

# Atlikėjo vaidmuo ir vertė sociokultūriniuose procesuose

Lina Navickaitė-Martinelli

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

## ANOTACIJA

Šiame straipsnyje, aptariant muzikos atlikimo meną, siekiama atsiriboti nuo sudėtingų ir įvairiapusių tarp kompozitoriaus ir atlikėjo susiklosčiusių santykių, vietoje to pagrindinį dėmesį sutelkiant į atlikimo praktikas ir įvairias medijas, kuriose šios praktikos tarpsta, rūšis. Čia teigiama, kad atlikėjo darbas aprėpia ne vien muzikos atlikimą, bet ir įvairius viešos ir asmeninės, muzikinės, viršmuzikinės ir „paramuzikinės“ raiškos veiksmus. Atlikėjai pasižymi savitomis asmenybėmis ir polinkiais, juos veikia įvairios edukacijos formos, jie išplėtoja tam tikrus techninius gebėjimus, suformuoja individualią stiliaus pajautą, jiems artimesnės vienos ar kitos repertuaro tendencijos, jie susiduria su kompozitorių reikalavimais ir nuorodomis, jie turi atsižvelgti į socialinius konkrečiau repertuaro niuansus, jie – intencionaliai ar ne – susikuria savo viešąjį įvaizdį ir pagaliau jie operuoja įvairiomis medijomis, kurios leidžia klausytojams susipažinti su visais anksčiau išvardytais bruožais. Kiekviena iš šių kintamųjų yra susijusi su keliais skirtingais (nors neretai tarpusavyje susijusiais) diskursais, dėl kurių *atlikimas* ir *atlikėjas* tampa ypatingai sudėtingomis ir dinamiškomis sąvokomis: jų suvokimas neišvengiamai reikalauja „išplėstos“ muzikologijos koncepcijos, šalia muzikos aprėpiančios dar ir populiariąją kultūrą, retoriką, reklamą, ideologiją ir kt.

Straipsnyje aptariamos kelios populiaraus mąstymo apie muzikos atlikėjų veiklą klišės, taip pat pateikiami pasiūlymai naujiems diskursams apie muzikos atlikimo meną, kurie galėtų padėti išplėsti suvokimą apie tai, kokios kintamosios dalys sudaro atlikėjų meno komunikaciją, recepciją ir vartojimą. Siūlomos trys sąvokos, kurios gali padėti aprėpti kai kuriuos esminius aptariamo reiškinio aspektus: tai yra medijavimas, arba interpretavimas, pripažinimas, arba žvaigždžių kultas, ir (savi) reprezentacija, arba reklamavimas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: atlikimo praktikos, atlikėjo įvaizdis, atlikėjo diskursas, visuomenė, medijos, reprezentacija.

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

Šiuolaikinė muzikos atlikėjo-interpretatoriaus samprata yra moderniosios eros produktas: ši kultūros figūra tapo aiškiai pastebima tik XVIII a., o tikrąją kultūrinę savo reikšmę ir svarbą įgijo XIX a., kai susiformavo esminės šiuolaikinio atlikimo meno ideologijos ir praktikos<sup>1</sup>. Nors interpretacijos istorija yra gana neilga, požiūriai į šį kultūros reiškinį laikui bėgant gana radikaliai kito, kartu keičiantis ir muzikos kūrėjų, atlikėjų ir jų meno vertintojų – klausytojų, muzikos kritikų ar muzikologų – tarpusavio santykiams.

Šiame straipsnyje keliami prielaida, jog, atsižvelgiant į galimų metodų įvairovę, muzikos atlikimo praktikos tyrimai neturėtų apsiriboti, kaip neretai nutinka, vien tradicinėmis spausdintų tekstų, partitūrų, instrumentų ar garso įrašų studijomis.

1 Būtent tuo metu atlikėjo vaidmenį įvairiuose sociokultūriniuose procesuose imta traktuoti kaip visiškai autonomišką.

Neatsitiktinai muzikos atlikimas vis dažniau analizuojamas iš įvairių tarpdalykinių perspektyvų, vaisingai skolinantis tokių disciplinų kaip psichologija, semiotika, hermeneutika ir kultūros sociologija metodologines priedis ir įrankius. Kaip liudija intensyvi meninių tyrimų plėtra, patys muzikos atlikėjai taip pat vis dažniau linksta verbalizuoti savo meninę praktiką grįstas teorines išvalgas. Žvelgiant į muzikos atlikimo meną per sociomuzikologinę prizmę, įmanu kuriam laikui palikti nuošaly sudėtingus ir įvairialypius tarp kompozitoriaus ir atlikėjo susiklosčiusius santykius, vietoje to pagrindinį dėmesį sutelkiant į atlikimo praktikas ir įvairias medijų, kuriose šios praktikos tarpsta, rūšis. Vienu pagrindinių teiginių tampa faktas, kad atlikėjo darbas aprėpia ne vien muzikos atlikimą, bet ir įvairius viešos ir asmeninės, muzikinės, viršmuzikinės ir „paramuzikinės“ raiškos aspektus.

