

Teatrinų elementų muzikalizavimas postdraminiame muzikinės naracijos teatre

Rita MAČILIŪNAITĖ-
DOČKUVIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Analizuojant postdraminį muzikinės naracijos teatrą (toliau – PMNT)¹ daugiausia dėmesio skiriama pakitusiam muzikiniam diskursui, suponuojančiam naują muzikinės spektaklio partitūros prasmę. Naratyvas čia įgyja naują reikšmę, o pagrindiniu objektu tampa muzikinė naracija, kuri gali būti komponuojama kompozitoriaus, kuriama per repeticijas, atlikimo ir komunikacijos procese, pasitelkiant aktoriaus / muzikanto balso galiomybes, judesius, gestus, lokacijos pasikeitimus, erdvės ypatumus, taip pat paveikta papildomų veiksmų (garso efektų, medijos technologijų) bei žiūrovų suvokimo. Šiame straipsnyje aptariamas teatrinų elementų muzikalizavimo procesas, kuriuo siekiama sukurti muzikinę naraciją. Išskiriamos ir aprašomos trys pagrindinės elementų grupės, analizuojami praktiniai pavyzdžiai įvairių kompozitorių (Miguelio Azguime'o, Aleksandro Bakši, Heinerio Goebelso, Algirdo Martinaičio, Alberto Navicko, Rūtos Vitkauskaitės, Larso Wittershageno) ir režisierių (Vido Bareikio, Olgos Lapinos, Viliaus Malinausko, Christopho Marthalerio, Sebastiano Nüblingo, Marijos Simonos Šimulynaitės, Justo Tertelio, Jono Vaitkaus, Loretos Vaskovos) kūryboje. Kadangi straipsnio autorė, būdama teatro kompozitore, tyrimo metu atliko dalyvaujančios stebėtojos vaidmenį, šiame tekste pateikiamos ir jos kūrinių analizės.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

postdraminis teatras,
teatriniai elementai,
muzikinė naracija,
muzikalizavimas,
postdraminis muzikinės
naracijos teatras.

Nenuoseklumas, atvira, susiskaldžiusi, fragmentiška percepcija – pagrindinės ypatybės, lemiančios muzikinio, vizualinio ir vaidybinio lygmenų autonomiją postdraminiame teatre. Kai vienas ar keli aristoteliškame teatre vadinami „pagalbiniai“ elementai

1 Straipsnio autorė, atlikdama meno doktorantūros tyrimą „Muzikinės naracijos komponavimo būdai postdraminiame teatre“, išskyrė ryškiu muzikiniu diskursu pasižymincią postdraminio teatro kryptį, pagrindė ir įtvirtino naują – postdraminio muzikinės naracijos teatro (PMNT) – terminą. PMNT aprėpia garso ir performansų teatro, teatralizuotus muzikinius ir pan. kūrinius / spektaklius ar jų fragmentus, kuriems būdingas nenuoseklus literatūrinis naratyvas, teksto naudojimas muzikinei medžiagai komponuoti ar visiškai žodinio teksto atsisakymas ir kuriuose pagrindinę naratyvumo funkciją (papasakoti istoriją) atlieka muzika.

(muzika, dailė, šokis, judesys, etc.) prilyginami literatūrinio teksto svarbai arba komponuojami vadovaujantis antihierarchinių teatro elementų principu (muzikinio, vizualinio ir vaidybinio lygmenų autonomija), kuriasi nauji teatro porūšiai (garso, dailininko, fizinis, performansų, kinetinis, erdvinis teatras, etc.) ir keičiasi naratyvo konstravimo galimybės. Pasitelkus atitinkamas priemones ir būdus, jis kuriamas garsais, vaizdu, judesiais, todėl neišvengiamai keičiasi ir požiūris į literatūrą bei jos naudojimą scenos mene. Iš semantiškai reikšmingo libreto jis vis dažniau virsta garsine komponavimo medžiaga: taip gimsta nauja *teatro kaip muzikinio kūrinio* samprata. Muzikinė spektaklio partitūra organizuoja ir koordinuoja garso efektus, kalbą, judėjimą ir gestus, apšvietimą, dekoracijas bei pačią spektaklio struktūrą, todėl įsidėmėtina, kad muzika neturėtų būti analizuojama pagal įprastas teatro muzikos funkcijas. Siekiant įvardyti jos vaidmenį teatre ir nusakyti paties teatro kaip muzikos idėją, vartojamas muzikalizavimo (angl. *musicalization*) terminas, kuris reiškia, kad teatrinis pastatymas turi būti suvokiamas kaip muzikos kūrinys.

Teatrinė elementų muzikalizavimas

Viena svarbiausių postdraminio teatro sąlygų – kiekviena meno rūšis turi išsaugoti savo autonomiškumą, o „bet koks bandymas jas ar jų elementus hierarchizuoti, pajungti estetinei ir prasmei spektaklio vienovei grąžina pastarąjį prie draminės logikos“ (Vasiauskaitė 2013: 95). PMNT informaciją pateikia ir pasakojimą spektaklyje kuria kompozitorius, todėl muzika čia „užima“ lyderiaujančią poziciją, o muzikos diskursas įgyja platesnę prasmę: iš anksto užrašytą partitūrą ar sukurtus garso takelius papildo ir teatro elementų komponavimas muzikiniais principais. Ryškus tokio teatro pavyzdys – Heinerio Goebbello kūryba. Muzikalizavimo procesas jo projektuose itin dažnas pirmiausia dėl paties režisieriaus įvairialypės išsilavinimo patirties (sociologas, kompozitorius, režisierius), antra – dėl siekio jungti skirtingas meno šakas ir praktiką (spektakliuose dalyvauja klasikiniai, džiaz muzikantai, aktoriai, šokėjai, performansų atlikėjai, vaizdo menininkai, etc.). Pvz., kūrinyje „Eraritjaritjaka“ (2004) André Wilmsas turėjo tiksliai pritaikyti savo kalbamąjį tekstą prie atliekamo muzikinio kūrinio, o operatoriaus Bruno Deville'o užduotis buvo suderinti vaizdo reportažus su muzikine partitūra, spektaklyje „Juoda ant balto“ („Black on White“, 1997) trimitininkas Williamas Formanas buvo paprašytas deklamuoti į mikrofoną virš instrumento, *Ensemble Modern* muzikantai turėjo groti teniso kamuoliukais, arbatinukais ir variniais pučiamaisiais, o kūrinyje „Max Black“ (1998) įgarsintos scenografijos detalės (dviračio stipinai, stalinė lempa, patefonas, stalčius) veikė kaip naratyvinė komponavimo medžiaga.

Analizuojant PMNT pastebėta, kad egzistuoja trys pagrindinės teatrinių elementų, komponuojamų muzikiniais principais, grupės: 1) kūrybinis ir repeticijų procesas; 2) vizualiniai sprendimai; 3) kūrinio struktūra.

