

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
STYGINIŲ KATEDRA

Arnas Karolis Kmieliauskas

**ŠIUOLAIKINĖS AKADEMINĖS MUZIKOS ATLIKĖJO RAIŠKOS
LAUKO RIBOS**

Studijų programa: muzikos atlikimas (violončelė)

Magistro darbas

Darbo autorius:

Arnas Karolis Kmieliauskas


(parašas)

Darbo vadovas:

Doc. Gediminas Dačinskas

.....
(parašas)

Vilnius, 2019

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

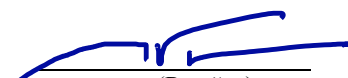
BAIGIAMOJO DARBO

SĄŽININGUMO DEKLARACIJA

2019 m. balandžio 20 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas (tema) „ŠIUOLAIKINĖS AKADEMINĖS MUZIKOS ATLIKĖJO RAIŠKOS LAUKO RIBOS“, yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.



(Parašas)



(Vardas, pavardė)

SUMMARY

“THE RANGE OF EXPRESSION FIELD OF CONTEMPORARY ACADEMIC MUSIC ARTIST”

This research work analyses peculiarities of performer's expressions and his/hers possibilities in contemporary academic music field. Main object is contemporary music performer.

The work consists of two parts. The first part discusses performer's functions and characteristics in various eras. The second part analyses performer's role in the contemporary academic music.

In the second part performer's role in the contemporary music is analysed. It goes more in depth into the relationship with other creators and other fields of art. The challenges that are encountered during preparations are considered. As well as the new technical tasks that emerge when the musical language is altered.

The research work aims to showcase close relationship between the performer and other creators. Collaboration is the most accurate way to convey performer's and creator's ideas. In the postmodern period composers abundantly use new composition tools - extended techniques. Several pieces of music are used as examples to indicate the complexity of postmodern music. It is stated that the use of these new music practices and traditions require an immense technical preparation and knowledge. Today's performer's work consists of two parts: musical preparation and creative-organisational work. The emphasis is put on the importance of the communication between the performer and listener in the context of contemporary music. Management and promotion help convey artist's ideas and plays an important part in reaching listener. Technology is another significant influencer in the relationship between performer and listener in the XXI century, for example online music platforms, channels and social media.

TURINYS

ĮVADAS	5
1. ATLIKĖJO VEIKLOS LAUKAS SKIRTINGOSE EPOCHOSE	6
2. ŠIUOLAIKINĖS AKADEMINĖS MUZIKOS ATLIKĖJO RAIŠKOS LAUKAS	9
2.1. Kompozitoriaus ir atlikėjo santykis	9
2.1.1. Kompozitorius-atlikėjas ir interpretatorius	10
2.1.2. Interpretacija	11
2.1.3. Aletorika	13
2.2. Techninis atlikimo aspektas.....	13
2.2.1. “Pression” (1969)	14
2.2.2. “Opus Breve” (1987)	17
2.2.3 “Sequenza XIV” (2002)	18
2.3. Tarpdiscipliniškumas	19
2.4. Muzikos vadybos svarba ir jos funkcija	20
2.4.1. Asmens prekės ženklo formavimas muzikos rinkoje	21
2.4.2. Naujos galimybės ir iššūkiai muzikos industrijoje XXI amžiuje	23
IŠVADOS	26
LITERATŪROS SĄRAŠAS	27
Priedas	29

ĮVADAS

Temos aktualumas.

Šiame magistro rašto darbe išdėstomi pagrindiniai šiuolaikinės akademinės muzikos atlikėjo charakteristikos bruožai. Atlikėjui svarbus suvokimas, koks yra jo raiškos laukas, santykis su kitais kūrėjais, bei sintezė su kitais menais. Šiuolaikinės akademinės muzikos laukas nuolat kinta, atsiranda vis naujų raiškos formų, atlikimo technikų, naujų medijų ir tt. Todėl nagrinėjama metodinė ir techninė bazė reikalinga šiuolaikinės muzikos interpretacijai ir atlikimui.

Tyrimo objektas.

Šiuolaikinės akademinės muzikos atlikėjas ir jo raiškos laukas

Tyrimo tikslas.

Apibrėžti šiuolaikinės akademinės muzikos atlikėjo raiškos lauko ribas

Tyrimo uždaviniai.

- 1) Apžvelgti atlikėjo veiklos lauką skirtingose epochose
- 2) Nustatyti su kokiais iššūkiais susiduria atlikėjas
- 3) Apibrėžti interpretacijos ribas : santykį su autoriumi, aptarti autoriaus-atlikėjo fenomeną, interpretacijos galimybes.
- 4) Nustatyti metodinius ir techninius iššūkius
- 5) Apžvelgti tarpdisciplininius menus (performansą, audio instaliaciją etc.)
- 6) Apžvelgti vadybos naudą ir nustatyti asmens prekės ženklo formavimo svarbą ir komunikacijos reikšmę.
- 7) Aptarti medijų raišką (įrašai, platformos, socialiniai tinklai ir tt.)

Tyrimo metodai.

1. Istorinis aprašomasis
2. Lyginamasis (komparatyvinis)
3. Mokslinės ir/ar metodinės literatūros analizė

Darbo struktūra.

Įvadas, 2 skyriai, išvados, literatūros sąrašas, priedai

1. ATLIKĖJO VEIKLOS LAUKAS SKIRTINGOSE EPOCHOSE.

Artistas, kuris dalyvauja scenos menų veikloje prieš auditoriją, yra vadinamas atlikėju. Į šį veiklos lauką patenka: muzikantai, aktoriai, šokėjai, dainininkai, komikai, magai, cirko artistai, performeriai. Svarbiausia šioje srityje – įvaldytos technikos lygmuo, gebėjimai, talentas, kompetencija ir atliekamos veiklos rezultatai.

Viduramžiais popiežiaus Grigaliaus I dėka, susiformavo pirmoji notacijos sistema – neumos. Nors iš šono atrodo, kad tai primityvi įvairių kablelių ir brūkšnelių sistema, Donatas Katkus (2013) savo knygoje „Muzikos atlikimas“ rašo: *Apie natų rašto atsiradimą ir plėtotę dažnai kalbama gana prieštaringai. Atseit iš pradžių buvo kažkokios primityvios ženklų formos ir jų raida buvo tarsi kelias į XX a. garsų ženklų tobulybę. Tačiau toks požiūris yra netikslus. Galima tvirtinti, kad kiekvienoje epochoje gyvavo beveik tobula muzikos ženklinimo sistema, atitinkanti ano meto muzikos praktiką ir reikšmes.*

Neumos muzikantui nurodydavo melodijos kryptį, tačiau tai buvo tik dalis muzikinio proceso. Notacijos žymėjimas ir jos atlikimo, bei interpretavimo gairės buvo aiškinamos verbaliniu būdu. Deje, iki šių laikų išlikę labai mažai rašytinių šaltinių apie viduramžių ir renesanso muzikavimo tradicijas. Kvalifikuoti atlikėjai viduramžiais buvo vadinami menestreliais, žonglieriais, špylmanais, o kompozitoriai ir poetai – trubadūrais. Kompozitoriai ir atlikėjai dažniausiai būdavo bendražygiai, trubadūrai kurdavo muziką ir dainas, o menestreliai jas atlikinėjo arba akomponuodavo kažkokiu instrumentu. Todėl galima manyti, kad glaudus santykis ir priklausomybė vienas nuo kito, tarp kompozitoriaus ir atlikėjo, formavosi jau viduramžiais, nes buvo priklausomi vieni nuo kitų.

Daug daugiau informacijos apie muzikos atlikimą ir interpretaciją aptinkame renesanso laikotarpyje. Nuo XV – XVI amžių, randame daugiau įvairių literatūros šaltinių, traktatų apie muzikos mokymą: S. Virdungo *Musica getutscht* (1511), G. Zarlino *Institutione harmoniche* (1558) – liet. *Harmonijos nustatymas*, M. Praetorius *Syntagma musicum* (1618) - liet. *Muzikos konstitucija*, R. Descartes *Musicae compendium* (1656) – liet. *Muzikos vadovas*.

Kadangi rankraščius Europoje keitė spauda, kuri buvo greitesnė, patogesnė žinių perdavimo ir saugojimo priemonė, kuri padėjo paplisti informacijai visoje vakarų Europoje, to pasekmė – daugiau žmonių susidomėjo muzikos atlikimu. Žmonės galėjo savarankiškai mokintis muzikos atlikimo meno. Muzikavimas tapo prienamesnis, kas paskatino muzikos atlikimo lygio pakilimą, o kartu ir pasaulietinės muzikos populiarumą. Įdomu tai, ką pasakoja Keith Polk (*The Cambridge History of Musical Performance*, 2012). Pasak jos, XV amžiuje instrumentalistai beveik negrojo iš natų, nes jų tiesiog nenaudojo, tačiau jų muzikavimo praktika išliko užfiksuota kituose šaltiniuose, tokiuose kaip ikonose bei teoriniuose traktatuose.

Tai leidžia manyti, kad nebuvo vieno stiliaus ar reikalavimų kaip interpretuoti muziką, todėl atlikėjai galėjo su muzikine medžiaga elgtis savavališkai ir laisvai.

Septynioliktas amžius tapo pereinamasis amžius. Naujų atradimų ir išradimų, modernaus mokslo ir filosofijos, katalikų bažnyčios reformacijos, racionalaus mąstymo – metas.

Su naujomis idėjomis, bei mokslo atradimais, atsirado ir naujų muzikos teorijų aprašančių muzikinę praktiką ir jos būdus. Pasak Donato Katkaus (2013) *XVII a. muzikos praktikos teoriją geriausiai pagrindė Hieronymus Preatorius (1560-1629), kurio traktate aprašyti ne tik instrumentai ir grojimo būdai, bet ir yra minčių apie muzikavimo ir improvizacijos principus, atskirų socialinių sluoksnių muzikinį skonį*. Taip pat baroko laikotarpyje transformavosi muzikos notacija ir organizuota muzikos metro sistema. XVI-XVII a. improvizacija buvo centrinis elementas pasaulietinės muzikos praktikoje - rūmų ir dvarų kultūroje, taip pat ir bažnytinės muzikos atlikime. Profesionalių baroko muzikos atlikėjų sugebėjimas improvizuoti buvo labai aukšto lygio. Šie įgūdžiai neišsivystė atsitiktinai: baroko epochos muzikantas augo apsuptas muzikinės kalbos, kurioje vėliau improvizuodavo, o visa muzikos edukacija buvo orientuota į studento muzikinės iškalbos ir laisvumo lavinimą. Po baroko epochos, socialinės revoliucijos ir filosofinių idėjų permainų pasekoje kompozitoriaus ir atlikėjo rolės buvo atskirtos, praėjusių epochų muzika buvo kanonizuota, kai tradicinių senų kūrinių atlikimo praktikos išaugo į reguliariai atliekamą repertuarą, o tai įtakojo improvizacijos meno smukimą vakarų muzikoje.

