

Dekonstruojant atlikėjo profesiją: redukcijos metodas naujojoje muzikoje

Lora KMIELIAUSKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

ANOTACIJA. Išryškinant atlikėjo veiklos redukavimo pavyzdžius, straipsnyje siekiama apžvelgti, kaip atlikėjai funkcionuoja naujosios muzikos lauke ne tada, kai vykdo pagrindinę muzikos atlikėjų funkciją (atlieka muziką tradicine šio veiksmazodžio prasme), o tada, kai jų profesinė veikla persikelia į tarpžanrinio atlikimo lauką. Kai sumažinamas atlikėjo muzikinių užduočių skaičius ar net jam išvis nebesuteikiama prieiga prie jo profesinių muzikos instrumentų, yra sureikšminamas muziko kūniškumas ir plečiama jo profesinės tapatybės samprata. Analizei pasitelkiamas instrumentinio teatro kūrėjo ir tyrėjo Falko Hübnerio siūlomas plėtinių ir redukcijos modelis (angl. *extension and reduction*), atskleidžiantis skirtingas atlikėjo įveiklinimo naujosios muzikos procesuose strategijas. Straipsnyje šis modelis papildomas metodinėmis įžvalgomis, kurios atsiskleidžia žvelgiant iš atlikėjo perspektyvos.

Straipsnis parengtas ekselencijos klasteryje „Improvizacija ir kūrybiškumas scenos menuose“ (Scenos menų tyrimų centras, Lietuvos muzikos ir teatro akademija). Finansavimą skyrė Lietuvos mokslo taryba (LMTLT), sutarties Nr. S-A-UEI-23-4.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

atlikimas,
performatyvumas,
muzikos teatras,
naujoji muzika,
naujoji disciplina,
plėtiniai, redukcija.

Įvadas

Įsivaizduokime sceną: apšviestoje erdvėje sėdi nejudrus Alvinas Lucieras, prie jo galvos pritvirtinti elektrodai, fiksuojantys smegenų alfa bangas. Greta jo – Johnas Cage'as, asistuojantis sujungiant laidus ir vėliau paskirstant garsą tarp kelių garsiakalbių. Aplink išdėstyti mušamieji muzikos instrumentai išlieka nejudrūs. Fizinis veikimas beveik visiškai eliminuotas – Luciero kūnas tampa stabiliu atskaitos tašku, nuo kurio sklinda nematomas, tačiau akustiškai juntamas impulsas. Septynias minutes¹ scenoje neįvyksta joks regimas veiksmas; tik po ilgo laukimo, atlikėjui pasiekus atitinkamą mentalinę būseną, erdvėje ima rasti pirmieji garsiniai virpesiai.

1 Aptariamas Luciero kūrinio *Music for Solo Performer* atlikimas buvo nufilmuotas paskesniais metais po premjeros – 1976 m. per universitete „Wesleyan“ vykusį pasirodymą „World Music Hall“. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y&t=305s> [žiūrėta 2025 03 15].

Tokį radikalų muzikinio veiksmo perrašymą Lucieras pristatė savo istoriniu kūrinium *Music for Solo Performer*² (1965), pirmą kartą paties autoriaus atliktu meno muziejuje „Rose“, universitete „Brandeis“. Šiame darbe muzikinis veiksmas radikaliai transformuojamas: muzikas beveik nejudėdamas kelia garsus, pasitelkdamas savo smegenų alfa bangas, per specialią elektroakustinę sistemą rezonuojančias mušamuosiuose muzikos instrumentuose. Volkeris Straebelis ir Wilmas Thobenas tiksliai įvardija, kad čia iškyla „muzikos kūrinys, kuriame solistas reiškiasi ne per fizinį veiksmą, bet per vidinį mentalinį procesą, o kūnas tampa teatrinium ženklu – buvimo, bet ne veikimo vieta“³ (Straebel ir Thoben 2014: 18).

Kūrinium *Music for Solo Performer* ir jame įgyvendintais veiksmais Lucieras ne tik eliminavo tradicinį muzikinį gestą, bet ir perkėlė atlikėjo buvimą į beveik nematomą, fiziškai neveiklį, tačiau akustiškai aktyvią plotmę. Atlikdamas šį kūrinį kūnas veikė paradoksaliai: būdamas scenoje, jis liovėsi būti aktyvaus veiksmo šaltiniu, bet išliko pagrindiniu muzikinės patirties nešėju.

Tokio pobūdžio kūriniai kaip *Music for Solo Performer* žymi vieną reikšmingų įvykių, istoriniu lygmeniu prisidėjusių prie paradigminio posūkio – nuo techninio veikimo prie konceptualaus buvimo – muzikos atlikimo sampratoje, ir skatina permąstyti kintantį atlikėjo performatyvumą naujosios muzikos scenoje, ypač tais atvejais, kai sąmoningai dekonstruojami įprasti profesiniai atramos taškai (pavyzdžiui, garsas, muzikos instrumentas ar judesys). Siekiant konceptualiai įvertinti šią transformaciją, pirmiausia būtina aptarti atlikėjo performatyvumo sampratos raidą. Toks teorinis pagrindas sudaro prielaidas pereiti prie straipsnio analizės ašies – Falko Hübnerio pasiūlytos atlikėjo plėtinių ir redukcijos modelių sistemos, leidžiančios kompleksiskai apmąstyti atlikėjo raiškos strategijas šiuolaikinės muzikos praktikose. Straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama redukcijos metodui pristatyti.

Atlikėjo performatyvumas tarpdisciplininėse praktikose

Atlikėjo performatyvumo sampratos⁴ plėtra muzikos atlikimo kontekste įgyja naują kryptį, kuri išryškėjo XX a. antrojoje pusėje ir yra glaudžiai susijusi su technologinės

2 Pirminė Luciero *Music for Solo Performer* partitūra užrašyta jau po kūrinio sukūrimo ir, kaip pažymi Volkeris Straebelis ir Wilmas Thobenas, tiksli data, kada tai įvyko, nežinoma – gali būti, kad tik prieš pat pirmąją publikaciją 1980 metais (Straebel ir Thoben 2014: 18).

3 Čia ir toliau vertimas straipsnio autorės.

