

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar

**SMUIKININKO FUNKCIJŲ KAITA
GRIEŽIANT SOLO IR ANSAMBLIUOSE:
ATLIKIMO IR KOMUNIKACIJOS ASPEKTAI**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (C 001)

Vilnius, 2019

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2014–2019 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamąo darbo vadovė

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

Tiriamąo darbo konsultantė

prof. dr. Rūta Lipinaitytė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, smuikas)

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

Taryba tiriamąam darbui ginti:

Pirmininkas

prof. Petras Radzevičius (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, altas)

Nariai:

prof. Jonas Tankevičius (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, smuikas)

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. Rima Povilionienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra, H 003, muzikologija)

Recenzentė

prof. dr. Audronė Žiūraitytė (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 11 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 tiriamąą dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Kultūrinis šių dienų gyvenimas persmelktas didžiulės koncertų ir kitų muzikinių įvykių įvairovės, kurioje muzikos atlikėjas susiduria su įvairiais profesiniais sunkumais: neužtenka vien tik būti geru instrumentalistu. Anksčiau plačiai paplitęs požiūris į interpretuojantį muziką kaip į tarpininką tarp kompozatoriaus ir klausytojo šiandien gerokai keičiasi: išplėtojęs techninius gebėjimus ir suformavęs individualią stiliaus pajautą, atlikėjas styginiais instrumentais laviruoja ne tik tarp skirtingų muziko pozicijų (grojimas solo, kameriniuose ansambliuose, orkestruose), griežia skirtingų žanrų ir laikotarpių kūrinius, bet šalia atlikimo praktikos užsiima ir kitomis veiklomis (vadyba, reklama, sklaida ir pan.). Vykdyti vien techninius ir interpretacinius uždavinius nebeužtenka, svarbūs ir kiti smuikininko gabumai. Šiandien sėkmingas smuikininkas yra tas, kurio muzikinė veikla nėra vienpusiška.

Šio tiriamojo darbo inspiracija tapo ta aplinkybė, kad griežimas smuiku solo gana reikšmingai skiriasi nuo muzikavimo ansambliuose ir orkestruose. Priklausomai nuo ansamblio sudėties ir paties smuikininko pozicijos (pavyzdžiui, styginių kvartete) muzikas privalo išnaudoti skirtingus smuikavimo aspektus, atsižvelgti į ansamblinio muzikavimo psichologiją. Atlikėjui svarbu žinoti, kokie uždaviniai turi būti keliami griežiant styginių kvartete arba didesniame ansamblyje, orkestro sudėtyje, kaip pasikeičia smuikininko pozicija esant lyderio arba pasekėjo vaidmenyje. Smuikininko solisto techninius pasirinkimus ir sprendimus galime vienaip ar kitaip priskirti jo individualiam stiliui, virtuoziškumo siekiui, o tam pačiam smuikininkui tapus ansamblio nariu, jo individualumas tampa viena iš sudedamųjų viso ansamblio dalių. Atlikimo praktikoje ir edukacijoje pastebima situacija, kai smuikininkai mokomi ir skatinami siekti solo karjeros, tačiau šių dienų realybė yra tokia: jei pasiseka, geriausia atveju smuikininkas gali gauti stabilų darbą orkestre. Griežimas orkestre gali pasirodyti ne toks techniškai sudėtingas, palyginti su solo griežimu, tačiau jis reikalauja ypatingo gebėjimo darniai įsiliesti į bendrą orkestrinį audinį. Be to, orkestrinėje praktikoje egzistuoja daug pavyzdžių, kada orkestro atliekami kūriniai techniniais sunkumais nenusileidžia smuiko solo kūriniams.

Darbo temos **aktualumą** ir **naujumą** lemia tai, kad darbų, kuriuose būtų nagrinėjama smuikininko vaidmenų įvairovė, svarba ir specifika, yra palyginti mažai. Profesinės ir asmeninės savybės, reikalingos skirtingose pozicijose griežiančiam smuikininkui, itin menkai aprašytos mokslinėje literatūroje ir kituose šaltiniuose. Įvairias pozicijas užimančio smuikininko vaidmenų problematika nagrinėta tik fragmentiškai. Lietuviškame kontekste išimtį sudaro dr. Rūtos Lipinaitės darbai – straipsnis „Koncertmeisterio vaidmenų kaita: orkestro su dirigentu ir orkestro be dirigento atvejai“ (2014a) ir daktaro disertacija „Gidonas Kremeris ir *Kremerata Baltica*: orkestrinio muzikavimo principai, programos

parengimas ir repertuaro pasirinkimas“ (2008), kuriuose išanalizuota orkestro koncertmeisterio atliekamų funkcijų įvairovė, svarba ir vaidmuo, taip pat Rasos Aukštuolytės bakalauro darbas „Styginių kvarteto narių tarpusavio sąveikos dėsningumai“ (2013). Tarptautiniu mastu išskirtina Herterio Nortono studija *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation* (1963), Robino Stowello darbai *The Cambridge Companion to the String Quartet* (2003) ir *The Cambridge Companion to the Violin* (1992) bei Davido Blumo knyga *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum* (1987).

Ne visi smuikininkai siekia solisto karjeros. Įvairūs ansambliai ir orkestrai jiems tampa svarbiausia veikla ir darbu, savęs kaip muziko realizavimo erdve, todėl, remiantis autorės profesine patirtimi, mokslinė literatūra bei interviu su Lietuvos smuikininkais, derinančiais solinę ir ansamblinę veiklą, dėmesio centre atsiduria ir darbo **objektu** tampa smuikininko funkcijų kaita griežiant solo ir ansambliuose. Darbe susipinanant meninės praktikos, muzikos atlikimo studijų ir sociologijos mokslo aspektams bei tyrimo metodams, jis tampa tarpdisciplininio meninio tyrimo pavyzdžiu.

Šalia interpretacinių atlikėjo profesijos aspektų, itin svarbi ir vis labiau populiarėjanti muzikos atlikimo tyrimų sritis yra komunikavimas tarp muzikantų, t. y. ansamblio dalyvių. Tai nulėmė šio tiriamojo darbo **tikslą** – ištirti smuikininko solisto ir smuikininko kaip ansamblio nario profesinės veiklos techninius, socialinius bei atlikėjiškus ypatumus, pagrindžiant smuikininko polifunktionalumo bei tam tikrų psichologinių žinių, veikiančių meninės veiklos rezultatą, būtinumą.

Siekiant tikslo suformuluoti šie **darbo uždaviniai**:

1. Išnagrinėti mokslinę ir metodinę literatūrą, analizuojančią esminius smuikininko meninės veiklos bruožus.
2. Atskleisti smuikininko kaip solisto virtuozo ir kaip kamerinės muzikos atlikėjo vaidmenų ypatumus.
3. Apžvelgti lyderio, pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės sampratas, įvertinti jų svarbą ansambliniame muzikavime.
4. Išanalizuoti bei palyginti skirtingą smuikininko solisto ir ansamblio nario atlikimo specifiką, ypač išskiriant smuikavimo technikos aspektus.
5. Pasiremiant ansamblinio muzikavimo psichologija ir lyderystės sampratos atmainomis, išryškinti smuikininko funkcijas griežiant ansamblyje ar orkestre.
6. Ištirti skirtingus smuikininko solo ir ansamblinio muzikavimo veiklos ypatumus bei atlikimo specifiką repeticijų ir koncertų metu.

Šiame tiriamajame darbe pasitelkti tyrimo metodai aprėpia mokslinės literatūros ir kitų šaltinių analizę, istorinį, aprašomąjį, komparatyvinį **tyrimo metodus**, nestruktūruotą interviu su smuikininkais, derinančiais solinę ir ansamblinę muzikavimą.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Kadangi tyrimo tema apima skirtingų disciplinų (muzikologijos, psichologijos, sociologijos) aspektus, norint ją visapusiškai atskleisti, pasitelkta įvairių mokslo sričių literatūra. Lietuvos muzikologijoje ar meniniuose tyrimuose panaši tema, kurioje būtų analizuojama smuikininko funkcijų kaita, dar nebuvo nagrinėta, todėl darbe didžiausią naudotos literatūros dalį sudaro autoritetingų užsienio autorių mokslinė teorinė literatūra apie smuikavimo meną bei solinį ir ansamblinį muzikavimą: Peckham 1995; Palmer 1997; Baron 1998; Radice 2012; Timmers, Endo, Wing 2013; Johnson 2004; Baillot 1835; Fink, Merriell 1985; Keller 2011; Loft 1992; Norton 1963; Sachs 1982; Waterman 2003; Koury 1981. Tyrinėjant smuikininko veiklos ypatumus remtasi šia literatūra: Galamian 1985; Blanche 1996; Waterman 2003; Fischer 2013; Flesch 1924; Thistleton 1924; Bronstein 1981; Cuffman 2016; Gričius 2008; Menuhin, Primrose 1978.

Smuikininko komunikacinių užduočių sprendimai analizuojami remiantis psichologiją ir sociologiją nagrinėjančiais darbais: Davidson, Correia 2002; Fransen 2014; Northouse 2013; Murnighan, Conlon 1991; Allport 1937; Adair 1997; Bales 1950; Belbin 2010; Ford, Davidson 2003; Harris 2010; Seddon, Biasutti 2009; Biassuti, Concina, Wasley, Williamon 2013; Young, Colman 1979; King 2006.

Tyrimui parankios medžiagos suteikė su smuikininko atlikimo praktika susiję straipsniai ir recenzijos, paskelbti periodinėje Lietuvos spaudoje ir internete (Lipinaitytė 2014b; Kunca 2011; Navickaitė-Martinelli 2018).

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir trys priedai. Pirmajame skyriuje, remiantis istoriniu aprašomuoju metodu, pristatomi lietuvių, Vakarų Europos ir JAV autorių darbai solisto virtuozo ir kamerinio muzikavimo klausimais bei pagrindžiamas problemos aktualumas. Pirmojo skyriaus, skirto solinio ir ansamblinio muzikavimo dichotomijai apžvelgti, pirmame poskyryje (1.1) aptariamas solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje. Antrame poskyryje (1.2) atskleidžiama kamerinio muzikavimo reikšmė, pažymima muzikavimo erdvių specifika. Trečiame poskyryje (1.3) analizuojama ansamblinio muzikavimo psichologija, gvildenamos lyderystės, pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės sampratos bei jų pritaikymas ir reikšmė ansambliniam muzikavimui.