Klasicizmo epochoje, atlikėjas veikė aristokratijos prievaizdo sistemoje. Jis buvo amatininkas – linksminiojas, kuriantis savo darbus tam tikram žiūrovų luomui, o tiksliau, aukščiausiam socialiniam sluoksniui – buržuazijai. Visuomenei, kuri domėjosi atlikėjo kuriamu menu, o ne asmeniu ar individu. *Jeigu pažvelgtume į muzikanto santykius su atliekama muzika, t.y. su tam tikru būdu fiksuotais muzikos parametrais, kuriuos galima laikyti “daiktu”, pamatytume, kad kūrinys ir atlikėjas kaip objektas ir subjektas ilgą laiką nebuvo aiškiai atskirti. Muzikantas koku nors būdu, net kai muzikuojama kolektyviai, buvo tiesiogiai susijęs su muzikos struktūravimu* (D. Katkus 2013). Nenutolstant nuo barokinio atlikimo ir atlikėjo, to meto grojimas vis dar buvo artimas improvizacijai. Kitaip tariant muzikos kūrinio forma. Ir daugelis stuktūros elementų buvo pavaldūs atlikėjui. Kūrinys nebuvo objektas, kurį reikėjo, kaip nors nagrinėti, kad būtų rasta gilioji jo prasmė ir ieškoma atitinkančių atlikimo priemonių. Klasicizmo mene kūrėjas turėjo didžiulę muzikos galią išreikšti emocijas. Jis kreipė dėmesį į kūrybiškumą, kompozicijos grožį ir stiliaus grynumą. Klasicizmas atlikimo menui davė nepaprastai daug. Iš esmės pagrindė modernųjį interpretacijos meną. Šiuo laikotarpiu galutinai susiformavo orkestras, dauguma klasikinių instrumentų, koncertinio gyvenimo formos,

metodinė sistema ir vertybių hierarchija. Naujos idėjos ir pasaulėjauta, sentimentalumas, asmenybės reikšmė atlikimui, visa tai padėjo pagrindus šiandienos gyvoms Europos muzikos vertybėms.

Kaip jau minėta anksčiau, jei baroko ir klasicizmo laikotarpyje muzikantas turėjo kūrybinę laisvę, laisvą valią reikšti savo muzikines mintis ir galimybę improvizuoti, tai romantizmas nutraukė atlikėjo nevaržomą skleidimosi procesą. Tačiau atlikėjas, kaip ir baroko laikas išliko lygiavertis partneris kompozitoriui. Muzikantas privalėjo kompozitoriaus mintis perteikti klausytojui, tapti tarpininku siejančiu dabartį su praeitimi. Norint realizuoti kūrėjo vizijas, reikėjo nuodugniai įsigilinti į kūrinius ir juos analizuoti. Dėl šių analizės procesų, muzikantui išskyla akordų ir jų traukos reikšmė. Akordų judėjimo kryptis ir muzikos ekspresija tapo visos muzikos pagrindu, o kartu ir patogiausiu įrankiu atlikėjui reikšti emocijas ir savo vaizduotę. Muzikos rimtumas, keliantis būties problemas tavo visuotinė norma. Atlikėjai tapo klajokliais, nebekonzertuojančiais tik vieno ar kito didiko rūmuose. Koncertų gausa ir plitimas sceninę veiklą pavertė komerciška. To pasekoje kilo ir artisto profesionalumo lygis. Jis turi nuolatos rodyti savo genialumą, išskirtinius gebėjimus, žavėti virtuoziškumu ir grojimo technikomis, bei atskleisti savo asmenybę – individualybę. *Rubato*, dinamika, atlikimo greitis, šuoliai, pasažų efektyvumas tampa būtinomis muzikos atlikimo išraiškos priemonėmis, o emocijos, jausmų išraiška ir temperamentas - svarbiausiomis atlikėjo verte nusakančiomis savybėmis. Galima teigti, jog romantizmo atlikimo mene išskyla išoriniai atlikėjo bruožai, kurie nėra vien tik muzikinės prigimties. Šis artimumas cirkui, galimybių ribų, techninių sugebėjimų demonstravimas įėjo ir į visą atlikimo meno estetiką. Į atlikimą, romantizmas atneša ir įtvirtina jame poetinės idėjos, vizijos reikšmę, kuri tampa reikšminga ir asmeniškai atlikėjo vertybių visuma, muzikos atlikimą paverčiančia išskirtinu kūrybos aktu.

Richardas Wagneris rašė: *tavo muzikos kūrinys turėtų būti atliktas ir skambėti, taip pat, kaip tu girdėjai jį kurdamas. Niekas neturėtų būti pridėta ar atimta. Atlikėjas turi būti tarsi tavo antrasis aš.* Šios mintys atspindi XIXa. pabaigos ir XXa. pusiausvyrą, kuri ėmė kisti. Kompozitoriai pradėjo kuo tiksliau ir kuo daugiau rašyti kūrinio dalims nuorodų. Kas ir kaip turėtų būti atlikta. Taip ribodamas atlikėjo savarankiškumą ir romantinį *rubato*, kompozitorius tapo absoliučiu partitūros savininku. Atlikimo atramos tašku tapo partitūra, kuriai atlikėjas privalėjo paklusti. Visgi, prisirišimas prie natų veikė ne kaip stilistinis universalizmas. O atliekami kūriniai tapo vienos grojimo manieros reprodukcijomis.

Žvelgiant į modernios muzikos atlikimą, svarbu paminėti, kad XXa. pilnas stilistinės įvairovės. Vis daugėjo skirtingų ir priešingų estetinių nuostatų ir pasaulėžiūros koncepcijų. Atlikėją naujoji muzika trikdė. Išmetė iš tradicinių žanrų, iš darnaus skambesio pasaulio, bei išmoktų harmoninių sistemų. Muzikantas susidūrė su problema. Tai kas buvo

išmokta, yra mažai reikalinga, nes naujai estetikai reikia naujų profesinių įgūdžių ir refleksų, kitokio girdėjimų ir garsinės vaizduotės. Individualybė, temperamentas, emocijos nebėra tokie svarbūs komponentai muzikavime kuriuos nustelbia techniniai gebėjimai, koordinacija, instrumento valdymas, ritmo pojūtis, intonavimo įgūdžiai. Atlikėjas prarado visas kalbinės laisvės galimybes. Tačiau naujoji muzikos estetika palengva susiformavo iki naujoviško atlikimo, kurio prasmės orientyrą įsisavino ir atlikėjai.

2. ŠIUOLAIKINIO AKADEMINIO ATLIKĖJO RAIŠKOS LAUKAS

Atlikėjo veikla susideda iš muzikinio pasiruošimo ir kūrybinio-organizacinio darbo. Muzikinę dalį sudaro: repertuaro pasirinkimas, muzikos mokymasis, techninė ir meninė motorika, gilinimasis į kūrinių sandarą, muzikinė išraiška. Kūrybinės veiklos laukas apima: repertuaro rinkimą, repeticijų ir koncertų planavimą, marketingo strategijas, komunikacija. Atlikėjas susiduria su iššūkiais bandant derinti šias sferas tarpusavyje.

2.1. Kompozitoriaus ir atlikėjo santykis

Pirmiausiai norėčiau paminėti, kad tai kas vyksta postmodernistiniame mene ir muzikoje negalima sutalpinti į vienetą. XX ir XXI amžių sandūroje muzika pilna stilistinės įvairovės, skirtingos estetiniu požiūriu ir koncepcijomis. Šiame laikotarpyje laviruoja du kompozitorių tipai. Tie, kurie nori kontroliuoti kiekvieną kūrinio performatyvią detalę ir tie kurie didžiąją dalį interpretavimo laisvės ir kūrybos patiki atlikėjams.

Kompozicijos kūrimas ir muzikos atlikimas yra du skirtingi meno aspektai. Kad ir koks talentingas, ar kokio unikalių charakterio savybių turėtų atlikėjas, bet kokia koncertinė veikla reikalauja iš atlikėjo atidžiai išanalizuoti ir suprasti kompozitoriaus idėjas. Svarbiausia atlikėjo užduotis yra pateikti neiškraipytą kompoziciją, bet kartu leisti įnešti ir savo naujų idėjų. Nepaisant to, jog atlikėjo interpretacija gali skirtis nuo kompozitoriaus idėjų. Suderinti šias dvi sferas atlikėjui tampa didžiuliu iššūkiu. Muzikologė Lina Navickaitė-Martineli teigia : tai kuo iš tiesų dalinasi kompozitorius ir atlikėjas yra muzikinis tekstas ir tas tekstas, nuo tada kai yra perduodamas vieno kitam, turi būti išverstas. Geras interpretatorius yra ne tas, kuris tiesiog nagrinėja darbo vertimą ir tikslumą. Pagrindinė užduotis yra naujoje formoje, pakitusia kalba, padaryti tekstą tokį pat veiksmingą kaip ir orginale (2014).

Atlikėjo asmenybė atsiskleidžia su kiekvienu jo pasirodymu, o kuo pasirodymas visapusiškesnis, tuo labiau susipažįstame su atlikėjo vidumi. Atlikėjas tarsi vertėjas tuo pačiu

metu analizuoja savo ryšį su kompozitoriaus idėjomis ir suvokia save kaip asmenybę, pripažįstant tiek didžiulę kompozitoriaus reikšmę, tiek ir savo vaidmenį kompozitoriaus idėjų realizavime. Kompozitoriaus idėjos turėtų būti girdimos atlikėjo muzikinėje išraiškoje. Todėl atlikėjas norėdamas parodyti savo individualumą, meninius siekius ir techninius įgudžius, turėtų drąsiai įsitraukti į kompozicijos interpretavimą. Šis procesas yra būtina grandis idėjų realizavime. Lietuvių pianistas P. Geniušas interviu su L. Navickaite-Martinelli, kalbėdamas apie atlikėjo santykį su kompozitoriumi, yra pasakęs jog patyręs atlikėjas kartais daug efektyviau gilinaisi į kompozitoriaus sumanymus nei jis pats. Kitu atveju atlikėjų šiame pasaulyje net nereikėtų. Sukurti kūrinį kompozitorius gali paremtą aiškia koncepcija arba vidine nuojauta. Kartais vedami intuicijos atlikėjai gali profesionaliai perteikti kompozitoriaus sąmoningą arba laisvai užrašytą muzikinį tekstą (L. Navickaitė-Martinelli 2014, p. 114).

