

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė

**MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMO BŪDAI
POSTDRAMINIAME TEATRE**

**COMPOSING METHODS OF MUSICAL NARRATION
IN POSTDRAMATIC THEATRE**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka
Summary of the artistic research paper

Muzika / Music (W300)

Vilnius, 2017

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė

**MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMO BŪDAI
POSTDRAMINIAME TEATRE**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (W300)

Vilnius, 2017

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2013–2017 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamojo darbo vadovas:

prof. dr. **Antanas Kučinskas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Tiriamojo darbo konsultantas:

prof. dr. **Rasa Vasinauskaitė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, teatrologija H330)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties taryboje.

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkas:

prof. **Vaclovas Augustinas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, kompozicija)

Nariai:

prof. dr. **Ričardas Kabelis** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, kompozicija)

prof. dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

doc. **Hans Peter Stubbe Teglbjærg** (Danijos Karališkoji muzikos akademija, muzika W300, kompozicija)

prof. dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Recenzentas:

doc. dr. **Judita Žukienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties tarybos posėdyje, kuris įvyks 2017 m. gruodžio 20 d. 10.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Tiriamojo darbo santrauka išsiuntinėta 2017 m. lapkričio 20 d.

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

XX a. besikeičianti muzikos samprata ir pakitęs muzikos diskursas skatino kompozitorius kurti teatralizuotus kūrinius. Besipinant įvairioms meno šakoms, vykstant žanrų metamorfozėms, nyko žanrinės ribos, kurios dažnai buvo nenusakomos. Svarbiu lūžiu meno istorijoje laikomas XX a. 7-asis dešimtmetis, siejamas ne tik su įvairiose pasaulio šalyse vykusiais protestais ir maištais, bet ir su naujų meno krypčių gimimu: JAV aktyviai veikė *Fluxus* judėjimas, į pasaulines scenas veržėsi medijų teatras, Europoje pristatytos instrumentinio teatro idėjos ir eksperimentai, literatūros srityje įvyko ryškus požiūrio į naratyvą pokytis (tuo metu ieškota universalesnių pasakojimo principų ir struktūrų, kuriais remiantis, naratyvo egzistavimas būtų įmanomas bet kokiuose tekstuose). Nuo pat naratologijos mokslo atsiradimo pradžios teatro fenomenas nebuvo analizės objektu, tik maža jo dalis – teatro erdvėje skambantys pjesių tekstai – patekdavo į naratologijos tyrimų lauką. Tačiau naujai besikuriančioms, dramatinio teksto dominavimo atsisakiusioms, tradicijas neigiančioms ar jas transformuojančioms teatro formoms neišvengiamai reikėjo labiau kompleksinės, tarpdisciplininės, daugiau reiškinių į tyrimo lauką įtraukiančios analizės. Šiame darbe išskiriama ir analizuojama postdraminio teatro kryptis, pasižyminti muzikinio diskurso viršenybe, kuriai būdingas dramatinio teksto arba jo nuoseklumo atsisakymas. Minėtą kryptį tyrimo autorė įvardija *postdraminiu muzikinės naracijos teatru* (toliau – PMNT).

Tyrimo **objektas** – muzikinės naracijos ypatumai (muzikinės naracijos komponavimo priemonės ir būdai) ryškiai muzikiniu diskursu pasižyminčiuose sceniniuose kūriniuose. Muzikinė naracija teatre siejama su dramatinio naratyvo muzikalizavimu arba naujo muzikinio naratyvo / diskurso, būdingo postdraminiam teatrui, sukūrimu. Atsiradus muzikiniam naratyvui / diskursui, galima kalbėti apie postdraminį muzikinės naracijos teatrą. Tyrimo objekto pasirinkimą lėmė ne vien naujų teatro reiškinių susiformavimas ir muzikos, kaip vieno iš lygiaverčių teatro meno elementų, iškilimas bendrajame teatro kontekste, bet ir asmeninis darbo autorės interesas bei kūrybinė veikla.

Tyrimo **tikslai**: apibrėžti postdraminio muzikinės naracijos teatro fenomeną, nustatyti ir susisteminti muzikinės naracijos komponavimo būdus.

Tikslui įgyvendinti keliami tokie **uždaviniai**:

- 1) pristatyti pagrindines naratyvo ir muzikinio naratyvumo teorijas;
- 2) apžvelgti postdraminio teatro fenomeną, apibrėžti svarbiausius jo bruožus;
- 3) išskirti, išnagrinėti ir suklasifikuoti muzikinės naracijos komponavimo būdus;
- 4) atrinkti PMNT kryptį reprezentuojančius kūrinius ir spektaklius, analizuoti muzikinės naracijos pavyzdžius;
- 5) ištirti (PMNT kontekste) tyrimui aktualius darbo autorės kūrinius.

Problematika. Postdraminis teatras yra dažnas teatro kritikų diskusijų objektas, tačiau ryškiu muzikiniu diskursu pasižyminti kryptis (PMNT) neretai paliekama nuošalyje ir yra beveik netyrinėjama teatrologų dėl jai būdingo muzikos elemento autonomiškumo, kuriam reikalingos specifinės žinios ir teatrinio bei muzikinio pasirengimu grįstas analitinis požiūris. Mokslinėje ir praktinėje veikloje susidūrus su ryškiu muzikiniu diskursu pasižyminčia postdraminio teatro kryptimi ir ją reprezentuojančiais kūriniais, neišvengiamai kyla aktualūs probleminiai klausimai:

- ar simbiozinis kūrinys turi atskirus naratyvumo lygmenis?
- ar muzika (be papildomų priemonių) gali savarankiškai kurti naratyvą?
- kokį naratyvą – abstraktų ar nuoseklų – kuria muzikinis diskursas?
- kokie uždaviniai tenka kompozitoriui, kuriančiam PMNT bruožais pasižymintį kūrinį?
- kaip komponuojama muzikinė naracija postdraminiame teatre?
- ar egzistuoja klasifikavimo veiksniai, padedantys susisteminti muzikinės naracijos komponavimo būdus postdraminiame teatre?
- ar galimi bendri muzikinės naracijos aspektams būdingi komponavimo būdai?

Hipotezė. Postdraminio teatro erdvė yra atvira naujos ne(be)draminės naracijos kūrimosi galimybės: muzikinė naracija gali pakeisti literatūrinį draminių naratyvą neprasidama vieno pagrindinių pasakojimo uždavinių – papasakoti istoriją. Nors muzika (palyginti su literatūriniu tekstu) negali perteikti nuoseklios, visiems klausytojams vienodai suprantamos istorijos, tačiau, pasitelkus įvairias garsines priemones, teatrinis muzikinės naracijos elementus ir muzikinius (šiam darbe analizuojamus) komponavimo būdus, sukuriama muzikinė naracija, sąlygos abstraktesnei ir platesnei kūrinio interpretacijai bei suvokimui. Keliamos prielaidos, kad:

- 1) postdraminiame teatre susiformuoja naujos (platesnės) kompozitoriaus kūrybinės galimybės;
- 2) egzistuoja vienas ar keli klasifikavimo veiksniai, padedantys sisteminti muzikinės naracijos komponavimo būdus;
- 3) komponavimo būdai, naudojami muzikinei naracijai sukurti, yra nuleiami universaliųjų ir individualiųjų kompozitoriaus stilistinių parametrų.

Temos aktualumas ir naujumas. Šio darbo naujumą nulemia pats tyrimo objektas, jo nagrinėjimas iš muzikinės naracijos komponavimo perspektyvos, šia tema atliktų studijų stoka ir pasirinkta metodologinė prieiga. Tyrimu tikimasi atskleisti muzikinio diskurso, suponuojančio autonomišką muzikinę naraciją postdraminiame teatre, fenomeną: permąstyti muzikos poveikį postdraminiam teatrui, taip pat muzikinio komponavimo bei atlikimo – muzikalizavimo procesų – įtaką kuriant postdraminį muzikinės naracijos teatrą. Šiame darbe taip pat siūlomi nauji terminai ir sąvokos aktualiems reiškiniams aptarti.

Šio meninio tyrimo naujumas ryškiausiai atsispindi kūrybine praktika grįstame trečiajame darbo skyriuje, kuriame, remiantis antrajame skyriuje sukurtais tyrimų įrankiais ir schemomis, autorė analizuoja savo kūrybinę veiklą. Manoma, kad paties kompozitoriaus atlikta jo kūrinių ir darbo procesų analizė yra pirminis ir tiesioginis informacijos šaltinis siekiant suvokti ir įvertinti teorijos bei praktikos santykį kūryboje. Prieduose autorė pasidalija savo sukaupta kūrybine patirtimi: pateikiamos komponavimo idėjos, schemos ir patarimai, kurie, tikimasi, bus aktualūs ir naudingi teatro teoretikams ir praktikams.

Tyrimo metodai. Remiantis Paryžiaus semiotikų mokyklos atstovais, kurių teigimu, naratyvas yra laikomas bet kurį diskursą organizuojančiu principu, postdraminio teatro muzika šiame darbe yra tyrinėjama naratologiniu aspektu, tačiau ne dėl siekio ją priartinti prie literatūros, o dėl joje egzistuojančių naratyvinių konstravimo principų. Antrajame skyriuje taikomas analitinis metodas, o muzikiniai komponavimo būdai analizuojami ir sisteminami taikant tipologinį metodą. Hipotezė, kad muzikinė naracija gali pakeisti literatūrinį draminių naratyvą, įrodoma pasitelkus lyginimo metodus. Kadangi darbo autorės kaip kompozitorės praktinės veiklos objektas yra tapatus analizuojamam šiame darbe – autorė tyrimą atlieka atstovaudama tiek mokslinei, tiek meninei / praktinei pusėms ir tyrimo kontekste įgyja dalyvaujančios stebėtojos vaidmenį (angl. *participative observation*).

Literatūros ir kitų šaltinių apžvalga. Darbo temos pasirinkimą sąlygojo postdraminio teatro fenomeną analizuojančio autoriaus Hanso-Thieso Lehmanno knyga „Postdraminis teatras“ (2010) ir dėl šios knygos įtakos gimusios Lietuvos bei užsienio teoretikų, muzikologų, teatrologų studijos. Darbe naudojamas platus literatūros spektras, kurį paranku suklasifikuoti į tris grupes:

- 1) literatūra, nagrinėjanti naratyvo teoriją, naratologijos mokslą ir naratyvumą neliteratūrinėje erdvėje;
- 2) literatūra, nagrinėjanti postdraminį teatrą, performatyvumą;
- 3) literatūra, nagrinėjanti muzikos teatralizavimą, autonomiškumą ir funkciją teatre.

Pirmajame skyriuje remiamasi naratologijos pradininkų (Genette, 1969, 1983, 2011; Greimas & Courtes, 1979, 2011; Levi-Strauss, 1980) ir įvairiais aspektais naratyvą tyrinijančių autorių (Bal, 1997; Basica, 2011; Borwell, 1985; Jasinskaitė-Jankauskienė, 1997; Keršytė, 2009, 2011; Labanauskaitė, 2012, 2013; Maus, 1987; Mažeikienė, 2010; Prince, 2003, 2014; Rimmon-Kenan, 2006; Speelman, 1995; Tarasti, 1994, 1997; Vaitiekūnas, 2002; Vasinauskaitė, 2013; Wingstedt, 2004, 2005, 2008; Žemgulis, 2012) darbais. Gilinantis į postdraminį teatrą naudingais informacijos šaltiniais tapo teatrą ir performanso meną analizuojančių autorių (Fisher-Lichte, 2013; Mejerhold, 2008; Roesner, 2008; Vasinauskaitė, 2010, 2014; Zavros, 2008) straipsniai bei knygos. Tiriant muzikos autonomiškumą postdraminiame teatre ir konkretinant tyrimo lauką, remtasi įvairių teoretikų

(Bouko, 2009, 2010; Kendrick & Roesner, 2011; Novak, 2007, 2012; Rambo-Hood, 2010; Rebstock & Roesner, 2012; Roesner, 2009) studijomis. Atliekant kūrinį analizes pravertė teatrologų, muzikologų, kritikų (Freedman, 2001; Mandrijauskaitė, 2015; Šabasevičienė, 2014; Vasinauskaitė, 2014; Vosyliūtė, 2012) spektaklių recenzijos, interviu ir moksliniai tyrimai.