4 Kalbant apie performatyvumo sampratą, straipsnyje remiamasi daugialypiū teoriniu lauku, kuriame performatyvumo sąvoka vystėsi ir kito: nuo Johno L. Austino idėjos, kad kalba veikia kaip socialinis aktas (plačiau žr. Austin 1962), iki Judith Butler ir Erikos Fischer-Lichte interpretacijų, pagal kurias

pažangos bei naujųjų medijų meno plėtra. Sukurta įvairių kūrinų, kuriuose naudojamos vaizdo įrašų bei interaktyvumo sąsajos ir (ar) elektroniniai prietaisai, meno lauke atsiranda gausybė pavyzdžių, rodančių, kaip atlikėjo performatyvumo galimybės gali būti plečiamos per atlikėjo kūno ir skaitmeninių technologijų santykį. Nuo XX a. 6-ojo dešimtmečio pabaigos daugelis kompozitorių ir tarpdisciplininių menininkų (Mauricio Kagelis, Lucieras, Cage'as, Heineris Goebbelas, Laurie Anderson, Georges'as Aperghis ir kt.) į savo scenines partitūras pradėjo sistemingai įtraukti vizualinius, elektroninius ir interaktyvius komponentus, taip transformuodami atlikėjo funkciją ir jo santykį su medija. Šioje praktikoje atlikėjas dažnai veikia ne tik kaip garso perteikėjas, bet ir kaip fizinė, vizualinė ar konceptuali sąsaja tarp skirtingų medijų: balsas, kūnas ir technologija susipina į bendrą sceninio veikimo struktūrą.

Šiuolaikinės kompozitorių kartos atstovai, dirbantys medijų sankirtoje, į technologijų pasaulį žengia dar toliau. Jennifer Walshe savo kūryboje pasitelkia algoritmais surinktą informaciją, skaitmeninius archyvus, interneto kultūros fragmentus ir dirbtinio intelekto įrankius. Scenos darbuose, pavyzdžiui, *The Total Mountain* (2014), *Is It Cool to Try Hard Now?* (2017) ir *A Late Anthology of Early Music* (2020), šiuos resursus ji paverčia performatyviaisiais elementais⁵. Yannis Kyriakidesas pasiūlo klausytojui paties autoriaus suprogramuotą virtualiąją realybę su virtualiais muzikos atlikėjais. Jo kūryboje atsiskleidžia nuoseklus domėjimasis virtualumu kaip muzikos komponavimo ir patyrimo terpe, į savo muziką jis įtraukia tekstinius vaizdo įrašus, vaizdą ir judesį, taip formuodamas ne tik akustinę, bet ir skaitmeninę, daugiasluoksnę muzikinę erdvę. Generatyvinis audiovizualinis darbas virtualiam ansambliui *Fundamentals and Variants*⁶ pagrįstas iš anksto įrašyta vaizdo ir garso medžiaga bei algoritmų valdomu, nuolat kintančiu turinio išdėstymu. Čia atlikėjai egzistuoja tik kaip fiksuoti įrašai, kurių fragmentai realiuoju laiku kombinuojami vis naujais būdais, taip sukuriant įspūdį, kad muzikinis kūrinys plėtojasi savarankiškai, be tiesioginio žmogaus įsikišimo. Panašus procesinis požiūris ryškėja

performatyvumas traktuojamas kaip nuolat įkūnijama, istoriškai bei kultūriškai steigiamą tapatybę (plačiau žr. Butler 1988; Fischer-Lichte 2013). Šią sampratą teatro ir atlikimo studijose toliau plėtojo Hansas-Thiesas Lehmannas ir Phillipas Barry'is Zarrilli pabrėždami nestabilią, derybinę atlikėjo tapatybę, nuolat kintančią socialiniame, kūniškame ir estetinės praktikos sluoksniuose (plačiau žr. Lehmann 2010; Zarrilli 2002).

5 Plačiau žr. interviu su Walshe; jo vaizdo įrašą galima rasti platformoje *YouTube*. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=c3pX9vxqFg0> [žiūrėta 2025 05 24].

6 Generatyvinio audiovizualinio darbo virtualiam ansambliui *Fundamentals and Variants* (2023) aprašą ir vaizdo įrašą galima rasti interneto svetainėje *kyriakides.com*. Nuoroda internete: <https://www.kyriakides.com/fundamentals-and-variants.html> [žiūrėta 2025 05 24].

ir projekte *Mutability Concert Installation*⁷, kur dvylikos kompozitorių sukurti trumpi kūriniai tampa pradine medžiaga nuolat besikeičiančiai performatyviai tarpdisciplininio kūrinio visumai. Čia gyvi atlikėjai vieni iš kitų perima muzikinę medžiagą, ją perinterpretuoja ar pratęsia, o įrašai ir judesio duomenys tampa terpėmis, per kurias formuojasi erdviniai bei vizualiniai šių transformacijų pėdsakai. Viena Marko Ciciliani kūrinių sudedamųjų dalių – paties autoriaus sukurti ir su gyvai atliekama muzika sinchronizuojami žaidybiniai⁸ audiovizualiniai procesai, tiesiogiai formuojantys kūrinio eigą. Kompozitorius šiuos tarpdisciplininius kūrinius pristato kartu su instrumentalistais, per koncertą gyvai atlikdamas sužaidybintus muzikinius veiksmus. Atlikėjai su sistema sąveikauja per įvairias sąsajas (angl. *interface*) – nuo mikrofonų iki žaidimų pultelių, veikiančių kaip specializuoti ryšiai tarp atlikėjo ir audiovizualinės sistemos: daugiau ar mažiau pavykęs videožaidimas tiesiogiai nulemia kūrinio medžiagos vystymąsi.

Žaidimo aspektas GAPPP projektuose (priklausomai nuo intensyvumo) suponuoja žaidybinę aplinką ir veiksmų eigą, kuria atlikėjas nori ir turi sekti, su ja sąveikauti. Tuo pat metu atlikėjas prisiima atsakomybę už reikšmingą visos koncertinės situacijos dalį, o su tuo susijęs auditorijos suvokimo ir bendros patirties formavimas. Šis dvigubas vaidmuo – meninė atsakomybė ir įsitraukimas į žaidimo sistemą – aiškiai atskiria atlikėjo užduotį atliekant kūrinius su žaidybiniais elementais nuo atvejų, kai atliekami tradiciniai kūriniai, kuriuose pagrindinė atsakomybė glūdi muzikinėje interpretacijoje (Ciciliani ir Lüneburg 2018: 5)⁹.

7 Projekte *Mutability Concert Installation* naudota iš anksto įrašyta dvylikos kompozitorių sukurta medžiaga, transformuojama tiek algoritmiškai, tiek atlikėjams keičiantis medžiaga realiu laiku. Nuoroda internete: <https://www.kyriakides.com/mutability.html> [žiūrėta 2025 05 28].

8 Ši atlikimo forma priskiriama vadinamajam žaidybiniam audiovizualiniam menui (angl. *gamified audiovisual art*), kur atlikėjas įtraukiamas į performatyvų meno ir muzikos veiksmą. Atlikėja ir tyrėja Barbara Lüneburg šią meno rūšį nagrinėja straipsnyje *Between Art and Game: Performance Practice in the Gamified Audiovisual Artworks of GAPPP* (2018). Ji remiasi kompozitoriaus ir bendrakūrėjo Ciciliani modeliu, sukurtu žaidybinių audiovizualinių kompozicijų analizei, ir tiria, kaip žaidimo principų taikymas veikia kūrinio estetiką, atlikėjo dalyvavimą ir žiūrovo patirtį. Terminas *sužaidybinimas* (angl. *gamified*) šiame straipsnyje vartojamas remiantis šiuolaikinio meno tyrimų kontekstu, ypač GAPPP (*Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice*, liet. „Sužaidybtas audiovizualinis performansas ir atlikimo praktika“). Minėtu terminu apibūdinami audiovizualiniai kūriniai, kurių struktūra, dramaturgija ar atlikimo principai modeliuojami pagal kompiuterinių žaidimų mechaniką – toks kūrinio konceptas apima tikslų siekimą, rizikos-rezultato logiką, atsitiktinumą, žaidėjo sprendimų įtaką kūrinio eigai ir kitus interaktyvumo principus. Plačiau žr. *GAPPP: Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice*. Nuoroda internete: <http://gapp.net/english/artandpapers.html> [žiūrėta 2025 07 11].