2.1.1. Kompozitorius-atlikėjas ir interpretatorius

Vizualaus meno kūrėjas yra tarsi solistas, solo kūrėjas. Jam nėra poreikio interpretuoti ir būti tapininku tarp autoriaus ir žiūrovo. Muzikoje galimi du variantai: kompozitoriui reikalingas jo kūrinio tarpininkas atlikėjas, arba kompozitorius gali būti pats atlikėjas.

Romantizmo epochoje, įsigalėjus romantinio menininko kultui, atlikėjams buvo priimta praktika kartais ignoruoti tempą, dinامينius ženklus, norint pademonstruoti virtuoziškumą - pridėti savo kadencijas ir nuodugnai įsigilinus į kūrinį leisti savaip interpretuoti tekstą, o visa tai galime sutikti ir dabartiniais laikais. Kartais kompozitorius pasitiki atlikėjais ir leidžia įtraukti keletą pakeitimų. Tai gali būti kompozitoriaus noras panaudoti atlikėjo meistriškumą ir instrumento galimybių žinias. Toks bendradarbiavimas kai kompozitoriai atviri atlikėjų kūrybiniam pasiūlymams, gali atvesti prie geriausio rezultato. Vis dėl to, nors kompozitorius ir atlikėjas kartais suderina abiejų profesijų žinias be griežto veiklos sričių pasidalijimo, muzikinė praktika rodo, kad šios dvi muzikinio meno sritys yra atskirtos net tada, kai pats kompozitorius yra atlikėjas. O praktikoje sutinkame pavyzdžių, kai kompozitoriai būna ir savo kūrybinių atlikėjai. Prisiminkime romantizmo legendinius atlikėjus ir kompozitorius N. Paganini ir F. Lisztą. Jų virtuoziškumas ir įgūdžiai valdant instrumentus (Paganini - pasažai, intervalai, pizzicato technika, Liszt – nepaprastai greitai arpeggio, oktavos, akordai) iškėlė atlikimo meną į komercinę koncertinės rinkos viršūnę. O būdami kompozitoriais jie įamžino natose savo kūrybą ir virtuoziškų technikų grojimo būdus be kurių neįsivaizduojame šių dienų muzikinio repertuaro. XX ir XXI amžiuose taip pat sutinkame unikalių kompozitorių atlikėjų. Vienas įtakingiausių XX amžiaus amerikiečių kompozitorius P. Glassas, taip pat įkūrė *Philip Glass*

Ensemble, kartu aktyviai koncertuojatys visame pasaulyje. L. Anderson – Amerikos avant-gardo kūrėja, pasaulyje žinoma kaip *performance art*, *pop art*, *multimedia art* artistė. Taip pat: T. Riley, J. Adams, S. Reich, M. Richter, G. Sollima.

Visgi kompozitoriai ne visada būna tobuli instrumentalistai, dėl šios priežasties dažnai savo darbus patiki muzikantui, turinčiam didesnius techninius įgūdžius.

2.1.2. Interpretacija

Muzikinės interpretacijos terminas pirmą kartą panaudotas 1868 metais prancūzų kritiko L. Escudier (1868) : *Interpretacija – tai tinkamas muzikos kūrinio atlikimui žodis, nes būtent artistui privalu suprasti muzikos mintį ir perduoti ją klausytojui: būtent jis turi balsu ar instrumentu išreikšti užrašytą mintį <...>, žodžiu, būti kompozitoriaus norų interpretatoriumi* (cit. iš D. Katkus, p. 21). Žvelgiant iš terminologinės pusės, interpretaciją ir atlikimas yra sinonimai. Tik atlikimas labiau susijęs su muzikavimo procesais, judesiais ir motorika, o interpretacijos sfera labiau susijusi su atlikimo mentaliniu darbu. Ir nors *muzikos kalbos diskurse kūrėjo koncepcija dažniausiai siejama su kompozitoriumi, muzikinio kūrio autoriumi* (Lina Navickaitė-Martinelli, p.108) , manau muzikos interpretacija yra kūryba ir atitinkamai atlikėjas yra kūrėjas.

Šių dienų atlikėjo vaidmenį galime iliustruoti D. Katkaus mintimis: *Šiandien išgyvename naują muzikos atlikimo stilištos kitimo amžių – vadinamąjį postmodernizmą. <...> postmodernizmas su savo pliuralizmu perkėlė muziką į teatro, interpretacijų erdvę. Stilištinės švaros reikalavimai vis labiau silpsta. <...> Naujai išskyla muzikanto, kaip artisto reikšmė – jo muzikos suvokimas, jo tartis ir individualybė (2013).*

Šioje darbo dalyje apžvelgsiu su kokiais sunkumais susiduria atlikėjas interpretuodamas šiuolaikinę muziką. Interpretuodamas tekstą atlikėjas įtakoja kūrinį ir jo galutinį atlikimo skambesį, suformuodamas jį taip, kaip jį išgirs klausytojas. Muzikantas yra tarpininkas tarp kompozitoriaus ir klausytojo, be jo, muzikos klausymosi ir supratimo aktas negalėtų įvykti. Nuo muzikanto priklauso, ar jis pasirinks pilnai išpildyti kompozitoriaus reiklavimus užrašytus partitūroje, ar interpretuos kūrinį laisviau ir pateiks klausytojui negirdėtą, naują kūrinio atlikimą. Visgi, atliekant šiuolaikinę muziką dažnai tenka dirbti su kompozitoriaus priežiūra, tokiu atveju darbas yra kolaboratyvus. Dirbant su šių dienų kompozitoriais atlikėjo laisvė gali būti arba labai suvaržyta, dėl labai griežtų kompozitoriaus nuorodų, arba priešingai-kompozitorius savo kūrinyje ieškodamas naujų sonorinių išraiškos priemonių, ar pritaikydamas

savo kompoziciją prie konkretaus atlikėjo braižo gali suteikti jam kūrinio bendraautorius poziciją.

Koks yra bendradarbiavimo modelis ir kaip atsiskleidžia kūrybiškumas tokiam procese? Kombinuojant dviejų šaltinių (kompozitoriaus ir atlikėjo) kūrybinę energiją gali būti generuojama sinergija, kurios remiantis vieno kūrėjo patirtimi nepasieksi. Atlikėjas visuomet, gali atskleisti kompozitoriui naujas išplėstines technikas, pasiūlyti improvizacinius elementus paremtus jo paties grojimo braižu. Du kūrėjai žymiai našiau gali ieškoti tembrinių sprendimų.

Atlikėjo patirtis kompozicijos atžvilgiu yra priešinga negu kompozitoriaus, nes atlikėjas ją gali vertinti iš tolesnės distancijos, netrukdomas emocinio prisirišimo prie sukurtos medžiagos. Dažniausiai atlikėjas turi mažiau subjektyvų požiūrį į kompoziciją, nei pas kūrėjas. Tai jam leidžia laisviau vertinti problemas, nesugrojamus ar nepatogius kompozitoriaus sumanymus ir pasiūlyti alternatyvas, ar atvirkščiai- papildyti, praplėsti jas savo pastebėjimais.

Atlikėjas taip pat turi sukaupęs viso savo instrumento šiuolaikinį repertuara ir turi platesnį suvokimą apie savo instrumento galimybes. Jis turi patirtį ir žinias, kaip kiti kompozitoriai sprendavo tam tikras iškilusias atlikimo problemas, todėl iš kitos perspektyvos gali pasiūlyti kompozitoriui priėjimą prie norimo skambesio.

B. Luneburg (2013) repetitiju studijoje bendradarbiaujant su kompozitoriumi interpretaciniame lygmenyje iskiria šiuos uždavinius:

1) sprendimai dėl tembro; 2) sprendimai dėl dinamikos; 3) sprendimai dėl tempo; 4) techninių sunkumų atlikimo sprendimai 5) būdai, kaip tikslingiausia praktikuotis kompoziciją; 6) idėjos dėl kompozicinių pakeitimų; 7) instrumento pasirinkimas (Elektrinis- akustinis, penkiastygis- keturstygis, ir t.t.) 8) gyvos elektroninės partijos paruošimas, ar pritaikymas.

Atlikėjui dalyvaujant kūrybiniame darbe, „atkoduojama“ partitūra ir kompozitoriaus intencijos, šios muzikinės medžiagos ištransliavimas pasirodymo metu koncertinėje situacijoje taip pat dažnai pasiekiamas bendru sutarimu dėl koncertinės auros modeliavimo: scenos išdėstymo ir paruošimo, bendro koncerto programos tvarkos išdėstymo, ir kitų aspektų.

Atlikėjui svarbu išgirsti kompozicijos idėją ir išsiginčinti kompozitoriaus intencijas. Šiam tikslui pasiekti labai svarbi kolaboracinio proceso dalis yra pokalbis ir repetavimas kartu. Su augančiu tarpusavio pasitikėjimu ir medžiagos vystymu atlikėjui kyla vis daugiau kūrybinių minčių, kaip dar tiksliau išpildyti kompozitoriaus pageidavimus. Ruošiantis naujo atlikimo premjerai pasiruošimas neturėtų apsiriboti vieno kūrinio pažinimu. Atlikėjui svarbu susipažinti su visa kompozitoriaus kūryba, jo kultūriniu patyrimu, jo asmenybės bruožais. Grodamas ir diskutuojamas su kūrėju, atlikėjas gauna svarbią naują informaciją savo interpretacijos plėtimui, mainais atiduodamas kompozitoriui savo patirtį ir pastebėjimus.

