ISSN 2351-4744

Tarp materialumo ir postmaterialumo: atlikėjo veikimo ypatybės šiuolaikinės muzikos praktikoje

Julija BAGDONAVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Šiuolaikinės muzikos atlikimo praktika pasižymi kompleksiškumu, užeinančiu už įprastų muzikinės disciplinos lauko ir raiškos priemonių ribų. Straipsnyje pristatomos dvi esminės perspektyvos, fundamentaliai keičiančios žmogaus būvį plačiąja prasme: technologijų inovacijos, sąlygojančios postmaterialios estetikos formavimąsi, ir posthumanistinė filosofijos kryptis, reikšminga siekiant atskleisti galimas materialumo koncepcijos raiškos formas muzikos atlikimo praktikoje. Būtent materialumo ir postmaterialumo sąvokos, jų analizė šiuo atveju tampa pagrindiniais aspektais tiriant daugialypę muzikos atlikėjo poziciją XXI a. kūrybiniuose procesuose. Siekiant išsamiau pristatyti minėtas kryptis, straipsnyje pateikiami ir meninės veiklos pavyzdžiai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: materialumas, postmaterialumas, šiuolaikinė muzika, posthumanizmas, technologijos, atlikimo praktika.

Įvadas

XX a. antrojoje pusėje muzikinė kūryba ėmė vis labiau prarasti savo įprastas, autonomiškas ribas, jungdamasi su kitomis meno sritimis. Atlikėjo veikimas atliekant kūrinį imtas suvokti daug platesne prasme, t. y. į jį pradėta įtraukti performatyvius veiksmus, vystyti ne tik muzikinę, bet ir sceninę, veiksminę ar judesių dramaturgiją. XX a. pabaigoje susiformavęs šiuolaikybės[1] fenomenas sudarė sąlygas atlikimo ribas plėsti dar labiau, muzikantui veikiant ne tik kitų meno disciplinų, bet ir skirtingų technologijų, medijų kontekste. Ilgainiui kartu su aštriomis politinėmis, socialinėmis, ekologinėmis situacijomis pradėjo keistis ir požiūris į patį žmogų, suabejota individo ypatingumu, dėl to ieškota būdų, kaip tolygiau paskirstyti ontologinį svorį tarp skirtingų egzistavimo formų. Taigi, įžengta į kūrybos lauką, kuriame naujai bandyta apibrėžti savo veiklos ribas, profesines ir žmogiškąsias atsakomybes.

1 Straipsnyje šiuolaikybės sąvoka vartojama remiantis muzikologo Timo Rutherfordo-Johnsono pateikta jos apibrėžtimi. Šiuo atveju interneto atsiradimas, spartus technologijų tobulėjimas, 1989 m. įvykę geopolitiniai pokyčiai žymi naują istorinį laikotarpį (plačiau žr. Rutherford-Johnson 2017).

Pastaraisiais metais publikuotuose straipsniuose vis dažniau kalbama apie blankstančias įvairių meno disciplinų ribas (Aszodi 2017; Composed Theatre 2012; Devenish 2021; Jankowska 2021; McKeon 2023; Osborne 2014; Voithofer 2020). Muzikos srityje prasminga užduoti klausimą, kokie kriterijai žymi muzikos, kaip disciplinos, pradžią ir pabaigą, nes galima manyti, kad visas medijomis susaistytas menas tampa medijų menu (plačiau žr. Kreidler 2014). Svarbu paminėti, kad muzika nėra tik garsas, – kartu tai grafinė ir (ar) tekstinė informacija, kuri pateikiama natų pavidalu; pačius muzikos instrumentus galima interpretuoti kaip objektus ir (ar) skulptūras, kurie taip pat kuria naratyvą. Reikšminga tai, kad šiandieniniame meno lauke nemuzikinės medijos gali įgauti muzikinių savybių, papildyti garsą (pavyzdžiui, šviesa ar vaizdo įrašas atlieka muzikinio ritmo funkciją, plėtoja kūrinio dramaturgiją). Panašią nuomonę išreiškia ir muzikos kuratorius Edas McKeonas. Svarstydamas apie muzikos ribas, jis teigia, kad viena minėto pokyčio priežasčių – išnykęs supratimas apie tai, kas yra muzika, t. y. kad ji turi esminių savybių, skiriančių muziką nuo to, kas ji nėra (McKeon 2023). Autorius taip pat mini daugialypį asmenybės sutrikimą (angl. *multiple personality disorder*), kurį lemia garso meno ir eksperimentinės muzikos praktikų susipynimas. Reiškinys susijęs su Timo Rutherfordo-Johnsono vartojamu *likvidumo* terminu, kurio samprata grindžiama sociologo Zygmunto Baumano mintimi, kad šiandieninei gyvensenai būdingas ne konkrečios tapatybės įtvirtinimas ar tobulinimas, o veikiau judėjimas tarp jų, takumas (Bauman, cit. iš Rutherford-Johnson 2017: 95).

