

Lina NAVICKAITĖ-MARTINELLI

# Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos

## *Towards a Semiotic Theory of Musical Performance Art: Key Concepts, Models, and Prospects*

Straipsnis parengtas vykdant kultūrinės plėtros projektą „Atlikėjo polifunktionalumas muzikiniuose, kultūriniuose ir socialiniuose procesuose“. Tyrimą finansuoja Lietuvos mokslo taryba (sutarties Nr. MIP-095/2013).

The article was prepared during the implementation of the project “Performer’s Polyfunctionality in Musical, Cultural and Social Processes”. The research was funded by a grant (No. MIP-095/2013) from the Research Council of Lithuania.

### **Anotacija**

Žvelgiant semiotiškai, muzikos atlikimas yra suvokiamas kaip komunikacijos modelis: jame siunčiami ar įkūnijami užkoduoti pranešimai, kurių reikšmės gavėjų suvokiamos ir iškoduojamos. Antai teatro ar operos atlikimuose, kurie semiotikų jau senokai analizuojami, reikšmė užšifruojama ir perteikiama įvairiomis spektaklio sistemomis: scenografija, apšvietimu, kostiumų dizainu, muzika ir t. t. Šalia to, prasių kupiną ir sudėtingą signifikaciją šiems atlikimams suteikia patys atlikėjai-aktoriai – jų kūnai, veiksmai, interpretacija. Visa tai galima pritaikyti ir muzikos atlikėjų menui: maštant apie jį vien kaip apie muzikinės partitūros realizavimą, neįvertinamas potencialus jo semiozės sudėtingumas. Straipsnyje pateikiami keli semiotinės atlikimo meno teorijos modeliai, leidžiantys analizuoti muzikos atlikėjų veiklą remiantis jų generuojamais ir siunčiamais muzikiniais, kultūriniais ir socialiniais pranešimais. Metodologiniu požiūriu čia naudojamos reikšmingiausios muzikos semiotikos analitiniais įrankiais – tokiais kaip Gino Stefani muzikinės kompetencijos teorija, kai kuriais Eero Tarasti egzistencinės semiotikos aspektais – ir autorės originaliomis formuluotėmis.

**Reikšminiai žodžiai:** muzikos atlikimo menas, interpretacija, semiotika, atlikimo studijos.

### **Abstract**

Seeing it from the semiotic perspective, musical performance is understood as a communication model in which a series of coded messages are sent or enacted and their meanings received or decoded. For example, in a theatre or opera performance, which have been for a long time subject to semiotic analysis, the meaning is encoded and transmitted through the various systems of staging, such as sets, lighting, costume, music, etc. In addition, rich and complex significations are provided by the performers/actors themselves, their bodies, actions and interpretive choices. All this can be said about the art of music performers as well, and, if we think of a musical performance as a mere actualization of a musical score, we obviously underline the potential density of its semiosis.

The article aims at presenting some possible model of a semiotic theory of musical performance art that would enable an analysis of the activity of musical performers based on the musical, cultural, and social messages generated and sent by them. From the methodological point of view, the core of the present analysis consists in the application (sometimes adaptation) of some important models produced within musical semiotics, such as Gino Stefani’s theory of musical competence, certain aspects of Eero Tarasti’s existential semiotics, plus the addition of the author’s own formulations.

**Keywords:** musical performance art, interpretation, semiotics, performance studies.

### **Semiotinės prieties paieškos**

Atliepiant poreikį išplėsti ir praturtinti dabartines atlikimo meno studijų tendencijas, šiuo tyrimu siekiama pateikti keletą teorinių modelių, kurie leistų analizuoti muzikos atlikėjų veiklą remiantis jų generuojamais ir siunčiamais muzikiniais, kultūriniais ir socialiniais pranešimais. Tokią prietį galima laikyti tarpdisciplinine: čia neneigiamos tradicinės muzikologijos tyrimų prioritetu esančios vakarietiškos akademinės muzikos atlikimo sąsajos su muzikos kūriniais, tačiau šalia endogeninių, muzikinių reikšmių sistemų aprėpiamas platesnis žiūros taškas, o muzikos atlikimo menas studijuojamas kaip kuriantis išorinės – viršmuzikines, arba egzogenines, – reikšmes. Straipsnyje

teigiama, kad muzikiniai reiškiniai nėra išskirtinai muzikiniai: juos prasminga tyrinėti atsižvelgiant į daugybę socialinių, ekonominių ir kultūrinių veiksnių.

Žvelgiant semiotiškai, muzikos atlikimas yra suvokiamas kaip komunikacijos modelis: jame siunčiami ar įkūnijami užkoduoti pranešimai, kurių reikšmės gavėjų suvokiamos ir iškoduojamos<sup>1</sup>. Antai teatro ar operos atlikimuose, kurie semiotikų jau senokai analizuojami, reikšmė užšifruojama ir perteikiama įvairiomis pastatymo sistemomis: scenografija, apšvietimu, kostiumų dizainu, muzika ir kt.<sup>2</sup> Šalia to, prasių kupiną ir sudėtingą signifikaciją šiems atlikimams suteikia patys atlikėjai-aktoriai – jų kūnai, veiksmai, interpretacija. Visa tai galima pritaikyti ir muzikos atlikėjų

menui: mąstant apie jį vien kaip apie muzikinės partitūros realizavimą, nepastebimas (ar sąmoningai neigiamas) potencialus jo semiozės sudėtingumas. Tad viena pagrindinių šio straipsnio prielaidų yra ta, kad muzikos atlikimo menas gali būti nagrinėjamas koncentruojantis į muzikos atlikėjus kaip į ypatingą kultūrinio gyvenimo fenomeną, o muzikos atlikimo praktikas įmanu studijuoti ne tik tyrinėjant muzikos interpretaciją drauge su muzikos kūriniumi, bet ir atsižvelgiant į moderniosios kultūros reiškinius, įvairias atlikėjų veiklos terpes ir atlikimo tipų aspektus, skirtingus atlikėjo ir klausytojo komunikacijos procesų pavidalus.

Egzistuojančiuose muzikos semiotikų darbuose pateikiama daug įdomių išvalgų, kurias galima būtų pritaikyti muzikos atlikimui, tačiau konkrečių atvejų studijų labai stinga. Vyraujanti bendrosios semiotikos paradigmu ir mokyklų pamatus pakloję teoretikai neskyrė muzikai beveik jokio dėmesio. Peržvelgus vadinamosios Amerikos mokyklos (jos pagrindas – Charleso Sanderso Peirce'o raštai) arba Paryžiaus struktūralistinės krypties (įsteigtos Algirdo Juliaus Greimo, tęsusio Claude'o Lévi-Strausso teorinę mintį) darbus tenka konstatuoti, kad nė vienas šių iškilų mąstytojų nerašė apie muziką. Šios temos nerastume nei Tartu–Maskvos mokyklos įkūrėjo Jurijaus Lotmano, nei žymiausio dabarties semiotiko Umberto Eco (kuris pats puikiai groja klarnetu<sup>3</sup>) darbuose. Įdomu tai, kad susidomėjimo muzika stoka anaipol neatspindi dėmesio atlikimui, arba performatyvumui, – šis išsamiai tyrinėtus teatro kontekstuose. Polinkio teatro studijoms būta tokio ryškaus, kad kai kurias garsias semiotikos mokyklas (kaip antai Prahos semiotikos mokyklą XX a. trečiu dešimtmėčiu ar kitų Europos teoretikų, įskaitant tokius autorius kaip Lotmanas, Eco ar Marco De Marinis veiklą) galima būtų laikyti teatro semiotikos ištakomis. Tarp kelių mokslininkų, kurių darbuose aptinkama muzikos tematika, pirmiausia minėtinas Roland'as Barthes'as, rašęs ir apie muzikos atlikimą<sup>4</sup>.

Muzikos semiotiką tyrinėjanti teoretikų (tokių kaip Jeanas-Jacques'as Nattiez, Gino Stefani, Eero Tarasti ir daugelis kitų) gausi ir originali literatūra, be abejonės, reikšmingai prisidėjo permąstant (jei ne apskritai kitaip apibrėžiant) įvairius muzikinius reiškinius ir praktikas, tarp jų ir muzikos atlikimą (nors ir ne taip nuosekliai kaip kitų temų atveju). Jie rėmėsi pagrindinėmis bendrosios semiotikos teorijomis, pritaikydami šias savo tyrimų sričiai. Taip radosi keletas semiotinės teorijos aplikacijų konkrečiai muzikos atlikimo menui: vienas šio straipsnio tikslų – kai kurias jų trumpai apžvelgti. Siekiama pateikti bendraisiais semiotiniais modeliais paremtas originaliausias teorines išvalgas, pritaikant jas muzikos atlikimui. Egzistuojanti medžiaga čia ne tik adaptuojama, bet ir perdirbama, taip pat, kur būtina, pateikiami nauji siūlymai. Pažymėtina, kad kai kurios trijų šiame straipsnyje pateikiamų modelių dalys ir aptariama problematika susipina, taip paryškindamos bendrąsias siūlomas muzikos atlikimo studijų gaires.