2.1.3. Aletorika

Aleatorinis principas formavosi kaip priešprieša dodekofonijai bei serializmui. Pasak A. Kučinsko (p.12) *aleatorinio principo bendriausias bruožas yra polivalentiška įvykio grandinė. Polivalentiškumo ribos priklauso nuo kompozicijos nedeterminacijos laipsnio bei pobūdžio. Vienu atveju kompozitorius pats atrenka, jo nuomone, labiausiai vykusį atsitiktinumo suformuotą kompozicijos variantą, kitu atveju sąmoningai tiksliai nefiksuotą kompoziciją palieka užbaigti atlikėjui. Vienu atveju nedeterminuojami garsiniai elementai (medžiaga), kitu jų sąryšis (funkcija). Aleatorinio principo plėtra šiuolaikinėje muzikoje taip pat pasižymi dviem opozicinėmis tendencijomis: nedeterminacijos apribojimo ir plėtimo.*

2.2. Techninis atlikimo aspektas

Visais laikais kūrėjai ir atlikėjai vis ieškojo naujų būdų kaip patobulinti muzikos instrumentus, naujų priemonių praplėsdiančių instrumentų ar atlikėjo galimybes. Eksperimentavo bandydami išgauti naujus garsus, naują skambesį susijusius su garso šaltiniu, tembru, išraiška ir pan. Tačiau XX ir XXI amžiuose kompozitoriai ypatingai gausiai naudoja naujas komponavimo priemones - išplėstines technikas. Tokie kūriniai kaip: C. Ives *The Cage* (1906), A. Webern's *Six Bagatelles* styginių kvartetui (1913) ar M. Ravel's *Le Tombeau de Couperin* (1917), skatino atlikėjus kitaip pažiūrėti į instrumentų technines galimybes ir prisitaikyti prie naujų techninių iššukių. 6-ajame dešimtmetyje kompozitoriai, kurie plėtojo serijinės muzikos stiliškumą, aletoriką ir improvizaciją, pradėjo tyrinėti toliau už tradicinių savokų ribų ir idėjų. Tradicinė notacija pasirodė esanti nepakankama, naujam muzikinės technikos ir filosofijos išpildymui. Kompozitoriams labai tiksliai ir kruopščiai užrašant visų svarbiausių muzikinių komponentų: dinamikos, ritmo, tembro, garso aukščio (mikrotonų) ar stiprumo, garso šaltinio parametrus, tradicinė notacija nebeatitiko poreikių. Todėl naujų ženklų sukūrimas ir nauja atlikimo metodika tapo neišvengiami. Tai reikškia ir netradicinę muzikos instrumentų naudojimą plečiant ir vystant garso galimybes nebūdingas tradiciniams instrumentams. Tokie pavyzdžiai kaip: paruošti instrumentai, perkusijos naudojimas visame instrumento plote, grojimas su/ant visų įmanomų instrumentų dalių ir net vaidybos bei judesio įtraukimas, ir pan. Artisto dėmesys sutelkiamas ne tik į garsą ar jo šaltinį, bet ir į aplinkybes, kaip jis girdimas ar kokiomis aplinkybėmis išgaunamas.

Apie atlikėjų situaciją ir patiriamus iššūkius D. Katkus teigia: *Serialistinis muzikos elementų kompleksiskumas, vis tirštėjantis lygiaverčių struktūrų skaičius atlikėjams iškėlė sunkius uždavinius. Serializmas nebesiskaitė su instrumentų specifika, tad kai kuriuos dalykus atlikti tapo itin sudėtinga. Visuotinis serializmas, apimantis dar ir ritmo santykius, polifoninių technikų naudojimas vis labiau sunkino galimybes tai įgarsinti (373).*

Dar viena problema, su kuria susidūrė atlikėjai – simbolių daugiaprasmiškumas. Kompozitoriai vienu metu eksperimentavo skirtinguose žemynuose, o tai privedė prie nesusipratimų notacijoje, tų pačių naujų ženklų naudojimo skirtingais tikslais, siekiant išgauti naujų efektų, arba atvirkščiai. Tačiau situaciją pagerėjo 7-ajame dešimtmetyje, kai muzikologai, instrumentalistai ir kompozitoriai pradėjo rinkti, aprašinėti ir skirstyti terminus į kategorijas. Reikšmingesnės šioje srityje knygos: H. Risattis *New Music Vocabulary: A Guide to Notational Signs for Contemporary Music Book* (1975), K. Stone *Music Notation in the Twentieth Century* (1980), E. Gould *Behind Bars: the Definitive Guide to Music Notation (Faber Edition)* (2011).

Deje dauguma profesionalų muzikantų ir studentų neturi pakankamai praktikos ir žinių apie naujas technikas. Gal dėl šios priežasties šiuolaikinės akademinės muzika nėra tokia populiari palyginus su klasicizmo, romantizmo ar XXa. pirmos pusės repertuaru.

Ryškus muzikiniai pavyzdžiai, kuriuosia gausiai naudojama išplėstinės technikos: G. Crumbo *Makrokosmos* (1972) paruoštam fortepijonui, I. Xenakis *Nomos Alpha* (1966) violončelei solo, G. Aperghis *Recitation 8* (1977-78) balsui solo, L. M. Youngo *Chronos Kristalla* (1990) styginių kvartetui, L. Berio *Sequenza VIIb* (1969) saksafonui solo ir dar daug kitų pavyzdžių.

Norėčiau apžvelgti kelis atrinktus šiuolaikinės akademinės muzikos gaidų violončelei solo pavyzdžius. Muzikinius pavyzdžius sieja laikotarpis kada jie buvo sukurti. Tuo pat metu kūriniai yra labai skirtingi savo techninių uždavinių spektru. Atrinktuose kūrinuose atsispindi naujų technikų sudėtingumas ir muzikinių simbolių įvairovė. Pasirinkti trys kūriniai yra postmodernistinio laikotarpio ir juose naudojami serializmo komponavimo principai.

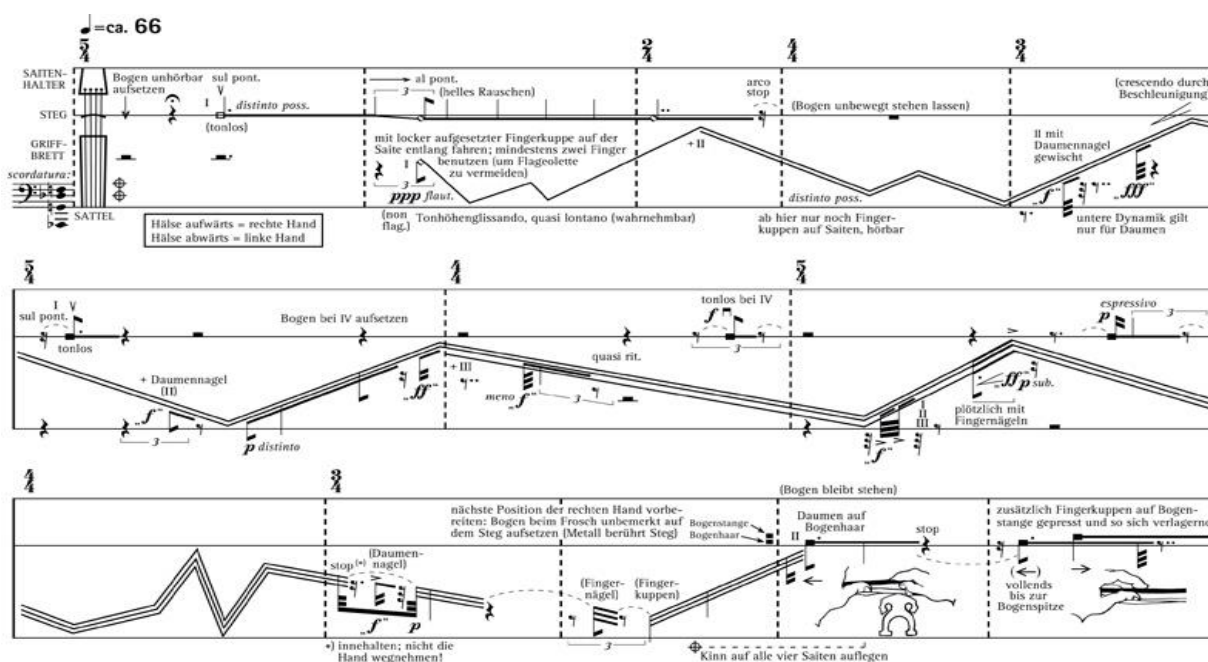
2.2.1 “*Pression*” (1969)

Vokiečių šiuolaikinės akademinės muzikos kompozitorius H. Lachenmannas siejamas su instrumentine konkrečiąja muzika. Procesas kai akustiniais muzikos instrumentais išgaunami garsai, kuriais siekiama savo skambesiu imituoti aplinkos garsus. Lachenmannas savo muziką komponuoja naudodamas paprasčiausius primityvius instrumentų garsus. Apie šią techniką

Lachenmannas kalbejo - P. Shaefferis¹ ir P. Anri konkrečiąją muziką kūrė ir vystė naudodami kasdieninio gyvenimo garsus ir triukšmus įrašinėdami ir jungdami juos į koliažus. Aš bandžiau pritaikyti šį mąstymo būdą, tik ne su kasdieniškais garsais, bet su instrumentų potencialu. Galvojant apie įprastinį gražų filharmoninį garsą kaip apie rezultatą - tam tikrą garso šaltinį, o ne kaip apie tonacinėje sistemoje esančius konsonansus ir disonansus. Šiame kontekste aš turėjau ieškoti kitų - naujų garso šaltinių ir kaip juos užrašyti muzikine kalba. Aš dirbu su energetiniu, o ne estetiniu garso aspektu. Pavyzdžiui užkabinta pizzicato styga C <...> yra styga, kuri su tam tikra fizikine įtampa, atliekant veiksmą, atkelta ir paleista, su didžiule jėga trenkiasi į grifą. Taip aš girdžiu energetinius procesus.

Dėl muzikinio rašto sudėtingumo Lachenmanno kūrinių partitūros yra tikras iššūkis atlikėjams. Kompozitorius tyrinėdamas garso kilmę praplėtė instrumentų naudojimo galimybes ir papildė styginių ir pučiamųjų instrumentų išplėstinių technikų bazę. “Pression” , tai kompozitoriaus kūrinys parašytas violončelei solo (1 paveikslas).

1 paveikslas. Helmut Lachenmann, “Pression” (1969), 1 puslapis



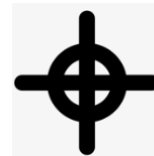
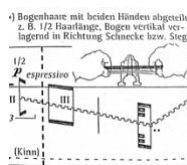
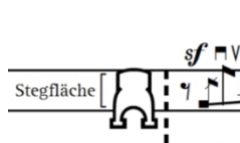
Šaltinis: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2010

Devynių minučių kūrinyje gausu išplėstinių technikų, violončelei suderinti naudoja skordatūrą (vietoj tradicinio derinimo A-D-G-C — F-Des-G-As), nors natūralų, violončelės garsą ir aiškią harmoniją galimą išgirsti vos kelis kartus.