Tokiame neapibrėžtame kontekste natūraliai kinta atlikėjo funkcija ir vaidmenys, kurie tampa vis atviresni kitoms disciplinoms, neįprastoms atlikimo situacijoms. Anot pianistės Haize Gonzalez Lizarazu,

> [...] nebekalbame apie muzikos interpretatoriaus, instrumentalisto ar atlikėjo figūrą. Visos ribos, anksčiau apibrėžusios šią sąvoką, išsitrynė ir net išnyko. Galima sakyti, kad ji mutavo, o dėl šių pokyčių atlikėjo vaidmuo tampa aktyvia ir būtina kūrybinio proceso dalimi. Jis nebėra priemonė tikslui pasiekti, kaip buvo ankstesnių kūrinių ir autorių atveju. Dabar jis yra priemonė ir tikslas (Lizarazu 2018: 121).

Panašią išvadą prieina ir menininkė Jessica Aszodi. Jos nuomone, vis daugiau praktikų, identifikuojamų kaip *muzikinės*, pasižymi tarpdisciplinišKumo bruožais (plačiau žr. Aszodi 2017). Vienu tokių pavyzdžių galima laikyti šiuolaikinės muzikos ansamblį „NADAR“, kurio atlikėjai sklandžiai derina kelis vaidmenis: smuikininkė Marieke Berendsen kartu yra ir scenografė; fleitininkė Katrien Gaelens – jogos instruktorė; Pieteris Matthynssensas – ansamblio violončelininkas ir meno vadovas; Thomas R. Moore'as – trombonininkas, dirigentas ir techninis koordinatorius (Moore 2023: 93). Taigi, atlikėjas vis dažniau patenka į situacijas, kuriose negalioja įprasta grojimo muzikos instrumentu

logika, dėl to tenka ieškoti dinamiškesnių, lankstesnių raiškos formų, įkūnijančių jau minėtą *likvidumą* arba *asmenybės daugialypiškumą*. Dėl visų šių priežasčių straipsnio kontekste tampa aktualios dvi sąvokos – materialumas ir postmaterialumas, kuriomis remiantis bus apžvelgiamas atlikėjo vaidmuo ir funkcijos.

Straipsnyje nagrinėjamų temų aktualumą ir naujumą lemia tai, kad aptariamas šiuolaikybės laukas, kurio sąlygota meninė praktika gyvuoja tik kelis dešimtmečius, taigi kol kas neturi susiformavusių atlikimo ir vertinimo kanonų. Nors materialumo teorijos itin vertingos sprendžiant reikšmingus ekologinius, socialinius, sociokultūrinius, tarpdisciplininių mokslinių tyrimų keliamus klausimus ir neretai yra pritaikomos vizualiųjų menų srityje, atlikimo meno srityje jos taikomos itin retai. Analizuojant menininkų darbus ir meno literatūrą susidaro įspūdis, kad muzikos kūriniams kurti labiau pasitelkiama intuicija nei konkretūs darbo metodai. Tokio tipo atlikimo praktika vis dar išlieka menkai ištirta, ypač kai kalbama apie objektyvią analizę, o ne individualia menininko praktika pagrįstą savirefleksiją. Verta paminėti, kad meno tyrimus ir kūrybines refleksijas aptariančioje literatūroje daugiau dėmesio skiriama pačių meno srovių aptarimui, o siekiant įvardyti ar apibūdinti tuos pačius reiškinius ir dalykus vartojami skirtingi terminai ir sąvokos. Pasak perkusininkės Louise'os Devenish, dabartinėmis aplinkybėmis muzikines praktikas dažnai apibūdina terminai, kurie labiau nusako, kas jos nėra, nei tai, kas yra (plačiau žr. Devenish 2021). Autorės pristatytų terminų, skirtų šiuolaikinės muzikos procesams apibūdinti, gausa[2] rodo, kad vyrauja tendencija plėsti ir tobulinti specialybės kalbą prie reikiamų žodžių pridedant prefiksus *post-*, *non-*, *inter-* ar *trans-*. Tai kelia klausimų apie atlikėjo muzikinio amato, įgūdžių kismą išplėstų kompozicijų (angl. *expanded music*) kontekste.

2 2021 m. publikuotame straipsnyje *Instrumental Infrastructure, Instrumental Sculpture and Instrumental Scores: A Post-instrumental Practice* Devenish pateikia atlikėjų veiklą šiuolaikybės kontekste apibūdinančių 20-ies terminų sąrašą: *music in the expanded field* (liet. muzika išplėstiniame lauke); *the new discipline* (liet. naujoji disciplina); *post-percussive practice* (liet. postperkusinė praktika); *post-electronic music* (liet. postelektroninė muzika); *post-digital experimental music* (liet. postskaitmeninė eksperimentinė muzika); *relational music* (liet. reliacinė muzika); *conceptual music* (liet. konceptualioji muzika); *post-experimental music* (liet. poteksperimentinė muzika); *post-instrumental music* (liet. postinstrumentinė muzika); *instrumental theatre* (liet. instrumentinis teatras); *composed theatre* (liet. kompozicinis teatras); *post-dramatic theatre* (liet. postdraminis teatras); *post-aural music* (liet. postakustinė muzika); *non-cochlear sound art* (liet. ne ausimi girdimo garso menas); *non-cochlear music* (liet. ne ausimi girdima muzika); *transdisciplinary sounding art* (liet. transdisciplininis skambesio menas); *interdisciplinary music* (liet. tarpdisciplininė muzika); *intermedial music* (liet. intermedialioji muzika); *transmedial performance* (transmedialusis pasirodymas); *post-medial performance* (liet. postmedialusis pasirodymas). Plačiau žr. ten pat.