Antrajame skyriuje nagrinėjami techniniai smuikavimo aspektai griežiant solo ir ansambliuose, grindžiami lyginamąja mokslinės literatūros analize ir autorės profesine patirtimi. Poskyriuose 2.1–2.4 išskiriami technikos aspektai: intonacija, ritmo svarba, tempo pasirinkimas, balansas (garso tembras ir dinamika, *vibrato*, pirštuotė), artikuliacija bei analizuojama, kaip šie technikos aspektai kinta griežiant solo ir ansambliuose. Poskyryje 2.5 aptariama smuikininko stovėseną ir sėdėseną kaip įtakos griežimo kokybei turintis smuikavimo elementas.

Trečiajame skyriuje tiriamos atvejo studijos – įvairių techninių, interpretacinių ir komunikacinių užduočių, tenkančių smuikininkui skirtinguose kontekstuose, sprendimai. Siekiant atskleisti smuikininko funkcijų ypatumus ir jų kaitą, remtasi pačios autorės praktika griežiant kameriniuose ansambliuose, patirtimi dirbant koncertmeisterė Vilniaus miesto Šv. Kristoforo kameriniame orkestre, „C/O“, „Baltic Sea Philharmonic“ simfoniniuose orkestruose ir užimant *tutti* poziciją „MusicAeterna“ kolektyve.

Tiriamasis darbas papildytas **Priedais**, kuriuose pateikti interviu su lietuvių smuikininkėmis D. Kuznecovaite ir R. Mataityte, sėkmingai derinančiomis solinę ir ansamblinę griežimo praktiką, bei „C/O“ orkestro repeticijų tvarkaraštis.

1. SOLINIO IR ANSAMBLINIO MUZIKAVIMO DICHOTOMIJA

Smuikininko, griežiančio solo ir kameriniuose ansambliuose, veiklos ir užduočių analizė leidžia išskirti pagrindinį skirtumą: solisto pozicija orientuota į save, originalų muzikinį mąstymą, kūrinio atlikimą bei pateikimą, o tam pačiam smuikininkui tapus ansamblio nariu, individualus *aš* tampa viena iš sudedamųjų viso ansamblio dalių. Čia jau svarbiausia įsiklausymas ir prisiderinimas. Nagrinėjant smuikininko solisto pagrindinius techninius uždavinius, galima vienaip ar kitaip visus jo pasirinkimus ir sprendimus priskirti individualaus stiliaus, virtuoziško pademonstravimo siekiui. Grieždamas vienas solistas gali pagal savo asmenines technines galimybes, kūrinio interpretaciją ir individualius sumanymus laisvai rinktis pirštuotę, štrichuotę, *vibrato*. Psichologijos mokslų kontekste vartojama individo sąvoka šiame darbe gretinama su nagrinėjamos problematikos kontekste praradęs solisto virtuozo sąvoka.

1.1. Solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje

Kiekvienas vakarietiškos akademinės muzikos amžius turėjo savus virtuoziško kriterijus: kas vienoje epochoje atrodė virtuoziška, kitoje tapo visiškai įprastu, muzikavimo praktikoje įtvirtintu reiškiniu. Galima teigti, jog mūsų laikais atlikėjas tampa visiškai savarankiška, polifunkcinė muzikinio gyvenimo figūra. Vykdyti techninius ir interpretacinius uždavinius nebeužtenka. Atlikėjai pradeda rūpintis viešaisiais ryšiais, kontraktais su įrašų studijomis, siekia būti pripažinti ne vien dėl talento ir meninių pasiekimų, bet ir pateikia save kaip komercinį produktą.

1.1.1. Atlikėjo asmenybė ir individualaus *balso* paieškos

Asmenybė – sudėtinga ir abstrakti sąvoka, jungianti daug žmogų charakterizuojančių aspektų: emocijas, motyvaciją, mintis, išgyvenimus, suvokimą, veiksmus ir t. t. Įvairūs psichologai terminu *asmenybė* apibrėžia skirtingas reikšmes.

Taikydami *individuo* sąvoką muzikoje, pirmiausia kalbame apie atlikėją kaip muzikos interpretatorių. Muzikinio teksto individualaus interpretavimo ir atlikimo laisvė didžiausią reikšmę įgavo suklestėjus XIX a. vidurio atlikėjų virtuozų kartai. Scenoje ėmė karaliauti asmenybė, atlikėjas tapo reikšmingu tarpininku tarp kompozitoriaus ir minios.

1.1.2. Virtuozizmo sampratos gimimas ir kaita

Nors virtuozizmo reiškinį paprastai siejame su XIX a., kai koncertinis gyvenimas iš rūmų, pilių ir bažnyčių perėjo į koncertų sales, virtuozizmo sąvoka buvo vartojama dar gerokai ligi tol. Iš pradžių šis terminas buvo skirtas kompozitoriams, teoretikams ir atlikėjams apibūdinti. XVIII a. pabaigoje, klestint operos žanrui ir instrumentinei muzikai, terminas „virtuozas“ buvo taikomas solo karjera užsiimantiems atlikėjams. Tik vėliau, atlikėjo technikos demonstravimui tapus pagrindiniu pasirodymo uždaviniu, ši sąvoka įgijo naujų atspalvių ir reikšmių.

1.1.3. Šiuolaikinės virtuozizmo apraiškos

Atlikėjo asmenybė šių dienų koncertiniame gyvenime yra ypač atraktyvi klausytojams: techninių įgūdžių demonstravimas, išskirtiniai gabumai ir kitos komerciškai patrauklios savybės, tokios kaip išvaizda ar asmeninės charakterio ypatybės, neabejotinai bus pastebėtos.

1.2. Kamerinio muzikavimo reiškinys ir reikšmės

Šių dienų muzikiniame gyvenime kamerinę muziką girdime koncertų salėse, o pats terminas vartojamas apibūdinti bet kokią muziką, skirtą mažiems ansambliams. Tačiau toks suvokimas labai skiriasi nuo to, kaip atsirado kamerinė muzika – žanras, skirtas mėgėjams muzikuoti bendraminčių grupelėje. Ypatinga kamerinės muzikos vertė kyla ne tik iš sudėtingos muzikinės struktūros, bet ir iš malonumo bei iššūkių, keliamų grojant kartu.

1.2.1. Kamerizmo idėja ir samprata

Nors terminas *kamerinė muzika* mums yra gerai žinomas ir suprantamas, tačiau ši sąvoka nėra lengvai apibrėžiama – ji daugiareikšmė, jos turinys per šimtmečius kito. *Kamerizmo* sąvoka dažnai vartojama asociatyviai, daugiau aiškinant kitų menų ypatumus. Rašomojoje ir šnekamojoje kalboje taip pat plačiai vartojamos artimos sąvokos *kamerinė nuotaika* ir *kamerinė aplinka*, jos pasitelkiamos charakterizuojant įvairias žmogaus dvasinio gyvenimo sritis: jausmų pasaulį, mąstymo būdą, elgseną ir net prigimtines tautos savybes. Tad kamerizmas tampa daliniu lyrizmo, intymumo, meditatyvumo sinonimu. Nors kamerizmo sąvokos kilmė nėra grynai muzikinė, tačiau terminizacijos procese jos turinio sampratą šimtmečiais aktyviausiai formavo muzika (Gustaitė 2005: 41).

1.2.2. Kamerinės muzikos atlikimo raida

Kamerinės muzikos atlikimo raidos apžvalga pradedama nuo viduramžių, kada formavosi muzikavimo praktika, pagrindinės pasaulietinio muzikavimo formos, žanrų užuomazgos, ryškėjo pačios muzikos paskirtis, ir užbaigiama aptariant kamerinių ansamblių situaciją šių dienų muzikiniame kontekste, kai šiai atlikimo praktikai dėl patrauklios sudėties sukuriama daugiau kūrinių nei simfoninių ar sceninių opusų. Svarbu pažymėti, kad XVIII a. pab. – XIX a. pr. anksčiau kamerinei muzikai taikytos klasifikacijos pamiršamos. *Music for the chamber* suvokimas pakeičiamas į *chamber music*: kamerinė muzika imama klasifikuoti pagal muzikines partitūras, tačiau ne pagal tai, kur (vieta) ir kodėl (funkcija) ji buvo atliekama. Poskyryje koncentruojamasi į kamerinius ansamblius, kurių sudėtyje yra smuikas, bei aptariami keli aspektai, turėję įtakos smuikininko pozicijai kameriniame ansamblyje.

1.2.3. Muzikavimo erdvės

Vakarietiškos kultūros istorijoje egzistuoja aiškiai pastebimas ryšys tarp muzikos raidos, muzikinių ansamblių ir muzikos atlikimo erdvių. Salių akustika turėjo būti pritaikyta įvairių epochų muzikai atlikti. Dizaineriai ir architektai reagavo į akustinius reikalavimus, salėms pritaikydami įvairias priemones, pradedant nuo ištraukiamų aidą mažinančių plokščių iki kilnojamų ir keičiamų lubų bei sienų. Esant didelei koncertinių erdvių įvairovei, kompozitoriai kuria muziką, o atlikėjai renkasi kūrinius koncertiniams pasirodymams, atsižvelgdami į erdvių akustiką, kurioje muzika bus atliekama.

1.3. Ansamblinio muzikavimo psichologija: smuikininkas kaip (ne)lyderis

Apie lyderystės reiškinį šiandien kalba pačių įvairiausių sričių – verslo, vadybos, psichologijos, pedagogikos – specialistai. Muzikologijos mokslas į jį taip pat atkreipia dėmesį: tiek dideliuose kolektyvuose (chore, orkestre), tiek kameriniuose ansambliuose lyderio vaidmuo neišvengiamas. Į jį žvelgiama skirtingais rakursais, ilgainiui pradėtos kelti įvairios teorijos, imta ieškoti efektyviausių lyderiavimo būdų ir stilių (Young ir Colman 1979; Blum 1987; Murnighan ir Conlon 1991; Ford ir Davidson 2003 ir kiti).