Tyrimui naudingos informacijos suteikė probleminius naujojo teatro ir jo žanrų metamorfozių klausimus gvildenančios vaizdo įrašuose užfiksuotos Heinerio Goebbello, Philipo Glasso, Hanso-Thieso Lehmanno, Roberto Wilsono paskaitos, pranešimai, interviu ir konferencijos. Taip pat peržiūrėti įvairių kompozitorių (Michelio van der Aa, Louiso Andriesseno, Miguelio Azguimėo, Aleksandro Bakši, Luciano Berio, Johno Cage'o, Philipo Glasso, Heinerio Goebbello, Jenso Hedmano, Mauricio Kagelio, Antano Kučinsko, Lino Lapelytės, Ritos Mačiliūnaitės, Algirdo Martinaičio, Onutės Narbutaitės, Mykolo Natalevičiaus, Alberto Navicko, Lino Paulauskio, Steve'o Reicho, Gintaro Sodeikos, Rūtos Vitkauskaitės, Rufuso Wainwrighto, Tomo Waitso), režisierių (Vido Bareikio, Rugilės Barzdžiukaitės, Jekaterinos Deineko, Ilya'os Epelbaumo, Olgos Generalovos, Kama Ginkaso, Peterio Greenaway'aus, Ruedio Häusermanno, Oskaro Koršunovo, Viliaus Malinausko, Birutės Mar, Christopho Marthalerio, Sebastiano Nüblingo, Yanos Ross, Einaro Schlee'fo, Peterio Steino, Marijos Simonos Šimulynaitės, Jono Vaitkaus, Loretos Vaskovos, Roberto Wilsono) spektakliai, operos, sceniniai koncertai, performansai, *Fluxus* judėjimo atstovų, teatrinių performansų *pionierių* ir jų sekėjų (Marinos Abramovič, Pinos Bausch, Sashos Waltz) bei kitų menininkų (Samuelio Becketto, teatro „Angelus Novus“) kūrybiniai eksperimentai.

Tiriamąojo darbo struktūra: įvadas, 3 skyriai, išvados, literatūros sąrašas, kūrinį rodyklė, priedai.

Pirmajame skyriuje apibrėžiami pagrindiniai, tyrimui aktualūs, terminai ir sąvokos, pristatomos ryškiausios naratyvo teorijos, aptariamos naratyvinio diskurso apraiškos neliteratūriniame lygmenyje, aiškinamas postdraminio teatro fenomenas, šio reiškinių specifika ir savitumas, *teatro kaip muzikos kūrinio* samprata, muzikos diskurso pokytis, įvardijamos muzikinės spektaklio partitūros galimybės bei apibrėžiamas tyrimo laukas – *postdraminis muzikinės naracijų teatras*. Antrajame skyriuje atliekama komponavimo būdų klasifikacija, praktinių pavyzdžių analizė, aptariami naratyvinio diskurso bruožai ir jų komponavimas muzikiniu lygmeniu. Trečiasis skyrius skirtas darbo autorės kūrybos analizei. Remiantis antrajame skyriuje pateikta komponavimo būdų tipologizavimo schema, aiškinami postdramiško bruožai konkrečiuose kūrinuose, tiriami muzikinės naracijos atvejai, pateikiamos kūrybinės refleksijos. Išvadose apibendrinami tyrimo rezultatai, atsakoma į probleminius, įvade iškeltus, klausimus. Prieduose pateikiamas terminų žodynas, darbo autorės komponavimo būdų patarimai, analizuojamų sceninių kūrinų aprašymai, tyrimui aktualių darbų libretai / tekstai ir aktorių atsiliepimai apie muzikalų repetacijų procesą.

1. NARATYVAS POSTDRAMINIAME TEATRE IR MUZIKINIAI KONTEKSTAI

Nors *naratyvas* ir *postdraminis teatras* iš esmės yra skirtingoms kategorijoms priklausantys terminai, tačiau abu nuo pat atsiradimo kėlė daug klausimų dėl savo apibrėžties. Naratyvas visuomet buvo (ir vis dar yra) diskusijų objektas, pirmiausia dėl paties žodžio reikšmės, o postdramiškumas – apskritai labai dažnai kvestionuojamas teatro reiškiny. Siekiant aiškumo ir konkretumo, pirmajame skyriuje apibrėžiamos *naratyvo*, *naratologijos*, *naratyvumo*, *naracijų*, *postdraminio teatro*, *postdraminio muzikinės naracijų teatro* ir *muzikalizavimo* sąvokos bei su jomis susijusi terminologija.

1.1. Naratyvo apibrėžtis

1.1.1. Naratyvo samprata ir naratologijos paradigmos

Skyrelyje pristatomos dvi skirtingais rakursais naratyvą tyrinjančios mokslinės tradicijos – Gérard'o Genette'o ir Algirdo Juliaus Greimo, susiformavusios dėl įvairialypio naratyvo termino, kuriuo struktūralistinės naratologijos klestėjimo metu buvo apibrėžiamos mažiausiai dvi skirtingos sąvokos (fabula ir siužetas), vartojimo. Nors autorių požiūris į naratyvą skiriasi, tačiau teorijos nėra kontradikcinės. Tyrimų metodai ir analizės nesutampa dėl pasirinkto (konkreto (Genette) arba plataus (Greimas) spektro. Nors Genette'o naratyvo tyrinėjimai apibrėžia tik verbalinius pranešimus ir, jo manymu, naratyvas egzistuoja tik žodiniu lygmeniu bei literatūriniuose tekstuose, Greimas ir Paryžiaus semiotikų mokyklos atstovai teigia, jog naratyvas – bet kurį diskursą organizuojantis principas. Tad, sujungus abiejų mokslininkų pozicijas, muzika šiame darbe yra tyrinėjama naratologiniu aspektu ir remiantis Genette'o naratyvinio diskurso bruožais.

1.1.2. Naratyvumo apraiškos ir tyrinėjimai muzikoje

Remiantis muzikos ir kalbos panašumu, jų bendromis savybėmis, pagrindžiamas teiginys, jog muzika gali būti naratyvi, net jei ji nėra susijusi su verbaline, gestų ar vaizduojamąja kalba. Naratyvas, kuris nebėra varžomas susiaurintos sampratos, yra traktuojamas kaip giluminė bet kokio pranešimo organizavimo struktūra. Jo išraiška galima ne tik per užrašytą tekstą ar kalbamuosius ženklus, bet ir per muziką bei kitą neverbalinių ženklų kalbą. Daroma išvada: jei muzika yra suprantama muzikiniu lygmeniu, tuomet egzistuoja galimybė perkoduoti ir suprasti ją literatūriškai.

1.2. Postdraminio teatro fenomenas

Vienas pirmųjų *postdraminio teatro* terminą savo knygoje „Postdraminis teatras“ panaudojo Lehmannas. Iki knygos pasirodymo šią temą autorius

nagrinęjo kelerius metus, tad terminas, kuris buvo smarkiai kritikuotas, ne tik prigijo, bet ir tapo „visrakčiu“ įvardijant kūrinius, kurie „netelpa“ į įvairius apibrėžimus.

XX a. antrojoje pusėje, vykstant naujovėms meno pasaulyje, teatro erdvėje kuriamas naujas, nuoseklios literatūros fabulos neilustruojantis ir literatūrinio diskurso viršenybės atsisakantis spektaklių formatas. Jis suvokiamas kaip performatyvus menas, kuris nebėra dramos kūrinio vaizdavimo erdvė. Įsidėmėtina, kad postdraminis teatras neneigia dramos ar teksto, bet keičia požiūrį į literatūrą ir jos naudojimą scenos mene. Įsigali samprata, kad naratyvas egzistuoja ir kitu lygmeniu, todėl formuojasi daugybė teatro porūšių.

1.2.1. Postdraminio teatro samprata ir bruožai

Skirtingų meninių praktikų susijungimas teatre sukuria erdvę, kurioje įvairios meno rūšys gali išlaikyti savo autonomiškumą. Skyrelyje išskiriami ir analizuojami trys pagrindiniai postdraminį teatrą reprezentuojantys bruožai: 1) nuoseklus naratyvo atsisakymas; 2) antihierarchinis teatro elementų principas; 3) performatyvumas. Toks bruožų įvardijimas padeda suformuoti kriterijus ir nustatyti tipologinę kūrinio poziciją postdraminio teatro kontekste.

1.2.2. Muzikos diskursas postdraminiame teatre

Įsigalėjus antihierarchiniam teatro elementų principui, keičiasi muzikos samprata ir reikšmė teatro erdvėje. Muzikinė spektaklio partitūra virsta visus teatro elementus organizuojančiu ir koordinuojančiu principu, todėl spektaklius patogiau analizuoti bei interpretuoti kaip muzikos kūrinius. Tokie pokyčiai neišvengiamai skatina tarpdiscipliniškumo plėtrą, aktyvesnį režisierių ir muzikos profesionalų bendradarbiavimą.

Skyrelyje atsakoma į klausimus: kaip darbas neliteratūriniame teatre pakeičia / praplečia kompozitoriaus kūrybą ir funkcijas; kuo išsiskiria sceniniai kūriniai, kuriuose kompozitorius ne akompanuoja režisieriui, bet, pasitelkdamas savo muzikinę patirtį, keičia teatrą? Čia apibrėžiama ir ypač svarbaus termino – *muzikalizavimo* (angl. *musicalization*) – samprata, nes būtent juo įvardijamas ne tik muzikos vaidmuo teatre, bet ir nusakoma paties teatro kaip muzikos idėja, t. y. taip apibūdinamas teatrinis pastatymas, kuris suvokiamas kaip muzikinis kūrinys.

1.3. Postdraminis muzikinės naracijos teatras

Šiame poskyryje aiškinamas termino *postdraminis muzikinės naracijos teatras* pasirinkimas ir reikšmė, nustatomas tiriamų kūrinių laukas (jis neapėria tradicinio stiliaus operos ar kitų muzikinių žanrų – simfoninių, kamerinių kūrinių, etc.). Pabrėžiama, kad kalbama tik apie tokią teatro kryptį, kuri susiformavo iš muzikinių įvykių teatralizacijos ir kurioje išplėstas muzikinis diskursas suponuoja

naują muzikinės spektaklio partitūros prasmę. PMNT siejamas su dramatinio naratyvo muzikalizavimu arba naujo muzikinio naratyvo / diskurso, būdingo postdraminiam teatrui, sukūrimu. Muzikinė naracija gali būti sukomponuota kompozitoriaus (užrašyta natomis ar iš anksto paruoštuose garso takeliuose), kuriama repetacijų metu, atlikimo-komunikacijos procese ir pasitelkus aktorius / muzikanto balso galimybes, judesius, gestus, padėties pokyčius, erdvės ypatumus, taip pat paveikta papildomų veiksnių (garso efektų, medijos technologijų) bei žiūrovų suvokimo.

2. MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMO BŪDAI

Šiame skyriuje analizuojami muzikinės naracijos komponavimo būdai, aprašomi praktiniai pavyzdžiai kompozitorių Andriesseno, Azguime'ų, Bakši, Cage'o, Glasso, Goebbelso, Lapelytės, Martinaičio, Narbutaitės, Navicko, Reicho, Vitkauskaitės, Wainwrighto, režisierių Bareikio, Barzdžiukaitės, Generalovos, Ginkaso, Greenaway'aus, Häusermanno, Malinausko, Marthalerio, Nüblingo, Ross, Schleefo, Steino, Šimulynaitės, Vaitkaus, Varno, Vaskovos, Wilsono, kompozitoriaus-režisieriaus van der Aa ir teatro „Angelus Novus“ kūriniuose. Analizė vykdoma trimis etapais:

- 1) išskiriamos dvi muzikinio komponavimo kategorijos:
 - komponavimas garsiniais elementais;
 - teatrinėse elementų muzikalizavimas;
- 2) siekiant išsamios komponavimo būdų analizės, kategorijos suskaidomos į smulkesnes grupes pagal esminius priemonių požymius;
- 3) aptariamas naratyvinio diskurso bruožų komponavimas muzikiniu lygmeniu (analizuojami kūriniai).

2.1. Komponavimas garsiniais elementais

Komponavimas garsiniais elementais nurodo, kad muzikiniame takelyje ar gyvai atliekamoje muzikoje naudojami įvairaus pobūdžio – vokaliniai, instrumentiniai, elektroniniai ar aplinkos – garsai. Komponuojant skirtingus garsus, neišvengiamai naudojami atitinkami komponavimo būdai ir taktikos. Poskyris skaidomas į smulkesnius skyrelius išskiriant dvi garsinių elementų grupes. Pirmajai priskiriami aktorių / muzikantų skleidžiami verbaliniai, antrajai – instrumentiniai, medijos technologijų ir aplinkos – neverbaliniai garsai.

2.1.1. Verbalinių priemonių naudojimo ypatumai

Kritikai ir tyrėjai postdraminį teatrą dažnai įvardija neliteratūriniu teatru, todėl šiame skyrelyje keliamas klausimas, ar kūriniai, kuriuose egzistuoja verbalinis tekstas, apskritai turėtų būti priskiriami šiam teatrui? Į klausimą atsakoma

remiantis Lehmanno teiginiu, kad postdraminis teatras atsisako ne verbalinio teksto, o tik jo draminių principų. Čia logosas gali būti visiškai atviras ir išskaidytas, jis neprivalo perteikti žiūrovui esminių spektaklio dalykų: teatrinis „magiškas“ ryšys su žiūrovu yra kuriamas per kalbą. Kiekvieno individo balsas, net ir neperteikdamas teksto prasmės, savo individualiomis balso savybėmis ir / ar vokaliniais įgūdžiais gali sukurti pasakojimą, todėl, komponuojant verbalinėmis priemonėmis, ypač daug dėmesio skiriama *aktorius / dainininko balso potencialui*. Kadangi tekstą sudaro du komponentai – semantinė prasmė ir garso šaltinis, tad balsas, atliekantis lingvistinio ar muzikinio kodo funkciją, dėl savo specifinių ypatybių turi būti analizuojamas kaip garsas, o ne diskursas.