9 Plačiau apie GAPPP projektą žr. Ciciliani ir Lüneburg straipsnyje *Gamified Audiovisual Works – Composition, Perception, Performance* (2018).

Minėti pavyzdžiai atspindi platesnę tendenciją, būdingą šiuolaikinės muzikos laukui: atlikėjo vaidmuo vis dažniau tampa glaudžiai susijęs su vykstančiais technologijų ir medijų kaitos procesais. Lietuvos scenoje muzikinio performanso, muzikos teatro ir naujosios disciplinos¹⁰ nišai veikliai atstovauja prodiuserinė kompanija „Operomanija“, kurios prodiusuojamuose scenos darbuose atlikėjai nuosekliai plėtoja įvairias performatyvumo formas, nesusitelkdami į vieną disciplininę tapatybę, o šokėjai, aktoriai ir muzikai nuolat meta iššūkį bet kuriam monodisciplininės profesijos apibrėžimui. Naujosios muzikos atlikėjo performatyvumas šiame kontekste gali būti suvokiamas kaip judėjimas tarp dviejų darbo su atlikėju strategijų – *plėtinių* ir *redukcijos*. Pirmuoju atveju atlikėjas plečia savo raišką jungdamasis su technologijomis, kitomis medijomis ar disciplinomis, antruoju – koncentruojasi į kūno ir buvimo minimumą, atsisakydamas įprastų profesinių atramų.

Redukcija: atlikimo strategija be profesinės atramos

Aptarus platų atlikėjo performatyvumo kontekstą, verta sugrįžti prie straipsnio pradžioje minėtos situacijos, kai Lucieras, sąmoningai redukavęs bet koki išoriškai pastebimą atlikėjui būdingą veiksmą, išplėtė paties muzikavimo sampratą pasiūlydamas kitokį – vidinį, tačiau intensyviai performatyvų – atlikėjo buvimo scenoje būdą. Siekiant pristatyti ir konceptualizuoti tokią muzikos atlikėjo darbo kryptį, tikslinga pasitelkti kompozitoriaus ir tyrėjo Hübnerio skirtingų darbo su atlikėjais strategijų modelį, pristatytą jo daktaro disertacijoje *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer* (2013). Jos autorius atlikėjo performatyvumą apibūdina dviejų priešingų veikimo modelių – *plėtinių* ir *redukcijos* – ašies ribose. Hübneris siūlo teorinį karkasą, padedantį konceptualizuoti šiuolaikinio atlikėjo performatyvumą tarpdisciplininėse sceninėse praktikose.

10 Walshe terminą *naujoji disciplina* (angl. *the new discipline*) siūlo vartoti kaip įrankį, norint apibrėžti muzikos praktiką, integruojančią skirtingas medijas – nuo garso, kūno, teatrališkumo ir vaizdo iki tekstinių bei technologinių elementų. Autorė pabrėžia, kad šis terminas nereiškia naujo žanro, stiliaus ar estetinės krypties; greičiau tai yra reflektyvus bandymas įvardyti kūrybą, kuriai būdinga kolektyvinė autorystė, skaitmeninės kultūros poveikis ir kritinis požiūris į tai, kas laikoma įprasta muzikos kūrybos forma. Nors Walshe tiesiogiai sieja savo kūrybą su istorinių avangardo judėjimų (pavyzdžiui, *Fluxus*, *Dada* ar Kagelio instrumentinis teatras) tradicijomis, ji akcentuoja, kad naujoji disciplina negali būti supaprastintai priskirta nė vienam iš šių judėjimų, nes jos atsiradimą lemia iš esmės nauji – skaitmeniniai, socialiniai ir estetiniai – veiksniai. Centriniai šios disciplinos komponentai, anot autorės, yra kūnas, teatrališkumas ir vizualumas, o pagrindinė jos ambicija – „išsklaidyti *vienintelio autoriaus* sampratą ir ieškoti naujų būdų dirbti kolektyviai; išsklaidyti įprastą sampratą to, kas yra kompozicija“ (Walshe 2016).

Plėtiniai (angl. *extensions*)¹¹ apima papildomus performatyviuosius veiksmus, kuriuos muzikas turi atlikti, nors jie nepriklauso jo pagrindinei profesijai (pavyzdžiui, vaidybą, kalbėjimą, judesį ar sąveikavimą su technologijomis). O redukcija (angl. *reduction*) pasireiškia kaip tam tikrų, paprastai netgi laikomų esminiais, profesinių komponentų atsisakymas.

Išplėtimo strategijoje pastebima įtampa tarp to, prie ko muzikantas yra įpratęs, ir papildomų, rečiau pasitaikančių ar už muzikos ribų esančių performatyviųjų elementų, kurie tampa atsakingi už teatrinį efektą. Redukcijos strategijoje taip pat egzistuoja specifinė įtampa, kuri kuria teatrinį efektą, – ji kyla dėl skirties tarp muzikantui gerai ir mažiau pažįstamų atlikimo elementų. Ši įtampa lemia sustiprintą pastangą atlikti kūrinį, o kartu – didesnę sąmoningumą ir buvimo scenoje intensyvumą. [...] Muzikos atlikimo ritualas yra suardomas, kvestionuojamas arba išskaidomas į kelis **medijų vienetus**, kurie paprastai yra neatskiriami. [...] Redukcijos situacijoje muzikantas turi atsisakyti esminių savo profesijos komponentų (Hübner 2013: 99).