Atlikėjai pasižymi savitomis asmenybėmis ir polinkiais, juos veikia įvairios edukacijos formos, jie išplėtoja tam tikrus techninius gebėjimus ir suformuoja individualią stiliaus pajautą, jiems artimesnės vienos ar kitos repertuaro tendencijos, jie susiduria su kompozitorių reikalavimais ir nuorodomis, jie turi atsižvelgti į kontekstinius atliekamo repertuaro niuansus (kurie taip pat gali būti ne vien išimtinai meninio pobūdžio, bet ir susiję su politika, mada, istorinėmis aplinkybėmis ir pan.), jie – intencionaliai ar ne – susikuria savo viešąjį įvaizdį (kuris savo ruožtu toliau generuoja menininko reputaciją ir suponuoja tam tikrus socialinius lūkesčius, peržengiančius vien tik muzikos atlikimo ribas) ir pagaliau jie sukuria įvairias medijų sąsajas (tai – koncertų viešinimas, įrašai, tinklalapiai, interviu ir kt.), kurios leidžia klausytojams susipažinti su visais anksčiau išvardytais bruožais.

Kiekviena iš šių kintamųjų yra susijusi su keliais skirtingais (nors neretai tarpusavyje susijusiais) diskursais, dėl kurių *atlikimo menas* ir *atlikėjas* tampa ypatingai sudėtingomis ir dinamiškomis sąvokomis: jų suvokimas neišvengiamai reikalauja kiek praplėstos muzikologijos koncepcijos. Kai matome tokių menininkų kaip, pavyzdžiui, Lang Langas ar Khatia Buniatishvili įrašų viršelius, plakatus, reklaminius skelbimus ar komunikaciją socialiniuose tinkluose, arba kai susiduriame su atlikėjų politiniais pareiškimais (tarp daugelio kitų – kad ir su pastarąja žmogaus teises remiančia Gidono Kremerio iniciatyva „Rusijai su meile“), suprantame, kad „atlikėjo diskurse“ yra itin gausu komponentų, kurie šalia muzikos gali apimti dar ir populiariąją kultūrą, lyčių studijas, retoriką, reklamą ir ideologiją. Visa tai, be abejo, turėtų atsirasti ir muzikologų akiratyje: net labiausiai neįprastas diskursas, susijęs su atlikimu ir atlikėju, yra skirtas tam tikrai informacijai apie muziką ir muzikus atrasti ir perteikti.

Šiame straipsnyje siekiama glaustai aptarti kelias nuolat pasikartojančias klišes, susijusias su populiariuoju mąstymu apie muzikos atlikėjų veiklą, o taip pat panagrinti potencialą naujų diskursų apie muzikos atlikimo meną, kurie galėtų padėti išplėsti suvokimą apie tai, kokios kintamosios dalys sudaro atlikėjų meno komunikaciją, recepciją ir vartojimą. Siūlomos trys prieitys, arba sampratos, kurios gali padėti aprėpti kai kuriuos esminius aptariamo reiškinių aspektus: 1) galime suvokti muzikos atlikimą kaip medijavimą, arba interpretavimą, 2) traktuodami atlikėją kaip socialinę figūrą, galime patyrinti jo pripažinimo visuomenėje, arba žvaigždžių kulto,

problema ir 3) galime atkreipti dėmesį į muzikos atlikimą kaip į kultūros prekę, t. y. nagrinėti atlikėjų (savi) reprezentaciją, arba reklamavimą.

Pirmoji sąvoka ar netgi klišė yra plačiai paplitęs požiūris į atlikėją kaip į mediu-  
mą, *tarpininką*. Esminė Vakarų akademinės muzikos sąvoka jau nuo XIX a. pra-  
džios esti muzikos kūrinys: izoliuotas, savarankiškas, individualus. Apie muzikos  
atlikimą, vadinamąją „antrinę kūrybą“, retai mąstoma kaip apie apimančią kokias  
nors imanentiškas prasmes. Mūsų kultūroje iššaknijusi praktika traktuoti atlikimą  
kaip reiškinį, geriausiu atveju galintį būti apytiksliau ir netobulu atliekamo kūrinio  
atspindžiu. Pasak britų muzikologo Nicholaso Cooko, atsižvelgiant į tai, kaip tradi-  
ciškai įvardijame muzikos atlikėjo veiklą, atlikimas funkcionuoja tik kaip perregima  
terpė, „išreiškianti“, „projektuojanti“ ar „parodanti“ tai, kas jau egzistuoja kūrinyje,  
o aukščiausiu atlikėjo idealu laikoma „pasiukojanti“ *Werkreue* koncepcija (Cook  
2001: 244). Kompozitoriaus idėją suvokiant kaip tam tikrą absoliutą ir tvirtai lai-  
kantis nuostatos, jog vidinės muzikos reikšmės slypi išimtinai jos objektuose, pa-  
prastai manoma, kad atlikimas kūrybiniame procese nevaizduoja jokio vaidmens, o  
atlikėjas tėra mediumas, kurio dėka muzikos kūrinys turi pasiekti galutinį savo tikslą  
– klausytoją. Iš muzikos atlikėjo tikimasi išlikti kaip įmanoma labiau „perregimu“:  
šioje vienakryptėje komunikacijos grandinėje svarbios yra tik kūrėjo intencijos ir jų  
efektas suvokėjui.

