

Išplėstinių violončelės technikų amplitudė ir jos plėtros tendencijos XX–XXI a.

Gintarė Kaminskaitė-Rudic

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas gintare.kaminskaite@lmta.lt

Straipsnyje analizuojamos skirtingos *išplėstinės technikos* sąvokos traktuotės, kurias vartoja atlikėjai-tyrėjai, kompozitoriai ir neakademinės muzikos atstovai. Pasitelkiant ir neakademinės muzikos metodinę literatūrą bei empirinę muzikantų patirtį, atskleidžiami sąvokos *išplėstinės technikos* koncepcijų ir terminijos skirtumai, apžvelgiamos naujausios tendencijos, išryškinama takoskyra tarp violončelės atlikimo meno plėtros Europoje ir JAV. Atkreipiamas dėmesys į nesuskalbėjimo problemą, kylančią iš skirtingos sąvokos percepcijos ir skatinančią ieškoti bei įtvirtinti naujas multistilistines atlikimo meno perspektyvas.

RAKTAŽODŽIAI: išplėstinės technikos, sąvoka, violončelė, klasifikacija

Įvadas

XX a. naujai atrastos instrumentų sonorinės ypatybės ir įvairūs tembriniai eksperimentai tiek išplėtė menines bei technines instrumentų raiškos ribas, kad dabar XVIII–XIX a. nusistovėję grojimo būdai tik iš dalies reprezentuoja garso išgavimo galimybes. Ilgainiui šiam reiškiniui prireikė apibendrinančio koncepto, kurį paskutiniajame XX a. ketvirtyje muzikos terminijoje atspindėjo pradėta taikyti *išplėstinių technikų* sąvoka. Pirmoji plati studija, aprašanti styginio instrumento išplėstinių technikų spektrą, buvo Bertramo Turezkio *The Contemporary Contrabass* (1974), vėliau pasirodė ir kitos atlikėjus ir kompozitorius supažindinančios su naujų smuiko (P. ir A. Strange 2001), alto (Knox 2018), violončelės (Fallowfield 2009; Welbanks 2016) grojimo technikų atlikimo specifika bei notacija¹.

Tyrimus *išplėstinių technikų* suvokimo ir vartojimo tema sunkina sąvokos neapibrėžtumo problema, sąlygota įvairių autorių skirtingos jos interpretacijos. Vis dėlto dauguma jų vartodami šią sąvoką jaučiasi gana komfortišškai (P. ir A. Strange 2001; Fallowfield 2009; Welbanks 2016; Knox 2018), nes pati žodžio šaknis suponuoja siekį kažką plėsti, praturtinti, peržengti ribas (angl. *extended techniques*, vok. *erweiterte Techniken*). Dažnai *išplėstinių technikų* sąvoka tiesiog atspindi priešpriešą konvencionaliems grojimo būdams ir vartojama kaip antonimas. Šiame straipsnyje lyginami jau atlikti skirtingai sąvoką traktuojantys tyrimai su naujausiomis XXI a. violončelės techninių galimybių tendencijomis, kurias reikia tiksliau įvardyti. Taip pat siekiama atskleisti grojimo būdų plėtros priklausomybę nuo individualių atlikėjų

¹ Nors šio straipsnio autorė daugiausia domisi violončelės garsinėmis galimybėmis, dėl grojimo styginiais instrumentais technologinio panašumo vieni kitų įžvalgas gali laisvai adaptuoti visi stygininkai.

ir kūrėjų intencijų gretinant XX a. akademinės muzikos tembrinius eksperimentus su įvairius stilius kultivuojančių atlikėjų atrandamomis naujovėmis.

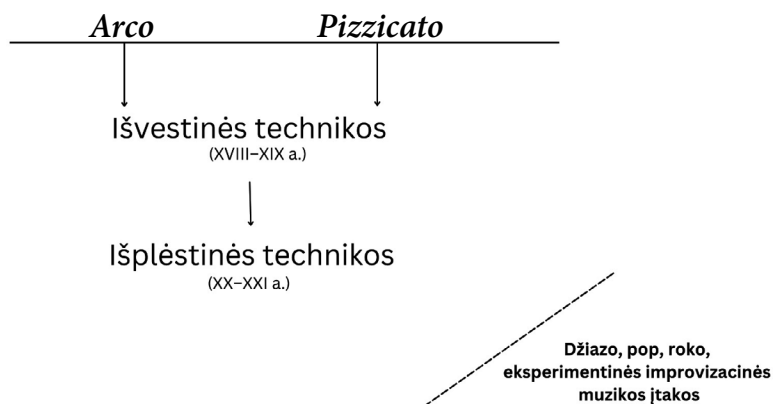
Koncentruojamasi ties klausimu: jei išplėstines technikas laikysime konvencionalių technikų tąsa, tuomet ar galima joms priskirti XXI a. naujoves, būdingas neakademinės muzikos stiliams? Detalesnė analizė atskleidžia, kad grojimo technikos atžvilgiu jos gali būti tapačios, tačiau skambesio rezultato požiūriu – skirtingos, kitoniškos. Priklausomai nuo stilistinio konteksto (XX a. moderni akademinė muzika ar džiazas, roko, bliuzo, pop muzikos ir kt. stiliai) itin panašus grojimo būdas gali būti vadinamas skirtingai, tad terminologijos skirtumai apunkina atlikėjo komunikaciją su kolegomis.

Violončelės išplėstinių technikų klasifikacijos

Violončelininkas, kompozitorius ir tyrėjas Sergio Andrés Castrillónas Arcila teigia, jog XVIII–XIX a. nusistovėjusi violončelės technikų standartizacija repertuare sukūrė grojimo tradiciją, gyvuojančią iki šiol. Ir nors XX–XXI a. atsirado galybė naujų grojimo būdų, kai kurie iš jų kartojasi kompozitorių grafiškai užfiksuotuose kūriniuose, sukurdami tam tikrą sistemą – vadinamąsias išplėstines technikas. Vis dėlto S. A. Castrillónas užsimena, kad tokiuose stiliuose kaip laisvoji improvizacija, laisvasis džiazas ir rokas „naujos grojimo technikos vystosi labiau per atlikimo praktiką nei notaciją“, tad išplėstinių technikų amplitudė yra dar platesnė ir jų atlikimas yra labiau komplikotas (Castrillón 2019: 15).

S. A. Castrillónas, tirdamas išplėstines technikas teoriškai ir praktiškai, sukuria violončelės technikų standartizaciją, apimančią tiek konvencionalius grojimo būdus, tiek XX–XXI a. technikas. Jo klasifikavimo pagrindas yra dvi fundamentalios grojimo violončele technikos – *arco* (stygos užgavimas stryku) ir *pizzicato* (stygos užgavimas pirštais). Abi iš šių technikų dažniausiai yra atliekamos dešine ranka, o kairė ranka yra atsakinga už muzikinio garso aukštį prispaudžiant stygą (kai nėra grojama laisvomis stygomis). S. A. Castrillónas pabrėžia, kad iki XX a. soliniame repertuare violončelei *arco* technika dėl akustinių, stilistinių ir funkcinių priežasčių buvo kur kas labiau išplėtotą nei *pizzicato*. *Pizzicato* skambesys neužtikrina tokio pat rezonanso ir aiškumo kaip *arco*, ypač aukštame registre, nors turi tam tikro pranašumo atliekant akordus. Visas technikas, kurios išsivystė iš fundamentalių *arco* ir *pizzicato* pagrindų daugiausia XVIII–XIX a. repertuare, S. A. Castrillónas vadina *išvestinėmis technikomis* (angl. *derived techniques*), o likusius grojimo būdus, būdingus XX–XXI a. repertuarui, priskiria išplėstinėms technikoms (1 pav.). Sudarytoje lentelėje (žr. priedus Nr. 1, 2, 3, 4) S. A. Castrillónas laikosi pagrindinių *arco* ir *pizzicato* ašių, todėl jo standartizacija gana aiški ir lengvai suprantama (Castrillón 2019: 16–21).

