

Lora KMIELIAUSKAITĖ

Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėstinės muzikos lauke

Extensions: The Performativity of Music Performers in the Field of Expanded Music

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

Anotacija

Straipsnyje aptariama, kaip atlikėjai dalyvauja muzikos teatro veikloje, kai jų profesinė veikla persikelia į tarpžanrinio atlikimo lauką. Įvairialypis muzikos teatro žanras ir visos jam įgyvendinti pasitelkiamos atlikimo formos yra svarbi plataus multimedinių scenos menų lauko sritis, lemianti daugiasluoksnę darbo su muzikais strategijų įvairovę. Remiantis Falko Hübnerio skirstymu, siekiama permąstyti muzikos atlikėjo performatyvumo konceptą apžvelgiant jo kūno reikimosi būdus naujosios muzikos lauke. Straipsnyje pristatomas Hübnerio sukurtas plėtinių modelis ir aptariami scenos kūriniai, kuriuose tam tikri muziko profesijos elementai išplečiami arba redukuojami.

Reikšminiai žodžiai: atlikimas, performatyvumas, muzikos teatras, naujoji muzika, naujoji disciplina, plėtiniai.

Abstract

This article explores how performers engage in music theater activities when their professional work moves into the field of intergenre performance. The multifaceted genre of music theater and the various forms of performance employed in its realization are an important area of the broad field of multimedia performing arts, leading to a diverse range of strategies for working with musicians. Based on Falko Hübner's classification, this article reexamines the concept of music performer performativity by examining the ways in which the performer's body is expressed in the new music field. It introduces Hübner's extension model and examines stage works in which certain elements of the musician's profession are either expanded or reduced.

Keywords: performance, performativity, music theatre, new music, new discipline, extensions.

Įvadas

Galbūt mes pagaliau galime pripažinti, kad muziką grojantys kūnai yra muzikos dalis, kad jie aktyviai veikia, turi galią ir sąmonės ar pasąmonės lygmeniu daro įtaką mūsų klausymuisi; kad mums dar ne per vėlu turėti kūnus. (Walshe 2016)

Straipsnis pradamas didelio atgarsio sulaukusio kompozitorės Jennifer Walshe teksto, parašyto 2016 m. Bergeno (Norvegija) festivaliui „Norwegian Borealis“, citata. Kūrėjos pamąstymas apie atlikėjo kūno performatyvumo atpažinimą ir pripažinimą straipsnio autorei tapo pirminiu įkvėpimo šaltiniu, paskatinusiu pasigilinti į šią temą. Naudojantis kompozitoriaus, tyrėjo ir muzikos teatro kūrėjo Falko Hübnerio teoriniu plėtinių modeliu straipsnyje siekiama permąstyti muzikos atlikėjo profesijos išsiplėtimą nagrinėjant naujus jo kūno performatyvumo reikimosi būdus naujosios muzikos lauke.

Naujuose atlikimo formatuose propaguojamos įvairios atlikimo praktikos, muzikanto profesijai priskiriami nemuzikiniai atlikimo elementai.

Per pastaruosius du dešimtmečius vis labiau ryškėja praktikos, orientuotos į muzikos priemonių (instrumentų, *interfeisų*, medžiagų), terpės (komponuojamas garsas, atliekama muzika) ir metodų (bendradarbiavimas, kompozicinės praktikos, atlikimo praktikos) plėtrą, įvairinimą ir tobulinimą. (Devenish 2022: 1)

Šių praktikų pagrindus galima atsekti nuo XX a. vidurio gyvuojančiuose eksperimentiniuose ir avangardiniuose metoduose bei muzikos subdisciplinose (pavyzdžiui, instrumentinis teatras ar *Fluxus* judėjimas), sureikšminusiose teatrinius ar vizualinius elementus. Tokios muzikos kūrėjams įtaką darė ne tik Vakarų meno muzikos tradicijos, bet ir vizualiųjų menų disciplinos, o jų sukurtuose kūrinuose neretai kaip atlikimo dalis būdavo įtraukiami ir negarsiniai elementai, skaitmeninės medijos.

1. Muzikas išplėstiniame lauke

Kaip įvardyti tokį išplėstinį muzikos atlikėjo veiklos lauką? 6-ojo dešimtmečio pabaigoje Europos eksperimentinio muzikos teatro scenoje dirbęs Mauricio Kagelis

pristatė muzikos kaip teatro idėją. Jis teigė, kad judesys scenoje yra sudedamoji jo režisuojamo pasirodymo dalis, o fizinį muzikantų aktyvumą pabrėžė kaip neatsiejamą nuo pasirodymo. Sureikšmintas kūniškumas buvo išskiriamas kaip bruožas, leidžiantis atskirti instrumentinį teatrą nuo klasikinio koncertinio atlikimo. Performatyvius judesius scenoje atliko ne, kaip įprasta, aktoriai ar šokėjai, o instrumentalistai, tad teatrinis veiksmas kūrėjo darbuose susiliejo su instrumentinės muzikos atlikimu.

Kagelio teatro muzikalizavimas reiškia muzikinį požiūrį į teatrą ir visas jo išraiškos priemones, įvairius teatrinis elementus organizuojant kaip muzikines struktūras. Čia tampa svarbus ritminis verbalinio teksto aspektas ir artikuliuojamo garso aukštis. Esminiu muzikos teatro bruožu tampa pats muzikinis mąstymas kaip kūrinio struktūravimo ir naratyvo konstravimo metodas.

Šio skyrelio pavadinimas pasiskolintas iš kompozitoriaus Marco Ciciliani straipsnio „Muzika išplėstiname lauke. Apie naujausius požiūrius į tarpdisciplininę kompoziciją“ (angl. *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition*, 2018). Remdamasis Rosalindos Krauss veikalu¹ apie XX a. 8-ajame dešimtmetyje pakitusį skulptūros meno suvokimą, autorius analizuoja pakitusį muzikos komponavimo diskursą ir aptaria naujas kompozicijoje besivystančias praktikas, technologijų naudojimą scenos pastatymuose ir multidiscipliniškumą, iš kompozitoriaus reikalaujantį naujų įgūdžių:

Susidurti su skirtingais diskursais ir tradicijomis paprastai yra sudėtinga. Plečiantis į kitas sritis, savitas homogeniškumas sutrinka ne tik medžiagos lygmeniu, kur beveik neišvengiamai tenka dirbti su skirtingais elementais. (Ciciliani 2018: 5)

Ciciliani taip pat ieško būdų, kaip įvardyti šį išsiplėtusį muzikos lauką, ir, nors visai nekreipia dėmesio į vieną iš pagrindinių multidisciplininio darbo įrankių – naujosios muzikos atlikėją, tekste nuolat pabrėžiama pakitusi visų kompozicijoje veikiančių elementų sąveika, nuolat didėjanti ir mažėjanti muzikos parametrų svarba, pakitusi kūniškumo reikšmė:

Pastaruju metu kai kurie kompozitoriai į pirmą vietą iškelia kūną su jo ypatumais ir apribojimais. Taigi gilėjantis kūno ir jo veikimo logikos suvokimas lėmė atsirandančius kompozicinius metodus, kuriuose tokios sąvokos kaip fizinės galimybės ir apribojimai bei įkūnijimas paskatino naujas ne tik atlikimo, bet ir klausymosi sampratas. (Ibid.: 8)

Ciciliani šiuos muzikos diskursų plečiančius elementus grupuoja į tris kategorijas: *intertekstualumą*, *fiziškumą* ir *klausymosi būdus*. Būtent šios sąlygos lemia muzikos žanro išplitimą į „reliatyvios terminologijos“ valdas:

Šie elementai įvairiais būdais susiję su kompozitorių, dirbančių išplėstiname lauke, praktika. Intertekstualumas: nors įvairių medijų naudojimas nebūtinai yra išplėstinio lauko

praktikų dalis, jis padidina galimybes kurti įvairaus pobūdžio intertekstines nuorodas. [...] Fiziškumas: tiesioginis žmogaus kūno pasitelkimas [...] savaime yra išplėstinio lauko praktika, nes jis dažnai susijęs su performanso meno ir postdraminio teatro aspektais. Klausymosi būdai: įvairių klausymosi būdų ir numanomų dėmesio elgsenos diferencijavimas tampa problemiškas, kai naudojamos įvairios medijos, kaip antai dirbant išplėstiname lauke. (Ibid.: 11)

Nors autorius kalba tik apie išsiplėtusias kompozitoriaus atsakomybes, akivaizdu, jog visos šios naujos priegios, reikalingos multimediniam / muzikos teatro / naujosios muzikos darbui sukurti ir pastatyti, taip pat reikalauja kitokių praktikų ir pakitusio pagrindinio „instrumento“ – atlikėjo dėmesingumo. Naujosios muzikos kompoziciniame lauke esanti kitų disciplinų ir diskursų įvairovė lygiagrečiai patiriama ir atlikėjų praktikose. Kiekvienas savo praktikas išplėtęs instrumentalistas remiasi individualiu papildomų diskursų rinkiniu, tad ir kiekvieno atlikėjo praktikų įvairovė bei veikimo laukas yra suformuojami skirtingai.

Dar kitokį terminą, apibrėždama išsiplėtusį muzikos lauką, 2016 m. pasiūlė Walshe – „naujoji disciplina“. Walshe kompozicijos, kurioms būdinga skirtingų analoginių ir skaitmeninių medijų tarpusavio priklausomybė, naujas kūno ir fiziškumo vertinimas reikalauja ne tik klausos, bet ir multisensorinio suvokimo. Tekste autorė pabrėžia tiesioginę savo kūrybos nuorodą į tam tikras istorinių Europos ir JAV pokario avangardinių judėjimų (tokių kaip *Dada*, *Fluxus* ar Mauricio Kagelio instrumentinis teatras) mėnines tradicijas. Kartu ji primygtinai teigia, kad naujosios disciplinos negalima klaidinančiai priskirti vienam iš šių istorinių žanrų. Naujoji disciplina yra kažkas neabejotinai naujo, visų pirma dėl skaitmeninės transformacijos ir su ja susijusių sociokultūrinių pokyčių:

Naujosios disciplinos kūriniai gali būti nesunkiai ir net išimtinai priskiriami „muzikinio teatro“ sričiai. Nors Kagelis ir kiti yra aiškūs [šio judėjimo] protėviai, nuo 7-ojo dešimtmečio vyko per daug įvykių, kad šis terminas čia tiktų: MTV, internetas, Beyonce, nukopijavusi Anne Teresą De Keersmaeker, Stewartas Lee, „Merginos“, stiliaus tinklaraščiai ir jos pamokos Darmštate, Mykki Blanco, pigių kamerų ir projektorių prieinamumas, „YouTube“ dokumentacijos viršenybė prieš performansus. Galbūt naujosios disciplinos atveju ant kortos pastatytas faktas, kad tokie kūriniai, tokie mąstymo apie pasaulį būdai, tokios komponavimo technikos – tai ne „muzikos teatras“, tai yra muzika. Arba, žvelgiant iš kitos perspektyvos, galbūt ant kortos pastatyta mintis, kad visa muzika yra muzikinis teatras. (Walshe 2016)

Autorė pabrėžia bendradarbiavimo aspektą ir akcentuoja, jog naujoji disciplina ieško naujų įrankių, „kaip išsklaidyti vieno vienintelio autoriaus sampratą ir dirbti kolektyviai; kaip išsklaidyti įprastą sampratą to, kas yra kompozicija“². Su naująja disciplina susijusiuose kūriniuose svarbu ne tik

garsas, bet ir trys pagrindiniai aspektai: kūnas, teatrališkumas ir vizualumas. Walshe šį terminą siūlo ne kaip žymintį estetinį judėjimą, stilių ar žanrą, jį vartoja jį kaip muzikos, keliančios abejonių dėl to, kas laikoma įprasta ar tradicine kompozicija, apibrėžimą. Akcentuojama, kad naujoji disciplina yra intermedinio meno praktika, nes ji integruoja įvairias medijas, tokias kaip šokis, teatras, kinas, videomenas, vizualieji menai, instaliacijos, literatūra ir kt.

Nors žanrinės ribos linkusios niveliuotis, pasak kompozitorių ir muzikos teatro tyrėjų Erico Salzmano ir Thomo Desi, „tai nereiškia, kad galiojančios rūšys neegzistuoja [...], ir neturėtų versti mūsų neigti, jog egzistuoja skirtumai – tikslo, kategorijos, socialinės aplinkos, aktorių sudėties ir vokalo tipo“ (Salzman, Desi 2008: 6). Muzikos teatras, naujoji disciplina ir išplėstinės muzikos laukas yra tik keletas terminų iš didelės gausos kitų pasiūlymų, skirtų pakitusio muzikos lauko apibrėžimui įvardyti. Plačiausias siūlomų sąvokų sąrašas aptinkamas Louise Devenish straipsnyje „Instrumentinė infrastruktūra, instrumentinė skulptūra ir instrumentinės partitūros: postinstrumentinė praktika“ (angl. *Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: a post-instrumental practice*, 2021). Čia pateikiama nemažai šiuolaikinės muzikos lauke aptinkamų terminų (sąrašas pateikiamas originalo kalba siekiant išvengti vertimo į lietuvių kalbą abstraktumo)³: *music in the expanded field; the new discipline; post-percussive practice; post-electronic music; post-digital experimental music; relational music; conceptual music; post-experimental music; post-instrumental music; instrumental theatre; composed theatre; post-dramatic theatre; post-aural music; non-cochlear sound art; non-cochlear music; transdisciplinary sounding art; interdisciplinary music; intermedial music; transmedial performance ir post-medial performance* (Devenish 2022: 4).

Vis dėlto, aptarus terminologijos problemas, toliau šiame straipsnyje sekant Salzmano ir Desi „muzikos teatro“ apibrėžimu, performatyvus muzikos atlikėjų veikimo laukas nusakomas remiantis kaip tik šiuo terminu. Minėti autoriai nurodo du skirtingus modelius, „muzikos teatro“ sąvoką skirdami į dvi žanrines kryptis: 1) *inclusive* (įtraukios) formos scenos darbai ir 2) *exclusive* (neįtraukios) formos scenos darbai. Šį skirstymą galima prilyginti lietuviškiems terminams *integracinis ir išplėstinis* muzikos teatras. Integracinė apibrėžtis apima „visą spektaklių visatą, kurioje muzika ir teatras atlieka vienas kitą papildančius ir potencialiai lygiaverčius vaidmenis“ (Salzman, Desi 2008: 5). Išplėstinis muzikos teatras apima ir instrumentinio teatro, ir muzikinio performanso, ir tarpžanrinių muzikos opusų ypatybes. Toks termino pasirinkimas šiame straipsnyje grindžiamas tuo, kad pristatant atlikėjo performatyvių veiksmų grupavimą ir skirstymą remiamasi Hübnerio modeliu, o šis autorius, analizuodamas išplėstą muzikos atlikėjo veikimą, naujosios muzikos lauke vartoja „muzikos teatro“ terminą.

