

Neringa VALUNTONYTĖ

# Akademinės muzikos atlikėjo scenos personos kūrimas: vizualinė tapatybės išraiška

## *Creating an Academic Musician's Stage Persona: A Visual Representation of the Performer's Identity*

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva  
neringa.valuntonyte@lmta.lt

### Anotacija

Per pastaruosius kelis dešimtmečius atlikėjo tapatybė tapo viena pagrindinių muzikinio atlikimo meno tyrimuose nagrinėjamų temų. Analižuodami atlikėjo scenos raišką gyvo pasirodymo metu, muzikologai, atlikimo ir medijų tyrėjai pradėjo vartoti personos sąvoką, kuri leidžia į atlikėjo tapatybę pažvelgti socialiniu aspektu. Nors masinio vartojimo menuose esama įprastos praktikos strategiškai formuoti atlikėjo scenos personą, akademinėje muzikoje vis dar dažnai laikomasi nuomonės, kad didžioji dalis gyvo pasirodymo aspektų yra nesąmoningi ar kultūriškai paremti sprendimai. Tuo pat metu pastebima populiariosios kultūros įtaka akademinės muzikos pasirodymams: pradėta daugiau dėmesio skirti atlikimo vizualumui, kuris populiariojoje muzikoje yra naudojamas kaip viena pagrindinių priemonių strateginei atlikėjų personų išraiškai. Šio straipsnio tikslas – išanalizuoti akademinės muzikos atlikėjų (konkrečiai pianistų) vizualumą scenoje remiantis trimis vizualinėmis dimensijomis – gestais, apranga ir vizualine medija. Taip pat siekiama identifikuoti, kokios yra šių dimensijų galimybės atlikėjui stengiantis sąmoningai išreikšti norimą personos charakteristiką, kokių esama ribų ir besiformuojančių tendencijų šiam veiksmui akademinės muzikos atlikimo kontekste.

**Reikšminiai žodžiai:** atlikimas, tapatybė, scena, persona, gestai, apranga, vizualinė medija.

### Abstract

For the past few decades, a lot of attention in the field of performance studies has been paid to the performer's identity. By analyzing the stage presence of a performer, different researchers who focus on performance, art, and media employed the term persona, which allows us to see the identity of a performer as a social and strategic act when analyzed in the context of a live performance. Although it has been observed that there exists the strategic formation of the stage persona outside the academic music contexts, the field of art music usually suggests that most of the aspects of performance should be considered either as an unconscious or tradition-based decision. When referring to the popular music culture, it has been observed that a lot of strategic persona elements are based on the visibility of the performance. The aim of this article is to analyze the visibility of the academic performance by emphasizing three visual dimensions – gesture, stage attire, and visual media. The main interest is to examine when these dimensions can be used as a strategic act for the performer to express certain characteristics and what are the boundaries as well as forming trends in the context of academic music live performance.

**Keywords:** performance, identity, stage, persona, gestures, attire, visual media.

### Įvadas

Atlikėjo tapatybei tampant vis dažniau aptariamu reiškiniu meno kontekste, dalis muzikologų, medijų, kultūros ir atlikimo studijų atstovų<sup>1</sup> pradėjo kelti klausimą, ar tai, ką žiūrovas mato scenoje, yra tikroji atlikėjo versija. Aprašant šį reiškinių įprasta remtis Carlo Gustavo Jungo (1921) sielos-personos dualumo ir Erwingo Goffmano (1974) rėminės analizės teorijomis, atlikėjo tapatybei scenoje pritaikant muzikinės arba scenos personos sąvoką, suponuojančią identiteto socialumą ir viešumą. Manoma, kad individas scenoje pasižymi tokia asmenybės charakteristika, kuri būdinga tik scenos socialiniam rėmui. Pabrėžtina ir tai, kad, klausantis atlikėjo, „klausomasi jo personos, kuri, nors ir yra vieša tapatybė, turi galimybę sutapti (arba ne) su

atlikėjo „tikruoju“ identitetu“ (Moore 2012: 179). Tačiau net ir esant šiam sutapimui, klausytojui vis tiek pirmiausia pateikiamas išorinis, socialusis atlikėjo „aš“.

Rinkodaros literatūroje<sup>2</sup>, kurioje įprasta atlikėjo personą analizuoti skaitmeniniame kontekste, matoma viešos ir privačios tapatybių samplaika. Ji atsiranda, nes medijoje, ypač socialinėje, žymūs atlikėjai, siekdami save „sužmoginti“ ir pateikti vartotojams kaip „vieną iš jų“, linkę dalytis gana privačia ir intymia informacija. Šiam reiškiniui didelę įtaką padarė ir tai, kad skaitmeninėje erdvėje informaciją apie save gali pateikti pats atlikėjas ir taip sumažinti atskirtį tarp savęs ir jo meną vartojančio individo. Net ir tretiesiems asmenims, pvz., kuruojant atlikėjo socialinio tinklo paskyrą, siekiama sukurti privatumo ir asmeniškumo įspūdį, nes tokia strategija yra paveiki vartotojams. Taigi informacijos, kurią

pasirenkama viešinti, spektras nuolat plečiasi, įtraukdamas įvairias individo sferas į strateginę tapatybės reklamą.

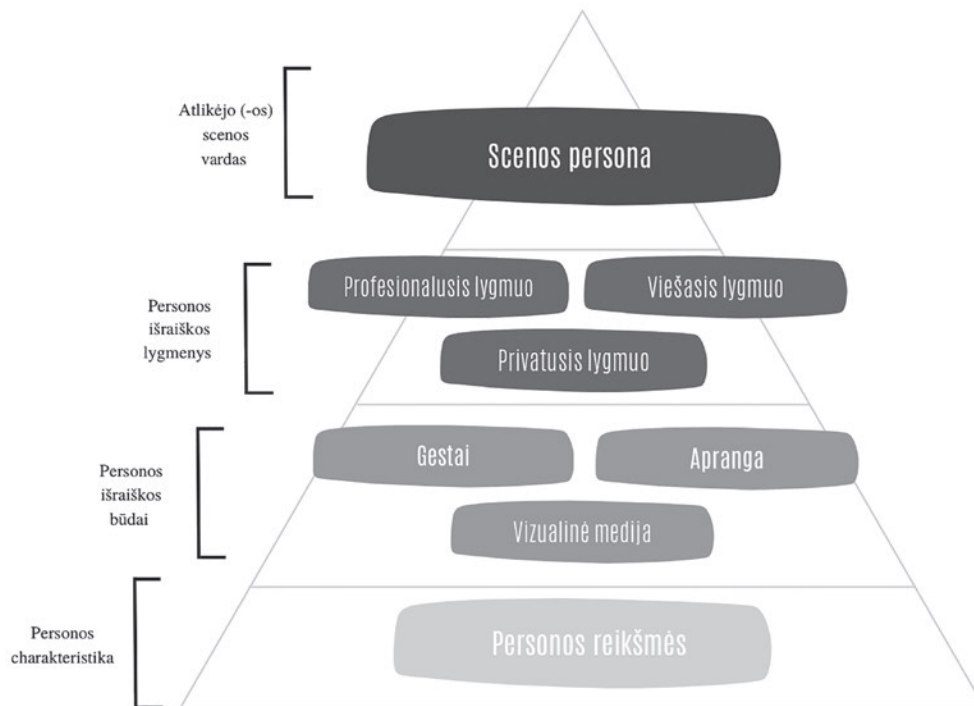
Aprašydami personas judėjimą tarp privačių ir viešų sferų, Davidas Marshallas, Christopheris Moore'as ir Kim Barbour (2020) įvardija tris išraiškos lygmenis – profesionalųjį, asmeninį ir intymųjį, kuriais šis judėjimas vyksta. Per profesionalųjį lygmenį įprastai apibūrinama asmens specialybė, taip pat išskiriamos ypatingos kurios nors srities žinios; per asmeninį lygmenį pateikiama informacija apie asmens pomėgius, interesus ir įvykius, susijusius ne su profesine veikla – „atlikėjas laisvalaikiu“; per intymųjį lygmenį atskleidžiama asmeninė informacija, kuri anksčiau buvo prieinama tik labai artimam ratui – šeimai, draugams ar partneriams (Marshall et al. 2020: 65–67). Šie lygiai gana aiškiai atskleidžia analizuojant skaitmeninę atlikėjo tapatybę, tačiau kalbant apie gyvą pasirodymą būtų kur kas labiau įprasta manyti, kad scenos persona pasireiškia tik per profesionalųjį lygmenį. Tačiau atliepian Allano Moore'o (2012) mintį, kad esama galimybės atlikėjo personai sutapti su „tikrąja“ tapatybe, galima daryti prielaidą, kad toks sutapimas gali būti strategiškai ir iš anksto suplanuotas procesas, per kurį persona galėtų atsiskleisti ir kitais lygmenimis.

Siekiant pritaikyti personas išraiškos lygių ir jais perduodamos informacijos modelį akademinės muzikos atlikimo kontekstui, straipsnyje nutarta kiek pakeisti jų kategorizaciją. Viena vertus, šie išraiškos lygiai gali būti pritaikomi gana universaliai, kita vertus, akademinės muzikos srities tradicijai būdingos kur kas siauresnės informacijos viešinimo ribos. Ši sąlyga lemia tai, jog tam tikra informacija turėtų

būti priskiriama visai kitam išraiškos lygmeniui. Siūloma tokia personas išraiškos kategorizacija: profesionalusis lygmuo – profesiniai atlikėjo gebėjimai, etiketas; viešasis lygmuo – socialinis, kultūrinis, politinis aktyvumas (įvairūs judėjimai, labdara, papildoma vieša veikla), nuomonė, požiūris, pozicijos ir t. t.; privatusis lygmuo – atlikėjo laisvalaikis, charakterio bruožai, fiziologiniai / psichologiniai aspektai, šeima / santykiai ir t. t.

Straipsnyje siekiama atkreipti dėmesį į atlikėjo personas kūrimo sąmoningumą ir savarankiškumą, tai iliustruojama atlikėjo personas išraiškos modeliu (1 pav.). Šiame modelyje išskiriami keturi pagrindiniai komponentai, kurių pozicija suponuoja personas kūrimo strategijos etapus. Modelio viršuje žymima atlikėjo persona – atlikėjo scenos vardas ar slapyvardis (akademinėje muzikoje įprastai vardas ir pavardė). Antroje modelio skiltyje žymimi atlikėjo personas išraiškos lygmenys. Svarbu pabrėžti, kad atlikėjas šiame etape gali nuspręsti, kuriuos išraiškos lygmenis nori naudoti viešinimui ir kurių atsisako. Čia taip pat turėtų būti atliekama nuodugni atlikėjo savirefleksija, kuria sukuriamas norimas personas įvaizdis. Trečioji modelio skiltis – personas išraiškos būdai. Šiame etape atlikėjas vykdo savo personas išraiškos strategiją, remdamasis antrajame etape pasirinktais išraiškos lygmenimis. Ketvirtoji modelio skiltis – per išraiškos strategiją sukuriama personas charakteristika. Šis etapas turėtų būti realizuojamas per grįžtamąjį ryšį.

