

Julija BAGDONAVIČIŪTĖ, Lora KMIELIAUSKAITĖ

Naujos instrumentalumo teritorijos

*New Territories of Instrumentality**

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

Anotacija

Šiuo straipsniu siekiama apžvelgti, kaip postinstrumentalumo praktikos transformuoja atlikėjo veiklą šiuolaikinės muzikos kontekste, kai muzikinis veiksmas kuriamas ne vien tradiciniais instrumentais, bet ir menininkų specialiai kuriama ar adaptuojama garso objektais. Analizei pasitelkiama Louise Devenish perspektyva apie postinstrumentalių praktikų dėmenis – instrumentalumą, daugialypiškumą, technikų pernašą ir integraciją. Straipsnyje šis teorinis modelis papildomas įžvalgomis, susijusiomis su atlikėjo perspektyva, o vertinimas remiasi dviejų lietuvių menininkų projektų – fizinio teatro ir muzikos performanso „Kompostas“ (2024) ir ansamblio „Synaesthesia“ programos „Instrumental“ (2025) – analize.

Reikšminiai žodžiai: atlikimas, naujoji muzika, postinstrumentalumas, nauji instrumentai, instrumentalumas.

Abstract

This article examines how post-instrumental practices transform the performer's role in contemporary music, where musical action is shaped not only through traditional instruments but also through sound objects specially created or adapted by interdisciplinary artists. The analysis draws on Louise Devenish's framework for post-instrumental practices—instrumentality, multiplicity, technique transfer, and integration—and supplements it with insights from a performer's perspective. The discussion is grounded in two Lithuanian case studies: the physical theatre and music performance *Kompostas* (2024) and the program *Instrumental* (2025) by the ensemble Synaesthesia.

Keywords: performance, new music, post-instrumentality, instrumentality, new instruments.

Scenoje – šiuolaikinės muzikos ansamblis. Penkių muzikų rankose nematyti tradicinių muzikos instrumentų, bet savo forma ir išbaigtumu stebina menininkui Simonui Nekrošui būdingi garso objektai: trapios pučiamųjų konstrukcijos, mobilios struktūros su metaliniais pūstukais, dvistygiai ir tristygiai griežiamieji, gnaibomieji medinukai, dar neturintys „teisėto“ instrumentinio vardo. Ansamblio „Synaesthesia“ nariai neatsiverčia instrukcijų ar partitūrų – įsitraukia į kūrimą: bandoma, tariamasi, klausomasi medžiagos logikos.¹ Tokia atlikėjo darbo prieiga šiandien jau nėra laikoma išimtimi. Tad šiame straipsnyje norima plačiau aptarti muzikos postinstrumentalumo² klausimą ir suminėti jo bruožus.

Šalia visų performatyvių užduočių, naujosios muzikos lauke labai dažnai integruojamos naujos muzikinės užduotys – groti su objektais ar instrumentais, kurie nepriklauso pagrindinei muziko profesijai. Čia, išsiplėtusių atlikimo praktikų fone³, vis dažniau pasitaiko situacijų, kai atlikėjas įtraukiamas į veiklas, kurios reikalauja ne tradicinio instrumentinio meistriškumo, o gebėjimo sąveikauti su įvairiais garso šaltiniais ar technologinėmis sistemomis.

Ši tendencija pastaraisiais metais ypač ryškiai matoma Lietuvos naujosios muzikos lauke. Čia sistemingai daugėja kūrinių, kurių ašis – savadarbiai instrumentai ir garso objektai. Pastebima, kad praktikose, kuriose muzikinė medžiaga

skleidžiasi naujai sukonstruotais instrumentais, vis dažniau instrumentas kuriamas kartu su kūriniu ir pritaikomas konkrečiam atlikėjui. Tokiu būdu instrumentas atveria erdvę ne tik naujam garsynui rasti, bet ir kūniškojo santykio su instrumentu tyrinėjimams, kurių metu rekontekstualizuojama sukaupta muzikinė patirtis. Svarbiausiais pastarųjų metų pavyzdžiais galima laikyti Arturo Bumšteino performansą „Blogi orai“⁴ (2017), Gailės Griciūtės ir Viktorijos Damerell muzikinį įvykį „Sporto grupė“⁵ (2022), Loros Kmieliauskaitės ir Dominyko Digimo muzikinį performansą „Luminous tale“⁶ (2023), Digimo inicijuojamą projektą „Gausme“ (2025). Svarbu, kad šios krypties plėtra vis dažniau inicijuojama pačių atlikėjų, kurie užsako tokio pobūdžio projektus ir prisiima išplėstų praktikų riziką bei atveriamas galimybes. Tarp nagrinėjamų šios krypties kūrybinių atvejų straipsnyje išsamiau aptariami fizinio teatro ir muzikos performansas „Kompostas“⁷ (2024) bei ansamblio „Synaesthesia“ programa „Instrumental“⁸ (2025).

Atsispiriant nuo įvairialypio požiūrio į muzikos instrumentus, kurį atspindi minėti lietuvių menininkų darbai, pagrindinis straipsnyje keliamas tikslas – apžvelgti, kaip postinstrumentinės praktikos, ypač menininkų sukurti, atlikėjams pritaikyti garso objektai, transformuoja atlikėjo profesinę praktiką ir veiksmumą: nuo santykio su medžiaga ir technika iki bendrakūros atsakomybės ir sprendimų logikos?

Teorinės postinstrumentalumo apibrėžtys

Šiuolaikiniai meno tyrimai kuria spalvingą postinstrumentalaus muzikavimo (angl. *post-instrumental practice*) mozaiką, kurioje susipina dėmesys technikos meistriškumui, kūno sąmoningumui ir naujų garsinių potencialų tyrinėjimai. Tokie tyrėjai kaip Linda Jankowska, Håkonas Stene'as, Jessica Aszodi, Jennifer Torrence ir Louise Devenish kiekvienas savaip analizuoja postinstrumentalumo fenomeną, papildydami šį diskursą skirtingais teoriniais ir praktiniais aspektais. Jankowska disertacijoje „For the Beauty of the Act“ (liet. „Veiksmo grožio labui“, 2021) apibrėžia tarpdisciplininį virtuozistikumą kaip gebėjimą susieti techninį meistriškumą su lanksčiu laviravimu tarp skirtingų meno formų. Ji teigia, kad tokia kontekste „atlikėjas gali patirti destabilizuojantį savo atlikėjiškojo *aš* pojūtį, tam tikrą saugumo ir kontrolės scenoje praradimą. Tai savo ruožtu skatina klausti apie išsilavinimą, pageidaujamas pasiruošimo ir repeticijų sistemas ir praktikos svarbą platesniame kultūrinės dabarties kontekste“ (Jankowska 2021: 24). Todėl tarpdisciplininis virtuozistikumas tampa sąlyga, leidžiančia organiškai įsilieti į šiuolaikybės lauką ir besiformuojančius atlikimo kanonus: „Tarpdisciplininis atlikimas – tai procesas, kuriame įvairios meno praktikos sujungiamos į bendrą kūrybinę erdvę“ (ibid.: 45).