1.3.1. Lyderystės samprata

Nors nesama bendros lyderystės sampratos, dauguma autorių ją apibūdina kaip procesą, kurio metu, pasitelkus asmens gebėjimą motyvuoti ir vesti, daroma įtaka sekėjams, būtina bendriems grupės tikslams pasiekti. Galima išskirti tris visiems lyderystės apibrėžimams bendrus elementus: grupė, įtaka ir tikslas. Lyderystė įvardijama kaip procesas, kurio metu lyderis daro įtaką kitiems, stimuluodamas juos elgtis vienaip ar kitaip. Grupės nariai paklūsta lyderiui, kuris jaučia jiems atsakomybę. Galiausiai, lyderis daro įtaką grupės narių veiksams,

kuriais siekiama konkrečiau užsibrėžto tikslo. Poskyryje apžvelgiami tyrimai, kurie leidžia įvertinti lyderystės sampratos svarbą kameriniuose ansambliuose. Remiantis atliktais tyrimais galime teigti, kad ansambliai, turintys stabilesnius lyderius ir narius, kurių kiekvienas atstovauja konkrečiam vaidmeniui, muzikuoja geriau. Taip pat nustatyta, kad lyderystė ansamblyje gali pasižymėti ir keliais lyderiais vienu metu.

1.3.2. Neverbalinė komunikacija ir vadovavimo technika

Atlikdami kamerinę muziką ansamblio nariai šalia techninių užduočių įgyvendinimo pasitelkia ir tam tikrus elgesio modelius – kaip papildinį žodiniam bendravimui. Egzistuoja tyrimų laukas, nagrinėjantis elgsenas, būdingas kamerinę muziką atliekantiems muzikantams. Išskiriamos 3 pagrindinės gestų ir kūno judesių funkcijos, naudojamos muzikos kūrinio atlikimo metu:

- garso išgavimas naudojant instrumento techniką;
- muzikinė išraiška / muzikalumas;
- neverbalinis bendravimas su ansamblio atlikėjais ir klausytojais (Davidson, Correia 2002: 237).

Muzikinę išraišką sudaro gestai, naudojami skatinti muzikalumą, taip pat – vizualiniai gestai, skirti fiziniams ir psichiniams ketinimams išreikšti (pavyzdžiui, išraiškingas rankos mostas po paskutinės natos užbaigiant kūrinį). Neverbalinės kooperacijos terminu F. Seddonas apibrėžia komunikacijos modelį, kada muzikantai pasiekia „simpatinio susiderinimo“ lygį, pasitelkdami tokius neverbalinius elementus kaip akių kontaktas, kūno kalba, veido išraiška, muzikiniai ženklai ir gestai. Šis komunikacijos modelis gerokai palengvina darnaus atlikimo siekį (padeda organizuoti grojimą kartu, bendro ritmo išlaikymą), o šiam tampant problemišku, nustojama griežti ir pasitelkiama verbalinė komunikacija (Seddon ir Biasutti 2009: 410).

1.3.3. Smuikininko pasekėjo vaidmuo

Mokslinėje literatūroje vis daugiau dėmesio skiriama lyderio ir sekėjų santykiams aprašyti, tačiau sunku surasti visuotinai pripažintą pasekėjo sampratą reikšmę – dauguma tyrimų konstruojama iš lyderystės perspektyvos. Įvairių grupių veikloje lyderystė sukuria optimalias sąlygas komandos sėkmei pasiekti. Tradiciškai lyderio galia siejama su dominavimu, prestižu, hierarchija, autoritetu, kontrole. Jis yra atsakingas už grupės narių treniravimą, darbo planavimą bei kitų narių įsitraukimą į darbo procesą. Tačiau tiek dideliuose muzikiniuose kolektyvuose (chore, orkestre), tiek kameriniuose ansambliuose pasekėjo, kaip ir lyderio, vaidmuo yra neišvengiamas. Šio poskyrio dėmesio centre yra pasekėjo vaidmuo kolektyve ir jo veiklos unikalumas bei realizacijos galimybės.

1.3.4. Pasidalytosios lyderystės fenomenas

Pasidalytoji lyderystė (*shared leadership*) – tai plačiai pasidalyta lyderystė tarp organizacijos ar grupės narių. Pasidalytoji lyderystė nėra skirta tik formaliems lyderiams, ji apima įvairių organizacijoje dirbančių žmonių veiksmus. Tai reiškia, jog plėtojant pasidalytą lyderystę grupėje, o šio tiriamojo darbo atveju – kameriniame ansamblyje, lyderiais gali būti laikomi visi muzikinio ansamblio nariai, nepaisant to, koku instrumentu muzikantas groja ir ko reikalauja kūrinio partitūra. Tokia lyderystė suvokiama ne kaip vieno asmens vaidmuo, bet kaip gebėjimas ir įgalinimas prireikus imtis lyderio vaidmens.

2. SMUIKAVIMO TECHNIKOS ASPEKTAI GRIEŽIANT SOLO IR ANSAMBLIUOSE

Griežimas smuiku solo, kaip ir grojimas orkestre (tiek kameriniame, tiek simfoniniame), skiriasi nuo muzikavimo kameriniuose ansambliuose. Atsižvelgdamas į kamerinio ansamblio sudėtį ir paties smuikininko poziciją (pavyzdžiui, styginių kvartete), muzikantas privalo naudoti skirtingą atlikimo techniką. Šiame darbo skyriuje analizuojama, kokie uždaviniai turi būti keliami griežiant styginių kvartete arba styginių ansamblyje, kurio sudėtyje yra fortepijonas, kaip pasikeičia smuikininko artikuliacija grojant su pučiamaisiais instrumentais, kokių esminių skirtumų esama tarp I ir II smuiko funkcijų styginių kvartete.

2.1. Intonacija

Herteris Nortonas pabrėžia, kad jokia kita kamerinių ansamblių sudėtis nereikalauja iš atlikėjų tokio intonacinio preciziškumo kaip styginių kvartetas (Norton 1963: 176). Gebėjimas nustatyti kintantį savo vaidmenį yra pamatinis bruožas griežiant styginių kvarteto sudėtyje, o iš anksto apgalvotas intonacinis derinimasis yra aukščiausių įgūdžių reikalaujantis atlikėjo bruožas. Styginių kvartete nesant aiškaus intonacinio atskaitos taško, keičiasi kiekvienos partijos vaidmuo santykyje tarp melodinių ir harmoninių funkcijų. Pastovi intonacija ansamblyje priklauso nuo kiekvieno atlikėjo gebėjimo intonaciją reguliuoti pagal jo atliekamą linearią ar vertikalią partiją. Tiek griežiant solo, tiek ansambliniame grojime išskiriamos svarbiausios sąvokos intonacijai nusakyti: natūralioji (grynoji) darna, Pitagoro darna, tolygiai temperuotoji darna. Poskyryje pateikiami konkretūs pavyzdžiai aptariant intonacinius sunkumus.

2.2. Ritmo svarba ir tempo pasirinkimas

Ritmui didelę įtaką turi smuikininko kairės ir dešinės rankų technika. Svarbūs kairės rankos pirštų vertikalūs (krentantieji) ir horizontalūs (slenkantieji) judesiai, judesių atžvilgiu taupūs perėjimai tarp stygų ir pozicijų keitimas. Ritmas ansambliniame grojime yra vienas svarbiausių akompanuojančios partijos

uždavinių. Ritmiškas pagrindinio balso (solo partijos) ir akompanuojančios medžiagos atlikimas lemia nepriekaištingą griežimą kartu, ansambliškumą, tačiau tiesmukas požiūris į ritmą kaip į nekintantį vienetą suardo melodinę liniją, suvaržo ją, nepalikdamas vietos kvėpavimui ir judėjimui. Grieždamas solo atlikėjas renkasi tempą, atsižvelgdamas į savo poreikius ir galimybes (taip pat į akustiką). Tempas tampa neatsiejama individualios atlikėjo interpretacijos dalimi. Ansambliniame grojime tempo pasirinkimui reikalingas bendras susitarimas ir kiekvieno atlikėjo derinimasis vienas prie kito, kadangi ansamblio narių techninės galimybės gali skirtis.

2.3. Balansas

Garsinis balansas ansamblyje priklauso nuo bendro balanso tarp balsų. Išskiriami šie pagrindiniai techniniai komponentai, kurių taikymas ir derinimas tarpusavyje leidžia pasiekti garsinį bendrumą griežiant ansamblyje: garso tembras ir dinamika, *vibrato*, pirštuotė.

2.3.1. Garso tembras ir dinamika

Garso spalva ir dinamika yra labai svarbūs dėmenys siekiant kvarteto balanso. „Pagrindinis dėmesys turėtų būti skiriamas individualaus instrumento ir bendro grupės garso kūrimui“ (Fink & Merriell 1985: 71). Garso spalva suprantama kaip pagrindinis tikslas siekiant įvairovės kūrinyje, kartu apimantis ir dinamiką, kurią smuikininkas reguliuoja dešine ranka.

2.3.2. *Vibrato*

Vibrato, kurį galima laikyti pagrindine išraiškos priemone garso spalvoms išgauti, yra muziko asmeninio skonio ir suvokimo pasekmė, tačiau tam tikri muzikos atlikimo kanonai negali būti ignoruojami. Priklausomai nuo skirtingos stiliškos ir kūrinių charakterio turėtų būti naudojami visiškai skirtingi *vibrato* būdai.

2.3.3. Pirštuotė

Pirštuotė ansambliniame grojime yra itin svarbi išraiškos priemonė. Derinant ansamblio narių pirštuotę, pasiekiamas tiek tembrinis, tiek intonacinis tikslumas ir bendrumas, susiformuoja individualus ansamblio garsas. Pirštuotė veikia tembrinį kūrinių ar atskirų jo fragmentų nuspalvinimą; atitinkamai parenkant pirštuotę galima nemenkai paveikti skambėjimo dinamiką; pirštuotė (šalia veiksmų stryku) reikšmingai veikia artikuliaciją; racionali pirštuotė – būtina sklandaus motorinių epizodų atlikimo sąlyga.