*Medijavimo* sąvoka šioje atlikimo meno paradigmoje nusipelnė ypatingo dėme-  
sio. Dar ne taip seniai muzikavimas ir muzikos klausymasis buvo laikomi grynai so-  
cialine veikla, kupina religinių ar pasaulietinių ritualų konotacijų, taigi natūralu, jog  
krikščioniškosios kultūros įspaudas vakarietiškai rimtosios muzikos tradicijai išties  
ryškus. Tradicija sieti meną su sakralumu akivaizdi su menu susijusiuose diskursuose  
nuolat vartojant teologinius konceptus ir metaforas. Šiuo atžvilgiu ir mūsų laikus  
galima laikyti natūralia šios tradicijos tąsa: ligi šiol muzikinės sąvokos, o ypač – mu-  
zikos pasaulio veikėjai traktuojami kiek sakralizuotai. Terminas „mediumas“, nuolat  
pritaikomas atlikėjui, vėlgi turi tas pačias sakralias ir slaptingas, iš romantinių vizijų  
tradicijos paveldėtas šaknis.

Tačiau kam ir kaip atlikėjai „tarpininkauja“, su kokiomis antgamtinėmis jėgo-  
mis jie sąveikauja, siekdami perteikti dažniausiai jau seniai mirusių autorių šedevrus  
dabartyje gyvenančiam klausytojui? Kokių galimybių ar apribojimų jiems suteikia  
šiuolaikinė muzikų bendruomenė, vis dar veikiama giliai iššaknijusių įpročių bei  
lūkesčių ir tuo pat metu sąlygojama įvairiausių informacinės visuomenės mecha-  
nizmų? Šiuo straipsniu siūloma, atidėjus santykius tarp kompozitoriaus ir atlikėjo, lai-  
kyti atlikėją visiškai savarankiška muzikinio gyvenimo figūra. Ar bent pakankamai  
savarankiška, kad muzikos atlikimo reiškinį būtų galima aptarinėti, dėmesį sutel-  
kiant ties dviem paskutiniaisiais minėtos komunikacijos grandinės nareliais: atlikėju  
ir klausytoju. Be to, tenka atsižvelgti ir į tai, kad mūsų laikais egzistuoja daugybė  
kitų grandžių, tokių kaip muzikos vadybininkai, prodiuseriai, įrašų inžinieriai ir kt.  
Tad atlikimo praktikų emancipacija iš paradigminių sąvokų išties galima, tyrinėjant  
šiuolaikinius kultūros konstruktus, įvairius medijos bei atlikimo tipų aspektus ir  
skirtingas atlikėjo-klausytojo komunikacijos procesų formas, tokias kaip koncertų

salė, garso įrašai ar savo veiklos viešinimo instrumentai.

Vakarietiškosios akademinės muzikos tradicijos mąstyme įsigalėję tiek daug kliūčių, kad atlikėjo link nukreiptą požiūrį lengviau pritaikyti sritims, kurios neparemtos notacija – pavyzdžiui, džiazui, jei norime apsiriboti Vakarų muzikos socialinėmis praktikomis. Tam tikra prasme džiazas atlikėjas yra ir kompozitorius ar kai kuriais atvejais bendraautoris. Tačiau toks požiūris jau nuo pat pradžių yra ydingas: taip apibūdinti laisvą improvizavimą tolygu pripažinti, kad būtent komponavimas yra paradigma, o improvizacija – antrinė veikla. Gali būti, kad muzikos istorijos požiūriu (ir netgi mūsų vidinių muzikos instinktų prasme) teisingiau būtų žvelgti į visa tai iš kitos pusės: kompoziciją vertinti kaip praktiką, gimusią iš grojamos muzikos užrašymo.

Turint galvoje tai, kad *muzika kaip kūrinys* pakeitė *muziką kaip įvykį* iš esmės tik XIX a., nenuostabu, jog ne vienas muzikos tyrinėtojas šiais laikais siūlo tokį „atbulą“, muzikavimo link nukreiptą požiūrį. Etnomuzikologinei tradicijai priklausančios knygos *Muzikavimas: atlikimo ir klausymosi prasmės* autorius Christopheris Smallas provokuoja: „Atlikimas neegzistuoja tam, kad būtų atliekami muzikos kūriniai. Priešingai – muzikos kūriniai egzistuoja tam, kad atlikėjai turėtų ką groti“ (Small 1998: 8). Pasak šio mokslininko, muzika anaipatol nėra „daiktas“. Tai greičiau veikla – kažkas, ką žmonės daro. Taip ir bet kokią muzikavimą (verta pažymėti, jog Smallo anglų kalbos naujadaras *musicking* aprėpia ne tik muzikos atlikimą, kūrybą bei klausymąsi, bet ir gausybę smulkesnių ar iš pirmo žvilgsnio mažiau reikšmingų „muzikos pramonės“ elementų) jis laiko žmogaus veikla, kurią teisingai suprasti yra nepaprastai svarbu: tai, anot jo, leistų suvokti, kodėl dalyvavimas muzikinėje veikloje taip stipriai ir sudėtingai veikia mūsų kaip individualių, socialinių, politinių būtybių egzistenciją (ibid.: 12).