S. A. Castrillónas pabrėžia, kad tokia jo sukurta standartizacija padeda tirti violončelę tembriniu požiūriu, tačiau gali būti subjektu tolesnių studijų, tiriančių violončelės technikų funkcionalumą, galimybes plėsti instrumento ribas ir panaudojimą



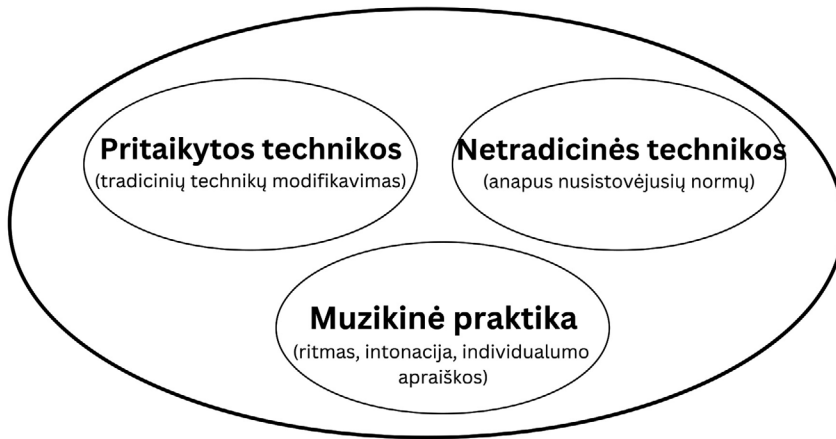
1 pav. Violončelės technikų klasifikacija. Asociatyvi straipsnio autorės iliustracija pagal S. A. Castrillóną

meninėje plotmėje. Pasak violončelininko, pastaruoju metu atsiranda ir kitokių violončelės technikų standartizavimo sistemų, apimančių tiek tradicines praėjusių šimtmečių technikas, tiek naujus atradimus, pritaikytinus ir Vakarų akademiniame muzikoje, ir populiarių ar net pogrindinių stilių kontekste (Castrillón 2019: 22).

Violončelininkė Valerie Welbanks (2016) teigia, kad pastarųjų 300 metų kontekste galima išskirti dvi pagrindines kategorijas: *pritaikytas technikas* (angl. *adapted techniques*), kurios atsirado kaip tradicinių technikų modifikavimo išdava plečiant jų taikymo sritį arba pertvarkant jų fizinius parametrus; *netradicines technikas* (angl. *non-traditional*), kai instrumentas naudojamas anapus nusistovėjusių tradicinių normų ir reikšmingai skiriasi nuo įprasto grojimo violončele (Welbanks 2016: 31–33). Integruojant išplėstines technikas į modernios muzikos atlikimą neišvengiamai atsiranda ir trečioji kategorija – *muzikinė praktika* (angl. *musicianship*), apimanti intonacijos modifikacijas, kompleksinius ritmus, individualumo apraiškas (2 pav.).

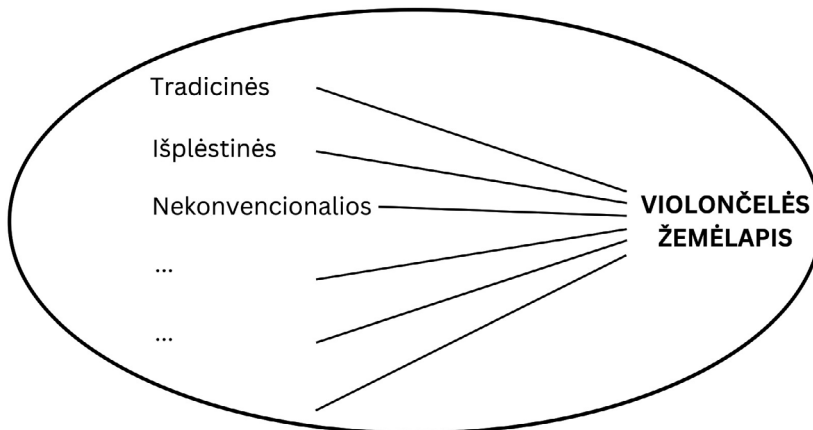
Violončelininkė ir tyrėja Ellen Fallowfield (2009) teigia, kad violončelės technika intensyviai plėtojosi XVIII–XIX a., tad nieko keisto, kad ir XX a. ji toliau buvo tobulinama. Kalbant apie kai kurias avangardo kompozicines mokyklas, naujas skambesys ir naujos technikos tapo pagrindine varomąja jėga. Eksperimentavimas su technikomis buvo ta ašis, apie kurią konstruoti kūriniai, jei ne visa jų esmė. Prieš sudarydama savo violončelės technikų sistemą E. Fallowfield apsibrėžia ankstesnių tyrimų problemas – istoriografinis požiūris priveda prie katalogavimo, kuris pernelyg išskaido technikas, per daug detaliai informuoja skaitytoją apie techninius niuansus arba nepakankamai pateikia kontekstinės informacijos. Violončelininkė mano, kad naujų technikų kataloginis skirstymas yra trumpalaikis, juo įmanoma naudotis atkuriant tik pavienes technikas. Toks katalogas praranda aktualumą, kai atrandami nauji grojimo būdai. Be to, nėra bendro grojimo technikų žodyno. Tyrėja pripažįsta, kad plastiškos išplėstinių technikų sąvokos lemia nesusikalbėjimą (Fallowfield 2009: 1–29).

IŠPLĖSTINĖS TECHNIKOS



2 pav. Violončelės technikų klasifikacija. Asociatyvi straipsnio autorės iliustracija pagal V. Welbanks

Siekdama išvengti šių problemų violončelininkė siūlo sudaryti įvairias technikas (išplėstines, nekonvencionalias, tradicines ir t. t.) jungiantį žemėlapi ir žvelgti į jį kaip į lanksčią visumą, kuri laikui bėgant pagal poreikius gali būti modifikuojama ir plėtojama, tokiu būdu išvengiant katalogavimo scholastikos. Toks E. Fallowfield pasiūlymas suponuoja galimybę įsivaizduoti visų violončelės įmanomų išgauti garsų erdvę, anapus šio žemėlapio ribų paliekant tik „neatrastas“ technikas ir „neteisingą“ grojimą (Fallowfield 2009: 1–29) (3 pav.).



Neatrastos technikos

Neteisingas grojimas

3 pav. Violončelės technikų klasifikacija. Asociatyvi straipsnio autorės iliustracija pagal E. Fallowfield

Į šią diskusiją įsitraukęs altininkas, kompozitorius ir tyrėjas Garthas Knoxas teigia, kad nors išplėstinės technikos anksčiau buvo laikomos antraeilės svarbos, šiandien jos yra išplėtotos tiek, kad jas jau galime laikyti konvencinėmis, pavyzdžiui, grojimas *sul ponticello* ar flažoletų įvairovė (Knox 2018: 14). G. Knoxo, S. A. Castrillóno ir E. Fallowfield įžvalgose išplėstinių technikų sąvoka nėra tiksliai apibrėžiama, tačiau ir alternatyva jai nesiūloma. Autorių svarstymuose įžvelgiamas požiūris, kad XX a. sonoriniai atradimai dar neišsemti ir dėl to nesiryžtama sudaryti baigtinių katalogų.