2.4. Artikuliacija

Štrichų derinimas lemia darnų grojimą kartu, todėl yra aktualus bet kuriame kameriniame ansamblyje. Dažniausiai vienoda štrichuotė tarp ansamblio

muzikantų pasirenkama atliekant tą pačią melodiją, unisonus ir ritminius pasažus. Stygininkų kvartete vienoda štrichuotė leidžia kvartetui griežti kartu, o kadangi styginių instrumentų stryko viršutinė ir apatinė dalys turi skirtingą svorį, štrichuotės suderinimas turi lemiamą įtaką bendrai frazuotei. Taip pat kvarteto muzikantams svarbu suderinti stryko dalis, kuriomis bus pradėdamos ir užbaigiamos muzikines frazės.

2.5. Smuikininko stovėseną ir sėdėseną

Muzikanto stovėseną nėra laikoma svarbiausiu aspektu grojant tiek solo, tiek kameriniuose ansambliuose. Pirmiausia dėmesys kreipiamas į atlikimo techniką, grojimo kartu subtilybes ir interpretaciją. Tačiau netinkama stovėseną gali apsunkinti net ir pavyzdinę rankų padėtį. Kiekvienas atlikėjas turi eksperimentuoti ir atrasti sau tinkamą kojų poziciją, kuri jam būtų natūraliausia.

3. SMUIKININKO FUNKCIJŲ KAITA: SKIRTINGI TECHNINIŲ, INTERPRETACINIŲ IR KOMUNIKACINIŲ UŽDUOČIŲ SPRENDIMAI

Ši darbo dalis skirta atvejo studijoms – skirtingų techninių, interpretacinių ir komunikacinių užduočių, tenkančių smuikininkui skirtinguose kontekstuose, sprendimams atskleisti. Analizuojant smuikininko funkcijų ypatumus ir jų kaitą remtasi pačios autorės praktika griežiant kameriniuose ansambliuose, patirtimi dirbant koncertmeisterė Vilniaus miesto Šv. Kristoforo kameriniame orkestre, „C/O“, „Baltic Sea Philharmonic“ simfoniniuose orkestruose ir užimant *tutti* poziciją „MusicAeterna“ kolektyve.

3.1. Lyderio vaidmens svarba styginių kvarteto funkcionavimui

Tradiciškai styginių kvarteto lyderis yra pirmasis smuikas. Pirmojo smuikininko kvartete lyderiavimą šalia istoriškai susiklosčiusių aplinkybių galime paaiškinti ir tuo, kad bene visose klasikinėse kvartetinėse kompozicijose muzikiniu atžvilgiu iškalbingiausia partija patikima pirmajam smuikui, ir tai iš ją atliekančio muziko reikalauja ryškiausio indėlio. Nenuostabu, jog neretai muzikinė lyderystė perauga ir į aukštesnę, visos ansamblio veiklos organizavimo, lygmenį. Nagrinėdama lyderio vaidmens svarbą styginių kvarteto funkcionavimui, darbo autorė remiasi asmenine patirtimi griežiant įvairiuose styginių kvartetuose ir interviu su Vilniaus valstybinio kvarteto primarija Dalia Kuznecovaite, išskiria ir analizuoja pagrindinius techninius kvarteto primarijaus uždavinius.

3.2. Smuikininko *tutti* pozicija orkestre

Šioje darbo padalijoje išskiriami specifiniai pasekėjo pozicijos elementai ir atsakomybės (toliau jos nagrinėjamos plačiau):

- reaguoti ir perimti lyderio (dirigento arba koncertmeisterio) signalus;
- nuspręsti apie galimus lyderio veiksmus ir jų imtis;
- sudaryti sąlygas lyderiui lyderiauti;
- reaguoti čia ir dabar.

Remiantis šio meninio tyrimo antrajame skyriuje pateiktais pagrindiniais smuikininko techniniais uždaviniais bei darbo autorės asmenine patirtimi griežiant „MusicAeterna“ orkestro sudėtyje, aptariami smuikininko *tutti* atlikimo technikos aspektai. Atvejo studijai pasitelkiamas Giuseppe's Verdi *Requiem* orkestrui ir chorui atlikimas, naudojami partitūros pavyzdžiai iš „MusicAeterna“ repeticijų bei koncertinių pasirodymų, vykusių 2019 m. kovo–balandžio mėnesiais.

3.3. II smuikininko pozicija styginių kvartete

Taikant pasidalytą lyderystę kameriniuose ansambliuose yra stiprinama atlikėjų atsakomybė, pasitikėjimas savimi ir kolegomis, skatinamas bendradarbiavimas, stiprinama viso ansamblio motyvacija. Pasidalytoji lyderystė taikoma kameriniuose ansambliuose, kai atliekamų muzikos kūrinių partijos, o dažnai ir paties ansamblio darbo specifika leidžia neskirstyti kolektyvo į vieną dominuojantį lyderį ir kitus narius. Pasidalytosios lyderystės samprata tokiu atveju kalba apie smuikininką, gebantį laviruoti tarp lyderio ir pasekėjo pozicijų. Pasitelkiant konkrečius muzikinius pavyzdžius, darbe įvardijami esminiai skirtumai ir bendrumai tarp I ir II smuiko pozicijų. Remiantis autorės asmenine patirtimi griežiant styginių kvartetuose II smuiko pozicijoje, aptariami pagrindiniai techniniai uždaviniai.

3.4. Smuikininko-koncertmeisterio vaidmuo orkestre be dirigento

Remiantis teiginiu, kad muzikavimas orkestruose be dirigento prilyginamas ansambliniam grojimui, nagrinėjamas koncertmeisterio vaidmuo ir konkretus šio tiriamojo darbo autorės Giedrės Žarėnaitės dalyvavimas „C/O“ kamerinio orkestro veikloje. Šiuo pavyzdžiu siekta pademonstruoti, kaip pasidalytoji lyderystė gali funkcionuoti ne tik mažos sudėties kameriniame ansamblyje, bet ir simfoninio orkestro be dirigento veikloje. Orkestruose su dirigentu koncertmeisteris dalijasi lyderyste su dirigentu, o orkestruose be dirigento pasidalytoji lyderystė atsiranda tarp koncertmeisterio ir kitų orkestro narių. Remiantis tyrimo autorės asmeninėmis išvargomis ir meninės veiklos patirtimi repetuojant su „C/O“, poskyryje pristatomi techniniai uždaviniai, kylantys smuikininkui, užimančiam koncertmeisterio poziciją „C/O“ orkestre.

IŠVADOS

Atliktas meninis tyrimas, išstudijuota muzikologinė ir socialinių mokslų literatūra, taip pat išsami smuikininko, griežiančio tiek solo, tiek kameriniuose ansambliuose ar orkestre, veiklos analizė leidžia apibendrinti atlikimo ir komunikacijos aspektus kintant smuikininko funkcijoms bei suponuoja tam tikras išvadas tyrimui aktualių smuiko atlikimo meno elementų atžvilgiu.

1. Solisto virtuozo sampratos raidos analizė rodo, kad įvairiais laikotarpiais ši sąvoka ir muziko virtuozo vaidmuo visuomenėje buvo traktuojami nevienodai. Šiam tyrimui buvo aktualiausia nūdienos virtuozų veiklos specifika:

- Šiandien sėkmingas smuikininkas yra tas, kurio muzikinė veikla nėra vienpusiška. Jis neapsiriboja turima pozicija viename orkestre, vis dažniau renkasi laisvai samdomo atlikėjo statusą (*freelancer*) ir savo karjerą matuoja atliktų projektų skaičiumi. Dažnas vaidmenų keitimas (grojimas orkestre arba kameriniuose ansambliuose), skirtingų epochų repertuaras ir vadybos žinios yra minimalūs reikalavimai ieškantiems muzikos atlikėjo darbo.
- Meistriškas technikos valdymas jau suvokiamas ne kaip išskirtiniai muzikanto gabumai, bet kaip privaloma atlikimo raiškos priemonė, o virtuoziškas šių dienų muzikiniame gyvenime įgauna polifunktionalumo reikšmę.

2. Išnagrinėjus kamerinio muzikavimo idėją ir praktiką, pažymima:

- Esminis kameriškumo elementas yra tai, jog muzikantai, turintys savitą muzikinę pasaulėžiūrą, individualią grojimo stilistiką ir pasižymintys skirtinga atlikimo technika, grodami ansamblyje stengiasi atrasti bendrą skambesį, bendrą muzikinį mąstymą.
- Šių dienų meno masiškumo ir individualaus meistriškumo demonstravimo tendencijos stumia kameriškumo idėjas į paribius, tačiau būtent kamerinis muzikavimas leidžia atskleisti ypač rafinuotus smuiko atlikimo meno aspektus.

3. Analizuojant styginių kvartetą iš tarpasmeninių santykių perspektyvos, lyderystė sulaukia daugiausia dėmesio, o pasekėjo vaidmuo šiuolaikinėje muzikologijoje analizuotas menkai. Apžvelgus lyderio, pasekėjo ir pasidalytosios lyderystės sampratą bei įvertinus jų svarbą ansambliniame muzikavime prieita prie šių išvadų:

- ansambliai, kurie turi stabilesnius lyderius, o kiekvienas ansamblio narys – konkretų vaidmenį, muzikuoja geriau;
- smuikininko pasekėjo vaidmuo ryškiausiai matomas *tutti* pozicijoje tiek kamerinių, tiek simfoninių orkestrų sudėtyse;
- darbo autorė išskiria šiuos pagrindinius *tutti* smuikininko iššūkius griežiant orkestre: gebėjimas dirbti komandoje; jaustis patogiai dirbant griežtoje hierarchijoje (individualus atlikėjo meniškumas tampa pavaldus kitam); gebėjimas priimti kritiką, įskaitant klaidingą ar nepagrįstą kritiką;

