

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KOMPOZICIJOS KATEDRA



Domantas Pūras

**MINIMALISTINĖS GARSO STRUKTŪROS ŠIUOLAIKINĖJE
ELEKTROAKUSTINĖJE VARGONŲ MUZIKOJE**

Studijų programa: Kompozicija (skaitmeninės technologijos)

Magistro darbas

Darbo autorius:

Domantas Pūras

.....

(parašas)

Darbo vadovas:

doc. dr. Mykolas Natalevičius

.....

(parašas)

Vilnius, 2024

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

BAIGIAMOJO DARBO SĄŽININGUMO DEKLARACIJA

2024 m. gegužės 13 d.

Patvirtinu, kad mano baigiamasis darbas tema „Minimalistinės garso struktūros šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje“ yra parengtas savarankiškai

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Kitų asmenų indėlio į parengtą baigiamąjį darbą nėra.
4. Jokių įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjęs (-usi).
5. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir joms neprieštarauju.



Parašas _____

Domantas Pūras

Kompozicijos (skaitmeninės technologijos) studijų programos Magistrinio darbo anotacija

Pavadinimas: **Minimalistinės garso struktūros šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje**

Autorius: **Domantas Pūras**

Vadovas: **doc. dr. Mykolas Natalevičius**

Darbo kalba: Lietuvių

Anotacija

Domanto Pūro magistrinis darbas „Minimalistinės garso struktūros šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje“ nagrinėja minimalistinių struktūrų svarbą ir jų panaudojimą šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje. Tyrimas siekia atskleisti kaip šiuolaikiniai kompozitoriai naudoja elektroakustinius kompozicinius metodus kuriant naujas muzikines formas ir garso struktūras, taip pat kaip kompozitoriai interpretuoja vargonų instrumento vieta šiuolaikinės muzikos kontekste. Darbe analizuojami XX ir XXI amžiaus *drone* ir *ambient* žanro kūriniai, kuriuose dominuoja eksperimentinės garso technikos ir elektroakustiniai metodai.

Darbe aptariamos skirtingos garso dizaino technikos ir jų emocinis bei estetinis poveikis. Tyrimas atskleidžia, kad elektroakustinė vargonų muzika skatina naujas muzikos klausymo bei suvokimo praktikas, per giluminio klausymosi metodus. Tyrime pabrėžiama temperacijos ir derinimo metodų svarba šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje, nes tai leidžia pasiekti unikalų skambesį ir harmoniją.

Magistriniame darbe taip pat analizuojami Domanto Pūro kūriniai “Music for Haven” (liet. k. – Muzika prieglobsčiui) ir “Like an Underground River” (liet. k. – Kaip požeminė upė) bei juose naudoti kompoziciniai metodai. Šis tyrimas svarbus ne tik kaip akademinis indėlis į muzikos tyrimų lauką, bet ir kaip praktinis vadovas kūrėjams, kurie nori tyrinėti elektroakustinės muzikos galimybes.

Reikšminiai žodžiai: vargonai; elektroakustika; minimalizmas; drone muzika; garso dizainas;

Second Study Cycle Programme **Composition (Digital Technology)**. Abstract of Master's Thesis

Title: **Minimalist Sound Structures in Contemporary Electroacoustic Organ Music**

Author: **Domantas Pūras**

Academic supervisor: **doc. dr. Mykolas Natalevičius**

Language: Lithuanian

Abstract

Domantas Pūras' master's thesis "Minimalist Sound Structures in Contemporary Electroacoustic Organ Music" examines the importance and application of minimalist structures in contemporary electroacoustic organ music. The study aims to reveal how contemporary composers use electroacoustic composing methods to create new musical forms and sound structures, as well as how composers interpret the role of the organ in the context of contemporary electroacoustic music. The work analyzes drone and ambient pieces from the 20th and 21st centuries, which are dominated by experimental sound techniques and electroacoustic composing methods.