¹ Prancūzų inžinierius ir kompozitorius Pierre'as Schaefferis (1910-1984) sugalvojo terminą “konkrečioji muzika”. Konkrečioji muzika vadinama nenatūralių garsų ir triukšmų (gamtos, miesto, pramonės) elektroninė sintezė. Garsai skambėjo natūraliu, neįskraipytu pavidalu arba transformuoti, kai jų kilmės jau nebeįmanoma atspėti. Konkrečioji muzika buvo kuriama mechanisku būdu, panaudojant techniką: mikrofoną ir magnetofono juostą. Autoriai išbulino montažo (medžiagos jungimo ir dėstymo) bei fiksavimo (garsų suliejimo) technikas. Kompozitoriai naudojo patefono plokštelėmis – jose įrašyta muziką sukdavo įvairių greičių (78, 33, 16). Magnetines juostas jie karpdavo ir klijodavo, leisdavo atbulai, darydavo juostų kilpą, kad „užstrigtų“ vienas ar keli garsai. Buvo sukurti specialūs prietaisai: fonogenas, garsą perkeliantis į norimą aukštį, ir morfofonas, garsus kartojantis norimu ritmu ir tempu.

H. Lachenmannas savo kompozicijoje panaudojo, naujus, savo sugalvotus ženklus ir technikas. Sukūrė du muzikinius raktus: tiltelio raktas (*2paveikslas*) ir stygų raktas (*3paveikslas*). Pirmasis – tiltelio raktas nurodo atstumą nuo slensktelio iki pogrifio. Šis raktas padeda identifikuoti, kurioje šio diapazono dalyje atlikėjui reikia groti, ar dalyje nuo slenkstelio iki atramėlės, ar ant atramėlės arba tarp atramėlės ir pogrifio. Gali pasirodyti keista, kodėl vaizduojamas raktas yra aukštyn kojomis, tačiau tai kaip ir klasikinėje notacijoje, simbolizuoja garso aukštį nuo žemiausių garsų link aukščiausių. Stygų raktas vaizduoja atkarpą nuo atramėlės iki pogrifio ir skirtas informuoti ant kurios stygos toje dalyje turėtų būti grojama. *Stegfläche* – terminas apibrėžti ribą, kurioje dalyje groti stryku ant atramėlės paviršiaus, plokčiosios dalies (*4 paveikslas*). Taip pat partitūroje galime sutikti ir pieštinių instrukcijų kaip turėtų būti atlikta tam tikra technika. Kaip matome pavyzdyje (*5 paveikslas*), stryką reikia laikyti dvejomis rankomis ir braukti vertikaliai styga link arba nuo atramėlės. Kitą techniką, kai su stryku grojama ant atramėlės briaunos ir sustabdžius, kairės rankos pirštais braukiama medine stryko dalimi nurodytas ritmines figūras (*6 paveikslas*). Klasikinėje natų ženklinimo sistemoje naudojamas *da capo al coda* (*7 paveikslas*), čia turi kiek kitokią prasmę – kai kairė ir dešinė rankos užimtos kitomis technikomis, smakras turi užspausti stygas, kad jos nerezonuotų ir nebūtų atsitiktinai užgautos.

2 Paveikslas. 3 Paveikslas. 4 Paveikslas. 5 Paveikslas. 6 Paveikslas. 7 Paveikslas.



Šaltiniai: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 2010

Rečiau sutinkami terminai: *bogen unter den Saiten* – stryku grojama po stygomis; *corpus oberhalb Stegwand* – grojimas ant instrumento korpuso šalia atramėlės. Taip pat kartu vartojami terminai: *heller* - šviesus ir *dunker* – tamsus, nurodantys dekos tembro spalvą.

2.2.2 “Opus Brave” (1987)

Vokiečių kompozitorius K. K. Hübleris (1956-2018) žinomas kaip inovatyvus kūrėjas, savo indėlį įdėjęs į muzikos instrumentų technikų naudojimą. Kompozitoriaus paieškos laukas yra susijusiose su atlikėjų grojimo judesiais – pirštais, lūpomis, kvėpavimu, stryko naudojimu ir kt. Dažnai tie judesiai net prieštarauja tradicinei muzikavimo praktikai. „Opus Breve“, kaip ir atspindi kūrinio pavadinimas (breve it. – trumpas), yra mažos apimties, vos vienuolikos taktų kompozicija, trunkanti apie pusantros minutės. Pasižiūrėjus į partitūrą (8 paveikslas), pirminis įspūdis, kad prieš akis matoma kelių instrumentų partitūra. Tačiau atidžiau gilinantis į sudėtingo muzikinio rašto partitūrą, pasidaro aišku, kad tai vieno instrumento muzikinė partija. Pasak amerikiečių pianisto, dirigento J. Averio bei kompozitoriaus ir violončelininko F. Coxo, „Opus Brave“ yra vienas sudėtingiausių parašytų kūrinių violončelės repertuare.

Natų tekstas padalintas į tris eilutes. Apatinė eilutė, kuri aiškiausia ir artimiausia klasikinei notacijai, nurodo kairės rankos pozicijas ir veiksmus ant grifo. Vidurinė ir viršutinė eilutės skirtos ritmui. Vidurinioji atspindi keturias instrumento stygas, ant kurių pažymėta ritmo notacija ir judėjimas tarp skirtingų stygų. Viršutinė eilutė, turinti tik vieną liniją, skirta žymėti stryko ritminį judėjimą ir jo kryptį kurie kartais sutampa su keturių stygų ritmine notacija (centrine eilute). Šalia šių trijų eilučių, papildomai yra išrašyta tiksli stryko kontakto su styga vieta ir būdas (*col legno, sul tasto, sul ponticello*). Taip pat dinamikos parametrai, kurie tikslingai nurodyti skirtingoms grupėms: perkusiškam stygos užgavimui kaire ranka stiprumo lygiui, stryko intensyvumui ir spaudimo stiprumui, judėjimo greičiui ir paskutinė dinamika skirta nurodyti bendrą garsinį rezultatą.

8 *paveikslas*. Klaus K. Hübler, “Opus breve” (1987)

Šaltinis: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1988

2.2.3. “Sequenza XIV” (2002)

Sequenza, italų kalba reiškia – seka. Italų kompozitorius L. Berio šiuo terminu pavadino keturiolika kūrinių solo instrumentams arba balsui. Dauguma iš jų pasižymi išplėstinėmis technikomis. Berio ciklą užbaigia kompozicija parašytą violončelei² solo, dedikuota vienam žinomiausių pasaulyje šiuolaikinės muzikos atlikėjų – violončelininkui Rohanui de Seramui. Apie šio kūrinio techninį sudėtingumą rašė D. Clementsas, kuris savo recenzijoje lygindamas R. de Seramo atlikimą su kitų violončelininkų, teigė, jog atlikėjas bandantis atlikti šį kūrinį turi labai gerai išmanyti išplėstines technikas, grojimo būdus, efektus ir dar praeiti meistriskumo kursus. Kūrinio pagrindinis išbandymas – atlikėjas vienu metu turi būti ir violončelininkas ir perkusininkas. Dvigubos kūrinio eilutės (9paveiklas) nurodo, kad kairė ranka turi groti natas ant grifo, o tuo pačiu metu dešinė ranka, mušti ritmą ant violončelės korpuso.

9 paveikslas. Luciano Berio, “Sequenza XIV” (2002)



Šaltinis: Universal Editio A.G., Wien, 2002

Šia techniką analizavo ir J. K. Halfyardas (2016), teigdamas, kad toks būdas, kai atlikėjo reikalaujama violončelę traktuoti kaip perkusinį instrumentą, šiame veiksme galima įžvelgti teatro elementų ty. teatrinių veiksmų, spontaniškų judesių ir gestų; elgesio, kuriuo siekiama atkreipti dėmesį į tai, kad atlikėjo priėjimo prie instrumento būdas yra gan netradicinis. Bent jau ne taip kaip daugumoje kūrinių.

Galima teigti, kad visos naujos postmodernistinio laikotarpio techninės naujovės gali būti vertinamos kaip kūrybiškumo galimybės, skatinančios atlikėją įsitraukti į meninį interpretacijos ir eksperimentavimo procesą. Tačiau tai reikalauja iš atlikėjo didžiulio techninio pasiruošimo ir žinių.

² L. Berio pirminė idėja buvo paskutiniąją ciklo dalį sukurti dviguba sudėtimi, ty. violončelei ir kontrabosui pavadinimu “Double Sequenza”. Galiausiai gavosi, taip kaip yra dabar, violončelei solo, tačiau dar tais pačiais metais, po pasaulinės premjeros (2003), L. Berio kreipėsi į italų kontrabosininką ir kompozitorių S. Scobanibbio, ir paprašė jo perkurti kūrinį kontrabosui solo. Tais pačiais metais, L. Berio netikėtai mirė, tačiau 2006 metais S. Scobanibbio pristatė pasauliui – “Sequenza XIVb”.

2.3. Tarpdiscipliniškumas

Muzika, dailė, literatūra, skulptūra, šokis, teatras - tai ekspresyvūs menai, kurių pagalba išreiškiamos stiprios idėjos ir jausmai. Aktualiausios idėjos kurios mums žmonėms rūpi labiausiai. Kiekviena meninės raiškos forma skirtingais būdais gali perteikti tą pačią prasmę. Kadangi skirtingos formos turi skirtingas savybes ir būdą kaip perteikti prasmę, kiekviena meno šaka suteikia savo unikalią patirtį ir pasakojimą. Puikiu pavyzdžiu galėtų būti J. R. Barrett, C. M. McCoy ir K. K. Veblen pateiktas pavyzdys knygoje *Sound Ways of Knowing* (p. 73-74): paimkime tris kūrinius kurių tema yra gūlbė: *Bjaurusis ančiukas* parašytas H. C. Andersono, gūlbės paveikslas ir *Gūlbė* iš C. Saint-Seanso *Žvėrių karnavalo*. Kokiais skirtingais “gūlbės” aspektais gali būti išreikšta kiekviena kompozicija? Jeigu niekada anksčiau nebūtume matę gūlbės, Andersono aprašymas leistų mums patiems vaizduotėje susidėlioti paveikslą. Kaip gūlbė atrodo ir kaip ji juda. Paveikle galima stebėti gūlbės išvaizdą ir aplinką. O jeigu mes klausomės Saint-Saens kūrinio, mes negalime nieko sužinoti apie gūlbės išvaizdą, tačiau švelnios violončelės melodijos pagalba galime įsivaizduoti gūlbės judesius grakštumą, o akomponimento banguojanti partija iliustruoja raibuliuojantį vandenį. Kitaip tariant, kiekvienas kūrinys siunčia tam tikrą žinią ir vaizdinį, tačiau kuo daugiau skirtingų šaltinių, tuo platesnį vaizdinį galime matyti.

Tarpdisciplininiam mene atlikėjui tenka įvairiapusiškai pažinti, lyginti ir pritaikyti įvairių meno sričių bruožus. Generuojant savo menines idėjas ir siekiant jas įgyvendinti originaliu būdu, atlikėjui padeda išmanymas ir įsigilinimas į skirtingų meno sričių veikimo principus.