- lyderystės pasidalijimas kameriniame ansamblyje gali būti vienas iš būdų, kuris padėtų didinti ansamblio efektyvumą, stiprinti atlikėjų tarpusavio įsiklausymą, gerinti bendro muzikavimo rezultatus.
4. Išanalizavus bei palyginus skirtingą smuikininko solisto ir ansamblio nario atlikimo specifiką daromos šios išvados:
- gebėjimas nustatyti kintantį savo vaidmenį yra pamatinis bruožas griežiant styginių kvarteto sudėtyje; iš anksto apgalvotas intonacinis derinimasis yra aukščiausių įgūdžių reikalaujantis atlikėjo bruožas;
 - papildomu kamerinio muzikavimo iššūkiu tampa sąmoningumas grupėje ir ritminė koordinacija tarp atlikėjų;
 - styginių kvartetų praktikoje galimi tokie patys dinaminiai kraštutinumai kaip ir griežiant solo;
 - griežiant styginių kvartete *vibrato* derinamas su kitais instrumentais;
 - štrichuotės derinimas lemia darnų grojimą kartu, todėl yra aktualus bet kuriame kameriniame ansamblyje; dažniausiai vienoda štrichuotė tarp ansamblio muzikantų pasirenkama atliekant tą pačią melodiją, unisonus, ritminius pasažus ir įvairius *staccato*;
 - kvarteto muzikantams yra svarbu suderinti stryko dalis, kuriomis bus pradamos ir užbaigiamos muzikines frazės; dažnai solo kūriniuose naudojami sudėtingi štrichų sprendimai retai kada pasiteisina kameriniame grojime;
 - priešingai nei solinio atlikimo metu, kameriniame ansamblyje dažniausiai smuikininkas griežia sėdėdamas; ilgai griežiant sėdimose pozicijoje gali formotis netaisyklinga laikysena – tai turi įtakos dešinės rankos technikai.
5. Išanalizavusi skirtingus smuikininko solo ir ansamblinio muzikavimo veiklos ypatumus bei atlikimo specifikas, taip pat remdamasi savo profesinės veiklos patirtimi, darbo autorė teigia:
- griežiant *tutti* pozicijoje yra svarbu įvaldyti specifinius asmeninius bruožus: siekti tobulumo, net jei jis ir nebus pastebėtas ir įvertintas; mokėti išsikelti aukštus reikalavimus savo atlikimui, nepaisant to, ar bus įmanoma tai įgyvendinti; gebėti susitvarkyti su emocine įtampa ir stresu; stabilus temperamentas, pozityvus požiūris į darbą ir geras humoro jausmas yra itin svarbūs veiksniai kuriant bendrą grupės mikroklimatą, sprendžiant stresines situacijas; itin svarbios atlikėjo asmeninės savybės – sąžiningumas, lojalumas ir valingumas, universalumas;
 - išskiriamos pasekėjo pozicijos specifinės atsakomybės: reaguoti ir perimti lyderio signalus; nuspręsti apie galimus veiksmus ir jų imtis; sudaryti sąlygas lyderiui lyderiauti; reaguoti čia ir dabar;
 - pagrindiniai II smuiko styginių kvartete pozicijos bruožai: gali būti vadinamas kvarteto chameleonu – dažnas vaidmenų keitimas kūrinio atlikimo metu; pagalbinės melodijos atlikimas, antrinimas pagrindinei melodijai

(dažniausiai I smuikui); dialogo funkcija, kintantys įterpiniai; melodijos perėmimas; akompanimentinė funkcija – susiliejimas su harmonija ir melodijos palydėjimas; harmoninės jungtys;

- pasidalytosios lyderystės samprata buvo taikoma smuikininkui, užimančiam koncertmeisterio poziciją orkestre be dirigento; išskirti šie koncertmeisterio, griežiančio orkestre be dirigento, iššūkiai ir uždaviniai: įrašų analizė, darbas su partitūra; štrichuotės ir pirštuotės sudarymas; repeticijų tvarkaraščio sudarymas, iškeliami repeticijų tikslai; vadovavimas styginių instrumentų grupinėms repeticijoms;
- koncertmeisterio kūno kalba koncerto metu tampa informacija ir uždaviniais kitiems orkestro muzikantams; neverbalinės komunikacijos ženklais laikomi muzikanto laikysena, rankų, kūno judesiai, judesiai su instrumentu, veido išraiška, akių kontaktas.

Tyrimo procesas atvėrė naujus smuikininko veiklos analizės būdus. Nors darbo eigoje susidurta su įvairiomis analizės problemomis, kurias lėmė skirtingų smuikininko atlikimo technikos aspektų tyrimų trūkumas, tačiau atrastos gairės padėjo į smuikininko profesiją pažvelgti iš tarpasmeninių santykių perspektyvos, atskirai aptarti solinį ir ansamblių muzikavimą bei ieškoti konkrečios smuikininko funkcijų kaitos, kurią sąlygoja ne tik atlikimo technikos įvaldymas, bet ir psichologijos bei komunikacijos žinių, padedančių smuikininkui reikštis ansambliniame muzikavime, pritaikymas. Siekiant šio tiriamojo darbo tikslo, prieita prie išvados, kad individuali atlikėjo technika yra styginių kvarteto technikos plėtos sąlyga, o kamerinis muzikavimas daro didelę įtaką muziko atlikimo technikai, interpretaciniams pasirinkimams ir socialiniams elgsenos modeliams.

Smuikininko solisto veikla, derinama su ansambliniu griežimu, įgauna naujų perspektyvų: gebėjimas girdėti daugiau muzikinės medžiagos, paaštrėjusi intonacinė klausa, būtinybė derintis prie kito, dėl itin didelio rengiamų kūrinių skaičiaus per trumpą laiką tobulėjanti kūrinių analizė ir interpretacija, – visa tai skatina neužtrukti vieno kūrinio gludavimo stadijoje. Kamerinė muzika ugdo plataus spektro estetines nuostatas bei atsakomybę dėl bendro interpretacinio tikslo, savo ir kitų ansamblio dalyvių siekių suderinamumo. Tyrimo rezultatai rodo, kad ansamblinio atlikimo praktikos studijavimas neturi būti painiojamas su individualia atlikėjo technika, jos turėtų būti praktikuojamos atskirai.

Smuikininko funkcijų kaitos tyrimai yra menkai tyrinėta sritis, kurioje privalu sujungti įvairiausių sričių (psichologijos, muzikologijos, sociologijos, technologijos, akustikos ir kt.) atradimus ir diskursus. Tai daro atliktą meninį tyrimą tarpdisciplininį, tačiau dėl plataus šios temos konteksto vis dar lieka nemažai neištirtų aspektų ir atveriami keliai tolesniems tyrimams.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar

**CHANGES IN VIOLINIST FUNCTIONS
WHEN PLAYING SOLO OR IN ENSEMBLES:
ASPECTS OF PERFORMANCE AND COMMUNICATION**

Summary of the artistic research paper

Music (C 001)

Vilnius, 2019

Artistic research paper was prepared over the period 2014–2019 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor

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

Research consultant

Prof. Dr. **Rūta Lipinaitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, violin)

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

Board:

Chairman

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

Members:

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

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

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

Prof. Dr. **Rima Povilionienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, musicology)

Reviewer

Prof. Dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research H 003, musicology)

The artistic research project will be defended at the public meeting of the Defense Board of the artistic research project that will take place at Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on December 11, 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 contemporary cultural life boasts a huge variety of concerts and other musical events where a performer of music faces a variety of professional challenges: being a good instrumentalist is not enough. In the past, a widespread approach to an interpreting musician as a mediator between composer and audience has presently been significantly changing: upon developing technical skills and forming an individual sense of style, a player of string instruments manoeuvres between different positions of a musician (playing solo or in chamber ensembles and orchestras) and performs compositions of different genres and periods; moreover, next to the performance practice, they are engaged in other activities (management, promotion, dissemination, etc.). Carrying out purely technical and interpretive tasks no longer suffices; other abilities of the violinist are also important. Currently, a successful violinist is one whose musical activities are not one-sided.

The inspiration behind the present artistic research paper is the fact that playing the violin solo is quite different from playing in ensembles and orchestras. Depending on the composition of the ensemble and the position of the violinist (e.g., in a string quartet), a musician must exploit different aspects of violin playing, taking into account the psychology of ensemble music making. It is important for the performer to know what objectives are to be set when playing in a string quartet or in a larger ensemble, or in the composition of an orchestra, and how the violinist's position in the role of the leader or a follower changes. We can attribute the technical choices and decisions of a violin soloist in one way or another to their individual style and the pursuit of virtuosity. Meanwhile, when the same violinist performs as a member of the ensemble, her individuality becomes one of the constituent parts of the ensemble. In the performance practice and education, a situation is observed where violinists are trained and encouraged to pursue a solo career; however, in the contemporary reality, a violinist is lucky to get at best a stable job in the orchestra. Playing in the orchestra may seem less technically complicated as compared to playing solo, however, it requires a special ability to harmoniously join the common orchestral texture. Moreover, there are quite a few examples in the orchestral practice where the performance of compositions for orchestra is technically no easier than of the works for violin solo.

The **topicality** and **novelty** of the research topic is predetermined by a relatively small amount of works dealing with the variety, importance, and specificity of the violinist's roles. The professional and personal qualities required of a violinist playing in different positions have received little research attention either in scientific literature or in other sources. The issues of the violinist roles in various positions have been explored only fragmentarily. In the Lithuanian

context, those are the works by Rūta Lipinaitytė: her article *Changes in the Concertmaster Roles: Cases of Orchestra with and without Conductor* (2014a) and doctoral dissertation *Gidon Kremer and Kremerata Baltica: Principles of Orchestral Music Making, Programme Preparation, and the Choice of Repertoire* (2008) analysed the variety, significance, and the role of the functions performed by the concertmaster in an orchestra; another research to be mentioned was the BA thesis *Patterns of Interactions between String Quartet Members* (2013) by Rasa Aukštuolytė. On an international scale, the most noteworthy works include Herter Norton's study *The Art of String Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation* (1963), Robin Stowell's *The Cambridge Companion to the String Quartet* (2003) and *The Cambridge Companion to the Violin* (1992), and David Blum's book *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum* (1987).

Not all violinists are pursuing a soloist career. Various ensembles and orchestras become the most important activity and a career for them as well as a space for their self-realisation as musicians, therefore, based on the author's professional experience, scientific literature, and interviews with Lithuanian violinists who combine the activities of playing solo and in ensembles, the attention is focused on the changes in violinist's functions when playing solo or in an ensemble, which is also **the object** of the paper. Due to the intertwining of artistic practice and music performance studies with the aspects and research methods of the science of sociology, the present paper represents an example of interdisciplinary artistic research.

