

References

1. Ananj'ev, A.B. (2012). Acoustics for sound producer. Kyiv: Fenyks [in Russia].
2. Bondarenko, A.I., Shuljghina, V.D. (2011). Musical informatics. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].
3. Kushh, Je.V. (2013). Electronic musical instruments as an evolutionary factor of the musical culture of the XX – beginning of XXI centuries. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].
4. Stepanov, V.Ju. (2010). Informative society: conceptual aspect of philosophy. Culture of Ukraine: Theory and history of culture (philosophical and culturological measuring), 31, 101–108 [in Ukrainian].
5. Holmes, Thom "Electronic and experimental music: technology, music and culture" / Thom Holmes –3rd ed., NY, 2008 – 448 p.
6. Muzykal'naja encyklopedyja, [Elektronnyj resurs] – Rezhym dostupa: [http://enc-dic.com/enc_music/Patefon-5522.html].

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри "Виконавське мистецтво"
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки
e-mail: gromchenko.valeriy@yandex.ru

ТВОРИ ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті досліджуються деякі виконавські особливості творів для інструмента соло та виявляються їх специфічні властивості, що безпосередньо впливають на процес формування професійної майстерності музиканта. Під час виконання композиції даного роду активізується робота слуху виконавця, збільшується палітра засобів виразності, вдосконалюється володіння апікатурними, темброво-динамічними, регістровими, артикуляційними, віртуозно-технічними особливостями виконавства, також розвивається відчуття побудови кульмінаційних фрагментів та композиційної форми твору.

Ключові слова: *музика для інструмента соло, композитор, засоби виразності, професійна майстерність, виконавські особливості.*

Громченко Валерій Васильович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры "Исполнительское искусство" Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Произведения для инструмента соло в современной музыкальной практике: исполнительский аспект.

В статье исследуются некоторые исполнительские особенности произведений для инструмента соло и выявляются их специфические качества, которые непосредственно влияют на процесс формирования профессионального мастерства музыканта. Исполняя композиции такого рода, активизируется работа слуха музыканта, увеличивается палитра средств выразительности, усвершенствуется владение апікатурными, темброво-динамическими, регістровими, артикуляційними, вир-

муозно-техническими особенностями исполнительства, также развивается ощущение построения кульминационных фрагментов и композиционной формы произведения.

Ключевые слова: музыка для инструмента соло, композитор, средства выразительности, профессиональное мастерство, исполнительские особенности.

***Hromchenko Valerii**, PhD in Arts, associate professor, the performing art chair, Mikhail Glinka Dnepropetrovsk Conservatory*

The compositions for instrument's solo in modern musical practice: performing aspect.

The author investigates some of the especially the performing works for solo instrument. The researcher reveals a quality which affects the process of formation of professional skill of the musician. The performer activates the work of his hearing, increases the palette of expressive means, improves possession combinations of fingers, develops timbre, dynamic and ranges articulation, virtuosity and technical quality of the sound of the instrument. The instrumentalist develops the feeling constructing culminations of his music and compositional form of the instrumental compositions.

Keywords: music for instrument's solo, composer, means of expression, professional skill, performing features.

У сучасній жанровій розмаїтості музичних творів, що складається на ґрунті синтезу жанрів, перетинанні різних видів мистецтв, відображені в музиці явищ глобалізації з її найрізноманітнішими інтеграційними процесами, підбір композицій з максимальним ступенем удосконалення професійної майстерності виконавця постає дуже складним завданням. Обтяжує хід визначення найбільш корисних музикантові творів й відсутність конкретних професійно-практичних знань щодо властивостей безпосереднього виконавського процесу композицій того чи іншого жанру, брак розуміння відповідної жанрової специфіки музики що виконується, особливостей її сприйняття слухачами.

Таким чином, перед сучасними музикантами постає проблема розуміння виконавських рис творів різних жанрів, характерологічних познач їх художньої мови, яка спричинена не лише активною спрямованістю митців до удосконалення професійної майстерності, але й головним завданням, місією виконавця – відтворення художньої, ідейно-образної змістовності музичної композиції.

Твори для інструмента соло займають особливе місце в репертуарі сучасних виконавців. За кількісним обсягом музика соло значно поступається творам інших жанрів, але її представництво в усіх сферах професійної музично-виконавської діяльності є беззаперечним (конкурси, концерти, фестивалі, педагогічний репертуар, музично-просвітницька діяльність тощо). Та саме цей жанр, чи не найбільше, знаходиться у площині вищеозначеної проблеми.