Postmateriali estetika

2020 m. publikuotame Madso Nygaardo Folkmanno straipsnyje *Post-Material Aesthetics: A Conceptualization of Digital Objects* išgryninama postmaterialios estetikos koncepcija. Šią sąvoką autorius grindžia išplėsto materialumo samprata, kuria skaitmeniniame amžiuje remiamasi vis dažniau:

> Skaitmeniniai objektai visada yra materialūs, todėl ir išmanusis telefonas, ir „Beolit 17" atrodo kaip materialūs objektai ir atkreipia dėmesį juslinėmis priemonėmis. Tačiau jų patrauklumas ir pagrįstumas peržengia jų materialių savybių ribas. Dėl veikimo principų ir belaidžio ryšio, kurį įgalina jų technologinis komponentas, jie peržengia savo materialumo galimybes. Būtent dėl pastarosios savybės šie objektai vadinami *postmaterialiais* (Folkmann 2020: 224).

Folkmannas siūlo tris skaitmeninių objektų ontologijos ir estetikos analizės aspektus:

- *juslinį aspektą* – šiuo atveju tiriama, kaip objekto dizainas gali sąlygoti žmogaus suvokimą, todėl svarbu suvokti skaitmeninių objektų materialumą;
- *konceptualųjį aspektą* – jis padeda suvokti, kokias mintis bei prasmes sąlygoja konkretus objektas;
- *kontekstualųjį aspektą* – šiuo atveju įvertinama, kaip suvokiamas objekto kontekstas (ten pat).

Remiantis šia klasifikacija galima teigti, kad skaitmeniniai objektai suvokiami fenomenologiškai: tam, kad žmogus juos suvoktų, reikalingas toks pat intencionalumas, kaip ir esant įprastai, fiziškai apčiuopiamai jo sąveikai su išoriniu pasauliu.

Žmogaus santykio su technologijomis klausimą šiuolaikybės kontekste analizavo amerikiečių kilmės medijų specialistas Markas Prensky. Autoriaus teigimu, žmonės, gimę skaitmeniniame amžiuje (po 1980 m.), jaučiasi nuolat pasiekiami ir prisijungę (angl. *online*) prie interneto aplinkos (Prensky 2001). Nuolatinė informacijos srauto būsena formuoja naują santykį su technologijomis, natūraliai jas įtraukdama į skirtingus gyvenimo kontekstus.

Panašiai šia tema mąsto ir italų filosofas Luciano Floridi: jo nuomone, informacinės ir ryšių technologijos keičia mūsų tikrovės sampratą ir transformuoja ją į infosferą (angl. *infosphere*). Pasak filosofo, mes virstame savarankiškai informaciją apdorojančiais organizmais (inforgais), visiškai integruotais į infosferą, t. y. bendrą informacinę aplinką (Floridi 2014: 41). Šią naujai susiformavusią erdvę Floridi apibūdina angliškų terminu *onlife*, kai riba tarp interneto ir prie jo neprisijungusiojo aplinkos darosi vis mažiau aiški, kad būtų galima ją nustatyti.

1 pav. Stefano Prinso kūrinio *Generation Kill* atlikimas (2012). Conrado Schmitzo nuotr.

Nors postmaterialumu pasižymintys pavyzdžiai gali apimti platų įvairias medijas integruojančių kūrinių spektrą, šiame straipsnyje kaip pavyzdys pasirinktas belgų kompozitoriaus Stefano Prinso kūrinys *Generation Kill* (liet. „Žudikų karta“, 2012)[3] perkusijai, elektrinei gitarai, smuikui, violončelei, keturiems atlikėjams ir žaidimų pulteliams, gyvai elektronikai ir gyvam vaizdo įrašui, kurį atliko šiuolaikinės muzikos ansamblis „NADAR“. Reikšminga paminėti, kad 2004 m. buvo išleista amerikiečių rašytojo Evano Wrighto knyga *Generation Kill*, kurioje autorius dalijasi savo patirtimi, įgyta dirbant JAV jūrų pėstininkų pajėgose per 2003 m. vykusią invaziją į Iraką. Sukurti to paties pavadinimo kūrinį kompozitorių įkvėpė Wrighto pastaba, kad Irako kare kovojo kariai, išugdyti virtualiosios kovos ir kitų žaidimų. Jų karinę aplinką kuria grafika, muzika ir kinematografija: „tai karas, kuriame kovojo pirmoji *PlayStation* karta. Vienas dalykas apie juos yra tai, kad jie labai gerai žudo Irake“ (Wright, cit. iš Prins 2012). Šis paradoksas perteikiamas ir Prinso kūrinyje *Generation Kill* (1 pav.). Čia didelę reikšmę įgyja vaizdo projekcijos, kurios, priklausomai nuo kūrinio vietos, dinamiškai kinta: jose paprastai rodomi muzikantų gyvo grojimo kadrai, tačiau tam tikrose vietose jie pradeda chaotiškai keistis, vis dažniau transliuojama įrašyta medžiaga, kurioje atsispindi JAV kariuomenės užfiksuotos karo akimirkos. Pasirinkta raiškos priemonė kuria iškreiptos realybės vaizdą: kartais atrodo, kad muzikantai, valdantys žaidimo pultelius, ir yra tie kariai, kurie,