In addition to interpretive aspects of a performer's profession, a very important and increasingly popular area of research into music performance is communication between musicians, i.e. the members of an ensemble. That predetermined the **aim of the research**: to explore the technical, social, and performative characteristics of the professional activity of a violin soloist and an ensemble violinist and to substantiate the necessity of violinist's polyfunctionality and of certain psychological knowledge that influence the outcomes of the artistic activity.

To achieve the aim, the following **objectives** have been formulated:

1. To analyse scientific and methodological literature on the fundamental features of the violinist's artistic activity.
2. To reveal the characteristics of the roles of violinist as a virtuoso soloist and a chamber music performer.
3. To overview the concepts of leader, follower, and shared leadership and to evaluate their importance in ensemble music making.
4. To analyse and compare different specifics of the performance of violin soloist and violinist as an ensemble member, with special focus on the aspects of the violin playing technique.

5. To highlight the violinist's functions when playing in an ensemble or an orchestra, based on the psychology of ensemble music making and the types of the concept of leadership.
6. To investigate different characteristics of violin solo and ensemble music making activities and the specificity of performance during rehearsals and concerts.

The **research methods** used in the present paper include an analysis of scientific literature and other sources, historical, descriptive, and comparative research methods, and unstructured interviews with violinists who combine solo and ensemble music making.

Review of literature and sources. As the topic of the present artistic research paper covers aspects of different disciplines (musicology, psychology, and sociology), with the aim of its comprehensive unfolding, literature of different scientific areas has been employed. In Lithuanian musicology or artistic research, a similar topic dealing with changes in the violinist functions has not yet been analysed, therefore the major part of the literature used in the present research paper consists of scientific theoretical works on the art of violin playing as well as solo and ensemble music making by authoritative international authors: Peckham 1995; Palmer 1997; Baron 1998; Radice 2012; Timmers, Endo, Wing 2013; Johnson 2004; Baillot 1835; Fink, Merriell 1985; Keller 2011; Loft 1992; Norton 1963; Sachs 1982; Waterman 2003; and Koury 1981. The following literature was used to study the characteristics of the violinist activity: Galamian 1985; Blanche 1996; Waterman 2003; Fischer 2013; Flesch 1924; Thistleton 1924; Bronstein 1981; Cuffman 2016; Gričius 2008; Menuhin, Primrose 1978.

Solutions to the violinist communication objectives have been analysed, based on material dealing with psychological and sociological issues: Davidson, Correia 2002; Fransen 2014; Northouse 2013; Murnighan, Conlon 1991; Allport 1937; Adair 1997; Bales 1950; Belbin 2010; Ford, Davidson 2003; Harris 2010; Seddon, Biasutti 2009; Biassuti, Concina, Wasley, Williamon 2013; Young, Colman 1979; King 2006.

Some material relevant to the research was found in articles and reviews related to the performance practices of violinists and published in the Lithuanian press and online (Lipinaitytė 2014b; Kunca 2011; Navickaitė-Martinelli 2018).

Structure of the research paper. The research paper consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and three appendices. Chapter 1, based on the historical descriptive method, presents works of Lithuanian, Western European and US authors on the issues of virtuoso solo and chamber music making and substantiates the topicality of the issue. Section 1.1, devoted to the dichotomy of solo and ensemble music making, deals with the emergence and evolution of the concept of virtuoso soloist in contemporary culture. Section 1.2 reveals the significance of chamber music making and notes the specificity

of music making spaces. Section 1.3 analyses the psychology of ensemble music making, explores the concepts of leadership, followership, and shared leadership as well as their application to, and significance for, ensemble music making.

Chapter 2 deals with the technical aspects of violin playing either solo or in ensembles, based on the comparative analysis of scientific literature and the author's professional experience. Sections 2.1 to 2.4 identify the aspects of the technique: intonation, the importance of rhythm, the choice of tempo, balance (timbre and dynamics of sound, *vibrato*, fingering), and articulation and present an analysis of the ways these aspects of the technique change when playing solo or in ensembles. Section 2.5 discusses the standing and sitting positions of the violinist as an element of violin playing, affecting the quality of performance.

Chapter 3 explores case studies, i.e. solutions to different technical, interpretive, and communicative tasks that a violinist faces in different contexts. In order to reveal the characteristics of a violinist's functions and their changes, the author's own practice of playing in chamber ensembles, the experience of working as the concertmaster at the Vilnius City Municipality St. Christopher Chamber Orchestra, *C/O* and *Baltic Sea Philharmonic* Symphony Orchestras, and taking a tutti position at the *MusicAeterna* orchestra has been used.

The research paper is supplemented with Appendices, containing interviews with Lithuanian violinists Dalia Kuznecovaitė and Rusnė Mataitytė who successfully combine solo and ensemble violin playing practices as well as the *C/O* orchestra rehearsal schedule.

1. THE DICHOTOMY OF SOLO AND ENSEMBLE MUSIC MAKING

The analysis of the performance and objectives of the violinist playing solo or in chamber ensembles makes it possible to identify the main difference: the soloist's position is oriented towards themselves, their own original musical thinking, performing and presenting the musical work, while when the same violinist becomes a member of the ensemble, their individual *I* becomes one of the ensemble's component parts. Listening and adjusting are the most important things. When considering the main technical tasks of a violin soloist, it is possible in one way or another to attribute all her choices and solutions to the pursuit of an individual style and display of virtuosity. While playing solo, the violinist is free to choose the fingering, bowing, and *vibrato* in accordance with her personal technical abilities, interpretation of the composition, and individual ideas. The concept of the individual used in the context of psychological sciences is substituted in the present research paper with the concept of virtuoso soloist, which is more appropriate in the context of the issues in question.

1.1. The emergence and development of the concept of virtuoso soloist in contemporary culture

Each period of Western academic music had its own criteria of virtuosity: what seemed to be virtuosic in one epoch became, in another, a common phenomenon, established in the music-making practice. One can argue that, in our time, the performer becomes a completely independent, polyfunctional figure in the musical life. Execution of technical and interpretive objectives is no longer sufficient. Performers begin to take care of public relations and contracts with recording studios; not only do they seek to be recognised for their talent and artistic achievements, but also present themselves as a commercial product.

1.1.1. Performer's personality and the search for an individual *voice*

Personality is a complex and abstract concept that combines a number of aspects characterising an individual: their emotions, motivation, thoughts, experiences, perceptions, actions, etc. Different psychologists use different terms to define a *personality*. When applying the concept of *an individual* to music, we first refer to a performer as the interpreter of the music. The freedom of individual interpretation and performance of the musical text became most important during the boom of the virtuoso performer generation in the mid-19th century. Personality came to reign on stage, and the performer became a significant mediator between the composer and the crowd.

1.1.2. The birth of, and changes in, the concept of virtuosity

Although we usually associate the phenomenon of virtuosity with the 19th century, when the concert life moved from palaces, castles, and churches to concert halls, the concept of virtuosity was used long before that. The term was originally intended to describe composers, theorists, and performers. In the late 18th century, when the opera genre and instrumental music flourished, the term 'virtuoso' was applied to performers pursuing solo careers. Only later, when the demonstration of the performer's technique became the main objective of the performance, did the concept acquire new shades and meanings.

1.1.3. Contemporary manifestations of virtuosity

The performer's personality in the contemporary concert life particularly appeals to audiences: the demonstration of technical skills, exceptional talents, and other commercially attractive features, such as appearance or personal character traits, shall undoubtedly be noticed.

1.2. The phenomenon and meanings of chamber music making

In contemporary musical life, we hear chamber music in concert halls, and the term itself is used to describe any music intended for small ensembles. How-

ever, that kind of perception is very different from how chamber music came into being: it was a genre designed for amateur musicians to play music in a like-minded people's group. The special value of chamber music arises not only from its complex musical structure but also from the pleasure and challenges of playing together.

1.2.1. The idea and concept of 'chamber'

Although the term *chamber music* is well known and understood by us, it is not easy to define: the term is rather ambiguous, and its content has changed over the centuries. The notion of 'chamber' is often used in an associative way, mainly when defining the characteristics of other arts. Written and spoken Lithuanian also widely uses the close concepts of 'chamber mood' and 'chamber environment' to characterise various areas of human spiritual life: the world of feelings, the way of thinking, the behaviour, and even the inherent qualities of a nation. Thus, 'chamber' becomes a partial synonym for lyricism, intimacy, and meditativity. Although the origin of the concept 'chamber' is not purely musical, in the process of its development into a term, the conception of its content has for centuries been most actively formed by music (Gustaitė 2005: 41).

1.2.2. The evolution of chamber music performance

The overview of the evolution of chamber music starts from the Middle Ages, when the practice of music making, the main forms of secular music making and the origins of genres were forming and the purpose of music was being defined, and ends with the discussion of the situation of chamber ensembles in the contemporary musical context, when, due to the attractive ensemble composition, more works for this very music making practice are written than symphonic opuses or pieces of stage music. It is important to note that, in the late 18th through the early 19th century, the classifications previously applied to chamber music sank into oblivion. The conception of *music for the chamber* was changed to *chamber music*: chamber music began to be classified in accordance with music scores, but not with where (the venue) and why (the function) that music was performed. The section focuses on chamber ensembles whose composition includes the violin and discusses several aspects that influenced the violinist's position in a chamber ensemble.

1.2.3. Spaces for music making

In the history of Western culture, there is a marked connection between the development of music, the formation of music ensembles, and the creation of spaces for performing music. The acoustics of the halls had to be adapted to the performance of music of different epochs. Designers and architects responded to acoustic requirements by adapting halls through the use of various means,

from retractable echo diminishing panels to movable and removable ceilings and walls. With a great variety of concert venues, composers wrote music and performers chose compositions for concert performances, based on the acoustics of the spaces in which the music was to be performed.

1.3. The Psychology of Ensemble Music Making: Violinist as a (Non) Leader

The phenomenon of leadership is presently discussed by professionals from a variety of fields: business, management, psychology, pedagogy, etc. The science of musicology also pays attention to it: both in large companies (choirs, orchestras) and chamber ensembles, leadership is inevitable. It has been viewed from different angles, various theories have been developed over time, and the most effective ways and styles of leadership have been sought (Young and Colman 1979, Blum 1987, Murnighan and Conlon 1991, Ford and Davidson 2003, and others).