The study discusses various sound design techniques and their emotional and aesthetic impacts. The research reveals that electroacoustic organ music encourages new ways of music listening and perception practices through deep listening methods. The importance of temperament and tuning methods in contemporary electroacoustic organ music is emphasized, as they allow for unique sound and harmony choices.

The master's thesis also provides analysis of Domantas Pūras' compositions "Music for Haven" and "Like an Underground River" discussing the compositional methods used. This research is significant not only as an academic contribution to the field of music studies but also as a practical guide for creators who wish to explore the possibilities of electroacoustic music.

Keywords: organ; electroacoustic; minimalism; drone music; sound design;

TURINYS

IVADAS	6
I. SKYRIUS Teorinis kontekstas	8
1.1. Terminologija (elektroakustika, minimalizmas)	8
1.2. Specifiniai <i>drone</i> ir <i>ambient</i> muzikos aspektai	9
1.3. Temperacija šiuolaikinėje elektroakustinėje <i>drone</i> ir <i>ambient</i> vargonų muzikoje ..	13
1.4. Giluminis ir kvantinis klausymas šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje	18
II. SKYRIUS Kūrinių analizė	22
2.1. XX a. kūriniai <i>drone</i> muzikoje	22
2.1.1. La Monte Youngo bliuzo forma grįsti <i>drone</i> kūriniai	24
2.1.2. Pauline Oliveros – Accordion & Voice (1982).....	25
2.2. Šiuolaikinė elektroakustinė <i>drone</i> ir <i>ambient</i> muzika vargonams	27
2.2.1. Kali Malone – The Living Torch II (2022).....	28
2.2.2. Ellen Arkbro – For Organ and Brass (2017).....	30
2.2.3. Abul Mogard –Above All Dreams (2018).....	32
2.2.4. Tim Hecker – Ravedeath, 1972 (2011).....	33
III. SKYRIUS D. Pūro kūrinių analizė	37
3.1. D. Pūro elektroakustinių ir elektroakustinių kūrinių vargonams analizė.....	37
3.2. Elektroakustinės muzikos albumo “Music for Haven” (liet. k. – Muzika prieglobsčiui) apžvalga	37
3.3. Bendra “Music for Haven” dalių analizė	38
3.4. Vargonų elektroakustinės muzikos albumo “Like an Underground River” (liet. k. – Kaip požeminė upė) apžvalga	40
3.4.1. Temperacija.....	40
3.4.2. M. K. Čiurlionio rekompozicijos	41
3.5. Naudoti kompoziciniai metodai, akustinės ir elektroninės komponavimo technikos	42
3.5.1. Underground River (liet. k. – požeminė upė)	42
3.5.2. Reflections (liet. k. – atspindžiai)	44
3.5.3. Relations (liet. k. – santykiai)	45
3.5.4. Pine Trees (liet. k. – pušys).....	46
3.5.5. Breaking Dawn (liet. k. – beauštanti aušrelė).....	47
3.5.6. Dream Sequence No. 1 (liet. k. – sapno sekvencija nr. 1)	49
IŠVADOS	51
Literatūros sąrašas.....	53

ĮVADAS

Temos aktualumas ir problematika

Elektroakustinė vargonų muzika kviečia kūrėjus ir klausytojus sujungti šiuolaikines technologijas bei inovacijas su instrumentu, kuris dažniausiai siejamas su savo sakraliu pradū ir taip pažvelgti į vargoninę muziką iš naujos, patrauklios perspektyvos. Tyrimas yra aktualus, nes jis nagrinėja elektroakustinės vargonų muzikos, bei elektroakustinės muzikos svarbą ir prasmę, atskleidžia įvairių kompozitorių interpretacijas ir nagrinėja, kokie veiksniai yra svarbūs kuriant šio tipo kompozicijas. Tyrimo problema yra minimalistinių garso struktūrų, naudojamų šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje, analizė, įskaitant XX ir XXI amžiaus kūrinius, jų temperacijos ir derinimų svarbą, taip pat ir garso ekologijos sąvokas, klausymosi kaip kūrybos įrankio panaudojimą ir įtaką šiuolaikinei elektroakustinei vargonų muzikai ir *drone* bei *ambient* muzikai apskritai. Tyrimas atkreipia dėmesį į garso stiprumo svarbą, jo poveikį gyvo koncerto metu. Taip pat aptariamos vargonų įrašinėjimo technikos.