3 Šio kūrinio atlikimo įrašą galima rasti internete. Plačiau žr. Stefan Prins, *Generation Kill* (2012). Prieiga per internetą: https://www.stefanprins.be/eng/composesChrono/comp_2012_03.html [žiūrėta 2024 01 02].

Wrighto žodžiais tariant, yra pirmosios *PlayStation* kartos atstovai. Šiuo atveju, kai darosi sunku atskirti tikrovę nuo virtualiosios realybės, žiūrovai tampa Floridi įvardyto *onlife* akto dalyviais.

Neįprasta, tačiau garsas nebėra reikšmingiausia muzikinės kompozicijos dalis. Kai svarbiausius muzikos kūrinio dėmenis sudaro kompozitoriaus idėja ir atlikėjo gebėjimas jo sumanymus įgyvendinti, hierarchinė struktūra išnyksta, kadangi pats kūrinio autorius[4] postmaterialius objektus laiko natūralia muzikinės kompozicijos dalimi, o minėtų komponentų veikimas dažnu atveju yra detaliai aprašytas muzikinėse partitūrose. Be to, nebesilaikoma įprastos vertikalės – verčiau laisvai pasirenkamos kitos raiškos priemonės ir nuklystama į jas pagrindžiančių disciplinų teritorijas.

Grįžtant prie Prinso *Generation Kill*, itin vertinga pacituoti Moore'o mintis apie kūrinio rengimo procesą:

> Šiame kūrinyje mane žavi tai, kaip visi kolegos taiko individualias technikas *naujam* instrumentui. Pavyzdžiui, pianistė Elisa Medinilla į partiją įrašė visas savo žaidimo valdiklių pirštais kombinacijas, tarsi šis instrumentas iš tiesų būtų fortepijonas. Panašiai pasielgė ir medinių pučiamųjų instrumentų atlikėjai Driesas Tackas ir Katrien Gaelens. Jie, įskaitant ir mane, taikė tokį kvėpavimo metodą, kuris padėtų groti kameriškiau. Čia labai svarbu pabrėžti, kad visi muzikantai žaidimo pultelius traktavo kaip savo instrumentus. [...] muzikantai į elektroniką nežiūri kaip į kai ką papildoma, ką tvarkys technikas: priešingai, visi jie tai laiko asmenine atsakomybe (Moore 2023: 102).

Į situaciją žvelgiant iš Samuelio J. Wilsono aprašytos atlikėjų kintančių pozicijų perspektyvos, galima teigti, kad kartu su muzikanto, aktoriaus ar kitų kūrėjų pozicijų susilpnėjimu išnyksta ir istoriškai nusistovėję vaidmenys tarp atlikėjų-subjektų ir jų objektų, o tai leidžia objekte atpažinti tuos bruožus, kurie paprastai iš fenomenologinio dėmesio lauko būdavo išstumiami (Wilson 2021: 58). Galima daryti prielaidą, kad atlikėjai, net ir susidurdami su situacijomis, kuriose nebeveikia įprastõs atlikimo technikos logika, ieško sprendimų, kurie vienaip ar kitaip grąžina juos prie įgūdžių, įgytų grojant jų pagrindiniu muzikos instrumentu, ir suteikia naują fenomenologinę perspektyvą.

Apibendrinant galima teigti, kad, manipuliuojant skirtingomis medijomis, kinta naratyvas, atlikėjų funkcijos. Suabejojama jų vaidmeniu ir pozicija kūrinyje. Remiantis jau aptartais Folkmanno analizės aspektais, reikėtų akcentuoti, kad tam, kaip kūrinys yra priimamas klausytojų, įtakos turi tiek kontekstas, tiek konceptualūs informacijos ištransliavimo sprendimai. Šiuo konkrečiu atveju žaidimų valdymo pultelis tampa *Generation Kill*

4 Atsižvelgiant į straipsnyje nagrinėjamą temą, reikšmingais kompozitoriais, be jau minėto Prinso, dar laikomi Pierre'as Jodlowski, Michaelas Beilas, Jennifer Walshe, Johannesas Kreidleris, Piotras Peszatas, Brigitta Muntendorf, Alexanderis Schubertas.

atlikėjų muzikos instrumentu, o jiems patiems paliekama laisva erdvė interpretuoti. Pasitelkdamas veiksmažodį *žaisti* (angl. *play*), kompozitorius tarsi manipuliuoja žodžio daugiaprasmiškumu tol, kol galiausiai darosi neaišku, ar muzikantai minėto kūrinio kontekste išlieka muzikos atlikėjais, ar tampa aktoriais, žaidėjais, kariais.

