

Agnė DUKŠTAITĖ
Audra VERSEKĖNAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Kompromisinės atlikimo strategijos: Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* akordeonui interpretacijų analizė

ANOTACIJA. Vienas fundamentaliausių muzikos atlikėjo uždavinių – visus partitūroje kompozitoriaus užfiksuotus ženklus (artikuliaciją, dinamiką, išplėstinių technikų efektus ir t. t.) kuo tiksliau transformuoti į girdimus muzikinius įvykius. XX amžiaus partitūrai, pasižyminčiai virtuoziška, sudėtingos ritmikos, ekstremalios dinamikos, įvairių išplėstinių technikų prisotinta muzikos kalba, neretai pranaokstančia netgi paties instrumento technines galimybes, reikalingas ypatingas atlikėjo preciziškumas. Tokiais atvejais atlikėjai turi pasirinkti, į kuriuos partitūros ženklus atsižvelgti labiau, o kurių nepaisyti. Taip sukuriama kompromisinė atlikimo strategija, kurios tampa ne tik kiekvieno atlikėjo pasirinktu techniniu sprendiniu, bet ir unikalios muzikos kūrinio interpretacijos dalimi.

XX a. pabaigos akordeono repertuaro kūrinuose dar formavosi įvairios akordeono galimybes praplečiančios atlikimo technikos, tad toks kompromisinių strategijų fenomenas itin dažnas. Ne išimtis ir Sofijos Gubaidulinos kūryba. Nors kompozitorė gerai pažino akordeono galimybes, jos kūrinuose taip pat galima aptikti atlikėjams iššūkius keliančių epizodų. Taigi, siekiant apžvelgti ir palyginti atlikėjų naudojamas kompromisines strategijas partitūros atžvilgiu ir įvertinti šių strategijų meninį rezultatą, straipsnyje bus analizuojamos Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* atlikimo interpretacijos.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

Sofija Gubaidulina,
Sonata *Et expecto*,
interpretacija,
kompromisinė
strategija,
spektrograma.

Sofijos Gubaidulinos (g. 1931)¹ indėlių akordeono menui pervertinti būtų sunku, kadangi kokybiškai nauju estetiniu požiūriu į instrumentą kompozitorė jau savo pirmaisiais

1 Sofija Asgatovna Gubaidulina gimė 1931 m. Čistopolyje, Totorijoje. Studijavo fortepijoną ir kompoziciją Kazanės muzikos akademijoje. Gyvendama Rusijoje sunkiais menininkams laikais, daugiausia rašė muziką kino filmams, o kita jos kūryba plačiai skambėjo užsienyje. 1970 m. su kolegomis įkūrė instrumentinį eksperimentinį ansamblį „Astreja“. Nuo 1992 m. gyvena Vokietijos miestelyje netoli Hamburgo. Gubaidulinos kūryba asocijuojasi su transcendencija ir mistiniu dvasingumu, persmelkta įvairiais simboliais, skaičiavimo sistemomis. Ji daugiausia instrumentinė, pasižyminti netradicine instrumentų sudėtimi.

kūriniais paliko ryškų įspaudą XX a. pabaigos akordeono emancipacijos procesuose². Kaip pažymi muzikologė Valentina Cholopova, traktuodama akordeoną priešingai nei įprasta³, kompozitorė reformavo jį neatpažįstamai. Gubaidulina sugebėjo išplėsti akordeono ekspresijos skalę iki natūralių intonacijų – dejavimo, įkvėpimo ir iškvėpimo – išgavimo. Savitą spalvą įneša ir akordeono kaip mikrovargonų traktavimas, kompozicijose pasireiškiantis daugybe choralinių citatų (Холопова 2008: 219–220). Pati Gubaidulina ypač pabrėžia semantinį akordeono aspektą: „šis instrumentas turi visus svarbius egzistencijos ir aktualumo bruožus, <...> įcentrinę ir išcentrinę jėgas. <...> joks kitas instrumentas pasaulyje neturi tokio poveikio vienu mygtuko paspaudimu pereiti nuo konstrukcijos prie estetikos ir gilesnės esmės“ (Džinović 2017: 24). Giliomis idėjomis ir plačiu akordeono meninės išraiškos priemonių spektru persmelkti Gubaidulinos kūriniai akordeonui⁴ iki šių dienų skamba pasaulio scenose ir garso įrašų studijose.

Galima teigti, jog viena iš priežasčių, kodėl Sofijos Gubaidulinos kūryba akordeonui tokia svarbi, yra gilus techninių galimybių pažinimas. Tam įtakos turėjo pažintis su Friedrichu Lipsu⁵ – vienu iš XX a. pabaigos akordeono pionierių kartos atstovų. Bendradarbiaudama su šiuo atlikėju⁶, kompozitorė pažino tuomet egzistavusį akordeono

- 2 XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje naujų instrumentų skambesio galimybių ieškojimas skatino ir to meto akordeono atlikėjus pionierius (Mogens Ellegaard, Friedrich Lips, Hugo Noth, Matti Rantanen) kurti originalų repertuarą akordeonui, atsižvelgiant į vyraujančias modernias tradicijas. Ilgainiui šią idėją palaikė ir kompozitoriai profesionalai (Franco Donatoni, Vinko Globokar, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Rebeca Saunders, Luciano Berio, Gérard Grisey, Magnus Lindberg, Per Nørgård, Salvatore Sciarrino ir kiti), davę postūmį moderniam akordeono įprasminimui.
- 3 Nuo pirmojo akordeono prototipo 1829 m. iki XX a. 3-jo dešimtmečio akordeonas skambėjo beveik išimtinai tik liaudies, pramoginėje muzikoje bei šokiuose. Per tą laikotarpį susiformavęs tam tikras akordeono įvaizdis neleido šiam instrumentui įsitvirtinti akademinės muzikos žanruose. Nors kartais ir suskambėdavo akademinuose kūriniuose, tačiau dažniausiai kaip tembro spalva ar tam tikras ironijos simbolis.
- 4 *De Profundis* (1978) ir *Et expecto* (1985) akordeonui *solo*, *Po Skorpiono ženkle* (2003) akordeonui ir kameriniam orkestrui, *Fachwerk* akordeonui, perkusijai ir kameriniam orkestrui (2009), *Seven Words* (1982) akordeonui, violončelei ir kameriniam orkestrui, *Trigubas koncertas* (2017) smuikui, violončelei, akordeonui ir simfoniniam orkestrui, *Silenzio* (1991) smuikui, violončelei ir akordeonui, *In Croce* (1979, 1991) akordeonui ir violončelei, taip pat minėtini *Totorių šokis* (1994) akordeonui ir dviem kontrabosams bei dar keli mažesnės instrumentinės sudėties kūriniai (Džinović 2017: 27).
- 5 Friedrichas Lipsas (*1948) – vienas žymiausių akordeonistų pasaulyje, plačiai vertinamas muzikas, prisidėjęs prie daugybės naujų kūrinių gimimo, garsių atlikėjų ugdymo bei mokslinės veiklos. Išleido per dešimtis muzikos įrašų plokštelių, tarp kurių itin daug Sofijos Gubaidulinos kūrinių. Lipsas dėka formavosi kompozitorės požiūris į instrumentą ir buvo sukurti reikšmingi kūriniai akordeonui: *solo De Profundis* (1978), *Et expecto* (1985) ir *solo su orkestru Seven Words* (1982), *Under the Sign of Scorpio* (2003).
- 6 Gubaidulina susidomėjo akordeonu 1975 m., išgirdusi Vladislavo Zolotariovo Sonatą bajaranui Nr. 3, atliekamą Friedricho Lipso (Lips 2010: 23). Kadangi tuo metu šis instrumentas jai buvo naujovė, kompozitorė bajaranisto prašymą sukurti kūrinių akordeonui sutiko pozityviai: „Privalau susipažinti su

technikų arsenalą ir sėkmingai jį eksploatavo nuo pat pirmų kūrinių, taip pat prisidėjo prie akordeono technikų plėtros. Pirmą kartą rusų akordeono repertuare Gubaidulina panaudojo netemperuotą *glissando* kūrinyje *De Profundis* (1978), o Sonatoje *Et expecto* (1985) – rikošeto technikas: kvintolinį (pirmą kartą akordeono repertuare), triolinį bei nenutrūkstamą rikošetą (Холопова 2008: 219; Lips 2010: 23).