Į atlikimą nukreipti muzikos istorijos vertinimai taip pat leistų pažvelgti anapus to laikotarpio, kurį Lydia Goehr įvardijo kaip „kūrinio idėjos epochą“ (žr. Goehr 1992) – tiesiai į ankstesnįjį atlikimo kaip galutinės vieningo muzikavimo proceso pakopos suvokimą. Viename muzikologų seminarų *Kembridžo devynioliktojo amžiaus muzikos istorijos* sudarytojas Jimas Samsonas taip apibūdino persipynusią teksto ir veiksmo istoriją:

Tarp notacinių ir akustinių formų veriasi praraja; iš vienos pusės matome stiprėjančią muzikos kūrinio idėją, įtvirtinančią sąlyginę kūrinio autonomiją (panaikinant netgi jo sąsajas su žanrine bei socialine funkcijomis), iš kitos – šiuolaikinio virtuozo išradimą. Virtuozė atlikėja veikia įgavo savus mastus ir autonomiją. Tai procesas, aprėpiantis šiu dvejų reiškinių – virtuoziško ir muzikos kūrinio – įtampą, dialektiką ir galų gale atsiskyrimą (Samson 2005).

Akivaizdu, jog tyrinėjant muzikos istoriją, didžiausias dėmesys visą laik buvo sukoncentruotas viename šio ilgainiui vis gilėjusio tarpeklio krante. Tik palyginti neseniai tapo galima savotiška revizionistinė istorija, suteikianti tam tikras galimybes atsižvelgti į abi puses: pradėti vertinti autonomišką charakterį, kurį atlikimo praktikoms suteikė romantinis virtuoziškas, kaip kad ligi šiol, nuolat stiprindami

muzikos kūrinio koncepciją, vertinome autonominį kompozicijos pobūdį. Viena tokių pastarojo meto „išlaisvinančių istorijų“ – Dana Gooley'aus 2004-ųjų knyga *Virtuozas Lisztas*, kuri nepaprastai daug atskleidžia ne tik apie Liszto asmenybę bei jį supusią aplinką, klausytojų pobūdį, intelektualinį tų laikų klimatą, bet taip pat ir apie kultūriškai nulemtą jo genijaus formavimą. Tokios studijos neabejotinai kreipia link atlikimo emancipacijos iš kompozicijos paradigmos. Tuo tarpu kai kompozitoriaus idėja praeities šedevrų atveju mums netgi nėra ir nebegali būti žinoma, tikriausiai galėtume daryti prielaidą, jog atlikėjai interpretuodami muziką iš tiesų visai neatveria originaliųjų jos prasmių – jie kuria naujas.

Gilesnis muzikos atlikimo meno generuojamų signifikacijų patyrinėjimas įmanomas, atkreipiant dėmesį į tai, kokios socialinės reikšmės iškyla muzikos atlikėjo veikloje, ir kaip mes suvokiame muzikos atlikėjo asmenį kaip socialinę figūrą.

Nuo tada, kai, baigiantis XX a., atlikimo studijos ėmė įsitvirtinti tarp įvairių muzikologijos atmainų, pasirodė daug tyrimų, nagrinėjančių su muzikos atlikėjų menu susijusias sociokultūrinės problemas ir įvairias jų profesinį (taip pat ir socialinį) gyvenimą gaubiančias aplinkybes ir ypatumus. Kai kurios šių studijų parąšytos muzikologų, tačiau kitos – sociologų, istorikų ar filosofų (tarp kitų minėtini Arthuras Loesseris, Michaelas Chananas, Normanas Lebrechtas, Tyleris Cowenas, Williamas Weberis ir Timas Blanningas). Jas patyrinęjus, galima daryti išvadą, kad šiuo metu koegzistuoja mažiausiai du būdai, kaip traktuoti muzikos atlikėjo meną iš sociologinės perspektyvos: vadovaujantis vienu iš jų, atlikėjas suvokiamas kaip savotiškas kompozitoriaus vietininkas (pirmiau minėtoji „medijavimo“ samprata), tuo tarpu antroji perspektyva leidžia jį traktuoti kaip savarankišką sociokultūrinę figūrą. Pastarosios srities tyrimų temos paprastai įvairuoja: nagrinėjama atlikėjo kaip socialinio veikėjo vaidmuo, įvairūs jo elgseną lemiantys veiksniai, atlikėjo kaip komunikacijos mediumo tarp kompozitoriaus ir klausytojo svarba, profesinės specializacijos ir kompetencijos įtaka jo veiklai, būdai, kuriais atlikėjai siekia pakelti savo įrašų pirkimus ir pan. Sociologiškai orientuotuose rašiniuose apie muzikos atlikimą aptariamos įvairiausios aktualios problemos: nuo vadybininkų vykdomo muzikų „išnaudojimo“ iki to, kad muziko profesija visgi suvokiama kaip elitinė; nuo užburto dominuojančios žvaigždžių sistemos rato vienoje pusėje iki muzikos mokyklų ir orkestrų uždarinėjimo kitoje, etc. Įdomu tai, kad daugelio šių studijų autorių nuomonės apie rimtosios muzikos atlikimo meną ar net prognozės apie jo ateitį gerokai skiriasi: nuo labiausiai katastrofinių (kaip antai Lebrechto *Kas nužudė klasikinę muziką?*, 1997) iki tų, kurios, priešingai, mato muziką ir muzikus kaip privilegijuotus visuomenės narius (pavyzdžiui, Blanningo *Muzikos triumfas*, 2008).