## Semiotinė atlikėjo tapatybė: endogeniniai ir egzogeniniai ženklai interpretuojant muziką

Muzikinės semiozės procesus, taip pat ir muzikos atlikimo srityje, veikia daugybė kultūrinių, socialinių ir psichologinių veiksnių. Atlikėjo meninę tapatybę, interpretacinius pasirinkimus, psichinę ir fizinę savastį nulemia įvairios aplinkybės, tarp jų – įgimtos savybės, asmeninė aplinka, tam tikros tradicijos suvaržymai, stilistiniai konkrečiau muzikos kūrinio reikalavimai ir pan. Šioje straipsnio dalyje muzikos atlikimo meno studijoms siūloma egzistencinės semiotikos teorijos prieitis; taip pat siekiama parodyti, kad gana nemažos dalies specifiškai su atlikimu susijusių problemų ir gerokai platesnių sociokultūrinių klausimų analizę potencialiai galėtų praplėsti semiotinis žiūros taškas. Semiotinės prieigos ir kai kurios reikšmingosios sąvokos jau kuris laikas esti sėkmingai vartojamos į muzikos atlikimą orientuotuose muzikologiniuose tyrinėjimuose. Tarp tokių konceptų, kuriuos pagrįstai galima būtų laikyti ypač parankiais plečiant diskursus apie muzikos atlikimo praktikas ir jų kuriamas reikšmes, yra semiotinio subjekto, meninės ar kitokios aplinkos *Umwelt*<sup>5</sup> ir semiotinės savasties (*semiotic self*) sąvokos. Toliau straipsnyje nagrinėjami modeliai skirti veikiau ryšiams tarp atlikimo ir muzikos kūrinio arba kitų išorės elementų aptarti, o šiame skirsnyje tyrinėjamas subjektyvus atlikėjo santykis su savo paties atlikimu. Kitaip tariant, šiuo atveju dominuojantis aspektas yra atlikėjo subjektyvumas.

Semiotikos srityje net kelių autorių darbuose pasirodo semiotinės savasties, arba „semiotinio aš“, sąvoka, paprastai susidedanti iš dviejų aspektų: vidinės ir išorinės subjekto pusių. Tarp jų aptinkame, pavyzdžiui, George'o Herberto Meado vartotus terminus *I* („aš“ kaip toks) ir *Me* („aš“ socialiniame kontekste); jiems iš esmės tapachius prancūzų autorių (Paulo Ricoeuro, Jeano-Paulio Sartre'o, Jacques'o Fontanille'io) *Moi* ir *Soi*; Charleso Sanderso Peirce'o kontroliuojanti, gilujį ir kritinį „aš“; Henri Bergsono pasiūlytą skirtumą tarp „paviršinio“ ir „giliojo“ *ego*.

Amerikiečių muzikologė Naomi Cumming, ligi šiol išsamiausiai svarsčiusi, kas galėtų sudaryti muzikos atlikėjo tapatybę, taip pat mini „išorinį“ ir „vidinį“ veidus. Žiūrint išoriškai, kaip tik socialinėje terpėje individo pasirenkamų galimybių, jam vienam būdingų garso ar gestų formavimo manierų apčiuopiamas rezultatas išskiria atlikėją „iš minios“ ir suteikia jam individualų stilių (Cumming, 2000, p. 10). Suvokdama *asmenybę* kaip išimtinai socialinę, interaktyvią ir mobilią patirtį Cumming rašo:

[...] Tik kai visiškai įsisaūmoninu „išorinį“ savo muzikinę tapatybę kaip veiksmų modelio veidą, galiu savęs paklausti, kaip savo atlikėjiškoje veikloje esu suvaržoma. Kokia ideologija mane valdo? Kas lemia mano pasirinkimus? Kiek esu laisva? Tai muzikiniai klausimai, tačiau jie yra ir platesnių klausimų apie

saviraišką socialiniame gyvenime alegorija. Atkreipdama dėmesį į garsus, kurių „negaliu“ išgauti, pradedu geriau pažinti tuos nepakankamai artikuliuotus „įsitikinimus“, kurie pasireiškia kaip įtikinamo muzikos atlikimo kliuviniai. Suprantu, kad mano muzikiniai ir socialiniai kliuviniai nėra visiškai tarpusavyje nesuję. „Išorinė“ garsais išreiškiamų pasirinkimų tapatybė atspindi įsitikinimų, troškimų ir suvaržymų modelį, kuris sudaro vidinį „aš“ – tai, ką reiškia „būti savimi“ (Cumming, 2000, p. 11).

Šioje studijoje semiotinės savasties sąvoka pasitelkiama analizuojant muzikos atlikimo menę, kaip ir bet kurioje kitoje veikloje, egzistuojančią pusiausvyrą tarp individualaus atlikėjo subjektyvių pasirinkimų ir visuotinių kultūriškai nulemtų standartų. Semiotiškai nagrinėjant muzikos atlikimo meną daroma prielaida, kad kiekvienas muzikos interpretatorius pasižymi vienu ar keliais būdingais bruožais, tam tikrais „semantiniiais gestais“<sup>6</sup>, kurie dominuoja jo interpretacijose ir išskiria jas iš kitų atlikimų. Vis dėlto kad ir turėdamas šias imanentines asmenines savybes, bet kuris menininkas yra be perstojo reikšmingai veikiamas socialinio ir kultūrinio konteksto, kuris formuoja socialinę atlikėjo tapatybę. Be to, asmuo gali priimti tik tam tikras iš išorės primetamas normas, o kitas atmesti ar net sąmoningai joms priešintis<sup>7</sup>. Taip įtvirtinamas nuolatinis asmens ir visuomenės dialogas. Taigi šiame straipsnio skyriuje pasitelkiamas semiotinis modelis aprėpia abi – vidinę savastį ir išorinę tapatybę, atlikėjo *Moi* ir *Soi* sferas, individualų ir kolektyvinį subjektyvumo tipus. Remiantis aukščiau išsakytais svarstymais, čia kalbama apie dviejų rūšių ženklus: endogeninius ir egzogeninius – vidinius ir išorinius būdinguosius bruožus, vyraujančius atlikėjo interpretaciniuose sprendimuose ir sudarančius menininko semiotinę tapatybę.

Konstruktivesnę formą šiems svarstymams suteiktų semiotinis modelis, pasitelkiamas norint pailiuoti vidines ir išorines įtakas, subjektyviuosius elementus ir standartus, persmelkiančius bet kurio muzikos atlikėjo kūrybinę veiklą: tai modifikuota suomių muzikologo ir semiotiko Eero Tarasti Atlikėjo subjektyvumo semiotinio kvadrato<sup>8</sup> ir keturių loginių atvejų (remiantis Hegeliu ir Fontanille'iu) versija<sup>9</sup>. Atlikėjo savasties *Moi* dalis čia siejama su Greimo vidinėmis (endogeninėmis) modalinėmis vertėmis „norėjimas“ ir „galėjimas“, o *Soi* tapatybės pusę atspindi išorinės (egzogeninės) „žinojimo“ ir „privalejimo“ vertės. Taip aprėpiamos visos sferos ir kategorijos, kuriomis ir per kurias komunikuojamas muzikos atlikėjo menas.

Greimo modalinė vertė „norėjimas“<sup>10</sup> reiškia atlikėjo vidinę tapatybę (*Moi*). Ši kvadrato dalis aprėpia asmeninį (ar šeimos nulemtą) kontekstą, atlikėjo meninį skonį ar, tarkime, religines pažiūras. Jai taip pat priklauso asmens muzikalumas, specifinis „atlikėjo šarmas“ ar charizma.

„Galėjimas“<sup>11</sup> aprėpia atlikėjo technines galimybes, „psichofizinę harmoniją“. Šiam atlikimo meno aspektui taip pat priklauso virtuoziskumas, kūniškoji raiška, savita garso kokybė ir pan.

#### Norėjimas

Atlikėjo vidinė tapatybė (*Moi*). Asmeninės (šeimos) prielaidos, skoniai, muzikalumas. Išskirtinis „atlikėjo šarmas“.

#### Žinojimas

*Soi*, nustatyti socialiniai kodai, tam tikros atlikimo tradicijos („mokyklos“) normos.

#### Galėjimas

Techninės galimybės, „psichofizinė harmonija“. Virtuoziskumas, kūniškoji raiškė, garso kokybė.

#### Privalejimas

Partitūroje įkūnytos kompozitoriaus intencijos. Muzikos kūrinio reikalavimai – subjektyvios jo stiliaus galimybės, jo vidiniai modalumai.

**1 modelis.** Individualybė ir standartai atlikėjo menę (išplėtotą pagal Eero Tarasti subjektyvumo teoriją)

„Žinojimas, mokėjimas“<sup>12</sup> arba atlikėjo *Soi* yra sudarytas iš nustatytų socialinių, visuomeninių kodų, tam tikros atlikimo tradicijos („mokyklos“) stereotipų; paprastai, vertinant pagal vyraujančius standartus, tam tikros grojimo manieros yra vertinamos palankiau nei kitos.

„Privalejimas“<sup>13</sup> reiškia partitūroje užfiksuotus kompozitoriaus sumanymus, kūrinio vidinius modalumus. Tai muzikos kūrinio nulemti reikalavimai – subjektyvios jo stiliaus galimybės, be kurių kūrinys prarastų savo gyvastį.

Šis modelis autorės jau buvo pritaikytas keletui muzikos atlikimo analizės kontekstų, tokių kaip „mokyklos“ sąvoka (žr. Navickaitė-Martinelli, 2009), garso įrašų technologijų įtaka muzikos atlikimo menui (2010) ar kūniškoji muzikos atlikėjo tapatybė (2008), ir galima konstatuoti, jog jį pasitelkus įmanu itin parankiai sustruktūrinti net ir labai sudėtingus atlikimo meno reiškinius ir jų kaitą. Čia į jį daugiau nesigilinant ir dar labiau plečiant atlikimo meno studijų perspektyvas šiame straipsnyje toliau nagrinėjama žymaus italų muzikologo ir semiotiko Gino Stefani muzikinės kompetencijos teorija.