Stene'as į šį procesą žvelgia per mušamųjų instrumentų prizmę ir apibūdina atlikėją kaip „nomadinį įgūdžių rinkėją“, kuris, veikiamas technologinių ir kultūrinių impulsų, plečia savo praktikos ribas. Tyrėjas teigia: „Postinstrumentalumas susijęs ne su pabaiga, o su pradžia – naujų santykių su medžiagomis, technologijomis ir erdve kūrimu“ (Stene 2014: 38). Autorius taip pat pabrėžia prisitaikymo prie instrumento svarbą: rašydamas apie savo kaip perkusinininko patirtį jis mini, kad atlikėjai, dirbdami su įvairiais mušamaisiais instrumentais, išsiugdo pagrindines smūgiavimo technikas ir garso formavimo principus, kurie taikomi visiems instrumentams ir sudaro pagrindą tam tikram virtuozistikumui, paremtam šiomis normomis (ibid.: 41). O praktika, kurią Stene'as įvardija kaip postperkusinę (angl. *post-percussion*), suka kita linkme – kanonizuotos žinios čia praranda aiškias ribas, sudėtinga tiksliai numatyti, kokių įgūdžių gali prireikti kompleksiskai muzikinei medžiagai atlikti.

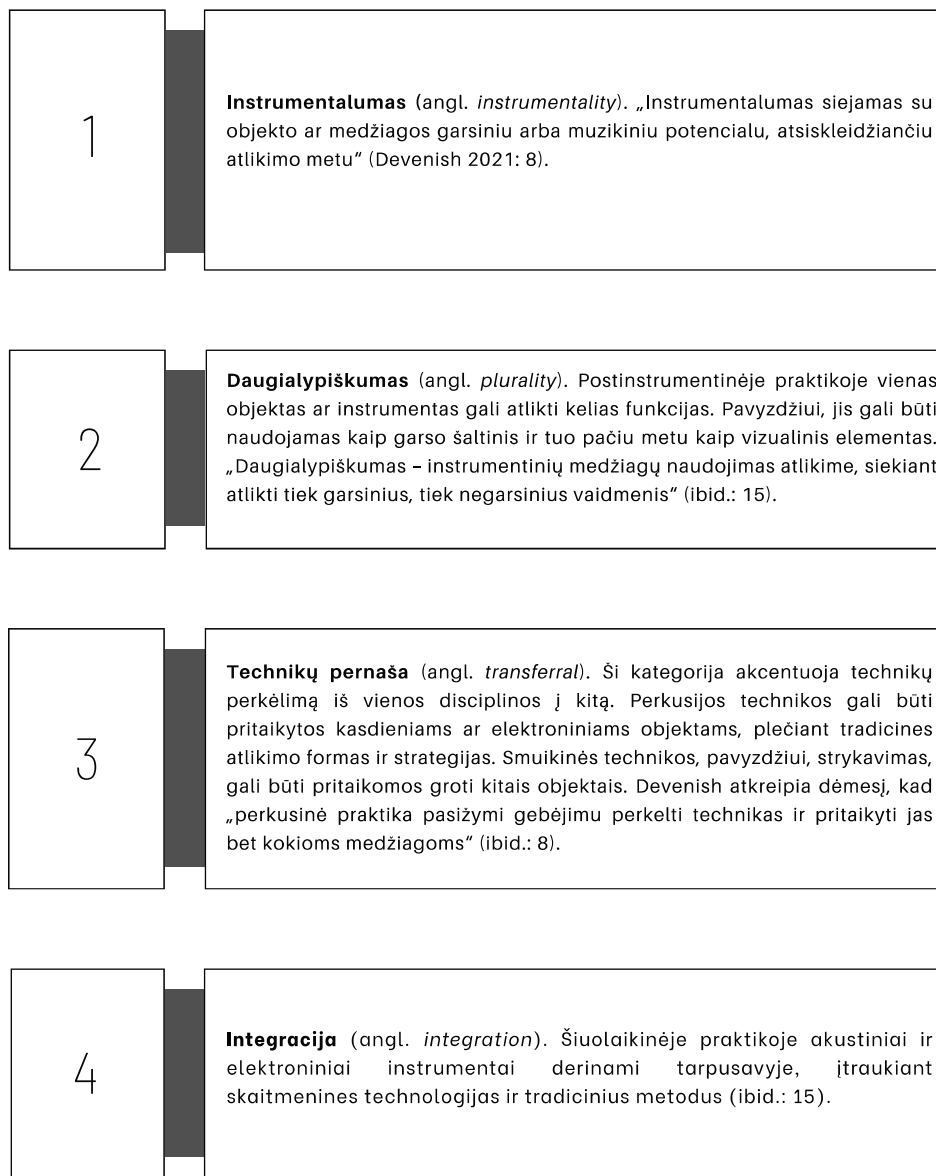
Aszodi sutelkia dėmesį į atlikėjo kūno sąmoningumo ugdymą. Ji teigia: „Kūnas šiuolaikinėje praktikoje tampa ne tik garsą kuriančia priemone, bet ir kontekstine erdve, kurioje garsas, judesys ir vizualumas susipina“ (Aszodi 2017: 112). Torrence toliau plėtoja šią temą, analizuodama kūno, kaip instrumento, koncepciją ir jo santykį su garsinėmis bei negarsinėmis aplinkos savybėmis. „Kūnas tampa pagrindiniu kūrybinės dinamikos elementu“, – rašo ji (Torrence 2019: 78).