Gubaidulinos Sonata *Et expecto*⁷ (1985) yra vienas reikšmingiausių akordeono *solo* kūrinių. Per kelis dešimtmečius jis tapo tam tikra akordeono repertuaro klasika, įvairiais aspektais nagrinėjama moksliniuose darbuose⁸. Sonata *Et expecto* pasižymi plačia akordeono garsinės raiškos skale, taip pat nauju požiūriu į šį instrumentą, kuris atsiskleidžia per melodiką ir faktūrą – choralinius motyvus bei linearias vieno, dviejų balsų (unisonu) monodijas, pasikartojantį oro mygtuko efekto⁹ eksploatavimą. *Et expecto* muzikos

šiuo instrumentu, nes, tiesą sakant, nieko apie jį nežinau. Tačiau man atrodo, kad jis turi milžinišką potencialą.“ Toliau Lipsas rašo: „Aš buvau nustebęs, kaip pedantiškai ji klausinėjo apie visokias detales, kaip kruopščiai vertindavo kiekvieną detalę, kas mums, bajano atlikėjams, atrodė nelabai svarbu. Ji stengėsi prisiskverbtį po šio „monstro“ (kaip ji vadindavo bajaraną) slėptuve ir pažvelgti į jį iš vidaus.“ Lips, F. *It seems like yesterday...* Prieiga per internetą: <<https://www.accordion-cd.co.at/it-seems-like-yesterday/>> [žiūrėta 2020 12 29].

- 7 Lotynišku pavadinimu *Et expecto* kompozitorė pateikia nuorodą į vieną iš krikščioniško tikėjimo išpažinimo frazių *et expecto resurrectionem mortuorum* („laukiu mirusiųjų prisikėlimo“) (Peković 2017: 94). Kaip ir daugelyje savo kūrinių, kompozitorė čia plėtoja liniją, kuri atspindi žmogaus pasaulio perspektyvą tarp Dievo valios pasirodymo iki jos nukreipimo į kiekvieno krikščionio svarbiausią momentą – antrąjį Kristaus atėjimą ir paskutinį teismą (Миронова 2008: 13), išreikštą įvairia simbolika. Anot Cholopovos, „sugebėjimas „kvėpuoti“ tapo pagrindine sonatos *Et expecto* idėja. Per visas penkias dalis pereina įvairios kvėpavimu paremtos variacijos: dinaminės, ritminės, tembrinės ir registrinės“ (Холопова 2008: 220).
- 8 Akordeono menas, kaip ir Gubaidulinos kūryba šiam instrumentui, XXI a. sulaukia vis daugiau tyrėjų dėmesio. Tiesa, atlikimo praktikas nagrinėjančių tyrimų dar nėra daug. Inovatyvius analizės metodus naudoja Andreas Nikolai Angellas magistro tyrime *Timbre, Texture and Spiritual Symbolism in Gubaidulina's Two Works De Profundis and Et expecto* (2017), gilindamasis į akordeono tembro tekstūros aspektus, atsiskleidžiančius kūrinio garsinėje bei visumos struktūroje. Atlikimo problemas nagrinėja Friedrichas Lipsas straipsnyje „Naujos bajano muzikos tendencijos XX–XXI amžių sandūroje“ (2010), taip pat apžvelgia Rusijos kompozitorių repertuarą akordeonui istoriniu požiūriu. Minėtini Gubaidulinos instrumentinę muziką įvairiais aspektais analizuojantys tyrimai siekiant atskleisti semantines reikšmes. Vienas tokių – Ulyanos Aleksandrovnos Mironovos mokslų daktaro disertacija „Sofijos Gubaidulinos kūriniai bajaranui“ („Произведения Софии Губайдулиной для баяна“, 2008), kurioje autorė pažvelgia į kūrinius per kompozitorės mąstymo fenomeną – filosofinį, estetinį, istorinį, stilistinį požiūrius. Panašaus turinio ir Nikolos Pekovičiaus straipsnis „Sofia Gubaidulina's Relationship With God – Compositional, Technical and Interpretational Features of Her Music“ (2017), jame autorius aptaria kompozitorės naudojamas muzikinės raiškos priemones, taip pat religines ir filosofines idėjas kūrinuose *In Croce, De Profundis, Et expecto*.
- 9 Galimos dvi oro garso rūšys: išskleidžiant duplems – „įkvėpimas“, suskleidžiant – „iškvėpimas“. Oro mygtuku galima išleisti duplems susikaupusį orą arba, atvirkščiai, – pirminį (duplems esant suskleistoms) vakuumą pripildyti oro.

kalbos įvairovę liudija ir partitūroje esantis suskirstymas į sekcijas, dažnai nurodančias tam tikrus muzikos medžiagos (dažniausiai faktūros) pasikeitimus. Jau pirmojoje Sonatos dalyje (iš viso šioje sonatoje – penkios dalys) kompozitorė pateikia įžangą ir penkias skirtingos teminės medžiagos sekcijas, kurios vėliau plėtojamos kitose ciklo dalyse.

Et expecto partitūroje gana preciziškai pateikiami dinamikos, artikuliacijos, štrichų, cezūrų ženklai. Gana tiksliai apibrėžtos ir tempo nuorodos, aiškiai pažymima, kur tempas turėtų būti tikslus, o kur tik apytikslis. Taip pat paženklinami epizodai, kuriuose atlikėjas gali laisvai traktuoti melodinę liniją: autorė nurodo tokio atlikimo ribas, paprastai nesuskirstydama melodikos į taktus. Dažnai šios partitūros nuorodos palengvina interpretacijos procesą. Tačiau kartais partitūroje pažymėti prieštaringi ženklai priverčia atlikėją spręsti, kuria kompozitoriaus nuoroda reikėtų labiau vadovautis. Susidūrus su tam tikrais interpretacijos laisvės apribojimais, tenka imtis kompromisinių strategijų, o tai tiesiogiai veikia kūrinio interpretaciją. Remiantis asmenine atlikimo patirtimi bei kitų atlikėjų sonatos *Et expecto* įrašų analize, kaip tendenciją galima išskirti tris problemiškausias sekcijas, kurios bus analizuojamos šiame straipsnyje:

- ◆ klasteriai *piano* dinamika;
- ◆ rikošeto technika;
- ◆ oro mygtuko efektas.

Pažymėtina, jog Gubaidulinos Sonatoje *Et expecto* naudojamas platus dumplių technikų spektras – nuo *vibrato*, klasterių *glissando*, dumplių *tremolo* iki jau minėto rikošeto. Dumplės, anot Lipso, yra pagrindinis ekspresijos šaltinis (Lipsas 2000: 85). Būtent dumplėmis atliekamų vienalaikių užduočių visuma gali atspindėti atlikėjo meistriškumą ir jo pasitelkiamas strategijas. Siekiant atpažinti ir kuo objektyviau įvertinti atlikėjo su dumplėmis daromus veiksmus, vienu iš analizės įrankių buvo pasirinkti *Sonic Visualiser*¹⁰ programa spektrogramų pavidalu gaunami duomenys, padedantys vizualizuoti sunkiau „apčiuopiamus“ dumplių valdymo aspektus, tokius kaip dinamika, artikuliacija, frazavimas ar kiti elementai. Straipsnyje taip pat remiamasi partitūros, klausos analizės metodais, asmeninėmis praktinėmis įžvalgomis, susijusiomis su atlikimo technikos aspektais.

Išanalizavus Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* skirtingų atlikėjų interpretacijas, šiam tyrimui buvo pasirinkti tik įrašų studijose įrašyti ir išleisti atlikimai. Tai – šio kūrinio premjeros atlikėjo Friedricho Lipso įrašas (1992), taip pat Geiro Draugsvollo¹¹ (1995),

10 Viena pagrindinių kompiuterinės analizės programų – *Sonic Visualiser*, sukurta 2007 metais. Prieiga per internetą: <<https://www.sonicvisualiser.org/>> [žiūrėta 2021 01 07].

11 Geirui Draugsvollui yra dedikuotas vienas didžiausių Sofijos Gubaidulinos darbų – koncertas *Fachwerk* (2009) akordeonui, perkusijai ir orkestrui (nors analizuojamas įrašas darytas 1995 m., dar iki pažinties su kompozitore).