### Gino Stefani muzikinės kompetencijos teorijos pritaikymas muzikos atlikimo studijoms

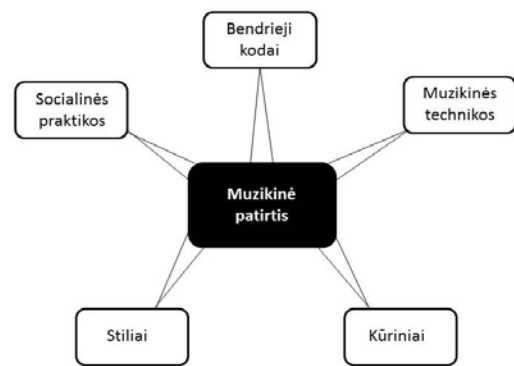
Stefani teigia, kad muzikinė kompetencija glūdi įvairiuose – ne vien griežtai muzikiniuose ar tik „muzikos ekspertams“ prieinamuose – lygmenyse ir kad ji pasireiškia konstruojant bet kokį diskursą apie muziką: nuo kasdienių muzikos klausymosi praktikų iki profesionalaus muzikos komponavimo. Toliau iliustruojamas modelis buvo sukurtas atliepiant įvairiomis progomis (kaip antai Stefani, 1976) išreikštą mokslininko įsitikinimą, kad muzika neturėtų būti studijuojama *in se*, o veikiau „[...] pačiu suprantamiausiu būdu – nieko neatmesdama ir tuo pat metu atkreipdama dėmesį į skirtingų muzikinių patirčių, praktikų ir idėjų heterogeniškumą. Remiantis šia prielaida, galioja principas: muzikos *prasmė* skleidžiasi erdvėje, nusidriekusi nuo pačių bendriausių žmogiškųjų iki labiausiai specifinių meninių patirčių (Stefani, 1998, p. 15)“<sup>14</sup>.

Stefani nurodo įvairias muzikiniuose kontekstuose besireiškiančias žmogiškąsias kategorijas, galinčias kurti muzikos prasmę, ir akcentuoja teorinę kiekvienos jų svarbą, atsisakant ignoruoti net ir itin paprastus aspektus, kuriuos tradicinės pakraipos muzikologija veikiausiai įvardytų kaip antrinius ar visai nereikšmingus. Pasak Stefani, bet kuris muzikinių reiškinių *virtuotojo* tipas (nuo vadinamųjų mėgėjų iki profesionalų, nuo klausytojų iki atlikėjų ir kt.) pasižymi tam tikra muzikine kompetencija. Šios muzikinės kompetencijos rūšys skiriasi viena nuo kitos, tačiau esti vienodai pravarčios analitiniu požiūriu kaip tik dėl to, kad, remiantis kiekviena jų, įmanu konstruoti skirtingus diskursus. Panašų tikslą galima išskelti ir analizuojant muzikos atlikimo sritį. Sekant Stefani, tikrasis tikslas yra „ne visiškai muzika, tačiau visapusiška *muzikos patirtis* dar iki bet kokios subjekto ir objekto artikuliacijos ir atskirties. [...] Žvelgiant iš semiotinės perspektyvos, patirtis yra prasmės *apie* muziką ir *su* muzika kūrimas“ (Stefani, 2009, p. 19).

Pačią „muzikinės kompetencijos“ idėją, apie kurią jau buvo užsimenama etnomuzikologijos srityje (Blacking, 1973) ir kuri jau cirkuliavo kalbotyroje (pvz., Ruwet, 1972) bei semiotikoje (pvz., Eco, 1964), Stefani išplėtojo į originalų modelį, kuris išties aprėpia visus tokio pobūdžio procesus ir gestus. Muzikinė kompetencija, anot Stefani, yra artikuliuojama penkiais lygmenimis, t. y. vadinamuosiuose bendruosiuose koduose, socialinėse praktikose, muzikinėse technikoje, stiliume ir kūriniume<sup>15</sup>. Svarbu pažymėti, kad šie lygmenys pasireiškia ne vienuose, tačiau papildo vienas kitą ir koegzistuoja įvairiomis formomis ir pavidalais (ypač tai pasakytina apie muzikos atlikimą). Nėra tokio dalyko kaip atlikimas, pagrįstas, tarkime, *išimtinai* socialinėmis praktikomis, nekreipiant dėmesio į kitus keturis lygmenis. Tokia situacija galėtų egzistuoti vien teoriškai: kur kas realiau (ką bus mėginama parodyti keliais pavyzdžiais) aptikti atvejų, kur vienas iš penkių lygmenų dominuoja ar bent ryškiau išsilygia virš kitų. Stefani (1985, p. 93–100) pateikia keletą būdų, kaip galima perskaityti jo modelį (penkias schemas ir iš viso trylika jų pritaikymo būdų), ir visais atvejais labai ryškūs visų elementų sukibimas ir kiekvieno jų tarpusavio prasiskverbimas. Pernelyg neaptariant šių schemų subtilių skirtumų, galbūt prasminga būtų pasirinkti penktąją kaip reprezentuojančią tai, kaip ketinama pritaikyti Stefani modelį čia pateikiamuose muzikos atlikimo meno tyrinėjimuose. Šioje scheme „penki lygmenys yra lygiai nutolę nuo idealaus centrinio taško ir topologiškai ekvivalentiški su idealium centriniu tašku“ [turima galvoje muzikinė patirtis – *aut. past.*] (Stefani, 1985, p. 97).

Toliau šiame straipsnyje Stefani modelis iliustruojamas derinant originalias mokslininko formuluotes ir galimą jų pritaikymą fortepijono atlikimo menui (pasirenkant kažkurį vieną labiau apčiuopiamą lygmenį).

**Bendrieji kodai.** Stefani juos apibrėžia kaip „senso- rines schemas (erdvės, lytėjimo, dinamines, kinetines ir



2 modelis. Penktoji Gino Stefani kompetencijos modelio schema (Stefani, 1985)

t. t.)“ ir „logines schemas, t. y. paprastus ar sudėtingus mentalinius procesus“ (Stefani, 1985, p. 86). Kai kurie muzikinės patirties (taigi ir muzikos atlikimo) aspektai yra susiję su bio/antropologine subjekto prigimtimi ir kaip tokie aprėpia universalųjį komponentą: bendrieji kodai tyrinėja muzikinio diskurso sritį, kuri peržengia kultūrų ribas ir veikiau charakterizuoja subjektą kaip priklausantį žmonių giminei. Atlikėjui muzikuojant vyksta daugybė viršmuzikinių procesų, kuriuos dažniau nei muzikologija interpretuoja kinezika ar proksemika (neverbalinė atlikėjo komunikacija, veido išraiškos, raumenų tonusas ir pan.). Šie ir panašūs procesai nėra muzika, tačiau jie vis dėlto yra muzikos dalis, kurios iš esmės neįmanoma atskirti nuo kitų muzikos atlikimo apraiškų, įprastai laikomų labiau muzikinėmis (kaip antai partitūros skaitymo). Kai mąstome apie fortepijoninės muzikos atlikimą, esama netgi tokių atvejų, kai viršmuzikiniai procesai tokie ryškūs, kad juos imama kritikuoti kaip trukdančius muzikai ir taip esą menkinančius atlikimo grynumą. Vienas ryškiausių to pavyzdžių – neįprastos džiaz pianisto Keitho Jarretto pozos, kūno judesiai ir – bene labiausiai trikdančios muzikinį vyksmą – vokalizacijos:

Kritiniuose atsiliepimuose apie Jarretto pianizmą iškeliamą hierarchinę opoziciją tarp gryno, iš fortepijono sklindančio akustinio signalo ir garso priemaišų, kurias kelia virš jo girdimas žmogaus balsas. Šis įsibrovėlis – balsas – suvokiamas kaip atskiras sluoksnis arba, pasak kritiko Oweno Cordle'o, „dainavimas virš“. Čia prielinksnis „virš“, lydymas erdviųjų konotacijų, nėra vien savitiksliis žurnalisto žargonas. Jis veikiau suponuoja idealios erdvės – fortepijono garso – egzistavimą, kuris gali (anot kritikų, ir privalo) būti kontempliuojamas be papildomų trikdžių. Šio požiūrio adeptų poziciją lemia prielaida, jog improvizacinė kūryba yra vidinis procesas, o fortepijonas – pati intymiausia (t. y. autentiška) jos išraiška. Galime vadinti tokį vidinį procesą kognityviniu ar įsivaizduojamu (Moreno, 1999, p. 77).

Kad ir koks radikalus ir nebūdingas galėtų pasirodyti šis atvejis (išties autorės tikslas – pateikti pavyzdžius, kurie išsiskiria tuo, kaip jie atliepia kiekvieną iš Stefani modelių),

akivaizdu, jog tradicinių pažiūrų kritikas suvokia tarp griežtai muzikinės ir bet kokios kitos (minėtu atveju – vokalinės ir kūniškosios) erdvės egzistuojant neperžengiamą prarają. Tuo pat metu akivaizdu, kad tokie pianistai kaip Jarrettas (ar, pasitelkiant kitą ne mažiau ryškų pavyzdį, Glennas Gouldas ir jo niūniavimas bei dirigento mostai skambinant fortepijonu) neįžvelgia jokios skirties tarp tradiciškai muzikinio gesto ir kitų „atlikimo“ formų. Tiesą sakant, toji skirtis apskritai neegzistuoja netgi tais atvejais, kai kūniškasis įsitraukimas yra ne toks pretenzingas nei jau minėtų Jarretto ar Gouldo – vien dėl to, kad kūniškumas esmingas atlikėjui, kuris – akivaizdu – atlikdamas muziką, negali peržengti savo biologijos<sup>16</sup>.