Daktaro disertacijoje „Kintančios tapatybės: muzikantas kaip teatro atlikėjas“ (angl. *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*, 2013) Hübneris teigia, kad du pagrindiniai muzikos teatro bruožai yra multimedialumas ir specifinis muzikinis jo medžiagos struktūrizavimo bei organizavimo būdas:

Muzikos teatras, kuriamas kontinuume tarp (koncertinės) muzikos ir teatro, visada apima ir inscenizuoja daugiau nei vieną mediją, paprasčiausia forma – muziką ir mizansceną. Joks muzikos teatras neįmanomas be šių dviejų elementų. Kitų medijų integravimas į muzikos teatrą galimybės yra beveik neribotos: šokis, videomenas, interaktyvioji elektronika, tapyba, architektūra, fotomenas ir t. t. Muzikos teatras pagal apibrėžimą yra meno forma, kurioje įvairios medijos inscenizuojamos įvairiais ryšiais. Muzikinis teatras, kaip ir teatras apskritai, gali būti vertinamas kaip hipermedija, atsižvelgiant į jo gebėjimą inscenizuoti kitas medijas. (Hübner 2013: 18)

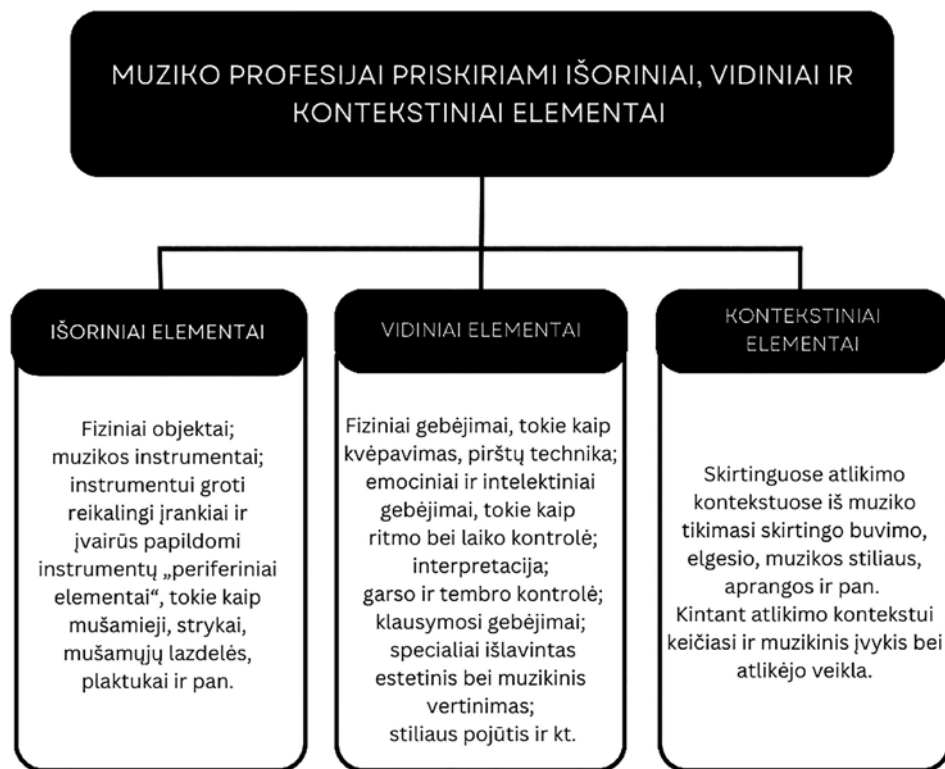
Kaip matyti iš autoriaus suformuoto apibrėžimo, muzikos teatro sąvoka apima bet kokią išplėstą muzikos atlikėjo veikimą senoje. Vadovaujantis Christopherio Smallo požiūriu, kad „esminė muzikos prigimtis ir prasmė slypi ne daiktuose, ne muzikos kūrinuose, o veiksmė, t. y. tame, ką daro žmonės“ (Small 1998: 8), ir įvedus bei apibrėžus „muzikos teatro“ sąvoką, toliau dėmesys telkiamas į atlikėjo performatyvumą šiame lauke, remiantis Hübnerio *plėtinių* konceptu. Autorius atlikėjo performatyvumą skirsto į dvi grupes: muziko profesijai priskiriamų veiksmų išplėtimą ir jų redukavimą (tai gali apimti ir ribinius atvejus, kai scenos darbai paremti muzika be gyvai atliekamų garsų, tačiau vis tiek priskiriami muzikos teatro laukui).

1.1. Muziko profesija – išoriniai, vidiniai ir kontekstiniai elementai

Norint kalbėti apie atlikėjo raiškos priemonių redukavimą ar išplėtimą reikia atsakyti į klausimą, kokios rūšies įgūdžiai ar savybės iš tikrųjų priklauso muziko profesijai ir sudaro nekintamą jos branduolį. Hübneris muzikos atlikėjui priskiria keturias veiklos sąlygas (Hübner 2013: 36–44):

- 1) garso (įskaitant tylą) kūrimas;
- 2) instrumento valdymas (įskaitant balsą);
- 3) muziko gestualumas (siejant su skleidžiamu garsu);
- 4) muzikinė persona (muziko elgesio kismas, priklausantis nuo (socialinio) konteksto).

Kontekstualizuodamas atlikėjo veiklos darbą, šias muziko veiklos lauko sąlygas autorius pristato kaip profesijos vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų modelio rėmą. Hübneris šį modelį pasitelkia kaip teorinį pagrindą, padedantį kalbėti apie galimybę išplėsti ar redukuoti muziko profesines atsakomybes, kai į jį žvelgiama kaip į muzikos teatro, instrumentinio teatro ar scenos pastatymų (autoriaus vartojama sąvoka *staged works*) kūrinių atlikėją. Schemoje



1 schema. Vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų skirstymas pagal Hübnerį (2013: 44–45)

(Nr. 1) įvardijama tai, kaip jis formuluoja muziko profesijai privalomus išorinius, vidinius ir kontekstinius profesinės tapatybės elementus.

Vidiniai ir išoriniai elementai negali egzistuoti izoliuotai ar nepriklausomai vienas nuo kito, jų veikla tarpusavyje susijusi.

Pirštų ar kvėpavimo techniką palyginti lengva atpažinti, nes jos yra matomos arba girdimos. Intelektinius gebėjimus, kita vertus, atsekti ir parodyti muzikiniame atlikime sunkiau, o dar sunkiau įvardyti muziko klausymosi gebėjimus arba specialiai išlavintą estetinį vertinimą (pavyzdžiui, stiliaus pojūtį). (Hübner 2013: 45)

Trečiosios Hübnerio išskiriamos grupės elementai susiję su kontekstu, kuriame muzikas groja:

Kontekstas taip pat gali atlikti veikėjo funkciją, kartu su juo kurti meno įvykį ir būti esminė jo dalis. Bet koks konteksto pokytis keičia visą įvykį, [...] šie kontekstai niekada nėra vien estetiški, jie visada turi ir socialinį aspektą. (ibid.)

Remiantis Hübnerio modeliu, kiekvieno muzikos atlikėjo veiklą galima apibūdinti konkrečiu vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų rinkiniu, kuris toliau naudojamas kaip atskaitos taškas apibrėžiant skirtingas profesijos pratęsimo rūšis ir lyginant jas su kasdiene profesine praktika koncertinėse situacijose ar tradiciniu muziko pasiruošimu.