Haraldo Oelerio (2007), Semiono Šmelkovo (2008), Iñaki Alberdi¹² (2011), Francesco Palazzo (2013), Javiero Lópezo Jaso (2015), Vincento van Amsterdamo (2017) ir Nikolo Tanaskovičiaus (2019) įrašai. Kiti CD formato įrašai, tarp jų Friedricho Lipso (1989, 1991), Nihado Hrustanbegovičiaus (2007), Janne'o Rättyä'o (2017) ir Adamo Maksymienko (2019), dėl neprieinamumo arba skirtingo įrašų formato nebuvo analizuojami. Partitūros analizei pasirinkta Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* 1991 m. išleista redakcija (Intermusik Schmüling, Kamen, Deutschland).

Klasterių ir *piano* dinamikos (ne)suderinamumas

Daugiau nei vieno garso atakos¹³ atlikimas *piano* dinamika akordeonu yra problemiškas. Oro srautas dumplėse pasiskirsto vienodai nepriklausomai nuo garso aukščio (t. y. liežuvelių ertmių dydžio), todėl atlikėjas niekaip negali diferencijuoti oro kiekio kiekvienam garsui individualiai, kad visų garsų ataka būtų vienoda. Toks atvejis aptinkamas Gubaidulinos Sonatos I dalies įžangoje (1 pav.): aukštame registre eksponuojamas kvintos apimties (*fa*²–*do*³) chromatinis klasteris ir nurodoma jį atlikti *pp* dinamika. Dėl aukšto registro¹⁴ ir didelio garsų kiekio (8 klasterio garsai) vienodai garsų atakai (t. y. visų skirtingo dydžio liežuvelių virpėjimui) reikalingas gana didelis dinamiškas oro srautas. Tačiau kompozitorės nurodytas *pp* dinamikos ženklas sudaro loginę prieštarą natūraliems instrumento valdymo procesams. Kaip pažymi tyrėjai Buchmann ir Piovesanas, ir tai akivaizdu akordeono atlikėjams, galimos dvi pagrindinės tokio dinaminio ir sonorinio elementų derinio atlikimo strategijos:

- ♦ siekiant *piano* dinamikos, skirtingo aukščio garsus atlikti pačiliui;
- ♦ koncentruojantis į kokybišką garsų ataką, ją įgyvendinti atitinkamai stipresniu impulsu dumplėms, peržengiant *piano* dinamines ribas (Piovesan 2013: 10; Buchmann 2010: 55–56).

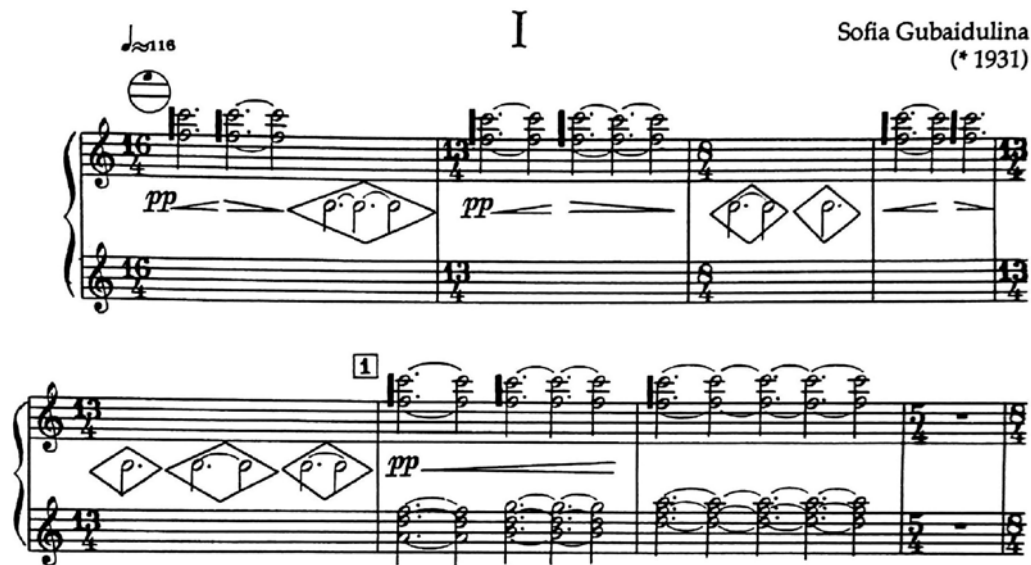
12 Iñaki Alberdi iniciatyva iš koncerto su orkestru kadencijos Gubaidulina sukonstravo dar vieną kūrinių *solo* akordeonui *Cadenza* (2003, 2010), kurio premjerą atliko pats Alberdi.

13 Kaip teigia Betina Buchmann, „garso atsiradimo procesas trunka tol, kol liežuvelio virpėjimas pasiekia plačiausią galimą virpėjimo amplitudę ir garsas tampa girdimas“ (Buchmann 2010: 43). Tai reiškia, kad garso užgavimo trukmę lemia dumplėmis valdomo oro srauto kiekis, reikalingas liežuveliams virpėti. Svarbu pabrėžti, jog skirtingo aukščio garsų liežuveliai yra nevienodo dydžio: kuo aukštesnis garsas, tuo liežuvelis mažesnis. Kaip taisyklę Buchmann pažymi vangesnį žemų garsų ir tamsesnių tembrų skambėjimą nei aukštų ir šviesių garsų (ibid.) – tai reiškia, jog nuspaudus žemo garso klavišą jo ataka bus vėlesnė nei aukštesnių garsų.

14 Kvintos apimties klasteris atliekamas antroje oktavoje, tačiau naudojamas registras šį klasterį paauskština dar viena oktava ir realiai jis skamba trečioje oktavoje.

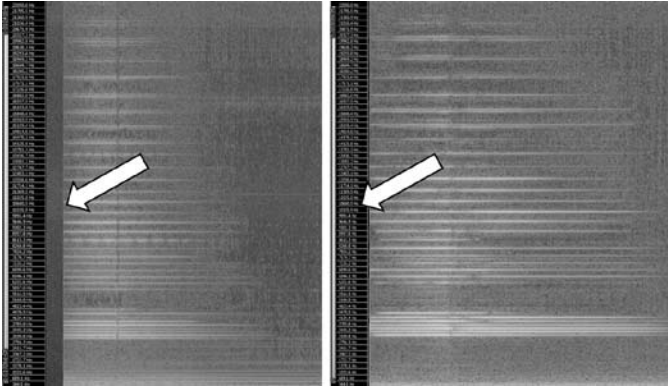
I

Sofia Gubaidulina
(* 1931)