Visais atvejais šiose studijose muzikos atlikėjas yra suvokiamas kaip kultūrinės ir ekonominės visuomenės dalis. Jo funkcija taipogi varijuoja, priklausomai nuo istorinių ir geografinių aplinkybių, neretai pranokdama grynai muzikinius vaidmenis. Galima būtų pateikti nesuskaičiuojamą daugybę pavyzdžių. Kalbant apie vadinamąsias „primityviasias visuomenes“, muzikai-šamanai visur, kur ši praktika dar egzistuoja, laikomi bendruomenės centrine ašimi; populiariojoje kultūroje Madonna iš-tisus dešimtmečius buvo mados ikona (ši vaidmenį pastaruoju metu perėmė Rihan-

na, Lady Gaga ir kitos popscenos žvaigždės); grįžtant į akademinę sceną, du garsieji maestro – Arturo Toscanini (1949) ir Claudio Abbado (2013) Italijos parlamento buvo paskelbti senatoriais iki gyvos galvos; Kinijoje Lang Langas pasitelkiamas kaip plačiausios renginių ir įvykių skalės, besidriekiančios nuo *Unicef* lėšų pritraukimo iki olimpinio deglo nešimo, ambasadorius. Beje, 2014 m. Sočyje (Rusija) vykusias Žiemos olimpinės žaidynes tikriausiai galima būtų laikyti paskutiniu pavyzdžiu, kaip menininkai, o konkrečiai – klasikinės muzikos atlikėjai (tarp jų – sopranas Anna Netrebko<sup>2</sup>, dirigentas Valerijus Gergijevs, altininkas Jurijus Bašmetas ir pianistas Denisas Matsujevs) buvo kaip reikšminga žaidynių atidarymo ceremonijos dalis pakviesti pašlovinti savo šalies ideologinį kontekstą.

Tarp kitų muzikos atlikimo meno analizės temų, pakliūvančių sociologinės studijos kategorijon, kai kurias galima būtų įtraukti į vartotojiškumo sritį, taip ap-  
rėpiant ir muzikos atlikimo pasaulį gaubiančias rinkodaros struktūras. Maždaug nuo antrosios XX a. pusės atlikėjus galima laikyti savotišku komerciniu produktu: pasiūla apima tiek daug kūrinių ir atlikimų, kad nuo čia jau tik vienas žingsnis iki konkuruojančios *žvaigždžių* sistemos, šiandien ypač akivaizdžiai dominuojančios muzikiniame gyvenime.

Atlikėjo asmenybė šiuo metu yra ypač atraktyvi klausytojams. Muzikinių renginių afišose jo vardas paprastai rašomas didesnėmis raidėmis nei kompozitoriaus. Koncertų bilietai dažniausiai parduodami, priklausomai nuo interpretatorių žinomumo, ne dėl jų atliekamos muzikos (kuri daugeliu atvejų yra publikai jau daugybę kartų girdėta). Be abejo, jau būta laikų, kai muzikos atlikėjai buvo laikomi ypatingai reikšmingomis muzikinio gyvenimo figūromis. Vienas iš anksčiau paminėtų reikšminių žodžių buvo „pripažinimas“, kuris kreipia į šiuo metu vyraujančią žvaigždžių kultą – šis, savo ruožtu, vertas atskiro tyrimo. Keletas muzikos istorijos epochų itin palankiai vertino tokias sąvokas kaip „žvaigždė“ ar „genijus“, taikydami jas talentingiems kompozitoriams ar atlikėjams. Ypač genijaus kultas iškilo romantizmo epochoje: nuo pat tų laikų populiarusis menininko suvokimas yra ypač stipriai paveiktas romantinės idėjos apie nežemišką, efemerišką esybę, kuriai svetimi kasdieniški poreikiai. Tokios užburiančios asmenybės kaip Rossini, Paganini ir Lisztas ypač prisidėjo, kuriant muziką kaip charizmatinio herojaus mitą<sup>3</sup>.

Ką šis mitas reiškia, žvelgiant per sociologinę prizmę? Jei laikytumėmės Nor-

---

2 Su šiuo ideologiniu kontekstu susijęs ir 2014 m. gruodį pavišintas Ukrainos separatistų palaikymas, paaukojant milijoną rublių Donecko nacionaliniam operos ir baletų teatrui – liūdniausiai pagarsėjusi Netrebko visuomeninė akcija, dėl kurios garsusis sopranas susilaukė aštraus kultūrinės bendruomenės pasmerkimo.

3 Kaip jau buvo minėta, ligi šiol muzikos pasaulio veikėjai yra suvokiami kaip paslaptingi, „šventi“ ir nepasiekiami „paprastiems mirtingiesiems“. Įdomu tai, kad taip jie yra traktuojami ir kituose menuose: pavyzdžiui, daugybė kino filmų apie muzikus vaizduoja egzaltuotas, komplikuotas, nesuprastas asmenybes. Šalia rimtosios muzikos genijų kitas menininko tipas – hipertrofuotai egocentriškas, ekscentriškas ir nenuspėjamas – pasirodo ten, kur vaizduojama šiuolaikinė populiariosios muzikos žvaigždė.