1. Kūrybinis ir repeticijų procesas

PMNT „ikipremjeriniai“ spektaklio etapai – kūryba (idėjų generavimas, medžiagos komponavimas) ir repeticijos – netapatūs tradicinio, dramatinio teatro spektaklio kūrybiniam procesui. Čia kompozitorius išsivaduoja iš režisieriaus „pavaldinio“ vaidmens, o spektaklio atspirties tašku dažniausiai pasirenkama ne pjesė, o muzikinė idėja, taip dar labiau išryškinant teatro kaip muzikinio kūrinio sampratą. Keičiantis ir stiprėjant muzikiniam diskursui, visi teatriniai elementai vis dažniau fiksuojami muzikinėje spektaklio partitūroje. Tokie pokyčiai neišvengiamai skatina tarpdiscipliniškumo plėtrą, todėl režisieriams (ir aktoriams), norintiems kurti muzikalizuoto teatro produkciją, reikalingas ritmo, muzikos jausmas bei muzikinės struktūros suvokimas. Juolab kad tokių poreikių atsiradimas skatina aktyvesnę režisierių ir muzikos profesionalų bendradarbiavimą. Tokį darbo pobūdį itin praktikuoja dabartiniai vokiečių režisieriai: jie dažniausiai dirba su konkrečiu teatro muziku (taip susiformuoja ilgalaikiai kūrybinių komandų tandemai) arba pats režisierius atstovauja abiem pusėms: režisierius-muzikantas ir / arba kompozitorius. Pvz., režisieriui Sebastianui Nüblingui ypač svarbus bendradarbiavimas su muzikantu Larsu Wittershagenu: pastarasis adaptuoja muziką jo kūrybinio darbo procesui. Specialiai rekomponuota muzikinė medžiaga, pasižyminti ryškiais ritminiais, atmosferiniais charakteriais, naudojama per repeticijas siekiant paveikti aktorių vaidybą, nuotaiką ir keisti jų vaidybos tempą. Režisieriaus nurodymu aktoriai scenas vaidina „plaukdami pasroviui“ arba priešindamiesi skambantiems garsams. Kai aktoriai pripranta prie skambančios muzikos – jos atsisakoma (neabejotinai ji išlieka aktorių sąmonėje ir toliau „diktuoja“ tempą) (Roesneris 2008).

Tandeminis darbo proceso modelis pastebimas ir Lietuvoje: šiam tyrimui aktualūs režisierės Loretos Vaskovos ir kompozitorės Ritos Mačiliūnaitės bei režisieriaus Vido Bareikio ir kompozitorės Rūtos Vitkauskaitės bendradarbiavimo rezultatai. Vaskova ir Mačiliūnaitė 2013 m. sukūrė „59' Online“ (2013), kurį įvardijo muzikiniu koliažų spektakliu. Jame aktoriai veikia muzikalieji: dainuoja, reaguoja į muzikinius impulsus, pritaiko savo kalbėjimą ar dainavimą sekdami muzikos, kurią scenoje gyvai atlieka perkusininkas, pokyčius. Siekis muzikalizuoti aktorių vaidybą ir veiksmus lėmė muzikalų viso darbo procesą: repeticijų metu buvo atliekami balso apšilimo, muzikinės koordinacijos, ritmikos, ansamblinio dainavimo lavinimo pratimai. Vitkauskaitės ir Bareikio muzikos, teatro

ir vaizdo spektaklis „Įstabusis ir graudusis Planas B“ (2013) taip pat nėra vien tik iš anksto sukurtos muzikinės partitūros ir jai pritaikytos vaidybos rezultatas. Čia neatsiejamoms repetitijų metu vykusios kompozitorės ir režisieriaus vadovaujamos kūrybinės dirbtuvės. Spektaklio dalyviai proceso metu įkvėpė vieni kitus: aktoriai pagal muzikantų atliekamą muziką kūrė etiudus (kuriuos vėliau į vieną bendrą „audinį“ sujungė režisierius), o muzikantai improvizavo inspiiruoti aktorių judesių, gestų ir emocijų.

2. Vizualiniai sprendimai

Vizualiniai sprendimai šio straipsnio kontekste apibrėžia aktorių / muzikantų atliekamus veiksmus, kompozitoriaus ar režisieriaus sprendimus, kurie pirmiausia pasitelkiami siekiant išgauti naują skambesį ar muzikinės naracijos apraiškas. Kai kompozitorius tampa, pvz., teatralizuoto-muzikinio kūrinio idėjos autoriumi arba kai jis siekia literatūrinį pasakojimą pakeisti muzikiniu, jis į muzikinę partitūrą įtraukia ir vizualiuosius elementus.

Mačiliūnaitės teatralizuotame elektroakustiniame vokaliniame cikle „Raidės“ (2012) vizualiniais elementais siekiama įgyvendinti ir išgryninti kompozitorės idėją. Tai nėra tradicinis vokalinis ciklas, jam artima *ivyki* samprata: veiksmas suvokiamas kaip veiksmas, o ne kaip ženklas ar simbolis. Kūrinyje muziką ir poeziją papildė režisūriniai bei vizualiniai sprendimai, tačiau dainininkų judėjimas ir gestai atliekami tik dėl paties veiksmo, o ne kaip simbolinis ženklo perteikimas. Kompozitorės teigimu, šiame kūrinyje nėra jokių poteksčių: čia muzika yra tik muzika, scena yra tik scena, Jono Meko poezija yra tik poezija, o scenos veiksmas yra tik veiksmas („juodoje scenoje du solistai beprasmiškai juda kūrinio pabaigos link“ (2012)² ir nieko daugiau. Norėdama dar labiau išgryninti prasminių ženklų atsisakymo idėją ir sureikšminti skambančią muziką, o ne jos perteikimą, autorė atlikimą teatralizavo – slėpė viską, kas gali sukurti papildomas prasmes: atlikėjai vilki įprastus („kasdienius“) juodus drabužius (kelnes ir palaidines), jie neinterpretuoja muzikos ar poezijos, atlieka tik režisierės (Vaskovos) nurodytus gestus (jokio papildomo kūno judėjimo: galvos pasukimų, rankos pakėlimų) bei maksimaliai slopina emocijas. Tačiau repetitijų metu pastebėjus pagal muziką nevalingai kintančias ir papildomas ženklus kuriančias dainininkų veido išraiškas, buvo pasitelktas dar vienas vizualinis elementas – juodas grimas, kuriuo per pasirodymą maskuojami veidai ir rankos (1 ir 2 pav.).

2 Citata iš organizatorių pranešimo spaudai. Prieiga per internetą:
<http://www.mic.lt/lt/ivykiai/2012/09/24/kompozitore-rsita-maciliunaite-isuko-scenos-menu-ve/>



1 pav. Juodas grimas, kadras iš vokalinio ciklo „Raidės“ repeticijos. Solistė Nora Petročenko. Vilijos Buivydės nuotr.