1.3.1. The concept of leadership

Although there is no unified concept of leadership, most authors define it as a process in which, through the individual's ability to motivate and lead, followers are influenced with the aim of achieving the group's overall goals. Three elements common to all the definitions of leadership can be identified, and those are group, influence, and purpose. Leadership is defined as the process in which the leader influences others by stimulating them to behave in one way or another. Group members obey the leader who feels responsible to them. Finally, the leader influences the actions of the group members to achieve a specific goal. This section reviews the research which makes it possible to evaluate the importance of the concept of leadership in chamber ensembles. Based on our research, the ensembles with more stable leaders and members each representing a specific role perform better in music. It has also been established that leadership in an ensemble can be characterised by several leaders simultaneously.

1.3.2. Non-verbal communication and leadership technique

When performing chamber music, the members of the ensemble, in addition to the implementation of technical tasks, use certain behaviour models to supplement oral communication. A field of research exists that explores the behaviour of chamber music performers. Three main functions of gesture and body movement used during the performance of a musical work have been identified:

- Sound extraction using the instrument technique;
- Musical expression / musicality;
- Non-verbal communication with ensemble performers and audiences (Davidson, Correia 2002: 237).

Musical expression consists of gestures used to promote musicality as well as visual gestures designed to express physical and mental intentions (e.g., an

expressive hand gesture after the last note when finishing the composition). By the term of non-verbal co-operation, Seddon defines a model of communication in which musicians achieve a degree of “sympathetic attunement” through non-verbal elements such as eye contact, body language, facial expression, and musical signs and gestures. This model of communication greatly facilitates the pursuit of harmonious performance (helping to organise playing together and keeping the overall rhythm); provided it becomes problematic, the playing stops, and verbal communication is used (Seddon and Biasutti 2009: 410).

1.3.3. The violinist in the role of a follower

Scientific literature has been increasingly focusing on the description of the relationship between leader and followers, however, it is still difficult to find a generally accepted meaning of the concept of follower - most research was developed from the perspective of leadership. Leadership in different groups creates optimal conditions for the team success. Traditionally, the power of leaders is associated with dominance, prestige, hierarchy, authority, and control. They are responsible for coaching the group members, work planning, and getting other members involved in the work process. However, in both large musical groups (choir, orchestra) and chamber ensembles, the role of a follower, as well as that of a leader, is inevitable. The focus of this section is the role of the follower in a team, the uniqueness of their activity, and their realisation opportunities.

1.3.4. The phenomenon of shared leadership

Shared leadership is a type of leadership that is widely shared among members of an organisation or a group. Shared leadership is not just about formal leaders; it involves the actions of different people in the organisation. It means that, for the development of shared leadership in a group, and in our case, in a chamber ensemble, all the members of a music ensemble can be considered as leaders, regardless of the instrument the musician plays and the requirements of the score. Such leadership is perceived not as a single person's role, but as the ability and empowerment to take on a leadership role when needed.

2. ASPECTS OF VIOLIN PLAYING TECHNIQUE WHEN PERFORMING SOLO AND IN ENSEMBLES

Playing the violin solo, as well as playing in the orchestra (both chamber and symphony), is different from music making in chamber ensembles. Depending on the composition of the chamber ensemble and the position of the violinist (e.g., in a string quartet), a musician must use a different performance technique. The chapter analyses the objectives to be pursued when playing

in a string quartet or in a piano ensemble, how the articulation of a violinist changes when playing together with wind instruments, or what the fundamental differences between the functions of the first and the second violin in a string quartet are.

2.1. Intonation

Herter Norton emphasised that no other composition of chamber ensembles required from performers such accuracy of intonation as a string quartet (Norton 1963: 176). The ability to identify one's own changing role is a fundamental feature when playing in the composition of a string quartet, and premeditated intonation adjustment is the quality of a performer requiring most advanced skills. In the absence of a clear intonation reference point in a string quartet, the role of each part will change in the relationship between melodic and harmonic functions. Stable intonation in an ensemble depends on each artist's ability to regulate the intonation according to the linear or vertical part performed by them. Both in solo and ensemble playing, the most important concepts to define intonation are identified: *Just (pure) intonation*, *Pythagorean tuning*, and *Equal temperament*. The section provides specific examples for the discussion of intonation difficulties.

2.2. Importance of rhythm and choice of tempo

The rhythm is greatly influenced by the violinist's left- and right-hand technique. Important are the vertical (falling) and horizontal (sliding) movements of the left hand fingers, as well as the sparing in terms of movement transitions between strings and the change of positions. The rhythm in ensemble playing is one of the most important objectives for an accompanying part. Rhythmic performance of the main voice (solo part) and accompaniment provides impeccable playing together, an ensemble character, however, a straightforward approach to rhythm as an invariable unit disrupts the melodic line and restricts it without leaving room for breathing and movement. When playing solo, performers choose the tempo in accordance with their needs and capabilities (as well as acoustics). The tempo becomes an integral part of the artist's individual interpretation. Meanwhile, in an ensemble play, the choice of the tempo requires common agreement and mutual adjustment of performers, as the technical capabilities of ensemble members may differ.

2.3. Balance

The sound balance when playing in an ensemble depends on the overall balance between voices. The key technical components are identified whose application and mutual adjustment enable sound commonality when playing in an ensemble, and those include the timbre and dynamics of sound, *vibrato*, and fingering.

2.3.1. Sound timbre and dynamics

The colour and dynamics of sound are very important elements in achieving the quartet's balance. "The focus should be on the creation of the sound of an individual instrument and simultaneously of the overall sound of the group." (Fink & Merriell 1985: 71). The colour of sound is understood as the ultimate goal when seeking diversity in the composition, including also the dynamics that the violinist controls with the right hand.

2.3.2. *Vibrato*

Vibrato, which can be considered as the primary means of expression to extract the colour of sound, results from a musician's personal taste and perception, however, certain canons of music performance cannot be ignored. Depending on different stylistics and the character of the compositions, completely different *vibrato* techniques should be used.

2.3.3. Fingering

Fingering is an extremely important means of expression in ensemble playing. By combining the fingering of the ensemble members, both timbre and intonation accuracy and unity are achieved, and, predetermined by the said actions, the individual sound of the ensemble is created. The fingering affects the timbral colouring of the composition or its individual fragments; the choice of the appropriate fingering can have a considerable effect on the dynamics of the sound; the fingering (alongside the actions with a bow) significantly affects articulation; moreover, rational fingering is a prerequisite for the fluent performance of motoric episodes.

2.4. Articulation

Bow tuning results in harmonious playing together and is therefore relevant to any chamber ensemble. Usually uniform bowing is chosen by the ensemble musicians when performing the same melody, unisons, and rhythmic passages. In a string quartet, uniform bowing enables the quartet to play together, and since the upper and lower parts of the bow of the string instruments have different weights, the adjustment of bowing plays a decisive role in the overall phrasing. It is also important for the quartet musicians to coordinate the parts of the bow where the musical phrases will begin and end.

2.5. Violinist's standing and sitting positions

The position of the musician is not considered to be the most important aspect when playing both solo or in chamber ensembles. The focus is primarily on the performance technique, the subtleties of playing together, and the interpretation. However, incorrect standing may complicate even the exemplary hand positioning. Each performer has to experiment and find the correct feet position that feels natural for them.

3. CHANGES IN VIOLINIST FUNCTIONS: DIFFERENT SOLUTIONS TO TECHNICAL, INTERPRETIVE, AND COMMUNICATIVE OBJECTIVES

The present part of the artistic research paper is devoted to case studies with the aim of revealing the solutions to different technical, interpretive, and communicative objectives faced by a violinist in different contexts. The analysis of the special characteristics of the violinist's functions and their changes was based on the author's own practice of playing in chamber ensembles and the experience of work as the concertmaster at the Vilnius City Municipality St. Christopher Chamber Orchestra, the *C/O* and *Baltic Sea Philharmonic* symphony orchestras as well as performing in a tutti position at the *MusicAeterna* Orchestra.

3.1. The importance of the leader's role for the string quartet functioning

Traditionally, the leader of the string quartet has been the first violin. We can explain the leadership of the first violin in the quartet, alongside the historical circumstances, by the fact that, in almost all classical quartet compositions, the most eloquent part in terms of music is credited to the first violin, which requires the most significant contribution from the musician who performs it. Not surprisingly, musical leadership often escalates to a higher level of organisation of all the ensemble's activities. In the analysis of the importance of the leader's role for the string quartet functioning, the author draws on her personal experience of playing in various string quartets and on the interview with Dalia Kuznecovaitė, the primaria of the Vilnius State Quartet, and identifies and analyses the main technical tasks of the first violin in the quartet.

3.2. Tutti violinist in an orchestra

The present section of the paper identifies the specific elements and responsibilities of the follower position, which are explored further below:

- to receive and respond to the leader's (conductor or concertmaster's) signals;
- to predict possible leader's actions and to follow them;
- to create conditions for the leader to lead;
- to respond here and now.

Based on the main technical tasks of the violinist presented in Chapter 2 of the present research paper as well as the author's personal experience of playing in the *MusicAeterna* Orchestra, the aspects of the violinist's *tutti* performance technique are discussed. The case study employs the performance of Giuseppe Verdi's *Requiem* for orchestra and choir, using the scores from the *MusicAeterna* rehearsals and concert performances between March and April of 2019.

3.3. The position of the second violinist in a string quartet

Shared leadership in chamber ensembles reinforces the responsibility of the performers, their self-confidence and trust in colleagues, encourages collaboration, and strengthens the motivation of the ensemble as a whole. Shared leadership is applied in chamber ensembles when the parts of the performed compositions, and often the specifics of the ensemble performance, do not divide the group into one dominant leader and other members. In this case, the concept of shared leadership speaks of a violinist able to manoeuvre between the positions of a leader and a follower. Through the use of specific musical examples, the major differences and commonalities between the first and second violin positions are identified. Based on the author's personal experience of playing the second violin in a string quartet, the main technical challenges are discussed.