mano Lebrechto požiūrio, išsakyto keliose įtakingose jo muzikos publicistikos žanro studijose apie muzikos verslą, buvimas žymiu ar populiariu bemaž prieštarauja buvimui talentingu. Suvokiant provokatyvų ir rinkodarai parankų pačių Lebrechto knygų stilių, vis dėlto tenka pripažinti, kad, norint pasiekti tam tikrą pripažinimą, vien muzikinių įgūdžių nepakanka. Net jei kalbėtume apie laikus, kuriuos manome buvus gerokai tauresnius nei dabartiniai, tarkime, Gooley'aus studija puikiai pade-monstruoja, kad Franzas Lisztas gebėjo aukščiausiu lygiu manipuluoti jo dienomis prieinamais resursais, idant galėtų iš anksto numatyti potencialią sėkmę viename ar kitame mieste, stebėti galimą publikos kaitą ir sąmoningai formuoti savo reputaciją to meto žiniasklaidos priemonėse. Pasak Gooley'aus, anaip tol ne visi iš daugybės Liszto tapatybės sluoksnių slėpėjo virtuoziškuose jo pasirodymuose. Dalis jų kilo tiesiogiai iš pianisto socialinių santykių ir pažiūrų, asmeninės elgsenos, literatūrinių aprašymų, viešųjų ryšių strategijų ir kt. (Gooley 2004: 3).

Socialiniu atžvilgiu muzikos atlikimo meną, kaip ir bet kurią kitą meno sritį, galima laikyti viena iš kultūrinių prekių. Su menais susijusios rinkodaros priemonės nėra jokia naujiena, tačiau ypač šiais laikais muzikos atlikimo pasauliui būdinga ši meną „aptarnaujančių“ vartotojų medijų, „prekinius vardus“ padedančių kurti mechanizmų gausa. Antai Tyleris Cowenas atlikėją tiesiai įvardija „socialiniu produktu“. Pasak jo, noras (ar poreikis) užsidirbti pragyvenimui lemia tai, jog atlikėjas neretai renkasi abejotinos meninės vertės repertuarą ir koncertuoja taip dažnai, kaip tik įmanoma. Neabejotinai šios aplinkybės turi įtakos ir pačiam santykiui su muzika – ilgainiui tampa sudėtinga išlaikyti jį ypatingą. Menininkai pripažįsta, kad neretai jie daugiau laiko praleidžia organizuodami savo koncertus nei rengdami meninę programą, t. y. praktikuodamiesi<sup>4</sup>.

Vienas iš jau seniai patikrintų būdų naujoms žvaigždėms atrasti – muzikiniai konkursai – turbūt vienas ryškiausių ir kartu prieštaringiausių XX a. muzikinio gyvenimo atributų, šiandien jau kiek „išsisėmęs“ ir jokiū būdu nebe pagrindinis. Muzikos atlikėjus iškelia ir kryptingai reklamuoja koncertinio sezono programėlės, koncertų reklamos įvairiose žiniasklaidos priemonėse, asmeniniai muzikų tinklaraščiai, muzikos žurnalai, dokumentiniai ar meniniai filmai, grįsti tikromis menininkų gyvenimo istorijomis, „gyvenimo būdo“ tipo pasakojimai ir daug kitų priemonių. Įdomu tai, kad daugeliu atvejų garsų menui ir jo praktikuotojams propaguoti pasitelkiami vaizdiniai artefaktai. Vaizdine informacija grįsta nūdienos kultūra leidžia padėti atliekamą muziką – tiek įrašus, tiek gyvus atlikimus – į vieną lentyną su nuotraukomis ar žurnalų viršeliais: visa tai yra komercinio muzikos industrijos aparato produktai. Pastebimos aiškios paralelės su populiariąja kultūra, kurios reprezentacijos neretai pranoksta pačią muziką. Ši pastaba, beje, traktuotina be jokių neigiamų

---

<sup>4</sup> Tai, beje, galėtų tapti atskiro tyrimo tema: tų įvairialypių veiklų, kurias pusiau rimtai galėtume pavadinti „užklasine veikla“, įtaka muzikavimui meniniu atžvilgiu. Neabejotina, kad turintis galimybę visiškai susikoncentruoti ties savo menu atlikėjas pasieks geresnių rezultatų ir kokybės nei tas, kuris šalia muzikinės veiklos dar turi palaikyti savo asmeninį tinklalapį, organizuoti savo koncertus, asmeniškai užsiimti savo veiklos viešinimu, reklama ir propagavimu, etc.

konotacijų, nors, žinia, akademinės muzikos komercializavimas jos puristų tikriausiai niekuomet sutiktas kaip kažkas teigiamo<sup>5</sup>.

Medijų skverbimasis į muzikų reprezentaciją ir reklamavimą šiuo metu ryškesnis ir reikšmingesnis nei bet kada ligi šiol. Įvairios medijos ne tik atlieka didžiąją dalį šio darbo, tačiau taip pat – ypač naujosios medijos – jos tapo priemone, padedančia vis labiau neįprastais ir intriguojančiais būdais pateikti ar apibūdinti konkretų menininką. Pažvelgus į tai, kaip mūsų dienomis atrodo kai kurie kompaktinių diskų viršeliai, muzikų tinklalapiai ar koncertų viešinimo priemonės, akivaizdu, kad atlikėjų ir kompozitorių įvaizdžio formavimas patyrė visapusišką evoliuciją.