Performansas, tai viena iš tarpdisciplininio meno rūšių. Tai režisuotas arba spontaniškas teatralizuotas pasirodymas neatsiejamas nuo erdvės ir publikos. Galima teigti, kad performansas, kaip meno rūšis, įsitvirtino po 6 dešimtmečio. Svarbus veiksnys po kurio mene suklestėjo performatyvumas, kultūriniai ir politiniai sukilimai Amerikoje. Pilietinių teisių judėjimai, kova prieš rasizmą, kova prieš korupciją ir pan. Performansas yra galinga šiuolaikinio meno priemonė, kuri lygiagreti protestui. Pasitelkiant performatyvumą galima aktyviai reaguoti, kritikuoti ar skleisti žinią apie globalias problemas. Ryškiausi šios srities menininkai J. Jonas, J. Mačiūnas, Dž. Keidžas, Y. Ono Lennon, C. Schneemann, M. Abramovič, W. Vostell, D. Higginsas ir kiti.

Tecnologijų menas, formuotis pradėjo aštuntajame dešimtmetyje. *Elektroninė ir kompiuterinė technologija suaktyvino meno ir technikos ryšius. Dvi skirtingos kūrybos sritys – menas ir technika – postmodernizme suartėja, atsiranda netikėtų jų derinių, videomenas, kompiuterių menas. Jų simbiozės kūriniai neišvengiamai darosi konceptualūs, nes juos kuriant,*

reikia nemažai įvairių specifinių žinių. Tiek kūriniai dažniausiai gimsta bendradarbiaujant skirtingų sričių žmonėms – menininkams, technikams, technologams ir pan. Vadinasi, menas darosi interdisciplininis, racionalesnis <...> (Gaižutis p.610-611). Šiais laikais performansas siejamas su filmais, vaizdo įrašų, fotografijos ir instaliacijos darbais, kuriuos perteikiami menininkų, atlikėjų, artistų ar auditorijos veiksmai.

G. Daunoravičienė susistemino naujosios tradicijos monožanrus ir išskyrė jų pradininkus: *monožanrai pirmiausia pasirodė XX a. multimedijų projektuose, kurie jungė akcijos, vyksmo ir spektaklio idėjas. Plataus spektro akcijos („action“) konceptas siūlo naujas genotipų formas: hepeningus (L. Kupkovič, J. Riedl, V. Globokar), performansus, multimedijas (T. Riley „Sun Rings“, 2002), muzikines skulptūras (Harry Partcho, Bernardo Bascheto ir François Bascheto opusai), muzikinės tapybos ir muzikinių skulptūrų parodas (K. Stockhauseno „Spirale“, „Microphonia“, „Solo“, „Procession“, „Adieu“, garso konceptas pasaulinėje „Expo '70“ parodoje Osakoje; R. Bredemeyerio „Still leben“ – muzika, skirta Picasso darbų parodos atidarymui 1978 metais), muzikinė dokumentika, muzikiniai mitingai, erdvės muzika (J. Riedl), animacijos muzika, demonstracijų muzika ir pan. (p.90)*

2.4. Muzikos vadybos svarba ir jos funkcija

Muzikos vadyba yra planinga, vieša, ekonomiškai orientuota veikla bet kurioje institucionalizuotos koncertinės veiklos, komercinio ir nepriklausomo muzikinio gyvenimo srityje (F. Willnaueris, p.270). Vadybos mokslas tai evoliucinis procesas, nulemtas ilgos istorijos, susiformavęs kaupiant praktines bei teorines žinias. Šis mokslas jau seniai nagrinėjamas siekiant išanalizuoti veikiančius dėsnius ir susisteminti šios veiklos pagrindus. Remiantis Hermann Rauhe knyga, kontroliuojamo, bei komerciniais principais organizuojamo ir specialių institucijų realizuojamo koncertinio gyvenimo ištakos siekia XVIIIa. pradžią. O XIXa. vyksta tolimesnė raida - tobulėja instrumentų gamyba, gerėja jų kokybė, atsiranda naujų koncertinių salių, orkestrų, galiausiai prie muzikos vis labiau prisideda buržuazija; sąveikaujant visiems šiems veiksniams anuomet susiformavo koncertų tipai, iki šiol būdingi tradiciniam muzikiniam gyvenimui. Tik nuo 1950m. prasideda naujosios muzikos raida, kartu su naujomis produkcijos formomis (ansamblių muzika, elektroninė muzika), paskatinusi naujas atlikimo formas bei koncertų rūšis. Su nauja muzikos raida, atsirado ir vadybininkų poreikis. Socialinių-ekonominių sistemų valdymas pirmąkart buvo pradėtas vadinti vadyba (angl. „management“) M. P. Folletto (1868-1933) darbuose. O 1935m. terminą „vadyba“ Lietuvoje įvedė V. A. Graičiūnas.

Daugumos profesionalių muzikantų siekiamybė, būti pamatytais ir atstovaujamais vadybininkų arba vadybinių kompanijų. Atlikėjo vadybininkas – tai žmogus, atsakingas už atlikėjo kaip prekės ženklo strategiją, viešuosius ryšius, socialines medijas, koncertus, sutartis ir t.t. Paprastai savo laiką bei darbą jis įvertina 12% - 25 % nuo atlikėjo uždarbio, priklausomai nuo aplinkybių. Vadybininkas padeda megzti tarptautinius ryšius, vystyti bei įgyvendinti atlikėjo idėjas, sudėlioti pasirodymų planus, komunikuoti su užsakovais bei klausytojais, derina daugybę veiklos detalių tokių kaip koncertai, kelionės, repeticijų grafikai, viešbučiai, transportas ir pan. Tai sutaupo begale laiko atlikėjui, kurį jis gali koncentruotai skirti lavinant savo specialybinius įgūdžius. Pasak F. Willnauer: *muzikos vadyba apima tokias uždavinių sritis: renginys, tarpininkavimas, muzikos panaudojimas* (p. 272). O muzikos vadybininkas turi įvaldyti ir formalias įmonių, ekonomikos, ir konkrečias kultūros mokslo bei meno disciplinų žinias t.y. ir buhalteriją, meno ir medijos teisės pagrindus, elektroninio duomenų apdorojimo valdymą muzikos bei meno istoriją ir t.t. Tačiau B. Kerres ir B. Mehne (*Be Your Own Manager* p.93) surinktais duomenimis, maždaug tik 1% procentas muzikantų visame pasaulyje sugeba išlaikyti vadybininką. Lietuvoje akademinės muzikos vadybininkų pasiūla nėra didelė, tad tenka dairytis į užsienio šalis arba pačiam atlikėjui užsiimti savo paties vadyba. Tam, kad būtum pastebėtas tarptautinių vadybininkų arba sugebėtum juos išlaikyti, reikia stipriai investuoti į savo prekės ženklą. Kartais kontaktai gali užsimegzti per pažįstamų ratą, per lojalius klausytojus, žiniasklaidos ar kitas marketingo priemones. Tačiau reikėtų pabrėžti, jog vadybininkas gali tik palengvinti atlikėjo muzikinį kelią, o sėkmės raktas lieka jis pats.

Kuo geriau atlikėjas supras vadybos ypatumus, tuo efektyvesnis bendravimas galėtų vystytis su vadybininku ateityje. Neturint vadybininko, savo prekės ženklo reklamavimas yra neatsiejama darbo dalis. Tai reikalauja daug laiko, tačiau kartu leidžia išsikelti sau rūpimus klausimus, atlikti savo prekės ženklo savianalizę, susipažinti su savo klausytojais bei jų poreikiais, savarankiškai rūpintis savo prekės ženklo puoselėjimu.

2.4.1. Asmens prekės ženklo formavimas muzikos rinkoje

Šiais laikais vien atlikėjo specialybiniai įgūdžiai ir jo virtuoziškumas ne visada gali užtikrinti sėkmingą karjerą. Atlikėjui tenka užduotis išmanyti muzikos verslo modelį ir vadybos ypatumus, rūpintis savo prekės ženklo formavimu bei jo įvaizdžiu. Atlikėjo prekės ženklas savirealizacijos procese yra nepaprastai svarbus, pagal tai klausytojas jį priima ir prisimena. Esant didžiulei konkurencijai muzikiniame pasaulyje, prekės ženklas tampa viena iš svarbiausių atlikėjo atpažinimo priemonių bei konkurencinių pranašumų.

“Prekės ženklas – tai vartotojo nuomonė, jausmas ir įvairios asociacijos apie tam tikrą rinkos dalyvį”. Tam, kad atlikėjas galėtų susikurti savo prekės ženklą turi išsigryninti kokia yra jo misija, veiklos tikslai, įvertinti savo stipriąsias ir silpnąsias puses, kuo jis galėtų būti pranašesnis rinkoje, kokia yra jo tikslinė auditorija ir kokią poziciją jis turi užimti vartotojo sąmonėje. Tačiau tam, kad jis sėkmingai įsitvirtintų rinkoje, atlikėjas turi aktyviai bei sąmoningai įsitraukti į savo prekės ženklo vystymą bei rūpintis savo auditorija.

Įvaizdžio kūrimas reikalauja nemažai pastangų bei laiko, tačiau nuo to priklauso dalis atlikėjo sėkmės pranašumo rinkoje. Dažnu atveju atlikėjo prekės ženklas vystosi organiškai ir pakankamai anksti. Tai asmeniniai kontaktai, užmegzti mokyklos ar studijų metu, kolegų iš skirtingų orkestrų bei kolektyvų ir t.t. Kiekvienas žmogus ir jo aplinkos ratas yra potencialus užsakovas ar klausytojas. Kaip atlikėjas atrodo ir elgiasi, taip pat yra jo prekės ženklo kūrimo dalis. Visgi turint žinių apie prekės ženklo kūrimo procesą, galima jį valdyti ir strategiškai naudoti, tam kad sukurtume savo norimą įvaizdį ir išlaikytume tikslinę auditoriją. *Prekės ženklo identiteto koncepcija apima tai, kas suteikia prekės ženklui reikšmę ir padaro jį unikaliu* (F. Melin). Kitaip tariant atlikėjo prekinis ženklas parodo jo vertybių lauką, individualumą bei santykį su vartotoju, o būtent vartotojas ir yra centrinė figūra, kuri suteikia atlikėjui tiek saviraiškos, tiek finansinę naudą.