1.2. Du požiūriai į muziko profesinės tapatybės konceptualizavimą

Plėtinių (*extension*) konceptą žymi performatyvūs elementai, kuriuos muzikas turi atlikti, nors jie nepriklauso jo pagrindinei profesijai ir yra prie jos pridėdami, o redukcija (*reduction*) suprantama kaip performatyvių elementų, prie kurių muzikantas yra pripratęs ar net nuo jų priklausomas, atsisakymas. Hübneris redukcija vadina koncepciją ir priegią prie atlikėjo raiškos, priešingą plėtiniais: tai darbas su muziku ne apkraunant jį naujomis praktikomis, o atvirkščiai – sumažinant jas ir naudojant atlikėjo muzikinę patirtį siekiant įkūnyti individualų subjekto muzikinį mąstymą. Akivaizdžiausias redukcijos pavyzdys galėtų būti sceninis darbas, pasitelkiantis muzikus, kurie savo praktikose ir naujosios disciplinos atlikimuose nenaudoja profesinio instrumento kaip svarbiausio išorinio elemento. Kai kada išorinių, vidinių ir kontekstinių elementų visuma redukuojama radikaliais būdais – pašalinant iš scenos ne tik atlikėjo profesinį instrumentą, bet ir jį patį.

Toliau straipsnyje aptariamas Hübnerio plėtinių modelis pasitelkiant performatyvaus meno pavyzdžius Lietuvos šiuolaikinio meno scenoje. Siekiant sekti pačių muzikų patirtimi, atsižvelgiama ir į jų patirtines išvalgas, dažnai atskleidžiančias naujus atlikėjo praktikos būdus pasiruošimo procese.

Pažymėtina, kad kiekvieno žanro ir stiliaus atlikėjo meninės praktikos skiriasi – tai, kas, pavyzdžiui, džiazo

muzikantui gali būti įprastas veiklos modelis, klasikinės simfoninės muzikos atlikėjui bus svetima. Roko muzikos atlikėjui įprasto gestualumo pavyzdys – judėjimas po sceną grojant instrumentu; akademiniam violončelininkui suformuluota tokia užduotis, o pareikalavus papildomos praktikos ir įrankių būtų vertinama kaip atlikėjo veiklos plėtinys.

2. Išplėstinis muzikos atlikėjo performatyvumo konceptas

Konceptualizuodamas muzikanto profesijos išplėtimą Hübneris išskiria keturis veiklos plėtinius⁴ (Hübner 2013: 67–98):

- 1) aplinka, išvaizda, erdviškumas – muzikos kūrimas teatro scenoje;
- 2) judėjimas;
- 3) performatyvios užduotys;
- 4) kryžminiai plėtiniai įžengiant į kitas profesijas.

2.1. Pirmas plėtinys. Aplinka, išvaizda, erdviškumas – muzikos kūrimas teatro scenoje

Pirmoji plėtinių kategorija yra pati paprasčiausia, iš muziko reikalaujanti nedaug pastangų. Jis gali būti įkontekstualizuotas pasitelkiant sceninio vyksmo aplinkybes, režisieriui, kostiumų dailininkui ar kompozitoriui suformuojant reikalingą scenografiją muziko teatrališkumo išpūdžiui sukurti. Išoriniai arba kontekstiniai elementai pridėdami be jokio papildomo atlikėjo indėlio – jis toliau muzikuoja scenoje, o papildomas reikšmės būti scenoje sukuria erdvės pasirinkimas (angaras, teatras, atvira lauko erdvė ir kt.), kostiumas ar ansamblio narių išdėstymas erdvėje (tokiam performatyviui išdėstymui nusakyti Hübneris vartoja sąvoką *spacing*). Tai gali būti paprasti sprendimai, tokie kaip operos teatro orkestrantų pakėlimas muzikuoti scenoje ar muzikos ansamblio narių neįprastas įvietinimas erdvėje, sulaužant nusistovėjusias atlikėjų komunikacijos scenoje taisykles – pavyzdžiui, muzikai išdėstyti skirtinguose salės kampuose, dėl didelių atstumų neturintys galimybės muzikaliai komunikuoti vieni su kitais.

Pirmąją plėtinių kategoriją galėtų iliustruoti Kristupo Bubnelio sukurta kompozicija „...please leave your message after the tone...“ (2020), atliekama ansamblio „Twenty Fingers Duo“. Kūrinyje grojamas duetu, papildant instrumentus fiksuota elektronika. Muzikos atlikėjams čia neduodama jokių papildomų performatyvių užduočių, tik netradiciškai muzikai susodinami – scenoje jiedu sėdi atsiskę vienas į kitą, o ne į publiką ir yra įvietinti toli vienas nuo kito – skirtinguose scenos galuose. Kūrinio anotacijoje pabrėžiamas atskirties, komunikacinių sunkumų aspektas. Žiūrovo suvokiama muzikos prasmė ir interpretacijos galimybės praplečiamos, nes muzika, pasitelkus pirmosios

kategorijos plėtinį, skamba scenoje atlikėjams neįprastai išsidėsčius. Papildomų atlikėjų pastangų reikalauja tik dėmesingesnis kolegos klausymasis įvertinant tolimą atstumą nuo garso šaltinio ir siekis tokiomis sąlygomis groti ansambliškai:

Kompozitorius buvo matęs, kad mes sėdime neįprastai, tad nuo pat pradžių sakė, jog būtų įdomiau atsisėsti išlaikant atstumą. Taip pat mūsų partijos yra gana lygiavertiškos ir veidrodinės, vienas kitą iliustruojame. Taip sėdint sukuriamas tiek turinio prasmės atspindys, tiek judesio atžvilgiu rankų *arpedžiato* judėjimu vizualiai atrodome vienas kitą imituojantys. Jeigu taip groti mums būtų buvę nepatogu, taip susėdę nebūtume. Papildomo pasiruošimo ar treniruočių nereikėjo, tačiau prireikė kitokio dėmesingumo. Kai pastatai muzikantą kitoje vietoje [nei įprastai], tavo pašamonėje atsiranda trikdžiai, tad reikia prisitaikyti, bet daug laiko tam skirti nereikėjo – tik koncerto metu sukaupti dėmesį ir geriau įsižiūrėti jaučiant kontaktą su kolega, aktyviau jį matyti. Žinoma, tokiu būdu pasikeičia santykis ir su publika, čia esi visai nuo jos atsiribojęs, ją matai tik periferiniame regos lauke. (Kmieliauskas 2022)

Vaizdinės aplinkos išplėtimas taip pat gali būti kuriamas skaitmeninėmis priemonėmis. Hübneris šį metodą priskiria pirmajai plėtinio kategorijai, nors jis gali būti susijęs ir su sudėtingesniais plėtiniais bei performatyviais elementais, reikalaujančiais papildomo atlikėjo praktikavimosi.

Vaizdo projekcija gali patekti į paprasto pratęsimo kategoriją, jei tai yra aplinka, kuri kinta be jokio būtino atlikėjo indėlio, tačiau keičia jo išvaizdą ir nustato santykį su projekcija, remdamasi vien jų bendru buvimu scenoje. Svarbu tai, kad projekcija gali paveikti atlikėjo buvimą, net jei jam nereikia daryti nieko reikšmingai daugiau nei grojant be projekcijos. (Hübner 2013: 71)

Kalbėdamas apie naujų prasmų kūrimą naudojantis atlikėjo kūno performatyvumu skaitmeniniame lygmenyje autorius pažymi, jog ekrane vykstantis veiksmas gali būti pasitelkiamas kaip skaitmeninis atlikėjo *alter ego* plėtinys.