2 pav. Juodas grimas, kadras iš vokalinio ciklo „Raidės“ repeticijos. Solistas Vytautas Vepštas. Vilijos Buivydės nuotr.

Kompozitorių naudojamų vizualinių elementų „asortimentas“ platus, todėl analizuojant patogu išskirti tris jų grupes: 1) judėjimas ir gestai; 2) erdvės ypatumai / garsų iš(si)dėstymas erdvėje; 3) scenografija.

2.1. Judėjimas ir gestai. Tai dėl muzikinių ir naratyvinių tikslų pasitelkiami arba muzikaliai organizuojami atlikėjo fiziniai veiksmai. Judesių ir gestų apibrėžimui priskiriami kompozitoriaus į garsinę partitūrą įtraukti ir / ar režisieriaus surežisuoti neišvenigiami ir / ar specialiai sukurti veiksmai (žingsniai, grojimas, etc.).

Čia galima paminėti Aleksandro ir Liudmilos Bakši bendrus projektus, kuriuos sunku įsivaizduoti be vizualinio aspekto. Jų kūryboje ypač svarbią poziciją užima muzikinis atlikėjų judėjimas. Šio tandemo kūrybinę filosofiją geriausiai atspindi jų pačių vartojami apibrėžimai „matomas garsas“ arba „matoma dėl garso“ ir jų renginius lankančios publikos įvardijimas žiūrovais, o ne klausytojais (Freedman 2001)³. A. Bakši garsus erdvėje preciziškai planuoja ir koordinuoja „Pasaulio polifonijos“ (2001) dalyje „Hamletas miršta“ („Hamlet is dying“), čia organizuotu muzikantų judėjimu sukuriama konkretūs atpažįstami simboliai. Siekdamas sukurti procesijos vaizdinį, kompozitorius muzikalizuoja įprastinį muzikantų atėjimą į sceną (jie eina ritmiškai ir garsiai trepsėdami kojomis). Dar vieną procesijos sceną autorius išgauna kontraboso partiją paskyręs groti ne vienam, o dviem atlikėjams. Ir neatsitiktinai, nes tik tokiu būdu muzikinę partiją, kurią sudaro grojimas *pizzicato* ir daužymas stryku į korpusą, galima atlikti lėtai ir sinchroniškai žingsniuojant bei nešant tarsi karštą aukštai iškeltą kontrabosą.

Vizualūs elementai įvairių autorių kūryboje atlieka skirtingas funkcijas. Jau minėtame „Įstabiajame ir gaudžiajame Plane B“ aktorių gestai ypač svarbūs dirigentui ir instrumentiniam ansamblui. Nors muzikantai groja sekdami dirigentą ir partitūrą, tačiau kai kurių epizodų pabaigas nulemia tam tikri judesiai. Kitaip tariant, kinetiniai veiksmai turi įtakos šio kūrinio garsinei partitūrai, pvz., pirmojoje scenoje smuikininkas,

3 Prieiga per internetą: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>

3 pav. Gestų panaudojimas Alberto Navicko operoje „Sesuo“, 63–64 taktai

4 pav. Gestų panaudojimas Alberto Navicko operoje „Sesuo“, 99 taktas

stebėdamas aktorius judesius, groja imituodamas aplink jį skraidančią musę (muzikinis numeris nutrūksta sulig aktorius veiksnu).

Kompozitorius Albertas Navickas savo poetišką operos „Sesuo“ (2008, režisierius Vilius Malinauskas) muziką papildo subtiliais (garsui išgauti būtinais) muzikantų gestais. Partitūroje autorius pažymi gestus⁴, kuriuos dainuodami turi atlikti solistai (3 ir 4 pav.). Čia ypač svarbus kolektyvinio kūrybiškumo aspektas, nes, režisuojant tokius kūrinius, kiekvieną kompozitoriaus partitūroje pažymėtą muzikinį gestą reikia išspręsti taip, kad jis taptų neatsiejama veiksmo dalimi. Įtraukdami tokius judesius į muzikinę partitūrą kompozitoriai siekia ne kontroliuoti / paveikti režisūrinius sprendimus, o sukurti muzikos ir veiksmo vienovę. Tačiau stebint šio kūrinio premjerą⁵ buvo galima įtarti kompozitoriaus ir režisieriaus bendradarbiavimo stoką per repeticijas, nes minėti muzikalūs gestai nebuvo režisūriškai apgalvoti ar sureikšminti. Spragsėjimas pirštais ir caksėjimas liežuvium – vos girdimi ir operos muzikinėje medžiagoje plačiai neišplėtoti garsai – be vizualinio įprasminimo šiame kontekste neturėjo įtakos nei muzikinei naracijai, nei režisūriniams sprendimams. Antrojoje savo operoje „Kitos trys seserys“ (2009, rež. Vaskova) kompozitorius tęsia ankstesnę praktiką ir vėl pateikia tam tikras nuorodas, lemiančias režisūrinius / vizualiuosius spektaklio momentus: pvz., „dainavimas labai aukštai lūžtančiu balsu, dainavimas užsidengus burną, kalbant, šnabždant“ ir t. t. Šiuo atveju (lyginant su opera „Sesuo“) nuorodos yra labiau girdimos ir įprasminamos muzikiniu lygmeniu, tad

4 Ženklu []] žymimas caktelėjimas liežuvium, o neapibrėžto aukščio nata (x) – spragtelėjimas pirštais.

5 Premjera įvyko 2008 m. Vilniuje, Lėlės teatre, festivalyje „Naujoji operos akcija“.

jos gali veikti kaip garsiniai efektai net ir be režisieriaus valios. „Dainuojant užsidengus burną, šnabždant“ ir pan. ne vien keičiamas balso skambesys, bet kartu išgaunama ir mimikų įvairovė. Tokius kūrybinius sprendimus siūloma vadinti *vizualiais tembriniais komponavimo būdais*.

Muzikaliai surežisuotas muzikanto judėjimas bei gestai nanooperoje „Dresscode’as: Opera“ (2012, kompozitorė Mačiliūnaitė, režisierius Justas Tertelis) pasitelkti ir dėl kitų priežasčių: jais kūrėjai išgauna *nesurežisuotos elgsenos išpūdį*. Klarnetininkas, įėjęs į sceną, valosi instrumentą, jį suderina. Po pirmojo išgauto garso (staigaus papūtimo į vieną iš instrumento angų⁶) erdvėje pasigirsta moteriškas balsas, priekaištingai tariantis „nu...“ Panaši situacija pasikartoja dar keletą kartų, balsą papildė gyvai instrumentu atliekami pavieniai muzikiniai garsai. Atliekėjas, sugrojęs trumpą motyvą, kas kart į jį „sureaguoja“ balsu: krenkšteli, kosteli ar sudejuoja. Šie veiksmai sukuria nesurežisuotos elgsenos išpūdį (tarsi opera vykėtų „ne pagal planą“). Tačiau kai įrašė girdimi fonetiniai garsai tampa ritmiški ir nustoja vystytis išvien su veiksmu, o klarnetininko atliekami motyvai ima jungtis į muzikines frazes, tampa aišku, kad visi šie elementai – fiksuota muzikinio kūrinio partitūros dalis (5 pav.).