Актуальність заявленої теми полягає не лише у річищі формування професійної майстерності музикантів, які волею долі пов'язали свій творчий шлях з інструментами одноголосної природи. Необхідність знання виконавської специфіки творів даного роду дає можливість розширення жанрової палітри репертуару сучасних музикантів, сприяє максимальному розкриттю виразового арсеналу їх інструментів, а також стимулює виконавців до розширення їхньої

професійно-кваліфікаційної діяльності (більшість композиторів у жанрі музики для інструмента соло відомі виконавці-інструменталісти).

Твори для інструмента соло не часто потрапляють у коло наукових досліджень вчених. У дисертаційних працях І. Мутузкіна [7], С. Нестерова [9] композиції для інструмента соло розглядаються передусім у контексті жанрових та стильових новацій сучасного музичного мистецтва. Дослідження І. Віскової [3] засвідчує можливість розкриття виразової палітри інструментів через певні жанрові основи музичних творів. У роботах В. Апатського [2], Ч. Найдіка [13], Р. Вовка [4], інших науковців композиції для інструмента соло згадуються, найчастіше, в історичному огляді розвитку художнього інструментального репертуару. Натомість, виконавська специфіка творів такого роду в процесі становлення професійної майстерності музиканта не знаходить висвітлення у сучасній науковій літературі.

Метою статті є виявлення низки виконавських особливостей творів для інструмента соло, означення їх характерологічних рис та властивостей. Ціллю публікації також є популяризація композицій соло як серед виконавців, так й у композиторів, викладачів, музикознавців, редакторів.

Загальновідомо, що виконавець-соліст на одноголосному інструменті традиційно асоціюється з концертмейстером-піаністом або ансамблевим, оркестровим колективом. Монодійна природа інструмента знаходить гармонічне втілення в акордовій фактурі, тембровому різноманітті, динамічних градаціях спільного музикування. Концертмейстер (піаніст чи оркестрант) дає еталонний звук для корегування спільної інтонаційної точності та, як правило, далі звучить фортепіанний або ансамблевий (оркестровий) вступ до основного розділу твору.

Така послідовність дій у значній мірі допомагає солісту з уточненням інтонації, визначенням темпу та загальної метро-ритмічної пульсації даної композиції, а також відчуттям характеру виконуваної музики. В. Петров здійснивши аналіз концерту для кларнета з оркестром В.А. Моцарта зазначає: "Взятий оркестром або фортепіано вірний темп у tutti першої експозиції сприяє доброму виконавському настрою та у більшості визначає характер усієї частини" [10, 183].

Під час виконання творів для інструмента соло музикант лишається такого роду творчої допомоги. Від початку звучання композиції та аж до її заключної ноти виконавець зостається один на один зі слухачською аудиторією. Передчування точності темпу, ступеня емоційної насиченості музики, визначення її характеру, набуття стійкої інтонаційної основи залежить лише від виконавця, що у значній мірі сприяє розвитку його внутрішнього слуху та художньої уяви.

Відзначимо, що саме у творах для інструмента соло виразно викристалізовується проблема ясності атаки (початку) звуку та його завершення. Виконавець, граючи з фортепіано або з оркестром, може мати незначні шумові недоліки у момент атаки звуку, які у спільному звучанні майже не фіксуються слухом. Також у колективному музикуванні суттєво ускладнюється відчуття інтонаційної гостроти завершення звуку. Натомість у композиціях для інструмента соло ясність атаки звуку та його завершення характеризується найвищим ступенем слухової прозорості, адже, як правило, одноголосна мелодія взаємодіє лише з тишею. Про взаємодію тиші та звуку видатні викладачі казали наступне.

М. Метнер: "Все повинно виходити, народжуватись із тиші. Внести тишу у все" [6, 18], Г. Нейгауз: "Звук повинен бути закутаний у тишу, звук повинен покоїтись у тиші, як дорогоцінний камінь в оксамитовій шкатулці" [8, 95].

Таким чином, твори для інструмента соло, за умови сумлінного відношення до занять та ретельної роботи над інструктивним матеріалом, утворюють процес активізації роботи над якістю атаки та завершення звуку. Відтак, музикант починає слухати тишу, тобто з'являється результат, на якому так наполягав М. Метнер закликаючи: "Слухати, слухати і слухати. Витягувати звуки слухом з найглибшої тиші" [6, 18].

Безперечно, палітра виразових можливостей лише одного інструмента, який за власною природою є одноголосним, у великій мірі поступається виразовому арсеналу інструментального ансамблю чи інструмента з можливостями багатоголосся, наприклад, фортепіано. Відтак, народження творів для інструмента соло завжди пов'язане з авторською цілеспрямованістю щодо найбільшого спектру використання засобів художньої виразності, які можливі у видобуванні на конкретному, обраному композитором одноголосному інструменті.