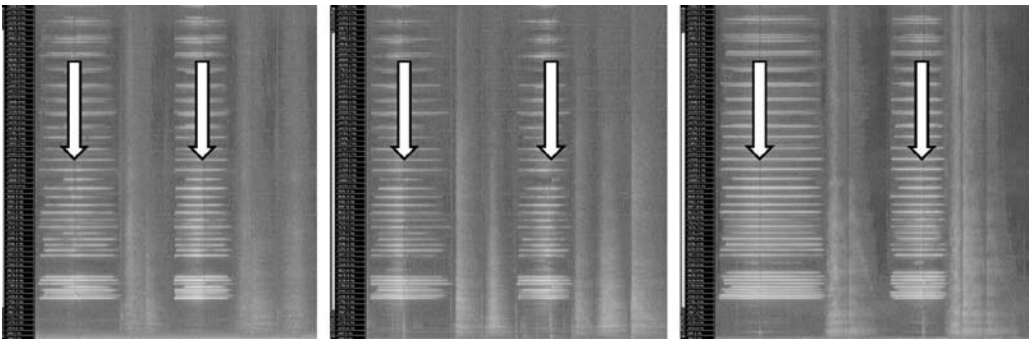


1 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: įžanga

Analizuojami Sonatos *Et expecto* 1–5 taktų įžangos fragmentai beveik visais atvejais byloja skirtingas klasterių sudarančių garsų atakas bei garso pabaigas. Tai rodo, jog atlikėjai labiau reaguoja į partitūros dinamines *piano* nuorodas, tačiau paanalizavus atidžiau galima išvelgti ir kitus aspektus, darančius įtaką atlikėjų sprendimams. Tikslėnei šios padalos analizei buvo pasitelkta *Sonic Visualiser* suformuotos pasirinktų atlikėjų interpretacijų spektrogramos. Daugumoje jų matoma gana ryški dinamika byloja apie atlikėjų siekį dumplėmis kaip įmanoma labiau sureguliuoti klasterių atakų tikslumą. Tačiau didesnis oro kiekis dumplėse, tiek esant *pp*, tiek *p*, *mp* ar panašaus lygmens ryškesnei dinamikai (subjektyviai vertinant), gali nebent sutrumpinti garso atakų paeilui atsiradimą, tačiau visiškai to išvengti yra sudėtinga. Draugsvollui, Alberdi bei Amsterdamui ryškesnė dinamika padeda sumažinti *arpeggiato* efektą. Tanaskovičius atakų netikslumą maskuoja kitaip – klasterius atlieka nekintančia dinamika, taip bent garso išlaikymo fazėje išgaudamas lygų klasterį. Įdomu tai, jog Lipso, Draugsvollo spektrogramose (2 pav.) užfiksuotos pirmųjų klasterių atakos yra itin tikslios. Galima daryti prielaidą, jog vienalaikės atakos problema čia sprendžiama mechaniškai redaguojant garso įrašus, nes jų atliekamų tolesnių klasterių atakos anaiptol nėra tokios tikslios kaip pirmosios.



2 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis, 1 takto fragmentas.
Lipso ir Draugsvollo atlikimų spektrogramos



3 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis, 2–3 taktai.
Amsterdamo, Pallazo, Tanaskovičiaus atlikimų spektrogramos

Stengiantis pagroti maksimaliai tyliai, dar vienas iššūkis yra išankstinis **dumplių įtampos lygio** numatymas: net subtiliausi dumplių judesiai, reguliuojantys oro srautą, daro įtaką klasterio garsų atakų neapibrėžtumui. Tai patvirtina beveik visų atlikėjų (ypač Amsterdamo, Pallazo, Tanaskovičiaus) spektrogramose matomos skirtingos horizontalės (3 pav.).

Dažnai antrojo iš dviejų motyvą sudarančių klasterių ataka tikslesnė – garsui jau skambant atlikėjui yra lengviau sureguliuoti tolesnį oro srautą. Šį tikslumą leidžia pasiekti ir ryškesnė dinamika, ir tai dar kartą patvirtina esminę analizuojamos sekcijos problemą – klasterio technikai prieštaraujančią dinamiką.

Dar vienas reikšmingas aspektas yra atlikėjų **instrumento individualios savybės**, darančios įtaką garso atakoms. Palyginti su kitų atlikėjų įvairiais netikslumais, Oelerio ir Lipso atlikimai pasižymi gana preciziškais garso atakomis ir *piano* dinamika. Lipso kokybišką atlikimą galima sieti su tuo, jog partitūroje ženklai galbūt sužymėti atsižvelgiant į jo, kaip šios Sonatos premjeros atlikėjo, instrumento savybes. Nors visų atlikėjų klasteriai harmoniniu požiūriu skamba gana įvairiai, tačiau Jaso atveju, nepaisant ryškios dinamikos, pirmose dviejose klasterių grupėse girdimas nepilnas klasteris (aukščiausia klasterio nata – *si bemol*) ir tik trečioje klasterių grupėje, po *crescendo* (t. y. dumplių impulso), šis elementas suskamba visas. Taigi individualiais atvejais, skirtingai nuo bendrų tendencijų, silpniau gali skambėti ir bet kurie viduriniai ar žemesnieji klasterio garsai.

Remiantis atlikta Sonatos I dalies įžangos analize, sunku vienareikšmiškai įvardyti, ar atlikėjai labiau koncentruojasi į dinamiką, ar klasterio kokybę, kadangi daug įtakos skambesio kokybei ir atlikėjų sprendimams turi individualios instrumentų akustinės savybės bei klasterių padėtis.

Kompleksinis rikošeto naudojimas

Gubaidulinos Sonatoje *Et expecto* ne tik pirmą kartą akordeono istorijoje įvedamas kvintolinis rikošetas, bet ir sujungiami visi trys – triolinis, kvartolinis, kvintolinis – rikošeto būdai vienoje sekcijoje. Pastarąją (4 pav.) kompozitorė konstruoja minimaliomis harmoninėmis priemonėmis (abiejose klaviatūrose per dvi oktavas išdėstyti identiški tritoniai), todėl rikošeto artikuliacija pagrįstas ritmas čia tampa centriniu elementu.

Vis dėlto techniškai ši sekcija yra kur kas sudėtingesnė, nei galima manyti pažvelgus į partitūrą. Vienas sudėtingiausių rikošeto aspektų – judesių **tolygumas** – ypač išryškėja valdant dumplės. Ši technika grindžiama dumplių kampų pozicijos kaita, todėl atlikėjas ranka gali reguliuoti tik pirmą bet kurio rikošeto dalį, o likusias nulemia sukamaisiais riešo judesiais natūraliu atšokimu išgaunama artikuliacija, itin ribota dinamiškai. Tolygiam rikošetui svarbus oro kiekis dumplėse: kai oro per daug, t. y. abiejų klaviatūrų korpuso dalims pernelyg nutolus vienai nuo kitos, rikošetas gali skambėti gremėzdiškai, netolygiai. O per maža oro atsarga dumplėse gali užkirsti kelią rikošeto skambėjimui, kadangi nesuteikia pakankamai erdvės akordeono korpuso dalims laisvai judant paliesti atitinkamus korpuso kampus. Būtent santykis tarp pirmosios ir likusių rikošeto dalių bei oro kiekio dumplėse ir jų valdymas dažniausiai nulemia rikošeto ritminį tolygumą.

Kai kuriose Sonatos interpretacijose atlikėjai veikiausiai reaguoja į kiekvieno rikošeto pradžioje partitūroje nurodytą *sforzando*, todėl pirmieji rikošeto judesiai skamba ilgiau – tarsi *tenuto*. Gana kokybiškai tai pavyksta padaryti Tanaskovičiui ir Alberdi,

The image shows a musical score for an accordion, consisting of two systems of music. The first system starts with a 'loco' marking and a 4/4 time signature. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *sfz*, *f*, and *sfz*. Performance instructions include *vibr.* and *non vibr.*. The second system continues the piece, with dynamics ranging from *sfz* to *f*. It includes a 'gliss.' marking and a 'm.d.' marking. Performance instructions include *vibr.* and *non vibr.*. The score is annotated with various musical symbols and markings, including accents, slurs, and dynamic markings.

<1> *ricochet quintolet con vibrato, poi ordinario;*
Die Figur *ricochet quintolet* mündet in ein *vibrato* - anschließend wird wieder wie gewöhnlich weitergespielt.

<2> *ricochet triolet (senza vibrato)*, hier: mit der ersten Balgbewegung auf Druck

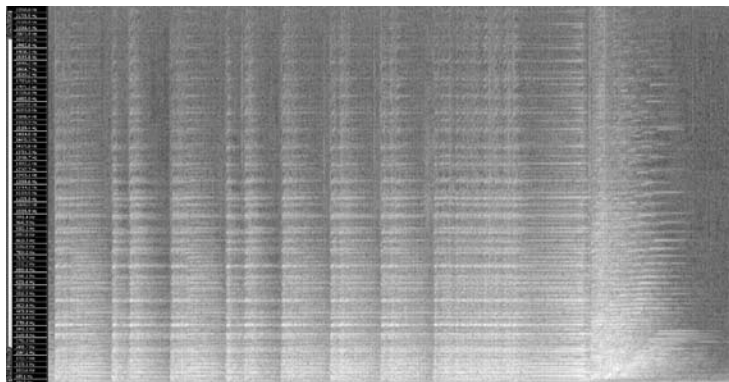
4 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcija

kadangi rikošeto pradžios akcentavimas nedaro įtakos rikošeto netolygumui. Greičiausiai taip yra dėl ryškios artikuliacijos dumplėmis, kuri naudojama kaip tolygios artikuliacijos garantas, nors ir nulemiantis *piano* ribas peržengiančią dinamiką. Panašią *sforzando* strategiją naudoja ir Oeleris, tačiau čia galima išgirsti kur kas didesnę takoskyrą tarp pirmos ir likusių rikošeto dalių ritminio tolygumo – ypač ilgą tritonio pradžią atlikėjas pagroja pirmame ir trečiame taktuose, o likusios rikošeto dalys skamba greitai ir neaiškiai, čia sunku identifikuoti netgi rikošeto pobūdį. Artikuliacijos kokybės ir ritminio tolygumo ypač pasigendama Palazzo atlikime: čia beveik visi rikošetai skamba neaiškiai. Įdomu tai, jog šios Sonata premjeros atlikėjas Lipsas taip pat nėra visiškai preciziškas partitūros nuorodų atžvilgiu – atsisako *sforzando* atakų rikošeto pradžioje ir groja gana tyliai, tačiau tokiu būdu išgauna tolygų, gana natūralų ir minkštą rikošeto skambesį. Amsterdame, Draugsvollo, Šmelkovo ir Jaso interpretacijose tiek *sforzando*, tiek *piano* ženklai, kompozitorės nurodyti partitūroje, nebetenka prasmės, nes atlikėjai susikonzentruoja į artikuliaciją. Tačiau pabrėžtina, kad garso tolygumo prasme ši strategija funkcionuoja geriausiai.