Šioje tyrimų panoramoje ypač išsiskiria Devenish, kurios teorija skatina iš naujo ir radikaliai apsvarstyti, kas yra instrumentas ir kaip jis veikia kūrybos procese. Autorė pažymi, kad „kūriniai, kuriuose medžiagos, įprastai suvokiamos kaip instrumentai, įgauna papildomų funkcijų – ampa infrastruktūros, rekvizitų ar net notacijos dalimi, – parodo naujų praktinių ir conceptualių galimybių lauką“ (Devenish 2021: 12). Šis procesas yra neatsitiktinis – tai metodinis perėjimas nuo tradicinės instrumentacijos prie daugiapakopės sąveikos su garsinėmis ir negarsinėmis medžiagomis. Objektų ir nemuzikinių garsų integravimą autorė kildina iš šiuolaikinės perkusijos ir elektronikos suklestėjimo XX a.:

Gebėjimas greitai rasti ir pasitelkti garsinį potencialą arba instrumentalumą iš plataus medžiagų spektro, patikimai naudoti aptiktus garsus atlikimo metu yra išskirtinis dviejų XX a. subrendusių muzikos praktikų – šiuolaikinės perkusijos ir elektroninės muzikos – bruožas. Ypač perkusinė praktika pasižymi instrumentalinio ir techninio visavalgumu – ji sutelkiama ne į specifinių technikų taikymą konkreitiems instrumentams, o į gebėjimą perkelti, vystyti ir pritaikyti esamas technikas bet kokiai medžiagai. Ankstyvuojų šios disciplinos laikotarpiu dažnas atspirties taškas buvo tradicinių mušamųjų lazdelių technikų perkėlimas į įvairius miesto objektus; tačiau nuo to laiko priemonių ir technikų spektras smarkiai išsiplėtė, įtraukiant kasdienes daiktus ir specializuotus įrankius, o smūgiavimas tapo tik viena iš daugelio galimų sąveikos su objektu formų. (Devenish 2021)⁹

Devenish postinstrumentalumo srities tyrinėjimai atskleidžia, kaip medžiagų daugialypiškumas, technikų pernaša ir tarpdisciplininė integracija transformuoja muzikos atlikimą, o paties instrumento apibrėžimas postinstrumentalumo kontekste tampa lankstesnis ir įtraukesnis. Ji pabrėžia, kad ši praktika „instrumentalumo sąvoką išplečia už tradicinių ribų, integruojant objektus, kurie aktyviai dalyvauja muzikos kūrimo procese“ (Devenish 2021: 12). Šis požiūris leidžia įtraukti kasdienes objektus, mikrofonus ar garsiakalbius kaip aktyvius kūrybos dalyvius, o tai ne tik keičia, kaip mes suvokiame instrumentus, bet ir transformuoja atlikėjo santykį su erdve, gestais ir medžiagomis.

Devenish postinstrumentalumo sąvoka apima keturias esmines kategorijas (1 pav.), kurios apibrėžia šios praktikos spektrą. Pirmoji – **instrumentalumas**¹⁰, jį tyrėja apibūdina kaip medžiagų ir objektų potencialo atskleidimą atlikimo metu. Antroji – **daugialypiškumas**, išryškinantis, kaip viena medžiaga gali atlikti kelias funkcijas, pavyzdžiui, būti ir garso, ir vizualinis elementas. Trečioji kategorija – **technikų pernaša**, pabrėžianti skirtingų disciplinų metodų pritaikymą naujuose kontekstuose, o ketvirtoji – **integracija**, susijusi su tarpdisciplinine sinteze,



1 pav. Postinstrumentalumo dėmenys pagal Devenish (Kmieliauskaitė 2026).

apimančia akustinių ir elektroninių elementų derinimą (Devenish 2021: 14–20).

Taigi postinstrumentalumas Devenish darbuose apibrėžiamas kaip veiksmas, kuris ne tik įtraukia netradicines medžiagas ir objektus į kūrybą bei atlikimą, bet ir kviečia naujai apmąstyti patį grojimo veiksmą. Šios išvalgos dera su praktika Lietuvoje: instrumentas nebelaikomas savaime duota profesine baze, jis suprantamas kaip kintanti kūno ir muzikinio audinio sąsaja. Interpretuojant autorės išskirtas postinstrumentalumo kategorijas, šiame straipsnyje analizuojami du kūrybiniai atvejai: fizinio teatro ir muzikos performansas „Kompostas“ (2024) ir šiuolaikinės muzikos ansamblio „Synaesthesia“ programa „Instrumental“ (2025).

Kintantis medžiagiškumas fizinio teatro ir muzikos performanse „Kompostas“

„Kompostas“ buvo sukurtas pianistėms Julijai Bagdonavičiūtei ir Medeinei Mickevičiūtei bendradarbiaujant su kompozitore Jūra Elena Šedyte ir tarpdisciplininė kūrybine komanda.¹¹ Šio darbo išeitis tašku tapo noras į muzikinę raišką integruoti pačios aplinkos laikinumo ir medžiaginės kaitos principus – tiek konceptualiai, tiek fiziškai transformuojant tai, kas anksčiau buvo laikoma muzikos instrumento esme. Į performansą įtraukiami suirę instrumentai ir objektai yra praradę savo pirminę funkciją, tačiau jie įgauna naują reikšmę kaip garsinės, vizualinės ir dramaturginės performanso struktūros dalys. Tokia kryptis leidžia permąstyti tradicinę instrumento sampratą,

aktualizuojant jo medžiaginį trapumą ir laikinumą kaip kūrybos sąlygą, pasitelkiant preparuotus ir suirusios būklės pianinus, instaliacinius garso objektus, bėgių struktūras ir antrines medžiagas.