Garsų ir triukšmo perskyra

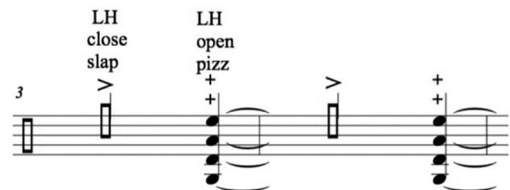
Savitas refleksijas styginių instrumentų išplėstinių technikų tema pateikia ne tik atlikėjai, bet ir kompozitoriai. Tyrinėjant skirtingų kompozitorių požiūrį į šį objektą išryškėja kitokia perspektyva nei atlikėjų santykiyje su savo įvaldytu instrumentu. Kompozitoriai mąsto garso ir triukšmo sąvokomis, išplėstines technikas matydami kaip priemonę pildyti sonorinį instrumento spektrą triukšmu / nemuzikiniais garsais. Išplėstines technikas jie tyrinėja ne pavienio instrumento galimybių požiūriu, o jų funkcijos (harmoninės, faktūrinės) muzikiniame audinyje aspektu. Toliau siekiama palyginti kompozitorių G. Knoxo, Kaijos Sariaaho, Sofijos Gubaidulinos ir Helmuto Lachenmanno išplėstinių technikų ir garso sąvokų traktuotes.

Altininkas ir kompozitorius G. Knoxas savo tyrime ir kompozicijose gretina natų ir garsų sąvokas. Anot jo, nata žymima muzikinė notacija, nusakant jos santykinį ilgį ir aukštį. Garsai gali būti apibrėžiami kaip girdimos vibracijos. Natos yra abstrakti muzikos užrašymo idėja, o garsas apima viską, kas pasiekia mūsų ausis (Knox 2018: 20–21). Nagrinėdamas savo kūrinį „Violin Spaces No. 3: No pitch, no problem“ autorius teigia, kad šios pjesės pedagoginis tikslas įgalinti atlikėją manipuliuoti triukšmais kaip muzikine medžiaga ir sukurti tokį kontekstą, kuriame tik tokie garsai yra galimi, drauge kviečiant susikurti asmeninę garsų hierarchiją. Garso sąvokos permąstymas, garsų lyginimas tarpusavyje yra esminė sąlyga norint naudoti juos kaip išraiškos elementus (Knox 2018: 42).

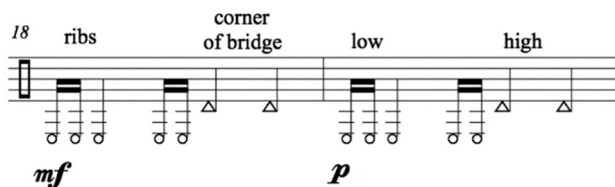
Minėtoje kompozicijoje autorius kviečia susikoncentruoti į trijų tipų triukšmą:

1. Perkusiniai garsai, atsirandantys užgaunant stygas stryku arba kaire ranka (4 pav.). Triukšmas gali būti išgaunamas užgaunant bet kurią instrumento dalį. Vengiant sugadinti instrumentą, naudojami tik stygų užgavimo garsai.

4 pav. Perkusinio triukšmo pavyzdys. G. Knox „No pitch, no problem“, 3–4 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017

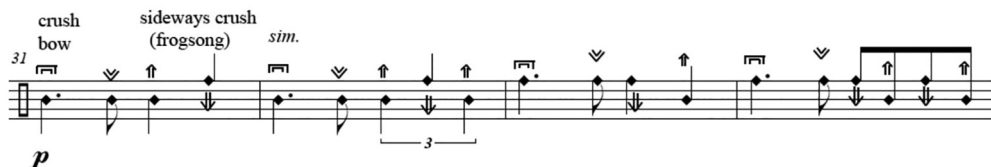


2. Baltojo triukšmo tipo garsai (neapibrėžto aukščio šnypštimas) sukuriami braukiant stryku per instrumento korpusą ar atramėlę ir neliečiant stygų (5 pav.). Galimas variantas groti stygomis, prislopintomis kaire ranka, ar groti stygos dalimi už atramėlės.



5 pav. Baltojo triukšmo tipo garsų pavyzdys. G. Knox „No pitch, no problem“, 18–19 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017

3. Deformuoti garsai, atsirandantys stryku perspaudžiant stygą ir taip užslopinant muzikinį garsą (6 pav.). Galimos dvi stryko vedimo kryptys – įprasta (stačiu kampu į stygą) ar vertikali (stygą aukštyr ir žemyn).



6 pav. Deformuotų garsų pavyzdys. G. Knox „No pitch, no problem“, 31–34 t. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Schott, 2017

Minėtos G. Knoxo kompozicijos yra pedagoginio pobūdžio, tą jis pabrėžia ir šiuos kūrinis komentuojančiame tyrime *Stretching the String: Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings* (2018). Jo nuomone, nors apie garsų ir triukšmo santykį užsimena neretas XX a. Vakarų Europos kompozitorius, nesinorėtų teigti, jog tai yra universalus principas. Dažnai kompozitoriai turi savitą kūrybinę sistemą, filosofiją bei žodyną ir nesutiktų būti spraudžiami į supaprastintas kategorijas. Siekiant to išvengti, toliau pateikiama keletas pavyzdžių remiantis kompozitorių asmeniniu paaiškinimu, sąvokomis ir pavyzdžiais. Šio straipsnio kontekste tie pavyzdžiai funkcionuoja kaip instrumento garsinio žodyno plėtros link „triukšmo“ iliustracija. Čia nesiekama nuodugnios skirtingų kūrybos sistemų analizės, ji paliekama tolesniems tyrimams.

Garsų ir triukšmo (*sound/noise*) ašies savo kūryboje laikosi suomių kompozitorė Kaija Saariaho. Pasak jos, šis dualizmas pakeičia konsonanso ir disonanso santykį:

„Iš pradžių pradėjau naudoti garsų ir triukšmo ašį kaip priemonę plėtoti muzikinę frazę ir didesnes formas, taip pat sukurti vidinę įtampą muzikoje. Abstrakčiame ir atonaliame kontekste garsų ir triukšmo ašis gali pakeisti konsonanso ir disonanso sąveiką. Grubi, triukšminga faktūra atitinka disonansą, o švelni, aiški primena konsonansą. Tiesą sakant, triukšmas grynai fiziniu požiūriu yra kraštutinis disonansas. <...> Iš tikrųjų „triukšmas“ gali pasireikšti įvairiai – būti švelnus, šiurkštus ir pan. Apskritai sąvoka „triukšmas“ man reiškia tokias išraiškos priemones kaip kvėpavimas, fleitos garsas žemame registre ar styga, skambanti *sul ponticello*. Ir priešingai, grynas garsas būtų labiau panašus į varpo skambėjimą ar žmogaus balsą, dainuojantį vakarietiška tradicija. Garsų ir triukšmo ašis egzistuoja kaip abstrakcija, kurią galima pritaikyti įvairiais masteliais: ji gali būti perteikiama vien smuiko stryku ar naudojant visus orkestro instrumentus“ (Sariaaho 1987: 94)².