Skyrelyje išskiriami ir analizuojami du pagrindiniai verbalinių priemonių komponavimo būdai:

1. Literatūrinių tekstų denaracija. Literatūrinio teksto semantinio konteksto ir naratyvo atsisakymas, pirmenybę suteikiant muzikalumui. Tokiu atveju literatūrinis tekstas gali būti komponuojamas muzikiniais principais ir nagrinėjamas kaip medžiaga, kurianti naujas (muzikines) prasmes.

2. Kalbos muzikalizavimas. Tai – kalbamojo teksto prilyginimas muzikiam, kuris komponuojamas ir analizuojamas kaip garsas, o ne diskursas. Išskiriami penki kalbos muzikalizavimo būdai: 1) daugiakalbystės principas (skirtingų kalbų naudojimas vieno spektaklio metu); 2) simultaninis kalbėjimas / dainavimas (du ar daugiau atlikėjų dainuoja ar kalba vienu metu); 3) tempinė deverbalizacija (kryptingas tempo pasirinkimas, kuris naikina kalbamojo / dainuojamojo teksto prasmę, o atlikta medžiaga suvokiama ne kaip komunikacijos priemonė, o kaip būseną ar atmosferą); 4) beprasmiškai verbaliniai dariniai (balsu atliekami fonetiniai garsai (nuo pavienių garsų iki beprasmiškos (verbaliniu lygmeniu) kalbos), kuriais sukuriamos naujos muzikinės prasmės); 5) dainuojamasis kalbėjimas / kalbamasis dainavimas (kalbamojo teksto papildymas dainuojamaisiais garsais ir atvirkščiai, išskiriamos dvi rūšys: a) vokalinis takumas (laipsniškas kalbėjimo virtimas dainavimu ir atvirkščiai), b) kalbėjimo ir dainavimo hoketas (kalbamojo skiemens / žodžio pakeitimas dainuojamuoju ir atvirkščiai). Vienalaikis kelių kalbos muzikalizavimo taktikų (gyvo atlikimo metu ar įrašė) naudojimas neišvengiamai sukuria ryškesnius naracijos aspektus, bet taip rizikuojama prarasti literatūrinio teksto prasmę, nes tokiu atveju klausytojas girdi tik garsinį darinį. Tačiau būtent taip sukuriamos naujos, verbaliniam tekstui nepavaldžios naracijos detalės, kurioms reikia daugiau žiūrovo vaizduotės ir interpretacinių gebėjimų.

Įsidėmėtina, kad pirmasis verbalinių priemonių komponavimo būdas apibrėžia situaciją, kai prasminiai (literatūriniai) tekstai virsta garsine, literatūriškai „neprasminga“, medžiaga. Ir nors muzikalizuojant kalbą taip pat dažnai dingsta semantinė prasmė (ir dėl to ją būtų galima įvardyti literatūrinių tekstų denaracijos atšaka), vis dėlto, tiriant kalbos muzikalizavimo taktikas šiame

darbe, akcentuojamas ne verbalinio teksto semantikos dingimas, o išgaunamos / sukuriamos naujos prasmės.

2.1.2. Neverbalinio garsyno naudojimo ypatumai

Neverbaliniais garsais sukomponuotas kūrinys pasižymi ne tik teksto nebuvimu, bet ir absoliučiu muzikos elemento autonomiškumu. Analizuojant tokius kūrinius, kyla vienareikšmių ir konkrečių veiksmų bei vaizdų supratimo ir interpretavimo problema, nes čia galimos tik jų užuominos. Tačiau kai teatro scenoje atsisakoma tradicinio pasakojimo perteikimo, išsiplėčia suvokimo laukas, žiūrovams / klausytojams reikia daugiau vaizduotės nei įprastai, taigi stiprinami ir ugdomi jų interpretaciniai gebėjimai.

Šiame skyrelyje, atsižvelgus į garso skleidimo šaltinį, išskiriamos trys – instrumentinių, medijos technologijų ir aplinkos (buitinių) – garsų grupės. Nuosekliai aptariami galimi komponavimo būdai, pateikiami praktiniai pavyzdžiai.

2.2. Teatrinų elementų muzikalizavimas

Kadangi funkcinė muzika koreliuoja su kitomis meno šakomis ir yra papildyta vizualiniais, tekstiniais, judesio ar šviesos sprendimais, čia itin svarbus vaidmuo tenka erdvei, fizinio kūno buvimui dabarčiai, šviesai, akustikai, muzikantų judesiams. Išskiriamos trys teatrinų elementų, veikiančių pagal muzikinius principus, grupės:

- 1) kūrybinis ir repeticijų procesas;
- 2) vizualiniai sprendimai;
- 3) kūrinio struktūra.

Pirmoji grupė apibrėžia situacijas, kurios įvyksta dar prieš spektaklio premjerą. Čia kalbama apie muzikalų kompozitoriaus, režisieriaus ir aktorių bendradarbiavimą, t. y. apie kūrybinį procesą, kuris paremtas muzikiniais sprendimais, o repeticijos vyksta muzikiniu principu (prasidainavimai, ritmikos pratimai, ansamblinis dainavimas ir kt.). Vizualiniai sprendimai – 1) judėjimas ir gestai; 2) erdvės ypatumai / garsų iš(si)dėstymas erdvėje; 3) scenografija – šio darbo kontekste nusako aktorių / muzikantų atliekamus veiksmus, kompozitoriaus ar režisieriaus sprendimus, kurie pasitelkiami siekiant išgauti naują skambesį ar muzikinės naracijos detales. Trečioji teatrinų elementų grupė – kūrinio struktūra – tai spektaklio formos organizavimas muzikiniais principais, kai dramatiniai spektaklio elementai paklūsta muzikiniams. Čia muzikinių numerių dramaturgija ir stilistika diktuoja sceninio veiksmo dramaturgiją.

Remiantis 2.1. ir 2.2. poskyriuose atliktomis analizėmis, pastebėta, kad:

- didesnės apimties PMNT kūriniai dažnai sudaryti iš labai skirtingų, muzikos savarankiškumą reprezentuojančių epizodų, kuriuose skiriasi naudojamo teksto pobūdis, todėl tokį kūrinį patartina skaidyti į smulkesnes (pagal kompozicinę išbaigtumą) dalis;

- keli komponavimo būdai gali būti naudojami vienu metu;
- nepriklausomai nuo pasirinkto komponavimo būdo muzikinės naracijos komponavimui įtakos turi įvairios muzikos išraiškos priemonės: ritmas, registras, dinamika ir t. t.

Poskyrius 2.1. ir 2.2. apibendrina komponavimo būdus tipologizuojanti muzikinių komponavimo priemonių ir būdų schema.

2.3. Naratyvinis muzikos komponavimo diskursas

Analizuojant spektaklius pastebėta, kad, kuriant neliteratūrinį naratyvą, kiekvienu atveju (muzikos, judesio, etc.) naudojamos atitinkamos priemonės ir būdai, lygiai taip pat žiūrovui reikalingi ir skirtingi jo „iškodavimo“ būdai. Muzikos kalba yra daug abstraktesnė nei, pvz., teatro, tad ir sėdinčiųjų koncertų salėje lūkesčiai bus kitokie nei į spektaklį atėjusios publikos. Poskyryje nagrinėjama, kas įvyksta naujajame teatre, kai žiūrovas nebeįgauna literatūrinio naratyvo, o spektakliui turi įtakos muzikiniai principai ir kuriamas kitoks – abstraktesnis – naratyvas.

Lyginant literatūrinį pasakojimą ir muzikos kūrinį, išvelgta sutapčių: daugelis naratyvumo konstravimo principų egzistuoja abiejuose kūriniuose, tad daroma prielaida, kad visiems naratyvumo aspektams įmanoma rasti analogijų muzikiniame lygmenyje. Įsidėmėtina, kad atsisiakius literatūros ar jos svarbos ir taikant minėtą Genette'o naratyvinio diskurso bruožų (laikas, būdas, balsas) modelį, lieka neaptartas personažų charakteristikos aspektas, kuris tyrimui ypač svarbus, nes nenaudojant literatūrinio teksto (arba naudojant jį nenuosekliai, fragmentiškai) veikėjų vidiniai ir / ar išoriniai bruožai dažnai perteikiami muzikiniu lygmeniu (įvairiais komponavimo būdais, muzikos išraiškos priemonėmis, artikuliacija ir kt.). Personažų charakteristika naratologiniuose tyrimuose nėra įvardijama naratyvumo bruožu, tačiau, siekiant nuodugnai iširti pasirinkto kūrinio muzikinę naraciją, sukurti veikėjų bruožai turi būti analizuojami kartu su trimis diskurso (laikas, būdas, balsas) bruožais.

3. MUZIKINĖS NARACIJOS KOMPONAVIMAS RITOS MAČILIŪNAITĖS SCENINIUOSE KŪRINIUOSE

Trečiojo skyriaus tikslai – atskleisti, kokias (antrajame skyriuje nagrinėtas) priemones ir komponavimo būdus, kurdama muzikinę naraciją postdramišku pasižyminčiuose spektakliuose, darbo autorė naudoja savo kūryboje, ir paanalizuoti muzikinę naraciją jos sceniniuose kūriniuose. Šiame skyriuje analizuojama keturiolika kūrinių: opera „Nebūti ar nebūti“ (2009), šokio opera „NO AI DI“ (2010), muzikos ir šokio spektaklis „NA-MAI“ (2010), garso ir judesio spektaklis „Kopėčios“ (2011), teatralizuotas elektroakustinis vokalinis ciklas „Raidės“ (2012),

spektaklis „Išėjimo nėra“ (2012), nanoopera „Dresscode'as: Opera“ (2012), muzikinis koliažų spektaklis „59' Online“ (2013), spektaklis „Eugenijus Oneginas“ (2013), lėlių, kaukių ir judesio fantasmagorija „Smėlio žmogus“ (2014), spektaklis „Karalius Lyras“ (2014), monospektaklis „Oskaras ir ponia Rožė“ (2015), teatrinis žaidimas „Kodas: HAMLET“ (2016), kamerinė opera „Į Švyturį“ (2016). Darbų atranka atlikta vadovaujantis dviem kriterijais:

- 1) kūrinys yra priskiriamas PMNT kryptčiai (t. y. kūriniui būdingi postdramiško bruožai, jis pasižymi ryškiu muzikiniu diskursu, o naratyvas komponuojamas muzikiniu lygmeniu);
- 2) kūrinys nėra priskiriamas PMNT kryptčiai, tačiau jame ryškiai atsispindi antrajame skyriuje aptarti (tyrimui aktualūs) muzikinės naracijos komponavimo būdai.

Tiriant kūrybinį procesą ir darbus (postdraminio teatro kontekste) buvo iškelti šie klausimai: 1) kurie kūriniai priskiriami PMNT kryptčiai; 2) kokie postdramiško bruožai jiems būdingi; 3) kokios komponavimo priemonės ir būdai naudojami; 4) kokie sukurti naracijos aspektai?

3.1. Postdramiško bruožai

Didžioji autorės kūrybos dalis – sinkretiški spektakliai ir tarpdisciplininiai projektai, kuriuose muzikos elementas išsaugo savo autonomiškumą. Toks muzikos elemento „iškėlimas“ suformuoja kitus postdramiško kriterijus: pasirenkami nenuoseklūs naratyvo tekstai, sceniniai kūriniai komponuojami nenaudojant jokio verbalinio teksto, nevengiama naudoti performatyvių elementų, spektaklis suvokiamas kaip autonominis ir savarankiškas meno kūrinys, o ne dramatinio teksto iliustracija.

Pirmasis postdramiško bruožas – nuoseklus literatūrinio naratyvo atsiskaitymas – pastebimas ir analizuojamas aštuoniuose kūriniuose („NO AI DI“, „NA-MAI“, „Kopėčios“, „Raidės“, „Dresscode'as: Opera“, „59' Online“, „Smėlio žmogus“, „Kodas: HAMLET“). Nustatyta, kad nenuoseklumas juose išgaunamas naudojant / jungiant skirtingo pobūdžio tekstus: eilėraščius, pjesių ištraukas, fonetinius garsus, remarkas, aprašymus, reklaminius tekstus ir kt. Pasirinkti literatūriniai tekstai čia komponuojami koliažo principu ar transliuojami medijos technologijomis, o simboliai ir įvykiai perteikiami muzikine, vizualine ar choreografinė išraiška. Toks skirtingų meno šakų sujungimas sąlygoja lygiavertį kelių meno sričių profesionalų bendradarbiavimą, kuris sufleruoja apie galimą antrojo postdramiško bruožo – antihierarchinio teatro elementų principo – glūdėjimą kūrinyje. Pastarojo bruožo apraiškos nustatytos septyniuose darbuose („NO AI DI“, „Kopėčios“, „Raidės“, „NA-MAI“, „59' Online“, „Smėlio žmogus“, „Kodas: HAMLET“). Išanalizavus minėtus kūrinius, išaiškinus naratyvo lygmenis, pastebėta, kad antihierarchiniu teatro elementų principu pasižymintys kūriniai – hibridinių žanrų pavyzdžiai.

Trečiojo – performatyvumo – bruožo apraiškos glūdi dviejų kūrinų koncepcijose, kai siekiama neperteikti jokių papildomų prasmių, judėjimas ir gestai atliekami tik dėl paties veiksmo, bet ne kaip simbolinis ženklas perteikimas („Raidės“), o žiūrovo ruošimasis renginiui tampa svarbia spektaklio dalimi („Dresscode’as: Opera“).