Be to, Jarrettas yra itin parankus norint paaiškinti tai, ką Stefani vadina „sensorine“ ir „logine“ schemomis. Pasak jau cituoto Jairo Moreno, pianisto vokalizacijos sujungia šias abi kategorijas: „Ką tuomet daryti su Jarretto kartu su fortepijonu „dainuojančiomis“ muzikinėmis linijomis? Mano įsitikinimu, tokiu būdu jis atskleidžia esant sąmoningą mąstymo procesą. Pianistas akivaizdžiai pademonstruoja, kad garso įsivaizdavimas ir jo struktūravimas į improvizuojamų kūrinių harmonines progresijas ir melodijas pareikalauja to garso įkūnijimo į protą, sielą ir kūną (čia kūnas žymi balsą). Jo balso garsas paleidžia nuo saito tai, kas, kritikų supratimu, turėtų išlikti metafizine būtimi“ (Moreno, 1999, p. 79).

**Socialinės praktikos.** „Muzikinė prasmė kuriama per tam tikrus kodus, kurie kyla iš socialinių praktikų. Kaip tik tai lemia, kad klasikinio kūrinio pradžia gali būti sumanoma ir suvokiama kaip ceremoninga įžanga ar viešos prakalbos pradžia; kad melodijos artikuliacija gali priminti kalbamąją ištartį [...]; kad tiek daug muzikinių ritmų ir metrų primena panašias poezijos ar šokio struktūras; ir t. t. Kaip tik šiame prasmių tinkle imama daugiau ar mažiau sistemingai konstruoti įvairių visuomenės praktikų ryšius“ (Stefani, 1985, p. 87). Kitaip tariant, socialinių praktikų lygmenyje susiduriame su įvairiomis muzikoje pasireiškiančio kultūrinio diskurso formomis. Nereikia nė minėti, kad itin svarbus muzikos komponentas yra jos socialinė reikšmė: akivaizdu, jog tai taikytina ir konkrečiam muzikos atlikimo atvejui. Atlikėjo pasirinkimai, pasaulėjauta, požiūris į interpretaciją gali suteikti daug informacijos apie tai, kokiai bendruomenei (ar kelioms) menininkas priklauso (ar kuriai jaučiasi atstovaujantis) – su visais tai aplinkai būdingais papročiais, vertybėmis, dinamika ir mitologija. Antai šio straipsnio autorės muzikologiniuose tyrinėjimuose aptinkama nacionalinių fortepijono muzikos interpretacijos mokyklų tema yra glaudžiai susijusi ir su šio modelio „stilių“ lygmeniu, tačiau šalia to, kad veikiamos nacionalinių pedagogikos ir fortepijono meno tradicijų susiklosto tam tikros stilistinės orientacijos, muzikos atlikėjų veikloje dažnai atsispindi ir kiti tautinės tapatybės lygmenys, kuriuos veikiau būtų galima apibrėžti

kultūriniumi, geografiniumi, socialiniu ar istoriniu požiūriais<sup>17</sup>. Neatsitiktinai šis klausimas (suprantama, nebūtinai siejant jį su muzikos atlikimu) yra sulaukęs didžiulio postkolonijinių studijų dėmesio.

**Muzikinės technikos.** Šis lygmuo aprėpia „teorijas, metodus ir procedūras, kurios būdingos (dažnai – išskirtinai) pačiai muzikai (instrumentuotė, melodiniai ar harmoniniai dariniai, kompozicinės formos ir kt.)“ (Stefani, 1998, p. 15). Kitaip tariant, diskutuojame apie muzikos kalbą, turinčią savą sintaksę, gramatiką, savas taisykles. Šių, be abejo, esama pačių įvairiausių ir net labai skirtingo pobūdžio (kokybės, parametrai, klasifikacijos), tad Stefani laiko šį lygmenį heterogeniškiausiu viso modelio pavyzdžiu (ten pat, p. 18). Beje, įdomu tai, kad tam tikra prasme techniniai muzikos aspektai yra kone dažniausiai pasitaikantis profesionalių atlikėjų ar mokslininkų diskurso tipas<sup>18</sup>. Jis kyla iš tradicinių požiūrių į muzikos interpretaciją, kuriais vadovaujantis esminiais (o neretai ir išskirtiniais) interpretacijos aspektais laikomi tokie elementai kaip partitūroje esančios dinamikos nuorodos, skambesio skirtumai tarp vieno ar kito instrumento, pagražinimų buvimas / nebuvimas / būtinybė ir pan. Kaip toks šis lygmuo veikiausiai nereikalauja išsamesnių paaiškinimų. Visiems žinoma tokia sąvoka kaip „virtuoziškas“ ir istorinė jo suvokimo raida (nuo XIX a. žvaigždžių-supervirtuozų iki dabartinės sampratos apie virtuozišumą kaip apie privalomą atlikėjo atributą); žinome pianistų, kurie yra taip prisirišę prie konkretaus instrumento galimybių, kad atsisako skambinti bet kuriuo kitu, net ir to paties modelio ar gamintojo; esame girdėję apie specifines technines grojimo priemones, kurios tampa itin populiarios tarp atlikėjų (kaip antai Gouldo skiriamasis ženklas – Bacho *non legato* interpretacijos, veikusios ištisus pianistų kartas) ir t. t.

**Stiliai.** Pasak Stefani, stilius yra „formalių-techninių charakteristikų, kurios suteikia muzikiniams objektams ar reiškiniams su konkrečia epocha, aplinka ar asmeniu susijusį pavidalą ir dėl to žymi muzikoje agentus, procesus ir sukūrimo kontekstus“ (Stefani, 1998, p. 19). Tai yra diskurso lygmuo, esantis tarp muzikinių technikų (iš jų kylantis) ir specifinių konkretaus opuso detalių (kurios yra jo padarinys). Šiai sričiai priklauso diskusijos apie tam tikro istorinio laikotarpio ar geografinės terpsės (pavyzdžiui, svarstymai apie mokyklos sampratą jau nebe kultūrine prasme, o grynai stilistiniu požiūriu) ar konkretaus kompozitoriaus viso jo repertuaro atžvilgiu (surandant tam tikras būdų, kuriais autorius pageidauja atlikti jo muziką, konstantas) atlikimo technikas.

Kalbant konkrečiai apie muzikos atlikimo meną, stilių lygmuo, be abejonės, dominuoja (kartu su muzikinėmis technikomis) dažniausiai pasitaikančiuose ir labiausiai tradiciškuose diskursuose apie muzikos atlikimą. Stiliai

paprastai pripažįstami kaip *individualūs* (pvz., kai atlikėjui būdingas ir atpažįstamas tam tikras itin savitas stilius), *kolektyviniai* (kai ryškus tam tikros mokyklos įspaudas) ir *intertekstiniai* (t. y. kai sukuriamas *dialogas* su kompozicija ir autoriaus valia – tai aspektas, kuris išsamiau nagrinėjamas aptariant kitą modelio lygmenį) vienetai. Daugeliu atvejų stilius yra visų šių vienetų, arba aspektų, visuma. Tokia išskirtinė asmenybė kaip, tarkime, Ivo Pogorelichius neabejotinai atpažįstamas kaip individualus, su niekuo nelygintinas vienetas, ir vis dėlto kaip integralią jo muzikavimo dalį galima apčiuopti (tai pripažįsta ir pats menininkas) didžiulę jo mokytojos (ir vėliau sutuoktinės) Alizos Kezeradzės ir Liszto-Siloti mokyklos įtaką.

**Kūriniai.** Šis lygmuo koncentruojasi į atlikimo technikas, kurios būdingos ir specifškos konkrečiam opusui kaip tokiam ir kaip besiskiriančiam nuo kitų to paties autoriaus, istorinio laikotarpio ar žanro kūriniių. Savo šio kompetencijos tipo, kaip grindžiamo „tapatybės kartojimu ir reproduktivumu“ (Stefani, 1985, p. 92), apibrėžimu ir kiek ikonoklastiniu komentaru apie šį lygmenį („tai paprastai yra pats žemiausias reikšmės kūrimo lygmuo“, ten pat) Stefani nurodo šio lygmens problemišumą, ypač ryškų muzikos atlikimo terpėje. Jei bendrųjų kodų ar socialinių praktikų lygmenimis atlikimo studijos ir daugelis kitų muzikologinių tyrinėjimų sričių vis labiau domisi ir siekia įtraukti juos į savo paradigmą, jei muzikinės technikos ir stiliai yra bet kokiaje diskusijoje apie muzikos atlikimą lengviausiai atpažįstamos teritorijos, tai kūriniių lygmuo išlieka pačiu ambivalentiškiausiu klausimu, sulaukiančiu aštriausiu debatų. Koks iš tiesų yra kompozitorių ir atlikėjų arba kūrinio ir atlikimo santykis? Pats faktas, kad įvairios „atlikimo“ definicijos svyruoja tarp galybės prasmiių, aprėpiančių tokias sąvokas kaip „interpretacija“, „atkūrimas“, „vertimas“, „perteikimas“, „įgyvendinimas“, „tarpininkavimas“, yra tik vienas šio ambivalentiškumo įrodymų.