Atidžiau pažvelgę į kūrinį violončelei ir fortepjonui „Im Traume“ (Sariaaho, 1980) pastebime akivaizdų keletą faktūrų lygių tinklą (7 pav.). Kompozitorė atskleidžia, kad šiame kūrinyje tradicinės grojimo instrumentu technikos reprezentuoja „sąstingį“, o išplėstinės technikos kuria įtampą. Tradicinės

7 pav. Trijų tipų faktūra. K. Sariaaho „Im Traume“, 1980 m. (Sariaaho 1987: 102)

2 'Initially I began to use the sound/noise axis to develop both musical phrases and larger forms, and thus to create inner tensions in the music. In an abstract and atonal sense the sound/noise axis may be substituted for the notion of consonance/dissonance. A rough, noisy texture would thus be parallel to dissonance, whilst a smooth, clear texture would correspond to consonance. It is true that noise in the purely physical sense is a form of dissonance pushed to the extreme. <...> The "noise" in itself can actually manifest itself in different ways – soft, harsh etc. In a general way, the concept of 'noise' signifies to me utterances such as breathing, the sound of a flute in a low register or a string instrument playing "sul ponticello." By contrast, a pure sound would be more akin to the ringing of a bell or a human voice singing in the Western tradition. The sound/noise axis exists as an abstraction which can be applied on different scales: it might be conveyed with a single violin bow, or by using all the instruments of an orchestra.'

harmonijos sekvencijos (įtampa ir išsprendimas), padalintos į skirtingas faktūras, veikia santykiu triukšmas ir garsai, taip pat „garsų“ medžiagos viduje (Sariaaho 1987: 104). Septintame paveikslėlyje matome, kad violončelės partijoje triukšmas kuriamas trumpais staigiais garsais, kurie kontrastuoja su statiška, bet išraiškinga fortepijono partija (*molto espressivo, camoroso*).

Kompozitorė skirtingas faktūras (garso ir triukšmo) įveda staigiai, be paruošimo (8 pav.). Violončelės partijoje naudojami neįprasti garso (triukšmo) išgavimo būdai – *pizzicato* kaire ranka (7 pav.), grojimas stryko medine dalimi (*legno batt.*) ar neapibrėžto aukščio garsai (triukšmas) (8 pav.).

The image displays two pages of musical notation. The top page features a piano part with a treble clef and a cello part with a bass clef. The piano part includes dynamic markings such as *sf*, *pp*, and *ppp*, along with tempo changes like *meno mosso* and *a tempo*. The cello part shows techniques like *legno batt.* and *pizz.* with various rhythmic patterns and articulations. The bottom page continues the notation, including a tempo marking *tempo I* with a metronome symbol indicating a quarter note equals approximately 60 beats per minute. It also features dynamic markings like *mp* and *sf*, and rhythmic notations such as *3* and *4*.

8 pav. Staigus perėjimas tarp faktūrų. K. Sariaaho „Im Traume“, 1980 m. (Sariaaho 1987: 103)

Rusų muzikologė Valentina Cholopova, nagrinėdama kompozitorės Sofijos Gubaidulinos kūrinį „Concordanza“ (1971), atveda panašią paralelę tarp garso ir triukšmo bei konsonansinės ir disonansinės muzikinės raiškos. V. Cholopova (1999) atskleidė, kad S. Gubaidulina, kurdamą muziką, dažniausiai remiasi penkiomis raiškos parametrų (toliau – RP) grupėmis: artikuliacija ir garso raiškos metodais, melodika, ritmika, faktūra ir „kompozitoriaus tekstu“ (turiama omenyje muzikinio teksto fiksavimo pobūdį – tikslų ar

aleatorinį). Kiekvienas iš šių parametrų gali funkcionuoti kaip konsonansas ar disonansas. Muzikologė sudarė lentelę, kurioje galime matyti, kad konsonansu būtų galima laikyti aiškiausią ritmą melodiją *legato*, o disonansą atitiktų *pizzicato*, melodijos šuoliai, aleatoriniai poliritmai (1 lentelė).

1 lentelė. Muzikinės raiškos parametų kompleksas S. Gubaidulinos pjesėje „Concordanza“ (Холопова 1999: 154)

Konsonansinė ekspresija	Disonansinė ekspresija
1. Artikuliacija ir garso raiškos metodai: <ul style="list-style-type: none"> • <i>legato</i> • <i>arco</i> styga • vokalinė kantilena 	1. Artikuliacija ir garso raiškos metodai: <ul style="list-style-type: none"> • <i>staccato</i>, akcentai, <i>tremolo</i>, trelės • <i>pizzicato</i> styga • šnabždesys, <i>Sprechstimme</i>, <i>Sprechgesang</i> vokalinė išraiška
2. Melodika: <ul style="list-style-type: none"> • sklandus judėjimas • siauri intervalai 	2. Melodika: <ul style="list-style-type: none"> • šuoliai • platūs intervalai
3. Ritmika: <ul style="list-style-type: none"> • monoritmija 	3. Ritmika: <ul style="list-style-type: none"> • poliritmija
4. Faktūra: <ul style="list-style-type: none"> • kontinuali 	4. Faktūra: <ul style="list-style-type: none"> • išskaidyta
5. Kompozitoriaus tekstas: <ul style="list-style-type: none"> • tikslus 	5. Kompozitoriaus tekstas: <ul style="list-style-type: none"> • aleatorinis

V. Cholopovos teigimu, po šio kūrinio RP sistema tapo mėgstamiausiu ir išplėtotu S. Gubaidulinos kompoziciniu metodu, išsivystė RP funkcinė sistema. Konsonansai skyla į „tobulus“ ir „netobulus“ konsonansus, atitinkamai ir disonansai – į „tobulus“ ir „netobulus“. Atskiruose balsuose galima įžvelgti laipsnišką perėjimą iš konsonanso į disonansą ir atvirkščiai: tob. kons. RP → netob. kons. RP → netob. dis. RP → tob. dis. RP (Холопова 1999: 156).

Remiantis V. Cholopovos RP metodu galima nagrinėti S. Gubaidulinos „Dešimt preliudų violončelei solo“ (1974). Šiame rinkinyje, kuris iš pradžių buvo pavadintas „Dešimt etiudų violončelei solo“, išskirtinai koncentruojamasi į išplėstines violončelės technikas³. Preliuduose naudojamas išraiškos priemonės ir garso išgavimo būdus pagal RP metodą galima suskirstyti į kontrastingas poras. Aštuoniuose iš dešimt preliudų konsonanso ir disonanso santykis (kontrastas) koduojamas pavadinime:

1. Staccato–Legato
2. Legato–Staccato
3. Con sordino–Senza sordino
4. Ricochet
5. Sul ponticello, ordinario, sul tasto
6. Flagioletti
7. Al taco–Da punta d’arco

³ Etiudus pedagoginiais tikslais užsakė Novosibirsko konservatorijos violončelės profesorius Grigorijus Pekkeris. Nebūdamas šiuolaikinės muzikos propaguotojas, G. Pekkeris nebuvo sužavėtas šiais kūriniais ir juos padėjo į lentyną. Vėliau etiudai atgijo violončelininko Vladimiro Tonchos rankose, kuris ir pasiūlė kompozitoriui juos pervadinti į preliudus.

8. Arco–Pizzicato

9. Pizzicato–Arco

10. Senza arco, senza pizzicato

Remiantis V. Cholopovos sudaryta RP sistema akivaizdu, kad garsai, kuriuos išgauname pasitelkę išplėstines technikas, dažniausiai atitinka disonansinę raišką – aštri artikuliacija, netipiškas tembras, surdinos naudojimas. O konsonansas siejamas su gražiu, melodingu garsu, skaidriu tembru naudojant konvencionalias XVIII–XIX a. grojimo violončele technikas. Kitaip tariant, gražūs garsai neabejotinai priskiriami konsonansinei raiškai, o netobuli, netradiciniai garsai – disonansinei raiškai.