2.2. Erdvės ypatumai / garsų iš(si)dėstymas erdvėje. Tai dar vienas vizualus elementas, kuriuo sukuriama įvairios muzikinės naracijos detalės: aukštai stovintis ir grojantis atliekėjas kuria visai kitą istoriją nei orkestras, grojantis duobėje, o keičiant atstumą tarp garso šaltinio ir klausytojo sukuriama skirtingi judėjimo vaizdiniai. Čia ypač daug dėmesio skiriama garso sklaidimo nuotoliui ir kryptims, tačiau naracijos kūrimą neišvengiamai sąlygoja ir erdvės ypatumai. Pvz., A. Bakši savo kūrinių atlikimo skambesį išivaizduoja tik išdėstyta erdvėje: „aš vengiu dirbti su dviem erdvėmis. Muzika paprastai yra vienakryptė (angl. *monodirectional*) – ji gimsta scenoje ir juda link klausytojų. Kai kūrinio atlikimo erdvė yra padalijama į sritis, <...> gimsta polifonija erdvėje“ (cit. pagal Freedman 2001)⁷.

⁶ Šį veiksmą klarnetininkai atlieka norėdami išpūsti susikaupusį vandenį tarp pagalvėlės ir angelės.

⁷ Prieiga per internetą: <http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>

The image displays a musical score for the nanoopera "Dresscode'as-Opera". It features four staves: Clarinet in Bb, Taps, Tenor Solo, and Baritone Solo. The tempo is marked as J = 106. The lyrics are: "nu nu c ai nu ai nu ai c pff nu c". Below this, there are two more systems of staves. The first system includes Clarinet and Taps, with lyrics "ai oo nu ai c ai oo cha pff nu ai ai c". The second system includes Clarinet and Taps, with lyrics "o-o-oi nu ai ai mu ai c o-o-oi pff oo pff nu abbi nu". There are also performance instructions: "1* pūtimas per Eb skylutę", "2* tokią figūrą groti kaip ricochet'a", and "3* kalbėjimas liežuva".

5 pav. Balsai fonogramoje, nanoopera „Dresscode’as-Opera“, 1–13 taktai

Erdvinėms kompozitorių idėjoms reikalingas individualus jų pritaikymas ir konkretūs sprendimai: pvz., dėl patalpos dydžio ir išplanavimo gali keistis mikrofonų, garso kolonėlių, atlikėjų stovėjimo vieta. Teatralizuotose kompozicijose kartais atsisakoma įprastinės (koncertinės) garso sklidimo krypties – nuo scenos į žiūrovą, tam idealiai tinka balkonai, pakyls, laiptai, netradicinis klausytojų susodinimas. Būtent taip elgiasi Vitkauskaitė kartu su kompozitoriumi Jensu Hedmanu ir dainininke Åsa Nordgren erdvinėje monooperoje tamsoje „Išpažintys“ („Confessions“, 2015). Neįprastas klausytojų kėdžių išdėstymas (6 pav.) leidžia varijuoti garso atstumą ir kryptimis: nuo didesnio atstumo iki intymaus grojimo visai šalia klausytojo ausies (7 pav.). Kaip teigia „Naujosios operos akcijos“ (NOA) festivalio organizatoriai, ši opera „suvienija jos autorių seniai brandintas kūrybinių eksperimentų idėjas: muzikos atlikimą tamsoje, įtraukiant ir kitas



6 pav. Jensas Hedmanas, Rūta Vitkauskaitė, Åsa Nordgren. Erdvinė monoopera „Išpažintys“. Kadras iš premjeros (Profesajungų rūmai, Vilnius, 2015 04 17). Martyno Aleksos nuotr.



7 pav. Jensas Hedmanas, Rūta Vitkauskaitė, Åsa Nordgren. Erdvinė monoopera „Išpažintys“. Kadras iš premjeros (Profesajungų rūmai, Vilnius, 2015 04 17). Martyno Aleksos nuotr.

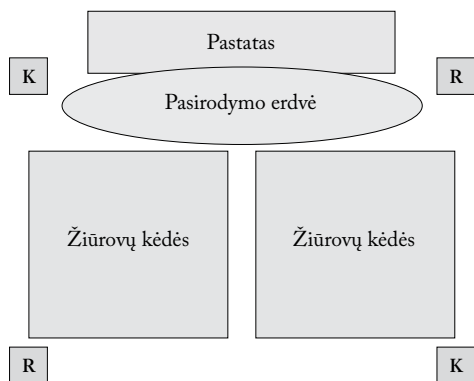
jusles (uoslę, lytėjimą) ir tariamai visiškai panaikinant vizualųjį aspektą. Tačiau kūrinys pastarasis iš tiesų yra labiausiai kurstomas veiksnys klausytojo vaizduotėje – per abstrakčius garsovaizdžius ir konkrečius anksčiau įrašytus garsus, kurie sukelia stiprius vaizdinius, susijusius su jausmais, pojūčiais ar objektais.⁸ Kūrinys pagrįstas idėjinis (neliteratūrinis) libretu – menininkai nagrinėja septynias mirtinas nuodėmes: godumą, puikybę, apsirijimą, pavydą, kerštą, geismą ir tingumą. Jos perteikiamos ne žodžiais, o dirginant žiūrovų / klausytojų pojūčius: klausą, uoslę, skonį, lytėjimą. Žiūrovams, norintiems įsigyti bilietą į renginį, autoriai paliko teisę rinktis, kiek smarkiai jie bus „stimuliuojami ir dirginami“. Galimos trys sėdimų vietų rūšys: aktyvi, pasyvi ir rausvoji. Operos istorija atsiskleidžia sakymo (t. y. kūrinio atlikimo) metu. Šios operos muzikinės naracijos neįmanoma analizuoti vien tik pagal muzikinio teksto užrašymą. Čia ypač svarbus procesas, nes kūrėjas yra ir atlikėjas-interpretatorius, kuriantis (pasirinkus konkrečią distanciją, instrumentą, dinamiką, atsižvelgus į žiūrovo pasirinktą kėdės spalvą) skirtingus muzikinius vaizdinius atskiroms publikos grupėms, kartais – individualiam žmogui. Atlikimo metu komponuojamas muzikinis pasakojimas (dėl kiekvienam klausytojui skirtingai pateikiamos informacijos) gali būti suvokiamas ir interpretuojamas įvairiai.