Pirmiausia šiame kūrinyje ryškus *instrumentalumas* – gebėjimas išvelgti kūrybinį potencialą netradicinėse, iš pažiūros nereikalingose ar suirusiose medžiagose. Šalia to veikia *daugialypiškumas*, leidžiantis tam pačiam objektui funkcionuoti ne vien kaip garso šaltiniui, bet ir kaip vizualiniam performanso elementui. *Technikų permaša* čia tampa ne tik perkusinių gestų taikymu netipiniams objektams – performanse matyti, kaip įvairios garsinės ir fizinės strategijos iš klasikinės pianizmo praktikos perkeliamos į savo praktinės funkcijos iš esmės netekusį objektą. Galiausiai *integracija* reiškia per kūrinio sceninę architektūrą – garsas, performatyvus judesys, kostiumai, šviesa ir scenografija veikia kaip bendros partitūros komponentai. Kūrinio iniciatorė ir atlikėja Bagdonavičiūtė pažymi:

Vienas iš jų [instrumentų] buvo visiškai įprastas pianinas, kurį preparavome tradicinėmis priemonėmis. Kitas – jau gerokai suiręs, be dempferių – groti jo viduje galėjome tik medinėmis lazdelėmis. Tai darant rezonavo ne tik klavišai, bet ir lapai

[medžių], samanų sluoksniai – atsirado savotiškas natūralus akustinis efektas. Trečiasis objektas – išardytas pianino fragmentas – kaboją erdvėje tarsi arfa. Visi trys instrumentai buvo skirtingo laipsnio irimo būsenų, todėl mūsų tikslas buvo išsiaiškinti, kaip jie gali funkcionuoti kartu viename kūrinyje. Taip gimė vadinamasis instrumento nykimo ratas. (Bagdonavičiūtė 2025)¹²

Svarbu pažymėti, kad „Kompostas“ kūrybinė struktūra iš esmės atitinka paskirstytojo kūrybiškumo modelį: partitūrų kūrimo, garso medžiagos tyrimo ir kompozicinių sprendimų procesai buvo organizuojami per kolektyvinius tyrinėjimus – žaidybinėmis struktūromis, improvizacinėmis praktikomis ir tarpdisciplininėmis kūrybinėmis sesijomis. Kaip prisimena Bagdonavičiūtė, „prieš pradėdamos kompoziciją žaisdavome žaidimus, nes Jūra [Šedytė] labai norėjo žaidybiškumo. Ji buvo nupiešusi tokią „gyvatėlės“ principu paremtą partitūrą, ant kurios mes mesdavome kauliuką; ant kurios spalvos sustoji, tik tais klavišais gali groti. Tada kauliuką meta kita – ir vėl kita spalva. Mes su Medeine [Mickevičiūtė] taip žaisdavome improvizuodamos – viskas ir kilo iš to *improviso* principo“ (ibid.). Šiame procese atlikėjos aktyviai formavo kūrinio dramaturgiją



2–3 pav. Fizinio teatro ir muzikos performansas „Kompostas“. Dainiaus Putino nuotr.

ir muzikinės medžiagos logiką per tiesioginę sąveiką su suirusiais muzikiniiais objektais, kuriais kūrinyje siekiama atspindėti skirtingas irimo ir kismo būsenas.¹³ Taip darbas tampa ne tik postinstrumentalumo refleksijos atveju, bet ir dokumentu, liudijančiu atlikėjo veiklos teritorijų raidą bendradarbiaujant.

Postinstrumentalumo praktikos transformuoja tradicinį požiūrį į instrumentą ir atveria naujų garsų kūrimo ir atlikimo galimybių. Kasdieniai objektai, nemuzikinės medžiagos ir net technologiniai įrankiai tampa aktyviais kūrybinio proceso dalyviais, o jų funkcijos plečiasi už įprastų ribų – nuo garso šaltinio iki vizualinio ar net konceptualaus kūrinio elemento. Toks požiūris į instrumentą ne tik keičia atlikimo techniką, bet ir sukuria naujas garsines, erdvinės ir tarpdisciplinines jungtis. Šiuolaikinėje praktikoje instrumentas virsta dinamiška, daugiafunkce platforma, leidžiančia garso menininkams į kūrybą įtraukti naujų raiškos priemonių.

Postinstrumentalios būsenos. „Instrumental“¹⁴ kūrybinis atvejis

Projekto genezė

Projekto metodinė nuostata rėmėsi individualių garso objektų kūrimu kiekvienam „Synaesthesia“ muzikui, gamybos procesą paliekant menininko Simono Nekrošiaus kompetencijai, be atlikėjų įsitraukimo šiame etape. Antroji projekto fazė buvo orientuota į eksperimentavimą su naujais objektais ir jų performatyvių galimybių tyrimus, siekiant plėsti garsyno ribas ir atlikėjų santykį su instrumentu. Prieš pradėdant kūrybinį procesą, susitikime buvo suderintos kryptys ir lūkesčiai (nuspėsta, kad stygininkai kurs styginiais, pučiamieji – pučiamaisiais instrumentais), paliekant estetinę ir dramaturginę erdvę medžiagai atsiverti repeticiuose. Greta to, išryškėjo atlikėjų poreikis išlaikyti santykį su jiems atpažįstamais instrumentiniais principais: „Gal jie nori to saugumo – visi nori groti savo instrumentais, savais principais“ (Nekrošius 2025); kartu paliekama erdvė technikų migracijai: „Parodžiau jiems styginius instrumentus ir tada visi ir užsikabino už to, kas jiems artima: kad būtų galima griežti ar naudoti instrumentą ir kaip perkusinį“ (ibid.).

Pirmasis atlikėjų susitikimas su objektais buvo jutiminis – sensorinė atranka, per kurią objektai ėmė reikštis kaip instrumentiškai veiksniai medžiaga. Kmieliauskas tai nusako paprastai ir tiksliai: „Įėjai į Simono dirbtuves ir jautiesi kaip vaikystėje, žaislų parduotuvėje: galybė instrumentų, barškaliukų, aparatų, dauguma pirmą kartą matyti. Supranti, kad tai kažkokie instrumentai, bet įdomu pačiupinėt, paknybinėt, kaip kiekvienas objektas išreiškia garsą“ (Kmieliauskas 2025). Ši atlikėjo kūno, instrumento formos ir faktūros sandūra žymėjo postinstrumentalios būsenos pradžią: nuo šio momento objekto savybės pradėjo struktūruoti galimas sąveikos strategijas, atskiriant stabilias praktikas

nuo atsitiktinių eksperimentų. Tokiu būdu „Instrumental“ sukuria aiškia tyrimo situaciją: 1 ašis – objektas kaip skulptūra virsta instrumentu per kūno prisitaikymą ir sąlyčio taškų stabilizaciją; 2 ašis – atlikėjo kompetencijos slenka nuo interpretacijos prie organizuoto eksperimentavimo ir technikų pernašos.

I. Objektas → instrumentas

Stebima:

- Medžiagų savybės, garso objektų formos ir konstrukcijos logika, kuri skleidžiasi per kūno ir medžiagos sąlytį.

Klausimai:

- Kada objektas įgyja instrumentiškumą? Kokius „leidimus“ (angl. *affordances*¹⁵) suteikia atlikėjui? Kaip tie leidimai stabilizuojami iki pakartojamų technikų?