Tyrimo objektas

Šio magistrinio darbo tiriamasis objektas yra minimalistinės garso struktūros šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje. Tyrimas siekia atskleisti šių struktūrų svarbą, prasmę ir įvairių kompozitorių interpretacijas, taip pat išanalizuoti kitus svarbius veiksnius, kurie prisideda prie tokio tipo muzikos kūrimo.

Tyrimo tikslas

Pagrindinis magistrinio darbo tikslas yra tyrinėti ir interpretuoti, kaip šiuolaikiniai kompozitoriai naudoja ir adaptuoja elektroakustines technologijas, siekdami sukurti naujas muzikines formas ir garso struktūras naudojant vargonus. Tai apima detalią šiuolaikinių kūrinių, kuriuose dominuoja elektroakustinės inovacijos ir eksperimentinės garso technikos, analizę, bei jų poveikio muzikos klausytojų suvokimui įvertinimą. Tyrimas taip pat sieks išnagrinėti, kaip skirtingi garso dizaino aspektai ir akustinės bei elektroninės garso manipuliacijos metodai įtakoja kūrinių emocinį ir estetinį poveikį.

Tyrimo uždaviniai

- Išanalizuoti XX ir XXI amžių kūrinius, kuriuose naudojamos minimalistinės garso struktūros, siekiant identifikuoti pagrindinius elektroakustinės vargonų muzikos bruožus ir raidos tendencijas.
- Aptarti temperacijos ir derinimo svarbą šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje.
- Atlikti giluminio ir kvantinio klausymo reikšmės *drone* ir *ambient* muzikai analizę, įvertinant, kaip šie klausymo būdai keičia kūrinių suvokimą ir įtaką klausytojams.
- Panaudoti atrastus kompozicinius metodus kūryboje ir juos aptarti.

Tyrimo metodai

Darbe naudojami lyginamasis, aprašomasis, istoriografinis metodai bei spektrinė ir klausomoji analizė, šaltinių, literatūros ir kūriniu analizė.

Literatūra ir šaltiniai

Tiriamajame darbe literatūros sąrašas yra sudarytas iš įvairių šaltinių, tokių kaip:

- Straipsniai ir knygos
- Kompozitorių darbai ir interviu
- Analizės ir recenzijos
- Elektroniniai šaltiniai

Darbo struktūra

Darbas yra suskirstytas į santrauką lietuvių ir anglų kalba, turinį, įvadą, tris skyrius, išvadas ir literatūros sąrašą.

I. SKYRIUS Teorinis kontekstas

1.1. Terminologija (elektroakustika, minimalizmas)

Elektroakustinė muzika tai yra muzika, kurioje elektroninės technologijos naudojamos garso medžiagai gauti, generuoti, tyrinėti, perdirbti ir konfigūruoti. Terminas „elektroakustika“ apibūdina tik tam tikras muzikines idėjas ir technologijas naudojamas muzikai sukurti, terminas neapibūdina garsinio pasaulio savitumo ar sukurtos muzikos žanrinės įvairovės, kurias leidžia šios technologija (Emmerson, Smalley, 2001).