Trečiajame šio modelio etape personas išraiškos būdais nutarta pasirinkti vizualinius pasirodymo komponentus. Šis pasirinkimas sietinas su siekiu gyvą pasirodymą vertinti



1 pav. Atlikėjo scenos personas išraiška (autorės modelis)

nūdienos klausytojo žvilgsniu. Pirmiausia vertėtų pabrėžti, kad pasirodymas vertinamas per garsinę ir vizualinę patirtis. Kuri jų svarbesnė – diskusijų keliantis klausimas, nes kiekvienas klausytojas gali skirtingai vertinti šių dviejų komponentų santykį. Tačiau pastebima, kad atlikėjai ir koncertų organizatoriai pradėjo kur kas daugiau dėmesio skirti atlikimo vizualumui, kuris dažnai siejamas su siekiu į akademinės muzikos koncertus pritraukti naują, jauną ir nebūtinai profesionaliai muziką suprantančią auditoriją. Be gebėjimo sudominti naują auditoriją, vizualiniai komponentai, kaip nurodoma toliau šiame straipsnyje, taip pat turi daugiau potencialo būti strategiškai ir sąmoningai kontroliuojami paties atlikėjo, siekiančio norimos savo personas išraiškos. Analizuojant visus įmanomus vizualinius komponentus akademinės muzikos atlikimo kontekste, manytina, kad jie gali būti sutraukiami į tris pagrindinius dėmenis – gestus, scenos aprangą ir vizualinę mediją. Straipsnyje siekiama kuo detaliau apžvelgti šiuos tris vizualinius komponentus ir įvertinti galimą jų strategiškumą kuriant norimas personas reikšmes.

## Gestai

Gestai yra bene viena akivaizdžiausių ir pastebimiausių vizualinių dimensijų. Vieno pasirodymo metu atlikėjas demonstruoja platų gestų spektrą, kuriam įtaką daro įvairūs kultūriniai, socialiniai, fiziologiniai ir psichologiniai dėsniai. Kai kurie iš gestų gali būti naudojami sąmoningai, kitus atlikėjas pasitelkia apie juos net negalvodamas, tačiau bet kuriuo atveju klausytojas kiekvieną išskleidžiamą garsą sieja su konkrečiu judesiu, kurio tikisi arba kurį įsivaizduoja (jei klausomasi, pvz., garso įrašų). Išgirdus fortepijonu išgautą garsą, natūraliai atsiranda sąsaja su piršto judesiu, kurio metu nuspaudžiamas klavišas, o matomas konkretus gestas gali padėti nuspėti, koks garsas bus išgaunamas toliau. Šį suvokimą aprašydamas Philipas Auslanderis tikina, kad garsas iš esmės nėra pakankamas atlikimo patirčiai, ir priduria, kad klausytojas turi matyti atlikėjo pastangas ir įgūdžius, siekdamas suprasti atlikimo esmę (Auslander 2021: 51). Kadangi tam tikri atlikėjo judesiai yra nepakankamai akivaizdūs klausytojams, nesusipažinusiems su instrumento valdymo specifika, vizuali išraiška tampa itin svarbiu atlikimo patirties aspektu. Pasak Auslanderio, klausytojams svarbu pamatyti muzikinio garso išgavimo procesą, kad būtų tikri, jog jų girdimas garsas yra tiesioginis atlikėjo įgūdžio rezultatas: klausytojai nebūtinai gali suprasti tikrą garso išgavimo reiškinį, tačiau bet kuriuo atveju nori tikėti, jog supranta (ibid.: 52).

Kadangi kiekvienas gestas per gyvą pasirodymą sąmoningai ar nesąmoningai sukuria tam tikras atlikėjo personas reikšmes, svarbu gebėti atskirti skirtingas gestų rūšis. Šiam tyrimui pasitelkti įvairių muzikologų ir atlikimo tyrėjų<sup>3</sup>

darbai, kuriuose autoriai pateikia skirtingas gestų kategorizacijas, padedančias geriau suprasti, kurie gestai neišvengiami, kurie priklauso nuo išorinių įtakų, kurie tiesiogiai veikia garsą ir kurie ne. Pritaikant šių autorių teorijas atlikėjo personas nagrinėjimui, straipsnyje siūloma išskirti tris gestų kategorijas – techninius, socialinius ir individualius gestus.

### *Techniniai gestai*

Šiai gestų kategorijai priklauso visi atlikėjo judesiai, kurie būtini siekiant išgauti garsą. Luke'as Windsoras šią kategoriją vadina tiesiogiai garsus išgaunančiais gestais ir teigia, kad jiems priklauso „visi pianistų pirštų judesiai, kurie būtini aktyvuojant fortepijono plaktukus [...]“ (Windsor 2011: 46). Iš visų judesių techniniai gestai matomiausi žiūrovo.

Siekiant charakterizuoti atlikėjo personą pagal techninius gestus pirmiausia pastebimas profesionalusis personas išraiškos lygmuo: esama tam tikrų esminių fiziologinių šablonų, pagal kuriuos atlikėjas formuoja garsą, kaip antai taisyklinga sėdėseną, kūno ir rankų poziciją ir t. t. Vertindamas šiuos atlikimo aspektus klausytojas natūraliai susidaro įspūdį, koks atlikėjo profesionalumas – kaip gebama gerai įvaldyti žinomą taisyklingo grojimo konstrukta ir kokybiškai įvykdyti techninius atliekamos muzikos reikalavimus. Iš šios nuostatos kyla bene kiekvieno žinomo atlikėjo recenzijose esantis virtuozizmo epitetas ar minimi „puikios garso kontrolės“ įgūdžiai.

Įdomu tai, kad techniniai gestai gali turėti variacijų, nes atlikėjai pritaiko skirtingas judesio formavimo strategijas, siekdami to paties tikslo (Dahl et al. 2010: 37). Įprasta žinomus taisyklingo atlikimo šablonus pritaikyti prie atlikėjo fiziologijos ir keisti išbandytas strategijas kitomis, kad būtų pasiekta norimas atlikimo rezultatas. Pasak Linos Navickaitės-Martinelli, techniniai įgūdžiai ir manieros yra tobulinamos visos karjeros metu, kol atlikėjas pasiekia „psichofizinę harmoniją“ (Navickaitė-Martinelli 2014: 95). Autorė taip pat pabrėžia atlikėjo kūniškąjį identitetą, išskirdama tokius fiziologinius aspektus kaip rankų dydis ar kūno anatomija, dėl kurių individas atitinkamai formuoja gestus, siekdamas prisitaikyti prie instrumento (ibid.: 93). Tokiu atveju gestai tampa individualiais bruožais, su kuriais klausytojas geba sieti konkretų atlikėją: Arturo Benedetti'io Michelangeli'io naudojami gana tiesmukiški rankos ir pirštų judesiai formuojant garsą, Marthos Argerich greitai „metamų“ pirštų judesiai ar Vladimiro Horowitzo grojimo tiesiais pirštais iliuzija. Individualumą suponuoja ir atlikėjų sėdėseną, kaip antai Glenno Gouldo polinkis sėdėti žemai, Fazilo Say'aus tendencija sėdėti aukštai, vietomis kojomis nesiekiant žemės ir t. t.

Remiantis šiais pavyzdžiais galima įžvelgti, kad tokios techninių gestų variacijos personas išraišką pateikia ne tik per profesionalųjį, bet ir per privatų lygmenis: ko gero, nesąmoningai, bet neišvengiamai atlikėjas scenoje demonstruoja savo fiziologinius gebėjimus ir trūkumus,

taip pat įvairius nekontroliuojamus impulsus. Prie tokių galima priskirti nevalingus Jano Krzysztofo Brojos žandikaulio judesius – dažnai klausytojams atrodo, kad atlikėjas kramto gumą<sup>4</sup>, ar Keitho Jarretto grojimą pusiau atsistojus (ibid.: 55). Atlikėjai, esantys tokioje pažeidžiamoje ir stresą keliančioje aplinkoje kaip scena, kartais neturi galimybės (ar poreikio) paslėpti tam tikrų manierų, kurios kai kuriais atvejais gali tapti ir išskirtiniais atlikėjo prekės ženklą formuojančiais bruožais. Prekės ženklo sąvoka čia vartojama neatsitiktinai – kai kurios tokios atlikėjo ypatybės gali tapti ir reklamine medžiaga: pvz., pianisto Igorio Levito dažna tendencija prisilenkti arti klaviatūros atliekant subtilaus garso reikalaujančią muziką atsispindi ir jo kompaktinės plokštelės „Encounter“ viršelyje. Taigi nors dažnu atveju atlikėjai patys nepastebi atliekantys tam tikrus gestus, kartais šie gestai gali tapti sąmoninga ir kone pagrindine personos išraiškos strategija, ypač ją perkeliančią į kitus kontekstus.

### *Socialiniai gestai*

Formuojantis atlikėjo scenos personai, svarbus socialinis ir kultūrinis fonas: jau nuo pat mažens atlikėjas mokomas tam tikrų scenos elgesio taisyklių ir etiketo, jo pradeda laikytis nuo pirmų viešų pasirodymų. Šiuo atveju būtina atkreipti dėmesį į Ervingo Goffmano (1974) réminės analizės teoriją, pagal kurią individas sceną turi traktuoti kaip konkrečius dėsnius ir taisykles turintį socialinį rėmą. Atlikėjo demonstruojami gestai šiame kontekste tampa socialiniu reiškiniu – muzikantas atitinka socialinę terpę, kurioje yra.

Žvelgiant į akademinės srities kontekstą, esama tam tikrų gestų, kurie būdingi kone kiekvienam atlikėjui. Kai kurie gali būti sąmoningi ir suvokiami kaip savaime suprantamas scenos etiketas: nusilenkimas, rankos paspaudimai, dėkojimas scenos partneriams (rankų mostai dėkojamojo link) ar klausytojams (linksėjimas galva, rankos prisidėjimas prie krūtinės), oficiali kalbėjimo maniera (nors labiau įprasta atlikėjui visai nekalbėti) ir t. t. Kiti socialiniai gestai gali būti naudojami atlikimo metu: aukštai iškeltos rankos virtuoziško kūrinio pabaigoje, „jausmingos“ veido mimikos atliekant išraiškingą melodiją, galvos linksėjimas atliekant *subito piano*, lėti rankų judesiai tarp kūrinio (sonatos, siuitos ar koncerto) dalių, siekiant nesudrumsti kūrinio nuotaikos, žvilgsnis aukštyn atliekant *dolce* ir t. t. Atliekdamas šiuos gestus, atlikėjas savo personą išreiškia per profesionalų lygmenį, jis korektiškai elgiasi ir patenkina (ne)sąmoningai šių gestų laukiančius klausytojus.