3.2. Komponavimas garsiniais elementais

Šiame poskyryje garsiniai elementai analizuojami išskiriant dvi – verbalinių ir neverbalinių priemonių – grupes.

1. Verbalinių priemonių muzikinis naudojimas. Komponuojant verbalinėmis priemonėmis ypatingas dėmesys skiriamas atlikėjui: aktorius / dainininko balso potencialas neretai tampa kūrinio idėjos ar vokalinės medžiagos atspirtimi. Itin dažnai naudojama komponavimo taktika – vienalaikis gyvai atliekamos vokalinės partijos ir įrašyto balso skambėjimas – panaudota šešiais skirtingais variantais: 1) gyvai atliekamo vokalo partija tam tikru intervalu dubliuojama įrašė, t. y. solistas dainuoja kartu su savo įrašytu balsu („Į Švyturį“); 2) solistas ir įrašytas balsas dainuoja kanonu („Į Švyturį“); 3) solisto ir įrašyto balso partijos skamba polifoniškai („NA-MAI“, „NO AI DI“); 4) solisto ir įrašyto balso partijos sukomponuotos dialogo principu („NO AI DI“); 5) įrašytas(-i) balsas(-i) atlieka ritmo funkciją („NA-MAI“, „Raidės“); 6) įrašytas(-i) balsas(-i) atlieka pritariančio vokalo funkciją („59’ Online“).

Analizuojant verbalinių priemonių komponavimo būdus nustatyta: 1) vokaliname cikle „Raidės“ pagrindinis dėmesys skiriamas žodžių dalumui į skiemenis ir raides, kuriuos rotuojant sukuriama naujos fonetinės prasmės (literatūrinių tekstų denaracija); 2) aštuoniuose kūrinuose („Nebūti ar nebūti“, „NO AI DI“, „Kopėčios“, „Raidės“, „Išėjimo nėra“, „59’ Online“, „Kodas: HAMLET“, „Į Švyturį“), siekiant sukurti masiškumo, chaotiškumo, beprotybės, sustabdyto laiko ir kt. įspūdžius, aktorių / dainininkų partijos sukomponuotos pasitelkus įvairias kalbos muzikalizavimo taktikas (daugiakalbystės principą, simultanių kalbėjimą / dainavimą, tempinę deverbilizaciją, beprasmius verbalinius darinius ir dainuojamąjį kalbėjimą / kalbamąjį dainavimą).

2. Neverbalinio garsyno naudojimas. Nenaudojant jokio verbalinio teksto, o tik pasitelkus instrumentinius, medijos technologijų ir aplinkos (buitinius) garsus, septyniuose darbuose kuriami naratyvinio diskurso bruožai. Naratyvinis balsas išgaunamas muzikinės dėžutės garsais, kurie kontrastuoja su savo fundamentine prigimtimi ir sukuria priešingą – kraupumo atspalvį („Smėlio žmogus“, „Oskaras ir ponia Rožė“, teatriniam žaidime „Kodas: HAMLET“). Medijos technologijų garsynas (kompiuteriniai, telefono skleidžiami garsai, garsiniai efektai) suponuoja naujus laiko ir erdvės aspektus („griauna“ nuoseklus, vieno laiko ir erdvės suvokimą), nulemia aktorių veiksmus bei sukuria nesurežisuotos situacijos įspūdį („59’ Online“). Aplinkos (buitiniai) garsai naudojami ne dėl

ilustracijos, bet kaip muzikinė medžiaga („Oskaras ir ponia Rožė“, „Į Švyturį“, „Dresscode’as: Opera“, „Karalius Lyras“, „Smėlio žmogus“), čia ypač svarbi ritmika, garso aukštis, naudojami garso efektai.

Ištyrus verbalinių ir neverbalinių priemonių komponavimo procesus, pastebėta, kad ne visus komponavimo pavyzdžius įmanoma priskirti konkrečioms grupėms. Minėtini ir kiti naracijos tyrimui aktualūs atvejai. Nepriklausomai nuo pasirinktų priemonių laiko ir būdo aspektai dažnai kuriami iš anksto paruoštu įrašu: analepsė išgaunama pakartojus anksčiau spektaklyje skambėjusią temą, o distancijos tarp kelių veikėjų, veikėjo ir jo vidinio balso perteikiamos gyvo ir įrašyto balso dialogais.

3.3. Teatrinėlių elementų muzikalizavimas

Šiame poskyryje aptariama, kaip, siekiant sukurti muzikinę naraciją, autorės kūryboje pasitelkiami teatriniai elementai. Nustatyti du muzikalios kūrybinio ir repetitijų proceso, penki vizualiųjų sprendimų bei du kūrinio struktūros, organizuojamos muzikiniais principais, pavyzdžiai.

Spektaklis „59’ Online“ (nuo idėjos iki išpildymo) yra paveiktas muzikinių sprendimų: aktoriai dainuoja, muzikalizuoja kalbą, jų vaidybą ir pasakojamų istorijų tvarką veikia garsiniai impulsai. Muzikalios atlikimo siekis neišvengiamai nulėmė repetitijų procesą: buvo atliekami prasidainavimai, muzikinės koordinacijos, ritmikos, improvizacijos lavinimo ir kt. pratimai. Fragmentinė / koliažinė veiksmo erdvė (internetas) šiame spektaklyje išgaunama ir valdoma garso efektais, kurie veikia aktorių vaidybą ir perkelia žiūrovą iš vienos situacijos į kitą.

Vokalinis ciklas „Raidės“ artimas „įvykiui“ (atsisakoma prasminių ženklų): čia mėginama sureikšminti skambančią muziką, o ne jos perteikimą, todėl teatralizuoto atlikimo metu slepiama viskas, kas gali sukurti papildomas prasmes. Solistai, kurių veidai ir rankos padengti juodu grimu, vilki juodais rūbais, neinterpretuoja muzikos ar poezijos, atlieka tik režisierės nurodytus gestus, kuriais kuriami muzikai nepavaldūs naratyvinės tvarkos ir laiko aspektai. O kūrinio formą (ciklo dalių skaičių) ir muzikinės medžiagos pagrindą (atraminius garsus) nulėmė paskutiniai pasirinkto eilėraščio žodžiai – gamos garsai.

Nanooperoje „Dresscode’as: Opera“ muzikinę naraciją padeda kurti partitūroje tiksliai nurodyti įprastam solisto atlikimui nebūdingi judesiai, kuriais išgaunamas nesurežisuotos elgsenos įspūdis. Režisūriniam sprendimui (solo frazės perteikia puikavimąsi, dainavimas hoketo principu – dvikovą, o duetas – isteriją) įtaką darė ne libretas, kurį sudaro fonetiniai garsai, jaustukai, ištiktukai, remarkos, o vokalinės medžiagos išdėstymas.

Spektaklių „NA-MAI“, „Karalius Lyras“ ir „Kodas: HAMLET“ garsinius sprendimus pasufleravo erdvių ypatumai. Kadangi spektaklio „NA-MAI“ pasirodymas vyksta lauke, neišvengiama ir specialaus įgarsinimo. Šiuo atveju pasirinkta naudoti erdvinį garso kolonėlių išdėstymą ir solistės balso dubliavimą įrašė.

Tokiu pasirinkimu siekiama suklaidinti žiūrovą: jis nepajėgus atskirti gyvo ir įrašyto balso bei nustatyti garso šaltinio vietos ir krypties. Spektaklyje „Karalius Lyras“ scena ir parteris padalijami į tris garsines zonas. Intensyviausiose spektaklio vietose visose trijose kolonėlių porose simultaniškai skamba skirtingi garso takeliai, kuriais išgaunami įvairūs naratyviniai vaizdiniai. Teatrinio žaidimo „Kodas: HAMLET“ erdvė – nuolat kintanti. Kiekvienam „kambariui“ pritaikyti garsai paryškina patalpų specifiškumą, scenografiją ir kartu pateikia naratyvines nuorodas apie personažus, jų likimą bei charakterius.

Trečiasis skyrius apibendrinamas lentelėmis-suvestinėmis, kuriose pateikiama informacija apie darbo autorės naudojamus komponavimo būdus. Aprašoma, kaip atskiro kūrinio atveju buvo sukomponuotas konkretus muzikinės naracijos aspektas (kokios muzikos išraiškos, garsinės, negarsinės ir kt. priemonės pasirinktos).

IŠVADOS

1. Atlikus tyrimą nustatyta, kad postdraminiame teatre muzika tampa svarbiu, autonominiu elementu, o muzikinė spektaklio partitūra organizuoja visus teatro elementus, tad Genette'o ir Greimo naratyvo bei Bordwello ir Tarasti muzikinio naratyvumo teorijas galima pritaikyti tiriant postdraminio muzikinės naracijos teatro (PMNT) kūrinius.

Atsisakius literatūrinio teksto ar jo nuoseklumo, veikėjai dažniausiai charakterizuojami muzikiniu lygmeniu. Nors naratologiniuose tyrimuose personažų charakteristika nėra įvardijama kaip naratyvumo bruožas, šio darbo kontekste ji įgyja lygiavertę poziciją ir papildo Genette'o naratyvinio diskurso bruožų (laikas, būdas, balsas) modelį. PMNT naratyvinio diskurso bruožai ir personažų charakteristika tiriami analizuojant garsinius ir teatrinis elementus bei komponavimo būdus.

2. Įsitvirtinus literatūrinio teksto funkcijos pokyčiams, o muzikiniams garsams, triukšmams ir aktorių balsams tapus autonominiais elementais, susiformavo naujos neliteratūrinio naratyv(um)o kūrimo galimybės. Kadangi muzikos autonomiškumu pasižyminčiame spektaklyje atsisakoma logocentristinės naratyv(um)o koncepcijos, dramatis naratyvas – muzikalizuojamas, o muzikos elementas koordinuoja muzikantų / aktorių judėjimą, gestus, organizuoja kūrinio struktūrą ir pan., atlikus tyrimą nustatyta PMNT spektakliui būdinga nauja savybė: jis turi būti suvokiamas, interpretuojamas ir analizuojamas kaip muzikinis kūrinys.
3. Postdraminis teatras neneigia dramos ar teksto, o keičia požiūrį į literatūrą ir jos naudojimą scenos mene. Kadangi įvairios meno rūšys čia gali išlaikyti savo autonomiškumą, o naratyvas – egzistuoti ir kitu lygmeniu, formuojasi

daugybė naujų teatro porūšių. Tiriant postdramiškumo bruožais ir muzikos autonomiškumu pasižyminčius garso, performansų teatro kūrinius, postoperas, teatralizuotus muzikinius spektaklius, kuriuose pagrindinę naratyvumo funkciją (papasakoti istoriją) atlieka muzika, pastebėtas naujų sąvokų ir teatro krypties, apibūdinančios minėtus darbus, apibrėžties poreikis. Remiantis atliktomis studijomis, tyrimais ir siekiant išvengti terminologinių sutapčių, pasirinkta vartoti *postdraminio muzikinės naracijos teatro* terminą. Šiam teatro porūšiui nepriskiriami tradiciniai, draminių tekstą iliustruojantys spektakliai ar operos, o kalbama apie kūrinius, susiformavusius iš muzikinių įvykių teatralizacijos, kuriuose išplėstas muzikinis diskursas suponuoja naują muzikinės spektaklio partitūros prasmę.

4. Nustatyta, kad muzikos elemento svarba ir autonomiškumas spektaklyje formuoja naujas (platesnes) kompozitoriaus kūrybines galimybes: pasakojimas komponuojamas pasitelkus ne vien garsinius, bet ir įvairius teatrinis elementus. Tokiu būdu skatinama tarpdiscipliniškumo plėtra, aktyvesnis režisierių ir muzikantų bendradarbiavimas.

Kadangi muzikinė naracija kuriama ne tik iš anksto paruoštoje partitūroje, bet ir pasakymo lygmeniu, juntamas kitokio atlikėjo – muzikalaus aktoriaus / teatrališko muzikanto – poreikis. Remiantis praktinės veiklos patirtimi ir aktorių apklausa apie darbo autorės rengiamus muzikinius užsiėmimus (žr. 7 priedą) kuriant spektaklį, kuriame muzikiniai sprendimai veikia aktorių vaidybą ir / ar kalbamasis / dainuojamasis tekstas yra sukomponuotas pasitelkus verbalinius komponavimo būdus (literatūrinių tekstų denaraciją, kalbos muzikalizavimą), pastebėta muzikalaus repetitijų proceso (pratimai, lavinantys aktorių vokalinių meistriškumą, ansamblinį dainavimą ir ritmikos pojūtį) reikmė ir nauda.

Muzikinės naracijos kūrimas suvokimo lygmeniu ugdo žiūrovo kūrybiškumą. Kai teatro scenoje nepateikiamas įprastinis literatūrinis naratyvas, o spektakliui įtakos turi muzikiniai principai, publikai kyla vienareikšmių, konkrečių veiksmų ir vaizdų supratimo bei interpretavimo problema, taip pat išauga fragmentinio suvokimo tikimybė. Tačiau teatro scenoje muzikalizuojami spektaklio elementai pasiūlo naują percepcijos strategiją: žiūrovo / klausytojo vaizduotės ugdymą, laisvesnių, kūrybiškesnių ir abstraktesnių suvokimo galimybių sukūrimą, kitokius laiko, erdvės skambumo pojūčius.