Е. Денисов, говорячи про власну сонату для фагота соло (1982), зазначає наступне: "Дуже складно писати твір великий за часом для одного інструмента (соната йде приблизно п'ятнадцять – шістнадцять хвилин) та особливо складно це роботи для одного духового інструмента. Тому що тут, дуже мало виразових можливостей. До того ж тембр, скажімо, фагота, сам по собі більш специфічний, аніж тембр віолончелі соло, наприклад" [11, 297]. Про надзвичайно вагомому значення розуміння композитором абсолютно повної палітри виразових якостей обраного інструмента свідчить вислів-порівняння Е. Денисовим художніх можливостей струнно-смичкового та духового інструментарію: "Писати для віолончелі соло суттєво простіше: тут ви можете випробувати більше прийомів – і легато, і піцкато, і тремоло, і так далі, аж до гри акордами; на кінець, ви можете грати дуже розвинену мелодичну двоголосну музику. А на фаготі ви двоголосся вже ніяк не зіграєте. Та й ті акорди, які ви можете взяти на ньому, вони у реальності й не постають справжніми акордами, тому що в них тембр фагота, як і в інших духових інструментів, повністю ламається" [там само].

Намагання розкрити виразову сутність інструмента для створення на її основі високохудожніх творів можна простежити й у видатних композиторів та виконавців минулих часів. Так, у сонатах і партитах для скрипки соло Й.С. Баха, 24 Каприсах для скрипки соло Н. Паганіні довершеністю художньої мови максимально розкривається виразовий потенціал скрипки як індивідуально сольного інструмента. І. Ямпольський стверджує: "У скрипковій літературі "Каприччі" Паганіні за власним значенням можуть бути протиставлені лише сонати і партити для скрипки соло І.С. Баха. Бах і Паганіні різними шляхами розв'язали завдання виявлення художніх можливостей скрипки як самостійного інструмента, що не спирається на супровід. При цьому перший виходив з поліфонічної, другий – з гомофонної трактовки скрипки" [12, 273].

Відтак, усвідомлення композитором інструментальної обмеженості у палітрі засобів виразності призводить до цілеспрямованого пошуку та активного подальшого розвитку потенціальних виразових можливостей того чи іншого інструмента.

Розкриваючи композиційний процес народження сонати для фагота соло, Е. Денисов констатує: "Скерцозні можливості фагота давно вже вичерпані, і це всім зрозуміло – лежить, як кажуть, на поверхні. А от експресивні можливості фагота, вони, на мою думку, ще зовсім не використані. Це дуже експресивний інструмент і дуже цікавий за власним звучанням. Та особливо незвично фагот звучить у високому регістрі. Тут у нього абсолютно якийсь неповторний за виразністю тембр, правда, іноді дещо наближений до тембру саксофона. Та мені, наприклад, було цікаво написати майже всю другу частину в основному лише у скрипковому ключі – по суті, лише у дуже високому регістрі фагота" [11, 297–298].

Дана особливість віддзеркалює не лише один з найважливіших жанрових критеріїв музики для інструмента соло, а саме засоби виконання сольних композицій, вона також формує риси виконавської специфіки творів такого роду.

Отже, композитор, максимально використовуючи виразовий арсенал обраного ним інструмента, висуває до майбутнього інтерпретатора його творів не легку творчу місію. Перед музикантом-виконавцем постає завдання оволодіння якнайбільшою кількістю засобів виразності у їх якомога вищому ступені професійної якості.

З року в рік художні вимоги митців щодо виразової палітри музичного інструментарію суттєво зростають. Так, наприклад, діапазон Імпровізації для кларнета соло, написаної молдавським композитором В. Ротару в 1969 році, не перевищує ноти ля третьої октави. Тоді як композиції для кларнета соло створені на початку ХХІ століття – 20 каприсів російського композитора І. Оленчика (2004), Інтерв'ю на задану тему української композиторки В. Мартинюк (2014) розширюються у діапазоні до нот сі третьої та до четвертої октав. Для виконавців на духових інструментах збільшення верхньої межі звукоряду навіть у терцію має суттєве значення в технологічному процесі виконавства.