Natūralu, kad socialiniai gestai, net ir turintys tą pačią intenciją, skiriasi priklausomai nuo atliekamos muzikos pobūdžio. Tokius skirtumus bene tiksliausiai iliustruoja Jane Davidson (2017). Ji pateikia dviejų skirtingoms muzikos sritims atstovaujančių atlikėjų Placido Domingo ir Robbie'io Williamso pavyzdžius. Autorė tikina, kad, turėdami tas pačias atlikimo intencijas, atlikėjai naudoja skirtingo spektro

gestus, atitinkančius jų pasirodymų kontekstus: pvz., siekdamas atkreipti klausytojų dėmesį į save kaip individą (autorė vartoja „pamaivos“ tapatybės sąvoką), Domingo'as pasitelkia kur kas gausesnį muzikinių išraiškos priemonių spektrą, o Williamsas įtraukia ne visada su muzika susijusius ir dažnai simbolinę reikšmę turinčius gestus (Davidson 2017: 371). Davidson ši teiginį iliustruoja pavyzdžiu, kai pasirodymo metu Williamsas „metė mikrofoną per petį ir pradėjo jį sukti kaip revolverį“ (ibid.).

Šis pavyzdys galėtų kiek labiau intriguoti, jei būtų mėginama sukeisti atlikėjus vietomis: jeigu akademinės muzikos atstovas pasižymėtų perdėm ekspresyviu ir populiariajai kultūrai būdingu elgesiu, jis greičiausiai būtų vertinamas kaip neprofesionalus ar nepagarbus atlikėjas. Čia aktualios Goffmano „rėmo neatitikimo“ (angl. *misframing*) ir Navickaitės-Martinelli „netinkamo elgesio“ (angl. *misbehaviour*) sąvokos. Atlikėjui neatitinkant nustatytų socialinių normų, jis bus priimamas neigiamai arba liks nesuprastas. Tačiau verta atkreipti dėmesį į socialinio rėmo pokyčio veiksnį: esama nemažai diskusijų, kiek vertėtų pakeisti akademinės muzikos įvaizdį dėl jaunos ir naujos auditorijos pritraukimo, tad vis dažniau susiduriama ir su kur kas lankstesniu požiūriu į scenos etiketą (koncertuose dažniau kalbama, atlikėjai elgiasi laisviau). Galima daryti prielaidą, kad, sąmoningai nesilaikydami įprastų socialinių gestų ir juos keisdami kitais, atlikėjas demonstruoja kintantį požiūrį ar net savotišką maištą prieš nusistovėjusias normas. Tokiu atveju socialiniai gestai tampa personos išraiška ne tik per profesionalų lygmenį, bet ir per viešąjį: nesilaikydami socialinio rėmo atlikėjas rodo savo kritišką arba pažangų požiūrį į egzistuojantį scenos etiketą.

### *Individualūs gestai*

Šalia techninių ir socialinių gestų, esama tokios elgsenos, kuri mažiausiai siejama su garso išgavimu ar kultūriniu kontekstu. Prie individualių gestų galima priskirti tam tikras veido mimikas ar galvos, kūno judesius, kurie nėra reikalingi garsui išgauti. Beveik kiekvienas atlikėjas turi tik sau būdingus individualius gestus, kurie, kaip ir techniniai, gali pasikartoti ir veikti kaip išskirtinis muzikanto bruožas. Tarkime, gana įprasta pianistę Khatią Buniatishvili sieti su staigiu plaukų metimu atgal atlikėjai atliekant veržlius kūrinių epizodus ar ramiu, beveik nė kiek nejudančiu kūnu atliekant lėtą muziką; pianistą Jevgenijų Kisiną – su pulsuojančiais galvos judesiais, sutampančiais su atliekamos muzikos ritminėmis figūromis; Say'ų – su ekspresyviomis veido mimikomis ir plačiais rankų judesiais, tarsi atlikėjas diriguotų pats sau; Lang Langą – taip pat su ekspresyviomis veido mimikomis, dažnai pravira burna, galvos purtymu ir t. t.

Individualūs gestai gana aiškiai matyti atlikėjo elgsenoje prieš atlikimą ir po jo, t. y. ne grojimo metu. Atlikėjas gali lipti į sceną labai greitai, rodydamas veržlų, kone cholerišką charakterį (Jevgenijus Božanovas) arba lėtai, sunėręs

rankas priešais, sudarydamas „mąstytojo“ ir introverto įvaizdį (Andrius Žlabys). Atlikėjas gali ilgai stovėti prieš auditoriją, duoti sau laiko nusilenkti, tarsi mėgdamasis dėmesiu ir megzdamas neverbalinį ryšį su auditorija, demonstruodamas socialaus, savimi pasitikinčio atlikėjo personą (Gintaras Januševičius, Igoris Levitas). Vienas geriausiai šią kategoriją iliustruojančių pavyzdžių – pianisto Lang Lango elgsena po 2018 m. vykusio Wolfgango Amadeaus Mozarto koncerto fortepijonui su orkestru Nr. 24 atlikimo kartu su Atlantos simfoniniu orkestru ir dirigente Mei-Ann Chen.<sup>5</sup> Mėgdamasis gausiais auditorijos aplodimentais pianistas vienam klausytojų įteikė savo nosinaite, kurią naudojo per pasirodymą. Panašaus tipo gestus įprasta matyti roko muzikos koncertuose ar sporto renginiuose, kai žymūs muzikai ar sportininkai gerbėjams atiduoda savo marškinėlius ir taip perša mintį, kad yra geidžiami. Gerbėjai tarpusavyje kovoja, kuris namo parsineš gabalėlį superžvaigždės DNR.

Naudodami individualius gestus, atlikėjai savo personą pristato per individualų lygmenį: pasitelkdami įvairias veido mimikas ar kūno judesius, jie demonstruoja savo emocijas, nuotaiką, charakterį ir vidines savybes. Šie gestai, kaip ir kitos kategorijos, gali būti visiškai nesąmoningi, bet kartu esama potencialo nuodugnai iš anksto juos apgalvoti, siekiant konkrečių personos reikšmių. Taip pat mažai tikėtina, kad klausytojai gali būti tikri, ar jie stebi nesąmoningą (ir galbūt nuoširdų) ar surežisuotą variantą.

### **Scenos apranga**

Analizuojant atlikėjo personą, akivaizdu, kad gestai gali turėti tam tikras ribas: muzikantas įprastai scenoje operuoja dideliu kiekiu informacijos, kurios reikia norint sėkmingai atlikti programą. Natūralu, kad bet koks pašalinis veiksmas, kaip antai surežisuoti gestai, ypač jei atliekami grojimo metu, gali klaidinti, blaškyti atlikėją ir sugadinti pasirodymo kokybę. Tačiau tokia vizualinė dimensija kaip scenos apranga gali būti modeliuojama ir organizuojama prieš pasirodymą, taip pašalinant nekokybiško atlikimo tikimybę. Scenos drabužiai – vieni akivaizdžiausių vizualinių kriterijų, pagal kuriuos klausytojas charakterizuoja atlikėją. Manoma, kad mada yra ženklų kalba. Koduodama informaciją apie individą ar jų grupę, ji atlieka simbolinį ir komunikacinį vaidmenį, nes taip išreiškiamas individo unikalūs stilius, identitetas, profesija, socialinis statusas, priklausymas konkrečiai lyčiai ar grupei (Khrystych 2019: 43). Įdomu tai, kad, priešingai nei gestai, drabužiai gali būti suprantami kaip visiškai sąmoningi paties atlikėjo sprendimai. Šis scenos mados bruožas yra itin naudingas, siekiant geriau suprasti jau esamas akademinės muzikos atlikėjų aprangos tendencijas ir įvertinant jų galimybes perteikti norimas personos reikšmes.

Visų pirma, drabužiai gana aiškiai gali perteikti personos išraišką per profesionalų lygmenį, ypač kai vertinamas kultūrinis ir socialinis atlikimo kontekstas. Prisimenant Goffmano rėminę analizę, galima teigti, kad ir vertinant drabužius esama tam tikrų šio rėmo normų ir taisyklių, kurių tikimasi iš atlikėjų ir klausytojų. Dažniausiai akademinės muzikos atlikėjas siejamas su formalioju aprangos kodu, kuris turi aiškiai apibrėžtus kriterijus ir kuris suponuoja profesionalumą, santūrumą ir pagarbą. Christopheris Smallas (1998) formalųjį aprangos kodą prilygina uniformai, kuri, pasak jo, „primesdama kolektyvinį identitetą, sumenkina ją vilkinčių žmonių individualumą“ (Small 1998: 65). Formaliąją atlikėjų aprangą autorius aprašo turėdamas mintyje orkestro, kuriame natūralu tikėtis kolektyvinio identiteto, suvokiant muzikantų visumą kaip vieną skambantį kūną, pasirodymą. Tiesa, formalusis aprangos kodas aktualus ir solo muzikos pasirodymuose, čia aprangos kuriamus kriterijus atitinkantys atlikėjai demonstruoja akademinės muzikos grupės identitetą (panašiai kaip socialiniai gestai).

Tačiau esama ir kitos reikšmės, kur kas aktualesnės nūdienos kontekstui, nors apie ją Smallas rašė jau XX a. pabaigoje. Autorius teigia, kad formalioji apranga rodo išskirtinumą (ir galbūt arogantiškumą):

Muzikantai lipa į sceną. Visi vilki juoda spalva, vyrai dėvi smokingus, baltus marškinius ir varlytes, o moterys – kulkšnis arba žemę siekiančias juodas sukneles. Nėra jokio ryškaus spalvų spindesio, plačių gestų ar drąsių drabužių, kurie dažnai matomi tarp populiariosios muzikos atlikėjų. [...] Panašu, kad šių atlikėjų elgsenos scenoje suponuoja profesionalų išskirtinumą pasaulyje, į kurį negali patekti žmonės, sėdintys už scenos ribų. (Small 1998: 64)

Aprašydamas simfoninės muzikos koncertą, Smallas labai aiškiai apibūdina muzikantų aprangos kodu siunčiamą išskirtinumo žinią. Šiuo atveju nėra taip svarbu mėginti įžvelgti kiekvieno atlikėjo individualumo atskirai ir vertėtų gilintis į bendrą akademinės muzikos atlikėjų įvaizdžio tendenciją, kuri perteikia šios srities kolektyvinę tapatybę. Manoma, kad formalusis aprangos kodas sukuria psichologinį formalumą, socialinį atstumą ir mažesnio prieinamumo įspūdį (Slepian, Ferber et al. 2015: 661). Auslanderis šį reiškinį aprašė akademinės muzikos atlikimą lygindamas su roko muzikos sritimi. Pasak jo, roko muzikos atlikėjai visada scenoje dėvi tuo laikotarpiu madingus drabužius, tad jie signalizuoja, jog bet kuris žmogus gali tapti „roko žvaigžde“, o akademinės muzikos atlikėjai siunčia išskirtinumo žinią (Auslander 2006: 110).