Dažnai rikošeto kokybė ir tolygumas priklauso nuo šio elemento atlikimo **tempo** – greitai atliekamas rikošetas dažniausiai padeda pasiekti tolygią artikuliaciją. Jau minėtą Palazzo rikošetų kokybės stoką galbūt nulemia pasirinktas per lėtas tempas – tokiu atveju rikošeto dalys netenka natūralios atatrunkos eigos ir iš esmės rikošetas negali funkcionuoti kokybiškai. Tačiau ir greitas tempas ne visuomet yra kokybės garantas – kai kuriais atvejais (pavyzdžiui, Šmelkovo ir Alberdi, iš dalies ir kai kurių kitų) sunku identifikuoti visas kvintolinio rikošeto dalis, nes artikuliacija akustiškai susiniveliuoja. Bendras analizuojamas interpretacijas vienijantis bruožas – tiek rikošeto elemento, tiek ir visos sekcijos greitesnis tempas. Tai susiję su dumplių padėtimi ir oro kiekiu jose, tą iš dalies lemia toliau aptariamas *vibrato* technikos gretinimas su rikošetu.

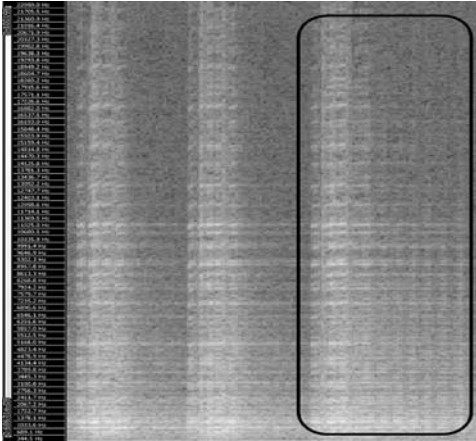
Vibrato technikos panaudojimas yra logiškas kompozicinis sprendimas siekiant pratęsti trijų aštuntinių vertės tritonų skambesį, kadangi rikošetas atliekamas apytiksliai per vienos aštuntinės trukmę. Atlikimo požiūriu ši kombinacija yra komplikauta – po rikošeto elemento tęsiant tritoną *vibrato*, dumplėse susidaręs oro perteklius padidina atstumą tarp abiejų klaviatūrų korpusų ir taip galimybė išgauti tolygų rikošetą menksta. Dėl šios priežasties atlikėjai įvairiomis strategijomis siekia išvengti oro pertekliaus dumplėse. Nors objektyviai įvertinti *vibrato* pobūdį yra sudėtinga (po rikošeto atsirandantis tam tikras garso pratęsimas kai kuriais atvejais spektrogramose rodo tiesiog akustinę garso reverberaciją), vis dėlto galima įžvelgti įvairias kompromisines strategijas, atlikėjų taikomas šiam elementui atlikti.

Draugsvollo atlikimui būdingas *vibrato* ryškumas artikuliacijos ir dinamikos požiūriais byloja apie preciziškai įgyvendinamus visus partitūros ženklus, ir tai jam pavyksta kone vieninteliui iš visų šiame straipsnyje analizuotų interpretacijų (5 pav.).



5 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcija.
Draugsvollo atlikimo spektrograma

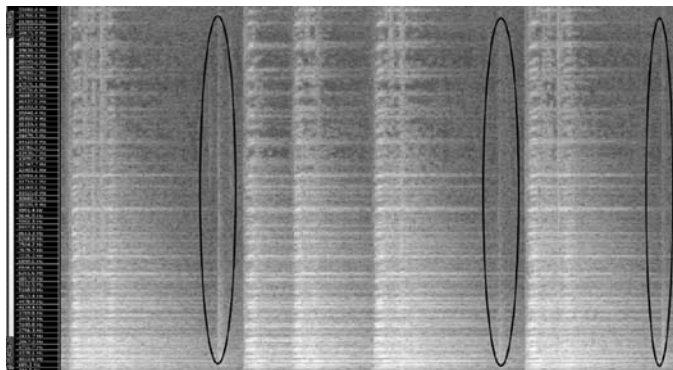
Daugelis atlikėjų ieško kitų strategijų artikuliacijos tolygumui išlaikyti. Pavyzdžiui, Jaso pakeičia trukmės proporcijas: jo atliekami *vibrato* visur trunka trumpiau nei pats rikošetas, nesilaikoma metro proporcijų, viskas atliekama greičiau ir trumpiau. Lipso spektrogramoje *vibrato* ryškus pirmuose keturiuose taktuose, tačiau 5 ir 6 taktuose šis elementas eliminuojamas, o 7 takte vėl atsiranda vertikalių virpesių pavidalo (6 pav.).



6 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcija, 5–7 taktai.
Lipso atlikimo spektrograma

Toki sprendimą galima pagrįsti tuo, jog 5, 6, 7 taktuose, dumplių kryptiai nesikeičiant, oro dumplėse daugėja sulig kiekvienu *vibrato* – taip ieškoma būdų, kaip sutaupyti oro kiekį kokybiškam rikošetui. 2 ir 4 taktuose pakeičiama dumplių kryptis leidžia šiek tiek gražinti dumplės link pradinės padėties, taigi taip jose kompensuojamas oro perteklius. Panašia strategija vadovaujasi Šmelkovas ir Oeleris, tik pastarasis atlikėjas 5, 6, 7 taktuose vietoj *vibrato* eliminavimo atlieka jį neryškiai, vos juntamai, bei pagreitina tempą – taigi taupo oro kiekį dumplėse. Dar kelių atlikėjų interpretacijose *vibrato* vos girdimas arba visai neatliekamas. Tanaskovičius šį elementą akivaizdžiai eliminuoja, o Amsterdamo interpretacijoje jis yra menamas, galimà tiesiog reverberacija. Panašus ir Alberdi atlikimas, tačiau jo spektrograma atskleidžia įdomų reiškinį: nors *vibrato* čia negirdėti, tačiau siauros vertikaliuos juostelės taktų pabaigose atskleidžia pirštų atkėlimo nuo klaviatūros judesius. Tai iliustruoja spektrogramoje apibrėžtos vertikaliuos linijos (7 pav.).

Taigi atlikėjas, nors ir vos girdimai, bet mėgina (ne)atlikti kažką panašaus į *vibrato*, o kartu nenutolinti dumplių nuo jų pradinės padėties, reikalingos tolesniam rikošetui.