Šiame darbe bus analizuojama elektroakustinė vargonų muzika ir šaltiniai, kurie įkvėpė ją. Vadinti šį darbą vargoninės muzikos analize būtų netikslu vien dėl apšios pasaulyje esančios vargoninės muzikos kiekio, kuri netilptų į šio darbo apimtį. Taip pat dėl to, jog trečiame skyriuje analizuojami kūriniai naudoja ir akustines vargonų, ir elektronines priemones kompozicijoms sukurti. Negalima to būtų vadinti elektronine muzika, nes trečiame skyriuje analizuojamuose darbuose vargonų tipo garso yra labai daug ir jo pagrindu yra sukurtos visos kompozicijos, taip pat tai nėra įrašų perdirbimas ar redukavimas, lyg būtų dirbama su „semplais“. Kūrinius, tiek įrašuose, tiek gyvame atlikime paraleliai groja ir vargonai ir elektronika. Taip pat šiame darbe analizuojamos ir kūrinių įrašinėjimo savybės, vargonų skambesio įpatybės įrašuose, įrašų manipuliacija, skirtingų mikrofonų panauda, ekvalaizerių ir kompresorių naudojimas. Tai automatiškai tampa elektroakustiniu procesu, nes garso suvedimo ir įrašinėjimo metu kūrėjai jau tam tikra prasme perdirba, generuoja ir konfigūruoja medžiagą.

Minimalizmo terminas šiame darbe yra apibrėžiamas šia Phillo Niblocko citata iš jo interviu su Geeta Dayal 2016-itas metais: „Minimalizmas man reiškia, kad reikia atsisakyti visko <...>, atsikratyti melodijos, ritmo ir tipiškų harmoninių progresijų.“ (Dayal). Šiame darbe aptariami kūrėjai ir jų kompozicinės priemonės gali būti apibūdintos kaip minimalistinės, nes jos aktyviai atsisako muzikos tipiskumo apie kurį kalbą Niblockas. Tačiau kompozitoriai taip pat nėra ir tokie radikalūs, kad tarkime pusvalandį grotų vieną garsą. Jie kuria vedini kintamumo tęstinume ir tęstinume pasireiškiančių apčiuopiamu struktūrų, kurios staiga vėl gali pradingti į nežinią.

1.2. Specifiniai *drone* ir *ambient* muzikos aspektai

Laiko ir erdvės savybės

Drone muzika mums gali atimti tam tikrus jautimus, pavyzdžiui laiko ar erdvės, per mediatyvų arba kaip tik skausmingą ir intensyvų išžėstos muzikos klausymą. Kaip ir kitų rūšių jautiminių nepriteklius (anglų k. - sensory deprivation), *drone* ilgainiui paaštrina kitus suvokimo būdus, sutelkiant klausytojo dėmesį į subtilius tembro ar garso aukščio svyravimus, kurie įgauna didesnę reikšmę statiškame įvykių fone. Nepaisant to Joanna Demers rašo, kad „Vienas nuostabiausių *drone* muzikos aspektų yra jos stebinanti įvairovė tiek atskiruose kūrinuose, tiek tarp viso žanro kūrinių.“ (Demers, 2010: 93).

„*Drone* metalas kaip muzika, kurią reikia patirti, o ne suprasti, dažnai netiesiogiai supriešinamas su muzika, kuri gali būti suvokiama kaip struktūriškai sudetingesnė, tačiau turinti mažesnę afektyvų gylį ir poveikį.“ (Coggins, 2018: 79).

Daugelis muzikos klausytojų galėtų pasakyti, jog *drone* muzikos elementai trunka per ilgai, yra per garsūs ir trikdo muzikos kaip kalbos suvokimą, nes ši muzika atkreipia dėmesį į fizinius aspektus, kuriuos muzika paprastai prašo ignoruoti. Šios muzikos liminalios savybės – stresas, kurį ji kelia kūnui ir dėmesio koncentracijai – visa tai išmuša muziką iš pagrįstos, tvarkingos plotmės ir gražina ją į daiktų ir neapdirbtų dalykų pasaulį (Demers, 2010: 91). *Drone* muzika kaip ir *drone* metalas priešinasi muzikiniam struktūrizavimui, o kartu ir kalbai kaip šios muzikinės struktūros analogui (Coggins, 2018: 79).