Mėginant suvokti šios srities sukuriama išskirtinumo iliuziją, verta atkreipti dėmesį į istorinį kontekstą. Jį aprašydamas Smallas akcentuoja klasių ir socialinės nelygybės aspektus. Ankstesniais laikais tai, kas dabar vadinama formaliąja apranga, buvo gana įprasta dėvėti ir kasdienybėje, siekiant pabrėžti savo išskirtinę poziciją visuomenėje (Small

1998: 65). Taip pat žinoma, kad muzikantai koncertuodavo aukštą socialinį statusą turintiems asmenims, tad privalejo atitikti formaliosios aprangos kriterijus (ibid.). Pavyzdys, kurį lyginamas roko ir akademinės muzikos pasirodymus pateikė Auslanderis, atskleidžia nūdienos požiūrį į klases per paprasčiausią vizualinę dimensiją – formalioji apranga rodo individų socialinę atskirtį, o kasdienė – kur kas didesnę prieinamumą „sužmogindama“ šią aprangą dėvinčius atlikėjus.

Šiandien galima matyti gana akivaizdų akademinės muzikos atstovų scenos aprangos kismą: atlikėjai nevengia vilkėti formaliosios aprangos neatitinkančius arba iš dalies ją atitinkančius drabužius, taip demonstruodami ir savotišką kultūrinį pokytį. Šiuo atveju atlikėjo persona atsiskleidžia dvejopai: muzikantas, dėvintis arba atsiskaitantis dėvėti formaliąją aprangą, savo personą pateikia per profesionalųjį ir viešąjį lygmenį. Viena vertus, jo persona gali būti suvokiama kaip profesionali arba ne (formalioji arba neformalioji apranga), antra vertus, atlikėjas šiuo pasirinkimu demonstruoja savo požiūrį ir nuomonę į nusistovėjusias normas (pvz., neformaliais drabužiais sukuriama mažesnės socialinės atskirties efektas). Galiausiai reikšmė priklauso nuo informacijos gavėjo, t. y. klausytojo. Manytina, kad tam tikra auditorija, ypač jaunesnio amžiaus, bus kur kas labiau linkusi priimti atlikėjo pasirinkimą dėvėti neformalius drabužius per viešąjį lygmenį nei vyresni ir konservatyvesniu požiūriu pasižymintys klausytojai.

Vienas geriausiai šį reiškinį iliustruojančių pavyzdžių – pianistė Yuja Wang. Melomanų ji siejama su trumpomis ir gana atviromis suknelėmis. Apibūdindama savo scenos aprangą pianistė teigia „laužanti“ akademinės muzikos atlikimo standartus ir savo drabužius siejanti su atliekama muzika:

[...] bet jeigu muzika yra graži ir jausminga, kodėl prie jos nepritaikius aprangos? Viską lemia jėga ir įtaiga. Galbūt tai yra kiek sadomazochistiška iš mano pusės. Tačiau jei aš apsinuoginsiu su savo muzika, geriau jau tą darysiu patogiai. (Wang, cit. iš Maddocks 2017)

Atlikėja, nepriklausomai nuo atliekamos muzikos, erdvės ar auditorijos, išsiskiria savo aprangos nuoseklumu: galima teigti, kad trumpos suknelės ir aukštakulniai yra svarbi jos prekės ženklų dalis. Tačiau, kalbant apie šią pianistę, taip pat esama jos personos išraiškos dviprasmiškumo: viena vertus, konservatyvesnio požiūrio klausytojas gali laikytis nuostatos, kad jos apranga blaško. Čia tinka kiek kitame kontekste pateikta muzikologo Viktoro Gerulaičio mintis: „[J]uk negaliu aš klausytis Chopino, kai pianistė, apsvilkusi smarkiai priglundusią suknelę, seksualiai sėdi prie fortepijono“ (Gerulaitis, cit. iš Katinaitė 2000: 5). Antra vertus, jaunesni klausytojai yra kur kas atviresni ir palaiko teigiamo moters požiūrio į savo kūną idėją, tad priima tokius sprendimus kur kas liberaliau.

Įdomu, kad naudodama apnuoginimo metaforą atlikėja savo personą pateikia ne tik per viešąjį (tradicijų laužymas), bet ir per privatų lygmenį. Taip ji parodo, kad save pastato į pažeidžiamą poziciją tiek fizine, tiek emocine prasme. Šiuo atveju naudinga kiek nuodugniau panagrinėti apsinuoginimo klausimą šiame kontekste, nes ypač moterys susiduria su kiek problemišku ir dviprasmišku scenos drabužių vertinimu.

Moteriškumo ir seksualumo klausimas yra gana svarbus ir daug dėmesio reikalaujantis aspektas, analizuojant scenos aprangą akademinėje kultūroje. Pirmiausia svarbu pažymėti, kad, lyginant vyrų ir moterų aprangos reikalavimus, daugiau abstraktumo teikiama moterų aprangai. Žvelgiant į reikalavimus vyrams, aprangos kodas gana griežtas (juodas smokingas, balti marškiniai ar lakuoti batai), o moterims įprastai pateikiamas nurodymas dėvėti kelius arba žemę siekiančias sukneles. Nors šiuo atveju egzistuoja kur kas daugiau laisvės, moterys patiria sunkumų siekdamas atitikti lyties stereotipus aprangos ir fizinės išvaizdos aspektais (Griffiths, Davidson 2008: 1723). Pastebima ir tai, kad moteris, pasirinkusi dėvėti atviresnius drabužius, susiduria su kritiškesniu savo profesionalumo vertinimu (ibid.).<sup>6</sup> Tokiu atveju personos charakteristika sukuriamą per profesionalųjį lygmenį, nes, dėvėdama atviresnius drabužius, atlikėja gali sulaukti neigiamo profesinio vertinimo.

Taip pat svarbu pabrėžti, kad šiame kontekste vis dar dažnai susiduriama su diskusijomis, kas padoru ir tinkama šiai sričiai. Dėl to moterys priverčiamos tam tikra prasme ginti kūną pabrėžiančios aprangos pasirinkimą. Vienas tokių atvejų – pianistės Buniatishvili atsakas į provokuojančius komentarus apie scenos įvaizdą:

„Gili iškirptė, aptemptos suknelės, ryškus raudonas lūpdažis.“

„Palauk, apie viską iš eilės: gili iškirptė – vos tik 20–30 proc. mano aprangos; aptemptos suknelės – tai viso labo paprastos suknelės, kurios tiesiog atrodo ant manęs aptemptai, dėl mano figūros.“

„Tu mėgsti demonstruoti savo žavesį, tau patinka būti seksualiai.“

„Ne! Netiesa!“

„Anaipol! Ar daugiau žmonių ateina į tavo koncertus dėl tavo aprangos, ar dėl tavo muzikos?“

„Jie ateina, nes nori išgirsti mano interpretacijas ir pažinti mano asmenybę iš arčiau.“

„Bet ateina ir pažiūrėti.“

„Ne. Jie ateina į gyvą pasirodymą, [...] jie į mane pažiūrėti gali įsijungdami jutubą, [...] bet tie žmonės, kurie ateina į mano koncertus, nori patirti gyvą pasirodymą. Ir aš visai nenoriu būti seksuali savo darbo metu! [...] pasidažau lūpas, nes taip darau kasdien, tas pats tinka ir mano suknelėms – tai mano stilius, jis nieko bendro neturi su mano atlikimu, kaip ir mano atlikimas neturi nieko bendro su mano stiliumi.“ (Buniatishvili 2017)

Pianistės scenos stilius yra vienas geriausių kūną pabrėžiančios aprangos akademinėje muzikoje naudojimo

pavyzdžių, rodančių progresyvų požiūrį į moters seksualumą. Tačiau priešingai nei populiariojoje kultūroje, čia jai tenka apginti savo profesionalumą ir atmesti primetamą sąmoningo seksualumo etiketą. Lyginant Buniatishvili mintis su Wang, pastebima, kad ši yra kur kas labiau linkusi pripažinti savo scenos aprangos pasirinkimo sąmoningumą. Dėl to Wang gali būti labiau vertinama per viešąjį personas išraiškos lygmenį, nes, priešingai nei Buniatishvili, tiesiogiai prisistato kaip tradicijų laužytoja.

Nors ši tema – gana dviprasmiškas ir nuo aprangos interpretuotojo, t. y. klausytojo, priklausantis klausimas, esama kitų su lytimi ir seksualumu susijusių aprangos detalių, kurios priimamos kiek lanksčiau. Pirmiausia svarbu istorinis kontekstas, kuriuo remiantis tiek sąmoningai, tiek nesąmoningai kuriamos ir interpretuojamos su lytimi susijusios aprangos reikšmės. Pravartu atkreipti dėmesį į tai, kad vyrų ir moterų aprangos pasižymi skirtingo tipo reikšmėmis: vyrų apranga atspindi jų socialinį statusą, moterų – patrauklumą (Rubinstein 2001: 104). Taigi esama tam tikrų aprangos detalių, kurios orientuotos į šias reikšmes: moterims atvira apranga kuria patrauklumo efektą, o tokios detalės kaip barzda, ūsai ar prašmatnus švarkas – sėkmingumą ir profesionalumą (Khrystyh 2019: 49).

Žvelgiant į šiandienos tendencijas, natūralu, kad vadovautis kardinalia lyčių atskirtimi nebėra tikslinga, bet svarbu pabrėžti, kad tokiam formaliame kontekste kaip akademinis menas lyties stereotipus suponuojančių detalių (kaip antai medžiagos, spalvos, drabužių formos) maišymas perteikia progresyvumo ir šiuolaikiškumo žinią. Ji personą charakterizuoja per viešąjį lygmenį, nes apranga aiškiai demonstruojamas požiūris į lyčių stereotipus. Tuo pačiu metu persona atsiskleidžia ir per privatų lygmenį: Nina Khrystyh teigia, kad yra daugiau laisvės ir drąsesnių seksualinės orientacijos išraiškos tendencijų, pvz., vyrams naudojant tradiciškai moteriškomis vadinamas medžiagas, kaip antai vilną, šilką ar nailoną, suponuojamas eksperimentinis stilius ir homoseksualumo išraiškos laisvė (ibid.). Žinoma, šiandien svarbi ne tik seksualinės orientacijos reikšmė; populiariojoje kultūroje yra daug pavyzdžių, kai atlikėjai vyrai dėvi ryškias spalvas, atviras formas, sijonus ir t. t., taip demonstruodami pažangų požiūrį į vyriškumą.