Toks ekrano naudojimas kuriant santykį su atlikėja aptinkamas kompozitoriaus Piotro Bednarczyko kūrinyje „ME/MY RENDER“ smuikui, fiksuotai elektronikai ir videoprojekcijai (2022) (žr. 1 pav.). Kūrinyje atliekamas tik minimaliai išplečiant performatyvius atlikėjos įpročius: porą kartų kūrinyje smuikininkė (Lora Kmieliauskaitė) turi pakeisti muzikos atlikimo vietą, tai padaroma tarpuose tarp grojamų padalų: kūrinio pradžioje grojama atsistojus už ekrano, o vėliau atsisėdama priešais projekciją. Abiem atvejais dviejų realybių gretinimas sukuria papildomas prasmes. Atlikėjos atsakomybės išplečiamos tik pasiruošimo procese – muzikės ekstraspekciniai veiksmai ir *alter ego* vaidmuo kuriamas filmavimo sesijų metu. Vėliau iš šios medžiagos programuojamas skaitmeninis atlikėjos



1 pav. Pirmojo plėtinio naudojimas išplečiant atlikėjos performatyvumą pasitelkus skaitmeninį ekraną Piotro Bednarczyko kūrinyje „ME/MY RENDER“ smuikui, fiksuotai elektronikai ir videoprojekcijai. A. Baronaitės nuotr.

avataras. Taigi scenoje matome fiksuotą animuotą medžiagą, kuri glaudžiai susijusi su sinchronu su gyvu muzikinės medžiagos atlikimu, tam tikrais momentais vaizdą modifikuojant atlikėjos gyvai atliekamais gestais. Interakcija, videoprojekcija ir *alter ego* avataro paruošimas niekaip neveikia gyvo atlikimo, čia suvokiamo klasikinė prasme, todėl jis ir priskiriamas pirmojo plėtinio kategorijai. Tačiau pasiruošimo procesas atskleidžia, kad jame atlikėja turėjo pasitelkti daugiau meninių praktikų, nei matomos scenoje koncerto metu.

Reikia pabrėžti, kad visų plėtinių kategorijos niveliuojasi ir performatyviuose kūriniuose dažnai naudojamos įvairiomis konfigūracijomis. Taigi ir paprasčiausias skaitmeninių ekranų integravimas į atlikimą, skirtas teatrališkesnei aplinkai ir naujoms prasmėms sukurti, gali būti priskiriamas sudėtingesnių plėtinių kategorijoms, pavyzdžiui, tuo atveju, jei muzikas savo praktikoje kuria interakcijas ir tokios skaitmeninės technologijos veikia gyvą atlikimą ar kitaip nulemia jo performanso eigą.

2.2. Antrasis plėtinys. Judėjimas

Antrąją plėtinių kategoriją sudaro performatyvūs atlikėjų veiksmai, judėjimas tarp grojimo epizodų ir judėjimas grojant. Muzikai gali vaikščioti per visą sceną, judėti tarp įvairiausių instrumentų keisdami atlikimo įrankius arba sinchronizuoti savo judėjimo greitį su scenografijoje naudojamomis vaizdo medijomis:

Jei režisierius teatro spektaklyje nusprendžia leisti muzikantams judėti iš vienos scenos pusės į kitą, muzikantai turi daryti tai, kas nėra būdinga muzikavimo aktui konkrečiu momentu, o judėjimo priežastis turi būti susijusi ne su pačia muzika ar muzikanto muzikine asmenybe. Tokį veiksmažodį inscenizuoja režisierius, vadovaudamasis vizualiniais, teatriniais ar galbūt naratyviniais kriterijais, judesį paversdamas muzikanto profesijos tęsinium. (Hübner 2013: 78)

Toks vaikščiojimas tarp grojimų įveiklina kūną kaip naujas prasmes ir scenos įvykius generuojantį įrankį, o tarpai tarp grojimo epizodų, kuriuos muzikai turi užpildyti vien savo buvimu, kelia naują filosofinį klausimą – kas apskritai yra atlikėjo kūniškumas? Tokia perspektyva pasitarnautų svarstant apie redukcinį atlikėjo performatyvumo konceptą, kai atlikėjo instrumentai atimami ir scenos darbe kaip vienintelė išraiškos priemonė paliekamas tik muziko kūnas.

Scenos darbuose, kuriuose integraliai naudojamos videomedijos ir ekranai, judėjimo plėtinys reikalauja didelio dėmesingumo atlikėjui stengiantis suderinti vaikščiojimą ir veikti sinchroniškai su skaitmeninių medijų projektuojamu ar kitaip kuriamu veiksniu. Atlikėjas turi paskirstyti savo dėmesį įvairioms užduotims: susitelkti į grojamą partiją, į kitus su juo ansamblyje grojančius muzikus, į savo kūno veikimą ne tik dirbdamas su instrumentu, bet ir įveikdamas atstumą nuo taško *a* iki taško *b* arba atlikdamas tam tikrą nuolatinį veiksmažodį, sukuriantį judėjimo įspūdį. Kitaip tariant, šiuo plėtiniu ne tik padidinamos apkrovos, skirtos paskirstytam atlikėjo dėmesingumui išlaikyti ir sukontroliuoti, bet ir praplečiama kūno motorika. Tokius įpročius reikia vystyti ir praktikuoti, kad jie nepakenktų muzikinės medžiagos atlikimo kokybei, tad už išplėtinio judėjimo modelio dažniausiai slepiasi ir papildomos praktikavimosi sesijos, naujų įgūdžių formavimas.

Tokia prieiga prie atlikėjo, savo buvimu ir vaikščiojimu kuriančio papildomas reikšmes, matoma 2022 m. ansamblio „Synaesthesia“ pristatytame kompozitoriaus Panayiočio Kokoro kūrinyje „The Urban Tale of a Hippo“ (2022). Šioje garsinėje aplinkoje sujungiami gyvi instrumentai ir elektroninė muzika, o ryškiais kostiumais aprengti atlikėjai vaikština dūmuose paskendusioje scenografijoje, sukurtoje iš gigantiškų plastikinių maišų, keičiančių formą, atsirandančių ir vėl išnykstančių. Pagrindinis medžiagos vystymo variklis ir yra nuolat vykstanti skirtingų instrumentinių sudėčių improvizacija ir instrumentinio struktūruotos medžiagos atlikimo pasirodymai; lygiagrečiai kai kurie

muzikai atlieka ir papildomus performatyvius veiksmus, kuriančius draminių charakterių įspūdį. Saksofonininkas kurį laiką miega izoliuotas viename iš plastikinių „kambarių“, o altininkė lipa į baseiną ir sušlampa kojas. Visa scenografija ir kostiumų vizualumas žiūrovui suformuoja teatrinį kontekstą, o nuolatinis instrumentalistų judėjimas grojant, nekreipiant dėmesio į visai šalia stovinčius ar vaikštančius žiūrovus ir pažįstamus, tampa pagrindiniu performatyviu elementu, vystančiu kūrinio naratyvą:

Fortepijonui buvo uždėti ratukai, svarstėme kėdę su ratukais sukurti ir violončelei, bet šią idėją atmetėme, nes labai nepatogu – koja lyg ir pasistumti reikia, gremėzdiškai atrodė. Tada gimė diržų idėja, bet rinkoje esantys diržai, skirti violončelei pakabinti ant kaklo, neatrodė patikimi. Morta [Nakaitė, kostiumų dizainerė] pamatavo ir pasiūvo tuos diržus pagal mano pasiūlymus. Juos taisėme per tris matavimus, buvo nepatogu, tad vis ieškojome geresnių sprendimų. Visą darbą atliko dizainerė, aš tik siūliau, kur ką tvirtinti. Judėjimo modelį sukūrėme remdamiesi vaiko nešyklės principu, tad violončelė šiame performanse kabo ant pilvo, kaip vaikas. [...] Pradėjome vaikščioti tik paskutinėse repeticijose, tris dienas. Mano partija aleatorinė, tad nustojau judėti ir atsisėdau tuomet, kai prasidėjo finalinė koncerto dalis. Visa pabaiga yra konkreti kompozicija, notuota. Gal būtų galima ir ją grojant vaikščioti, bet, kadangi nusprendėme, kad paskutinėje renginio padalioje naudojama koncertinė atlikimo forma, turime atsisėsti visi. Net jei visas kūrinys būtų notuotas, būtų galima groti atsistojus, bet tokiu atveju reiktų kitokio monitoringo. (Kmieliauskas 2022)

Kaip matyti iš citatos, kai kurie muzikai net naudoja papildomą įrangą, sukurtą savo instrumentams nešioti: pavyzdžiui, kūrinyje porą kartų pakeičiama fortepijono atsuktais ratukais vieta (pati pianistė jį nustumia ten, kur reikia, kad galėtų atlikti naują performatyvų numerį), o prie violončelininko kostiumo pritvirtinami diržai, leidžiantys jam instrumentu improvizuoti vaikštant po salę.