Siekdamas aptarti atlikėjo veiklos plėtimą ir redukovimą, Hübneris kaip atskaitos tašką pasitelkia tris profesijos dėmenis – vidinius, išorinius ir kontekstinius elementus, kurie apibrėžia tradicinį muziko veiklos lauką. Išoriniai elementai apima fizinius objektus – muzikos instrumentus, su jais susijusius įrankius ir periferinius komponentus (pavyzdžiui, mušamieji instrumentai, strykai, lazdelės, plaktukai ir pan.). Vidiniai elementai – tai atlikėjo fiziniai, emociniai ir intelektualiniai gebėjimai (pavyzdžiui, kvėpavimo ir pirštų valdymo technikos, ritmo, laiko, garso ir tembro kontrolė, interpretacija, klausymosi įgūdžiai, stiliaus pojūtis, estetinė nuovoka ir kt.). O kontekstiniai elementai susiję su įvairiomis koncertinėmis ar sceninėmis ribomis – iš muzikos atlikėjo gali būti tikimasi skirtingo elgesio, laikysenos, muzikos stiliaus išlaikymo ar net aprangos, priklausomai nuo konkretaus atlikimo konteksto. Šie elementai gali būti tiek plečiami, tiek sąmoningai redukuojami, priklausomai nuo kūrinio estetinės strategijos. Bet ką gi reiškia būti atlikėju, kai išnyksta įprasti profesiniai atramos taškai (t. y. vidiniai ir išoriniai muziko profesijos elementai), ir kaip tokiomis sąlygomis per kūną gali būti išplėsta pati muziko tapatybės savivoka?

Pristatydamas savo meninius atlikėjų veiksmų redukovimo eksperimentus Hübneris aiškina, kad skirtumai tarp redukovimo ir plėtimo gali būti įžvelgiami per šių strategijų poveikį atlikėjui, taip pat jie matomi darbo strategijoje ir recepcijoje. Kategorizuojant plėtinius išryškėja įtampa tarp to, prie ko muzikas yra pripratęs, ir jam pridedamų ne tokių įprastų ar nemuzikinių performatyviųjų elementų, lemiančių teatrinį efektą.

11 Plėtinių teorija detaliau analizuojama Loros Kmieliauskaitės straipsnyje „Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėstinės muzikos lauke“ (2024), kuriame remiamasi konkrečiais šiuolaikinės lietuvių muzikos ir tarpdisciplininio meno pavyzdžiais.

Taikant redukcinį požiūrį prasminę įtampą lemia atlikėjo susidūrimas su profesinės tapatybės pagrindų griūtimi, kai įprastos muzikavimo priemonės atimamos, o atlikimo patirtis neišvengiamai perkeliama į naują, dar neapibrėžtą raiškos lauką.

Esminis skirtumas yra tas, kad, plečiant muzikanto profesiją, jos branduolys lieka nepakitęs. Muzikantas atlieka muziką, o prie atlikimo gali būti pridėta papildomų elementų. Redukcijos atveju pati profesija dekonstruojama: atlikimo elementai yra išardomi, o muzikantas netenka galimybės naudotis tam tikrais įpročiais ir kūniškais gebėjimais, kuriuos ilgus metus praktikavo (ten pat).

Minimizuojant ar išvis eliminuojant išorinių ir vidinių profesijos elementų naudojimą, redukcija leidžia per įkūnytą individualų subjekto būvį išvelgti atlikėjo muzikinio mąstymo būdą ir muzikinę patirtį. „Daugeliui atlikėjų ši dekonstrukcija atrodo daug radikalesnė, kartais beveik smurtinė, nes iš naujo deramasi dėl pagrindinių muziko tapatybės elementų, įprastai laikomų savaime suprantamais koncertų salėje ar net teatro scenoje“ (ten pat). Kai kuriais atvejais išorinių, vidinių ir kontekstinių elementų visuma redukuojama radikaliai – patraukiant iš scenos ne tik atlikėjo profesinį instrumentą, bet ir jį patį.

Redukcijos atvejų naujosios muzikos praktikoje matoma gerokai mažiau nei profesijos plėtinių. Visaverčių scenos kūrinų, kuriuose instrumentalistas nuo pradžios iki pabaigos visiškai atsiskytytų įprastinių muzikavimo priemonių, pasitaiko retai. Todėl šiame straipsnyje pasirinkti pavyzdžiai apima ir atskiras naujosios muzikos kūrinių dalis ar fragmentus, kuriuose redukcijos principai pasireiškia itin ryškiai net ir tais atvejais, kai pats kūrinys, atsižvelgiant į jo visumą, labiau sietinas su plėtinių strategija. Tokio pasirinkimo tikslas – parodyti, kad net fragmentinė redukcija gali radikaliai veikti atlikėjo tapatybės ir kūno sampratą.

Kiekvieno muziko atveju profesijai priskiriamų profesinės tapatybės elementų rinkinį sudaro itin individualios savybės, todėl griežtų sisteminių ribų Hübneris nebrėžia, tačiau, bandydamas struktūruoti redukavimo strategiją, tiria ją keliais pjūviais:

- 1) muzikai be instrumentų: iš atlikėjų atimami išoriniai muziko profesijos elementai, apie muziką mąstoma ir iš choreografinės perspektyvos;
- 2) iš atlikėjų atimami vidiniai muziko profesijos elementai: atlikėjas redukuojamas iki *impulso* ir *indėlio*;
- 3) muzikai be garso: iš atlikėjų atimama galimybė valdyti garsą;
- 4) atlikėjo nebuvimas scenoje: visiškas redukavimas (angl. *ultimate reduction*) (ten pat: 101–134).

Analizuojant šiuos reiškinius, straipsnyje sąmoningai atsisakoma Hübnerio apibrėžtus pjūvius taikyti kaip formalias analitines ribas; taip daroma ne todėl, kad būtų atmes-

tas teorinis karkasas, bet dėl to, kad pats tyrimo laukas – šiuolaikinės muzikos kūriniai ir atlikimo praktikos – nuolat priešinasi fiksacijai. Stebint konkrečius pavyzdžius įžvelgiama, kad, nors teoriniame lygmenyje redukciniai ir atlikėjo profesijos plėtimo procesai gali būti apibrėžti kaip atskiri modeliai, realioje kūrybinėje praktikoje jų ribos dažnai persidengia, o atlikėjai lanksčiai migruoja tarp šių strategijų.

Tokia dinamiška atlikėjo raiškos būdų kaita veikia kaip Saros Hubrich meniniame tyrime aprašytas dėmesio centro muzikos atžvilgiu kaitos (angl. *zooming in and out of the focus on the music*) principas (plačiau žr. Hubrich 2014). Jis apibūdina publikos patiriamą efektą, kai dėl nuolatinių vizualinių, erdvinių, patirtinių ir garsinių stimulų per muzikinį pasirodymą žiūrovų dėmesys ima dinamiškai kisti – nuo muzikos prie papildomų nemuzikinių sluoksnių ir vėl prie muzikos. Tokia žiūros ir klausos perspektyvų kaita kuria daugiasluoksnę patirtį, atspindinčią įvairius performanso lygmenis. Svarbu pažymėti ir tai, kad dėmesio centro kaitą muzikos atžvilgiu aktyviai patiria ir pats atlikėjas: skirtingais įkūnijimo režimais – nuo intensyvaus veikimo iki sąmoningo neveikimo – jis transformuoja erdvinę bei garsinę santykių matricą tarp savęs, erdvės ir auditorijos. Redukcijos ir plėtinių atveju atlikėjo kūnas tampa ne stabilium ženklu, bet kintančiu orientyru, ne tiek fiksuojančiu, kiek nuolat perkuriančiu kontekstą ir santykį su erdve bei žiūrovu.