Lygiai taip pat galima vertinti tendenciją moterims atlikėjoms scenoje dėvėti kostiumus ar frakas, taip atitraukiant dėmesį nuo siekio perteikti seksualumą ar patrauklumą ir suponuojant charakterį pabrėžiančias personas reikšmes. Atlikėja Hélène Grimaud įprastai scenoje dėvi kelnes, dažnai galima matyti pianistę vilkint švarkus, marškinius ir kitus panašius, stereotipiškai vyriškus drabužius. Grimaud gana aiškiai atsisako seksualizuoto įvaizdžio, taip išreiškdamą savo kaip santūraus ir profesionalaus individo poziciją. Semiotikė Ruth Rubinstein teigia, kad tokio tipo apranga nulemia moters vietą modernioje visuomenėje, kurioje ji užima tokią pačią poziciją kaip ir vyrai (Rubinstein 2001:

113–117). Taigi galima įžvelgti ir pianistės personą, atsiskleidžiančią per viešąjį lygmenį – atlikėja sąmoningai arba nesąmoningai per aprangą išreiškia savo, kaip moters, padėtį nūdienos visuomenėje.

Svarbu atkreipti dėmesį ir į tai, kad šiandien atlikėjams darosi kur kas svarbiau susikurti tam tikras įvaizdžio detales, kurios taptų skiriamuoju jų bruožu. Tokiu pačiu principu, dėl kurio Wang yra nuolat tapatinama su trumpomis suknelėmis, muzikantai ieško individualizuotų drabužių detalių, kurios galėtų atlikti tokį pat vaidmenį. Dar prieš 2000-uosius daug dėmesio sulaukė Petro Geniušo juodas frakas, pasiūtas dizainerės Sandros Straukaitės. Frakas buvo netipiško ilgio ir priminė suknelę, o apykaklės forma atrodė kaip žaibas, juo dizainerė siekė atskleisti pianisto spontaniškumą ir nenusėjamą charakterį (Žigaitytė 2000: 15). Šiuo atveju tipinis formalusis aprangos kodas įgavo atlikėjo charakterio bruožus atspindinčias detales, kurios personas reikšmes pateikė per privatų lygmenį.

Rubinstein individualizuotą aprangą apibūdina „individualios kalbos“ sąvoka ir apibrėžia ją kaip tam tikrą manipuliaciją, kai siekiama išreikšti savo poziciją per asmeninį stilių (Rubinstein 2001: 13). Sąmoningai ar nesąmoningai asmuo pasirenka vilkėti drabužius, kurie siejasi su nuotaika (pvz., spalvos), charakterio savybėmis, patogumu, socialinėmis, politinėmis pažiūromis ir t. t. Pianistai broliai Lucasas ir Arthuras Jussenai scenoje dažnai pasirodo su stačiomis marškinių apykaklėmis, taip suponuodami veržlumą, energiją ir tam tikrą netvarką, pianistė Alice Sara Ott scenoje įprastai skambina basomis kojomis, šį pasirinkimą argumentuodama laisve ir komfortiškumu.

Komfortiškumo aspektas yra itin svarbus, nes individualizuota apranga įprastai pritaikoma prie individo fiziologijos ir profesijos: konkrečiam atlikėjui siuvami scenos drabužiai pirmiausia atitinka tam tikrus komforto standartus. Minėtas pianisto Geniušo „žaibo“ frakas buvo užsakytas su intencija turėti laisvą ir judesį nevaržantį drabužį, taigi pasižymi ne tik individualiomis, bet ir kur kas praktiškesnėmis savybėmis. Noola Griffiths, analizuodama moterų atlikėjų scenos aprangos pasirinkimo priežastis, išskyrė ir tokius aspektus kaip keliavimas, instrumento valdymo reikalavimai, fizinė laisvė ir saugumo jausmas (Griffiths 2009: 110–115). Pavyzdžiui, atlikėjos dėl keliavimo patogumo gali rinktis lengvas ir nesiglamžančias sukneles, o arfininkėms ar violončelininkėms būtų neparanku rinktis trumpas ir siauras sukneles dėl judėjimo laisvės ir instrumentų valdymo ypatybių. Taigi individualizuota scenos apranga turi būti suvokiama ir analizuojama įvairiapusiškai: pvz., moteris atlikėja gali rinktis scenoje dėvėti kelnes, demonstruodama lyčiai primetamų aprangos stereotipų atsisakymą arba dėl to, jog dėvint kelnes patogiau skambinti instrumentu. Taip pat gali būti interpretuojamas ir dažnas vyrų muzikantų pasirinkimas scenoje dėvėti marškinius vietoj viso kostiumo – tai gali suponuoti konvencionalaus formalumo atsisakymą arba fizinę laisvę.<sup>7</sup>

Šiuo atveju dėl patogaus judėjimo gali būti naudojamos ir lengvos medžiagos, tarkime, šilkas, kurios taip pat gali suponuoti pažangų požiūrį į vyriškumą.

Tačiau esama ir tokių aprangos detalių, kurios gali būti interpretuojamos kur kas aiškiau ir gana akivaizdžiai išreiškia atlikėjo personą per viešąjį lygmenį. Ypač šandien, Ukrainoje vykstant karui, atlikėjai kur kas dažniau demonstruoja politinę poziciją. Karo pradžioje jie atlikdavo programas vilkėdami mėlynos ir geltonos spalvų derinį (segės, papuošalai, kojinės ir t. t.), kiti, kaip antai pianistas Kevinas Kenneris, 2022 m. lapkritį koncertavęs Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje, dėvėjo vyšyvaną, kurią, pasak atlikėjo, jam padovanojo Ukrainos karo pabėgėliai. Be karo Ukrainoje, esama ir daugiau panašių atlikėjų personų žinučių, matomų jų aprangose, kaip antai pianisto Levito žydišką tapatybę rodantis ir dažnai scenoje mūvimas žiedas su Dovydo žvaigžde.

Išskyrus politines ir socialines žinutes skleidžiančias detales, analizuojant atlikėjų scenos madą, keblu išskirti konkrečius aksesuarus, kurie galėtų turėti vieną ir tą pačią reikšmę. Taip pat yra sunku iš konkrečios aprangos ar drabužio detalės apibrėžti tik vieną numanomą pasirinkimo motyvą. Stebėti scenos aprangą ir bandyti ją charakterizuoti atlikėjo personą – gana lankstus procesas, kurio metu atkreipiamas dėmesys į kitas vizualines išraiškas, su kuriomis siejami dėvimi drabužiai. Tarkime, lyginant minėtų pianisčių Buniatishvili ir Wang pavyzdžius, svarbūs tampa gestai: pirmosios atlikėjos gestai (plaukų metimas atgal, lėtos ir emocionalios veido išraiškos ir t. t.) sutampa su kūną pabrėžiančia apranga ir sustiprina siunčiamą seksualumo žinutę; sąlygiškai neutralūs Wang gestai (rami sėdėseną, daug techninių gestų ir mažai veido mimikos) kur kas mažiau siejasi su jos dėvimais atvirais drabužiais, tad praneša veikiau apie atletišumą.

Atkreipiant dėmesį į aprangos sąmoningumo veiksnį, svarbu pabrėžti, kad ši dimensija, be abejonės, gali būti strategiškai ir tikslingai naudojama siekiant norimų atlikėjo personos reikšmių. Tačiau galima pastebėti, kad apranga, kaip ir gestai, pati savaime negali visapusiškai charakterizuoti atlikėjo personos dėl kelių įmanomų vienos aprangos detalės reikšmių. Siekiant kuo tiksliau apibūdinti atlikėjo personą svarbu įžvelgti visų esamų vizualinių dimensijų suderinamumą ypač atkreipiant dėmesį į atlikimo aplinką ir joje naudojamas papildomas vizualines medijas.

## Vizualinė medija

Šiandien vis dažniau papildomi vizualiniai komponentai pritaikomi pasirodymuose kuriant teminius ir konceptualius koncertus. Įdomu, kad, vertinant vizualinių medijų pasirinkimą ir jų pritaikymą koncerte, atsiranda papildomas įrankis atlikėjui „užkoduoti“ savo personos reikšmes. Vizualinės medijos naudojimas pats savaime jau suponuoja

tam tikrą atlikėjo personos bruožą, siejamą su akademinės muzikos modernizavimu ir poreikiu šią meno sritį paversti suprantamesne ir paklausesne jaunesnio amžiaus klausytojams. Wilas Greckelis, pateikdamas ne vieną mažėjančio auditorijos susidomėjimo akademinė muzika priežastį, daug dėmesio skiria atlikimo vizualumui ir teigia, kad ypač jauni žmonės yra labiau pripratę prie vaizdinio patyrimo, kurio negali išgyventi tipiniame akademinės muzikos koncerte (Greckel 1992: 38). Autorius taip pat priduria, kad į auditorijos mažėjimą svarbu žiūrėti labai rimtai:

Negalime vis dar tikėtis, kad plačioji visuomenė [angl. *general public*], ypač nūdienos jaunimas, visada galės mėgautis akademinė muzika „gryna“ jos forma [...] (Ibid.: 48)

Esama daugiau tyrimų<sup>8</sup>, kuriuose aprašomas toks siekis pritraukti jaunesnio amžiaus klausytojus į akademinės muzikos koncertus. Įprastai akcentuojama vizualinių dimensijų integracija, kuri, kaip jau minėta, gali būti gana akivaizdžiai matoma didžiojoje dalyje šandien vykstančių akademinės muzikos renginių. Iš to galima daryti prielaidą, kad koncertai, kuriuose egzistuoja bent menkiausia vizualinės medijos užuomina, jau iš esmės suponuoja bandymą sudominti jaunesnio amžiaus klausytoją ir atliepti jo poreikius. Šiuo pasirinkimu atlikėjas savo personą atskleidžia per viešąjį lygmenį, demonstruodamas savo požiūrį į akademinės muzikos koncertų tradiciją ir skatindamas jos pokytį.