5. Nuoseklus iškeltų darbo uždavinių sprendimas padėjo įgyvendinti tikslą – išanalizuoti ir susisteminti muzikinius komponavimo būdus postdraminiame muzikinės naracijos teatre. Sisteminiams atliekamas pagal toliau nurodytą procesų eiliškumą:
 - 1) Nustatoma, kokie komponavimo elementai – garsiniai, teatriniai – panaudoti kūrinyje ar jo epizode (didesnės apimties kūrinius patogiu suskirstyti į mažesnius, kompoziciškai išbaigtus fragmentus).

- 2) Įvardijamos panaudotos priemonės:
 - garsiniais elementais sukompnuotame kūrinyje atskiriami verbali-
nėmis ir neverbalinėmis priemonėmis sukurti muzikinės naracijos
atvejai;
 - teatrinių elementų atveju įvardijama, kokie elementai (kūrybinis ir
repeticijų procesas, vizualiniai elementai, kūrinio struktūra) veikia
pagal muzikinius principus.
- 3) Nustatomi verbalinių ir neverbalinių priemonių komponavimo būdai:
 - literatūrinių tekstų denaracija arba / ir kalbos muzikalizavimas; ant-
ruoju atveju analizuojamos įvairios taktikos: daugiakalbystės princi-
pas, simultaninis kalbėjimas / dainavimas, tempinė deverbilizacija,
beprasmiškai verbaliniai dariniai, dainuojamasis kalbėjimas / kalbinis
dainavimas (skiriamos dvi rūšys: vokalinis takumas, kalbėjimo ir dai-
navimo hoketas (įvardijama hoketo formulė);
 - nemuzikinis garsų muzikalizavimas, neverbalinis simultaniškumas;
 - visais atvejais keli komponavimo būdai gali būti naudojami vienalai-
kiškai.
- 4) Analizuojami muzikinei naracijai įtakos turintys papildomi veiksniai:
 - muzikos išraiškos priemonės: ritmas, registras, dinamika ir t. t.;
 - aktoriaus balso potencialas.
6. Ištyrus PMNT reprezentuojančius įvairių autorių (Azguimė'ų, Goebbelso,
Mačiliūnaitės, Marthalerio, Narbutaitės, Reicho, Schleefo, Steino, Vitkaus-
kaitės, Wainrighto, Waitso, Wilsono) darbus, pastebėta, kad literatūrinis
tekstas dažniausiai naudojamas ne semantiniiais tikslais, o kaip muzikos
komponavimo priemonė. Komponavimas verbalinėmis priemonėmis nule-
mia literatūrinio teksto prasmės pradžią arba pasitraukimą į antrąjį planą.
Išlaisvintas nuo semantinės prasmės žodis ar tekstas tampa nesuprantamas,
tačiau taip sukuriama naujos muzikinės prasmės. Prieita prie išvados, kad
tekstas turi būti suvokiamas kaip muzikinis garsas, o kalbėjimo aktas trak-
tuojamas kaip veiksmas ir tiriamas kaip muzikinis reiškinys.
7. Išanalizavus laiko, būdo ir balso aspektų bei personažų charakteristikos kom-
ponavimo procesus įvairiuose kūrinuose (van der Aa „Vienas“, Andriesseno
„M is for man, music, Mozart“, Azguimė'ų „Pūdo druskos kelionės maršrutas“,
Lapelytės „Geros dienos“, Marthalerio „Galabyk europietį“, Navicko „Kitos
trys seserys“, Vitkauskaitės „Skylė“ ir „Opera: ID“, Wilsono ir Wainrighto
„Sonetai“), pastebėtos tokios sutaptys:
 - laiko aspektas dviejuose spektakliuose („Galabyk europietį“, „Geros
dienos“) sukompnuotas pasitelkus repetityvumo techniką;
 - penkiuose kūrinuose („Vienas“, „Pūdo druskos kelionės maršrutas“,
„Kitos trys seserys“, „Skylė“, „Opera: ID“) būdo aspektas sukurtas pa-
naudojus iš anksto paruoštą įrašą;

- charakterizuojant personažus operose „Skylė“, „Geros dienos“ ir spek-
taklyje „Sonetai“ buvo pasitelkiamos muzikos išraiškos priemonės,
artikuliacija ir individualus aktoriaus balsas;
 - ištyrus balso aspekto komponavimo pavyzdžius minėtų autorių kūri-
niuose, joks tendencingumas nepastebėtas.
- Šių rezultatų negalima suabsoliutinti, nes, remiantis darbe atlikta autorės
asmeninės kūrybinės veiklos analize, galima teigti, kad komponavimo būdai
yra nulemiami universaliųjų ir individualiųjų kompozitoriaus stilistinių para-
metrų. Ištyrus keturiolika Mačiliūnaitės darbų („Nebūti ar nebūti“, „NO AI DI“,
„NA-MAI“, „Kopėčios“, „Raidės“, „Išėjimo nėra“, „Dresscode'as: Opera“,
„59' Online“, „Eugenijus Oneginas“, „Smėlio žmogus“, „Karalius Lyras“,
„Oskaras ir ponia Rožė“, „Kodas: HAMLET“, „Į Švyturį“), pastebėti bendri
muzikinės naracijos komponavimo būdai:
- trijuose kūrinuose („Raidės“, „Smėlio žmogus“, „Į Švyturį“), pakartojus
anksčiau skambėjusių temų, sukurta analapsė; čia svarbų vaidmenį
atlieka dinaminiai pokyčiai, kompiuterine programa sukurtas tolimos
distancijos įspūdis, aido efektas, takelio grojimas atvirkštiniu / atbuliniu
būdu;
 - penkiuose darbuose („NO AI DI“, „NA-MAI“, „Raidės“, „Dresscode'as:
Opera“, „Į Švyturį“) distancija tarp veikėjų ar veikėjo ir jo vidinio balso
išgaunama pasitelkus iš anksto paruoštą įrašą (naudoti įvairūs – viena-
laikis, dialogo, polifoniniu, kanono principu paremti – gyvo ir iš anksto
įrašyto balso skambėjimo variantai);
 - keturiais atvejais („Smėlio žmogus“, „Oskaras ir ponia Rožė“, „Kodas:
HAMLET“, „Į Švyturį“) naratyvinio balso funkciją atlieka instrumentas
(muzikinė dėžutė);
 - keturiuose kūrinuose („Dresscode'as: Opera“, „Karalius Lyras“, „Kodas:
HAMLET“, „Į Švyturį“) veikėjai charakterizuojami kryptingai naudo-
jant individualias atlikėjo balso savybes ir vokaliinius gebėjimus.
8. Analizuojant muzikinę naraciją ir sisteminant komponavimo būdus buvo
pastebėtas naujų terminų ir įvairiuose šaltiniuose vartojamų sąvokų apibrėž-
čių sukonkretinimo poreikis. Tai paskatino sukurti sisteminių žodyną, kuriuo
siekiama praturtinti muzikinio postdraminio teatro tyrimų kontekstą. Darbe
taikomos naujos sąvokos: tempinė deverbilizacija, dainuojamasis kalbėjimas /
kalbinis dainavimas, vokalinis takumas, kalbėjimo ir dainavimo hoketas,
literatūrinių tekstų denaracija bei neverbalinis simultaniškumas, kuriomis
įvardijami verbaliniai ir neverbaliniai muzikinės naracijos komponavimo
būdai.
 9. Atliktas meninis tyrimas suformavo aiškesnį muzikinio diskurso, supo-
nuojančio autonominę muzikinę naraciją postdraminiame teatre, vaizdinį.
Tikėtina, kad:

- 1) pasiūlytos komponavimo idėjos įkvėps menininkus originalesniems kūrybiniais ieškojimams ir sprendimams, paskatins kompozitoriaus daugiafunkcionalumą ir suformuos naujus uždavinius teatre;
- 2) šiame darbe apibrėžta muzikinė postdraminio teatro kryptis (PNMT) atvers naujų mokslinių tyrimų perspektyvas;
- 3) autorės sukurta tipologizavimo / klasifikavimo veiksnių schema bus naudinga kitų postdraminių teatrų, muzikinę naraciją, komponavimo būdus ir priemones bei muzikalizavimo aspektą teatre tyrinėjančių autorių analizėms;
- 4) darbe rekomenduojami nauji terminai įsitvirtins muzikinio postdraminio teatro tyrimų kontekste.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė

**COMPOSING METHODS OF MUSICAL NARRATION
IN POSTDRAMATIC THEATRE**

Summary of the artistic research paper

Music (W300)

Vilnius, 2017

The research paper was prepared over the period of 2013–2017 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor:

Prof. Dr. **Antanas Kučinskas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Research consultant:

Prof. Dr. **Rasa Vasinauskaitė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Theatre Studies H330)

The research paper is to be defended at the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Board:

Chairman:

Prof. **Vaclovas Augustinas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Composition)

Members:

Prof. Dr. **Ričardas Kabelis** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Composition)

Prof. Dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Assoc. Prof. **Hans Peter Stubbe Teglbjærg** (The Royal Danish Academy of Music, Music W300, Composition)

Prof. Dr. **Audronė Žiūraitytė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Reviewer:

Assoc. Prof. Dr. **Judita Žukienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper will be defended at the public meeting of the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on December 20, 2017, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

The summary of the research paper was disseminated on November 20, 2017.

A copy of the research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

INTRODUCTION

The changing understanding of music and musical discourse of the twentieth century encouraged composers to create theatrical pieces of work. The intertwining of different art forms caused metamorphoses of genres and decline of their boundaries which now often became difficult to define. The 60's are seen as an important turning point in the art history of the twentieth century, not only due to the protests and revolts in different countries, but also due to the creation of new forms of art: *Fluxus* movement was active in the US, multimedia theatre was being staged worldwide and the ideas and experiments of instrumental theatre were being presented in Europe; meanwhile, in literature, one saw an important shift in narrative (at the time, authors looked for more universal storytelling principles and structures, so that a narrative could exist in any text possible). From the very beginning of its existence, the science of narratology did not see the phenomenon of theatre as an object of analysis in itself and only researched a small fraction of it, namely, playtexts performed in the theatre space. However, the newly created forms of theatre that rejected the dominance of dramatic text and denied or transformed theatre traditions unavoidably “demanded” a more complex, interdisciplinary and research-inclusive analysis. The present artistic research paper distinguishes and analyses a form of postdramatic theatre that is characterised by the dominance of musical discourse which rejects the dramatic text or its coherency. The author refers to this form as *postdramatic musical narration theatre* (further – PMNT).

Research object: characteristics of musical narration (the composing methods and devices of musical narration) in the stage works of theatre which are defined by a strong musical discourse. The music narration in theatre is created through the musicalization of dramatic narrative or establishment of a new musical narrative/discourse inherent to postdramatic theatre. This establishment of musical narrative/discourse allows one to speak about a postdramatic musical narration theatre. The choice of this research object was determined not only by the formation of new theatre phenomena and music becoming an equally important element in the overall context of theatre, but also by the personal interests and professional creative work of the author.

The aim of the research: to define the phenomenon of postdramatic musical narration theatre and determine as well as frame the composing methods of musical narration.

The following **research tasks** were devised to achieve the set aim:

- 1) discuss the main theories of narrative and musical narrativity;
- 2) overview the main theories of musical narrativity;
- 3) distinguish, analyse and classify the composing methods of musical narration;

- 4) select pieces and performances that represent PMNT and analyse the examples of musical narration;
- 5) in the context of PMNT, examine the work of the author relevant to this research.

Problematisation. Postdramatic theatre is often discussed by theatre critics. However, the form of theatre which is characterised by a strong musical discourse (PMNT) is often overlooked and is barely researched by theatre scholars due to the music element and its autonomy which requires specific knowledge and an analytical approach based on theatre and music training. In the context of theoretical research and practice, confrontation with performances marked by and representing a form of postdramatic theatre with a strong element of musical discourse raises some unavoidable, relevant and problematic questions:

- does a symbiotic piece of work have separate layers of narrativity?
- can music (without any additional devices) independently create a narrative?
- what kind of narrative – abstract or coherent – is created by musical discourse?
- what tasks does the composer who creates a piece of work characterised as PMNT face?
- how does one compose a musical narration in postdramatic theatre?
- are there pre-existent ways to classify and systematise the composing methods of musical narration in postdramatic theatre?
- are there general composing methods specific to the aspects of musical narration?

Hypothesis. The performance space of postdramatic theatre has opened opportunities to create a new, no longer dramatic, narration: musical narration can stand in for a dramatic literary narrative without losing one of the most important tasks – to tell a story. While music (in comparison to literary text) cannot convey a coherent story that is equally grasped by all the listeners, it, with the help of different sound effects, theatrical elements of musical narration and composing methods (analysed in this thesis), creates a musical narration as well as conditions for a more abstract and wider interpretation and understanding of the performance. The premise is that:

- 1) postdramatic theatre allows for the formation of new (and wider) creative opportunities for the composer;
- 2) there are a few classificatory factors which help to systematise the composing methods of musical narration;
- 3) the composing methods which are used to create a musical narration are based on universal and individual stylistic parameters of the composer.