Kiek kitaip tradicinę teatro salės erdvę spektaklyje „Karalius Lyras“ (2014, režisierius Jonas Vaitkus) muzikaliai suplanuoja kompozitorė Mačiliūnaitė. Scena ir parteris padalyti į tris garsines zonas⁹, ir intensyviausiose spektaklio vietose iš visų trijų kolonėlių porų simultaniškai skamba skirtingi garso takeliai. Nesaugumo, neįtakumo būseną ir baimės atmosferą sukuria iš galinių kolonėlių sklindantys tįstančių seilių, kvėpavimo, šliaužiojančių vabzdžių, į žalią mėsą smaigstomo peilio garsai. Salės kampuose stovinčios kolonėlės dažniausiai naudojamos personažų leitmotyvams, įvairiems atmosferiniams takeliams, o scenoje esančios atlieka dvejopą funkciją: 1) sukuria tolimes distancijos įspūdį, 2) iš jų sklinda gyvai atliekamų numerių akompanimentas.

Visiškai kitokia – atvira – erdvė pasirinkta muzikos ir šokio spektakliui „NA-MAI“ (2010, choreografė Erika Vizbaraitė, kompozitorė Mačiliūnaitė). Jis atliekamas lauke prie seno pastato fasado, o atlikimo erdvės (vietos) pasirinkimą nulemia keli režisūrai svarbūs veiksniai: 1) galimybė įeiti į pastatą, 2) dideli langai, 3) fasadiniai laiptai (šokėjai numerius atlieka aikštelėje tarp pastato ir žiūrovų, ant laiptų ir palangių (patalpos viduje); violončelininkas groja pastato viduje, tačiau žiūrovams matomoje vietoje (pvz., prie praverėtų durų); solistė spektaklio metu dainuodama juda: vaikšto aplink klausytojus, laiptais, pastato viduje). Atvirai erdvei neišvengiamai reikalingas ir atitinkamas įgarsinimas.

8 Prieiga per internetą: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-5>

9 Pirmoji garso kolonėlių pora pastatyta scenos šonuose, antroji – prieš žiūrovus (salės kampuose), trečioji – parteryje už publikos nugarų.

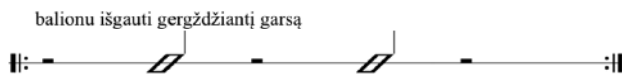
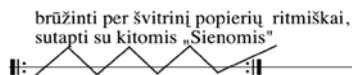


8 pav. Muzikos ir šokio spektaklio
„NA-MAI“ erdvės ir garso planas,
R – dešinė, K – kairė

Šiuo atveju pasirinkta naudoti keturias garso kolonėles ir įstrižą garso kanalų išdėstymą (8 pav.). Dėl solistės judėjimo, jos balso dubliavimo įrašė (gyvai atliekamų numerių fonograma sukomponuota pasitelkus iš anksto įrašytą dainininkės balsą) ir erdvinio kolonėlių išdėstymo žiūrovui sunku nustatyti garso šaltinio vietą, o kartais – ir kryptį. Toks sprendimas paveikus ir „šokėjos su kibirais“ scenos pabaigoje: pasigirdus griauštinui, keletas žiūrovų suabejojo¹⁰ – tai natūralūs gamtos garsai ar fonogramos dalis?

Minėtinas ir dar vienas erdvės svarbos aspektą iškeliantis spektaklis-teatrinis žaidimas „Kodas: HAMLET“ (2016, rež. Olga Lapina, kompozitorė Mačiliūnaitė), kurio metu žiūrovai-dalyviai, kaskart išsprendę užduotį, atsiduria naujoje vizualiniiais elementais ir muzikiniais garsais apipavidalintoje Lietuvos rusų dramos teatro patalpoje (pvz., katilinėje, pastogėje, rūsyje, laiptinėje, etc.). Nuolat kintanti dalyvių lokacija lėmė ir kiekvienai patalpai pritaikytus garso takelius. Pvz., vienintelis garsas, kuris buvo pasirinktas knygų instaliaciją primenančioje Hamleto bibliotekoje, buvo musės zyzimas. Kad šis komponentas taptų žaidimo dalimi ir sukurtų papildomų užuominų, garso kolonėlė paslepiama po didele krūva knygų: taip sukuriamas sąspūstose įstrigusios musės vaizdinys. Palėpės, kurioje vyksta Joriko scena, ypatybės (tamsu, daug pakopų, pastolių, kliūčių) kompozitoriui taip pat pasufleravo garsinį sprendimą: iš aukštai pakabintos kolonėlės sklinda pelėdos ūbavimas. Dėl patalpos išplanavimo (didelis aukštis ir plotas) sunku nustatyti šaltinio vietą, todėl gali kilti minčių, kad tai natūralus, o ne įrašytas garsas. Garsai šiame spektaklyje ne tik paryškina kiekvienos erdvės specifiškumą, bet kartu pateikia ir tam tikras naratyvines nuorodas apie personažus, jų likimą bei charakterius.

10 Ši informacija pateikta remiantis pokalbiu su keliais žiūrovais ir matytomis jų reakcijomis į minėtą garsą spektaklio metu.

9 pav. Atlikimo nuoroda Rūtos
Vitkauskaitės operoje „Skylė“,
6 taktas10 pav. Atlikimo nuoroda Rūtos
Vitkauskaitės operoje „Skylė“,
80 taktas

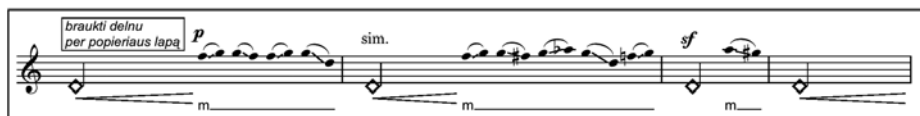
2.3. Scenografija. Tai vizualieji elementai, kurie pasitelkiami siekiant išgauti naujus muzikinius skambesius. Pastebėta, kad scenografijos rekvizitai dažniausiai naudojami dėl trijų muzikinių priežasčių: 1) kuriamas naujas / neįprastas garsas; 2) siekiama pakeisti balso / instrumento tembrą, garsumą; 3) ieškoma įvairesnių akustinių galimybių. Atitinkamai partitūroje pažymimi ir išgavimo būdai, aprašomas atlikimo procesas ar reikalingas inventorius (pvz., „daužyti per medinę dėžę, braukti per popieriaus lapą, dainuoti užsidengus burną, kalbėti galvą įkišus į kibirą“ ir pan.).