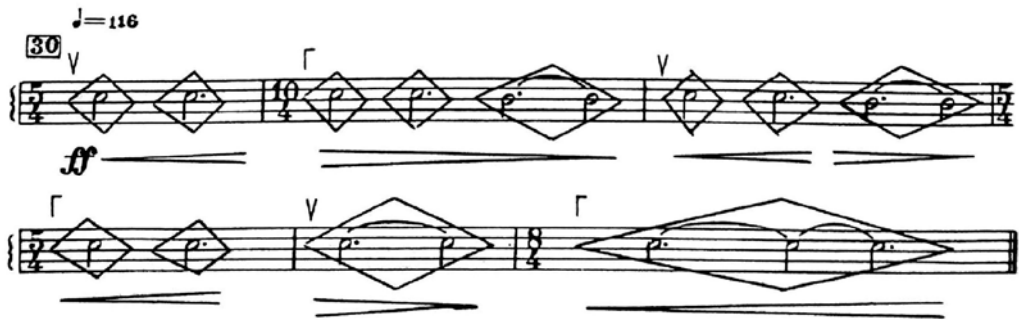
7 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, I dalis: 4 sekcijos fragmentas.
Alberdi atlikimo spektrograma

Nedidelė ir gana minimaliomis kompozicinėmis priemonėmis sukonstruota Gubaidulinos *Et expecto* I dalies 4 sekcija retai įgyvendinama pagal partitūros nuorodas – tai rodo ne tik rikošeto technikos, bet ir jos panaudojimo aplinkybių sudėtingumą. Tarp atlikimo variantų vyrauja tempo pagreitinimo strategija, kai kuriais atvejais eliminuojami kiti artikuliacijos elementai (*sfz* arba *vibrato*), taigi toks kompromisų ieškojimas rikošeto atveju grindžiamas veikiau technikos sudėtingumu nei meniniais sprendimais.

Oro mygtuko efektas kaip meninės raiškos priemonė

Akordeono oro mygtukas paprastai naudojamas kaip techninis instrumento elementas, atliekantis oro pertekliaus sumažinimo dumplėse funkciją, o paplitus išplėstinėms technikoms imtas naudoti ir kaip meninės raiškos priemonė (dažniausiai – kvėpavimo simbolis, nes gali skleisti šniokščiantį garsą). Sofijos Gubaidulinos kūryboje oro mygtuko efektas randamas kone kiekviename kūrinyje akordeonui, o analizuojamos Sonatos IV dalies pabaigoje pasirodo kaip emancipuotas ir centrinis visos sekcijos elementas, partitūroje žymimas rombais (8 pav.).

Įdomu tai, jog kompozitorė, neabejotinai suvokdama oro mygtuko garso lygmens ribotumą, aptariamoje sekcijoje vis dėlto nurodo *ff* dinamiką ir taip veikiausiai siekia galimo maksimaliai ryškaus efekto. Negana to, 116 tvinksnų per minutę tempas, viena dumplių kryptimi atliekant nuo 5 iki 10 ketvirtinių, formuoja dar didesnį paradoksą: siekiant ryškios dinamikos, stipriai spaudžiamas oro srautas viena kryptimi labai greitai grąžina dumples į visiško suskleidimo ar išskleidimo padėtį, o tai reiškia ir greitesnį tempą. Visos šios viena kitai prieštaraujantys nuorodos aptariamą sekciją padaro gana

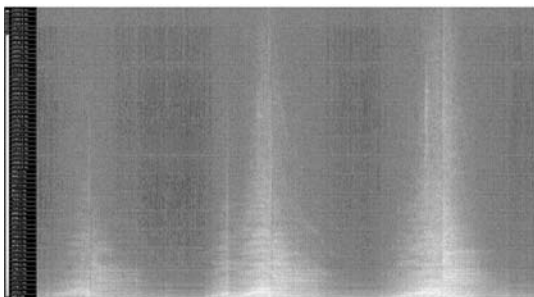


8 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija

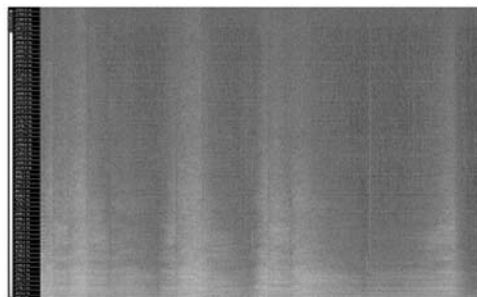
komplikuotą. Nors klasikinė frazavimo struktūrų ir griežtų tempo bei ritmo nuorodų visuma čia tarsi įpareigoja laikytis nuorodų, tačiau interpretacijose galima aptikti įvairių kompromisinių atlikimo strategijų.

Iš oro mygtuko elemento sukonstruoti frazę yra nemenkas iššūkis ne tik dėl minėto trukmės ir garsumo ribotumo, tačiau ir dėl nepakankamo dinaminio lankstumo. Kai kurios interpretacijos suponuoja atlikėjų į pirmą planą iškeliamą frazės struktūrą.

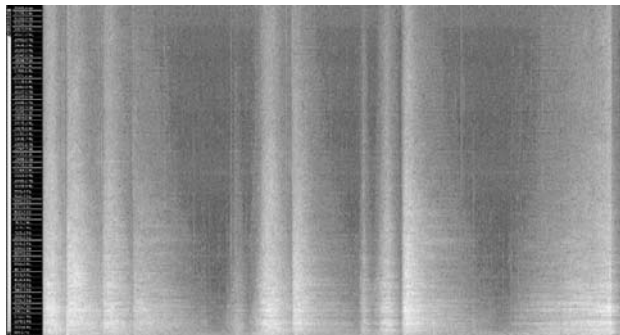
Fenomenaliai laisvai partitūrą traktuoja Lipsas (9 pav.) – akivaizdu, jog atlikėjas su-reikšmina vien tik frazavimą, kadangi jo atlikimo spektrogramoje galima matyti tik tris dinamizuotus motyvus *crescendo–diminuendo*, o ritminė struktūra (2, 3 ar 5 ketvirtinių trukmės oro mygtuko artikuliacijos, tempas) čia ignoruojama. Draugsvollo spektrogramoje (10 pav.) taip pat aiškiai matyti ryškus frazavimas, tačiau, skirtingai nuo Lipso, frazės kuriamos preciziškai atsižvelgiant į partitūrą – artikuliuojant oro mygtuką atitin-kamomis ritminėmis proporcijomis. Toks kompromisas pasiekiamas nepaisant dump-lių krypties žymėjimo partitūroje, kuriuo vadovaujantis dumplių kryptį reikėtų keisti



9 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija.
Lipso atlikimo spektrograma



10 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija.
Draugsvollo atlikimo spektrograma



11 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija.
Alberdi atlikimo spektrograma

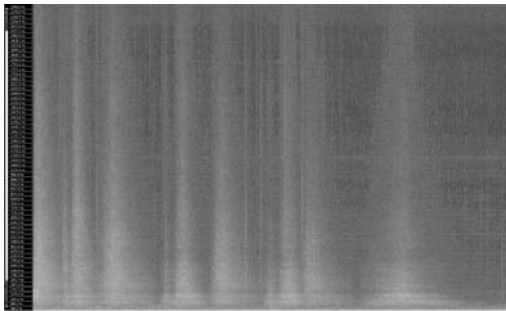
po 5 ar kai kur netgi po 10 ketvirtinių tvinksnų. Ties kiekvienu mygtuko paspaudimu keisdamas dumplių kryptį atlikėjas palieka daugiau erdvės kiekvienos natos dinamikos sureguliuvimui, ir tai šiuo atveju pavyksta kokybiškai. Tačiau tokiu būdu, kiekvieną mygtuką nuspaudžiant su nedidele ataka, išgaunama aptakesnė artikuliacija. Kiek kitokią frazavimo strategiją renkasi Alberdi (11 pav.), kuris *crescendo* ir *diminuendo* atlieka ne oro mygtuko natos viduje, tačiau naudodamasis „laiptų“ principu. Laipsniškos dinamikos įspūdis pasiekiamas *crescendo* atveju kiekvieną iš mygtuko paspaudimų artikuliuojant vis ryškiau ir ilgiau, o *diminuendo* – atvirkščiai¹⁵.

Ši interpretacija skamba kur kas intensyviau ir ryškiau ne tik dėl dinamikos, tačiau ir dėl kompromiso tempo atžvilgiu, nes greitesnis tempas leidžia oro mygtuką spausti maksimaliai energingai, nespėjus išseikvoti viso dumplėse esančio oro.