Яскравим прикладом розвитку віртуозно-технічного потенціалу музиканта може слугувати соната для скрипки соло Е. Денисова. Написана в 1978 році з посвятою видатному скрипалю-віртуозу Леоніду Когану, вона засвідчує найвищі професійні досягнення радянської скрипкової школи у всесвітньому значенні. Композитор сягає максимальної віртуозності у щонайбільших її видових градаціях. "Твір віртуозний у самому справжньому сенсі слова. Та грати його зможуть лише скрипалі, для яких технічних складнощів не існує, тому що тут потрібна абсолютна свобода у виконанні – скрипаль ні в якому разі, не на мить, не повинен думати про пальці, смичок і так далі – лише тоді тут і вийде те, що закладено у психології матеріалу – абсолютна свобода самовираження, але свобода обов'язково справжнього музиканта-віртуоза" [11, 256].

Твори для інструмента соло в найбільшій мірі розвивають творчу індивідуальність виконавця. Інструменталіст, на правах співавтора музичної композиції, самостійно вибудовує художню концепцію твору, визначає його проміжні та основну кульмінації, драматургію, образно-змістовне наповнення. Відсутність творчого впливу піаніста-концертмейстера, диригента або ж ансамблів, оркестрантів дає музикантові можливість створення вільної інтерпретації виконуваного твору. Навіть цілком професійно сформований виконавець (струнно-смичкові, струнно-щипкові або духові інструменти) з традиційним колектив-

ним баченням виконавського процесу, здатен у жанрі музики для інструмента соло до безперешкодного, індивідуально-оновленого ідейно-образного тлумачення (інтерпретації) того чи іншого твору.

У досягненні більшого усвідомлення музикантом-інструменталістом даної жанрової ознаки музики соло важливо пам'ятати наступне. "Справжній твір не "одномірний", та чим далі проникаємо ми у його тайни, тим більший захват ми відчуваємо. Але завжди, скільки би раз ми не повертались до цього твору та як глибоко б не проникав у нього наш аналітичний погляд, завжди залишаються ще одні двері, які виявляються зачиненими. Та у цій невичерпності – сила та особлива привабливість усього істинно великого у мистецтві" [5, 136].

Відзначимо, що у композиціях для інструмента соло найбільш концентровано відтворюються характерологічні риси виразової природи того чи іншого інструмента. Розкриття художньої специфіки, притаманної лише конкретному, обраному композитором інструменту, відбувається як наслідок традиційної практики написання творів даного жанру відомими музикантами-виконавцями.

Підкреслимо, що досконале знання особливостей виконавського процесу, професійних тонкощів володіння "рідним" інструментом, усвідомлення можливих градацій його виразової палітри дозволяє музикантам-виконавцям писати твори у жанрі музики для інструмента соло з максимальною активізацією характерно-індивідуальної виразової природи інструмента. Серед виконавців-композиторів, творчий доробок яких містить відомі композиції соло, відзначимо всевітньо визнаних музикантів, серед яких італійський скрипаль Ніколо Паганіні (1782 – 1840), чеський віолончеліст Давид Поппер (1843 – 1913), бельгійський скрипаль Ежен Ізаї (1858 – 1931) та інші. З числа сучасних інструменталістів, творчість яких позначена активною композиторською діяльністю в жанрі музики соло, назовемо уругвайсько-німецького тромбоніста Енріке Креспо, американського трубача Аллена Візутті, російського кларнетиста Івана Оленчика, українського саксофоніста Зенона Ковпака та ін.

Таким чином, твори для інструмента соло у максимальній динаміці стимулюють розвиток професійної майстерності виконавця. Саме у композиціях такого роду знаходять відбиток конструкційно-аплікатурні, тембродинамічні, регістрові, артикуляційні, віртуозно-технічні особливості виконавства на тому чи іншому інструменті.

Підтвердженням вищезазначеного постає цикл п'єс для кларнета соло "Присвяти" угорського кларнетиста, професора Академії музики ім. Ф. Ліста у Будапешті Бели Ковач. Музикант, створюючи яскраві художні твори, які на сьогодні вже мають світове визнання в репертуарі багатьох кларнетистів, визначав їх і як технологічно розвиваючий матеріал для студентів власного класу.

Відомо, що у процесі виконання твору будь-якого жанру визначення та дотримання виконавцем композиційної форми твору, ряду його кульмінацій з найбільшою емоційно-концентрованою вершиною постає однією з найважливіших передумов у розкритті ідейно-образного змісту музики. Та якщо в колективному виконавстві, питання такого роду знаходять спільну відповідь (концертмейстер, диригент, ансамблісти), то у жанрі музики для інструмента соло точність означення та витримання форми твору, його кульмінацій здійс-

нюється тільки одноосібно, лише виконавцем що безпосередньо виконує дану композицію.