2.3. Trečiasis plėtinys. Performatyvos užduotys

Įvairūs nemuzikiniai veiksmai gali paversti instrumentalistus kuo nors kitu, nors jie ne vaidina, o tik atlieka tam tikras režisieriaus ar kompozitoriaus pavestas užduotis. Toks atlikėjiškas būvis matomas 2022 m. festivalyje „Naujosios operos akcija“ (NOA) pristatytame menininkų Gailės Gričiūtės ir Viktorijos Damerell muzikiniame įvykyje „Sporto grupė“ (2022). Šiame kūrinyje naudojami visi iki šiol aptikti plėtiniai, svarbų vaidmenį atlieka ir nuolatinis judėjimo plėtinys. Savo kūno energija atlikėjai viso spektaklio metu generuoja muzikinį garsinį foną ir papildomas teatrinės prasmės. Be to, nepriklausomai nuo savo specialybės – ar būtų šokio atstovai, aktoriai ar muzikai – jie visi suniveliuoja savo funkcijas ir atlieka užduotis naujai sukonstruotais

dumpliniais muzikos instrumentais, kiekvienas sukurdamas vis kitokį atlikimo charakterį.

Viso performanso „Sporto grupė“ metu atlikėjai dainuoja, tuo pat metu savo kūnų energija generuoja muzikinį garsinį foną ir papildomas teatrinės prasmės (atlikdami sporto salėje įprastus judesius), taip įgarsindami naujai sukonstruotus dumplinius muzikos instrumentus, kurie skleidžia garsą tik tuomet, kai yra pripumpuojami oro. Muzikinis audinys, skleidžiamas šių instrumentų, yra užkoduotas garsinėmis struktūromis, tad dainuodamas atlikėjas be įprastų atsakomybių – atlikti vokalinę partiją, klausytis kartu dainuojančio choro ir būti ansamblyje – tuo pat metu tam tikrais ritmiškais judesiais atlieka kitus fizinės ištvermės reikalaujančius sportinius pratimus, garsiškai sujungiamus į neįprastu būdu organizuojamas muzikines partijas. Atlikėjai siekia muzikaliai dalyvauti ne tik choriniame amplua, bet ir naujųjų dumplinių instrumentų ansamblyje. Toks atlikėjo veiklos plėtinys ne tik žavi kompleksišku ir sukuria daugybę naujų prasmų žiūrovui, bet ir pačia kūniškiausia prasme padeda išnaudoti atlikėjo buvimą scenoje suponuodamas naujus performatyvus kūno kaip instrumento konceptus. Maksimaliai paskirstytas čia ne tik atlikėjų dėmesingumas – galima teigti, kad daugiasluoksniškumo įgyja ir naujasis muzikalumas. Toks vienalaikis dalyvavimas daugybėje skirtingų muzikinių judėjimų ir ansamblių suteikia erdvės svarstymams, ar naujosios muzikos lauke nekinta ir šiuolaikinio muzikalumo samprata.

Šį atvejį galima aptarti ir redukcinio modelio kontekste kalbant apie instrumentalistų performatyvumą, kai iš jų atimami su specialybe susiję profesinės tapatybės įgūdžiai. Tai tik įrodo, kad visų išorinių kontekstinių ir vidinių modelių vertinimas šiuolaikinio meno kūriniuose gali būti suprantamas įvairiai, o performatyvumo išraiškos neretai būna kompleksinės. Jei spektaklyje muzikai gali būti taikomas redukcinis modelis, iš jo atimant profesinius instrumentus ir paliekant tik grynąjį kūnišką būvį, tame pačiame spektaklyje dainininkas gali būti vertinamas ir pagal išplėstinio performatyvumo kategoriją, jo atlikimo būdai suteikiant išorinius performatyvius elementus.

Greta įvairių kitų galimybių išplėsti muziko profesiją performatyviomis užduotimis, dar vienas dažnai pasitelkiamas plėtinys – atlikėjų kalbos naudojimas. Instrumentalistai turi perskaityti, improvizuoti ar kitu būdu atlikti tekstą, taip prisidėdami prie scenos darbo naratyvo vystymo.

Muzikos ir medijų performanse „This Order Goes Wrong“ (2018) (kūrybinė komanda – Dominykas Digimas, Kristijonas Dirsė, Rimantas Ribaciuskas, Morta Nakaitė, Lora Kmieliauskaitė) didžiąją partitūros dalį (žr. 2 pav.) sudaro ne tik instrumentinė linija ar įrašyto smuiko elektronikos notacija kaip tradicinėse partitūrose – čia pažymėta ir daug atlikėjų įveiksminančių užduočių. Šalia smuiko partijos

63 I got lost the first night in Paris on my way to a dinner 3

70 While reading the questions of my finals the possibility

76 I press my index fingers onto my shut eyelids and

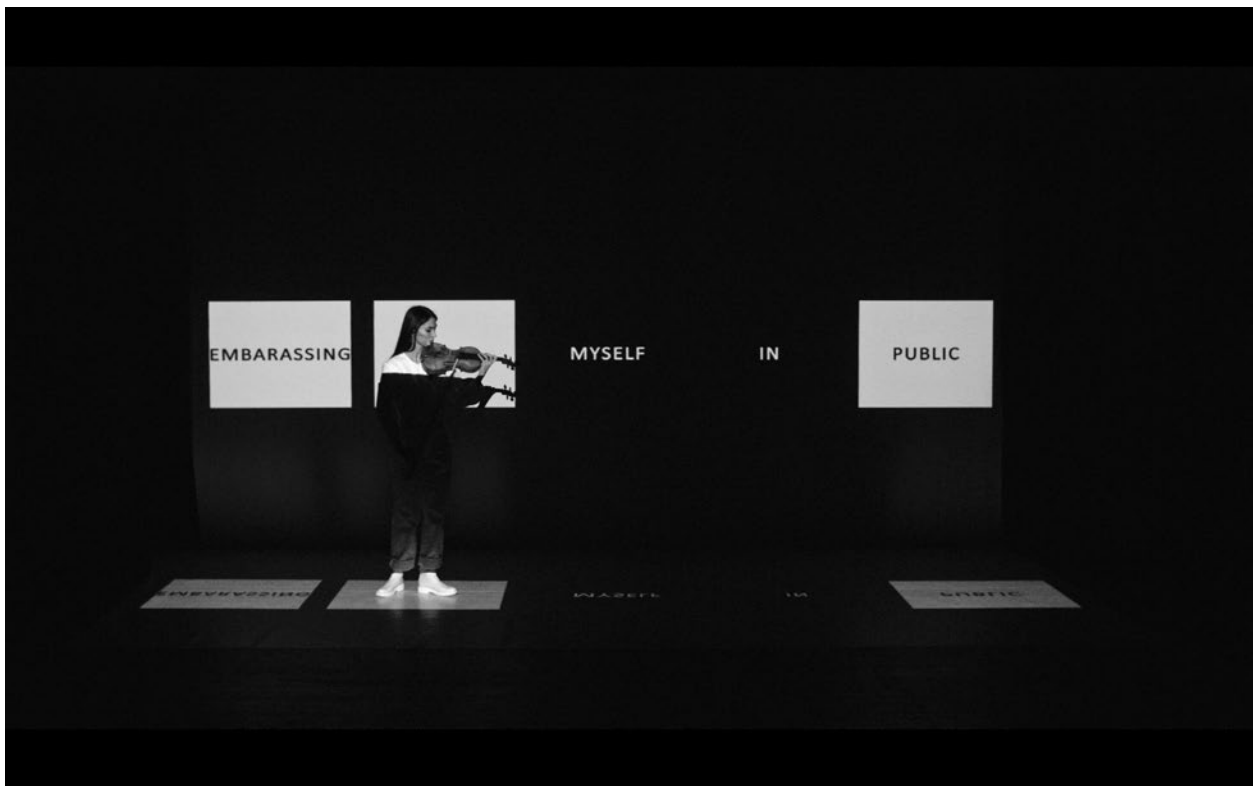
2 pav. Multimedijų performanso „This Order Goes Wrong“ partitūros fragmentas