Materialumo perspektyva

Postmaterialios estetikos atveju dėmesys krypsta į skaitmenizacijos sąlygojamus procesus ir tiriama, kaip tai keičia atlikėjo santykį interpretuojant kompleksišką, ne tik muzikine informacija paremtą medžiagą. Materialumo atveju susikoncentruojama į pačią materijos esmę, objekto ypatybes.

Rosi Braidotti teigimu, humanizmas orientuotas į kūno tobulumą, kuris kartu yra ir protinių bei dvasinių vertybių rinkinys. Šis ikoniškas vaizdinys tampa humanizmo, kaip doktrinos, jungiančios biologinių ir moralinių žmogaus gebėjimų išplėtimą, simboliu (Braidotti 2013: 3). O posthumanizmo atveju, pasak Audronės Žukauskaitės, yra „teigiamas kiekvieno subjekto skirtingumas ir singuliarumas“ (Žukauskaitė 2016: 165), keičiasi objektai, į kuriuos sutelkiamas dėmesys, atsiduriama ties klasikinių humanizmo dichotomijų (subjekto ir objekto; žmogaus ir mašinos; mokslo ir kultūros) išnykimo riba (Braidotti 2013; Ferrando, Braidotti 2019; Žukauskaitė 2016; Franssen 2014). Būtent šios idėjos tampa naujojo materialumo (angl. *new materiality*) šerdimi.

Iš materialistinės perspektyvos išsiskiria filosofės Jane'ės Bennett vitalinio materializmo (angl. *vital materiality*) teorija, kuria autorė grindžia visų gyvybės formų lygiavertiškumą. Šiuo atveju materija kinta, vibruoja (Bennett 2010). Tokia teorija iš įprastos mąstysenos centro išstumia žmogų, verčia susimąstyti apie jo išskirtinumą. Pasak menotyrininko Mariaus Armono, remiantis tokia mąstymo logika, žmonės ir atskiri objektai labiau suvokiami kaip daugialypiais rizominiais tinklais sujungtos bendros sistemos dalis (Armonas 2022: 55).

Posthumanistinės prieigos aktualumą skirtingose meno praktikose grindžia ir šios filosofinės srovės pasaulėvaizdžio adaptavimas vizualinio meno srityje. Armono nuomone,

> Instaliacijos meno kūriniai gali būti posthumanizmo filosofinių teorijų pirmavaizdis, juose įvykstantys realūs žmonių ir daiktų, gyvų organizmų ir technologijų susitikimai skatina savęs ir nežmogiškojo kito būties ir pažinimo refleksiją bei santykio rekonfigūraciją (ten pat: 16).

Šių paradigminių pokyčių kontekste, atrodo, yra prasminga muzikos atlikėjo vaidmens kismą paanalizuoti remiantis posthumanistiniu požiūriu.

Šiuolaikinio meno lauke vis ryškiau imponuoja atlikėjo kaip menininko bendrakūrėjo vaidmuo, o plečiantis instrumentinių ir postinstrumentinių prieičių galimybėms, susiduriama su naujomis, į kanonų ribas netelpančiomis atlikimo praktikomis. Devenish teigimu,

> XIX a. paveldėtas individualaus virtuozo, teatrališkai atliekančio greitus pasažus prieš koncertų salės publiką, tropas nebėra dominuojantis virtuoziškumo realizavimo ar pripažinimo būdas. Teigiame, kad kūrybinių ir konceptualiųjų požiūrių įvairovė Vakarų muzikoje ir kuratorinių metodų dekolonizacijos siekis atskleidė praktikas, kurios anksčiau nebuvo suvokiamos kaip *virtuoziškos* (Devenish 2023: 1).

Kai *tapatybę* keičia *tapatybės*, pliuralistinė prieiga tampa išeities tašku visai posthumanistinei filosofijai, o materialusis posūkis, kaip ir Bennett apibūdintas vitališkas materializmas, paradoksaliai pabrėžia statiško, nekintančio objekto *kintamumą*.

Vis dėlto skirtingi požiūriai į muzikos instrumento materialumą nėra naujas reiškinys. Puikus to pavyzdys galėtų būti Johno Cage'o kūryba: preparuodamas fortepijoną, kompozitorius instrumentą paversdavo kažkuo *kitu*, kardinaliai pakeisdamas jo originalų tembrą[5]. Kevino Williamo Daviso teigimu,

> pamažu artėjama prie išorinių tradicinės fortepijono atlikimo technikos ribų, o septintajame dešimtmetyje – prie esminio, toli už jų siekiančio šuolio, kuris priverčia susidurti su fortepijono daiktiškumu. [...] Atrodo, kad kompozitoriai, atlikėjai ir publika iš naujo įvertina savo santykį su šiuo objektu (Davis 2017: 53).

Taigi, tai dalinai prisideda prie kintančio požiūrio į muzikos instrumento fizines savybes, nes atsisakoma esminių instrumentų charakteristikų – paliekamas tik fizinis jo pavidalas, išryškinamas *daiktiškumas*.