Atlikimo ir kūrinio santykis yra pernelyg plati tema, verta atskiro nagrinėjimo. Kad ir kaip būtų, šio klausimo aptarimas nėra pagrindinis straipsnio autorės tyrinėjimų tikslas, priešingai – čia siekiama iširti ir atkleisti tokius muzikos atlikimo meno aspektus, kurie *peržengtų* kūrinį. Šiuo tekstu siekiama ne prisidėti prie jau egzistuojančių diskusijų, bet veikiau dalykiškai suformuluoti problemą Stefani modelio iliustravimo tikslais. Turint tai galvoje, kūriniių lygmuo, be abejonės, yra tas kontekstas, kuriame atlikėjas ir kompozitorius glaudžiausiai susiję. Šiai kompetencijos rūšiai priklauso specifinės nuorodos (arba jų trūkumas), kurios kūriniije pateikiamos atlikėjui; atlikėjui suteikiama (ar jo paties sprendimu prisiimta) laisvė ir autonomiškumas atliekant konkretų kūrinį; ypatingas ryšys, susiklostantis tarp konkretaus atlikėjo ir konkretaus repertuaro (pvz., kai kompozitorius rašo turėdamas omeny konkretų atlikėją arba kai nuo kūrinio sukūrimo praėjus amžiams kuris nors

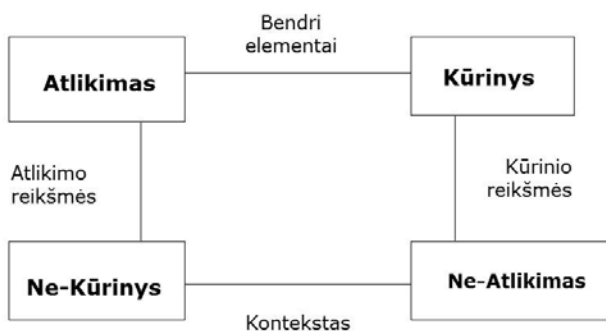
atlikėjas pateikia „galutinę“ to opuso versiją (t. y. ji tampa kanoninė); kūrinio apribojimai ar išplėtimai atsižvelgiant į atlikimo erdvę (pvz., Ravelio Koncertas fortepijonui kairei rankai D-dur arba ne vienas šiuolaikinis kūrinys, reikalaujantis atlikimo nebūdingomis fortepijono kaip instrumento dalimis) ir kt.

### Teorinis semiotinės muzikos atlikimo analizės modelis

Atspirties tašku laikant ką tik aptartą Stefani modelį ir turint tikslą išplėtoti semiotinę muzikos atlikimo meno teoriją, toliau pateikiamas dar vienas galimos analizės modelis. Kaip jau minėta šiame straipsnyje, semiotinė muzikos atlikimo meno analizė suponuoja platų aptartinių klausimų spektrą, aprėpdama tokius aspektus kaip socialinis atlikimo kontekstas, pačios interpretacijos pobūdis, atlikėjo nuostatos, kompozitoriaus nuorodos, klausytojo patirtis. Čia siūlomas modelis pirmiausia skirtas atsakyti į tyrinėjimų klausimą: kokios reikšmės yra komunikuojamos – kuriamos ir suvokiamos – bet kuriame nūdienos vakarietiškosios muzikos kultūros koncerte ar iš garso / vaizdo įrašų?

Kuo šioje analizėje gali padėti semiotinė prieiga? Analizuojant muzikos atlikimo patirtį (čia sąmoningai vengiama žodžio „klausantis“, nes šiuo atveju veikia gerokai daugiau suvokimo kanalų) semiotinė studija turėtų padėti išskirti ir išskleisti tuos semantinius ir pragmatinius elementus, kurie kyla iš paties muzikos kūrinio, ir tuos, kuriuos suteikia atlikėjo įnašas. Atitinkamai turėtų būti įmanu išskirti tas reikšmes, kurios kyla iš opuso *in se*, t. y. muzikos kūrinio modalumus, atlikimo kuriamas reikšmes – pavyzdžiui, kaip atlikėjas modalizuoja kūrinį, kokio tipo pastangos leidžia rasti naujoms signifikacijoms, ir tuos elementus, kurie pasireiškia atlikėjo kaip kultūrinės figūros veikloje.

Pasitelkę stilizuotą Greimo semiotinį kvadratą ir turėdami galvoje aukščiau išvardytas refleksijas apie muzikos atlikimo pobūdį, pamėginsime postuliuoti keturis loginių ryšių tarp atlikimo ir muzikos kūrinio tipus: A–K, A–Ne-K, Ne-A–K, Ne-A–Ne-K.



**3 modelis.** Semiotinis požiūris į muzikos atlikimą: keturi loginių santykių tarp atlikimo ir muzikos kūrinio tipai

1) Dualumas „Atlikimas–Kūrinys“<sup>19</sup> suponuoja bendrus, pasidalytus elementus. Tai yra ženklai, kurie kyla tiek iš atlikimo, tiek ir iš paties muzikos kūrinio: juos sukuria kompozitoriausias, partitūros ir atlikėjo sąveika. Kaip vieną iš daugybės tokios sąveikos pavyzdžių galima paminėti tam tikro pobūdžio gestų visumą, nulemiamą kūrinio ir įgyvendinamą atlikėjo<sup>20</sup>. Šiuolaikinėje muzikoje esama tokių kompozicinių praktikos rūšių, kurios numato ypač glaudų kompozitoriaus ir atlikėjo bendradarbiavimą ar netgi reikalauja iš pastarojo itin aktyvaus įsitraukimo ir savitos vaizduotės. Tokios technikos kaip aleatorika ar grafinė notacija šia kryptimi nueina taip toli, kad tampa apskritai neaiškios autorystės ribos ir modelio pozicionavimas – ar vis dar prasminga kalbėti apie „Atlikimo–Kūrinio“ sritį, ar pagrindiniu kūrinio autoriumi šiuo atveju tampa jį atliekantis.

Įdomi šiai sričiai taip pat priskirtina situacija yra tada, kai kompozitorius išplėtoja ypač glaudžius santykius su konkrečiu atlikėju, o jų kūrybinė bendrystė atneša naujų meninių vaisių. Paminint vos kelis atvejus nesenoje muzikos istorijoje, galima prisiminti meninius Luciano Berio ir Cathy Berberian, Alfredo Schnittke's ir Gidono Kremerio arba, peržengiant žanro ribas, Johno Cage'o ir Merce'o Cunninghamo tandemus.

Šiai ryšių sričiai priklauso tam tikri dominuojantys stilistiniai reikalavimai, standartizuotos interpretacijos ir atlikimo klischės, siejamos su konkrečia kompozitoriaus kūrybiniu palikimu. Iš praeities mus pasiekiantis kūrinys šalia savo vidinių reikšmių laikui bėgant sukaupia ir visą atlikimų tradiciją. Studentas, kuris imasi mokytis Beethoveno sonatos, negali prie jos prieiti prieš tai nesusidūręs su aistringai dramatinėmis šio kūrinio ankstesniųjų atlikimų klischėmis, taip pat kaip minkštas, melancholiškas Chopinas mus pasiekia ne vien iš autoriaus rankraščių, bet ir per jau egzistuojančius jo muzikos įrašus.

2) Ryšių grupė „Atlikimas–Ne-Kūrinys“ yra susijęs su išimtinai atlikėjui priskiriama reikšmių visuma: jo asmeninėmis savybėmis, kūrybiniu individualumu, kūniškumu, vaizduote ir kt. Tai jau minėtas semantinis gestas, vyraujantis visose šio atlikėjo interpretacijose ir leidžiantis šiam išsiskirti iš kitų. Kai kuriuos šiai sričiai priklausančius aspektus galima būtų pavadinti „atlikėjo teatru“: tai scenoje perteikiamos emocijos, kūno siunčiami pranešimai, tam tikros atmosferos, įtampos, aplinkos kūrimas atlikimo metu. Žinoma, kai kurie menininkai šiuo aspektu geba pasiūlyti gerokai daugiau nei kiti. Antai studija apie Gouldo kūrybiškumą, jo rašinius apie muziką, darbą su medijomis, fizinius skambinimo ypatumus, psichologinius niuansus ir ideologiją galėtų būti parašyta ne neatsivertus pianisto skambintų kūrinų partitūrų.

3) „Kūrinys–Ne-Atlikimas“: išimtinai kūriniumi priklausanči signifikacija. Tai partitūroje esantys reikalavimai (kurie, autorės manymu, yra tik maža viso proceso dalelė). Kaip jau minėta, šiuo straipsniu nesiekama leisti į filosofinę

diskusiją apie muzikos kūrinio esmę ir būtį bei kokią tos būties dalį mes galime suvokti skaitydami muzikinę notaciją (reikia pasakyti, kad patogumo dėlei „kūrinys“ čia vartojamas kaip „partitūros“ arba natų teksto sinonimas, nes daugeliu atvejų tai ir yra vienintelis šaltinis, iš kurio galime spręsti apie kūrinį). Vis dėlto neabejotinai esama partitūros elementų, kuriuos atlikėjui leidžiama traktuoti pasitelkus didesnę ar mažesnę laisvę: pavyzdžiui, tempą ar dinamiką. Nūdienos vakarietiškoje muzikos atlikimo praktikoje įprasta, kad absoliučiai tiksliai reikia išlaikyti tik garso aukštį ir ritmines vertes. Tai parodo, kad net tam tikri daugiau ar mažiau tikslūs natų teksto nurodymai gali atsidurti ne trečiame, o pirmame ryšių bloke, t. y. „Atlikimas–Kūrinys“. Pakanka prisiminti, pavyzdžiui, Baroko ornamentuotės praktikas, kurios akivaizdžiai rodo, kad kai kuriuos šių ryšių elementus lemia konkrečios muzikinės kultūros susitarimai ir papročiai.