Šį procesą veikia papildomi aspektai. Visų pirma, naujųjų medijų poveikis muzikos vartojimui sukūrė nepaprastai reikšmingai pakitusį rinkos ir kultūros vaizdinį. Interneto kaip virtualios visuomenės metafora buvo neretai naudojama, norint apibūdinti tai, kaip įvairūs internetinės komunikacijos kontekstai (tinklalapiai, tinklaraščiai, socialiniai tinklai ir kt.) atliepia panašius funkcijas anksčiau atlikusius socialinius visuomenės kontekstus: socialiniai tinklai prilygintini miestų aikštėms, tinklaraščiai – dienraščiams ir pan. Klausytojai perka muzikos įrašus interneto parduotuvėse, įsigyja koncertų bilietus vienu klavišo paspaudimu ir dalijasi savo įspūdiškais socialinių tinklų paskyrose, o ne tradiciniuose pokalbiuose ar recenzijose. Visiškai natūralu ir tai, kad tie būdai, kuriais muzikai ėmė pateikti save pasaulyje, turėjo atitinkamai pakisti.

Antra, kai kurie reprezentaciniai pokyčiai buvo būdingi konkrečiai rimtajai muzikai. Tuo tarpu kai populiarioji muzika visais laikais siekė prisitaikyti prie diversifikuotos estetikos, kuri galėtų adekvačiai charakterizuoti kiekvieną menininką pagal jo įvaizdį ir muzikos pobūdį (be abejo, taip pat ir atliepiančią konkretaus laikotarpio grafikos tendencijas), rimtoji muzika išties dešimtmečius išliko prisirišusi prie standartinės keleto pasikartojančių šablonų estetikos: konkrečios įrašų kompanijos maketų bruožai (pavyzdžiui, geltonasis *Deutsche Grammophon* rėmelis); tvarkingas atlikėjo ar kompozitoriaus portretas; klasikiniai tapybos darbai kaip aiški, tačiau banaloka paties muzikinio kūrinio metafora (kaip antai nesuskaičiuojama galybė gamtos peizažų, siejamų su romantine muzika). Šioms tendencijoms pastaruoju metu dramatišką iššūkį metė neatidėliotinas poreikis atnaujinti ir atgaivinti komunikaciją tarp rimtosios muzikos ir jos vartotojų. Atlikėjai nebegalėjo likti it vaškinių figūrų muziejaus statulos, sustingusios laike ir erdvėje, tačiau nebesiekiančios savo klausytojų.

---

5 Theodoras Adorno kadaise pesimistiškai apmaudavo: „Nebėra jokio skirtumo, ar tai [reakcija į] Beethoveno Septintąją simfoniją, ar į bikinį“ (Adorno 1991: 33). Išties, su nemaža nuostaba tenka pripažinti, kad tokia kompaktinė plokštelė kaip, pavyzdžiui, *rimtosios* vokiečių pianizmo tradicijos atstovo Wilhelmo Kempffo atliekamos Beethoveno muzikos įrašas pirkėjui gali būti pasiūloma *Deutsche Grammophon* CD serijoje „Klasika savaitgalii“ su neįtikėtinais kičiniai CD viršeliais. Peršasi tik viena išvada – joks sugretinimas nebelaikomas netinkamu. (Galbūt kiek mažiau glumina Gershvino ar Chopino „savaitgaliai“, vis dėlto pernelyg akivaizdu, kad ši produkcija yra skirta moteriškų žurnalų skaitytojoms ar panašioms vartotojų grupėms.)



Visa tai – muzikų (savi) reprezentacijos sritis, kuri yra jau gerokai nutolusi nuo kuklaus „medijavimo“. Tad, kalbant apie muzikos atlikėjo „prekės ženklą“ kūrimą, kokiomis priemonėmis atlikėjai – tie muzikos pasaulio „mediumai“, jei vis dar juos taip traktuojame – šiandien „medijuoja“, komunikuoja? Kaip jie pateikia save, kam adresuoja savo siunčiamus pranešimus? Kokių išpūdžių ar išvalgų apie menininkų asmenybę galime pasisemti, tarkime, naršydami klasikinės muzikos atlikėjų asmeniuose tinklalapiuose, ir kaip tos išvalgos koreliuoja su tuo, kaip patys menininkai norėtų atspindėti savo asmenybes, atliekamą muziką, atstovaujamą sociokultūrinį kontekstą? Verta pasvarstyti ir apie tai, kaip tokia analizės rūšis, derinama su labiau įprastomis atlikimo studijomis, praturtintų, o gal net pakeistų tai, kaip mąstome apie muzikos atlikėjus.

Ką savo potencialiems klausytojams nori pasakyti pianistas, išties giliamintis virtuozas, išpūdingą atlikėjo muskulatūrą atspindinčioje fotografijoje? Veikiausiai panašiais principais vadovaujasi ir dailios smuikininkės, savo meninius įgūdžius reprezentuojančios ne mažiau dailiais paveikslėliais (pavyzdžiui, su instrumentu rankose besimaudanti pusnuogė Vanessa Mae, tačiau tokių manekenių kultūros inspiruotų pateikimų esama nesuskaičiuojamos galybės). Ir kokiais terminais, kokia kalba ar kriterijais turėtume šiuos atvejus lyginti su tikrais meno asketais – tokiais kaip Sviatoslavas Richteris, Grigorijus Sokolovas, Ivo Pogorelichius, ar su Glennu Gouldu, aistringai kūrusiu savo ekscentrišką įvaizdį TV bei radijo programose? Visi šie menininkai nepaprastai skirtingi, o vienintelė ta pati jų vartojama priemonė – jų instrumentai ir jų muzika. Išskyla kiek naivokas klausimas: ar tikrai muzikos garsai tebėra (o gal niekuomet ir nebuvo?) vienintelis būdas atlikėjui komunikuoti, o kompozitoriaus intencijos – tai, ką jie siekia perteikti? Regis, ne mažiau svarbu jų socialiai nulemtiems vaidmenims ir viskam, kas vyksta koncertų salėje bei už jos ribų, yra signalai, siunčiami per jų elgesį scenoje ir ne tik, verbalinę komunikaciją, rašomas knygas, kuriamus mitus<sup>6</sup>. Taigi matome, jog menininko pripažinimą dažniau nei norėtųsi diktuoja ne vien talentas bei meniniai pasiekimai, bet ir tinkamu laiku bei būdu „pateikta prekė“. Informacija apie meną ir jo pateikimo būdai turi didelę reikšmę jį suvokiant, tai tampa svarbiu rinkos instrumentu ir neišvengiamu komercializuoto muzikinio gyvenimo atributu.