Atrodytų, kad scenografija neužima prioritetinės vietos kompozitoriaus kūrybinių darbų sąrašė, tačiau neretai komponuojant sceninį kūrinį įvairių daiktų panaudojimas muzikoje būna pamatinė kompozitoriaus idėja. Kaip pavyzdį galima paminėti Vitkauskaitės operą „Skylė“ (2009, rež. Marija Simona Šimulynaitė). Kūrinio partitūroje pateikiama daugybė režisieriui ir scenografui svarbių muzikinių-scenografinių nuorodų. Visi operoje veikiantys personažai yra aktoriai-muzikantai, tad jų naudojami instrumentai – neišvengiama scenografijos ir režisūros dalis. Muzikinės medžiagos išpildymui kompozitorė pasitelkia ne tik įprastus instrumentus (fleitą, trimitą, metalofonus, kontrabosą), bet ir medines dėžes, butelius bei balionus. Partitūroje pateiktos nuorodos, kaip atlikėjas turi jais groti: „braukti, daužyti, belsti, brūžinti“, etc. (9 ir 10 pav.). 2009 m. operos scenografiją kūrė Milda Lembertaitė instrumentus „medinės dėžės“ suvokė „pažodžiui“: pagamino vienodo dydžio kvadratinės dėžės, o 2015-aisiais scenografė Vita Eidimaitė į nuorodą pažvelgė kūrybiškiau ir sukūrė skirtingų geometrinių formų bei dydžių dėžes. Buteliai su nevienodu vandens kiekiu, į kuriuos daužydami metalofono lazdelėmis muzikantai atlieka finalinę sceną, abiejų scenografių darbuose taip pat buvo apipavidalinti skirtingai: Lembertaitė juos sukabino atviro lanko viduje, o Eidimaitė – iš vienos pusės apvilktame rato formos karkase, kuris atliko mėnulio ir vaizdo projekcijų ekrano funkciją.

Paulos ir Miguelio Azguime'ų multimedijinėje operoje „Pūdo druskos kelionės maršrutas“ (2003, 2006) taip pat gausu scenų, kur muzikiniams sprendimams įgyvendinti būtini įvairūs daiktai. Pvz., kibiras naudojamas ne dėl jo įprastinės (buitinės) ar sceno-



11 pav. Interaktyvi garso vizualizacija, Miguelio ir Paulos Azguime'ų multimedijinė opera „Pūdo druskos kelionės maršrutas“



12 pav. Vizualiųjų elementų žymėjimas Alberto Navicko operos „Kitos trys seserys“ partitūroje

grafinės funkcijos, o naujam akustiniam skambesiu sukurti (aktoriaus sako tekstą tiesiai į kibiro vidų). Kitas pavyzdys – interaktyvi aktoriaus ir jo veido projekcija, reaguojanti į garso dažnių pasikeitimą. Šioje scenoje vaizdą suponuoja beprasmius garsus tariančio balso dinamika. Veidas (projekcijoje) reaguoja (juda, keičia formą) į sakomo teksto garsą: esant dideliame garso dažniui, projekcija virsta chaotišku, beformiu objektu, o tyloje (per pauzes) grįžta į pradinę padėtį (11 pav.). Tokio pobūdžio audiovizualiniam sprendimui įvardyti darbo autorė siūlo taikyti *interaktyvios garso vizualizacijos* apibrėžimą.

Navickas, kurdamas operos „Kitos trys seserys“ muzikinę idėją, taip pat turėjo mąstyti per teatrališkumo prizmę, nes visų kūrinio atlikėjų (ne tik solistės, bet ir muzikantų¹¹) sceninis dalyvavimas buvo pagrindinė šio projekto idėja¹². Tokios kūrinio užsakymo gairės neišvengiamai skatino ne tik muzikinį, bet ir teatrinį žvilgsnį į partitūrą. Minėtos operos libretas nėra nuoseklus literatūrinis pasakojimas: abstrakčias poetines eiles papildė vizualūs tembriniai komponavimo būdai, kuriais sukuriama muzikinė naracija. Pvz., kompozitorius solistės partijoje pateikia nuorodą „braukti delnu per popieriaus lapą“ (12 pav.),

11 Instrumentinį ansamblį sudaro styginių ir saksofonų kvartetai.

12 Kūrinio sukūrimą inicijavo Muzikos vizualizacijos laboratorija. Tai – viena iš laboratorijų tinklo „Procesas“ kūrybinių dirbtuvių. „Procesas“ buvo nacionalinės programos „Vilnius – Europos kultūros sostinė 2009“ (VEKS) dalis ir priklausė ciklui „Europos menų mokykla“ (EMM).

kuri nurodo ne tik garso išgavimo būdą, bet ir veiksmą bei rekvizitą. Minėtas (ir kiti panašūs) kompozitoriaus prieraišas partitūroje tampa lemiama nuoroda režisieriui / scenografiui. Tačiau kartais kai kurių daiktų muzikalizavimo tenka atsisakyti (būtent taip ir įvyko statant šią operą) dėl pernelyg sudėtingos realizacijos (pvz., popieriaus įgarsinimo) ar konfrontuojančių režisūrinių sumanymų.

3. Kūrinio struktūra

PMNT muzikos elementas dažnai organizuoja visą kūrinį ir tampa atspirties tašku kuriant spektaklio formą. Muzikalizuojama spektaklio struktūra teatro scenoje žaidžia su publikos lūkesčiais, pasiūlo naują percepcijos strategiją ir iš esmės teatro sampratą keičiančius elementus. Čia galima paminėti daugelio teoretikų analizuojamus pavyzdžius: Christopho Marthalerio „Galabys europietis“ („Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!“; 1993) ir Einaro Schleefo „Sportinę pjesę“. Marthaleris struktūrinės teatro sistemas (naratyvą, jo plėtotę, personažų charakterius) konstruoja ne tradiciniu būdu, o pasitelkdamas muzikinių numerių dramaturgiją (solo, duetai, ansambliai, chorai ir pan.). Jo spektakliai komponuojami kaip muzikinės polifonijos kūriniai, susidedantys iš keleto vienas nuo kito nepriklausomų, simultaniškai veikiančių balsų (šiuo atveju balsas – vieno aktoriaus pasirodymas). Schleefo „Sportinėje pjesėje“ Elfriede'o Jelineko tekstai pasitelkiami ne tam, kad perteiktų dramatinę informaciją, bet sukurtų naują muzikinę spektaklio formą, kurią sudaro muzikalizuoti, ritminiai choro ir solo numeriai.

Pateiksime ir lietuviškų darbų pavyzdžių. Režisieriaus Vaitkaus muzikinis spektaklis „Eglutė pas Ivanovus“ (2012, kompozitorius Algirdas Martinaitis) yra sukurtas pagal Aleksandro Vedenskio pjesę, tačiau jo dramatinę struktūrą organizuoja muzika. Draminiai spektaklio elementai paklūsta muzikiniams principams: muzikinių numerių kontrastai (solo numeriai, kvartetai, chorai, etc.), stilių eklektika (choralai, *pop* / *rap* stiliaus dainos, muzikinės citatos) diktuoja sceninio veiksmo dramaturgiją. Vitkauskaitės operoje „Skylė“ muzikinė dramaturgija taip pat užima itin svarbią poziciją kuriant naraciją. Operą sudaro septynios scenos, tačiau, remiantis NOA festivalio programa, „veiksmas sujungtas ne siužetu, bet sceniniais-muzikiniais „impulsais“¹³. Muzikinių numerių eiliškumas neatitinka literatūrinio nuoseklumo. Teksto fragmentai – tik priemonė sukurti istorijai svarbias detales: chaotiškumą, personažų paveikslus, etc.