Redukcija kūrybinėje praktikoje

Iliustratyvus pavyzdys, kai redukcijos teorijos pritaikymas percepcijos ir atlikimo procesuose gali skirtis, – lietuvių menininkų grupės performansas „Koncertas ir instaliacija fortepijonui ir baldui“ (2023). Bendrakūrėjų pianistės Julijos Bagdonavičiūtės, kompozitoriaus Domanto Pūro¹² ir teatro režisieriaus Žilvino Vingelio darbe muzikos instrumentas formaliai išlieka atlikėjos rankose, tačiau transformuojamas pats atlikimo veiksmas: vykstant pasirodymui publika migruoja per du kambarius – dalį pasirodymo scenoje ji mato įvairiais efektais veikiamą *savarankiškai* skambantį pianiną, kuriuo atlikėja, nematoma publikos, groja kitame kambarielyje (žr. 1 pav.). Bagdonavičiūtės muzikiniai impulsai per gyvą pasirodymą paverčiami signalais ir siunčiami į grojančio pianino instaliaciją, kurioje programinės sistemos padedami įgauna kitą garsinę formą. Tokį redukavimą būtų galima vertinti dviem požiūriais: 1) instaliacijos erdvėje atlikėja redukuojama iki impulsų; 2) kitą koncerto dalį, vykstančią pianistės atlikimo erdvėje, publika stebi kaip klasikinio formato pasirodymą, neįpareigojantį atlikėjos atlikti užmuzikinių užduočių ir nepasizymintį performatyvumo redukavimu.

12 Pirmasis prie šio meno projekto dirbo kompozitorius Andrius Šiurys. Vėliau atsakomybę už tolesnį projekto vystymą jis perleido Pūriui.

Pianistės Bagdonavičiūtės teigimu, siekiant užtikrinti sklandžią gyvo atlikimo ir instaliacijos integraciją, kūrybinę grupę nusprendė vadovautis dviem principais:

- 1) visa eiga turi vykti gyvai, be jokių iš anksto suprogramuotų elementų: gyvos šviesos, gyvai valdomi efektai instaliacijoje;
- 2) veiksmai turi būti tiksliai suplanuoti: mano grojimas daro tiesioginę įtaką instaliacijos eigai, tad mano užduotis – groti kuo preciziškiau pagal susitarimą, beveik automatiškai (Bagdonavičiūtė 2025¹³).



1 pav. Sustabdytas kadras iš performanso „Koncertas ir instaliacija fortepijonui ir baldui“ (2023). Julijos Bagdonavičiūtės, Domanto Pūro ir Žilvino Vingelio koncertinėje instaliacijoje atpažįstama redukcijos strategija

Vis dėlto ši performansą iš žiūrovų perspektyvos galima vertinti ir pagal pirmąją Hübnerio plėtinių kategoriją „Aplinka, išvaizda, erdviškumas – muzikos kūrimas teatro scenoje“¹⁴. Per interviu Bagdonavičiūtė kalbėjo ir apie kitaip vedamą muzikinę mintį, kai atlikėjas atsakingas už du instaliacijos-koncerto lygmenis. Ji taip pat paaiškino, kokį poveikį ši situacija turėjo atlikimui, kai dalis publikos matė jos garsiniais sprendimais pagrįstą medžiagą, tačiau neatpažino kaip atlikėjos.

Keisčiausia buvo suprasti, kad bet koks sprendimas ar pokytis mano pasirodyje darys tiesioginę įtaką instaliacijai, kurioje žiūrovas mato tik baldą. Pajutau, kad mano grojimas

13 Čia ir toliau cit. iš straipsnio autorės nepublikuoto pokalbio su Julija Bagdonavičiūte, 2025 m. sausis–gegužė.

14 Hübneris plėtinius skirsto į keturias kategorijas: I – aplinka, išvaizda ir erdviškumas (muzikos kūrimas teatro scenoje); II – judėjimas; III – performatyvios užduotys; IV – kryžminiai plėtiniai, su kuriais įžengiama į kitas profesijas (Hübner 2013: 67–98).

tampa itin fiksuotas, nors nėra jokios fiksuotos elektronikos ar kitų laiką kontroliuojančių priemonių; tarsi tą fiksuotumą natūraliai sukūrė situacija, kai du įvykiai skirtingose patalpose tampa tiesiogiai vienas nuo kito priklausomi. Kadangi [per pasirodymą] tą pačią programą atlieku dukart, pirmuosius kartus per trumpą pauzę buvo sunku *nusitūlinėti* ir suprasti, kad žmonės, ką tik buvę instaliacijos erdvėje, į koncertą ateina pirmą kartą, arba atvirksčiai. Taigi galioja savotiška automatizavimo ar aktyvavimo funkcija, kai į koncerto erdvę patenkantys žiūrovai aktyvuoja mane kaip pianistę ir *pažadina* koncerto programą tam, kad suskambėtų ir baldas. Iki šiol keista suvokti, kad nė karto nedalyvavau pačioje instaliacijoje, o instaliacijos kompozitorius su režisieriumi nė karto gyvai negirdėjo koncerto. Vieni kitų klausėmės tik per repeticijas. Turime detalai natomis užrašytą partitūrą, taigi žinau kiekvieną instaliacijoje vykstantį pokytį, esame išsprendę tai ir dramaturgiškai: pavyzdžiui, koncerte yra tokių muzikinių vietų, kurias itin išplečiu, sulėtinu, jose *užsibūnu*; tokį sprendimą priėmėme todėl, kad tais momentais *pasoluoja* baldas, išryškėja vidinės konstrukcijos mechaninių dalių skambesys, iškylama į tam tikras kulminacijas. Klausantis koncerto tos vietos gali suskambėti kaip improvizaciniai sprendimai, tačiau tai tiksliai iš anksto nuspręstos detalės, susijungiančios į vienį tik išgirdus abi pasirodymo dalis. Taigi, nors per pasirodymus visada stengiuosi būti čia ir dabar, mintyse kaskart regiu paralelinį įvykį, kurio liniją taip pat stengiuosi apgalvoti (Bagdonavičiūtė 2025).

Tokį dviprasmišką redukcijos poveikį įvardija ir Hübneris, atkreipdamas dėmesį į paradoksalią muzikos atlikimo patirtį: pašalinus tam tikrus muzikinius ar vizualinius elementus, kiti pojūčiai ir patirtys gali suintensyvėti. Hübneris šį reiškinį vadina *dvigubos logikos* principu:

Taikant redukciją gali būti išryškinti kiti atlikimo patirties aspektai. Pašalinus arba sumažinus vieną elementą [...] klausytojų pojūčiai gali būti atveriami kitomis kryptimis. Konkretus medijos elementas (kaip antai garsas ar vizualiniai elementai), įprastai sudarantis tik dalį patirties, gali būti sustiprintas pašalinus kitą, o šio medijos elemento patyrimas tampa intensyvesnis, stipriau juntamas (Hübner 2013: 125).