Vienas svarbiausių atlikėjo tikslų – klausytojų lojalumas. Atrasti savo tikslinės auditorijos ratą ir sukurti ryšį su klausytoju yra daug laiko reikalaujantis darbas. Kelias, kurį jis pasirenka paieškai t.y. koku būdu atlikėjas komunikuoja būdamas scenoje ar užkulisiuose, kokiais viešaisiais ryšiais naudojasi, kokias koncertines vietas pasirenka ar kaip valdo savo finansus - neatsiejama identiteto dalis. D. Grikšienės (2018) teiginys, jog *visi prekių ženklai turi kalbos dovaną* čia kuo puikiausiai atsiskleidžia. Prekės ženklas yra santykiai. Tikslinė auditorija savaime lojali netampa, tad galima teikti, jog lojalumas yra santykių tarp atlikėjo ir klausytojo pasekmė. Remiantis A. Bakanausko ir L. Pilelienės mokomąja knyga *Vartotojų lojalumas: teoriniai ir praktiniai aspektai* (2009), vartotojų lojalumą formuojančios marketingo priemonės turi būti taikomos taip, kad atitiktų vartotojų poreikius. Į savo klausytoją reikėtų žiūrėti kaip į partnerį, su kuriuo apsikeičiame vienas kitam naudinga informacija, naujienomis, finansine ar dvasine nauda. Atlikėjas turėtų informuoti savo auditoriją apie artimiausius koncertus, įrašus, albumo išleidimą ar kitas naujienas jo veikloje.

Vartotojų lojalumo skatinimo būdai gali būti įvairūs – pastovus informacijos skleidimas, inovatyvus marketingas ar asmeninio ryšio užmezgimas. Kalbant apie pastarąjį, originalus pavyzdys “Groupmuse” platforma, kuri suteikia galimybę atlikėjams ir muzikantams susitikti ir dalintis muzika privačiuose namuose, netradicinėje aplinkoje. Nors gyvename pažangių technologijų amžiuje, gyvas bendravimas su žmogumi kur kas stipresnis. Asmeniškai

komunikacija sumažina ribą tarp klausytojo ir muzikanto, santyčiai tampa labiau individualizuoti. Prekės ženklo efektyvumą lemia tai, kaip gerai galėsite susisiekti su žmonėmis emociniu lygmeniu. Muzika tikriausiai viena iš jautriausių bendravimo formų, o sugebėti sukurti intymų ryšį su klausytoju yra ne mažiau sudėtingas menas.

Prekės ženklas yra viskas, kas leidžia sudaryti nuomonę apie atlikėją, kaip jį mato klausytojai, o marketingas yra komunikacijos priemonės naudojamos atlikėjo prekiniam ženklui parodyti. Remiantis B. Kerres ir B. Mehne knyga *Be Your Own Manager* (p.29), savęs reklamavimas tampa vis svarbesne ir vis daugiau laiko užimančia muzikanto veikla. Knygoje minimi du muzikantams būdingi auditorijos pasiekimo būdai – B2B (verslas - verslui) ir B2C (verslas - vartotojui) modeliai. Pirmasis - savo prekės ženklo pardavinėjimas per vadybininkus, orkestrus, bilietų pardavimų platintojus ir kitas organizacijas. Antrasis modelis - savireklama tiesiogiai klausytojams. Kiekvienas atlikėjas turėtų apsvarstyti savo prekės ženklo galimus pardavimo būdus.

2.4.2. Naujos galimybės ir iššūkiai muzikos industrijoje XXI amžiuje.

Per pastaruosius keletą dešimtmečių muzikos pramonė tapo daug sudėtingesne ir dinamiškesne sistema, turinčia daug kintamųjų, kurių negalima kontroliuoti. Skaitmeninių technologijų atsiradimas nuo 1990m. iš esmės pakeitė muzikos pramonės aspektus nuo muzikos kūrimo, įrašymo bei monetizavimo. Kaip rašo R. Álvarez Vázquez, muzikos atveju technologiniai pokyčiai, tokie kaip internetas, skaitmeninės muzikos platformos, auditorijos augimas, sukėlė revoliuciją muzikos kūrime, jos įrašyme, pardavimuose ir klausymo priemonių pasirinkimuose (p.6). Beveik penkis amžius vienintelė būdas įamžinti muziką buvo natų spausdinimas. Apie 1450m., kai Gutenbergas išrado spausdinimo mašiną, netrukus ši technologija pradėta naudoti ir natoms spausdinti. Skaitmeninei ekonomikai plečiantis, tobulėjant muzikos fiksavimo metodams, atsirado platus pasirinkimas muzikos platinimui. Naujos skaitmeninės technologijos priverčia atlikėjus išlikti budriems ir įpareigoja, tačiau tuo pačiu ir suteikia neribotą laisvę bei naujų galimybių prekės ženklo populiarinimui. Internetas mirga nuo muzikos įrašų, konkurencija milžiniška, tačiau galimybės parodyti save yra taip pat didžiulės.

Muzikos kūrinių pasiekiamumas internete šiuo metu tikriausiai yra didžiausias istorijoje. Milijonai žmonių kiekvieną dieną lankosi tokiose platformose kaip „Spotify“, „Deezer“, „iTunes“, „Youtube“ ir daugelyje kitų. Tai yra virtualios muzikos bibliotekos, kurios leidžia klausytis muzikos legaliai. Pasaulinės tendencijos rodo, jog muzikos platformos yra

sparčiausiai auganti muzikos „vartojimo“ šaka. Remiantis IFPI (Tarpautinės fonogramų gamintojų federacijos) duomenimis, 2018 metais pajamos gautos iš muzikos pasiklausymo platformų per metus išaugo net 9 proc., tai buvo ketvirtas iš eilės pasaulinis augimas ir vienas iš didžiausių IFPI užfiksuotų augimo tempų. O bendros iš skaitmeninio muzikos „vartojimo“ gaunamos pajamos jau sudaro 58,9% visų muzikos rinkos pajamų. Iš viso skaitmeninio muzikos vartojimo srautas padidėjo 34,0%. O iki 2018 m. pabaigos pasaulyje buvo apie 255 mln. mokamas prenumeratas turinčių vartotojų (3). Atlikėjas turi galimybę išnaudoti skaitmeninio platinimo galimybes, kaupti savo portfolio šiose platformose, stiprinti savo prekės ženklo žinomumą, o taip pat ir gauti finansinę nauda, kadangi priklausymas šioms platformoms generuoja atlyginimą.

Tikriausiai pati pigiausia savireklamos bei lengviausia komunikacijos priemonė – socialiniai tinklai. Vis dėlto tam, kad visa informacija nepasimestų begaliniame sraute, reikia išmanyti tam tikras taisykles, kurios yra susiformavusios per tam tikrą laiką. Tokie socialiniai tinklai kaip ‘Facebook’, ‘Instagram’ ar ‘Twitter’ turi daugybę pasiūlymų vartotojams kaip efektyviau pasiekti potencialius sekėjus. Tarkime, ‘Facebook’ platformoje galima pasirinkti kam rodyti skelbimus pagal šalį, kalbą, amžių, išsilavinimą, interesus, galima stebėti savo reklamos skelbimo statistiką, auditorijos skaičių. Socialinių tinklų specifikos išmanymas gali padėti parduoti albumą ar pritraukti daugiau auditorijos į koncertus. Tai yra itin efektyvi priemonė užsiimant savo prekės ženklo platinimu pasauliniu mastu bei komunikacija su klausytojais nepaisant šalies ribų. Phil Circle (p.89) savo knygoje pateikia faktą, jog 63% fanų savo mėgstamus atlikėjus seka būtent ‘Facebook’ platformoje. Šioje komunikacijos sferoje svarbi atlikėjo prekės ženklo dalis yra vizualinė komunikacija. Socialiniuose tinkluose dažniausiai komunikuojame vaizdais, nuotraukomis bei vaizdo įrašais, kurie gali paskatinti arba sustabdyti klausytoją nuo bilietų pirkimo ir atlikėjo veiklos sekimo. Tad vizualinė komunikacija svarbus aspektas, kuris leidžia pažinti atlikėjo skonį bei jo paties pozicionavimą. Pasak *Be Your Own Manager* (B. Kerres ir B. Mehne p. 70). knygos autorių, norint teisingai rūpintis savo prekės ženklo vadyba atlikėjas socialinėms medijoms per dieną turėtų skirti apie 30 minučių. Būti aktyviam socialinėse medijose reiškia ne tik reklamą, kontaktų palaikymą ar sekėjų bendruomenės plėtimą, bet taip pat klausytojų poreikių analizę.

Kalbant apie klausytojų poreikius, pasaulinio masto platformos tokios kaip “Kickstarter”, “Indiegogo” ar “GoFoundMe” suteikia galimybę gauti finansinę paramą savo projektams. Tai globalios sutelktinio finansavimo internetu platformos, kurių tikslas padėti kūrybingiems projektams būti įgyvendintais. Pasak “Kickstarter”, įvairiems projektams, kurių skaičius siekia 440 tūkst., jau surinkta per 4,9 mlrd. JAV dolerių iš 16 mln. aukotojų. Tai ne tik galimybė stebėti vartotojų poreikius, bet taip pat ir galimybė įgyvendinti projektą, suteikiant jam didžiulę

reklamos kampaniją, kadangi šios platformos turi milijoninius lankytojų skaičius. Norint vykdyti savo veiklą be stambių įrašų kompanijų paramos tai geras marketingo būdas. Visgi tam, kad pavyktų gauti finansavimą, reikalingas stiprus prekės ženklo įvaizdis bei geras turinys.

Kaip rašo 'Music First', pramonės ekspertų teigimu, socialinės medijos, virtualiosios realybės (VR) ir dirbtinio intelekto (AI) technologijos turėjo transformacinį poveikį kūrėjų galimybėms dalintis savo darbais su visuomene ir bendrauti su klausytojais. Socialinių žiniasklaidos platformų vartotojai, gali lengviau gauti grįžtamąjį ryšį iš savo sekėjų, lengviau informuoti apie savo veiklą bei kurti partnerystės ryšius. Asmeninė savęs vadyba, priverčia atlikėją reguliariai skirti laiką marketingui, savireklamai, skatina domėtis besikeičiančiomis tendencijomis, tad atlikėjo tikslu tampa ne tik specialybiniai įgūdžiai, bet ir bandymas įsitvirtinti rinkoje, bei įrodyti pirkėjui, kuo jis yra unikalus. Atlikėjo talentas vistiek yra svarbiausias sėkmės komponentas, tačiau įrašų kompanijos, prodiuseriai ar vadybininkai vis labiau vertina pardavimų potencialą, o stipri klausytojų bazė šiais laikais yra būtinybė muzikos rinkoje. Tuo pačiu atlikėjo prekės ženklas tampa itin svarbiu veiksmu klausytojus rasti bei išlaikyti.