Музикант, аналізуючи твір у певній мірі заглиблюється у таїни процесу творення музики композитором. Е. Денисов казав: "Справжній аналіз, по суті, – це спроба часткової реконструкції композиційного процесу" [5, 126]. Як правило, допитливість виконавця дістається основ формотворення, що виходять з означення характеру та художньо-образного змісту твору. Але ж виявлення форми музичної композиції, окреслення її кульмінаційних фрагментів, не гарантує виконавську точність їх використання, високий рівень їхнього виразного застосування безпосередньо у процесі виконавства. Дане досягається лише в умовах постійної, глибоко свідомої виконавської практики з творів для інструмента соло. Адже саме в композиціях такого роду відповідальність за втілення ідейно-образної суті твору, шляхом дотримання композиційної форми, кульмінацій, а також багатьох інших засобів виразності, покладається лише на одноосібну творчу індивідуальність виконавця.

Таким чином, активізація відчуття композиційної форми твору, ряду його кульмінацій та основної емоційно-концентрованої вершини в найбільшій мірі результативності виховується шляхом виконання творів жанру музики для інструмента соло.

Отже, високий рівень формування професійної майстерності виконавця неможливий без виконання музикантом композицій для інструмента соло. Саме такого роду твори стимулюють розвиток творчої самостійності митця, яка знаходить втілення у процесах індивідуально-особистісного означення характеру та образного змісту музики, її темпу й ритмічної пульсації; в активізації роботи слуху музиканта (точність інтонування) та розширенні арсеналу виразових можливостей інструмента; у найбільш цілеспрямованому оволодінні аплікатурними, темброво-динамічними, регістровими, артикуляційними, віртуозно-технічними особливостями виконавства на конкретному інструменті; у відчутті композиційної форми твору та побудови його кульмінаційних фрагментів.

Безумовно, виконавська специфіка творів для інструмента соло не вичерпується зазначеним вище. На окрему увагу заслуговують психофізіологічні особливості виконання композицій соло, що й формує найближчі перспективи подальших наукових досліджень.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : ТОВ "Задруга", 2010. – 320 с.
3. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.В. Вискова. – Москва, 2009. – 25 с.
4. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Р.А. Вовк. – Київ, 2004. – 19 с.

5. Денисов Э. О композиционном процессе / Э. Денисов // Эстетические очерки. – Вып. 5. – М. : Музыка, 1979. – С. 126–136.
6. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек [Сост. М.А. Гурвич, Л.Г. Лукомский] / Н.К. Метнер. – М. : Музыка, 1979. – 71 с.
7. Мутузкин И.А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло) : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / И.А. Мутузкин. – Нижний Новгород, 2009. – 22 с.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры (записки педагога). / Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 304 с.
9. Нестеров С.И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / С.И. Нестеров. – Ростов-на-Дону, 2009. – 20 с.
10. Петров В.В. Концерт для кларнета с оркестром Моцарта / В.В. Петров // Методика обучения игре на духовых инструментах : сб. статей / ред.-сост. Ю. Усов. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 150 – 187.
11. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова : монографическое исследование / Д.И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 464 с.
12. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество / И. Ямпольский. – М. : Музыка, 1968. – 448 с.
13. Neidich Charles 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini [The introductory article] / Charles Neidich. – Maryland : Lauren Keiser, 2007. – 72 p.

References

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruha [in Russian].
3. Viskova, I.V. (2009). Ways to expand the expressive possibilities of woodwind music of the second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva: MosSC [in Russian].
4. Vovk, R.A. (2004). History, acoustic nature and the expressive possibilities of the clarinet fingerings. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv: KyjivNA [in Ukrainian].
5. Denisov, Je. (1979). On the compositional process. Jesteticheskie ocherki, 5, 126-136 [in Russian].
6. Metner, N.K. (1979). Daily work of pianist and composer: pages of notebooks. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Mutuzkin, I.A. (2009). Experimental flute music of the XX century (for example on the works by foreign composers for flute solo). Extended abstract of candidate's thesis. Nizhnij Novgorod: NizhSC [in Russian].
8. Nejgauz, G. (1982). About the art of piano playing (teacher notes). Moskva: Muzyka [in Russian].
9. Nesterov, S.I. (2009). Ways of sonatas for solo violin in the context of style, genre and performing music of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: RostSC [in Russian].
10. Petrov, V.V. (1976). Clarinet Concerto by Mozart. Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah, 4, 150-187 [in Russian].
11. Shul'gin, D.I. (1998). Recognition of Edison Denisov. Moskva: Kompozitor [in Russian].
12. Jampol'skij, I. (1968). Niccolo Paganini. Life and work. Moskva: Muzyka [in Russian].
13. Najdik, Ch. (2007). 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini. Mjérlend: Lauren Kajzer [in English].