Redukcija – tai ne tik atlikimo priemonių apribojimas, bet ir galimybė iš naujo patirti atlikėjo kūno, kaip muzikinės sąmonės lauko, intensyvumą. Svarbu ne tai, kas iš atlikėjo atimama, bet kas jame atidengiamas ir kaip tai performuojama atlikimo visumoje.

Dabar įsivaizduokime kitokią erdvę. Požeminėje aikštelėje tarp gausybės medinių garsinių objektų vaikšto atlikėjai. Jie įvairiais būdais *užkuria* šiuos objektus, aktyvuoja juos per judesį, trintį, sukdami ir taip formuodami nuosaikios amplitudės garsinį lauką. Vieni atlikėjai klūpo ant žemės, žarsto kruopas, ridena akmenis ar kitus smulkius objektus; kiti suka rankenas ar judina mechanines detales, kurios atliepia švelniu triukšmu. Baigę vieną veiksmą, atlikėjai ramiai, beveik rituališkai nueina prie kito objekto.

Toks sceninis veiksmas stebimas kompozitoriaus Arturo Bumšteino performatyvaus garso meno darbe *Navigations* (2018)¹⁵, prodiusuotame „Operomanijos“. Čia atlikėjai, užuot naudojęsi savo profesiniais muzikos instrumentais, įveiklina specialiai šiam kūriniiui sukonstruotas triukšmo mašinas. Tokia veikla neprimena muzikinio atlikimo, bet ir neperžengia teatrinio vaidmens ribų: atlikėjai tarsi nė ne vaidina, tačiau per fizinį veiksmą, judesį suformuoja garsinę tėkmę, kurios struktūra primena muzikinį naratyvą. Profesionalūs šokėjai čia veikia be choreografinių schemų, o muzikai – be partitūros ir klasikinių instrumentų: jų buvimas erdvėje grindžiamas tiesioginiu fiziniu veiksmu, formuojančiu garsinę medžiagą ir ritmą savito muzikinio audinio pavidalu.



2 pav. Sustabdytas kadras iš performanso *Navigations* 7-ojo varianto atlikimo

Vienas šio performanso dalyvių (kontrabosininkas) į kūrinį įsitraukia kaip netradicinių garso šaltinių atlikėjas, kuriam pavesta kurti garsą per sąveiką su netradiciniais objektais. Pasakodamas apie atlikėjų atranką kompozitorius Bumšteinas pažymi, kad jam nebuvo svarbi atlikėjo instrumentinė ar net meninė specializacija, svarbiausiu kriterijumi jis laikė jautrumą garsui:

L. K. Kai rinkaisi atlikėjus projektui *Navigations*, kiek tau buvo svarbu, ar jie yra muzikantai? Kartais rodant šį kūrinį publikai jame dalyvauja atlikėjai, kurie negroja savo

15 2025 m. gegužės 10 d. Panevėžio Stasio muziejaus (Stasio Eidrigevičiaus menų centras, SEMC) požeminėje automobilių stovėjimo aikštelėje buvo atliktas performanso *Navigations*, skirto teatrinėms triukšmo mašinoms, 7-asis variantas. Atlikėjai: menininkai Elmyra Ragimova, Gailė Griciūtė, Ieva Rizė, Gitis Bertulis ir Gediminas Stepanavičius; prodiusavo „Operomanija“ (nuoroda internete: <https://arturasbumsteinas.com/navigations-vii/> [žiūrėta 2025 07 20]). Bumšteino meno darbas *Navigations* išaugo iš „Operomanijos“ ir festivalio NOA (Naujosios operos akcijos) prodiusuoto projekto „Blogi orai“, kurio premjera įvyko 2017 m. spalį festivalyje „Cricoteca / Unsound“ Krokuvoje (Lenkija).

pagrindiniais instrumentais ir veikia per objektus. Ar tau svarbu, kad jie turėtų muzikinę nuojautą? Ar tai gali būti tiesiog performeris iš meno lauko arba visai net ne šios srities žmogus?

A. B. Taip, iš esmės šiame kūrinyje gali dalyvauti bet kas, kas yra jautrus klausymui. Muzikinio išsilavinimo visai nereikia. [Vis dėlto] paprastai tai būna šokėjai, muzikai, performeriai, žmonės, kurie vienaip ar kitaip *sukasi aplink* meną, nes tokioje aplinkoje mes dirbame. Bet tai galėtų būti ir, pavyzdžiui, IT srities specialistas (Bumšteinas 2025¹⁶).

Vis dėlto, žvelgiant iš instrumentalisto perspektyvos, įdomu pasvarstyti apie tokio pobūdžio atlikimo situaciją per dalyvio patirties prizmę. Čia muzikas yra redukuojamas, nes netenka pagrindinio atlikimo įrankio (šio analizuojamo darbo atveju – kontraboso), tačiau tuo pat metu įsitraukia į grojimo objektais ir naujais instrumentais plėtinį¹⁷ – groja netradiciniais garso objektais. Tokia įtampa, kai veikiama už įprastos savo praktikos ribų ir netenkama esminio profesinio atramos taško, tampa reprezentatyviu postinstrumentalios praktikos pavyzdžiu, leidžiančiu atpažinti vieną jos kertinių savybių – **technikų pernašą** (angl. *transferral*), kurią perkusininkė ir tyrėja Louise Devenish apibrėžia kaip „gebėjimą perkelti, plėtoti ir taikyti turimas technikas bet kuriai medžiagai“ (Devenish 2021). Šį reiškinį reflektuoja ir kontrabosininkas Gediminas Stepanavičius pabrėždamas, kad, nors dalyvavimas tokioje atlikėjų redukuojančioje situacijoje iš pradžių kelia nejaukumą, įvyksta tam tikra dvikryptė technikų migracija – į procesą įeinama be muzikos instrumento, bet iš jo išsinešama tam tikrų artikuliacijų, kurios vėliau persikelia atgal į tradicinę, instrumentinę praktiką:

G. S. Iš tiesų pačioje pradžioje tai kėlė gana didelį diskomfortą. Man tai buvo anksčiau retai patirtas, bet įdomus jausmas – neturėti to instrumento, kurio, kaip tam tikros atsvaros [objekto], padedamas koncertų metu visada įsizėminu. [...] Grįžtamasis ryšys irgi buvo gana įdomus. Kai pasiekėme patį *performinimo* etapą, viskas perėjo į procesinį veikimą – nebe tik padrikų garsų atpažinimą, bet ir jų sisteminimą, dėliojimą į tam tikras prasmes. Tada ir atsirado suvokimas, kad prie kontraboso galiu prieiti ir per žaismingumą.