Puikus kūrybinis pavyzdys, skirtas minėtiems procesams apibūdinti, yra menininkų Jenniferės Allora ir Guillermo Calzadilla'os inicijuotas kūrinys *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano* (liet. „Sustok, pataisyk, paruošk: variacijos *Odės džiaugsmui* tema preparuotam fortepijonui", 2008[6]). Iš fortepijono klaviatūros pašalinus dvi vidurinio registro oktavas, instrumento viduryje išpjaunama skylė. Ji skirta tam, kad pianistas galėtų patekti tiesiai į fortepijono vidų – taip kūrinys gali būti atliekamas iš priešingos instrumento pusės (2 pav.). Kadangi fortepijonas stovi ant ratukų, pianistas po kurio laiko pradeda juo važinėti po atvirą erdvę, taip dar labiau naikindamas įprastus šio muzikos instrumento stereotipus. Pasak Wilsono,

5 Cage'o kūrinio *Three Dances for Two Prepared Pianos* (liet. Trys šokiai dviem preparuotiems fortepijonams), kurį atlieka „HOCKET", vaizdo įrašas. Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=aWyzP_D4zyc&t=1079s [žiūrėta 2024 11 15].

6 Allora ir Calzadilla'os kūrinio *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano* vaizdo įrašas. Prieiga per internetą: https://youtu.be/aY_OmLeHl4c?si=VaKn-15l6RqBwFzm [žiūrėta 2024 11 15].

2 pav. Jenniferės Allora ir Guillermo Calzadilla'os kūrinio *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for a Prepared Piano* (2008) atlikimo pavyzdys. Juano Felipe'ės Barreiro nuotr.

> susidaro situacija, kai pianistas, paradoksaliai būdamas fortepijono viduje, visomis kitomis prasmėmis yra painioje *išorėje*; tai nepatogi situacija, su kuria reikia susitaikyti ir joje rasti tinkamą būdą veikti. [...] tai nepatogi pozicija tiek pianistui, kuris stengiasi pasiekti klavišus, tiek fortepijonui simboline prasme (Wilson 2021: 63).

Šiame kontekste ir programos pasirinkimas tampa simbolinis: klasikinio kūrinio aranžuotės atlikimas, sustiprintas dekonstruoto, dviejų oktavų netekusio fortepijono garsų, dar labiau skatina permąstyti tiek per ilgą laiką susiformavusius kanonus, tiek patį fortepijoną kaip materialų objektą. Taigi, šiuo atveju atlikėjo veikimą keičia pats instrumentas, o tam reikalingos žinios, įgyjamos konkrečioje kūrybinėje situacijoje.

Iš šio straipsnio autorės asmeninės praktikos pavyzdžių vertėtų išskirti projektą „Koncertas-instaliacija baldui ir fortepijonui“[7] (2023). Įdomu, kad pianinas – vienintelis muzikos instrumentas, kuris dėl savo fizinių savybių namuose neretai tampa tik baldu, nes pagal paskirtį juo nesinaudojama (plačiau žr. Laws 2019). Tad subūrus tarpdisciplininę menininkų komandą[8] buvo nuspręsta, kad apleisto, savo potencialo neišpildžiusio pianino likimą puikiai atspindėtų pianino ir koncertinio fortepijono dialogas, įgyvendinamas per transliaciją ir naudojamas technologijas.

7 Projekto „Koncertas ir instaliacija baldui ir fortepijonui“ vaizdo įrašas. Prieiga per internetą: https://youtu.be/LhRU760d8Sg?si=nemkP9tQwq1b8PL1 [žiūrėta 2024 11 15].

8 Režisierius – Žilvinas Vingelis, montažo kompozitorius – Andrius Šiurys, gyvos instaliacijos kompozitorius – Domantas Pūras, inžinierius – Deividas Dzikevičius. Projekto „Koncertas ir instaliacija baldui ir fortepijonui“ premjera įvyko 2023 m. tarptautiniame scenos menų festivalyje „ConTempo“ (programa „ConTempo OFF“). Plačiau žr.: Concerto and Installation (n. d.). Prieiga per internetą: https://kosmostheatre.com/piano/ [žiūrėta 2024 10 28].

3 pav. Instaliacijos iš projekto „Koncertas ir instaliacija baldui ir fortepijonui“ (2023). Ugniaus Bagdonavičiaus nuotr.

Vienu metu dviejose salėse vyksta du renginiai – koncertas ir instaliacija (3 pav.). Koncerte skamba gyvai atliekama fortepijoninė muzika, kurios programą sudaro daugiau nei dvidešimt įvairiais laikotarpiais parašytų fortepijoninių kūrinių. Tuo tarpu instaliacijos žiūrovai girdi gyvai transliuojamą pianistės (ir šio straipsnio autorės) Julijos Bagdonavičiūtės atliekamą koncertą, kuris instaliacijos aplinkoje yra neatpažįstamai modifikuojamas, semantine prasme – dekonstruojamas. Svarbu paminėti, kad inžinieriaus įtraukti techniniai sprendimai sudarė sąlygas instaliacijoje esančiam pianinui *groti* ir be pianisto: kompozitorius jį valdė nuotoliu, pasitelkdamas specialiai tam sukurtą pultą, o kūrybinės komandos parinkti muzikiniai motyvai tarsi atspindėjo gailią neišpildytų pianino svajonių nuotaiką. Į instrumentą papildomai integruotos šviesos ir dūmų mašina – šių komponentų dramaturgijos elementus parinko režisierius, pianistei dalyvaujant repeticijose ir tiksliai žinant instaliacijos eigą.