Čia galima būtų paminėti keletą situacijų, kai kompozitoriaus nuorodos ar reikalavimai yra taip griežtai apibrėžti, kad nebelieka jokios erdvės atlikėjo kūrybingam įsikišimui. Pirmiausia tai taikytina kompiuteriniams atlikimams (kurie vis dėlto yra atlikimai), tačiau ne tik jiems: dauguma serialistinių kūrinų atlikėjams pateikia ypač griežtas konstrukcijas ir nurodo tikslus atlikimo parametrus, beveik ar visiškai nepaliekančius erdvės interpretacijai. Tačiau net ir įprastinėse atlikimo praktikose būta kompozitorių (ypač XX a. pradžioje – į galvą ateina Stravinskio ir Ravelio atvejai, nors jie anaipol ne vieninteliai), kurie itin priešiška vertino atlikėjų laisvės sampratą ir reikalavo iš atlikėjų ypatingos ištikimybės partitūrai bei kuo tikslesnio jų kūrybos reprodukovimo.

4) „Ne-Kūrinys–Ne-Atlikimas“. Šiai ryšių terpei priklauso su kontekstu susiję ar net ideologiniai klausimai, tokie kaip romantizuotas atlikimas, *Werktreue* idealas, autentiškumo judėjimo reikalavimai ir pan. Svarbu paminėti, kad bet kokia muzikos interpretacija yra kultūriškai ir socialiai įvietinta; tai reiškia, jog nė vienas atlikimas – ar tai būtų gyvas koncertas, įrašas ar bet koks kitas jo atkūrimas – neegzistuoja pats savaime, atsietas nuo jį supančios kultūros. Jei tai, kas nagrinėjama aukščiau, yra *atlikimas kaip tekstas* (kur tekstu vadiname grynai „muzikinį veiksma“ – atlikimą ir / ar muzikos kūrinį), čia įžengiamė į *atlikimo kaip partitūros* sritį. Tai, šalia kitų dalykų, aprėpia tekstą supančius sociokultūrinius elementus, kurie paprastai padeda šį tekstą suvokti, pateikdami suvokimo priemones, alternatyvias interpretacijas ir kt., patys nebūdami muzikiniai. Tokie sociokultūriniai klausimai kaip mokyklos ir tradicijos sąvokos, stiliai ir tapatybės, repertuaro pasirinkimas, konkursai, įvairios medijų rūšys, rinkodara, įvaizdžio kūrimas, verbalinė atlikėjų komunikacija – visa tai sudaro reikšmingą muzikos atlikimo fenomeno dalį<sup>21</sup>.

Svarbu pasakyti, kad visi šie aspektai tarpusavyje yra glaudžiai susiję. Kaip ir daugeliu kitų atvejų, beveik

nejmanoma nubrėžti keturių tikslų kampų be jokių paklaidų – tarpų, į kuriuos galėtų sutilpti keletas paminėtų elementų. Pavyzdžiui, atlikėjo santykis su instrumentu, kuris muzikos antropologijoje laikomas kūno pratęsimu, yra ypač svarbi atlikėjo kūniška patirtis, taigi galėtų būti priskirtas „A–NeK“ sričiai, ir čia būtų galima išplėtoti galybę to santykio aspektų. Tačiau instrumentas gali turėti ir svarbų socialinį, jei ne ideologinį, vaidmenį: ypač fortepijono traktavimas XIX a.<sup>22</sup> – kaip toks šis atvejis turėtų atsidurti „NeK–NeA“ semiotinio modelio ryšių srityje.

Be to, pati kūrinio-atlikimo santykio prigimtis suponuoja daugialypį dialogą. Bet kuri iš čia pasiūlytų kombinacijų gali būti *dominuojanti*, tačiau vargu ar nors viena jų gali funkcionuoti *izoliuotai*. Kitaip tariant, jei tiesa tai, kad Gouldo pateiktos Mozarto sonatų ar Brahmsio Koncerto Nr. 1 interpretacijos dėl už jų slypinčios filosofijos pirmiausia priskirtinos „Atlikimo–Ne–Kūrinio“ terpei, taip pat tiesa tai, kad jos nėra ir negali būti visiškai nepriklausomos nuo kitų trijų semiotinio kvadrato kampų. O gana „nuosaikūs“ Gouldo Bacho ar net Beethoveno kūrinų atlikimai kur kas labiau linksta prie „Kūrinio–Atlikimo“ ar „Kūrinio–Ne–Atlikimo“ lygmenų (nors pastarasis, tenka pripažinti, tik labai santykinai taikytinas tokio tipo kaip Gouldas menininkams).

Kitas klausimas yra, ar visus šiuos elementus galima išgirsti *klausantis* muzikos atlikimo. Paprasčiausias atsakymas būtų „ne“. Tačiau, kaip jau minėta, muzikos atlikimas nėra patiriamas vien tik klausantis – tai veikia kažkas, ką *patiriame*. Kai kurie elementai prisideda prie bendrosios percepcijos mums *matant* gyvą atlikimą, kiti randasi dar *prieš* nusprendžiant kažkurio atlikimo pasiklausyti ir t. t. Visiškai nebūtinai atlikimas yra vien tik tai, ką mes patiriame ir suvokiame „aklojo klausymosi“ būdu (kuris taip pamėgtas daugelio prisiekusių melomanų) – klausantis tam tikro atlikimo, tačiau nežinant, koks atlikėjas groja. Prisiminti verta ir čia aptartą Stefani muzikinės kompetencijos teoriją – ypač jos postulatą, kad bet kurio suvokėjo kompetencija yra verta muzikologo dėmesio. Pavyzdžiui, akivaizdu, jog didžioji dalis su natų tekstu susijusių elementų, kaip ir stilistiniai ar techniniai muzikos atlikimo aspektai, yra apčiuopiami tik profesionaliam klausytojui, kai kurie – veikiausiai tik muzikologui (struktūrų analizė), o kiti rūpės tik praktikuojančiam muzikui (pirštuotė, pedalo subtilybės ir pan.). Tačiau esama ir tokių muzikos atlikimo niuansų, kurie greičiausiai atkreips klausytojo mėgėjo dėmesį, kaip antai dainininko apranga ar gestai, grynai antropologiniai aspektai, kuriuos tradicinė muzikologija linkusi ignoruoti ir kuriuos taip pat reikėtų turėti galvoje analizuojant šį reiškinį per semiotikos prizmę.

## Išvados

Atlikėjiškasis muzikos matmuo – pirmiausia dėl efemeriškos, neapčiuopiamos jo prigimties – ilgą laiką glūdėjo mokslinių tyrinėjimų paraštėse. Įvairiuose kultūros baruose, taip pat ir muzikos atlikėjų mene, performatyvumas visai neseniai buvo pripažintas rašytiniam muzikos aspektui lygiaverčiu tyrimų objektu. Kaip tik todėl atlikimo studijoms dar trūksta metodologinių įrankių ir išsamių tyrinėjimų. Įdomi ir, autorės manymu, prasminga atlikimo meno tyrimų perspektyva – semiotinė šio meno analizė. Šiuo straipsniu nesiekta išsamiai pristatyti visų galimų semiotinių muzikos atlikimo studijų turinio ir galimybių, neaptarta liko ir galima atvejų analizė – veikia buvo apsiribota tam tikrų semiotinių įrankių, kuriuos trys išnagrinėti modeliai siūlo muzikos atlikimo meno tyrimams, apžvalga. Visais atvejais pagrindinė nuostata išlieka tai, kad muzikos atlikimas yra sąryšinga procesų ir gestų seka, aprėpianti visą muziko (atlikėjo) suvokimo sritį, įskaitant ir tuos aspektus, kurie kaip tokie peržengia muzikos ribas. Atlikėjo subjektyvumo teorija skatina įsigilinti į individualybės ir standartų pusiausvyrą muziko veikloje ir nuolat kintantį menininko santykį su aplinka ir visuomene. Stefani kompetencijos teorija teigia, jog paties muzikos atlikimo esmė ir yra tai, kad įmanu sukonstruoti ryšių tinklą, aprėpiantį ne tik atliekamą kūrinį, bet ir sudėtingus antropologinius, kontekstinius ir individualius aspektus: atlikimas kyla iš fizinio kūno, egzistuoja visuomenėje, įvietinamas laike ir istorijoje, pasireiškia kaip estetinė programa, išplėtojamas į meninį kodą ir t. t. Šie tyrimai apibendrinami semiotiniu modeliu, kuris, tikimasi, leidžia plačiau pažvelgti į įvairialypę, daugiafunkcę ir dar nepakankamai ištirtą muzikos atlikėjų veiklą.