Rodikliai:

- Identifikuojami sąlyčio su instrumentu taškai, apibrėžiamos garsinės savybės, fiksuojami pakartotiniai veikimo būdai.

a) Sensorinis atradimas kaip instrumentalumo užuomazga

Pirmasis kontaktas su Nekrošiaus objektais pasirodo kaip „įėjimas į medžiagos lauką“: aktyvuojasi lytėjimas, vaizdas ir klausymas, o objektai iš „neutralių“ tampa agentiški. Čia gimsta pirmieji sąlyčio taškai ir „mažosios technikos“ (pūtimų, gnaibymo, lietimo ir barbenimo veiksmi). Instrumento garsinis potencialas ir medžiagiškumas atsiskleidžia ne teoriniu apibrėžimu, bet tik per atlikimo situaciją, kai atlikėjas išbando ir atranda naujus skambesius. Taip senos technikos virsta naujomis priemonėmis, atveriančiomis naujas garsines galimybes.

b) Forma ir mastelis konfigūruoja gestą

Instrumento geometrija ir mastelis tiesiogiai konfigūruoja gestą: kol kūnas „susiderina“ su forma, stabilizuojasi laikysena, atramos ir prisilietimo kampai. Ši kaita nėra paviršinė – ji kuria naują technikos gramatiką, kuri vėliau tampa pakartojama. „Man asmeniškai galbūt sunkiausia buvo priėjimas prie savo instrumento. Kadangi jis tiek dydžio, tiek formos prasme gerokai skyrėsi nuo alto, tai man reikėjo laiko, kol išbandžiau visokius man patogius variantus“ (Kiknadzė 2025).

c) Skulptūrinė prieiga prie garso objektų

Kūrėjas pristato garso objektus kaip skulptūras, kuriose formos ir medžiagos pasirinkimas yra pirminis, o garsas suvokiamas kaip praktinės sąveikos rezultatas. Toks mąstymas pastūmėja į unikalų instrumentiškumo paiešką. Nekrošius



4–7 pav. Proceso „Instrumental“ metu sukurti nauji garso objektai – instrumentai. Loros Narkevičiūtės-Kmieliauskės nuotr.

apie garso objektus mąsto skulptūriškai – pirma forma ir medžiaga, tada – garsas kaip pasekmė:

[Nesu linkęs] savo objektų vadinti instrumentais. Man mano objektai labiau kaip skulptūros [...] aš labiau atsispiriu nuo formos. [...] Neturiu pirminės vizijos, koks turi būti objektas, aš eksperimentuoju su medžiaga, ir tada žiūriu, koks tas garsas gaunasi. [...] Viskas vyksta ir įvyksta tik bandymų keliu: kažką atrandi ir žiūri, ar veikia. (Nekrošius 2025)

d) Sąlyčio taškai → naujos technikos

„Instrumental“ atvejuje instrumentalumas ne „duodamas“, o kuriamas naujai: objektas tampa instrumentu tada, kai jo fiziniai bruožai (briaunos, įdubos, paviršiaus faktūra) sujungiami su aiškiai apibrėžtais veiksena parametrais (grojimo su stryku / pirštais vieta, stryko / pirštų spaudimu, garso trukme / oro srautu), o gautas rezultatas pasikartoja. Šie stabilūs deriniai fiksuojami kaip sąlyčio taškai ir įsitvirtina mažosiose technikos – lokalizuotuose, procedūriškai aprašomuose veikimo būduose.

Aišku, tas priėjimas prie instrumento, nori nenori, toks truputį iš akademinės pusės [...] bet iš principo vis tiek yra labai įdomu juos tiesiog matyti, traktuoti ne kaip instrumentus, o tam tikras skulptūras – kaip instrumentus, kuriais gali ne tik virpinti stygas / orą, tačiau ir juos stebėti, grožėtis. (Kmiečiauskas 2025)

Instrumentalumas čia yra procesas, kuriame identifikuojami objekto leidimai (angl. *affordances*), kurie repeticijų metu įvardijami ir fiksuojami. Toks procesinis, ribas peržengiantis instrumentalumas tiksliai dera su Stene'o siūloma postinstrumentalumo samprata: ne klasifikacija pagal tipą ar žanrą, o veiksenų atvirumas ir „klajojantis“ santykis su medžiaga (Stene 2014).

II. Interpretacija → garso galimybių tyrinėjimas ir technikų kūrimas

Stebima:

- Technikų pernaša, naujų gestų kūrimas, repeticijų metodikos.

Klausimai:

- Kokių gebėjimų, be tradicinio meistriškumo, reikalaujama? Kaip fiksuojamos ir integruojamos naujos technikos?

Rodikliai:

- Improvizaciniai bandymai naudojami kaip tyrimo priemonė, nestabilūs garsiniai atradimai tikrinami ir lyginami tarp atlikėjų, technikos išryškėja repeticijų metu per kolektyvinį eksperimentavimą, organizuojamos bendros taisyklės ansambliui, o atradimų logika fiksuojama atlikėjų refleksijose ir pokalbiuose.

a) Įgūdžių migracija. Atsispyrimas nuo profesinės tapatybės

Prieš pradėdant detalizuoti instrumentinės technikos kilmę grojimo su savadarbiais muzikos instrumentais situacijoje svarbu akcentuoti, kad atlikėjai nuo pat proceso pradžios liko iš dalies ištikimi savo originaliems muzikos instrumentais:

Prieš Simonui pradėdant kurti instrumentus, mes aptarėme, į kurią pusę tikėtumės, kad mūsų instrumentai kryptų. Pavyzdžiui, kadangi mudu su Arnu grojam styginiais instrumentais, tai ir prašėm, kad mums pagamintų styginius ir atitinkamai su pučiamaisiais. (Kiknadzė 2025)

Atlikėjų lūkestis išlaikyti tam tikras klasikinių instrumentų turimas charakteristikas natūraliai sukuria įgūdžių pernašos situaciją, nes ilgametė profesinė praktika tampa stabilizuojančiu elementu nepažįstamoje kūrybinėje situacijoje. Tokiu būdu ši situacija artima Stene'o (2014) aprašytai „nomadinių įgūdžių rinkėjo“ idėjai, kai atlikėjo kompetencija nuolat juda, migruoja tarp skirtingų medžiagų ir situacijų, prarasdama vieną stabilią atramą, bet atsiverdama naujoms praktikoms:

Smagu, kad mes ir gauname tokius pusiau atitikmenis pagal savo instrumentus, nes kažkiek tame esame pažengę ir galime atsispirti jau nuo savo turimų įrankių ar *skillsų* [liet. įgūdžių – *aut. past.*]. Ir tai irgi smagu suvaldyti: ir šioje programoje, ir apskritai, kai *skillsai*, kuriuos tu turi su instrumentu, yra kartu gretinami su eksperimentavimu. Tai galima pasakyti, kad tai yra toks šiek tiek organizuotas eksperimentavimas, arba atvirkščiai – tokia eksperimentinė kompozicija. Viskas yra kažkur per vidurį. (Kaupinis 2025)

Kai atlikėjas groja ne sau įprastu instrumentu, jo sukaupta kompetencija negali būti traktuojama kaip galutinio rezultato garantija: ji tampa tyrimo priemone, startine platforma, nuo kurios atsispiriama bandant, testuojant ir koreguojant technikas. Tokiu būdu instrumentinė patirtis transformuojasi iš užbaigtos, kanoniškai patvirtintos sistemos į nuolat kintantį žinojimą, kuris prisitaiko prie naujų formų ir garsinių situacijų. Todėl Kaupinio mintis atveria įžvalgą: per instrumentinę praktiką įgyti įgūdžiai tampa procesą organizuojančia, bet ne rezultatą garantuojančia priemone, leidžiančia laisviau plėtoti muzikinę medžiagą nestabilioje ir neprognozuojamo garso situacijoje.

b) Pažįstamos technikos → nauji garsai

Naujai sukurti instrumentai iš pradžių provokuoja atlikėją taikyti įprastas, su profesine praktika susijusias technikas, tačiau šios technikos nepažįstame kontekste atskleidžia kitokį, nenumatytą garsinį rezultatą. Kmiečiauskas šį reiškinį apibūdina kalbėdamas apie flażoletų ir multifoninių garsų paieškas:

Ant čelės [yra] flažoletai, o čia atsiranda papildomų, tarpinių garsų. Gal tie patys *multifonics'ai*, kurie čelėje taip lengvai nepasiduoda, o čia kažkaip lengviau „atsiliepia“: tarp esamų flažoletų, tarp *arpeggio* – atsiranda tarpiniai punktai. [...] Tai tokie kažkokie nauji spektro dalykai. Pamatai daugiau galimybių, ne vien „čelinių“ išraiškų, per tuos *multifonics'us* – atrandi naują skambesį to instrumento, kurio galbūt čelėje nepamatytum. Kažko čia nėra – ir atrandi naujų spalvų. (Kmiellauskas 2025)

Ši patirtis rodo, kad tradicinės technikos, perkeltos į naują objektą, nebėra tik mechaninis atkartojimas, jos tampa eksperimentine strategija, išryškinančia naujus garsinės medžiagos sluoksnius.

c) Repeticijų struktūra

Ilgūdžių pernaša ir įprastų technikų transformacija žymi atskirus, su individualaus grojimo procesu susijusius atradimus, o bendrų repeticijų procesas tampa erdve, kurioje šie atradimai yra tikrinami, fiksuojami, sisteminami ir jungiami į bendrą ansamblinę mintį. Kaupinis teigia:

Po truputį atrandi, ką gali kontroliuoti, kas gali vesti į ansambliskumą, kokios skirtingos tekstūros, ir pačią jau garsinę dramaturgiją tai darėmės patys. Vis tiek kažkiek ir improvizuodami atradome, kas mums patinka, ir tada turėjome jau tokią abstrakčią dramaturgiją lyg ir suvokdami, kiek maždaug galime sau leisti. (Kaupinis 2025)

Repeticijų metu išryškėjo Kaupinio apibrėžta „organizuoto eksperimento“ situacija. Čia išryškėjo improvizacinių ilgūdžių, giliojo klausymosi (angl. *deep listening*⁶) svarba:

Eksperimentuoja tiek su savo objektu, kurį turi, tiek su kitais ansamblio nariais ir jų garsais. Tai reikalauja ypatingo jautrumo ir tam tikrų improvizacinių ilgūdžių, taisyklių: kaip nebūti per daug ir nebūti per mažai; kada groti, kada negroti, kaip užleisti kitą. Kada užtenka visko, kas jau yra ant scenos, ir gali tiesiog pabūti, paklausyti su visais. (Ibid.)

Kartais repeticijas vedavo viena grupė – pavyzdžiui, pučiamieji ar styginiai, kitąkart procesas rėmėsi spontanišku muzikavimu ar atlikėjų diskusijomis. Tokia dinamika ne tik padėjo užtikrinti ansamblinę pusiausvyrą paskirstant iniciatyvą, bet ir transformavo improvizacinius momentus į atpažįstamas technikas, kurios įsitvirtindavo kaip pakartojami veikimo būdai: „Viskas vyko bendrų ir grupinių repeticijų metu. Žiūrėjom, kokie garsai mums patinka, kokie garsai veikia tarpusavyje, ir bandėm viską klijuoti bendru sutarimu“ (Kiknadžė 2025). Tokiu būdu repeticijos virto laboratorija, kurioje improvizacija, gilus klausymasis ir disciplinuotas bandymų fiksavimas veikė kaip lygiaverčiai principai, padedantys stabilizuoti individualius atradimus į ansamblinę muzikavimo sistemą.

Šios trys perspektyvos rodo, kad postinstrumentinėje praktikoje atlikėjo veikla nuo interpretatoriaus vaidmens slenka kūrybinio tyrinėjimo link. Ilgūdžių pernaša rodo, jog profesinės kompetencijos yra ne mechaniskai perkeliamos į naują kontekstą, bet nuolat perkonfigūruojamos, kai atlikėjas susiduria su nepažįstamos logikos instrumentu. Konkretinių instrumentinių technikų perkėlimas į naują objektą generuoja netikėtus garsinius rezultatus, kurie transformuoja tradicines technikas į naujas praktikavimosi strategijas. Galiausiai repeticijų procesas funkcionuoja kaip laboratorija, kurioje individualūs atradimai yra tikrinami ir integruojami į bendrą ansamblio praktiką.