IŠVADOS

Per skirtingas epochas labai keitėsi atlikėjo vaidmuo, muzikos atlikimo taisyklės ir tradicijos. Muzikantas kiekviename iš šių aspektų turėjo savo paskirtį, meninę vertę ir savas gaires. XX a. susiformavo atlikimo tendencija – skirtingų laikmečių ir stilių muzika turi būti atliekama skirtinga maniera. Muzikos atlikimas skyla į tris pagrindines grupes: klasicizmo ir romantizmo, barokinės bei modernios muzikos atlikimą. Dabar muzikos mokymo institucijos t.y. mokyklos, akademijos ir universitetai, remiasi klasicizmo ir romantizmo muzikos atlikimo stiliaus mokymu. Tuo tarpu modernioji ir baroko laikų muzika laikoma šalutine disciplina. To pasekoje, atlikėjas “užauga” puikiai susipažinęs su instrumento anatomija ir įvaldęs savo instrumento technikas. Tačiau įgyjamos žinios turi spragų ir neapėmia bendro muzikos konteksto reikalingo šių dienų akademinės muzikos praktikai. Postmodernistiniame laikotarpyje keitėsi požiūris į instrumento galimybes. Kompozitoriams pradėjus taikyti naujas muzikinės kalbos taisykles, papildžius išplėstines atlikimo technikas, atlikėjams teko didelis iššūkis prisitaikyti prie naujos techninės bazės.

Muzikos istorijos periodizacijoje svarbų vaidmenį atlikėjo interpretacijoje turėjęs kompozitorius, įtakos neprarado ir XX-XXI amžiuje. Dirbant su šių dienų kompozitoriais atlikėjo laisvė gali būti suvaržyta arba priešingai - kompozitorius suteikia atlikėjui kūrybinės laisvės. Bet kuriuo atveju, norint pasiekti išpildytą kūrybinį rezultatą, vienas svarbiausių aspektų yra komunikacija tarp kompozitoriaus ir atlikėjo.

Po II-ojo pasaulinio karo atlikėjams pradėjus plėsti savo veiklos ribas, išeinant iš savo profesinių rėmų, formuojasi nauji, tarpdisciplininiai menai. Jungtys tarp skirtingų meno sričių tapo įprastos. Generuojant savo menines idėjas ir siekiant jas įgyvendinti originaliu būdu, atlikėjui padeda išmanymas ir įsigilinimas į skirtingų meno sričių veikimo principus. Pamažu nyksta ribos tarp skirtingų meno sričių, o skirtingos jungtys formuoja naujas meno formas.

XXI amžiuje, atsiradus naujoms techninėms naujovėms ir muzikos sklaidos formoms plečiasi vadybos laukas. Vien atlikėjo specialybiniai įgūdžiai ir jo virtuoziškumas ne visada gali užtikrinti sėkmingą karjerą. Todėl muzikos vadybos pagrindų išmanymas ir gebėjimas pritaikyti tampa neatsiejama atlikėjo raiškos lauko dalimi.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Álvarez-Vázquez R. R. *The music industry in the dawn of the 21st century*. (5) Elverum, Kunnskapsverket, 2017 [žiūrėta 2019-04-10]. Prieiga per internetą: https://kunnskapsverket.org/sites/default/files/reports/the_music_industry_ricardo_alvarez_2017.pdf
2. Bakanauskas A. ; Pilelienė L. *Vartotojų lojalumas: teoriniai ir praktiniai aspektai*. [interaktyvus]. Vytauto Didžiojo universitetas, 2009; e.publikacijų talpykla (VDU ePub). [žiūrėta 2019-04-05]. Prieiga per internetą: <https://eltalpykla.vdu.lt/1/260>
3. Barrett J. R. ; McCoy C. M. ; Veblen K. K. *Sound Ways of Knowing*. New York, Schirmer Books 1997
4. Circle P. *The Outback Musician's Survival Guide: One Guy's Story of Surviving as an Independent Musician*. BookBaby, 2017. [žiūrėta 2019.03.30]. Prieiga per internetą: <https://itunes.apple.com/lt/book/the-outback-musicians-survival-guide/id1296988360?mt=11>
5. Daunoravičienė G. Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos. *Lietuvos muzikologija*, t. 14. Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla ir spaustuvė, 2013
6. Gaižutis A. *Estetika tarp tobulo ir mirties*. Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2004
7. Halfyard J. K. Provoking Acts: The Theatre of Berio's *Sequenzas*. In J. K. Halfyard (ed.) *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. New York, Routledge, 2016
8. Haynes B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2007
9. Jašinskienė A. Prekių ženklas - ir mažo verslo turtas. *Verslo Žinios*, 2018-06-05 [žiūrėta 2019-04-05]. Prieiga per internetą: <https://www.vz.lt/verslo-sprendimai/2018/06/05/prekiu-zenklas---ir-mazo-verslo-turtas>
10. Katkus D. *Muzikos atlikimas istorija/teorijos/stiliai/interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba, 2013
11. Kerres B. ; Mehne B. *Be Your Own Manager*. London: Tenaia Management Ltd., 2017
12. Kučinskas A. Lietuvių šiuolaikinių kompozitorių komponavimo principų tipologijos bruožai. *Menotyra*, 1(30), 2003
13. *Musique Concrète Instrumentale: a Conversation and Performance" with Helmut Lachenmann* [žiūrėta 2019-04-01]. Prieiga per internetą:

<https://slought.org/download?file=%2Fmedia%2Ffiles%2F1401-2008-04-07-1-lachenmann-1.mp3>

14. Navickaitė-Martinelli L. *Piano Performance in a Semiotic Key*
15. Orning T. "The ethics of performance practice in complex music after 1945". In *Transformations of Musical Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015
16. *Society, musical canon and novel Discourses*. Vilnius: "BMK Leidykla", 2014
17. Shane N. *Speaking Classical Music: An Argument for Improvisation in Classical Music Education*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 2013
18. Taruskin R. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995
19. *The Cambridge History of Musical Performance*. Editors' Lawson C. ; Stowell R. Cambridge : University Printing House, 2012
20. *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed. Editors' Sadie S. ; Tyrrell J. New York, Oxford University Press, 2001
21. Utz C. *Time-Space Experience in Works for Solo Cello by Lachenmann, Xenakis and Ferneyhough: a Performance-Sensitive Approach to Morphosyntactic Musical Analysis*. 2016. [Žiūrėta: 2019.04.01]. Preiga per internetą: <https://doi.org/10.1111/musa.12076>
22. Wagner R. *Gesammelte Schriften*. . Leipzig : Fritzsche, 1887-88.
23. Willnauer F. Muzikos vadyba. In H. Rauhme, Ch. Demmer (Eds), *Kultūros vadyba: profesionalaus meno teorija ir praktika*. Vilnius: Tyto alba, 2004

Internetiniai šaltiniai

1. <https://efektyvusdizainas.lt>
2. http://distance.ktu.lt/kursai/verslumas/pardavimai_I/116484.html
3. <https://www.ifpi.org>
4. <https://www.kickstarter.com>
5. <https://www.indiegogo.com>
6. <http://www.rohandesaram.co.uk>
7. <http://musicfirstcoalition.org>

1 PRIEDAS

H. Lacenmann *Pression* , 1 puslapio terminų paaiškinimai

Vokiečių k.	Anglų k.	Lietuvių k.
1 puslapis, 1 eilutė		
SAITENHALTER	Tailpiece	Pogrifis
STEG	Bridge	Atramėlė
GRIFFBRETT	Fingerboard	Grifas
SATTEL	Top nut	Slenkstelis
Bogen unhörbar aufsetzen	Place the bow without making any sound	Pastatyti smičių neišleidžiant pašalinių garsų
(tonlos)	(soundless)	(be garso)
Häse aufwärts = reche Hand Häse abwärts = linke Hand	upward stems = right hand downward stems = left hand	į viršų = dešinė ranka į apačią = kairė ranka
(helles Rauschen)	(bright noise)	(ryškus garsas)
mit locker aufgesetzter Fingerkuppe auf der Saite entlang fahren; mindstens zwei Finger benutzen (um Flageolette zu vermeiden)	glide the fingertips (lightly touching the strings) along the strings length; use at least two fingers (to avoid producing harmonics)	Slinkti pirštų galiukais (švelniai liečiant stygą) išilgai per visą stygą; naudoti bent du pirštus (norint išvegti flažoletų)
Tonhöhenglissando, quasi lontano (wahrnehmbar)	pitch glissando, from afar (perceptible)	ištisas glissando, iš tolo (pastebimas)
ab hier nur noch Fingerkuppen auf Saiten, hörbar	from here only fingertips on the stings audible	nuo čia girdimi tik pirštai ant stygos.
(Bogen unbewegt stehen lassen)	(leave the bow)	(palikti styką vietoje)
(crescendo durch Beschleunigung)	(crescendo results from the increased bow speed)	(crescendo rezultatas priklauso nuo stryko greičio)
II mit Daumennagel gewischt	slide thumbnail along II	slinkti nykščiu išilgai II
untere Dynamik gilt für Daumen	the dynamic below applies only to the thumb	Dinamiką naudoti tik nykščiui
2 eilutė		
Bogen bei IV aufsetzen	set the bow on IV	pastatyti stryką ant IV
+ Daumennagel	add thumbnail	pridėti nykščio nagą
tonlos bei IV	soundles on IV	be garso ant IV
plötzlich mit Fingernägeln	suddenly with fingernails	staiga su nagais

3 eilutė		
nächste Position der rechten Hand vorbereiten: Bogen beim Frosch unbemerkt auf dem Steg aufserzen (Metall berührt Steg)	prepare the next right hand position: set the bow imperceptibly at the frog on the bridge (ferrule [metal] touches the bridge)	paruošti kitą dešinės rankos poziciją: nepastebimai padėti stryką prie kaladėlės ant atramėlės (antgalis [metalinis] liečia atramėlę)
innehalten; nicht die Hand wegnehmen	hold in position; do not remove the hand	laikyti toje pačioje vietoje / nenuimti rankos
Bogenstage / Bogenhaar	wood of the bow / hair of the bow	medinė stryko dalis / stryko plaukai
Kinn auf alle vier Saiten auflegen	Place the chin across all four strings	Padėti smakrą ant visų keturių stygų
(Bogen bleibt stehen)	(bow remains in place)	(strykas lieka vietoje)
Daumen auf Bogenhaar	thumb on the hair of the bow	nykštys ant stryko plaukų
zusätzlich Fingerkuppen auf Bogenstage gepresst und so sich verlagernd	additionally the fingertips are pressed on the wood of the bow and remain there	pirštai lieka vietoje prispausti ant medinės stryko dalies
vollends bis zur Bogenspitze	right to the end of bow tip	iki pat stryko galo