Žinoma, esama ir kur kas daugiau priežasčių vizualiniams sluoksniams įtraukti į pasirodymą: atlikėjui pasitelkiant vaizdinę patirtį gali pavykti kur kas aiškiau pateikti savo personą per kelis įmanomus lygmenis. Peržvelgus esamų akademinės muzikos pasirodymų, kuriuose yra naudojamos įvairios vizualizacijos, tendencijas, matyti trys dažniausi jų panaudojimo būdai: atmosferos kūrimas, bendradarbiavimas ir socialinio aktyvumo išraiška.

## Atmosferos kūrimas

Prie šios kategorijos priskiriama tendencija sustiprinti skambančios muzikos patyrimą sukuriant atliekamų kūrinių suvokimą atitinkančias vizualizacijas. Jomis naudodamasis atlikėjas iliustruoja savo požiūrį į atliekamus kūrinius. Vienas akivaizdžiausių tokių vizualizacijų metodų gali būti apšvietimas ir spalvos. Greckelis, skatindamas atlikėjus naudoti vizualizacijas savo pasirodymuose, iškelia keletą svarbių klausimų: kodėl, nepriklausomai nuo programos, fortepijoninės muzikos rečitalių apšvietimas visada yra toks pat?; ar šviesa tikrai turi būti tokia pati atliekant Chopino noktiurnus, kaip ir skambinant Scarlatti'io sonatas? Galbūt jau laikas akademinės muzikos atlikėjams pagalvoti apie apšvietimą [...]? (ibid.: 43). Autorius skatina atlikėjus naudoti apšvietimą savo koncertuose ir teigia, jog nedideli pokyčiai pasirodymo vizualizacijose jau būtų reikšmingas žingsnis į priekį. Konkretizuodamas siūlomas vizualizacijas, jis kalba apie spalvų panaudojimą (daug kur vartoja sinestezijos



terminą) ir tikina, kad „jei atlikėjas įsivaizduoja sodrią rožės atspalvio raudoną spalvą atlikdamas Liszto muziką, kodėl tu nepasidalijus su auditorija?“ (ibid.).

Įdomu, kad atlikėjai dažnai įsivaizduoja spalvas, siekdami suformuoti atliekamo kūrinio garsą ir bendrą viziją, bet dažniausiai tai lieka individo vidiniuose interpretacijos formavimo ir perteikimo procesuose. Spalvų rodymas auditorijai tampa personos išraiška, veikiančia per privatų lygmenį, nes minėti vidiniai procesai perteikiami fiziškai. Vienas tinkamų pavyzdžių tokiam vizualizacijų panaudojimui yra pianisto Dariaus Mažinto 2011 m. spalį įvykęs projektas „Dedikacija Bachui“, kuriame atlikėjas koncerte skambėjusią Bacho muziką papildė spalvų vizualizacijomis. Kiekvieną atskirą kūrinio dalį lydėjo atitinkančios spalvos apšvietimas, kurį pats atlikėjas grindė savo vidiniu spalvų įsivaizdavimu:

Kiekvienai skambėjančių kūrinių daliai parinkau spalvas bei apšvietimą. [...] Skambindamas kūrinį visada galvoju apie spalvas, kitaip grojimas taptų monotoniškas, vienodas. Spalvų įsivaizdavimas padeda jausti instrumento galimybes. [...] Šiuo atveju [vizualiniai] efektai ne užpildo, bet papildo. [...] J. S. Bacho muzika geniali ir kalbanti pati už save. Manau, mėginimas pateikti ją ne tik garsais, bet ir vizualiai, padės įspūdį sustiprinti. (Mažintas 2011)

Pianistas teigia, kad toks spalvų panaudojimo sprendimas turėtų padėti sustiprinti skambančios muzikos efektą. Jis taip pat priduria, kad spalvų, o ne kitokių vizualinių projekcijų naudojimas buvo paremtas siekiu kuo mažiau blaškyti klausytojus ir tiesiog sustiprinti skambančios muzikos emociją (ibid.). Pabrėžtina, kad spalvas rinko jis pats: taip buvo sustiprinama ne tik muzikos, bet ir atlikėjo personos išraiška.

Kiek kitoki, kur kas drąsesnį, pavyzdį pateikia Auslanderis (2021), aprašydamas vargonininko Virgilo Foxo atvejį. Atlikėjas savo programoms, kuriose įprastai atliko Bacho kūrinius, samdėsi šviesų dizainerius, dirbusius psichodelinio roko koncertuose. Atlikėjo naudotos vizualizacijos buvo kur kas intensyvesnės nei Greckelio aprašytas „sodrios rožių atspalvio raudonos spalvos“ apšvietimas atliekant Liszto muziką ar Mažinto vizualizacijos. Pasak Auslanderio, Foxas tokį apšvietimą naudojo kaip tam tikrą protesto prieš tradicinį ir puristinį akademinės muzikos atlikimo formatą formą (Auslander 2021: 61). Remiantis šia mintimi, galima įžvelgti, jog vargonininko persona čia pasireiškia per viešąjį lygmenį, nes perteikia kritišką atlikėjo požiūrį į akademinės muzikos tradiciją.

Tačiau siekdamas sustiprinti skambančios muzikos ar savo personos bruožus, atlikėjas gali rinktis nebūtinai apšvietimą ir spalvas, kaip Mažintas ar Foxas. Išskirdamas konkrečius koncerto vizualizacijos metodus, Greckelis aprašo scenos dizaino aspektą: mini nutapytus peizažus, spalvotą foną, įvairias butaforijas ir specialų atlikėjų bei klausytojų

išdėstymą erdvėje (Greckel 1992: 44). Būtų tikslinga pabrėžti ir pačią erdvę: atlikėjai gali naudotis konkrečia erdve, siekdami įtvirtinti ar pabrėžti savo personas (Auslander 2021: 101). Taigi kiekvienas tikslingas vizualinis komponentas nuo paskirų detalių iki visos koncerto aplinkos gali veikti kaip atlikėjo personos manifestacija. Auslanderis šį reiškinį iliustruoja violončelininko Matto Haimovitzo pavyzdžiu: atlikėjas pasižymėjo jaunatviškumu ir eksperimentiškumu 2002 m. surengęs koncertinį turą, kuriame savo programas atliko ne įprastose salėse, o kavinėse ar klubuose (ibid.: 101–102). Dar vienas, kiek labiau neįprastas ir individualizuotas pasirinkimas galėtų būti Buniatišvili 2013 m. surengtas koncertas miške. Šis koncertas tapo filmo apie ją dalimi, tad erdvė buvo pasirinkta itin personalizuotai. Filmo režisierius Bernhardas Fleisheris prisimena, kaip kilo tokia mintis: „[...] ji [Buniatišvili] pasakė man, kad mėgsta būti miške ir gamtoje ir kad jaučia labai didelį ryšį su mano gimtine ir gamta. Taigi mes pagalvojome, kad galėtume jai surengti mažą koncertą po atviru dangumi miške šalia Berlyno“ (Fleisher 2013).<sup>9</sup> Haimovitzo ir Buniatišvili pavyzdžiai rodo, kad aplinka pritaikoma prie atlikėjų personų per privatų lygmenį, pabrėžiant muzikantų charakterius ir vidines savybes.

Tačiau svarbu pažymėti ir tai, kad ne visada pats atlikėjas gali spręsti, kokios vizualizacijos bus naudojamos atlikimo metu. Esama atvejų, kai koncertų organizatoriai inicijuoja tam tikras vizualizacijas (kaip antai „Yellow Lounge“ ar „Tiny Desk“ koncertų serijos), prie kurių atlikėjai turi prisitaikyti. Tokiu atveju svarbus tampa atlikėjo ir kito ar kelių kitų medijų autorių santykis, priklausantis nuo bendradarbiavimo aplinkybių ir galutinio rezultato.

### *Bendradarbiavimas*

Atlikėjui siekiant įtraukti vizualines medijas į savo pasirodymą, įprasta bendradarbiauti su kitais menininkais. Tokiais atvejais ne tik atlikėjas, bet ir vizualizacijų autorius viename pasirodyme reprezentuoja savo personas. Įdomu, kad personos išraiška tokiu atveju gali būti vertinama dvejopai: viena vertus, būtų žvelgiama į atlikėjo siekį bendradarbiauti (arba ne) su kitais menininkais, t. y. tokios veiklos tęstinumą, kita vertus, būtų vertinama atlikėjo personos išraiška vieno koncerto instaliacijoje.

Pavyzdžiui, jei būtų analizuojama pianisto Daniilo Trifonovo persona pagal jo pasirodymą „Yellow Lounge“ organizuotame koncerte 2019 m. lapkritį<sup>10</sup>, žvelgiant į pasirodymo vizualizacijas (abstrakčios projekcijos ant plytų sienos, neformali erdvė, atlikėją iš visų pusių supantys sėdintys ir stovintys klausytojai) būtų galima prielaida, kad Trifonovas yra jaunatviškas, šiuolaikinis ir netradicinis atlikėjas. Vis dėlto vertinant kitus jo pasirodymus, nuomonė būtų priešinga, nes pianistui kur kas dažniau įprasta pasirodyti tradiciniuose koncertuose. Tačiau jei būtų analizuojamas to paties organizatoriaus surengtas pianistės Alice Saros Ott

pasirodymas 2018 m.<sup>11</sup>, šiuolaikiškos ir jaunatviškos personas charakteristika atlikėjai galiotų ne tik šio pasirodymo kontekste, nes Ott dažnai atlieka programas, naudodama įvairias garsinės ir vaizdinės medijų formas.

Tendencija bendradarbiauti su kitais atlikėjais pasižymi ir pianistė Hélène Grimaud, kurios koncertuose klausytojai laukia neįprastų vizualinių sprendimų. Vieni įdomiausių atlikėjos bendradarbiavimo pavyzdžių yra projektas *tears become... streams become* (2014), kuriame ji dirbo su menininku Douglasu Gordonu, ir Elbės filharmonijoje vykęs koncertas „Woodlands and Beyond“ (2017), kuriame atlikėja į savo pasirodymą įtraukė fotografo Mato Henneko darbus ir kompozitoriaus Nitino Sawhney'aus įrašytą muziką. Analizuojant šiuos atvejus galima išžvelgti atlikėjos personas išraišką per viešąjį lygmenį, nes Grimaud gana aiškiai rodo norinti atsisakyti tradicinio fortepijoninio rečitalio formato:

Buvo labai įdomu, nes [...] tai [programa] buvo skirta vadinamajam tradiciniam fortepijono rečitaliui. Mąščiau apie daug skirtingų kūrinių, bet galiausiai supratau, kad man nėra įdomu tiesiog surinkti bibliografinį kūrinių, kurie ką nors bendro turėtų su vandeniu, rinkinį. Pamaniau, kad tai yra tiesiog per daug akivaizdu ir tam tikra prasme monotoniška. (Grimaud 2015)

Viešasis personas lygmuo veikia ir vertinant atlikimo tematiką – atlikėjos pasirodymuose gausu vandens ir gamtos nuorodų, kurios gali būti siejamos su labdaringa pianistės veikla, siekiant puoselėti ir saugoti aplinką ir laukinius gyvūnus.