tuose pačiuose taktuose sekundėmis išrašytos tekstinės partijos ir judesiai – nuo kada iki kada reikia įveikti atstumą nuo kvadrato *a* iki kvadrato *b*, siekiant fiziškai išlikti besikeičiančiame videoprojekcijos piešinyje. Partitūroje taip pat tiksliai suformuotos užduotys, kada įvaizdinti tam tikrus kūno tikus, siekiant sinchronu su projekcija ir atlikėjo jutikliais valdomu elektronikos garsynu:

Teksto naudojimą kūrinyje padiktavo pati tema ir tai, kaip su kūrybine komanda nusprendėme ją plėtoti. Antrojoje kūrinio dalyje siekdami sukurti išskaidyto ir nuolat trūkinėjančio dėmesio išpūdį, nusprendėme pasirinktas frazes (panikos atakas patyrusių asmenų liudijimų ištraukas) paskirstyti per kelias performanse pasitelkiamas medijas. Ypač svarbu buvo gyvai išgirsti Loros balsą, kadangi viso kūrinio metu tarsi siekėme, kad klausytojas su ja susitapatintų, tad jei būtume naudoję tik

tekstą ekrane ar garso įrašę – būtume atskyrę ją nuo visumos ir palikę tik kaip atlikėją. Mūsų priimtų sprendimų atveju viskas susijungia, o atlikėjos buvimas scenoje tampa pagrįstu performatyviu būviu – ne vien kaip garsą generuojančio objekto. (Digimas 2022)

Kitose šio kūrinio dalyse kūrėjai naudoja ir kompleksinius judesio, kalbos ir performatyvių veiksmų plėtinius. Videomenininkas Kristijonas Diršė vizualiniam performansui estetiškai pasitelkė scenoje projektuojamo skaitmeninio vaizdo skaidymą į dinamiškai judančius kvadratus, tarp jų vizualinėms prasmėms sujungti naudojamas atlikėjos vaikščiojimas. Taip videomenininko iniciatyva į performansą integruojamas „judėjimo grojant“ plėtinys, reikalaujantis nemažai papildomos atlikėjos praktikos ir kontrolės. Kur ir kada atlikėja turi nueiti, priklauso nuo videomenininko



3 pav. Atlikėjos judėjimo greitis ir trajektorija nustatomi pagal projektuojamų ekranų dinamiką. D. Putino nuotr.

į spektaklio erdvę įvedamo projektuojamo balto kvadrato (žr. 3 pav.). Performatyvos užduotys – kalbėti ir judėti – naudojamos vienu metu. Atlikėjai reikia tiksliai išmokti, kurią sekundę ir kuriame baltame kvadrato reikiama atsistoti grojant ir kokį verbalinį tekstą ar kūno veiksmą atlikti. Pagal individualių vaikščiavimo tempą ir bėgimą suformuojami baltų ekranų dydžiai.

Naudojant performatyvių užduočių plėtinį, atpažįstama atlikėjo tapatybė ir gestų išraiška kuria audinį, kuriame skleidžiasi skirtingų technologijų panaudojimo daugiaprasmiškumas, o technologijų interaktyvumas tampa matomas ir girdimas.

2.4. Ketvirtasis plėtinys. Kryžminiai plėtiniai – įžengimas į kitas profesijas

Savo darbe „Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer“ Hübneris išskiria dar vieną plėtinio kategoriją, nurodančią kitas meno specialybes. Taigi suponuojama, kad muzikas įžengia į kitą meno atlikimo lauką ir taip prisiima atsakomybę, tradiciškai priskiriamą kitų meno sričių specialistams:

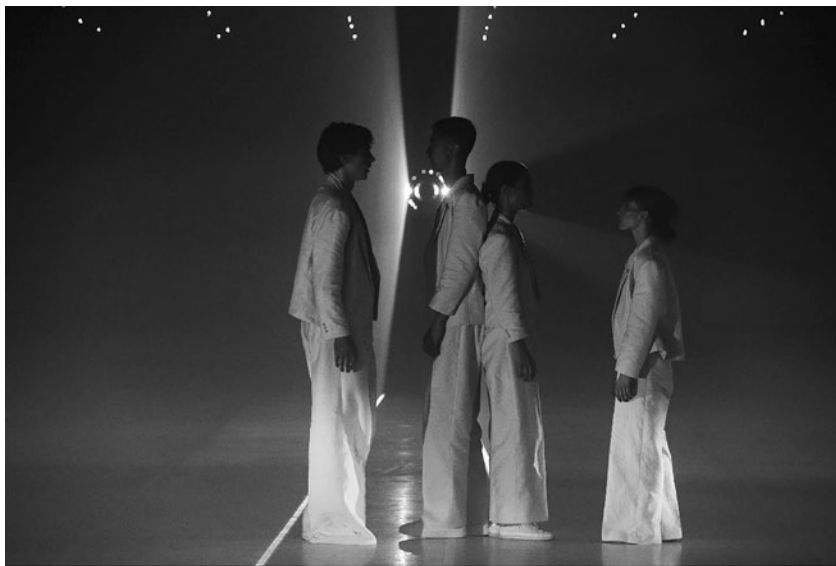
Kūriniuose gali būti momentų ar epizodų, kai muziko profesija apleidžiama arba kai muzikas iš tiesų įgyja kitą profesiją. Tai gali būti šokis, dalyvavimas choreografijoje tarp šokėjų ar net šokant vienam, sakytinių dialogų atlikimas ir dramos pjesės personažo įkūnijimas. Tokiais atvejais muzikas tiesiogine

prasmė turi peržengti savo profesijos ribą ir įžengti į kitą. Gali susikurti dvigubos profesijos pojūtis. (Hübner 2013: 93)

Žanro sudėtingumas čia gali kelti sunkumų atsakant į klausimą, ar tokie darbai priskirtini muzikos teatro lauko ar naujosios disciplinos apibrėžimui, pirmiausia svarstant, ar muzika / muzikinis mąstymas veikia kaip pagrindinė sceninio pastatymo vystymo jėga. Nepaisant šių sunkumų, nevertinant žanro nustatymo keblumų ir pilkųjų zonų, toliau trumpai pristatoma tai, ką Hübneris laiko kryžminiais plėtiniais.

Muzikas kaip kitas atlikėjas: tai – reiškinys, kai atlikėjas, užuot atlikęs jam įprastus sceninius veiksmus, įsijaučia į kitą specialybę muzikuodamas sau neįprastu instrumentu arba, radikaliau atveju, netgi pakeisdamas savą profesiją kita – aktorius ar šokėjas. Atlikėjas vienu metu veikia kaip muzikantas, o kitu – kaip aktorius; čia išryškėja pereinamasis taškas, dėl kurio tarp šių dviejų profesijų įvyksta atlikėjo performatyvos kūno kalbos lūžis. Akivaizdu, jog toks plėtinio modelis dažniausiai pasitaiko dramos teatro ar tarpdiscipliniuose darbuose.