13 Prieiga per internetą: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-4>

Muzikiniai principai kūrinio struktūra kuriama ir jau minėtame spektaklyje „59 Online“, čia garso efektais / impulsais išgaunama fragmentinė / koliažinė spektaklio forma. Žiūrovas, sekdamas dvi susipynusias jaunuolių istorijas *vlog'uose* (liet. *vaizdaraštis*), yra nuolat „blaškomas“ garsinių efektų, kurie suardo pasakojimų tvarką. Į pagrindines istorijas įterpti įvairios trukmės epizodai (pvz., diskusija, vykstanti tarptautinėje konferencijoje, muzikiniai vaizdo klipai, reklamos ir kt.) sukuria naratyvines anachronijas. Kiekvienas etiudas nutraukiamas / pabaigiamas garsiniu efektu, kuris kartu yra ir naujos istorijos pradžia: pvz., pasigirdus *click'ui* (liet. *pelytės paspaudimas*) prasideda naujas reportažas, dėl *error'o* (liet. *klaida*) nutrūksta gyvai atliekama daina, todėl prasideda naujas numeris, gautų pranešimų garso signalai kontroliuoja aktorių, kurie įprasmina ir internetinius komentatorius, pasisakymus. Dauguma šių garso efektų suardo literatūrinio naratyvo tolydumą ir įjungia naują internetinį „langą“ (*youtube, gmail, pokalbių portalus, etc.*). Koliažo principas ir istorijų nenuoseklumas čia pasirinktas siekiant atvaizduoti internetinę plotmę, kurioje egzistuoja informacijos gausa ir įvairovė, o laikas, praleistas naršant, įgyja kitą prasmę (prarandama laiko nuovoka).

Savitai kūrinio forma konstruojama ir „Raidėse“. Paskutiniai vokaliniai cikle naudojamo Meko eilėraščio „Užsklanda“ žodžiai – gamos garsai – nulėmė ciklo dalių skaičių ir tapo kūrinio dalių muzikine atrama. Visos aštuonios ciklą sudarančios dalys turi po atraminį garsą (II d. – *re*, III d. – *mi* ir t. t.), aplink kurį plėtojama solisto partija. Kiekvieną dalį, išskyrus finalinę, pakaitomis atlieka mecosopranas ir baritonas. Paskutinėje apibendrinama viskas, kas buvo pasakyta prieš tai: fonogramos muzikinė medžiaga sukomponuota iš visų anksčiau naudotų mažorinės gamos garsų, o numerį solistai, skiemenuodami tekstą hoketo principu, dainuoja kartu.

Nanoopera „Dresscode'as: Opera“ – tai dar vienas muzikiniai principais organizuojamos kūrinio struktūros pavyzdys. Ji sukurta nenaudojant jokio dramatinio ar literatūrinio teksto (solistų partijose ir fonogramoje naudojami tik fonetiniai garsai, jaustukai ir ištiktukai). Kadangi kūrinyje atsisakyta tradicinio libreto, istorija kuriama ir pasakojama muzikiniai sprendimais¹⁴. Vokalinės medžiagos išdėstymas (ilgos solo natos, hoketo technika, duetas) pasufleravo režisūrinį sprendimą: solo atliekamas frazes režisierius perteikė puikavimosi, hoketo – dvikovos, o dueto – isterijos scenomis. Be fonogramoje dominuojančių aimanų ir jaustukų, girdimas trijų skambučių signalas, kuriantis aliuziją į teatro skambučius, skirtus pakviesti žiūrovus į salę. Prieš trečiąjį skambutį muzikinė

14 Pasak muzikologės Gražinos Daunoravičienės, „savo techniniu virtuozišku be jokių skrupulų ar nors menko ginčo jis [klarnetas – aut.] nuliniuoja bandančius dainuoti operos personažus ir nugalėtojo poza įsitaiso herojaus soste“ (2015). Prieiga per internetą: <http://www.noa.lt/index.php?page=opera-7>

53

Cl.

Tape

T. Solo

Bar. Solo

57

Cl.

Tape

T. Solo

Bar. Solo

ziovt

šaržuotai, po truputį imituojant, kad trūksta oro, su galimais cresc, akcentais, molto vibr. protrūkiams

ai ooo

13 pav. Nanooperos
„Dresscode'as-Opera“
finalas, 53–61 taktai

medžiaga suintensyvěja, tačiau ne pasitelkus greitą judėjimą ar tempą, o ilgų verčių natas aukštame registre (13 pav.). Kūrinys pasibaigia staiga įrašė balso tariamu „ooo...“ ir trečiuoju skambučiu.

Papildomi veiksniai

Būtina pažymėti, kad muzikos naraciją, sukomponuotą iš muzikalizuotų teatrinė elementų, lemia ir muzikos išraiškos priemonių ar kitų (anksčiau aptartų) komponavimo būdų panaudojimas. Pvz., *tempu* (arba įvairaus tempo kombinacijomis) spektaklyje galima paryškinti skirtingas emocijas, pojūčius, simbolius. Remiantis Roesneriu (2008), čia reikėtų išskirti du kūrėjus – Schleeřą ir Marthalerį, kurie, pasitelkdami tempą teatre, atkuria realaus laiko erdvę. Jie traktuoja laiką ir ritmą kaip autonominius, savarankiškus teatro veiksmus. Schleeřas yra sukūręs beveik penkias valandas trunkantį spektaklį, o pirmosios penkiolika „Salomėjos“ („Salome“, 1997) minučių yra absoliuti tyla (atsiveria scena, joje nieko nevyksta, matomas tik siauras podiumas ir vyras). Čia taip pat būtina paminėti ir Robertą Wilsoną, kuris žiūrovui siūlo patyrinėti veiksmo lėtumą per sulėtintus aktorių veiksmus ir judėjimą.

PMNT taip pat randama pavyzdžių, kai skirtingi teatro elementai yra komponuojami *simultaniniu principu*, pvz., skirtingose salės vietose keletas veiksmų vyksta viena-

laikiškai. Tokiu atveju žiūrovams tenka pasirinkti, kurį veiksmą sekti ir kaip paskirstyti savo dėmesį spektaklio metu. Toks būdas erdvinėse kompozicijose pastebėtas jau daug anksčiau, nei įsigalėjo postdraminio teatro samprata. Tokiame spektaklyje, kur vienu metu veikia daug skirtingų elementų, žiūrovui paliekama laisvė spręsti, į kokį įvykį jis nori atkreipti dėmesį, tačiau ši laisvė yra labai ribota, nes vienu metu pateikiamos informacijos kiekis augina tikimybę nesusiorientuoti ir „fragmentiškas suvokimas tampa neišvengiama patirtimi“ (Lehmann 2010: 134). Anot teatrologo Hanso-Thieso Lehmanno (2010), esant keliems viena laikams įvykiams, žiūrovo protas gausybėje ženklų neberanda atramos taškų ir, koncentruodamasis į vieną, negali užfiksuoti kito bei suvokti visų scenoje vykstančių procesų. Simultaniškai atliekami skirtingi veiksmai sukuria sumaištį, nes nebeaišku, ar egzistuoja jų tarpusavio ryšys, ar jie tiesiog vyksta *vienu metu*.