Garsų ir triukšmo (*Klänge/Geräusche*) dualizmo sąvokomis naudojasi ir vokiečių kompozitorius Helmutas Lachenmannas. Kalbėdamas apie savo pirmąjį styginių kvartetą „Gran Torso“ H. Lachenmannas teigia, jog jame nepriešina garso ir triukšmo, jie pasitelkiami kaip platesnių garso kategorijų variantai, pabrėžiami įvairiais būdais (Lachenmann 2004: 60). Vėliau kalbėdamas apie po 19 metų sukurtą Styginių kvartetą Nr. 2 „Reigen seliger Geister“ (1989) H. Lachenmannas sako, kad tikslesnei analizei galima pasitelkti jo paties 7-ajame dešimtmetyje sukurtą garso tipologiją, kurioje garsas ir forma, jutiminė ir dvasinė patirtis susitinka ir skverbiasi viena į kitą dvigubame garso-struktūros ir struktūros-garso (*Klangstruktur/Strukturklang*) koncepte. Šie konceptai pasitelkiami nagrinėjant garsinius efektus – stryko vedimą *flautando*, impulsų rūšis, neramius gestus (*saltando/tremolo*) ir kt. (Lachenmann 2004: 67–70).

Lygindami gausiai išplėstines technikas naudojančių kompozitorių – K. Sariaaho, S. Gubaidulinos, H. Lachenmanno – idėjas matome, kad nors kompozitoriai vartoja skirtingas sąvokas, atonalioje muzikoje galime atrasti konsonanso ir disonanso santykio modifikacijas gretinant garsą ir triukšmą, konvencionalius ir nekonvencionalius garso išgavimo būdus. Tokio tipo medžiagos dėstymas yra tarsi tradicinės harmonijos įtampos ir išsprendimo santykio pakaitalas.

Posūkis link multistilizmo XXI a.

XXI a. galima pastebėti violončelės meno takoskyrą tarp JAV ir Europos. JAV atlikėjai ir kompozitoriai, net ir turėdami akademinį išsilavinimą, kur kas drąsiau eksperimentuoja su populiariais muzikos stiliais. Mažiau įsišaknijusi klasikinės muzikos tradicija lemia daugiau inovacijų traktuojant instrumento galimybes. Ypač išsiskiria Berklio muzikos koledžas, kuris šiuo metu lyderiauja, suburdamas ir rengdamas įvairių muzikos stilių violončelininkus ir publikuodamas daug naujos metodinės literatūros⁴.

⁴ Leidinyje *Berklee Practice Method. Cello, Get Your Band Together* (2013: viii) koledžo viceprezidentas Gary'is Burtonas teigia, kad koledžo sėkmės paslaptis yra praktinis muzikinių principų pritaikymas. Studentai daug laiko praleidžia grodami ansambliuose. Taip išmokstama dalykų, kurių neįmanoma perprasti jokių kitu būdu. Dėstymas ir individualus praktikavimasis itin vertinami, tačiau svarbiausia patirtis studentams yra muzikavimas ansambliuose.

Mike'o Blocko *Contemporary Cello Etudes. Studies in Style & Technique* (2017) ir Mimi Rabson *Arranging for Strings* (2018)⁵ matome visiškai kitokį požiūrį į styginių instrumentų meną nei anksčiau minėtuose tyrimuose. Šiose knygose M. Blockas ir M. Rabson drąsiai derina akademinės ir neakademinės muzikos elementus ir atskleidžia gerokai platesnes instrumento galimybes, atlikėjams sukurdami naujas metodines priemogas. Atkreiptume dėmesį į tai, kad V. Welbanks (2016) tyrimo įžangoje⁶ ir M. Blocko (2017) knygos pratarinėje, parašytoje vieno žymiausių amerikiečių violončelininko Yo-Yo Ma, užsimenama, kad paskutinė reikšminga violončelės technikos studija buvo Davido Popperio etiudų rinkinys *Hobe Schule des Violoncello-Spiels, op. 73* (1905). Tai reiškia, kad nors XX a. buvo gausus įvairių eksperimentų ir atradimų, violončelės technikos metodinė literatūra nebuvo atnaujinta daugiau nei 100 metų.

M. Blockas, sudarydamas savo etiudų rinkinį *Contemporary Cello Etudes. Studies in Style & Technique*, bendradarbiauja su ryškiausiais įvairių stilių JAV ir Europos violončelininkais: Stephanu Braunu, Eugene'u Friesenu, Natalie Haas, Eriku Friedlanderiu, Rushadu Egglestonu, Marku Summeriu, Giovanni Sollima, Rufusu Cappadocia, Mattu Turneriu, Jacobu Szekely, Ashley Bathgate ir Jeffrey'iu Zeigleriu. Šiems violončelininkams siūloma pristatyti jų pačių sukurtas ar įvaldytas naujausias violončelės technikas etiudų pavidalu. M. Blocko sudarytame rinkinyje dėmesys sutelkiamas į neakademinės muzikos reprezentavimą: džiazą, pop, folk, fanko, *cross-over* muzikos stilius.

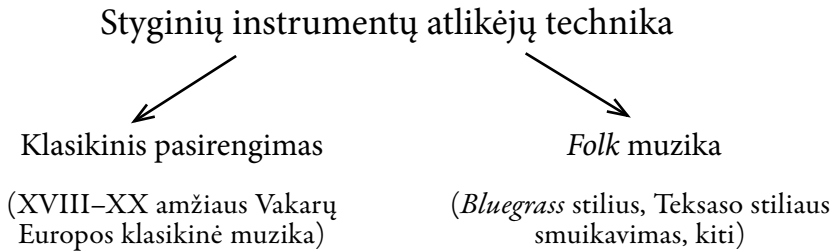
M. Blocko teigimu, pastarųjų metų nauja muzikinė aplinka skatina violončelininkus peržvelgti jų santykį su instrumentu ir plėtoti technikas, kurių nebuvo mokomi mokykloje (Block 2017: v). Tarp siūlomų išmokti naujų įgūdžių yra įvairios *pizzicato* rūšys, improvizacija skirtingose dermėse, kirčio (*chopping*) technika, poliritmų įvaldymas, keltiško stiliaus melodiniai ornamentai, įvairūs strykavimo niuansai, dviejų strykų naudojimas, afro-lotynų, fanko, džiazą stilių elementai, akordų grojimas, perkusiniai efektai ir kt. Šiame rinkinyje, tarsi kolektyviniame violončelininkų manifeste, pristatomos naujausios idėjos, o svarbiausia iš jų – nauji techniniai atradimai suteikia įrankius violončelininkams reikštis ne tik akademinėje muzikoje, bet ir galybėje kitų muzikos stilių. Didžiausia šio rinkinio vertė yra individualių eksperimentų ir atradimų susistemimas ir pateikimas tokia forma, kad ir kiti violončelininkai galėtų juos atkurti.