„Twenty Fingers Duo“ ansamblio prodiusuotame tarpdiscipliniame šiuolaikinio šokio spektaklyje „Orfėjas, Euridikė“ (2022) muzikai tam tikrais momentais liaujasi įgyvendinę tradicinius muzikos atlikėjų vaidmenis ir prisijungia prie baleto šokėjų kaip šokėjai (žr. 4 pav.). Atlikėjai ateina į sceną ir iš jos išeina, jų gyvi balsai pratęjami kita



4 pav. Muzikos atlikėjai juda choreografinėmis struktūromis kurdami šio kio numerius su profesionaliais baletu šokėjais. Momentai iš tarpdisciplininio šokio spektaklio „Orfėjas, Euridikė“. L. Žemgulis nuotr.

medija – fiksuotu muzikiniu kūrinium, atliekamu pasitelkus erdvinę garso sistemą. Muzikinį audinį kompozitoriai Jūra Elena Šedytė ir Albertas Navickas konstruoja iš gyvai atliekamos, studijoje įrašytos ir gyvai elektronika manipuluojamos muzikos. Tad tam tikrose kūrinio dalyse muzikos atlikimas visai praranda kūniškumą ir gestualumą, tačiau būtent tais momentais atlikėjus kaip medžiagą į šokio lauką įveda choreografas Martynas Rimeikis. Baletu šokio raiška šiose dalyse išnyksta (akivaizdu, muzikai neturi tokių kūno valdymo įgūdžių kaip šokėjai), tačiau kvartetas atlieka atskirus numerius (du baletu šokėjai ir du instrumentalistai), atlikėjai choreografinėmis struktūromis juda ansambliškai ir taip spektaklio vyksmą kuria atsakydami savo įprastos muzikinės raiškos, įžengdami į kitą – šokio meno lauką.

Išvados

Atlikėjo kūno įdarbinimo pasitelkiant skirtingas strategijas analizė rodo, kad kūniškumo tema gyva ir aktuali itin įvairiose sceninės organizacijos situacijose. Įvairialypis muzikos teatro žanras ir visos jam įgyvendinti pasitelkiamos atlikimo formos yra svarbi plataus multimedinių scenos menų lauko sritis, lemianti daugiasluoksnią darbo su muzikais strategijų įvairovę. Remiantis Hübnerio sukurtu vidinių, išorinių ir kontekstinių elementų modeliu ir plėtinų teorija straipsnyje nesiekta nustatyti fiksuoto ir griežto apibrėžimo, priešingai – toks modelis pasitelktas kaip struktūra, padedanti suprasti ir kategorizuoti sutampančias, abstrakčias ir sunkiai įreminamas performatyvias muzikos

atlikėjų veiklos kategorijas. Taigi išdėsius įvairialypes muzikos atlikėjo profesijos plėtimo galimybes kyla klausimas, kiek ir kaip šis plėtimas gali progresuoti ir kiek muziko kūnas geba prisitaikyti. Apžvelgus plėtimo konceptą, dar labiau kompleksiškas ir filosofinių prieigų reikalaujantis darbas yra apibrėžti ir suformuluoti redukcijos metodus. Ateities darbuose į plėtinių modelį norėtusi įtraukti naują – instrumentalumo – kategoriją, aprėpiant atlikėjų performatyvumą dirbant su naujais instrumentais ir judesio jutikliais. Vadovaujantis straipsnyje minėta Walshe mintimi, kad „atlikėjams dar nevēlu turėti kūną“, norisi toliau kalbėti apie konkrečiau kūno paliktą žymę: koks galėtų būti kūno vaidmuo ateities naujosios muzikos lauke ir kokia svarbi čia gali būti muzikos atlikėjo praktika?

Nuorodos

- ¹ Žr. Rosalind Krauss, Sculpture in the Expanded Field, in: *October*, 1979, Vol. 8, Spring, p. 30–44.
- ² Plačiau žr. <https://milker.org/the-new-discipline> [žiūrėta 2024 06 30].
- ³ Visi šie terminai aptinkami plačiuose meno kontekstuose ir tiksliai terminologijai nustatyti lietuvių kalba prireiktų atskiro straipsnio. Toliau pateikiamas laisvas straipsnio autorės vertimas:
„Muzika išplėstame lauke; naujoji disciplina; postperkusinė praktika; postelektroninė muzika; postskaitmeninė eksperimentinė muzika; reliacinė muzika; konceptualioji muzika; posteksperimentinė muzika; postinstrumentinė muzika; instrumentinis teatras; kompozicinis teatras; postdraminis teatras; postakustinė muzika; neakustinis garso menas; neakustinė muzika; transdisciplininis garso menas; tarpdisciplininė muzika; tarpdisciplininė muzika; intermediali muzika; transmedialus performansas; postmedialus performansas.“
- ⁴ Hübneris vartoja terminą *extension*, šiame straipsnyje jis verčiamas kaip *plėtinys*.

Šaltiniai

- Kmieliauskas Arnas, Nepublikuotas interviu su straipsnio autore, 2022.
Digimas Dominykas, Nepublikuotas interviu su straipsnio autore, 2023.

Literatūra

- Devenish Louise, Instrumental infrastructure, instrumental sculpture and instrumental scores: A post-instrumental practice, in: *Music & Practice* 9, 2021, <https://doi.org/10.32063/0906> [žiūrėta 2024 06 23].
Ciciliani Marco, Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition, in: *Darm-*

- städter Beiträge zur Neuen Musik*, red. Michael Rebhahn, Thomas Schäfer, Mainz: Schott Verlag, 2016, p. 23–35, <https://www.ciciliani.com/writing.html> [žiūrėta 2024 06 15].
Hübner Falk, *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*, Leiden University, 2013, <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/22342> [žiūrėta 2024 06 01].
Krauss Rosalind, Sculpture in the Expanded Field, in: *October*, 1979, Vol. 8, Spring, p. 30–44, <https://www.jstor.org/stable/778224> [žiūrėta 2024 06 15].
Salzman Eric; Desi Thomas, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
Small Christopher, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, N. H.: Wesleyan/University Press of New England, 1998.
Walshe Jennifer, The New Discipline, https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/The_New_Discipline.pdf [žiūrėta 2024 06 25].
Walshe Jennifer, The New Discipline by Jennifer Walshe, <https://milker.org/the-new-discipline> [žiūrėta 2024 06 25].

Summary

This article explores the evolving role of musicians in contemporary music performance, particularly in interdisciplinary contexts that extend beyond traditional concert settings. Inspired by Jennifer Walshe's reflections on performer recognition at the Borealis Festival in Bergen, Norway, it delves into new forms of bodily expression and recognition using Falk Hübner's theoretical framework. The discussion highlights how musicians engage in music theater activities, integrating non-musical elements and redefining their professional identities through interdisciplinary practices. The second part of the article examines the employment of the performer's body through various strategies, demonstrating the vitality and relevance of bodily themes in diverse stage organizational contexts. Music theater, as a multifaceted genre, encompasses a wide range of performance forms and occupies a crucial space within the broad field of multimedia stage arts, influencing the diversity of strategies musicians employ. Utilizing Falk Hübner's model of internal, external, and contextual elements, the article does not seek a closed, fixed definition but instead uses the model as a framework to understand and categorize the overlapping, abstract, and difficult-to-frame categories of musicians' performative activities.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2024 07 30