Išvados

Straipsnyje aptartos postinstrumentalumo praktikos rodo, kad atlikėjo vaidmuo plečiasi nuo interpretatoriaus link tyrėjo, technikų kūrėjo ir bendraautorio, o instrumentas čia veikia kaip sąlyga, leidžianti išlaisvinti papildomą kūrybiškumo lygmenį. Tokios situacijos keičia repeticijų procesą, kuris tampa laboratorija: jų metu generuojamos ir stabilizuojamos naujos technikų rūšys, formuojama bendra sprendimų logika ir kuriama kolektyvinė dramaturgija. Kaita neišvengiamai paveikia ir muziko rengimo paradigmą, nes vis aiškiau matomas poreikis ugdyti ne tik instrumentinį meistriskumą, bet ir gebėjimą sąveikauti su įvairiomis medžiagomis, technologijomis ir tarpdisciplininėmis kūrybos formomis. Tokiu būdu postinstrumentalumo reiškinys ne tik atveria naujus garsinius horizontus, bet ir kelia klausimų, kaip šiuolaikinė muzikos ekosistema geba absorbuoti kintančius instrumentiškumo, autorystės dėmenis. Taip pat iškeliamas poreikis permąstyti muzikų rengimo modelius, atsižvelgiant į besikeičiančias atlikėjo funkcijas ir naujas kūrybines praktikas.

Nuorodos

- * Finansavimą skyrė Lietuvos mokslo taryba (LMTLT), sutarties Nr. S-A-UEI-23-4.
- ¹ Kalbama apie 2025 m. rugpjūčio 19 d. „Playground“ naujosios muzikos koncertų serijoje Sapiegų rūmuose Vilniuje nuskambėjusią garso instaliaciją „Instrumental“.
- ² Terminą „postinstrumentalumas“ pirmasis aiškiai pasiūlo Håkonas Stene (2014: 2, 35), jį siedamas su postperkusine praktika (Stene 2014: 12), o Louise Devenish (2021) šį lauką konceptualiai išplečia ir išskaido dėmenimis (instrumentalumas, daugialypiškumas, technikų pernaša, integracija).
- ³ I šsiplėtusios muzikinės praktikos problematika reflektuojama kompozitoriaus Marko Ciciliani straipsnyje „Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition“ (liet. „Muzika išplėstame lauke – apie šiuolaikinės tarpdisciplininės kompozicijos kryptis“, 2017). Autorius

inicijavo apklausą, kuria siekė išsiaiškinti, kokių papildomų įgūdžių kompozitoriams tenka išmokti, įgyvendinant savo kūrybines idėjas: „Tai buvo vaizdo įrašų redagavimas, VJ įrankiai, naudojimas vaizdo kameromis bei fotoaparatais, inscenizacija ir apšvietimas, programavimas, litavimas, siuvinimas...“ (2017: 25). Tačiau su analogiška situacija susiduria ir muzikos atlikėjai: pavyzdžiui, muzikos ansamblyje „NADAR“ atlikėjai sklandžiai derina kelis vaidmenis: smuikininkė Marieke Berendsen kartu yra ir scenografė, Thomas R. Moore – trombonininkas, dirigentas ir techninis koordinatorius (Allan F. Moore, cit. iš Bagdonavičiūtė, 2024: 120).

⁴ Žr. <https://arturasbumsteinas.com/works/2017-3/badweather/> [žiūrėta 2025 09 02]. Vėlesniais metais iš šio darbo išaugo darbų serija „Navigations“. Žr. <https://arturasbumsteinas.com/navigation/> [žiūrėta 2025 08 28].

⁵ Žr. <https://operomanija.lt/repertuaras/sporto-grupe/> [žiūrėta 2025 08 31].

⁶ Žr. <https://lorakmieliauskaite.com/luminous-tale-1> [žiūrėta 2025 08 31].

⁷ Žr. <https://www.youtube.com/watch?v=rHnyZdvqR8Y> [žiūrėta 2025 08 31].

⁸ Žr. <https://sapiegurumai.lt/en/events/instrumental-performative-sound-installation/> [žiūrėta 2025 08 31].

⁹ Žr. https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/#Instrumentality_and_technique_transferral [žiūrėta 2025 08 12].

¹⁰ Autorė teigia, kad sąvoka *instrumentalumas* yra kur kas tinkamesnė šio darbo kontekste nei terminas „instrumentas“, nes šiuolaikinėje muzikoje nėra bendro sutarimo dėl muzikinio instrumento apibrėžties, ypač atsižvelgiant į plačiai taikomas skaitmenines sąsajas muzikos praktikoje (Devenish 2021).

¹¹ Kūrybinė komanda: pianistės Julija Bagdonavičiūtė ir Medeinė Mickevičiūtė, cirko artistas Lukas Dirsė, kompozitorė Jūra Elena Šedytė, režisierė Greta Štiormer, scenografas Martynas Bernatonis, kostiumų dailininkė Valdemara Jasulaitytė, šviesų menininkė Saskia Fischer, šviesų asistentas Edgaras Varkulevičius, partitūrų dizainerė Kamilė Dambrauskaitė, prodiuserė Erika Urbelevič, kūrybinės dalies konsultantė Rugilė Barzdžiukaitė, garso techninis konsultantas Simonas Nekrošius.

¹² Iš nepublikuoto Loros Kmieliauskaitės pokalbio su Julija Bagdonavičiūte (2025).

¹³ Pavyzdžiui, instrumentas a) – tai vidinė pianino dalis, išardyta ir išimta iš instrumento, ilgą laiką stovėjusio vandenyje; b) – instrumentas, neturėjęs ryškių defektų ar nukrypimų nuo normų; c) – pora metų lauke stovėjęs pianinas, pradėjęs fiziškai irti. Instrumento ypatybė – jo klavišai nebeįspaudžia, galima groti tik stygomis. Taigi visais atvejais turime tą patį muzikos instrumentą – pianiną, tačiau kūrinio metu atskleidžiamos skirtingos šio objekto būsenos, sąlygotos nevienodų gyvenimo sąlygų. Siekdama dar stipriau išryškinti šį pokytį, kūrybinė komanda išklė sąlygą kiekvienam instrumentui aplink save kurti naujas logines taisykles. Pavyzdžiui, instrumentą a) nutarta pakabinti ore dviejų metrų aukštyje, o grojimas juo galimas tik su ilgomis bambukinėmis lazdomis, prie jų pritvirtinant skirtingus objektus (varžtus, pianino plaktukus). Instrumentą b) pasirinkta paruošti, garsus pagal skambėjimo pobūdį suskirstant į keturias kategorijas; c) paruošiamas tik mediniai pagaliukai, per juos ir vyksta grojimo procesas: papreparavus (įtrynus) pagaliukus kanifolija ir skirtingu greičiu juos braukant, išgaunami įvairių aukščių ir intensyvumų garsai.