Kiek kitoks yra Mimi Rabson rinkinys *Arranging for Strings* – daugiau taikomojo pobūdžio literatūra kompozitoriams, kurioje aptariamos styginių instrumentų galimybės ir specifika. Itin turtinga knygos medžiaga apima didelį muzikos spektrą – pradedant nuo Vakarų Europos klasikos ir pereinant prie kitų stilių, kuriuose galime

5 Abi išleistos „Berklee Press“ leidykloje, Bostone.

6 Ankstesniuose poskyriuose minėtas tyrimas.

aptikti styginių instrumentų apraiškų⁷. Aptariamos ne tik pagrindinės technikos, bet ir XXI a. inovacijos. Prieš pradėdama dėstyti pagrindinę medžiagą, M. Rabson paaiškina, kad žiūrима iš amerikietiškos tradicijos perspektyvos, pagal kurią styginių instrumentų atlikėjai išsilavinimą gauna remiantis klasikine arba *folk* tradicija (Rabson 2018: 1). Kadangi knyga skiriama kompozitoriams ir aranžuotojams, joje siekiama aptarti abiejų tradicijų atveriamas galimybes. Toliau pateikiamoje schemoje grafiškai iliustruojame violončelės technikų skirstymą skirtingų tradicijų pagrindu (9 pav.).



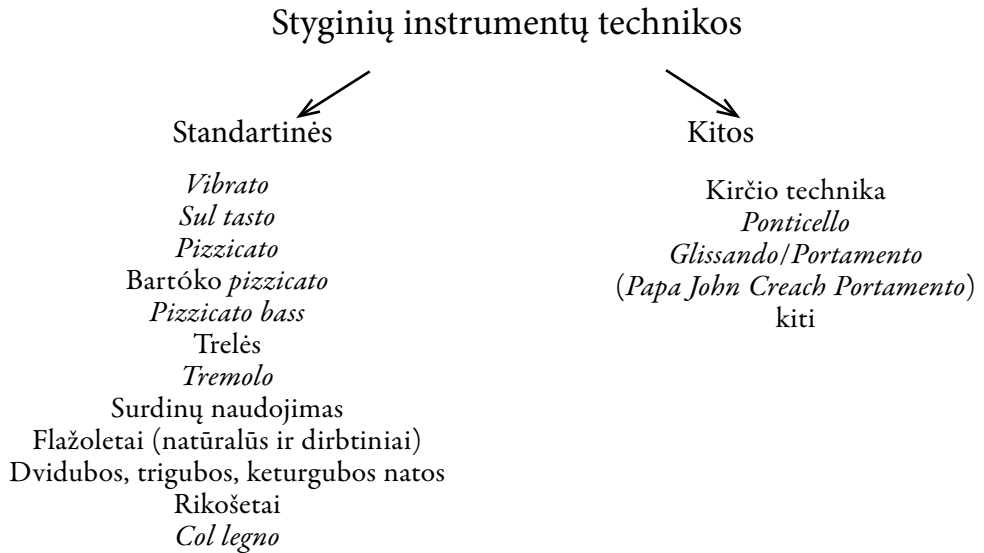
9 pav. Skirtingos styginių instrumentų atlikėjų rengimo tradicijos. Asociatyvi straipsnio autorės iliustracija pagal M. Rabson

M. Rabson išskiria pagrindinius klasikinės ir *folk* muzikos atlikimo tradicijų skirtumus:

1. Perėjimas tarp natų. Klasikinės muzikos atlikėjai ilgai treniruojasi, kol išmoksta sušvelninti natų pradžias ir pabaigas, pasiekti negirdimą stryko keitimą, nesibai-giančio kvėpavimo efektą. *Folk* muzika yra daugiau skirta šokiui, todėl aiškų stryko keitimas padeda palaikyti aiškų ritmą.
2. Švelnios atakos ir natų pabaigos. Net kai virš natų galima rasti *staccato* ženklą, klasikinės tradicijos atlikėjai stengiasi sušvelninti natos ataką ir pabaigą. *Folk* atli-kėjai siekia palaikyti aiškų ritmo pojūtį, todėl švelnios atakos – nepageidautinos.
3. *Vibrato*. Klasikinės tradicijos atlikėjai pritaiko jį visur, kur gali, todėl aranžuotojams verta žinoti, kad jei natose nėra pažymėta *non vib*, atlikėjas naudos *vibrato*. *Folk* muzikos tradicijoje atlikėjas naudoja *vibrato* tik tam tikroms natoms paryškinti, emocijai pabrėžti lėtoje muzikoje, jis lėtesnis ir platesnis nei klasikinėje muzikoje.
4. Laisvos stygos. *Folk* atlikėjai stengiasi jas naudoti kuo dažniau.
5. Intonacija. Klasikinės muzikos atlikėjai labiau įpratę prie temperuotos into-nacijos, o *folk* atlikėjai derina intervalus pagal laisvas stygas, todėl jų intonacija nėra temperuota. Kadangi smuikais, gitaromis, mandolinomis, bandžomis, bosais geriau skamba diezinės tonacijos, atlikėjai yra intonaciškai labiau prie jų prisitaikę. Bliuzo muzikos tradicija taip pat daro įtaką tercijų ir septimų intonacijai.

7 M. Rabson tyrinėja styginių instrumentų galimybes amerikiečių ir keltų tradicinėje, taip pat džiaz, swingo, romų, roko, pop, fanko, *fusion*, hip-hopo, R & B, kubietiškoje, klezmerio, Rytų Europos ir Artimųjų Rytų muzikoje.

Apibrėžusi šiuos skirtumus M. Rabson pateikia savo grojimo technikų klasifikaciją. **Standartinėms** technikoms priskiriama *vibrato*, *sul tasto*, *pizzicato*, Bartóko *pizzicato*, džiazo kontraboso stiliaus *pizzicato*, trelės, *tremolo*, surdinų naudojimas, flažoletai (natūralūs ir dirbtiniai), dvigubos, trigubos, keturgubos natos (intervalai ir akordai), rikošetai, *col legno*. Prie **nestandartinių** technikų priskiriama kirčio (*chopping*) technika, *ponticello*, *glissando*, *portamento* ir jų atmainos (10 pav.). Galima numanyti, kad būtent šie grojimo būdai būdingi *folk* muzikai.



10 pav. Grojimo technikų klasifikacija. Asociatyvi straipsnio autorės iliustracija pagal M. Rabson

Leidinyje *Berklee Practice Method. Cello. Get Your Band Together* (2013), sudarytame Matto Glaserio ir Mimi Rabson, atidžiau pažvelgiama į roko, bliuzo, svingo, fanko, lengvojo fanko, sunkiojo roko ir bosanovos stilių teoriją ir violončelės techniką. Taip pat aptariamos violončelės amplifikacijos galimybės, jai reikalinga technika ir skirtingų variantų palyginimas (įvairūs mikrofonai *versus* elektrinis instrumentas). M. Glaseris ir M. Rabson knygoje atskleidžia, kokie violončelės technikos elementai leidžia sukurti konkrečiam stiliui būdingą skambesį. Greta to pateikiamos rekomendacijos, kokių atlikėjų verta klausyti siekiant geriau perprasti stilistines subtilybes.

Toliau pateikiamoje 2 lentelėje apibendrinami minėtiems stiliams būdingi elementai. Siekdami aiškumo M. Glaseris ir M. Rabson į klasifikaciją įtraukia ne tik technologinius, bet ir stilistinius niuansus. Grojimo technikos atžvilgiu kai kuriems iš jų reikalingi ne nauji grojimo būdai, o stilistikos sąlygotas ritmo, intonacijų, ansambliško, improvizacijos skirtingose dermėse bei registruose ir t. t. įvaldymas. Straipsnio autorės nuomone, lentelėje pateikiami svarbiausi stilistiniai niuansai.