16 Cit. iš straipsnio autorės nepublikuoto pokalbio su Arturu Bumšteinu, 2025 m. birželis.

17 Nors straipsnyje daugiausia dėmesio skiriama redukcijos procesams, tikslinga trumpai pakomentuoti redukcijai analogišką antrąją Hübnerio teorijos ašį – atlikėjo *plėtinus*. Straipsnio autorė remiasi Hübnerio pasiūlyta atlikėjo profesijos elementų (vidinių, išorinių, kontekstinių) struktūra, kurios pagrindu formuluojama plėtinų ir redukcijos opozicija. Keturių Hübnerio plėtinų kategorijos apima papildomas atlikėjui deleguojamas užduotis, peržengiančias jo profesinę sritį (vaidybą, kalbėjimą, judesį, sąveikavimą su technologijomis). Tačiau analizuojant šiuolaikinės muzikos kontekstus, ypač postinstrumentalumo praktiką, išryškėja dar viena savita sritis, kuri logiškai įsiterpia į plėtinų struktūrą. Tai su naujais, neįprastais ar netradiciniais instrumentais ir objektais vykstantis darbas, kuriam būtina sąveika su medžiagomis, nesančiomis įprastinės profesinės praktikos dalimi. Šią praktiką straipsnio autorė siūlo laikyti penktuoju plėtinu, išskirtinu dėl specifinio santykio su instrumentalu mo klausimu ir reikšmingo vaidmens naujosios muzikos atlikimo aplinkoje.

L. K. Ar šis suvokimas atsirado būtent po šio proceso?

G. S. Taip, po darbo su objektais. Žinoma, tokią priegią galima pasirinkti bet kada – tam nereikia specifinės patirties. [...] Stipriausias patyrimas, kaip minėjau, man buvo tas žaismingumas, atsirandantis dirbant su objektais. Vėliau jis natūraliai persikėlė ir į kitas muzikines praktikas – tai patirtis, kuri mane praturtino. Galėčiau tai palyginti su atveju, kai kažkada grojau kontrabosu, o paskui pradėjau dirbti ir su gyvąja elektronika – ši patirtis irgi iš esmės išplėtė patį grojimo kontrabosu suvokimą. Turbūt tai ir yra kertinė mintis, kurią išsinešu iš šio performanso: tam tikri apribojimai iš tiesų gali plėsti [atlikėjo galimybes] (Stepanavičius 2025¹⁸).

Devenish apibrėžime postinstrumentalumo sąvoka apima keturias esmines kategorijas, aprėpiančias šios praktikos spektrą (žr. 3 pav.):

1	Instrumentalumas (angl. <i>instrumentality</i>). „Instrumentalumas siejamas su objekto ar medžiagos garsiniu arba muzikiniu potencialu, atsiskleidžiančiu atlikimo metu“ (Devenish 2021: 8).
2	Daugialypiškumas (angl. <i>plurality</i>). Postinstrumentinėje praktikoje vienas objektas ar instrumentas gali atlikti kelias funkcijas. Pavyzdžiui, jis gali būti naudojamas kaip garso šaltinis ir tuo pačiu metu kaip vizualinis elementas. „Daugialypiškumas – instrumentinių medžiagų naudojimas atlikime, siekiant atlikti tiek garsinius, tiek negarsinius vaidmenis“ (ten pat: 15).
3	Technikų pernaša (angl. <i>transferral</i>). Ši kategorija akcentuoja technikų perkėlimą iš vienos disciplinos į kitą. Perkusijos technikos gali būti pritaikytos kasdieniams ar elektroniniams objektams, plečiant tradicines atlikimo formas ir strategijas. Smuikinės technikos, pavyzdžiui, strykavimas, gali būti pritaikomos groti kitais objektais. Devenish atkreipia dėmesį, kad „perkusinė praktika pasižymi gebėjimu perkelti technikas ir pritaikyti jas bet kokioms medžiagoms“ (ten pat: 8).
4	Integracija (angl. <i>integration</i>). Šiuolaikinėje praktikoje akustiniai ir elektroniniai instrumentai derinami tarpusavyje, įtraukiant skaitmenines technologijas ir tradicinius metodus (ten pat: 15).

3 pav. Postinstrumentalios praktikos bruožai (Devenish 2021: 14–20)

18 Čia ir toliau cit. iš straipsnio autorės nepublikuoto pokalbio su Gediminu Stepanavičiumi, 2025 m. birželis.

Be technikų pernašos, šios redukcijos atveju atlikėjas mini ir kitus Devenish išskirtus postinstrumentinės praktikos aspektus – *instrumentalumo* ir *daugialypiškumo* aspektus:

Man pačiam tai leido patirti labai įdomų ryšį su garsu apskritai, nes tos triukšmo mašinos pasižymi vėją primenančia tekstūra – jose daug įvairių akmenukų, kruopų, kurie krisdami ant kietų paviršių sukelia skambesį ir taip sukuria tęstines, abstrakčias, neapibrėžtas garso tekstūras. Tačiau vis tiek įmanoma kurti tam tikrus muzikinius parametrus – garso intensyvumo, kryptingumo ar organizavimo laike – ir juos įvesti [į kūrinio atlikimą]. Galbūt tokia prieiga nebūtinai atitinka paties Arturo koncepciją – kiek suprantu, jam artimesnė instaliatyvi nuostata, kurioje veikia *negyvumo* estetika ir sąmoningas atsiribojimas nuo muzikinių formų. Vis dėlto, nepaisant skirtingų prieigų, tam tikrų dėsningumų mūsų [muzikų, atlikėjų] veikime, regis, išvengti nepavyksta (Stepanavičius 2025).

Šis naujosios muzikos kūrinys yra vienas pavyzdžių, kaip redukuotas atlikimas gali išgryninti paties atlikėjo veikimą – ne kaip muzikos instrumento valdytojo, o kaip medžiagos bei laiko sąveiką stebinčio ir ją aktyvuojančio dalyvio. Pašalinus įprastas atlikimo priemones, atlikėjo dėmesys sutelkiamas į gestą, impulsą, judesio ir garso atsiradimo momentą. Tokiu atveju atlikėjiškumas pasireiškia per jautrumą aplinkos pokyčiams, objekto atsakui ir vidinei kūno inercijai. Sceninio veikimo pagrindą sudaro nebe muzikos atlikimas tradicine prasme, o lauko aktyvavimas – jame kiekvienas judesys įgyja reikšmę kaip įrankis, kuriuo sukeliama garso ar materijos reakcijos. Tai atlikėjo darbas be muzikos instrumento, bet su instrumento atliekama funkcija – ši kartą ji perimama kūnu, buvimu scenoje ir nuoseklia įtampa, jaučiama per santykį su erdvėje esančia medžiaga.