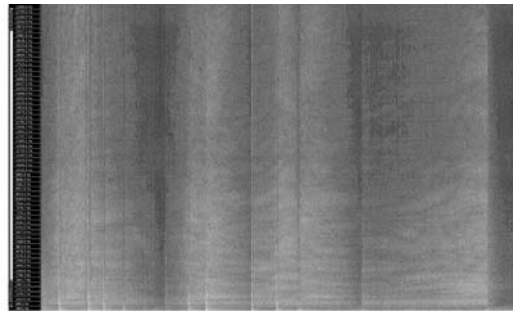
Kita dalis atlikėjų labiau išryškina ritminę nei frazavimo struktūrą. Bene preciziškiausiai į partitūros nuorodas atsižvelgia Oeleris (12 pav.), kurio atlikimo spektrogramoje matomi tikslūs dumplių keitimai, ritminis piešinys, klausia galima įvertinti ir gana tikslų tempą. Vis dėlto frazavimo struktūra nebe tokia akivaizdi, kaip jau minėtose Draugsvollo, Lipso ir Alberdi interpretacijose, – šiuo atveju spektrogramoje labiau išryškėja ritminės proporcijos nei frazės piešinys.

Vizualiai Tanaskovičiaus frazavimo struktūra artima partitūrai (13 pav.), tačiau išgirsti dinامينius poslinkius sunku (tikriausiai dėl skubotumo ir ritminio artikuliuavimo). Jo strategija remiasi kone dvigubai greitesniu tempu ir ryškia artikuliacija, kuri atsispindi akivaizdžiu piršto atkėlimu nuo oro mygtuko – tą spektrogramoje iliustruoja ploni, balti,

15 Šie duomenys gauti remiantis spalvota spektrograma; spalvos leidžia tiksliau įvertinti dinamikos ryškumą, tačiau trukmės aspektas matomas ir nespalvotoje spektrogramoje.



12 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata
Et expecto, IV dalis: 30 sekcija.
Oelerio atlikimo spektrograma

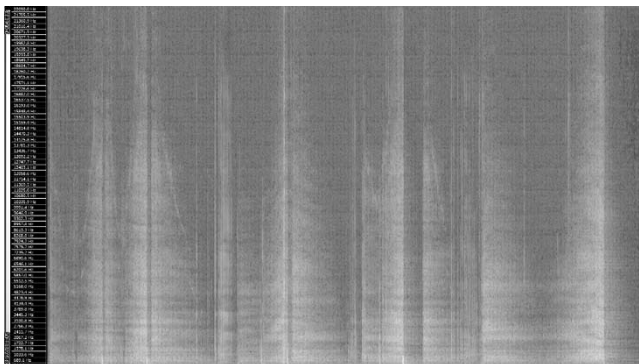


13 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata
Et expecto, IV dalis: 30 sekcija.
Tanaskovičiaus atlikimo spektrograma

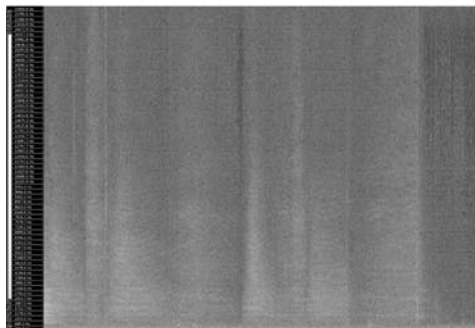
vertikalūs brūkšniai. Ritmikos išryškinimo strategiją naudoja ir Jaso: jo interpretacijoje taip pat galima identifikuoti ritmines proporcijas, tačiau čia girdimi triukšmai oro mygtuko stulpus spektrogramoje papildė įstrižais ir vertikaliais plonais brūkšniais (14 pav.).

Dalyje interpretacijų ši oro mygtuko sekcija atliekama itin abstrakčiai. Amsterdame atveju ne visur laikomasi ritmo proporcijų, dinamikos ir frazavimo aspektai neišryškina, artikuliacijos požiūriu mygtukas nuspaudžiamas itin silpnai (15 pav.).

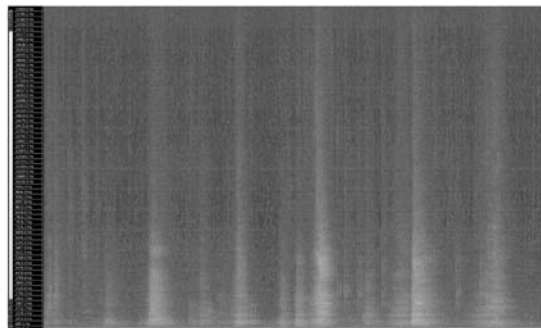
Šmelkovo interpretaciją (16 pav.) galima įvardyti kaip pačią abstrakčiausią: nors kai kur girdima fragmentiška ritminė struktūra (ryškiau artikuliuojami penkių ketvirtinių trukmės oro mygtuko elementai), tačiau šios sekcijos vizuali struktūra, matoma spektrogramoje, visų aptartų atlikimo variantų kontekste bene labiausiai nutolsta nuo partitūros nuorodų.



14 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata *Et expecto*, IV dalis: 30 sekcija.
Jaso atlikimo spektrograma



15 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata
Et expecto, IV dalis: 30 sekcija.
Amsterdamo atlikimo spektrograma



16 pav. Sofija Gubaidulina, Sonata
Et expecto, IV dalis: 30 sekcija.
Šmelkovo atlikimo spektrograma

Apibendrinant aptartų kompromisų įvairovę oro mygtuko atžvilgiu, akivaizdu, jog tai yra gana ribotos meninės išraiškos elementas, kurio emancipuotas eksploatavimas Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* ketvirtojoje dalyje nė vienoje interpretacijoje nepasireiškė visiškai realizuota partitūra. Kad ir kaip būtų, elemento galimybes pranokstantys partitūros reikalavimai tampa savotiška interpretacijų įvairovės išdava.

Išvados

1. Išanalizavus Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* sekcijas, kuriose su klasteriais derinama *pp* dinamika (I d., įžanga), naudojamos rikošeto (I d., 4 sekcija) ir oro mygtuko efekto (IV d., 30 sekcija) technikos, remiantis įvairių atlikėjų interpretacijomis buvo patvirtinta straipsnio pradžioje iškelta prielaida: šios kūrinio padalos yra techniškai sudėtingos, todėl atlikėjai joms turi taikyti kompromisines strategijas. Tyrimui buvo pasirinktos devynių atlikėjų – Friedricho Lipso (1992), Geiro Draugsvollo (1995), Haroldo Oelerio (2007), Semiono Šmelkovo (2008), Iñaki Alberdi (2011), Francesco Palazzo (2013), Javiero Lópezo Jaso (2015), Vincento van Amsterdamo (2017) ir Nikolos Tanaskovičiaus (2019) – Sonatos *Et expecto* interpretacijos. Šių atlikimų analizė atskleidė, kad kiekvienas atlikėjas kūrinio partitūroje kompozitorės pateiktas gana prieštaringas nuorodas sprendžia labai individualiai, ir taip sukuriama plati interpretacijų įvairovė.

2. Gubaidulina Sonatos *Et expecto* natose **klasterius** nurodo atlikti ***pianissimo* dinamika**. Toks derinys akordeonininkams yra probleminis, nes dėl oro pasiskirstymo dumplėse specifikos susidaro netikslios garso atakos. Klasteryje neįmanoma sureguliuoti oro kiekvienam garsui atskirai. Tokiu atveju galimos dvi atlikimo strategijos:

- ♦ norint klasterį atlikti *piano*, groti *arpeggiato* (pvz., Amsterdamo, Pallazo, Šmelkovo, Tanaskovičiaus ir kt. interpretacijos);
- ♦ siekiant klasterio atakų tikslumo, paryškinti dinamiką (pvz., Draugsvollo, Alberdi ir Amsterdamo interpretacijos).

Atlikus tyrimą paaiškėjo, jog, nepaisant tendencingai ryškesnės nei *pp* (subjektyviai vertinant) dinamikos, atakų paeilui efektas sumažinamas tik iš dalies. Išryškėjo ir numatyto dumplių įtampos lygio aspektas, kadangi neretai antrasis iš dviejų klasteris skambėdavo tiksliau. Esant kraštutinei dinamikai (šiuo atveju *pp*), daug įtakos skambesio kokybei ir atlikėjų sprendimams turi ir individualios atlikėjų instrumentų akustinės savybės. Įdomus fenomenas atsiskleidė Lipso ir Draugsvollo spektrogramose – vizualiai nenatūralus sekcijos pradžios atakos tikslumas tikriausiai pasiekiamas mechaniškai reguliuojant (nukerpant) garso įrašus.