Nors bendraujant su kitais menininkais, visų vaidmenys vizualiniu lygmeniu vienodi, įdomu, kad atlikėja šiuose pasirodymuose tampa savotiška instaliacijos dalimi: „pasigirstant aplodimentams, Grimaud, vis dar įsikūnijusi į savo personažą, paprasčiausiai lėtai nuėjo vandeniu, taip ir nenusilenkusi“ (Tommasini 2014). Klausytojas šiuo atveju vertina atlikėjos įkūnijamo personažo reikšmes, kurios gali sutapti arba ne su pianistės persona. Manytina, kad tokio tipo instaliacijas galima hipotetiškai pasitelkti, siekiant sutapatinti personažą ir personas reikšmes, taip atskleidžiant pastarąją per privatų lygmenį – suponuojant vidines charakterio savybes ir jausmus.

Dar vienas pavyzdys, kai atlikėjo persona tam tikra prasme sutampa su instaliacijos personažą, yra pianisto Levito pasirodymas meno kūrėjos Marinos Abramovič performanse „Goldberg“. Šiame projekte buvo akcentuojamas modernėjančių technologijų išprovokuotas nemokėjimas laukti. Aprašydamas šį įvykį Jasonas Farmanas teigia, kad Abramovič savo menu dažnai pabrėžia skaitmeninio pasaulio įtaką žmonių dėmesiui (Farman 2018: 194). Šis performansas, vykęs Parko alėjos arsenalo Wade'o Thompsono mokymų salėje Niujorke 2015 m., prasidėjo 30 minučių tyla, kurioje garsą izoliuojančias ausines užsidėję

klausytojai turėjo laukti lėtai ant pakyls artėjančio pianisto, prieš tai spintelėse palikę savo telefonus, laikrodžius ir kitus turimus įrenginius (ibid.). Pasibaigus pirmam performanso pusvalandžiui, pianistas pradėjo skambinti Bacho Goldbergo variacijas (ibid.: 195). Įdomu tai, kad šiuo pasirodymu siunčiama socialinės problematikos žinutė glaudžiai siejasi su Levito persona: nors tai buvo bendradarbiavimas, pianistas, būdamas instaliacijos dalis, atitiko savo personas bruožus per viešąjį lygmenį. Atlikėjas yra žinomas dėl savo aktyvaus išitraukimo į įvairias socialines akcijas, tad ir šiuo atveju tai buvo gana akivaizdus šio jo personas bruožo pavyzdys.

### *Socialinio aktyvumo išraiška*

Nors tiek kuriant atmosferą, tiek bendradarbiaujant su kitais menininkais galima susidurti su gana laisvai interpretuojamomis personas reikšmėmis, esama ir kur kas konkretesnių vizualinių medijų panaudojimų, siekiant atlikėjui išreikšti asmeninius įsitikinimus, vykdyti protesto akcijas, demonstracijas ir t. t. Socialinį aktyvumą reprezentuojanti muzika gali būti gana akivaizdžiai papildoma vizualizacijomis, nesvarbu, ar tai būtų instaliacija, spalvos, ar konkreti erdvė. Šiuo atveju verta kiek labiau įsigilinti į pianisto Levito atvejį: agresyvoka atlikėjo retorika viešai išreiškiant savo nuomonę įvairios socialinės ar politinės problematikos klausimais yra sukėlusį jo gyvybei pavojų. Po vis dažnesnių pasisakymų dėl antisemitizmo, antifeminizmo ir rasizmo problematikos Levitas sulaukė net kelių grasinimų pasikėsinti į jo gyvybę. Šie vieši atlikėjo pareiškimai jau iš esmės ir yra tapę didele pianisto personas dalimi, tad gana įprasta jį matyti pasirodant įvairiuose protestuose ir akcijose jam aktualia tematika.

Vienas tokių pavyzdžių yra 2020 m. įvykęs virtualus Eriko Satie „Vexations“ atlikimas, transliuotas tarptautinio Irvigo Gilmore festivalio ir Vokietijos skaitmeninio portalo „Der Spiegel“. <sup>12</sup> Šį 16 valandų performansą pavadinęs „tyliu šauksmu“ atlikėjas pagrindinį dėmesį skyrė tam, kokias pasekmes kultūriniam sektoriui ir psichologinei atlikėjų būsenai sukėlė COVID-19 pandemija. „Vexations“ (galimas vertimas liet. k. – nemalonumas, varginimas, susierzinimas), vos kelių eilučių kūrinys, kurį Satie nurodė kartoti 840 kartų, tapo itin tinkamu pandemijos sukeltos užstrigimo ir nežinojimo būsenos simboliu. Po šio pasirodymo pianistas replikavo:

[...] supratau, kad tai yra puiki sąsaja. Pasirodymo metu galėjau susikoncentruoti į savo emocinę ir psichologinę būseną, kuri buvo mano pasaulio, mano pasirodymų pasaulio būseną – neviltis, sumišimas. Tai išreiškiau „tyliu šauksmu“. (Levit 2021).

Minimalistiškai atrodančioje pasirodymo erdvėje pagrindinį įstrigimo būsenos ir bėgančių dienų simbolį atliko popieriaus lapai – 840 Satie kūrinio kopijų, kurias vieną po kitos pianistas metė ant žemės, kaskart kūrinį pakartojęs.

Šalia fortepijono esantis užkandžių ir gėrimų staliukas, viena vertus, atrodė gyvybiškai būtinas atlikėjui, bet taip pat priminė buitiską ir kiekvieno žmogaus kasdienybę pandemijos metu atspindinčią metaforą. Čia atlikėjas savo personą pateikė per privatų lygmenį: pastatydamas save į fiziškai ir psichologiškai daug išbandymų reikalaujančią situaciją, pianistas reprezentavo sunkią psichologinę savo būseną pandemijos metu.

Šiandien tokio tipo pasirodymai yra itin aktualūs: pasaulį šokiruojantis karas Ukrainoje privertė daug atlikėjų savo pasirodymus kurti solidarumo ar protesto tikslais. Tai atlikėjus savotiškai įtraukė į kur kas labiau funkcinį vaidmenį, nes kiekvienas pasirodymas turi labai aišką ir tiesioginę prasmę, kaip antai paramos rinkimas ar demonstracija. Žvelgiant iš vizualinės medijos perspektyvos, kai kuriems atlikimams simbolinį vaidmenį suteikia jų vieta, kaip antai violončelininko Yo-Yo Ma pasirodymas prie Rusijos ambasados Vašingtone<sup>13</sup> ar pianisto Dariaus Mažinto pasirodymas Irpinėje<sup>14</sup> prie sugriautų miesto kultūros namų. Čia atlikėjai pateikia savo personas per viešąjį lygmenį, skleisdami savo požiūrį ir poziciją karo akivaizdoje.

Vizualinė medija – stiprus įrankis atlikėjui išreikšti savo nuomonę, požiūrį ir charakterį per profesionalųjį, viešąjį ir privatų išraiškos lygmenis. Turint omenyje, kad tokio tipo vizualizacija gali būti režisuojama iš anksto, atlikėjui sukuriama sąlyga sąmoningai formuoti ir atskleisti norimas personas žinutes. Kaip ir kitų vizualinių dimensijų atveju, čia svarbus nuoseklumas, siekiant savo personas tapatinimo su konkrečiomis vizualinėmis išraiškomis (kaip antai pianisčių Ott ir Grimaud pavyzdžiai). Taip pat atkreiptinas dėmesys į apšvietimo ar aplinkos derėjimą su kitomis vizualinėmis dimensijomis: čia galimi įvairūs kūrybiški kontrasto ar suderinamumo principais pateikiami sprendimai.

## Išvados

Vizualumas yra svarbi ir kūrybiška scenos išraiškos priemonė, kuria koduojamos įvairios atlikėjo personas žinutės. Remiantis straipsnyje pateiktais pavyzdžiais, matyti, kad atlikėjai pasirodymų metu pasižymi plačiu sąmoningo ir nesąmoningo vizualumo spektru. Nuosekliai ir dažnai pasikartojančios vaizdinės detalės kai kuriais atvejais yra tapusios vienais pagrindinių atlikėjų skiriamųjų bruožų, galimų naudoti ir reklaminiais tikslais. Pabrėžtinai vizualumo sąmoningumo aspektas: šiuo straipsniu kuriama prielaida, kad esama galimybės atlikėjui strategiškai planuoti ir „koduoti“ savo personas reikšmes. Per skirtingus išraiškos lygmenis galima įvairialypė personas reikšmių komunikacija – nuo privačios informacijos iki įvairių socialinių / politinių pažiūrų demonstravimo. Manytina, kad tokia personas išraiškos įvairovė gali atlikėjui padėti pasiekti klausytoją per

žmogiškąją dimensiją, šiam susitapatinant su pateikiama persona. Sąmoningai naudodamas vizualines priemones atlikėjas gali tinkamai integruotis į įvairius kultūrinius procesus ir, atitinkdamas aktualias tendencijas ir madas, plėsti akademinės muzikos klausytojų ratą.