3.4. The role of the violinist-concertmaster in an orchestra without a conductor

Based on the statement that music making in orchestras without a conductor equates to ensemble playing, the role of the concertmaster and, in the present case, the participation of the author of the research paper Giedrė Žarėnaitė in the *C/O* chamber orchestra activity is investigated. The example was chosen to demonstrate how shared leadership can function not only in a small chamber ensemble but also in the activity of a symphony orchestra without a conductor. In orchestras with a conductor, the concertmaster shares leadership with the conductor, while in orchestras without a conductor, shared leadership occurs between the concertmaster and other members of the orchestra. Based on the author's personal insights and artistic experience in rehearsing with the *C/O*, the section introduces the technical challenges faced by a violinist holding the position of the concertmaster in the *C/O* orchestra.

CONCLUSIONS

The conducted artistic research, the studied musicological literature and that of social sciences, and a detailed analysis of the activity of a violinist playing both solo and in chamber ensembles or an orchestra made it possible to summarise the performance and communication aspects in the case of changes in the violinist's functions and to draw certain conclusions regarding the elements of the violin performance art relevant to the research.

1. An analysis of the evolution of the concept of a virtuoso soloist proves that the said concept and the social role of a virtuoso musician have been treated differently at different times. The specificity of the contemporary virtuoso activity is the most relevant to the present research:

- Presently, a successful violinist is one whose musical performance is not uniform. She does not limit himself to a position in one orchestra, increasingly often tends to choose a freelance status, and measures the career by the number of projects done. Frequent changing of roles (playing in an orchestra or chamber ensembles), a repertoire of different epochs, and the knowledge of management are the minimum requirements for those seeking a job as a music performer.
 - Masterful technique management is no longer perceived as an exceptional talent of a musician but as a must-have instrument of expressive performance, while in the contemporary musical life virtuosity acquires the meaning of polyfunctionality.
2. Upon examining the idea and practice of chamber music making, we note:
- The essential element of chamber music making is the musicians', with their distinctive musical worldviews, individual playing styles, and different performance techniques, efforts to discover common sound and common musical thinking when playing in an ensemble.
 - The current tendencies of art massiveness and display of individual mastery leave the ideas of chamber music in the margins. However, it is precisely the chamber music making that allows revealing particularly refined aspects of the art of playing the violin.
3. In the analysis of a string quartet from the perspective of interpersonal relationships, leadership has been receiving the greatest attention, while the role of a follower in contemporary musicology has been little analysed. An overview of the concepts of leader, follower, and shared leadership and the evaluation of their significance in ensemble music making led to the following conclusions:
- Ensembles with more stable leaders in which each ensemble member represents a specific role perform better in music making.
 - The role of the violinist follower is most evident in the *tutti* position of orchestras, both chamber and symphony ones.
 - The author identified the following main challenges for a *tutti* violinist in an orchestra: the ability to work in a team; to feel comfortable when working within a strict hierarchy (individual artistry of the performer becomes subordinate to another); the ability to accept criticism, even if it is unjust or unfounded.
 - Sharing leadership within a chamber ensemble can be one of the ways to increase the ensemble's effectiveness, to strengthen the performers' hearing one another, and to improve common music making.
4. The analysis and comparison of the different specifics of the performance of violin soloist and violinist as an ensemble member resulted in the following conclusions:
- The ability to identify one's own changing role is a key feature of a member of a string quartet. Premediated intonation adjustment is a trait of a performer requiring the most advanced skills.

- Group awareness and rhythmic coordination between performers become an additional challenge for chamber music making.
- In the practice of string quartets, the same dynamic extremes as in solos are possible.
- When playing in a string quartet, *vibrato* is adjusted to other instruments.
- The adjustment of bowing results in harmonious playing together and is therefore relevant to any chamber ensemble. Usually uniform bowing is chosen by the ensemble members to play the same melody, unisons, rhythmic passages, and various *staccato*.
- It is important for the quartet members to coordinate the parts of the bow in which the musical phrases begin and end. Sophisticated bowing solutions often used in solo compositions are rarely successful in chamber music playing.
- Contrary to playing solo, the most common position of the violinist in chamber music making is sitting. Prolonged playing in a sitting position can result in an irregular posture, which affects the right arm technique.

5. Based on the analysis of the different characteristics of violin solo and ensemble music making activities and the performance specifics as well as on her own professional experience, the author of the research paper argues:

6. When playing in a *tutti* position, it is important to master specific personal traits: to pursue excellence, even if it is not noticed and appreciated; to be able to set high standards for one's own performance regardless of whether they are feasible; to be able to cope with emotional tension and stress; a stable temperament, a positive attitude to work and a good sense of humour are crucial factors in the overall microclimate of the group when dealing with stressful situations; and the particularly important personal qualities of the performer include integrity, loyalty and will power, and versatility.

7. The specific responsibilities of the follower position have been identified: to respond and to follow the leader's signals; to decide on possible actions and to undertake them; to create conditions for the leader to lead; and to respond here and now.

8. The main features of the position of the second violin in a string quartet have been identified: the second violin can be called a quartet chameleon due to a frequent change in roles during the performance; performance of a subsidiary melody; taking up the main melody (usually that of the first violin); the dialogue function, intermittent interruptions; taking over a tune; the function of accompaniment – joining the harmony and accompanying the melody; harmonic connections.

9. In the analysis of the concept of shared leadership, it has been applied to a violinist who holds the position of the concertmaster of the orchestra in the absence of a conductor. The author identifies the following challenges and objec-

tives of the concertmaster playing in an orchestra without a conductor: analysis of recordings, work with a score; defining the bowing and the fingering; making a rehearsal schedule and setting rehearsal goals; and leading group rehearsals for string instruments.

10. During the concert, the concertmaster's body language transforms into information and the objectives for other musicians of the orchestra. Non-verbal communication signs include musician's posture, hand and body movements, instrument movements, facial expressions, and eye contact.

The research process opened new avenues for an analysis of violinist's activity. Even though different problems of analysis were faced in the research process, mainly due to the lack of research in different aspects of the violinist's performance technique, the discovered guidelines helped approach the violinist's profession from the perspective of interpersonal relationships, to separately discuss solo and ensemble music making, and to search for specific changes in the violinist's functions, based not merely on their mastering of the performance technique but also on the application of psychological and communicative knowledge which contributes to the violinist's performance in ensemble music making. While trying to achieve the research aim, a conclusion was drawn that an individual performer's technique is a prerequisite for the development of a string quartet technique, while chamber music plays a major role in the musician's performance technique, their interpretive choices and the models of social behaviour.

The violinist's solo activity, combined with the ensemble music making, tends to take on new perspectives. The ability to hear more musical material, increased intonation hearing, the need to adjust, and the improvement of the composition analysis and interpretation over a short time due to a large number of performed compositions – all this encourages not to stay in the stage of brushing up one piece. Chamber music is argued to develop wide range aesthetic attitudes and a sense of responsibility for the overall purpose of interpretation as well as the harmony of one's own aspirations with those of other members of the ensemble. The research findings proved that the studies of the ensemble performance practices should not be confused with an individual performer's technique and should be practiced separately.

The research into the changes in the violinist's functions is a little explored area in which discoveries and discourses of various fields (psychology, musicology, sociology, technology, and acoustics) must be combined. This makes the conducted research interdisciplinary, however, due to its wide context coverage, leaves many aspects unexplored and opens the way for further research.

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

1. The Role of the Second Violinist in the String Quartet. Essential Differences and Commonalities in Comparison to the First Violinist. 13th international scientific conference “Music Science Today: The Permanent and the Changeable”. Daugpilio universitetas (Latvija) / Daugavpils University (Latvia), 2018 m. gegužės 10–11 d. / 10–11 May 2018.

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

1. Ką veikia antrasis smuikas [What Does the Second Violin Do]. *Muzikos barai*, 2018, Nr. 1–2 (480–481), p. 32–34.
2. The Role of the Second Violinist in the String Quartet. Essential Differences and Commonalities in Comparison to the First Violinist. *Music Science Today: The Permanent and the Changeable*, 2019, 3(11), p. 85–90.
3. Solisto virtuozo sampratos radimasis ir raida šiandienos kultūroje [The Concept of Virtuoso Soloist: Its Emergence and Development in Contemporary Culture]. *Ars et praxis*, 2019, Nr. 6, p. 163–172.

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar – smuikininkė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantė (vadovės – prof. Ingrida Armonaitė-Galinienė, doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli). Giedrė Žarėnaitė-Molenaar yra daugelio tarptautinių ir respublikinių konkursų laureatė, aktyviai dalyvauja tarptautiniuose kamerinių ansamblių ir orkestrų projektuose. 2004 m. įkūrė „C/O“ kamerinį orkestrą, 2014–2018 m. ėjo koncertmeisterio pareigas Vilniaus miesto Šv. Kristoforo kameriniame orkestre. Šiuo metu yra kviečiama prisijungti prie tokių orkestrų kaip „Kristiansand Symphony Orchestra“, „Bergen Philharmonic“, „Norwegian Arctic Philharmonic“, „MusicAeterna“ veiklos.

El. paštas: giedre.zarenaite@gmail.com

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar is a violinist and an artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (supervisors: Prof. Ingrida Armonaitė-Galinienė and Assoc. Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli). Giedrė Žarėnaitė-Molenaar is winner of a number of national and international competitions and an active participant of the projects of international chamber ensembles and orchestras. In 2004, she founded the *C/O* Chamber Orchestra, in 2014 to 2018, acted as the concertmaster at the Vilnius City Municipality St. Christopher Chamber Orchestra. She is currently invited to join orchestras such as the Kristiansand Symphony Orchestra, Bergen Philharmonic, Norwegian Arctic Philharmonic, and *MusicAeterna*.

E-mail: giedre.zarenaite@gmail.com

Giedrė Žarėnaitė-Molenaar

SMUIKININKO FUNKCIJŲ KAITA GRIEŽIANT SOLO IR ANSAMBLIUOSE:
ATLIKIMO IR KOMUNIKACIJOS ASPEKTAI

CHANGES IN VIOLINIST FUNCTIONS WHEN PLAYING SOLO OR IN ENSEMBLES:
ASPECTS OF PERFORMANCE AND COMMUNICATION

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

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

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

Tir. 30 egz. Nemokamai