Apibendrinimas

Kai „pagrindinio dirigento lazdele“ dalijasi režisierius su kompozitoriumi arba ji visiškai priklauso pastarajam, muzikos diskursas įgyja naują prasmę: muzikinės naracijos kūrimui pasitelkiami net ir teatriniai elementai, susiformuoja nauja teatro kaip muzikos kūrinio samprata. PMNT produkcijoje gausu pavyzdžių, kai kuris nors (arba keli) kūrybinio darbo etapas (kūrimas, repetacijų procesas, pastatymas, atlikimas) yra paveiktas muzikinių sprendimų:

- ◆ siekiant muzikalizuoto atlikimo, per repeticijas lavinami aktorių balsai, klausa, ritmo pojūtis;
- ◆ vaizdo, veiksmo ir garso vienovė sukuriamą į muzikinę partitūrą įtraukiant aktorių, muzikantų judėjimą ar nurodant garso sklidimo kryptį;
- ◆ netikėti akustiniai sprendimai išgaunami pasitelkus scenografiją, erdvės planavimą, keičiant lokaciją;
- ◆ nauji, neįprasti garsai kuriami muzikalieji panaudojant scenografijos detales, įtraukiant muzikantų, aktorių gestus.
- ◆ kai vadovaujamosi teatro kaip muzikos kūrinio samprata, muzikinės idėjos ir muzikiniai sprendimai organizuoja ir pačią spektaklio struktūrą.

*Įteikta 2017 05 14
Priimta 2018 07 17*

LITERATŪRA

- Azguime, M. *Miguel Azguime Composer*. Prieiga per internetą: <http://www.azguime.net/Miguel_Azguime_eng/home.html> [žiūrėta 2017 12 21].
- Bouko, C. Jazz Musicality in Postdramatic Theatre and The Opacity of Auditory Signs. Itellect. *Studies in Musical Theatre*, 2010, Vol. 4, p. 75–87.
- Bouko, C. The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 2009, No. 17. Prieiga per internetą: <<http://www.enl.auth.gr/gramma/gramma09/bouko.pdf>> [žiūrėta 2018 01 02].
- Freedman, J. Alexander Bakshi and His Mythological Theatre of Sound: Dialogue between Alexander Bakshi and Lyudmila Bakshi, Introduced and with Interruptions by John Freedman. *Theatre Forum*, 2001, No. 19. Prieiga per internetą: <<http://mysina.theatre.ru/english/brotherhood/composer/abakshi/5386/>> [žiūrėta 2018 01 02].
- Freedman, J. Remembering The Polyphony of the World. Ten Years Later. *The Moscow Times*. Prieiga per internetą: <<http://www.themos-cowtimes.com/blogs/432775/post/remembering-quotthe-polyphony-of-the-worldquot-ten-years-later/437715.html>> [žiūrėta 2018 02 12].
- Fuhrmann, A. Eraritjaritjaka: Heiner Goebbels interview. *Time Out Sydney*. Prieiga per internetą: <<http://www.au.timeout.com/sydney/theatre/features/11728/eraritjaritjaka-heinner-goebbels-interview>> [žiūrėta 2018 02 15].
- Goebbels, H. Composing and Directing for Theatre. *European Graduate School*, 2007. Prieiga per internetą: <<http://www.youtube.com/watch?v=qpIpz23JZ6U>> [žiūrėta 2018 03 02].
- Fischer-Lichte, E. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Lehmann, H. T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
- Roesner, D. The Politics of the Polyphony of Performance: Musicalization in Contemporary German Theatre. *Contemporary Theatre Review*, 2008, Vol. 18. Prieiga per internetą: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10486800701749587?scroll=top&needAccess=true>> [žiūrėta 2018 03 20].
- NOA festivalio tinklalapis. Prieiga per internetą: <www.noa.lt> [žiūrėta 2018 01 29].
- Vasinauskaitė, R. Naratyvinės strategijos šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Epizacijos / rapsodizacijos technika. *Menotyra*, 2013, T. 20, p. 95–108.
- Vasinauskaitė, R. Postdraminis teatras. Teorijos tikrinimas praktika. *7 meno dienos*, 2010, Nr. 23 (899). Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1052&cs=63698&action=logIn#_gsc.tab=0> [žiūrėta 2018 01 08].

Musicalization of Theatrical Elements in Postdramatic Musical Narration Theatre

SUMMARY. If one or a few so-called “additional” elements of Aristotelian theatre are treated the same way as literary text, or they are composed in accordance with the antihierarchal principle of theatrical elements, it encourages the establishment of new forms of theatre as well as altering the possibilities of narrational construction, approach towards literature and its use in performing arts. Libretto, which previously carried a semantic meaning, now more and more often becomes a compositional material of sound, thus also bringing forth a new understanding of *theatre as music*.

While analysing postdramatic musical narration theatre, one has to emphasise a change in musical discourse which gives new meanings to the musical score of the performance. Here, performance narrative acquires a new significance with musical narration becoming a core object which can be composed by a composer or created during the rehearsal process and then in performance, with the help of actor’s/musician’s vocal abilities, physical movements, gestures, different locations and spatial characteristics. Musical narration can also be influenced by various additional factors (such as sound effects or music technologies) as well as spectator’s perception.

This article discusses the musicalization process of theatrical elements in the case of creating musical narration.

The author provides three groups of theatrical elements that operate according to musical principles:

1. Devising and rehearsal process,
2. Visual decisions,
3. Structure of the work.

The first group includes situations which occur prior to the opening night of the performance, such as a musical collaboration between a composer, director and actors. It is a devising process which is based on musical decisions where rehearsals are organised with the help of musical principles (vocal warm up, rhythmical exercises, group singing, etc.). Visual decisions (i.e., 1) movement and gestures; 2) characteristics of the space/spatial positioning of sound; 3) scenography), in the context of this thesis, define the actions of actors/musicians as well as the decisions made by composer or director which allow for a discovery of new sound or new aspect of musical narration. The third group of theatrical elements – structure of the work – is a musical principle which organises the form of the performance, where the dramatic elements conform to the musical ones. Here, the dramaturgy and aesthetics of musical numbers dictate the dramaturgy of stage action.

KEYWORDS:
postdramatic theatre,
theatrical elements,
musical narration,
musicalization,
postdramatic musical
narration theatre.