Relevance and originality of the subject. The originality of this artistic research paper is determined by the research object itself: its analysis from the

perspective of composing musical narration, the lack of research on this subject and the chosen methodology. The research aims to reveal a musical discourse phenomenon which gives rise to an autonomous musical narration in postdramatic theatre: a rethinking of the impact and influence music has on postdramatic theatre, as well as the influence of musical composing and performance – the processes of musicalization – on the creation of postdramatic musical narration theatre. This thesis also offers new terminology and nomenclature to discuss the relevant phenomena.

The originality of this artistic research is mostly evident in the third chapter of the thesis, which is centred on practice of creativity, where the author analyses her own creative work with the help of research tools and schemes devised in the second chapter. The composer's analysis of their composition and working methods is seen as primary and immediate source of information which allows one to understand and evaluate the relationship between theory and practice in the creative process. The author shares her own creative experience in the Appendices: she offers compositional ideas, diagrams and advice which she hopes will be relevant and valuable to theatre researchers and practitioners.

Research methods. In the present thesis, building on the proponents of the Parisian school of semiotics who claimed that narrative is the organising principle of any discourse, the music of postdramatic theatre is analysed using a narratological aspect, however, not in order to bring it closer to literature, but because of its pre-existent principles of narrational construction. While analytical method is used in the second chapter, the composing methods are analysed and systematised using a typological method. A hypothesis that musical narration can alter literary dramatic narrative is proved with the help of comparative methods. Because the research object analysed in this thesis is identical to the author's, as composer's, creative practice, the author's research represents both, theoretical and artistic/practical sides. Hence she, in the context of her research, acquires the role of a participative observer.

Literature and other source review. The choice of the subject was determined by Hans-Thies Lehmann's analysis of postdramatic theatre phenomenon in his book *Postdramatic Theatre* (2010) and the studies by Lithuanian and foreign scholars, musicologists and theatre researchers that followed. The thesis uses a wide spectrum of literature which can be classified into three groups:

- 1) literature which analyses the theory of narrative, narratology and narrativity in non-literary pieces of work;
- 2) literature which analyses postdramatic theatre and performativity;
- 3) literature which analyses the theatricalization of music, its autonomy and function in theatre.

The first chapter refers to the work of the founders of narratology (Genette, 1969, 1983, 2011; Greimas & Courtés, 1979, 2011; Levi-Strauss, 1980) as well as

the authors who research narrative more widely (Bal, 1997; Basica, 2011; Borwell, 1985; Jasinskaitė-Jankauskienė, 1997; Keršytė, 2009, 2011; Labanauskaitė, 2012, 2013; Maus, 1987; Mažeikienė, 2010; Prince, 2003, 2014; Rimmon-Kenan, 2006; Speelman, 1995; Tarasti, 1994, 1997; Vaitiekūnas, 2002; Vasinauskaitė, 2013; Wingstedt, 2004, 2005, 2008; Žemgulis, 2012). In order to delve deeper into the notion of postdramatic theatre, articles and books by the authors (such as Fisher-Lichte, 2013; Mejerhold, 2008; Roesner, 2008; Vasinauskaitė, 2010, 2014; Zavros, 2008) analysing theatre and performance provided valuable information. The studies of various scholars (Bouko, 2009, 2010; Kendrick & Roesner, 2011; Novak, 2007, 2012; Rambo-Hood, 2010; Rebstock & Roesner, 2012; Roesner, 2009) allowed for the research of autonomy of music in postdramatic theatre and the specification of the field of research. Performance reviews, interviews and research by a number of theatre and music researchers and critics (Freedman, 2001; Mandrijauskaitė, 2015; Šabasevičienė, 2014; Vasinauskaitė, 2014; Vosyliūtė, 2012) came in useful while conducting the analysis of chosen pieces of work.

This thesis made use of the filmed lectures, presentations, interviews, and conferences by Heiner Goebbels, Philip Glass, Hans-Thies Lehmann and Robert Wilson which examined the questions of new theatre, its problematisation and metamorphosis of genres. Moreover, the author of the thesis has viewed and refers to theatre and opera productions, performances and theatrical concerts by a number of composers (Michel van der Aa, Louis Andriessen, Miguel Azguime, Alexander Bakshi, Luciano Berio, John Cage, Philip Glass, Heiner Goebbels, Jens Hedman, Mauricio Kagel, Antanas Kučinskas, Lina Lapelytė, Rita Mačiliūnaitė, Algirdas Martinaitis, Onutė Narbutaitė, Mykolas Natalevičius, Albertas Navickas, Linas Paulauskis, Steve Reich, Gintaras Sodeika, Rūta Vitkauskaitė, Rufus Wainwright, Tom Waits) and directors (Vidas Bareikis, Rugilė Barzdžiukaitė, Jekaterina Deineko, Ilya Epelbaum, Olga Generalova, Kama Ginkas, Peter Greenaway, Ruedi Häusermann, Oskaras Koršunovas, Vilius Malinauskas, Birutė Mar, Christoph Marthaler, Sebastian Nübling, Yana Ross, Einar Schleef, Peter Stein, Marija Simona Šimulynaitė, Jonas Vaitkus, Loreta Vaskova, Robert Wilson) as well as artistic experiments by the members of *Fluxus* movement, performance art pioneers, their followers (Marina Abramovič, Pina Bausch, Sasha Waltz) and other artists (Samuel Beckett, theatre “Angelus Novus”).

Structure of the thesis: introduction, three chapters, conclusion, bibliography, performance index, appendices.

The first chapter overviews the core terminology and notions relevant to the research, presents the main theories of narrative, discusses the manifestations of narrative discourse on the non-literary level, explains the phenomenon of postdramatic theatre, its specificity and peculiarity, the notion of *theatre as music* and the changes in musical discourse, shows the potential of the music score in performance and delineates the field of research – *postdramatic musical*

narration theatre. The second chapter classifies the composing methods, analyses the examples of practice and discusses the features of narrative discourse and their musical composing. The third chapter is dedicated to the creative work of the author of the present artistic research and its analysis. In order to explain postdramatic features in specific performances, examine the cases of musical narration and offer some reflections on the creative work, this chapter applies a typological schema of the composing methods offered in the second chapter. In the conclusion, the author summarises the research results and answers the problematic questions raised in the introduction. The appendices provide a glossary, the author's advice on composing methods, descriptions of the performances analysed in this thesis, librettos/texts relevant to the research and actors' responses to the musicality of the rehearsal process.

1. NARRATIVE IN POSTDRAMATIC THEATRE AND THE CONTEXTS OF MUSIC

While in principle the notions of *narrative* and *postdramatic theatre* belong to separate categories, from their very beginning, both of them were difficult to define. Narrative always was (and still is) the subject of discussion, mainly due to the exact meaning of the term, and postdramatic is often questioned as a phenomenon of theatre. In order to remain clear and specific, the first chapter defines the notions of *narrative*, *narratology*, *narrativity*, *narration*, *postdramatic theatre*, *postdramatic musical narration theatre*, *musicalization* and the terminology related to them.

1.1. Definition of Narrative

1.1.1. Understanding Narrative and the Paradigms of Narratology

The chapter discusses two separate theoretical traditions, both arising from the structuralist narratology which flourished at the time – Gérard Genette's and Algirdas Julius Greimas' – each with a different take on narrative which formed due to the manifold use of the term defining at least two different notions (fable and plot). However, while the theorists' take on narrative differs, the theories themselves do not contradict one another. The methods of research and analysis vary due to the chosen spectrum (concrete (Genette) or wide (Greimas)). While Genette's research of narrativity is concerned with verbal messages and, according to him, narrative exists only on the verbal level or in literature, Greimas, together with other proponents of the Parisian school of semiotics, claimed that narrative is an organising principle of any discourse. This thesis combines the positions of both theorists and researches music based on the narratological aspect, building on Genette's narrative discourse.

1.1.2. Manifestations of Narrativity and Its Research in Music

Based on the similarities and affinities between music and language, this research paper proposes that music can be narrational, even when it is not concerned with verbal language, signs or images. Narrative, which is no longer restricted by the limited understanding of the term, is seen as a deep organisational structure of any message. Its expression is possible not only through written text or verbal signs, but also through music and other nonverbal languages. Consequently, even if music is understood on the musical level, there is also a possibility to decode and understand it in a literary way.

1.2. The Phenomenon of Postdramatic Theatre

Lehmann was one of the first ones to use the term *postdramatic theatre* in his *Postdramatic Theatre*. He considered this subject for a few years prior to publishing the book, and the term, which received heavy criticism, was not only accepted, but also became a “master-key” for naming performances that do not “fit” other definitions.

During the second half of the twentieth century with its novelties in the world of art, theatre produced a new format of performance which no longer consistently illustrates a literary fable and refuses the authority of literary discourse. This format is understood as a performative art which does not depict the work of drama. It is important to note that postdramatic theatre does not negate the work of drama or text, but rather alters one’s attitude towards literature and its use on stage. The understanding that narrative also exists on a different level allows for a formation of lots of different types of theatre.

1.2.1. The Understanding and Characteristics of Postdramatic Theatre

The intermingling of separate art disciplines in theatre creates a space where different types of art can maintain their autonomy. This chapter discerns and analyses three core characteristics that represent postdramatic theatre: 1) rejection of coherent narrative; 2) a principle of non-hierarchical theatre elements; 3) performativity. The emphasis on these characteristics allows one to form criteria to determine the typological position of the performance in the context of postdramatic theatre.

1.2.2. Musical Discourse in Postdramatic Theatre

The establishment of non-hierarchical theatre elements alters the understanding of music and its significance in the theatre space. The musical score of the performance becomes an organising and coordinating principle for all elements of theatre and, therefore, it is convenient to analyse and interpret performances as one would a musical composition. Such changes unavoidably promote the

development of interdisciplinarity as well as a more active collaboration between directors and music professionals.

The chapter answers the following questions: how does the work with non-literary theatre change/develop the creative work of the composer and its function; how are the performances, where the composer, instead of accompanying the director, transforms theatre by employing his/her experience in music, different? The chapter also defines an especially important notion of *musicalization* which not only designates music’s role in theatre, but also suggests the idea of *theatre as music* itself, thus describing a performance which is understood as a piece of music.

1.3. Postdramatic Musical Narration Theatre

This section explains the choice and meaning of the term *postdramatic musical narration theatre* and establishes the field of creative works researched in this thesis (which does not include opera or other traditional music genres, such as symphony, chamber music, etc.). It is emphasised that the author discusses only a specific type of theatre which has arisen from the theatricalization of musical events, where a wider musical discourse gives rise to a new meaning of performance’s musical score. PMNT is understood as the musicalization of dramatic narrative or the creation of a new musical narrative/discourse characteristic to postdramatic theatre. Musical narration can be composed by a composer (using music notation or pre-prepared soundtracks), created during rehearsals, during the process of devising-communication with the help of actors’/musicians’ vocal abilities, physical movement, gestures, changes of locations, special features of the space, as well as being influenced by other factors (like sound effects and media technologies) and audience’s perception.

2. COMPOSING METHODS OF MUSICAL NARRATION

This chapter analyses the composing methods of musical narration and provides examples of practice from the work of composers such as Andriessen, Azguime, Bakshi, Cage, Glass, Goebbels, Lapelytė, Martinaitis, Narbutaitė, Navickas, Reich, Vitkauskaitė and Wainwright, directors Bareikis, Barzdžiukaitė, Generalova, Ginkas, Greenaway, Häusermann, Malinauskas, Marthaler, Nübling, Ross, Schleef, Stein, Šimulynaitė, Vaitkus, Varnas, Vaskova and Wilson, composer-director van der Aa and theatre “Angelus Novus”. The analysis is done in three stages:

- 1) distinguishing two categories of musical composing:
 - composing with the elements of sound;
 - musicalization of theatrical elements;

- 2) these categories, in order to achieve a detailed analysis of composing methods according to the main devices and their attributes, are broken down into smaller groups;
- 3) discussing the composing methods of narrative discourse on the music level (the analysis of practical examples).

2.1. Composing with Sound Elements

Composing with sound elements indicates that different types of sound – vocal, instrumental, electronic or environmental – are used to record a musical track or perform live. While composing different sounds, it is unavoidable that one uses certain composing methods and tactics. This subchapter is divided into smaller sections in order to distinguish two groups of sound elements. The first section deals with verbal sounds coming from actors/musicians, the second – with non-verbal sounds of music instruments, media technologies and environment.

2.1.1. *The Use of Verbal Devices*

Because critics and theorists often see postdramatic theatre as non-literary, this section of the thesis asks: can performances with verbal text be part of this type of theatre at all? The answer to this question is found in Lehmann's idea that postdramatic theatre does not reject the verbal text itself, but only its dramatic principles. Here, logos can be completely open and scattered; it does not have to convey the main performance ideas to the spectator, and instead the "magical" relationship with the audience is created through the language. The voice of every single individual with their unique vocal qualities and/or vocal abilities, even without conveying the meaning of the text, can create a story. This is why, when composing using verbal devices, *actor's/singer's vocal potential* becomes very important. Because verbal text is comprised out of two components – semantic meaning and sound – the voice, which now acts as a linguistic or musical code and due to its special features, has to be treated as a sound not discourse.