¹⁴ Šiame projekte kuria ansamblio „Synaesthesia“ nariai: Arnas Kmieliauskas, Monika Kiknadzė, Artūras Kažimėkas, Simonas Kaupinis, Arminas Bižys.

¹⁵ Leidimai (angl. *affordances*) formuojasi per pasikartojančias kūno sąveikas, kai susiformavęs žinojimas lemia tam tikrą nuspėjamumą, lūkesčius, kurių tikimasi iš instrumento: pavyzdžiui, matant fortepijoną, galvoje jau girdimas instrumento skleidžiamas garsas, matomi veiksmai, reikalingi garsui išgauti. Jie skleidžiasi kaip visų akivaizdžių ir paslėptų motorinių kūno veiksmų visuma, kurią galima realizuoti tik gyvo muzikos atlikimo procese (López Cano 2006: 11).

¹⁶ *Deep listening* – kompozitorės ir garso tyrėjos Pauline Oliveros sukurta sąvoka, apibrėžianti išplėstą klausymosi praktiką, apimančią garsinę patirtį, kūno jutimus, aplinkos akustiką, vaizduotę ir sąmoningumą. Praktika siekia integruoti atlikimą, klausymąsi ir aplinkos suvokimą į bendrą patyrimą.

Literatūra

Aszodi, Jessica. “Undisciplined Music.” *New Music Box*, April 19, 2017. <https://nmbx.newmusicusa.org/undisciplined-music/> [žiūrėta 2025 08 31].

Bagdonavičiūtė, Julija. „Tarp materialumo ir postmaterialumo: atlikėjo veikimo ypatybės šiuolaikinės muzikos praktikoje.“ *Ars et praxis*, XII (2024): 119–132. https://zurnalai.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/04/Ars-et-praxis_XII_Bagdonaviciute.pdf [žiūrėta 2025 08 31].

Ciciliani, Marko. “Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition.” In *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Band 24, edited by Michael Rebhahn and Thomas Schäfer, 23–35. Mainz: Schott Music, 2017. https://www.ciciliani.com/uploads/1/3/1/5/131556658/da_24_ciciliani.pdf [žiūrėta 2025 08 20].

Devenish, Louise. “Instrumental Infrastructure, Instrumental Sculpture and Instrumental Scores: A Post-Instrumental Practice.” *Music & Practice* 9, 2021. <https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/> [žiūrėta 2025 08 31].

Devenish, Louise. “Instrumental infrastructure: sheet materials, gesture and musical performance.” In *Embodied Gestures*, edited by E. Tomás Calderón, T. Gorbach, H. Tellioglu & M. Kaltenbrunner, 11–20. Vienna: TU Wien Academic Press, 2022. DOI: 10.34727/2022/isbn.978-3-85448-047-1 [žiūrėta 2025 08 31].

Jankowska, Linda. *For the beauty of the act. Reflections on the concept of interdisciplinary virtuosity in new music performance*. Huddersfield: University of Huddersfield, 2021. <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/35755> [žiūrėta 2025 08 31].

López-Cano, Rubén. What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach [pranešimas skaitytas *Lascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale*], 2006. Nuoroda internete: https://www.researchgate.net/profile/Ruben-Lopez-Cano/publication/318278696_What_kind_of_affordances_are_musical_affordances_A_semiotic_approach/links/660321e0a6d9fc55fd991df7/What-kind-of-affordances-are-musical-affordances-A-semiotic-approach.pdf [žiūrėta 2025 08 31].

- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, New York: iUniverse, 2005.
- Stene, Håkon. "This is Not a Drum": *Towards a Post-Instrumental Practice*. Oslo: Norwegian Academy of Music, 2014.
- Torrence, Jennifer. "Percussion Theatre: a body in between." In *Norwegian Academy of Music*, 2019. Nuoroda internete: <https://www.researchcatalogue.net/view/533313/533314/0/0> [žiūrėta 2025 08 31].

Šaltiniai

- „Instrumental“. <https://sapiegurumai.lt/renginiai/instrumental-performatyvi-garso-instaliacij/> [žiūrėta 2025 08 31].
- „Kompostas“. <https://www.youtube.com/watch?v=rHnyZd-vqR8Y> [žiūrėta 2025 08 31].
- „Luminous tale“. <https://lorakmieliauskaite.com/luminous-tale-1> [žiūrėta 2025 08 31].
- „Navigations“. <https://arturasbumsteinas.com/navigation/> [žiūrėta 2025 08 28].
- „Sporto grupė“. <https://operomanija.lt/repertuaras/sporto-grupe/> [žiūrėta 2025 08 31].
- Bagdonavičiūtė Julija. Kokybinis interviu su Lora Kmieliauskaite. 2025 m. vasaris.
- Kiknadžė Monika. Kokybinis interviu su Julija Bagdonavičiūte. 2025 m. rugpjūtis.
- Kmieliauskas Arnas. Kokybinis interviu su Lora Kmieliauskaite. 2025 m. rugpjūtis.
- Nekrošius Simonas. Kokybinis interviu su Julija Bagdonavičiūte, Lora Kmieliauskaite. 2025 m. rugpjūtis.
- „Vilnius Radio“ laida „Playground“, ved. Lora Kmieliauskaitė. <https://radiovilnius.live/w-simonas-nekrosius-simonas-kaupinis-arminas-bizys/> [žiūrėta 2025 08 28].

Summary

The article explores how post-instrumental practices expand the performer's agency by redefining instruments as creative agents rather than passive tools. Drawing on Louise Devenish's categories of instrumentality, multiplicity, technique transfer, and integration, the study highlights how performers engage with custom-built and decayed sound objects through experimentation, adaptation, and rehearsal processes that resemble collaborative laboratories. Through analyses of two Lithuanian case studies—*Kompostas* (2024) and *Instrumental* (2025)—the article demonstrates how performers' roles shift from interpreters to co-creators, developing new technical strategies and dramaturgical solutions. These findings indicate broader transformations in musicianship, in which traditional notions of virtuosity are redefined through interdisciplinary collaboration and material exploration.

Delivered / Straipsnis įteiktas 2025 09 05