2 lentelė. Skirtingų muzikinių stilių technologiniai ir stilistiniai niuansai grojant violončele pagal M. Glaserį ir M. Rabson (sudaryta straipsnio autorės)

Stilius	Būdingi elementai
<i>Rock</i>	<i>Legato</i> <i>Staccato</i> <i>Chopping</i> Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) Improvizacija
<i>Blues</i>	<i>Slides</i> (<i>portamento</i> ir <i>glissando</i> atitikmuo klasikiniėje muzikoje) <i>Blues shuffle</i> (aštuntinių natų svingavimas) Būdingų dermių įvaldymas ir chromatiniai perėjimai bosinėje linijoje Improvizacija
<i>Blues Swing</i>	Artikuliacija: akcentai, būdingi silpnosioms takto dalims Artikuliacija: aštri natos pradžia, priebalsių imitavimas <i>Walking bass</i> (bosinės linijos) intonacijų ir ritmo niuansai Svingavimas Improvizacija
<i>Funk</i>	Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) (be svingavimo, artimesnis rokiui) Improvizacijos technika. <i>Riff'ų</i> (pasikartojančių elementų) naudojimas Fankui būdingi sinkopuoti ritmai Improvizacija
<i>Light Funk</i>	Melodingumas ir melodijoms būdingi atributai: <i>vibrato</i> , dinamika Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) Improvizacija
<i>Hard Rock</i>	Geras ritmo pojūtis (<i>groove</i>) Improvizacija
<i>Bossa Nova</i>	Būdingi ritmai Improvizacija skirtingose dermėse

IŠVADOS

Straipsnyje ištyrinėtų skirtingų atlikėjų-tyrėjų (S. A. Castrillóno, V. Welbanks, E. Fal-lowfield, G. Knoxo) sudarytos violončelės technikų klasifikacijos atspindi nevienodas išplėstinės technikos sąvokos percepcijas. Autoriai sutaria dėl vartojamo žodyno plastiškumo ir pateikia individualią sąvokų traktuotę. Vienareikšmiškai atsakyti į klausimą, ar išplėstinės technikos būdingos tik XX a., neįmanoma, nes įvairių garsinių eksperimentų būta ir anksčiau. Tačiau prieinamas konsensusas, kad išplėstinės technikos vis dėlto yra

vėlesnis ir, palyginti su standartinėmis technikomis, savo tembriniais eksperimentais, išsiplėtusiomis sonorinėmis galimybėmis, garso išgavimo būdų naujovėmis – kitas, naujas violončelės technikų vystymosi etapas.

Kompozitorių G. Knoxo, K. Sariaaho, S. Gubaidulinos, H. Lachenmanno įžvalgose galime pastebėti apibendrintą mąstymą garsų ir triukšmo kategorijomis. Gražus, atpažįstamo tembro garsas labiau siejamas su konsonansu ir XVII–XVIII a. nusistovėjusiais standartiniais grojimo būdais, o triukšmo išgavimas muzikos instrumentu, t. y. netobulus, kitoniško tembro garsas, siejamas su disonansu ir gali būti išgaunamas pasitelkiant išplėstines technikas.

Įvairius neakademinės muzikos stilius kultivuojantys styginių atlikėjai nutolsta nuo šios terminijos ir net nevartoja išplėstinių technikų sąvokos. Labiau pabrėžiama skirtis tarp „klasikinio“ pasirėngimo ir neakademinės muzikos stilių praktikavimo. Straipsnyje minimuose šaltiniuose, sudarytuose neakademinės muzikos atstovų (M. Blocko, M. Rabson, M. Glaserio), apibūdinamos technikos nėra būdingos akademinėi muzikai, tad galima daryti prielaidą, kad šiame lauke dabar yra intensyviai eksperimentuojama ir atrandami naujaisi grojimo violončele būdai.

Nagrinėdami įvairius (akademinės ir neakademinės muzikos) šaltinius pastebime fundamentalias muzikos tendencijas – įvairių muzikos stilių maišymąsi ir neakademinės muzikos elementų įtraukimą į akademinės muzikos praktikas. Atlikėjai drąsiai eksperimentuoja su klasikiniiais instrumentais, bandydami juos pritaikyti džiaz, pop, roko, pasaulio muzikos ir kitiems stiliams. Pastebima skirtis tarp violončelės galimybių amplitudės plėtros Europoje ir JAV. Mažiau įsišaknijusi klasikinės muzikos tradicija JAV lemia drąsesnius bandymus naudoti violončelę įvairiai muzikai. Norėdami instrumentu pamėgdžioti konkretaus stiliaus skambesį, atlikėjai privalo ne tik pasitelkti vaizduotę, bet ir turėti tam reikalingus technikos įgūdžius. Tikėtina, kad straipsnis paskatins tolesnes diskusijas apie stilių maišymosi tendencijas, atlikėjų karjeros perspektyvas artimiausioje ateityje, klausytojų skonio ir pasirinkimo pokyčius.

Gauta 2023 03 29

Priimta 2023 04 13

Literatūra

1. Block, M. *Contemporary Cello Etudes: Studies in Style & Technique*. Boston: Berklee Press, 2017.
2. Castrillón Arcila, S. A. *New timbral directions in the contemporary cello repertoire: Analysis of works by Colombian composers from 2000 to 2015*. [Menų daktaro disertacija]. University of Helsinki, 2019.
3. Ewell, Ph. A. The Parameter Complex in the Music of Sofia Gubaidulina [interaktyvus]. *Society for Music Theory*. 2014. 20 (3). Prieiga per internetą: <https://mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.ewell.html>. [Žiūrėta 2023 03 20].
4. Fallowfield, E. *Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers*. [Menų daktaro disertacija]. The University of Birmingham, 2009.
5. Glaser, M.; Rabson, M. *Berklee Practice Method: Cello: Get Your Band Together*. Boston: Berklee Press, 2013.

6. Knox, G. *Stretching the String: Embedding Pedagogical Strategies in Extended Techniques Compositions for Strings*. [Menų daktaro disertacija]. Middlesex University, 2018.
7. Knox, G. *Violin Spaces: Contemporary Violin Studies*. Mainz: Edition Schott, 2017.
8. Lachenmann, H. On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister'). *Contemporary Music Review*. 2004. Vol. 23(3–4): 59–79.
9. Nakipbekova, A.; Impett, J. Contemporary Cello Technique: Performance and Practice [interaktyvus]. *Music & Practice*. 2020. Vol. 6. Prieiga per internetą: <https://www.musicandpractice.org/volume-6/contemporary-cello-technique-performance-and-practice/>. [Žiūrėta 2023 03 20].
10. Rabson, M. *Arranging for Strings*. Boston: Berklee Press, 2018.
11. Sariaaho, K. Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2(1): 93–133.
12. Welbanks, V. *Foundations of Modern Cello Technique. Creating the Basis for a Pedagogical Method*. [Menų daktaro disertacija]. University of London, 2016.
13. Холопова, В. Н. Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 25. *Музыка XX века*. Московский форум. Материалы международных научных конференций. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1999: 153–160.

Gintarė Kaminskaitė-Rudic

The Amplitude of Cello Extended Techniques and Tendencies of Its Development in the Twentieth–Twenty-First Century

Summary

In the twentieth century, increasing focus on the parameter of the musical timbre led to numerous experiments with sound producing techniques on different instruments. A need for a generalising concept to describe such a phenomenon started to arise. In the last quarter of the twentieth century, the term of extended techniques was established. It is used widely today despite the fact that there is no fixed definition of what techniques or approaches it includes. Instead, we see interpretational differences by various authors.