Išvados

Šiame straipsnyje aptariama redukcijos prieiga leidžia į performatyvų kūną pažvelgti ne kaip į fiksuotą formą, bet kaip į kintantį lauką, kuriame muzikos atlikimo ir buvimo scenoje reikšmės nuolat sąveikauja tarpusavyje bei transformuojasi. Šiuo požiūriu redukcija yra ne atlikėjo *sumažinimas*, bet įkūnijamo proceso *suintensyvinimas*, dėl kurio išryškėja tai, kas atliekant muziką paprastai lieka foniniame, neįvardytame lygmenyje: atlikėjo kūnas, muzikinio mąstymo artikuliacija, perkeliama į nemuzikines atlikimo formas, santykis su aplinka. Panaikinus išorinius elementus – muzikos instrumentą ar net garsą – lieka tai, kas anksčiau buvo tarsi nematoma: atlikėjo kūniško buvimo scenoje branduolys¹⁹, įkūnijamas ir išpildomas per jo sukauptą muzikinę patirtį.

19 Apibrėžimas „atlikėjiško kūno branduolys“ gali būti siejamas su tuo, ką Ericas Clarke'as angliškai apibūdina kaip *kinaesthetically grounded subjectivity* – subjektyvumo formą, kuri atsiranda per atlikėjo jutiminį, erdvinį ir kinestetinį įsitraukimą į muzikinį veiksmą (Clarke 2005: 77).

Analizuojant konkrečius atvejus paaiškėja, kad kūriniai, kuriuose dominuoja redukcinė atlikėjo raiška, dažnai lygiagrečiai linksta į postinstrumentines praktikas. Tokiuose darbuose įprastai matomas atlikėjo veiksmas keičiamas naujomis muzikavimo formomis, kur, pašalinus pagrindinius profesinius elementus (pavyzdžiui, muzikos instrumentus), atlikėjui suteikiama galimybė įveiklinti kitus instrumentus ar alternatyvius būdus muzikuoti. Todėl plėtinys, apimantis naujus instrumentus ar grojimą objektais, pasireiškia tiek plėtinių, tiek redukcijos strategijose, taip atskleidžiant atlikėjo tapatybės transformacijos sudėtingumą šiuolaikinėje muzikoje.

Iteikta 2025 11 18
Priimta 2025 12 01

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Austin, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), p. 519–531.
- Ciciliani, Marko ir Barbara Lüneburg (2018). Gamified Audiovisual Works – Composition, Perception, Performance. *Emille, the Journal of the Korean Electro-Acoustic Music Society*. Nuoroda internete: https://www.ciciliani.com/uploads/1/3/1/5/131556658/gamified_audiovisual_works_-_composition_perception_performance_.pdf [žiūrėta 2025 07 11].
- Clarke, Eric (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Devenish, Louise (2021). Instrumental Infrastructure, Instrumental Sculpture and Instrumental Scores: A Post-instrumental Practice. *Music & Practice*, 9. Nuoroda internete: <https://www.musicandpractice.org/instrumental-infrastructure-instrumental-sculpture-and-instrumental-scores-a-post-instrumental-practice/> [žiūrėta 2022 05 10].
- Fischer-Lichte, Erika (2013). *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Mintis.
- GAPPP: *Gamified Audiovisual Performance and Performance Practice*. Nuoroda internete: <http://gapp.net/english/artandpapers.html> [žiūrėta 2025 07 11].
- Hübner, Falk (2013). *Shifting Identities: The Musician as Theatrical Performer*. Leiden: Leiden University.
- Hubrich, Sara (2014). *The Creative Embodiment of Music: Practice-based Investigations into Staged and Embodied Interpretations of Instrumental Music*. Birmingham: Birmingham City University. Nuoroda internete: <https://www.open-access.bcu.ac.uk/4917/> [žiūrėta 2024 06 15].
- Kmieliauskaitė, Lora (2024). Plėtiniai: muzikos atlikėjo performatyvumas išplėtinės muzikos lauke. *Lietuvos muzikologija*, 25, p. 144–154. Nuoroda internete: <https://zurnalai.lmta.lt/wp-content/uploads/2025/02/11-Kmieliauskaite.pdf> [žiūrėta 2025 07 11].
- Lehmann, Hans-Thies (2010). *Postdraminis teatras*. Vilnius: Aidai.
- Lucier, Alvin (1976). *Music for Solo Performer*. World Music Hall, Wesleyan University. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y&t=305s> [žiūrėta 2025 05 15].
- Lüneburg, Barbara (2018). Between Art and Game: Performance Practice in the Gamified Audiovisual Artworks of GAPPP. *The Computer Games Journal*, 7, p. 243–260. Nuoroda internete: <https://rdcu.be/9mkg> [žiūrėta 2025 05 16].

- Straebel, Volker ir Wilm Thoben (2014). Alvin Lucier's Music for Solo Performer: Experimental Music Beyond Sonification. *Organised sound*, 19, p. 17–29. Cambridge: Cambridge University Press. Nuoroda internete: <https://depositononce.tu-berlin.de/items/101cae1b-47fd-40d0-872b-4fa15bfdb53b> [žiūrėta 2025 04 15].
- Walshe, Jennifer (2016). The New Discipline. Nuoroda internete: https://musiktexte.de/WebRoot/Store22/Shops/dc91cfee-4fdc-41fe-82da-0c2b88528c1e/MediaGallery/The_New_Discipline.pdf [žiūrėta 2024 06 30].
- Zarrilli, Phillip Barry (2002). *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. 2nd edition. London, New York: Routledge.

NEPUBLIKUOTI ŠALTINIAI

- Bagdonavičiūtė, Julija (2025). Straipsnio autorės pokalbis su Julija Bagdonavičiūte, 2025 m. sausis–gegužė.
- Bumšteinas, Arturas (2025). Straipsnio autorės pokalbis su Arturu Bumšteinu, 2025 m. birželis.
- Stepanavičius, Gediminas (2025). Straipsnio autorės pokalbis su Gediminu Stepanavičiumi, 2025 m. birželis.

Deconstructing the performer's profession: the reduction method in new music

SUMMARY. This article aims to examine how performers participate in the field of new music not merely by fulfilling the conventional function of musical performance, but especially when their professional activity extends into the realm of inter-genre performance, bringing to light performative practices in which certain profession-specific elements are deliberately withheld or removed. In these situations – where musical tasks are reduced, or performers are denied access to their customary instrument(s) – the emphasis shifts to the performer's corporeality, expanding the conceptualisation of the musician's professional identity while the scope of their performative means is partially reduced. To analyse these phenomena, the article draws on instrumental theatre creator and researcher Falk Hübner's model of *extension* and *reduction*, which reveals diverse strategies for engaging performers within new music processes. By analysing examples drawn from the Lithuanian new music scene, the article demonstrates how reduction – from the displacement or removal of the instrument to the performer's partial withdrawal from the stage – can function as a method for deconstructing professional identity while simultaneously intensifying the experience of embodied musical thinking. Situating these practices alongside post-instrumental approaches (as theorised by Louise Devenish), the article argues that reduction does not simply diminish performative agency but reconfigures it: limiting conventional means of music-making opens up alternative forms of action, listening and presence in which the performer's body, gesture and relation to material and environment become primary sites of musical articulation.

KEYWORDS:
performance,
performativity,
musical theatre,
new music,
new discipline,
extensions, reduction.