This section distinguishes and analyses two main composing methods of verbal devices:

1. The denarration of literary texts. Here, the priority is given to musicalization by rejecting semantic context and narrative in a literary text. In this case, literary text can be composed using musical principles and seen as a material which gives rise to new (musical) meanings.
2. The musicalization of language. Here, the verbal text is likened to a musical text and is composed and analysed not as a discourse, but sound. There are five different ways to musicalize language: 1) multilingual principle (the use of different languages in the same performance); 2) simultaneous speaking/singing (two or more performers singing or speaking at the same time); 3) deverbalisation of tempo (a choice of tempo that purposefully ruins the meaning of verbal

text/lyrics, and the performance material then is understood not as means for communication, but a state or atmosphere); 4) nonsensical verbal formations (phonetic sounds performed vocally – from individual sounds to verbal nonsense language – thus creating new musical meanings); 5) sung speech/spoken singing (where verbal text is complemented with singing sounds and vice versa, of which there are two kinds: a) vocal fluidity (speaking gradually becoming singing and vice versa), b) hocket of speaking and singing (where a spoken syllable/word is exchanged for a sung one and vice versa). Using some of these language musicalization tactics (live or recorded) unavoidably creates stronger aspects of narration. However, it also poses a risk of losing the meaning of literary text because now the listener is only exposed to the soundscape. Nevertheless, this is how one creates new aspects of narration which are insubordinate to verbal text and which require further imagination and interpretation abilities from the spectator.

It is important to note that the first composing method of verbal devices delineates a situation where meaningful (literary) texts become a sonic, literary "nonsensical", material. And while during the musicalization of language one loses semantic meaning (and that is why it can be seen as a way to de-narrate literary text), the research of musicalization tactics in the present thesis accentuates not the disappearance of verbal text and its semantics, but a new meaning that is elicited/created in the process.

2.1.2. *The Use of Nonverbal Soundscape*

A piece of work that has been composed using nonverbal sounds is characterised not only by the nonexistence of text, but also the absolute autonomy of music. During the analysis of such pieces, because merely the hints of meaning are provided, one might perceive and interpret the actions and images in a concrete and unilateral way which can be problematic. However, when theatre performances reject traditional storytelling, the field of perception is opened to new possibilities and such performances demand more imaginative understanding from their audiences/listeners than usual, thus strengthening and developing their ability to interpret.

This section also distinguishes three groups of sound based on their source: instrumental, generated through media technologies and environmental (household). The author discusses their possible composing methods and provides practical examples.

2.2. Musicalization of Theatrical Elements

Due to a correlation between music, its function and other art forms, and the music being complemented by the chosen images, text, movement and light, an especially important part is played by the space, presence of the physical

body, stage lights, acoustics and movements of the musicians. The author provides three groups of theatrical elements that operate according to musical principles:

- 1) devising and rehearsal process;
- 2) visual decisions;
- 3) structure of the work.

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

Based on the analysis carried out in the sections 2.1. and 2.2., one can draw the following conclusions:

- the bigger PMNT performances often consist of very different episodes representing the independence of music with various ways of using the text; therefore, it is recommended to divide this type of performances into smaller parts (depending on how complete they are compositionally);
- few different composing methods can be used at the same time;
- despite the chosen method, composing musical narration is dependent on various means of musical expression: rhythm, register, dynamics, etc.

Findings in sections 2.1. and 2.2. are summarised with a diagram of musical composing devices and methods, thus typologising the composing methods.

2.3. The Discourse of Composing Narrational Music

The analysis of performances has shown that suitable means and methods are employed when creating every non-literary (music, movement, etc.) narrative, which suggests that equally suitable and different methods are required for the spectator to “decode” such narratives. The language of music is much more abstract than, e.g., that of theatre; therefore, the audience’s expectations in a concert hall differ from those who came to see a theatre performance. This section asks, what happens to the new theatre where the spectator is no longer offered a literary narrative and the performance is influenced by musical principles, thus creating a different, more abstract narrative?

One can find certain parallels when comparing a story in literature and a piece of music: similar narrative building principles apply to both; therefore, one could suggest that all aspects of literary narrativity should have an equivalent in music. Notably, with the rejection of literature and its significance, and the application of the aforementioned Genette’s model of narrative discourse (time, mode and voice), one should not forget the character and its portrayal which is very important for the present artistic research, because if a literary text is not used (or is used inconsistently and sporadically), the character’s inner and/or outer traits are often expressed musically (with various composing methods, musical expressions, articulations and others). In narratological research, character’s traits are not seen as a narrational feature, however, when attempting to conduct a thorough analysis of chosen musical narration, these traits have to be analysed together with the three features of narrative discourse (time, mode, voice).

3. COMPOSING MUSICAL NARRATION IN THE STAGE WORKS OF RITA MAČILIŪNAITĖ

The third chapter aims to show which devices and composing methods (discussed in the second chapter) the author of the present thesis applies in her own creative work, while devising musical narration in postdramatic performances, and to analyse this narration in her performance work. The chapter analyses fourteen pieces of work: opera *Not to Be or Not to Be* (2009), dance opera *NO AIDI* (2010), music and dance performance *H-OME* (2010), sound and movement piece *Ladder* (2011), theatrical, electroacoustic vocal cycle *Letters* (2012), performance *No Exit* (2012), nanoopera *Dresscode: Opera* (2012), musical collage performance *59’ Online* (2013), performance *Eugene Onegin* (2013), puppet, mask and movement phantasmagoria *Sand Man* (2014), performance *King Lear* (2014), solo performance *Oscar and Lady Rose* (2015), theatre game *Code: HAMLET* (2016) and chamber opera *To the Lighthouse* (2016). These pieces were selected based on two criteria:

- 1) performances that go under PMNT banner (i.e. the performance has post-dramatic features, a strong musical discourse and musical narration);
- 2) performances that do not go under PMNT banner, however, they have strong elements of musical narration composing discussed in the second chapter (and thus are relevant to the research).

The research of the creative process and performances (in the context of postdramatic theatre) prompted the following questions: 1) which performances belong to PMNT type; 2) which postdramatic features do they have; 3) what composing devices and methods are being used; 4) what kind of narrational aspects are created in the process?

3.1. Postdramatic Features

Syncretic performances and interdisciplinary projects where music always preserves its autonomy constitute the majority of author's creative work. Such "elevation" of the musical aspect comprises other postdramatic criteria: rejection of coherent narrative, pieces being composed without any verbal text, using performative elements and understanding the performance as an autonomous and independent artwork and not an illustration of dramatic text.

The first postdramatic feature – rejection of coherent narrative – is observed and analysed in eight performances (*NO AI DI*, *H-OME*, *Ladder*, *Letters*, *Dresscode: Opera*, *59' Online*, *Sand Man* and *Code: HAMLET*). It is suggested that the inconsistency in these performances is created through using/connecting different kinds of texts: poetry, extracts from playtexts, phonetic sounds, remarks, descriptions, texts from advertisements and others. The chosen literary texts are composed in a collage manner or played using media technologies, while metaphors and actions are performed using musical and visual expression or choreography. This devising process, marked by the integration of different art forms, determines an equal collaboration between art professionals which also suggests the second postdramatic feature – the principle of anti-hierarchical theatre elements – inherent in performances. The latter postdramatic feature is observed in seven performances (*NO AI DI*, *Ladder*, *Letters*, *H-OME*, *59' Online*, *Sand Man* and *Code: HAMLET*). After the analysis of these pieces, which ascertained the level of their narratives, it was observed that the performances carrying the principle of anti-hierarchical theatre elements can also be seen as examples of hybrid genres. The third feature – performativity – is inherent in the concept of two performances which do not attempt to convey additional meanings; here, movement and gestures are done for the sake of the action itself rather than constituting a symbolic sign (*Letters*) and advance preparation of the spectator becomes an integral part of the show (*Dresscode: Opera*).

3.2. Composing with Sound Elements

The following section analyses sound elements by distinguishing two sound groups and their devices: verbal and nonverbal.

1. The use of verbal devices in music. When using verbal devices in musical composing, due to a special emphasis on the performer, actor's/singer's vocal potential often becomes a springboard for the main idea or vocal material of the work. A composing strategy that is used most often – simultaneous sound of live and recorded vocals – is applied in six different ways: 1) live vocals are duplicated in the tape at certain intervals, i.e. the soloist sings together with their pre-recorded voice (*To the Lighthouse*); 2) the soloist and the pre-recorded voice sing in canon (*To the Lighthouse*); 3) the soloist and recorded vocals create a polyphony (*H-OME*, *NO AI DI*); 4) live and recorded vocals are composed using

a dialogue principle (*NO AI DI*); 5) pre-recorded voices perform a rhythmical function (*H-OME*, *Letters*); 6) pre-recorded voices perform a function of accompanying vocals (*59' Online*).

Analysis of composing with verbal devices revealed the following: 1) in the vocal cycle of *Letters*, the emphasis falls on dividing words into syllables and letters, the rotation of which creates new phonetic meanings (the denarration of literary texts); 2) in eight performances (*Not to Be or Not to Be*, *NO AI DI*, *Ladder*, *Letters*, *No Exit*, *59' Online*, *Code: HAMLET* and *To the Lighthouse*), in order to create impressions of commotion, chaos, insanity, suspended time and others, actors'/singers' parts are composed using all the strategies of language musicalization (multilingual principle, simultaneous talking/singing, deverbalisation of tempo, nonsensical verbal formations and sung speech/spoken singing).

2. The use of nonverbal soundscape. The features of narrative discourse in seven performances are created without any verbal text, but with the help of instrumental and environmental (household) sounds as well as those generated through media technologies. The narrational voice is created using sounds coming from a music box, with these sounds, contrary to their usual connotations, evoking a frightful feeling (*Sand Man*, *Oscar and Lady Rose*, theatre game *Code: HAMLET*). The soundscape of media technologies (computer, phone and sound effects) presupposes new aspects of time and space ("destroys" the consecutive and singular understanding of time and space), influences actors' actions and creates an impression that a scene is not directed (*59' Online*). Environmental (household) sounds are used not to illustrate something, but as musical material (*Oscar and Lady Rose*, *To the Lighthouse*, *Dresscode: Opera*, *King Lear*, *Sand Man*), with a special emphasis on rhythm, sound levels and sound effects.

The analysis of verbal and nonverbal composing devices and their processes shows that not all examples of composing methods belong to specific groups. The author also mentions other cases relevant to the thesis. Despite the chosen devices, the aspects of time and mode are often created with a pre-recorded soundtrack: analepsis is produced by repeating a previous theme in the performance, while distances between a few characters or character and their inner voice are conveyed through live or recorded vocal dialogues.

3.3. Musicalization of theatrical elements

This section discusses how the author uses theatrical elements in order to establish musical narration in her work, and provides the following: two examples of music creation and rehearsal process; five examples of visual decisions; and two examples of performance structure which has been organised according to musical principles.

The performance of *59' Online* (from the initial idea to its implementation) was influenced by musical decisions: the actors sing and musicalize their language,

with their acting and storytelling arising directly from sonic impulses. An attempt at musicalized performance unavoidably determined the rehearsal process: including vocal warm ups, music coordination, rhythmic, improvisation and other exercises. The performance space (the Internet), which is fragmented and collagic, is produced and managed with the help of sound effects which influence actors' performance and transfer the spectator from one situation to the next.

The vocal cycle *Letters* is similar to an "event" (which rejects meaningful signifiers): it attempts to accentuate not the musical rendition, but the sound of music itself and, consequently, the theatrical performance hides anything with a potential to create additional meanings. Soloists have their faces and hands covered in black make-up, they wear black outfits, do not interpret the music or poetry, and perform only the movements indicated by the director which create aspects of narrational order and time independent from the music. The form of the performance (the number of parts in the cycle) and the foundation of musical material (supporting sounds) were determined by gamma sounds – the final words of the chosen poem.

The musical narration in the nanoopera *Dresscode: Opera* is created with the help of physical movements which are clearly indicated in the music score. These movements are unusual for the soloist performance and create an impression of natural, non-directed, behaviour. The directing (solo phrases convey a feeling of ostentation, singing using hoquet principle – a duel, and a duet – hysterics) was not influenced by the libretto consistent of phonetic sounds, exclamations, interjections and remarks, but by the arrangement of vocal material.

The special features of performance spaces suggested the musical decisions in the performances of *H-OME*, *King Lear* and *Code: HAMLET*. Because it is an outdoor performance, *H-OME* required a special sound design. In this case, the author of the thesis used a spatial arrangement of amplifiers, together with the dubbing of soloist's voice in the recording. This was meant to mislead the spectator: he or she is no longer able to tell between live and pre-recorded voice or determine the location of sound source and its direction. In the performance of *King Lear* the stage and stalls are divided into three sonic zones. During the most intense moments in the performance, different soundtracks are simultaneously played through all three pairs of amplifiers, thus constituting various narrational images. The performance space of the theatre game *Code: HAMLET* is continuously changing. Every "room" has its own sound which emphasises the architecture, scenography as well as conveying the narrational references about characters, their features and their fate.