We can notice different insights in research done by performers and composers. Non-academic music performers introduce their own unique approaches as well. There are differences in the vocabulary, and the distinction between academic and non-academic musical training is emphasised. Looking at the latest methodological literature, we can assume that intensive experimentation with sound producing methods is taking place in the non-academic field and a new approach to the cello is being established in various musical styles. We also notice that this process is taking place more widely in the US than in Europe where the tradition of classical music is firmly established. The article raises the question of what exactly should be classified as extended techniques and whether the new twenty-first-century multistylistic techniques can be perceived as the next step. It is concluded that different terminology, individual approaches of researchers, and differences in training between academic and non-academic music performers hinder a unified generalisation. The author suggests that the amplitude of the instrument's possibilities is still expanding, and recently the initiative has been taken over by performers who explore different musical styles.

KEYWORDS: extended techniques, concept, cello, classification

PRIEDAI

Priedas Nr. 1. Violončelės technikų kategorizacija pagal S. A. Castrillóną (Castrillón 2019: 19).

CELLO TECHNIQUES CATEGORISATION TABLE	
<i>Fundamental Techniques</i> (Double root)	
<i>arco</i>	<i>pizzicato</i>
<i>Derived techniques</i> (D.T) (Used mainly in the 18 th and 19 th century repertoire)	
<p>Articulation (<i>arco</i>) Bow strokes</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Detaché</i> ● <i>Martelé</i> ● <i>Legato</i> ● <i>Jeté</i> ● <i>Staccato</i> ● <i>Collé</i> ● <i>Louré</i> ● <i>Ricochet</i> ● <i>Sautillé</i> ● <i>Spiccato</i> ● <i>Tremolo</i> <p>Position</p> <ul style="list-style-type: none"> ● M.O (<i>Modo Ordinario</i>) <p>Pressure</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Normal <p>Pitch oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Vibrato</i> ● Half-tone trill ● <i>Glissando</i> ● <i>Scordatura</i> (In one or two strings) 	<p>Articulation (Right hand <i>pizzicato</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Staccato</i> ● <i>Legato</i> <p>Position</p> <ul style="list-style-type: none"> ● M.O (<i>Modo Ordinario</i>) <p>Pressure</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Normal <p>Pitch oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Vibrato</i> ● Half-tone trill ● <i>Glissando</i> ● <i>Scordatura</i> (In one or two strings)

Priedas Nr. 2. Violončelės technikų kategorizacija pagal S. A. Castrillóną (Castrillón 2019: 20).

Extended techniques on the strings (I) (E.T I) (Used mainly in the 20th and 21st century repertoire)	
<p>Articulation (<i>arco</i>)</p> <p>Bow strokes</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Detaché</i> • <i>Martelé</i> • <i>Legato</i> • <i>Jeté</i> • <i>Staccato</i> • <i>Collé</i> • <i>Louré</i> • <i>Ricochet</i> • <i>Sautillé</i> • <i>Spiccato</i> • <i>Tremolo</i> • Circular bow • Perpendicular bow • <i>Col legno</i> • <i>Col legno battuto</i> <p>Position</p> <ul style="list-style-type: none"> • M.O/Pos. Ord (<i>Modo Ordinario/Normal position</i>) • S.P (<i>Sul ponticello</i>) • A.S.P (<i>Alto Sul ponticello</i>) • S.T (<i>Sul Tasto</i>) • A.S.T (<i>Alto Sul Tasto</i>) • On the bridge • Behind the bridge • Behind the nut • At different angles on the strings (45 degrees, 60 degrees, etc) • Two-bow technique (one bow on the strings and the other underneath the strings) • Two-bow technique (one played with the right hand and the other with the left hand) <p>Pressure</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Flautando</i> • <i>Scratch</i> • Double pressure • Low pressure • Noise (aleatory/random) <p>Pitch shifting/oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand)</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Vibrato</i> (systematic) • Trill/<i>Tremolo</i> free • <i>Glissando</i> free • <i>Scordatura</i> free 	<p>Articulation (Right and left hand <i>pizzicato</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Staccato</i> • <i>Legato</i> • <i>Alla chitarra</i> • With fingertip • With nails • <i>Trémolo</i> • <i>Trino</i> • <i>Glissando</i> <p>Position</p> <ul style="list-style-type: none"> • M.O/Pos. Ord (<i>Modo Ordinario/Normal position</i>) • S.P (<i>Sul ponticello</i>) • A.S.P (<i>Alto Sul ponticello</i>) • S.T (<i>Sul Tasto</i>) • A.S.T (<i>Alto Sul Tasto</i>) • Behind the bridge • Behind the nut <p>Pressure</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Bártok</i> • <i>Tapping</i> <p>Pitch shifting/oscillation and expression (<i>arco</i> + Left Hand)</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Vibrato</i> (systematic) • Trill/<i>Tremolo</i> free • <i>Glissando</i> free • <i>Scordatura</i> free

Priedas Nr. 3. Violončelės technikų kategorizacija pagal S. A. Castrillóną (Castrillón 2019: 21).

<p><i>Extended Techniques (II)</i> <i>that do not involve the strings</i> (Percussion and rubbing techniques with hands) (E.T II) (Used mainly in the 20th and 21st century repertoire)</p>	
<p>Articulation (<i>arco</i>) Bow strokes</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Jeté</i> ● <i>Spiccato</i> ● <i>Tremolo</i> ● Circular bow ● Perpendicular bow ● <i>Col legno</i> ● <i>Col legno battuto</i> <p>Position</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Bridge (On top and on the sides) ● Tailpiece (On the lower, middle, and upper part) ● Spike (On the lower, middle, and upper part) ● On the scroll ● On the nut ● Front body (On the sides, under the fingerboard) ● On the back (On the lower, middle, and upper part) <p>Presión</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Flautando</i> ● <i>Scratch</i> ● Double pressure ● Minimum pressure ● Noise (systematic) 	<p>Articulation (Percussion and rubbing with hands and fingers)</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Simple strokes ● Double strokes ● Drum rolls ● Free percussion <p>Posición</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Bridge (On top and on the sides) ● Tailpiece (On the lower, middle, and upper part) ● Spike (On the lower, middle, and upper part) ● On the scroll ● On the nut ● Front body (On the sides, under the fingerboard) ● On the back (On the lower, middle, and upper part) ● On the bow (wood and hair)

Priedas Nr. 4. Violončelės technikų kategorizacija pagal S. A. Castrillóną (Castrillón 2019: 22).

<p><i>Extended techniques III</i> Related to pitch shift/oscillation, expression, polyphony, and timbre (E.T III)</p> <p>(Used mainly in the 20^a and 21^a century repertoire)</p>	
<p><i>Arco + Left Hand position</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● Chords ● <i>Vibrato</i> ● Trill ● <i>Glissando</i> ● Natural harmonics ● Artificial harmonics ● Multiphonics (From 2 to 4 sounds) 	<p><i>Right hand pizzicato + Left hand position</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ● Chords ● <i>Vibrato</i> ● Trill ● <i>Glissando</i> ● Natural harmonics ● Artificial harmonics ● Multiphonics (From 2 to 3 sounds)
<p><i>Extended techniques IV</i> Related to the cello/cellist position (E.T IV)</p> <p>(Used mainly in the 20^a and 21^a century repertoire)</p>	
<ul style="list-style-type: none"> ● Horizontal position (like a guitar) ● Vertical position (standing) 	