## Nuorodos

- <sup>1</sup> Būtina pabrėžti, kad šiame tyrinėjimų etape buvo atsisakyta nagrinėti muzikos atlikimo recepcijos ir suvokėjų klausimą. Visiškai pripažįstant šio aspekto svarbą, pasirinktos kitos dėmesio sutelkimo sritys. Muzikos atlikimo vaidmuo visuomenėje, jo ryšiai su muzikos kūriniumi, plėtra įvairiais laikotarpiais ir įvairiose terpėse jau savaime pateikia neįtikėtinai platų nagrinėtinų temų spektrą. Juolab, imantis šio tyrimo, konstatuota, kad iš visos „kompozitoriaus–atlikėjo–klausytojo“ komunikacijos grandinės koncentruojantis vien išimtinai į muzikos atlikėją vis dar esama galybės neištirtų klausimų, reikalaujančių atskiro dėmesio. Galiausiai čia laikomasi nuomonės, kad muzikos atlikimo tyrinėjimas neišvengiamai yra ir klausytojas – muzikinių reiškinų, taip pat ir muzikos atlikėjo veiklos komunikuojamų reikšmių suvokėjas. Tad muzikologinis tyrimas, net ir atskirai to nekonceptualizuojant, niekada nebus atsietas nuo *muzikos suvokimo* perspektyvos ir visų to implikuojamų projekcijų.
- <sup>2</sup> Kaip pažymi Elaine Aston (1996, p. 57), tai ypač akcentuojama ankstyvuosiuose teatro semiotikos darbuose, o vėlesniųjų etapų semiotinės teatro studijos savo dėmesį veikia sutelkia į iškoduojančią suvokėjo, t. y. žiūrovo, veiklą, pradedant jau



- žiūrovo išankstiniais lūkesčiais apie artėjantį teatrinį vyksmą; ši perspektyva vėliau minima kaip padariusi stiprią įtaką klausytojo percepcijos gyvo ar įrašyto muzikos atlikimo studijose analizei.
- <sup>3</sup> Reikšminga ir tai, kad Umberto Eco iš tiesų yra rašęs apie su muzika susijusias problemas, tačiau tai buvo dar iki mokslininkui susidomint semiotika – XX a. septintu dešimtmėčiu (pavyzdžiui, 1964 m. Eco yra aktyviai dalyvavęs mokslinėse diskusijose apie Italijos populiariąją muziką).
- <sup>4</sup> Į šį sąrašą galima būtų įtraukti ir Eero Tarasti: pastarieji jo mokslinės veiklos dešimtmečiai, kaip ir tarptautiniu mastu žinomo semiotiko statusas, leidžia jį taip pat laikyti „bendrosios“, o ne vien muzikos semiotikos atstovu. Vis dėlto Tarasti, savo mokslinius darbus pradėjęs išskirtinai muzikos semiotikos srityje, prasmingiau sugretinti su tokiomis asmenybėmis kaip Stefani ir Nattiez.
- <sup>5</sup> *Umwelt* sąvoka priklauso estų-vokiečių biologui Jakobui von Uexküllui, ją savo darbuose plačiai vartojo Thomas A. Sebeokas ir Martinas Heideggeris. *Umwelt* suvokiamas kaip semiotinis bet kurio organizmo (ši sąvoka gimė biologijos ir biosemiotikos srityje) pasaulis, aprėpiantis bet kuriuos tam organizmui prasmingus jį supančios aplinkos aspektus. Svarbu, kad, sąveikaudamas su aplinka, organizmas savąjį *Umwelt* nuolat kuria ir transformuoja.
- <sup>6</sup> Ši plati ir įvairialypė sąvoka čia vartojama gana laisvai. „Semantinio gesto“ terminas priklauso Prahos struktūralizmo žvaigždei Janui Mukařovský'ui ir žymi, analizuojant individualiuosius literatūros kūrinių aspektus, literatūrinio ženklo vientisumą ir unikalumą.
- <sup>7</sup> Išsamiau žr. Tarasti svarstymus apie pasipriešinimo semiotiką (Tarasti, 2009).
- <sup>8</sup> Semiotinis kvadratas – tai struktūrinėje semiotikoje plačiai vartojamas semantinio mikrouniversumo loginis modelis, apibrėžiantis struktūrinius reikšmių santykius. Kvadrato pamatą sudaro elementarioji reikšmės struktūra, kurios narius sieja priešingumo santykis (S1–S2): pavyzdžiui, tamsa–šviesa, kairė–dešinė, džiaugsmas–liūdesys, karšta–šalta ir pan. Iš jos išvedami prieštaravimo (neigimo) (S1–ne-S1, S2–ne-S2) ir papildymo (ne-S2–S1, ne-S1–S2) santykiai. Šiame tekste semiotinis kvadratas vartojamas kaip schematizuota iliustracija, atsisakant išsamesnio jo teorizavimo.
- <sup>9</sup> Minimos filosofinės sąvokos plėtojamos pastarojo meto Tarasti darbuose egzistencinės semiotikos srityje, tačiau šiame straipsnyje į jas atskirai nėra gilinamasi. Žr. Tarasti, 2000, 2005 ir 2012.
- <sup>10</sup> Modalinės vertės „norėjimas“ (*vouloir*), „galėjimas“ (*pouvoir*), „žinojimas“ (*savoir*) ir „privalėjimas“ (*devoir*) yra Paryžiuje veikusio lietuvių semiotiko Algirdo Juliaus Greimo pasiūlyti lingvistiniai terminai – tai būdai, kuriais asmuo pagyvina savo kalbą, „nuspalvindamas“ ją subjektyviais jausmais, emocijomis, įsitikinimais, viltimis, baimėmis ir pan. Muzikologijoje šias sąvokas pirmasis pritaikė Eero Tarasti. Muzikai modalinės vertės suteikia semantinę prasmę. Jos gali būti *vidinės*, priklausančios imanentinėms muzikos prasmėms, arba *išorinės*: „aktyvinamos“ iš šalies, atsižvelgiant į tai, kaip toji muzika atliekama. Kalbėdamas apie kompozitoriaus veiklą Tarasti taip paaiškina „norėjimą“: *vouloir* Beethoveno sonatoje pasireiškia tuose epizoduose, kuriuose jis esti ypač herojiškas, t. y. toks, koks nori būti.
- <sup>11</sup> „Galėjimas“ – tai vidinė jėga, galimybė išreikšti savo norėjimą. Kompozicijoje tai būtų autoriaus kūrybinės galios, kompozicinės idėjos.
- <sup>12</sup> „Žinojimas“ kompozicijoje reiškia tai, kaip kūrėjas yra įvaldęs kompozicinę techniką, kaip jis komponuodamas sugeba pasinaudoti žinomomis taisyklėmis.
- <sup>13</sup> „Privalėjimas“ – tai žanrinės ir kitokios normos, kurių kompozitorius privalo laikytis komponuodamas.
- <sup>14</sup> Autorė dėkoja muzikologui Dario Martinelli, padėjusiam tiksliau išversti itališką Stefani terminologiją (anglų k. publikuota labai nedaug šio mokslininko veikalų, kiek daugiau jo studijų prieinama prancūzų k.).
- <sup>15</sup> Norint aiškiau įvertinti visus šio teiginio reikšminius žodžius, derėtų sukonkretinti, kad pirmasis etapas yra muzikinė *patirtis* (t. y. subjekto ir objekto sąlytis: tarkime, fortepijoną liečiantis atlikėjas), generuojanti muzikinę *prasmę* (įvairaus pobūdžio: emocinis atsakas, muzikologinis įvertinimas ir pan.), kuri savo ruožtu organizuojama į muzikinę *kompetenciją* (t. y. vieną ar daugiau iš Stefani minimų lygmenų), galiausiai pasireiškiančią ir paskleidžiamą per muzikinius *diskursus*.
- <sup>16</sup> Kaip vieną iš pavyzdžių galima būtų paminėti suomių pianistą Oli Mustoneną, kuris nuolat gana aštriai kritikuojamas dėl savo perteklinių gestų muzikuojant. Kad ir kokie erzinantys ar ne visada pritinkantys (muzikai ir pačiam atlikimo aktui) tie gestai būtų, vis dėlto man kaip klausytojai ir nuolatinei koncertų lankytojai, regis, visiškai akivaizdu, jog minimas pianistas priklauso tai grupei asmenų, kuriems kontroliuoti ar sutramdyti kūniškąją tapatybę ir psichofizines būsenas esant scenoje būtų pernelyg sunku ar netgi neįmanoma.
- <sup>17</sup> Kalbant konkrečiai apie muzikos atlikimą, būtų labai nesudėtinga parodyti, kokią gyvą prasmę muzikavimo stiliaus, pasirinkto repertuaro ar kontekstų, kuriuose jie veikia, atžvilgiu „lietuviškumo“ sąvokai suteikia lietuvių atlikėjai. Centrinę M. K. Čiurlionio vietą lietuvių muzikoje (ir muzikologijoje) galima įvardyti panašiai, kaip Tarasti (1999) kalba apie Sibeliaus reikšmę suomiams. Iš tiesų esama tendencijos lietuvių atlikėjams traktuoti Čiurlionio pjeses kaip savotišką duoklę ar poreikį savo interpretacijose įkūnyti *esmingai lietuviškomis* laikomas savybes, tokias kaip nuoširdumą, paprastumą, dvasingumą ir pan.
- <sup>18</sup> Vis dėlto Stefani įspėja, kad būtų klaidinga manyti, jog *tik* profesionalai pasižymi šiuo lygmeniu grįsta kompetencija. Jo manymu, eilinis muzikos mėgėjas taip pat geba „sukultūreti“ iki muzikinių technikų lygmens, nors ir nebūtinai išmanydamas jų abėcėlę ta pačia prasme kaip profesionalas (žr. Stefani, 1998, p. 18–19).
- <sup>19</sup> Čia vartojama kiek redukuota „kūrinio“ sąvoka, kuria pirmiausia pažymimas natų tekstu kompozitoriaus užkoduotas pranešimas, be abejo, yra problemiška. Kaip matome daugybėje pavyzdžių, muzikos semiotikai paprastai pateikia kur kas labiau holistinį muzikos vaizdinį ir traktuoja kūrinį kaip aprėpiantį kūrybą, interpretaciją ir percepciją; taip pat ir filosofai (kaip antai Ingardenas, 1966, Goodmanas, 1968, ar Kivy, 1993), kurie mąstė apie šią problemą, dažnai priedavo prie išvados, kad kūrinys yra kintantis vienetas; net tradicinėje muzikologijoje teigta, jog „norint įsteigti kūrinio sampratą, nepakanka nustatyti muzikos kūrinio jo notacijoje“ (Dahlhaus, cit. iš Nattiez, 1990, p. 70). Vis dėlto tradicinėje muzikologinėje analizėje muzikos kūrinys dažnai redukuojamas iki jo struktūrinių, natomis užrašytų savybių. Tad, siekiant modelio paprastumo, veikiausiai bus racionaliau apibrėžti *kūrinio* reikšmę jo tekstiniais elementais ir laikyti juos ekvivalentiškais. Galiausiai daugeliu atvejų partitūra tėra vienintelis mums prieinamas kūrinio šaltinis, juolab kad vakarietiškoje akademinėje muzikoje natų tekstas išlieka