Nors galima susidaryti klaidingą įspūdį, kad du vienu metu vykstantys renginiai veikia nepriklausomai vienas nuo kito, būtent šio aspekto kūrybiniame procese ir siekta išvengti: instaliacijoje yra epizodų, kuriuose ryškiai dominuoja *baldas* (t. y. koncerte atliekami kūriniai tokiais momentais turi būti interpretuojami taip, kad instaliacijoje veikiantys kompozitorius ir režisierius spėtų įgyvendinti suplanuotas idėjas). Vadinasi, atlikėjo interpretacija koncerto dalyje turi būti itin tiksli, o to rezultatas – du tuo pačiu metu vykstantys ir vienas nuo kito priklausomi meniniai įvykiai, turintys savą dramaturgiją, apibrėžtą tikslių kulminacijų, ritminių ir melodinių unisonų. Įprastai pianisto *virtuoziškumą* ir kūrybinę laisvę atskleidžiantis koncerto formatas papildomas sąlyga, dėl kurios muzikos atlikimas tampa tik viena sudedamųjų pasirodymo dalių.

Apžvelgus tiek teorinius, tiek praktinius straipsnyje aptartus pavyzdžius, susidaro įspūdis, kad naujasis materializmas ir šiai sričiai atstovaujančių autorių idėjos galėtų būti naudingos kaip prieities prie skirtingo žanro kūrinių metodas: jis sutelkia dėmesį ne į atlikėją (vėl humanistiškai iškeldamas jo žmogiškąją vertę), bet atsigręžia į patį muzikos instrumentą, kuris tampa esminiu taisyklių kūrėju. Būtent tai ir formuoja posthumanistinį būvį, kuriuo remiantis yra „kritiškai persvarstoma gyvūnų, aplinkos, klimato kaitos ir nykstančių gyvybės rūšių“ esatis (Žukauskaitė 2016: 164).

Išvados

Apibendrinant straipsnyje aptartus meninius pavyzdžius ir juose pasitelkiamas kūrybines priemones, galima teigti, kad šiuolaikinės muzikos atlikėjo prieigoms prie skirtingo žanro kūrinių būdingas (ir netgi būtinas) kūrybiškumas, skatinantis atlikėją ieškoti naujų veikimo būdų, raiškos priemonių ir tapti lygiaverčiu jų bendrakūrėju. Lėtai besiformuojant praktikos kanonams, kiekviena situacija tampa dar viena eksperimentinio lauko aikštele, kurioje yra itin reikšmingos kontekstinės žinios, susijusios su kitomis meno disciplinomis. Materijos būsena diktuoja ir kūrybinės situacijos taisykles: pavyzdžiui, postmaterialumo atveju atlikėjas neretai dalyvauja kovoje su *aparatu*[9] ir turi prie jo prisitaikyti, norėdamas įgyvendinti kūrinio idėją. Vis dėlto atkreipiamas dėmesys, kad ši ypatybė būdinga ir per materialumo prizmę išreikštiems kūriniams.

Siekdamas kūrinį sudarančių komponentų sintezės, atlikėjas dalinai apriboja asmeninę sprendimų laisvę ir spontaniškumą. Paradoksalu, bet atlikėjo veikimas ir meninė raiška yra nulemti ne tiek asmeninių jo, kaip kūrėjo, savybių, kiek sėkmingo dialogo su instrumentu (ar, kaip *Generation Kill* atveju, žaidimo pulteliu), jo fizinėmis savybėmis. Tikėtina, kad šiame straipsnyje aptarti klausimai, tebesiplečiant kūrybinių praktikų riboms ir vis drąsiau bendradarbiaujant skirtingoms meno disciplinoms, ilgainiui bus vis aktualesni, o teorinę medžiagą pagrįs vis daugiau meninių pavyzdžių.

Įteikta 2024 11 04
Priimta 2024 12 20

9 Čia labiau kalbama apie tuos atvejus, kai instrumentą keičia straipsnyje aptarti postmaterialūs objektai, pavyzdžiui, ekranai.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Armonas, Marius. *Šiuolaikinis instaliacijos menas Lietuvoje: posthumanistinė perspektyva*. Daktaro disertacija. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2022.

Aszodi, Jessica. Undisciplined Music. *Newmusic.org*. April 19, 2017. Prieiga per internetą: https://newmusicusa.org/nmbx/undisciplined-music/ [žiūrėta 2024 10 31].

Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, London: Duke University Press, 2010.

Braidotti, Rosi. Posthuman Humanities. *European Educational Research Journal*, Vol. 12, No. 1. 2013, p. 1–19.

Concerto and Installation for Piano and a Piece of Furniture. *Cosmostheatre.com* [N. d.]. Prieiga per internetą: https://kosmostheatre.com/piano/ [žiūrėta 2024 10 28].

Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes. Eds. M. Rebstock, D. Roesner. Glasgow: Bell&Bain, 2012.

Davis, Kevin William. *Instrumentality in the Expanded Field of Music Composition*. Ph.D. dissertation. Charlottesville: University of Virginia, 2017.

Devenish, Louise; Hope, Cat (eds.). *Contemporary Musical Virtuosities*. London: Routledge, 2023, p. 1–13.

Devenish, Louise. Instrumental Infrastructure, Instrumental Sculpture and Instrumental Scores: A Post-instrumental Practice. *Music & Practice*, Vol. 9. 2021. Prieiga per internetą: https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/ [žiūrėta 2024 10 29].

Ferrando, Francesca; Braidotti, Rosi. *Philosophical Posthumanism*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

Floridi, Luciano. *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 41–43.

Folkmann, Mads Nygaard. Post-Material Aesthetics: A Conceptualization of Digital Objects. *The Design Journal*, Vol. 23(2). 2020, p. 219–237. Prieiga per internetą: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14606925.2020.1717034 [žiūrėta 2024 10 29].

Franssen, Trijsje. Prometheus. *Post- and Transhumanism: An Introduction*. Eds. R. Robert, L. S. Stefan. Frankfurt: Peter Lang, 2014, p. 73–82.

Jankowska, Linda. *For the Beauty of the Act. Reflections on the Concept of Interdisciplinary Virtuosity in New Music Performance*. Ph.D. dissertation. Huddersfield: University of Huddersfield, 2021.

Kreidler, Johannes. Das Neue am Neuen Konzeptualismus. *Neue Zeitschrift für Neue Musik*, Vol. 1. 2014. Prieiga per internetą: http://www.kreidler-net.de/theorie/kreidler__das_neue_am_neuen_konzeptualismus.pdf [žiūrėta 2024 10 29].

Laws, Catherine. Being a Player: Agency and Subjectivity in Player Piano. *Voices, Bodies, Practices: Performing Musical Subjectivities.* Leuven: Leuven University Press, 2019, p. 83–168.

Lizarazu, Haize Gonzalez. Extended Performer: Evolution And Change of the Musical Performer's Role: Towards an Expanded Music. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 14(1). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018, p. 115–127.

McKeon, Ed. The Past Isn't What It Used to Be: Tendencies in Sound Art and Klangkunst – or What ever We Should Call It Today. *Positionen: Texte zur aktuellen Musik*. 2023. Prieiga per internetą: https://www.positionen.berlin/post/the-past-isnt-what-it-used-to-be-tendencies-in-sound-art-and-klangkunst [žiūrėta 2024 10 31].

Moore, Thomas R. This Is My Instrument: An Approach Towards Performance Practice for Integrated Concerts. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology*, No. 10. July 2023, p. 90–108.

Osborne, Peter. The Postconceptual Condition: Or, the Cultural Logic of High Capitalism Today. *Radical Philosophy*, Vol. 184. 2014, p. 19–27.

Prensky, Marc. Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*, Vol. 9, No. 5. 2001, p. 1–6.

Rutherford-Johnson, Tim. *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989*. California: University of California Press, 2017.

Voithofer, Monika. That It's Not Too Late for Us to Have Bodies: Notes in Extended Performance Practices in Contemporary Music. *Music & Practice*, Vol. 6. 2020. Prieiga per internetą: https://www.musicandpractice.org/volume-6/notes-on-extended-performance-practices-in-contemporary-music/ [žiūrėta 2024 10 31].

Wilson, Samuel J. *New Music and the Crises of Materiality. Sounding Bodies and Objects in Late Modernity*. London: Routledge, 2021.

Wright, Evan. *Generation Kill*. London: Bantam Press, 2004.

Žukauskaitė, Audronė. *Nuo biopolitikos iki biofilosofijos*. Vilnius: Kitos knygos, 2016.

Between materiality and postmateriality: characteristics of the performer's actions in contemporary music practice

SUMMARY. Recently, contemporary music creation has been perceived as a fusion of different artistic disciplines, resulting in music being considered not only as sound, but also as a visual and performative expression. In a complex, multidimensional context, the role of the music performer is also changing.

The article presents two fundamental perspectives that are radically changing the human condition: the technological innovations leading to the formation of a post-material aesthetics and a posthumanist approach to reveal possible forms of expression of the concept of materiality in music performance practice. These concepts and their analysis become central to the exploration of the multifaceted position of the music performer in the creative processes of the 21st century.

As the canons of practice slowly emerge, every artistic situation becomes another experimental playground, where contextual knowledge related to other disciplines becomes particularly important. The state of matter also dictates the rules of the performance: in the case of postmateriality, the musician often has to adapt in order to fulfil the idea of the work. However, it is noticeable that this characteristic is also common to works expressed from the perspective of materiality: by striving for a synthesis of different components, the performer partially restricts personal creative freedom. This raises questions about the possibilities and limits of spontaneity and creativity of the performer.

KEYWORDS:
materiality,
postmateriality,
contemporary music,
posthumanism,
technology,
performance practice.