3. Įprastai **rikošetas** naudojamas kaip išimtinai artikuliacijos priemonė, tačiau šioje Sonatoje Gubaidulina jį panaudoja kompleksiskai, nurodydama rikošetą atlikti *sfz piano* ir papildydama jį *vibrato* technika. Remiantis tyrimo rezultatais, vienas iš rikošeto kokybės kriterijų – judesių tolygumas – tiesiogiai koreliuoja su *sfz* artikuliacijos stiprumu. Dėl šios priežasties kai kuriose interpretacijose atsisakoma *sfz* arba naudojama kita strategija – po *sfz* atakos nesistengiama groti *piano* (pvz., Tanaskovičius ir Alberdi). Apžvelgus visus pasirinktus Sonatos atlikimus, pastebėta bendra greitesnio tempo, negu nurodyta partitūroje, tendencija, leidžianti rikošetus atlikti kokybiškai, o kraštutiniai lėtas (Pallazo) arba greitas (Šmelkovo, Alberdi) tempas lemia nekokybišką rikošeto atlikimą. Rikošeto technikos ribotumą tempo atžvilgiu rodo ir daugumoje interpretacijų pagreitinami *vibrato* epizodai, siekiant sumažinti dėl šios technikos atsirandantį oro perteklių dumplėse.

4. **Oro mygtuko efektą** Sofija Gubaidulina išskirtinai įprasmino Sonatos IV dalyje, sukurdama frazę ir nurodydama ritminę struktūrą, dinamiką, tempą, dumplių krypties keitimo ženklus. Tai, kad minėtos nuorodos prieštarauja viena kitai, rodo nė vienoje iš interpretacijų iki galo nerealizuota partitūra. Pagal tam tikrą išryškinamą elementą Sonatos interpretacijas galima suskirstyti į tris grupes:

- ♦ Lipsas, Draugsvollas, Alberdi į pirmą planą iškelia frazės struktūrą. Siekdami kuo tiksliau interpretuoti kompozitorės pateiktą frazavimą, jie nepaisė ritminės struktūros, dumplių krypties keitimo ženklų arba dinaminio nuoseklumo;
- ♦ ritminę struktūrą išryškinančiose interpretacijose (pvz., Oelerio, Jaso, Tanaskovičiaus) pasigendama dinaminio lankstumo ir ryškumo;
- ♦ Amsterdamo, Šmelkovo interpretacijos, pasižyminčios tiek ritminiu, tiek dinamiu abstraktumu, dar labiau nutolsta nuo partitūros.

5. Apibendrinant Sofijos Gubaidulinos Sonatos *Et expecto* interpretacijų empirinio tyrimo rezultatus, galima daryti išvadą, jog visų aptartų akordeonininkams probleminių sekcijų (klasterių atlikimas ypač tylia dinamika, rikošetas *sfz* ar kartu *vibrato* technika ir oro mygtuko efektas) sudėtingumas pasireiškia valdant dupleles. Artikuliacijos, dinamiškos ir įvairių technikų užduočių vienalaikis įgyvendinimas analizuotose kūrinių padalose dažnai yra neįmanomas ir nepriklauso nuo atlikėjo meistriškumo.

Įteikta 2021 11 03
Priimta 2021 12 30

LITERATŪRA

- Buchmann, B. *The Techniques of Accordion Playing*. Augsburg: Bärenreiter, 2010.
- Džinović, B. *The Composer–Performer Interrelationship in the Bayan and Accordion Compositions of Sofia Gubaidulina*. Mokslų daktaro disertacija. Toronto, 2017.
- Lips, F. *It seems like yesterday...* Prieiga per internetą: <<https://www.accordion-cd.co.at/it-seems-like-yesterday/>> [žiūrėta 2020 12 29].
- Lips, F. *The Art of Bayan Playing: Technique, Interpretation, and Performance of Playing the Accordion Artistically*. Kamen: Intermusik Schmülling, 2000.
- Peković, N. Sofia Gubaidulina's Relationship with God – Compositional, Technical and Interpretational Features of Her Music. *Visual Arts and Music*, 2017, Vol. 3, No. 2, pp. 89–100. Prieiga per internetą: <<https://doi.org/10.22190/FUVAM1702089P>> [žiūrėta 2020 12 28].
- Piovesan, L. *Accordion4composers*, 2013. Prieiga per internetą: <<http://www.lucapiovesan.it/wp-content/uploads/2015/09/ACCORDION4COMPOSERS-v1.0.pdf>> [žiūrėta 2019 12 12].
- Липс, Ф. Р.; Имханицкий, М. И. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX–XXI веков. *Вопросы современного баянного и акордеонного искусства*. Москва: ПАМ им. Гнесиных, 2010.
- Миронова, У. А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2008.
- Холопова, В. *София Губайдулина*. Москва: Композитор, 2008.

ŠALTINIAI

- Alberdi, I. *Seven Words / In Croce / Kadenza / Et expecto*. CD. Madrid: Coda Bvba, 2011.
- Amsterdam, V. *Red, Dark, And Blue*. CD. Netherlands: 7 Mountain Records, 2017.
- Draugsvoll, G. *Silenzio / De Profundis / Et expecto / In Erwartung*. CD. Sweeden: BIS Records AB, 1995.
- Gubaidulina, G. *Et expecto*. Partitūra. Kamen: Intermusik Schmülling, 1991.
- Lips, F. *Et expecto*. CD. Austria: DADC, 1992.
- López Jaso, J. *Deia Eta Erantzun*. CD. Sonido XXI, 2015.
- Oeler, H. *Pictures At An Exhibition*. CD. Germany: Genuin Musikproduktion, 2007.
- Palazzo, F. *Fisarmonica classica*. CD. Phoenix Classics, 2013.
- Tanasković, N. *Omnia ubique*. CD. Felcaris SL, 2019.
- Шмельков, С. *Вечерние страдания*. CD. Артсервис, 2008.

Compromise performance strategies: analysis of interpretations of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*

SUMMARY. One of the most fundamental tasks of a music performer is to transform as accurately as possible all the composer's marks in the score (articulation, dynamics, effects of advanced techniques, etc.) into audible musical events. The score of the 20th century requires a special precision of the performer. It is characterized by the language of music, which is virtuosic, consists of complex rhythms, extreme dynamics and various extended techniques. In this way, it often surpasses even the technical capabilities of the instrument itself. In such cases, performers have to decide which signs to take into account more, and which ones they can ignore. This creates compromise performance strategies which become not only the technical solution chosen by each performer, but also it is part of a unique musical interpretation of a piece.

The main goal of the article is to analyze interpretations of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*. There were nine interpretations of *Et expecto* selected for the research: Friedrich Lips (1992), Geir Draugsvoll (1995), Harald Oeler (2007), Semion Shmelkov (2008), Iñaki Alberdi (2011), Francesco Palazzo (2013), Javier López Jaso (2015), Vincento van Amsterdam (2017) and Nikola Tanaskovich (2019). The object of the article is technically difficult movements of Sofia Gubaidulina's Sonata *Et expecto*, the problems of their performance and compromise solutions. When performing clusters in *pp* dynamics, performers try to mask the inaccuracy of sound attacks due to the specifics of the air distribution in the bellows by using dynamics that are more pronounced than in *pp* (subjectively speaking), but the effect of successive attacks is only partially reduced. In many cases the acoustic properties of individual performers' instruments also influence the sound quality of the cluster and performers' decisions. The complex use of *ricochet* with *szf piano* and *vibrato* cause problems for the performers due to excess air in the bellows, thus trying to achieve *ricochet* smoothness performers use strategies related to acceleration of tempo or dynamic levelling. The air-button effect is exploited in the Sonata as an emancipated element with rhythmic structure, dynamics, tempo, and bellows change signs, but in spite of the numerous signs in the score, here too most performers rely on only some of them: some of them highlight the phrasing or the rhythmic structure more, or they interpret this section very loosely in relation to all the signs.

The complexity of all the problem discussed for accordionists manifests itself in the context of bellow management. The simultaneous implementation of articulation, dynamics and the tasks of various techniques in the analyzed sections of the work is often impossible, regardless of the performer's skill.

KEYWORDS:

Sofija Gubaidulina,
Sonata *Et expecto*,
interpretation,
compromise
performance strategies,
spectrogramm.