Kaip knygoje *Pažymėtos teritorijos* ieškodama postmodernaus meno apibrėžties rašo Audronė Žukauskaitė, „visų pirma meno kūrinys nėra mediumas, perteikiantis tam tikrą pranešimą [...]; meno kūrinys yra *ir* mediumas, *ir* pranešimas: visa infor-

---

6 Beje, itin įdomus reiškinys yra tam tikrų atlikėjų „tinkamumas parduoti“. Akivaizdu: kai kurie menininkai pasižymi ryškesne asmenine charizma nei kiti, ir čia jiems į pagalbą taip pat ateina įvairios sklaidos priemonės. Antai amerikiečių muzikologas Josephas Horowitzas savo įtakingoje knygoje *Suprantant Toscanini* (Horowitz 1987) demonstruoja, kaip radijas bei garso įrašų pramonė pavertė Arturo Toscanini kiekvienam JAV gyventojui žinomu asmeniu; taip vėliau televizija pasitaravo Leonardui Bernsteinui. Panašiai telegeniškas ir patrauklus masinėms informavimo priemonėms buvo ir Herbertas von Karajanas, medijų laikais tapęs tikra kulto figūra. Neprilygstamas šių dienų virtualiosios komunikacijos superherojus – kinų pianistas Lang Langas.

macija, reikalinga jam suvokti, glūdi jame pačiame“ (Žukauskaitė 2005: 136). Jei perkeltume šią mintį į muzikos atlikimo praktikas, pamatytume, jog ji ne mažiau aktuali ir kalbant apie nūdienos atlikėjus. Akivaizdu, jog daugelis šių laikų muzikų jau atsisakė romantinės XIX a. koncepcijos apie menininką kaip nežemišką būtybę, alkstančią palėpėje ir besivadovaujančią dieviškais įsakais. Jie verčiau linkę pasirinkti geru įrašų kontraktu, tinkamais viešaisiais ryšiais ir, šalia atliekamos muzikos, būti pastebėti patys.

Taip pat akivaizdu, jog muzikos atlikėjų menas – gerokai turtingesnis ir labiau komplikuotas reiškinys nei mano tie, kurie linkę susikoncentruoti tik ties muzikos kūriniumi ir jo poveikiu klausytojui. Jei praplėstume savo žiūros ratą taip, kad į jį pakliūtų daugybė įvairialypių atlikimą sudarančių santykių, pamatytume, jog jo vidinės prasmės susijusios su kur kas daugiau dalykų nei vien atliekamas kūrinys ar tai, ką kompozitorius užrašė kaip savas instrukcijas. Atlikėjas šiandien disponuoja gana plačiu įvairiausių medijų, kuriomis įmanu generuoti norimas reikšmes, spektru. Įdomu, kad kai kurios šių terpių yra gana uždaros, izoliuotos, jei ne virtualios, o kitos – netgi perdėm socializuotos. Ir šios socialinės prasmės neturėtų būti atskiriamos nuo garsų prasmės, kaip ir nuo visa apimančio suvokimo apie muzikos kūrimą, atlikimą bei vartojimą.

*Įteikta 2014 10 25*

## Literatūra

Adorno, Theodor W. (1991). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, red. J. M. Bernstein. London: Routledge.

Blanning, Tim (2009 [2008]). *The Triumph of Music. Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*. London: Penguin Books.

Cook, Nicholas (2001). Analysing performance and performing analysis. In: Nicholas Cook and Mark Everist (red.), *Rethinking Music*. 239–261. Oxford: Oxford University Press.

Goehr, Lydia (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Gooley, Dana (2004). *The Virtuoso Liszt (= New Perspectives in Music History and Criticism)*. Cambridge: Cambridge University Press.

Horowitz, Joseph (1994 [1987]). *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Lebrecht, Norman (1997). *Who Killed Classical Music?: Maestros, Managers, and Corporate Politics*. New York: Birch Lane Press.

Samson, Jim (2005). Rewriting early nineteenth-century history. Paskaita Tarptautinėje Orfėjo muzikos teorijos akademijoje. Gentas: Orfėjo institutas.

Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Žukauskaitė, Audronė (2005). Žaidžiame tikrovę: trauma, kasdienybė ir ekranas šiuolaikiniame mene. In: Rūta Goštautienė ir Lolita Jablonskienė (red.), *Pažymėtos teritorijos*. 134–147. Vilnius: Tyto alba.