## Nuorodos

- 1 Žr.: Moore (2021); Auslander (2021); Davidson (2002, 2017); Gelbart (2003); Fairchild ir Marshal (2019).
- 2 Žr.: Marshal, Moore ir Barbour (2019); Arruda (2019); Lieb (2018); Quill (2020).
- 3 Žr.: Navickaitė-Martinelli (2014); Laws (2020); Windsor (2011); Davidson (2002, 2012, 2017); Auslander (2006, 2021); Dahl et al. (2012).
- 4 Iš asmeninio pokalbio su Lina Navickaitė-Martinelli.
- 5 LIVE: Lang Lang with the Atlanta Symphony Orchestra. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=n050RT8Ad-s> [žiūrėta 2023 02 18]. 1:26:17–1:26:25 min.
- 6 Plačiau žr. Griffiths, Davidson (2008).
- 7 Svarbu paminėti ir 1980 m. tarptautiniame Fryderyko Chopino pianistų konkurse daug diskusijų sukėlusį pianisto Ivo Pogorelichiaus scenos stilių – aptemptas kelnes, baltus marškinius ir *string tie* stiliaus kaklaraištį (Tommasini 2006). Ši apranga tapo ne tik neatsiejama pianisto *personos* dalimi, bet ir sektinu pavyzdžiu kitiems atlikėjams, paskatinusiu rinktis patogesnius ir individualesnius scenos drabužius.
- 8 Žr.: Avraam (2018); Muriago (2017); Crapoulet (2008).
- 9 Iš: Pianist Khatia Buniatishvili | Euromaxx. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=T-XrPCK7nQ0> [žiūrėta 2023 02 19]. 3:18–3:36 min.
- 10 Žr. Daniil Trifonov – Scriabin: Etude Op. 8 No. 12 | Yellow Lounge. Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_dP8FMZr2sA](https://www.youtube.com/watch?v=_dP8FMZr2sA) [žiūrėta 2022 06 05].
- 11 Žr. Alive Sara Ott – Debussy: Reverie, L. 68 | Yellow Lounge (live from teamLab Borderless Tokyo /2018). Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=6B3KrP4sQCI> [žiūrėta 2022 06 05].
- 12 Žr. #igorpianist – Erik Satie Vexations. Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=Uu\\_03mUPgHU&t=23533s](https://www.youtube.com/watch?v=Uu_03mUPgHU&t=23533s) [žiūrėta 2022 06 05].
- 13 Žr. Renowned cellist Yo-Yo Ma plays outside Russian embassy in DC. Prieiga per internetą: [https://www.youtube.com/watch?v=z9uWhe\\_jBiU](https://www.youtube.com/watch?v=z9uWhe_jBiU) [žiūrėta 2022 06 04].
- 14 Žr. Looking at the Stars Gifts Chopin to Irpin, Ukraine. Prieiga per internetą: <https://www.youtube.com/watch?v=ba5wY9aWMB0&t=38s> [žiūrėta 2022 06 04].

## Šaltiniai

- Buniatishvili, Khatia, *V1 – das Verbör*, vaizdo interviu, 2014, [https://www.br-klassik.de/video/u21-verhoer-1704\\_khatia-buniatishvili-piano-100.html](https://www.br-klassik.de/video/u21-verhoer-1704_khatia-buniatishvili-piano-100.html) [žiūrėta 2022 01 04], 9:02–11:45 min.
- Grimaud, Hélène, *Douglas Gordon and Hélène Grimaud Collaborate at the Park*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=XIXA7FP0ilk> [žiūrėta 2022 06 05]. 0:10–0:34 min.

## Literatūra

- Arruda William, *Digital You: Real Personal Branding in the Virtual Age*, Alexandria: ATD Press, 2019.
- Auslander Philip, Musical personae, in: *TDR: The Journal of Performance Studies*, 2006, Vol. 50, No. 1, The MIT Press, p. 110–119.
- Auslander Philip, *In Concert: Performing Musical Persona*, Michigan: University of Michigan Press, 2021.
- Avraam Isadora, *Visuals Within Classical Music Concerts*, MA Thesis. Utrecht University, 2018.
- Crapoulet Emilie, From intermedial music to interactive multimedia event: the performance of Ravel's *Miroirs*, in: *Culture, Language and Representation*, 2008, Vol. VI, p. 121–136.
- Dahl Sofia, Frédéric Bevilacqua, Roberto Bresin, Martin Clayton, Laura Leante, Isabella Poggi, Nicolas Rasamimanana, Gestures in performance, in: Rolf Inge Godøy, Marc Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, New York: Routledge, 2012, p. 36–68.
- Davidson Jane W., The solo performer's identity, in: Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (eds.), *Musical Identities*, New York: Oxford University Press, 2002, p. 97–115.
- Davidson Jane W., Body movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: two distinctive case studies, in: *Psychology of Music*, 2012, Vol. 40, Iss. 5, p. 595–633.
- Davidson Jane W., Performance identity, in: Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell (eds.), *Handbook of Musical Identities*, New York: Oxford University Press, 2017, p. 364–282.
- Fairchild Charles, Marshall David P., Music and persona: an introduction, in: *Persona Studies*, 2019, Vol. 5, No. 1.
- Farman Jason, The tactics for waiting, in: Jason Farman, *The Art of Waiting from the Ancient to the Instant World*, Yale University Press, 2018.
- Gelbart Matthew, Persona and voice in the Kinks' songs of the late 1960s, in: *Journal of the Royal Musical Association*, 2003, Vol. 128, No. 2, p. 200–241.
- Goffman Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- Greckel, Wil, Visualisation in the performance of classical music: a new challenge, in: *Quarterly Journal of Teaching and Learning*, 1992, Vol. 3, No. 4.
- Griffiths Noola K., *The Role of Concert Dress in Performances of Solo Female Classical Instrumentalists*, University of Sheffield, 2009.
- Griffiths Noola K., Davidson Jane W., The effects of concert dress and physical appearance on perceptions of female solo performers, in: *Musicae Scientiae*, 2008, Vol. 12, Iss 2, p. 1723–1726, [https://www.researchgate.net/publication/228629469\\_The\\_Effects\\_of\\_Concert\\_Dress\\_and\\_Physical\\_Appearance\\_on\\_Perceptions\\_of\\_Female\\_Solo\\_Performers](https://www.researchgate.net/publication/228629469_The_Effects_of_Concert_Dress_and_Physical_Appearance_on_Perceptions_of_Female_Solo_Performers).
- Jung Carl Gustav, *Psychologische Typen*, Olten: Walter Verlag AG, 1921.
- Katinaitė Rima, Muzikų paradai '99, in: *Muzikos barai*, 2000 sausis–vasaris, Nr. 1–2 (264–265), p. 3–5.
- Khrystych Nina, Semiotics of fashionspeak, in: *Research trends in modern linguistics and literature*, 2019, Vol 2, p. 38–50.
- Laws Catherine, Being a player: agency and subjectivity in *player piano*, in: Catherine Laws, William Brooks, David Gorton, Nguyen Thuy Thanh, Stefan Östersjö, and Jeremy J. Wells, *Voices, Bodies, Practices: Performing Musical Subjectivities*, Leuven: Leuven University Press, 2020, p. 83–170.
- Laws Catherine, William Brooks, David Gorton, Nguyen Thuy Thanh, Stefan Östersjö, Jeremy J. Wells, *Voices, Bodies, Practices: Performing Musical Subjectivities*, Leuven: Leuven University Press, 2020.
- Lieb Kristin J., *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*, New York: Routledge, 2<sup>nd</sup> ed., 2018.
- Maddocks Fiona, Interview. Yuja Wang: if the music is beautiful and sensual, why not dress to fit?, in: *The Guardian*, 9 April 2017, <https://www.theguardian.com/music/2017/apr/09/yuja-wang-piano-interview-fiona-maddocks-royal-festival-hall> [žiūrėta 2022 01 19].
- Marshall David P., Christopher Moore, Kim Barbour, *Persona Studies: An Introduction*, Hoboken: John Wiley & Sons. Kindle Edition, 2020.
- MasterClass, *How to dress black tie: a quick guide to black tie attire*, 2020, last upd. 7 June 2021, <https://www.masterclass.com/articles/a-quick-guide-to-black-tie-attire> [žiūrėta 2020 01 04].
- Mažintas Darius, Solistas D. Mažintas: jei netinka vienas raktas, mėginu ieškoti kito, in: *Delfi*, 2011 m. spalio 4 d., <https://www.delfi.lt/kultura/naujienos/solistas-dmazintas-jei-netinka-vienas-raktas-meginu-ieskoti-kito.d?id=50320850> [žiūrėta 2022 06 05].
- Moore Allan F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, London: Ashgate Publishing, 2012.
- Muriago Augustin, *Re-envisioning the Piano Recital: an Audiovisual Alternative*, Hartford: The Hartt School, University of Hartford, 2017.
- Navickaitė-Martinelli Lina, *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*, Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.
- Quill Nicholas, Persona as key component in (cultural) personal branding, in: *Persona studies*, 2020, Vol. 6, No. 1, p. 56–71.
- Rubinstein Ruth, *Dress Codes: Meanings and Messages in American culture*, 2<sup>nd</sup> ed., Colorado: Westview Press, 2001.
- Slepian Michael L., Ferber Simon N., Gold Joshua M., Rutchick Abraham M., The cognitive consequences of formal clothing, in: *Personality science*, 2015, Vol. 6 (6), p. 661–668.
- Small Christopher, *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- Tommasini Anthony, A moody Dionysus of the piano, in: *The New York Times*, 1 July 2006, <https://www.nytimes.com/2006/07/01/arts/music/01ivo.html> [žiūrėta 2022 01 19].
- Tommasini Anthony, Harmonic ripples in a watery world, in: *The New York Times*, 11 December 2014, <https://www.nytimes.com/2014/12/11/arts/music/hlne-grimaud-performs-tears-become-streams-become.html> [žiūrėta 2022 06 05].
- Windsor Luke W., Gestures in music-making, in: Elaine King, Anthony Gritten, *New Perspectives on Music and Gesture*, London: Ashgate Publishing, 2011, p. 45–66.
- Žigaitytė Audronė, Papildyti muziką, in: *Muzikos barai*, 2000 sausis – vasaris, Nr. 1–2 (264–265), p. 14–15.

## **Summary**

This article focuses on the strategic expression of an academic musician's stage persona. By trying to structuralize this process, it is necessary to point out that one persona can be expressed at three different levels: professional, public, and private. The professional level focuses on the musician's professional skills and etiquette; the public level deals with the individual's social, cultural, and political views and opinions; the private level is concerned with the performer's physiological and psychological aspects and character. When analyzing each visual dimension and its possibility to be a well-planned aspect of the performance, it is important to consider all three levels of persona expression in order to better understand what meanings does the particular visuality convey.

When researching gestures, we can structuralize the existing movements to technical, social, and individual gestures. Technical gestures express a persona through professional (technical abilities) and private (physiological aspects) levels, social gestures through the professional (performance etiquette), and public (cultural views) levels, and individual gestures through the private (character) level.

In the case of stage attire, specific outfit tendencies were presented that can be summed up as tradition-influenced, sexual/gender identity-related, and individual attire. In the case of tradition-influenced attire, the persona is expressed through the professional (etiquette, tradition) and public (cultural views) levels, sexual/gender identity-related attire through the personal level (physiological, psychological aspects), and individual attire through the personal (character) level.

When analyzing visual media, another three categories can be identified according to their tendency of use: creating atmosphere, collaborating, and expressing social activity. The first category can be seen as a persona expression through the personal (character) level, the second through the public (cultural views) and private (character) levels, and the third through the public (social, cultural, political views) level.

Identifying all the visual categories and then applying the levels of expression is a useful way to better understand the existing trends and movements of visuality and how it characterizes the musician's persona. It also can be helpful for an artist in the process of forming and planning their persona in order express the carefully planned identity in a more successful and mindful way.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2023 03 08