- pagrindine kūrinio tapatybės garantija, šiam patiriant daugybines garsines realizacijas. Apibendrinti galima būtų Nattiez teiginiu, kad „vakarietiškoje tradicijoje kompozitoriaus kūrybinio akto pasekmė yra partitūra; ji paverčia muzikos kūrinį tinkamu atlikimui, daro jį atpažįstamą kaip visuma ir užtikrina kūrinio išgyvenimą bėgant šimtmečiams“ (ten pat, p. 71).
- <sup>20</sup> Ši atlikėjo signifikacijos tipą, vadinamuosius „kompozicinius gestus“, kurie yra įkūnyti partitūroje ir vėliau realizuojami atlikėjo, išsamiai aprašo Marjaana Virtanen daktaro disertacijoje „Muzikos kūrinų radimosi procesas: žodžių ir gestų derybos repetuojat ir atliekant Einojuhani Rautavaaros fortepijoninius koncertus“ (“Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara’s Piano Concerti”, Turku universitetas, Suomija, 2007).
- <sup>21</sup> Plačiau apie muzikos atlikimo kontekstualiuosius, sociokultūrinius ir ideologinius elementus žr. Navickaitė-Martinelli, 2007 ir 2010.
- <sup>22</sup> Žr., tarp kitų, Richardo Lepperto studiją „Garso vaizdas. Muzika, reprezentavimas ir kūno istorija“ (“The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body”, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993).

## Literatūra

- Aston, Elaine. “Gender as sign-system: The feminist spectator as subject”. In Patrick Campbell (ed.), *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 56–69.
- Blacking, John. *How Musical Is Man*. Seattle-London: University of Washington Press, 1973.
- Cumming, Naomi. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis, New York and Kansas City: Bobbs-Merrill, 1968.
- Ingarden, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. Berkeley: University of California Press, 1986 [1966].
- Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: And Other Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Moreno, Jairo. “Body’n’soul?: Voice and movement in Keith Jarrett’s pianism”. In *Musical Quarterly*, 1999, 83/1, p. 75–92.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. Carolyn Abbate. Princeton University Press, 1990.
- Navickaitė-Martinelli, Lina. “The contexts of performance: Transformations of musical performance art in the age of mechanical reproduction”. In *Studi musicali*, 2010, 2, p. 487–512.
- Navickaitė-Martinelli, Lina. “Semiotic identity of a performer. Endo- and exo-Signs in the art of interpreting music”. In Eero Tarasti (ed.), *Communication: Understanding/Misunderstanding. Proceedings of the 9th Congress of the LASS/AIS – Helsinki-Imatra: 11–17 June, 2007*. Helsinki/Imatra: International Semiotics Institute, 2009, p. 1178–1186.
- Navickaitė-Martinelli, Lina. “Body is a message: Performer’s corporeality”. In Dario Martinelli (ed.), *Music, Senses, Body. Proceedings from the 9th International Congress on Musical Signification Roma, 19–23/09/2006*. Helsinki, Roma: ISI, Umweb, 2008, p. 412–420.
- Navickaitė, Lina. “On the meanings and media of the art of music performance”. In *Lietuvos muzikologija*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2007, t. 8, p. 18–29.
- Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*, Paris: éd. du Seuil, Coll. Poétique, 1972.
- Stefani, Gino. “Introduzione (a sua insaputa)”. In Dario Martinelli, Francesco Spampinato (eds.), *La Coscienza di Gino: Esperienza musicale e arte di vivere – Saggi in onore di Gino Stefani*. Helsinki: Umweb, 2009, p. 9–24.
- Stefani, Gino. *Musica: Dall’Esperienza alla Teoria*. Milano: Ricordi, 1998.
- Stefani, Gino. *Competenza musicale e cultura della pace*. Bologna: CLUEB, 1985.
- Stefani, Gino. *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo: Sellerio, 1976.
- Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us (= Semiotics, Communication and Cognition*, ed. by Paul Cogley and Kalevi Kull, Vol. 10). Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2012.
- Tarasti, Eero. “Semiotics of resistance: Being, memory, history — the counter-current of signs”. In *Semiotica*, 2009, 173, p. 41–71.
- Tarasti, Eero. “Existential and Transcendental Analysis of Music”. In *Studi musicali*. 2005, 2, p. 223–266.
- Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Tarasti, Eero. “Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: An essay in post-colonial analysis”. In Eero Tarasti (ed.), *Snow, Forest, Silence: The Finnish Tradition of Semiotics*. Helsinki/Imatra: ISI, 1999, p. 221–246.

## Summary

The performative dimension of music, perhaps mostly due to its ephemeral, non-tangible nature, has been traditionally situated at the margins of academic research. Having overcome long years of being neglected or approached with a certain degree of scepticism, performance studies have only relatively recently gained room in the mainstream musicology and its various branches. Performativity – in several fields of culture, including also the art of music performers – has of late been acknowledged as an equally important object of study as the written aspect of music, and as such still calls for new methodologies and thorough investigations.

This article presents an original body of theoretical reflections based on existing models in general and musical semiotics and particularly adapted to the case of musical performance art. Some of these reflections are mere adaptations and applications, however, certain re-elaboration of the existing material, as well as novel proposals, were necessary. It was not the author’s goal to thoroughly sustain the contents of the existing semiotic studies, rather bringing to the fore some semiotic tools that they offer for examining the art of musical performance. The three main models presented maintain that musical performance is a coherent series of processes and gestures that covers the whole sphere of a

musician's cognition, including aspects that transcend music as such. Hence the actual goal, following Gino Stefani, "is not properly music, but *musical experience* in its entirety, before any articulation and a distinction between subject and object ... Within the semiotic perspective, experience is a production of sense *on* and *with* music" (Stefani 2009, 19).

The aim of the first section of the article is to demonstrate the application of the theory of existential semiotics to the field of musical performance. Here, an attempt is made to reveal that analysis of numerous both specifically performance-concerned as well as socio-cultural issues may be significantly expanded and enriched by approaching them from the semiotic perspective. Such questions as the artistic *Umwelt*, or the examination of a semiotic subject are just a few among those that function well and continue to be increasingly employed in the performance-related musicological research. In particular, the concept that can be considered as a potential broadening of discourses on music performance practices and the new meanings created by them is the one of semiotic self. These reflections gain a structured shape through a semiotic model (elaborated from Eero Tarasti's semiotic square of the performer's subjectivity and his four logical cases in the light of Hegel and Fontanille, see Figure 1) is employed, which serves as an illustration of the inner and outer influences, individuality and standards underlying the creative work of the performer.

The largest part of the article is devoted to discuss Stefani's theory of musical competence. Stefani notoriously argues that musical competence exists at various levels, not only the 'strictly musical' or the 'musical expert' ones, and that it intervenes in the construction of any discourse around music: from casual listening practices to professional composition. According to him, any typology of the *user* of the musical phenomenon (from the so-called amateur to the so-called expert, from the listener to the performer, etc.) has a certain musical competence, different from each other but all the way useful for analytical purposes, exactly because it constructs one of the many possible discourses.

Musical competence, suggests Stefani, is articulated on five levels, i.e. the so-called *general codes*, *social practices*, *musical techniques*, *styles* and *works* (as illustrated in Figure 2). It is important to underline, and that is particularly applicable to performance, that these levels do not work in isolation, but are in fact complementary to each other, and coexisting in various shapes and forms. There is no such thing like a performance *exclusively* based on, let's say, social practices, without taking into consideration the other four levels. Situations like this exist only theoretically: what is more realistic (examples are offered here) is to spot those cases where one of the five levels *dominates* over the others, or at least emerges more distinctively.

Departing from Stefani's model, and setting the aim for this research to develop a semiotic theory of musical performance, a theoretical model for such an analysis is presented in the closing section of the article. A semiotic performance analysis presupposes a wide range of issues to be addressed, including the social context of the performance, the nature of the performance itself, the performer's intentions as well as the composer's directions and listener's experiences. It is argued here that a semiotic approach contributes to a deeper understanding of the art of musical performance by suggesting that, while dealing with musical performance, it is meaningful to extract and distinguish those semantic and pragmatic elements that stem from the musical work itself from those deriving from the performer's input. Accordingly, it should be possible to extract the meanings emerging from the opus *in se*, that is, the modalities of the musical work; the meanings produced by the performance – for instance, how the performer modalizes the piece, what kinds of effort produce certain new significations; and the elements that operate in the activity of the performer as cultural figure. Hence the model presented in Figure 3 (which employs the Greimassian square and posits four types of logical relations between performance and musical work) was designed in order to enable analysis of a great variety of meanings communicated – produced and received – while experiencing a musical (live or recorded) performance.