The third chapter is concluded with summarising tables which hold information on the composing methods used by the author of the present artistic research paper. The author then describes composing a concrete aspect of musical narration in each separate case (the choice of musical expression, sonic, non-sonic and other devices).

CONCLUSIONS

1. This research revealed that music is an important and autonomous element in postdramatic theatre, and the performance's musical score organises the rest of theatrical elements. Therefore, one can apply theories of narrative (Genette, Greimas) and musical narrativity (Tarasti, Bordwell) to the analysis of postdramatic musical narration theatre (PMNT).

If one rejects literary text or its coherency, the characters are often understood and created at the musical level. While, in narratology, the portrayal of characters is not seen as a narrational feature, in the context of this artistic research paper, it acquires an equivalent position and builds on Genette's model of narrative discourse (time, mode and voice). The features of PMNT narrative discourse and character portrayal are investigated with the help of the analysis of sonic and theatrical elements and their composing methods.

2. The changes in the function of literary text, as well as musical sounds, noises and actors' voices becoming autonomous elements of theatre, prompted a formation of new possibilities in the creation of non-literary narrative and narrativity. The research discovered that, due to the rejection of logocentric concept of narrativity in the performance marked by musical autonomy, the dramatic narrative being musicalized, and the music element coordinating movements and gestures of musicians/actors, thus organising the structure of the work, PMNT performance is characterised by a new quality – it has to be understood, interpreted and analysed like a musical composition.
3. Postdramatic theatre does not deny the dramatic text, but rather alters our position towards literature and its application in performing arts. A development of a large number of new subtypes of theatre has been prompted by different forms of art maintaining their autonomy and narrative existing on a different level. The research of postdramatic sound, performance art, post-opera and theatricalized-musical performances, which are characterised by the autonomy of music and where music performs the main narrative function (storytelling), revealed a requirement for new terminology as well as a new definition for the theatre subtype delineating the aforementioned performances. Taking into account the previous studies and research, and in order to avoid terminological clashes, the author has chosen the term of *postdramatic musical narration theatre*. This subtype of theatre does not include traditional performances or operas illustrating a dramatic text; instead, it defines performances which evolved out of the theatricalization of music events where a wider musical discourse gives rise to a new meaning of the performance's musical score.

4. The importance of the musical element and its autonomy in the performance engenders new (and wider) creative opportunities for the composer: the story is composed not only using sound but also different theatrical elements. This entices the interdisciplinary way of working – a more active collaboration between directors and musicians.

Due to the musical narration being created not only with pre-arranged music score, but also in the moment of utterance there is a need for musical actor/theatrical musician. Her own practice and an actor survey which reviewed the musical exercises led by the author of the thesis during the performance devising process, where musical decisions directly influenced actors' work and/or speaking/singing text is composed using verbal composing methods (denarration of literary texts and musicalization of language), showed a need for and a benefit from the musical rehearsal process (exercises which train actors' vocal ability, ensemble singing and rhythm).

The composing of musical narration in the moment of perception trains the spectator's creativity. A lack of customary literary narrative on theatre stage, together with musical principles influencing the performance, can create a problem for the audience who might comprehend and interpret the actions and images unilaterally, in a concrete way, as well as posing a possibility of fragmented audience perception. However, the elements of performance musicalization onstage offer a new perception strategy: they train the spectator's/listener's imagination, allowing for a possibility of freer, more creative and abstract comprehension as well as different sensations of time, space and their sonority.

5. A consistent tackling of the research tasks paved the way to a successful arrival at the aim of the research – to analyse and systematise composing methods of music in postdramatic musical narration theatre. The systematisation is achieved in the order of processes provided below:
- 1) Determining which composing elements (sonic and theatrical) are used in the performance or its episode (it is more convenient to divide large performances into smaller, compositionally complete, fragments).
 - 2) Identifying the methods used:
 - separating verbal and nonverbal devices that create instances of musical narration in the performance composed out of sonic elements;
 - in cases of theatrical elements, identifying which elements (devising and rehearsal process, visual elements, performance structure) work according to the musical principles.
 - 3) Determining the composing methods of verbal and nonverbal devices:
 - denarration of literary texts and/or musicalization of language; in the latter, analysing the strategies: multilingual principle, simultaneous speaking/singing, deverbalisation of tempo, nonsensical verbal

formations, sung speech/spoken singing (of which there are two kinds: vocal fluidity and hocket of speaking and singing (including identifying the hocket's formula));

- non-musical musicalization of sounds and nonverbal simultaneity;
 - in all cases a few composing methods can be used concurrently.
- 4) Analysing additional factors which influence musical narration:
- musical expression devices: rhythm, register, dynamics, etc.;
 - the potential of actor's voice.
6. The analysis of different examples of PMNT by various artists (Azguime, Goebbels, Mačiliūnaitė, Marthaler, Narbutaitė, Reich, Schleef, Stein, Vitkauskaitė, Wainright, Waits, Wilson) shows that a literary text is most often used as a music composing device, rather than for its semantics. Composing with verbal devices causes the literary text to lose its meaning or withdraw to the background. A word or text that is now free from its semantic meaning becomes nonsensical, however, it creates new musical meanings. The present thesis finds that text should be understood as a musical sound or a speech act, and, therefore, treated as an action and analysed as a musical phenomenon.
7. The analysis of the processes of time, mode and voice as well as composing character portrayal in different performances (van der Aa's *One*, Andriessen's *M is for Man*, *Music*, *Mozart*, Azguime's *Salt Itinerary*, Lapelytė's *Have a Good Day*, Marthaler's *Do Away with the European*, Navickas' *The Other Three Sisters*, Vitkauskaitė's *Hole*, and *Opera: ID* and Wilson's and Wainwright's *Sonnets*) revealed the following parallels:
- the aspect of time in two performances (*Do Away with the European* and *Have a Good Day*) is composed with the help of repetitive technique;
 - the aspect of mode in five performances (*One*, *Salt Itinerary*, *The Other Three Sisters*, *Hole*, *Opera: ID*) is created by using a pre-recorded soundtrack;
 - the devices of musical expression, articulation and individuality of actor's voice are applied in order to portray characters in the operas *Hole* and *Have a Good Day* and the performance *Sonnets*;
 - the research of the examples of vocal composing in the aforementioned performances did not reveal any common tendencies.
- However, these results cannot be seen as absolute, because, based on the analysis of the author's own creative work, one can claim that composing methods are determined by universal and individual stylistic parameters of the composer. The analysis of fourteen performances by Mačiliūnaitė (*Not to Be or Not to Be*, *NO AIDI*, *H-OME*, *Ladder*, *Letters*, *No Exit*, *Dresscode: Opera*, *59' Online*, *Eugene Onegin*, *Sand Man*, *King Lear*, *Oscar and Lady Rose*, *Code: HAMLET*, *To the Lighthouse*) shows common composing methods of musical narration:

- three performances (*Letters, Sand Man* and *To the Lighthouse*), by repeating the previously established theme, create an analepsis; here, the important role is played by dynamic changes, long distance effect generated with the help of a computer programme, echo effect and playing the soundtrack in reverse/backwards;
 - in five performances (*NO AI DI, H-OME, Letters, Dresscode: Opera* and *To the Lighthouse*), a distance between different characters or character and their inner voice is generated by using a pre-recorded soundtrack (applying different live and recorded versions of sound, based on concurrent, dialogic, polyphonic and cannon principles);
 - in four cases (*Sand Man, Oscar and Lady Rose, Code: HAMLET* and *To the Lighthouse*), the function of narrational voice is performed by an instrument (a music box);
 - four performances (*Dresscode: Opera, King Lear, Code: HAMLET* and *To the Lighthouse*) purposefully use the actor's individual vocal features and abilities in order to portray characters.
8. The analysis of musical narration and the systematisation of composing methods revealed a need for new nomenclature and more concrete definitions of certain terms used in different sources. This prompted the author to create a systemic vocabulary which would enrich the context of musical postdramatic theatre and its research. New terminology, such as deverbalisation of tempo, sung speech/spoken singing, vocal fluidity, hocket of speaking and singing, denarration of literary texts and nonverbal simultaneity, has been introduced and used in this thesis to define verbal and nonverbal composing methods of musical narration.
9. This artistic research formed a clearer picture of musical discourse which gives rise to an autonomous musical narration in postdramatic theatre. It is believed that:
- 1) the composing ideas offered in this thesis will inspire artists to make more original pieces of work and creative decisions, will encourage composers to work in a multifunctional way and will formulate new tasks in theatre;
 - 2) the subtype of musical postdramatic theatre (PNMT) defined in this thesis will create new research opportunities;
 - 3) the typological/classificatory diagram created by the author of this thesis will be useful to other theatre researchers and authors in their analyses of postdramatic theatre, musical narration, composing methods and devises and the aspect of musicalization;
 - 4) the new terminology recommended in this thesis will take root in the wider context of musical postdramatic theatre and its research.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI
TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Changes of Musical Narration in New Media Theatre“. 2nd International LMTA Conference „Music and sound design in film / new media“. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015 m. spalio 2 d. / Lithuanian Academy of Music and Theatre, October 2, 2015.
2. „Verbalika kaip komponavimo priemonė postdraminiame teatre“ [Verbal tools as music composition methods in postdramatic theatre]. LMTA 40-oji metinė konferencija [40th Annual LMTA Conference]. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015 m. balandžio 28 d. / Lithuanian Academy of Music and Theatre, April 28, 2015.
3. „The Use of Verbal Tools in Postdramatic Theatre of Musical Narration“. 3rd International Congress of Numanties (IcoN 2016). Kaunas: Kauno technologijos universitetas, 2016 m. gegužės 23 d. / Kaunas University of Technology, May 23, 2016.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS
ON THE SUBJECT OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Verbalika kaip komponavimo priemonė postdraminiame teatre“ [Verbal tools as music composition methods in postdramatic theatre]. *Ars et Praxis*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2016, Nr. 4, p. 72–86.
2. „Muzikos diskursas postdraminiame teatre“ [The Musical Discourse in the Postdramatic Theatre]. *Lietuvos muzikologija*, Vilnius, 2017.

Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė (g. 1985) – kompozitorė, šiuolaikinės muzikos atlikėja, 2013–2017 m. – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantė. 2008 m. įgijo bakalaurą diplomą (prof. O. Balakausko kl.), 2010 m. baigė magistro studijas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje (prof. R. Mažulio kl.). 2012 m. įgijo pedagogo kvalifikaciją. Kompozitorė stažavosi Vokietijoje, Didžiojoje Britanijoje, Olandijoje, Lenkijoje ir Latvijoje, pagal „Erasmus“ programą studijavo Hagos Karališkojoje konservatorijoje. Menininkė yra sukūrusi daugybę tarpdisciplininių projektų, performansų, per 40 akustinių ir elektroakustinių kompozicijų, 6 operas; parašė muziką 30-čiai teatro ir šokio spektaklių, 8 eksperimentiniams filmams. Nuo 2014 m. dirba muzikos padalinio vedėja Lietuvos rusų dramos teatre. 2014 m. Mačiliūnaitėi buvo paskirta Lietuvos mokslo tarybos stipendija už akademinį doktoranto pasiekimus, tais pačiais metais apdovanota Auksiniu scenos kryžiumi už spektaklių „59’ Online“, „W(o)men“, „Eugenijus Oneginas“ muziką, 2015 m. kartu su kūrybine grupe pelnė antrą Auksinį scenos kryžių už spektaklį „Smėlio žmogus“. 2017 m. buvo apdovanota dar dviem auksiniais scenos kryžiais: už muziką spektakliams „Septyni fariziejus Sauliaus penktadieniai“ ir „Kodas: HAMLET“ bei „Teatras +“ kategorijoje už teatrinį žaidimą „Kodas: HAMLET“ kartu su kūrybine grupe.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva

El. paštas: r.maciliunaite@gmail.com

Rita Mačiliūnaitė-Dočkuvienė (b. 1985) – composer, contemporary music singer, artistic doctorate candidate at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2013–2017). In 2008, she obtained a Bachelor’s degree (Prof. O. Balakauskas) and in 2010 completed MA studies from the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Prof. R. Mažulis). In 2012, Mačiliūnaitė-Dočkuvienė obtained a pedagogical qualification. In 2014, the Research Council of Lithuania gave her a grant for academic achievements. The composer completed internships in Germany, Great Britain, the Netherlands, Poland, Latvia, within the „Erasmus“ exchange programme, she studied at The Hague Royal Conservatory. Mačiliūnaitė-Dočkuvienė has written many inter-disciplinary performances, over 40 acoustic and electro-acoustic compositions, six operas, she has composed music for 30 theatre and dance performances, and eight experimental films. Since 2014, she has been working as Head of the Music Department at the Russian Drama Theatre of Lithuania. In 2014, Rita was awarded with a Golden Stage Cross for the performances „59’ Online“, „W(o)men“, and „Eugene Onegin“ and in 2015, together with her colleagues, she received another Golden Stage Cross for the performance „Sand Man“. In 2017, she was awarded with two more Golden Stage Crosses: as a composer for performances „Seven Fridays of Saul the Pharisee“, „Code: HAMLET“ and again for „Code: HAMLET“ at „Theatre +“ category together with her colleagues.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110 Vilnius, Lithuania

E-mail: r.maciliunaite@gmail.com