Rašyti apie *drone* muziką yra nelengvas uždavinys. Techniškai apibūdinti *drone* muzikos kūrinį gali užtekti vos kelių žodžių ar sakinių, pavyzdžiui tai, kad vienas garsas ar akordas tęsiasi valandą ar panašiai ilgą tarpą. Tai mus priveda prie to, kad atsiranda didelis disbalansas tarp minimalaus žodžių kiekio, kurio užtenka aprašyti *drone* muziką ir maksimalų įspūdi, bei laiko kiekį, kiek *drone* muzika užtrunka (Demers, 2010: 93).

Garso ir garsumo savybės

Reikėtų paminėti, kad garso trukmė nėra vienintelis kriterijus tyrinėjant *drone* ir *ambient* muzikos šakas. Tarkime La Monte Youngas manė, kad kartais reikia naudoti skausmo slenkstį siekiančius garso stiprumo lygius, tam, kad galėtume išgirsti ir fiziškai pajusti harmonines slinktis ir atsirandančius virštonius, naujus sąskambius. 1967 m. rudenį trims Niujorko kino festivalyje rodytiems Andy Warholo filmams Youngo sukurti „dronai“, įrašyti

juostoje, pasirodė per garsūs Linkolno centro vadovybei. Youngas užuot juos patylinęs savo muziką atsiėmė (Potter, 2002: 85).

Garsumo savybės, net klausantis įrašų atsiskleidžia daugelio elektroakustinio *drone* stiliaus kūrėjų metoduose, tarkim iškraipymų (anglų k. - distortion) ir triukšmų naudojimas Timo Heckerio albume “RaveDeath, 1972” imponuoja visai ne tylią klausymo aplinką, nes joje klausytojas elementariai gali praleisti esminius harmoninius ir tembrinius muzikos elementus.

Kali Malone, viena įžymiausių šiuolaikinių elektroakustinės ir vargoninės muzikos kompozitorių sako, kad ji studijoje taip įpranta klausyti vargonų garsiai, lyg jie skambėtų prie pat tavęs, kai jai vėl sugrojus savo kūrinius bažnyčioje, ji gavo visiškai kitokį, nelauktą jų skambesį, kuris buvo švelnus ir išsisklaidęs patalpos aidesyje. Iš tokių pačios kompozitorės pamąstymų ir kūrybinių procesų irgi galėtume daryti prielaidą, kad net akustinio vargonų įrašo reikėtų klausyti garsiai, kad nepraleistume nei vienos atsitiktinės arba mažiau svarbios detalės (“Interview: Kali Malone”).

Ekstremalūs garso lygiai yra sietini ne tik su *drone* muzika, bet taip pat ir su populiarenesnės muzikos stiliais. Pavyzdžiui grupė “My Bloody Valentine” gyvai atlikdama savo kūrinį “You Made Me Realise” vienu momentu atsuko visus savo garsiakalbius, net monitorines kolonėles į publiką ir taip sukėlė tam tikrą chaosą. Daugelis grupės gerbėju tiesiog išbėgo iš koncerto erdvės, kiti sutrikę krūpčiojo iš skausmo. Ir tuomet įvyko apsireiškimas, transcendentinė akimirka, kai iš kurtininančio triukšmo staiga susidarė gražūs obertonai ir harmonijos. Ši akimirka įgijo kultinį/ mitinį statusą tarp grupės gerbėjų ir buvo kartojama dešimtyse koncertų, taip, kad gerbėjai net to tikėjosi ir reikalavo. Tačiau pasak grupės lyderio Kevino Shieldso šį apreiškimą sukėlė ne koks nors konkretus veiksmas ar įvykis, o veikiau psichoakustinė keistenybė – momentas, kai per didelis garsas ir skausmas sukelia klausos haliucinacijas. Grupės grojime objektyviai niekas nepasikeitė, greičiau tai buvo klausymo patirties pokytis, klausytojas staiga priima tai, kam dar prieš akimirką priešinosi (Demers, 2010: 105). Garsumo ir savotiško skausmo išnaudojimą ar net reikalingumą šios muzikos stilių efektams pasiekti nusako ir šios krypties tyrėjų citatos:

„Bruožas, kuris yra plačiai minimas pranešimuose apie ritualo ir misticizmo apraiškas *drone* metale yra smurtas, kuris keičia skausmo, kančios ir sielvarto konceptų reprezentacijas.“ (Coggins, 2018: 19).

„*Drone* muzikos įprastinė ilga trukmė ir didelis garsumas testuoja ir išbando mūsų susikaupimo ribas, o kai kuriais atvejais – ir toleranciją skausmui“ (Demers, 2010: 92).

Taigi tokie didingi meno išgyvenimai ir epifanijos dažnai įgauna religinių dimensijų, šios akimirkos yra sandoriai, mainai, kuriuose kompensacija už agoniją, įkalinimą ar pojūčių atėmimą yra padidintas kitų pojūčių vertinimas (Demers, 2010: 105).

Minimalizmas, *drone*, *ambient* ir psichoaktyvios medžiagos

Rašant apie šių žanrų praktikas negalima neužsiminti ir apie psichoaktyvias medžiagas. Vėl grįžtant prie *drone* ištakų - Youngas domėjosi kaip jis galėtų praplėsti savo muzikines žinias eksperimentiniais būdais. Reikia paminėti jo sąsajas su haliucinogeninėmis psichoaktyviosiomis medžiagomis, nes vargu ar Youngo, o vėliau ir Terry Riley muzikinė raida septintajame dešimtmetyje ir vėliau būtų įgavusi tokį pavidalą, jeigu jie nebūtų turėję šių patirčių. Nors Youngas viešumoje apie tai nėra daug kalbėjęs, psichoaktyvios medžiagos Youngo gyvenime nuo šeštojo dešimtmečio vidurio vaidino svarbų vaidmenį. Jis sako, kad „visi, kuriuos pažinojau ir su kuriais dirbau, ypač dėl mano džiazio muzikanto pažįstamųjų rato, labai mėgo psichoaktyvias medžiagas kaip kūrybinę ir sąmonę plečiančią priemonę“. Jis su šiomis priemonėmis buvo supažindintas Jenningso ir Billy Higinso maždaug 1954 metais. O šeštojo dešimtmečio pabaigoje gali būti, kad Youngas buvo pats atsakingas už pirmąsias Riley patirtis su LSD, kanapėmis ir peyote. Būdamas aktyvus muzikos klausytojas Youngas vartojo psichoaktyvias medžiagas nuo savo jaunystės: jis sako, kad „kanapių paveiktas pirmą kartą išgirdau tam tikrus apčiuopiamus struktūrinius muzikinius ryšius K. Stockhausen'o „Gruppen für drei Orchester““. Nors Johnui Cageui ir jo aplinkai 6-ajame ir 7-ajame dešimtmečiuose alkoholis buvo socialinė norma, kaip ir abstraktiems ekspresionistams ir post-ekspresionistams su kuriais jie leisdavo laiką, skirtingos psichotropinės medžiagos padėjo atskleisti ir apibrėžti daugelio Youngo minimalistų kartos atstovų meninę ir socialinę patirtį (Potter, 2002: 86)

Tačiau kuo toliau kryptame į XXI amžių tuo labiau nuosaikumo stoka psichoaktyviųjų medžiagų atžvilgiu tampa norma lydinti *drone* ir *ambient* muziką. Taip teigia ir kūrėjai, kaip Kali Malone, kurie sako Europoje, lyginant su Jungtinėmis Amerikos Valstijomis, atradę blaivesnę muzikos klausymo kultūrą (“Future Stops S1 E16 – Kali Malone: The Moment of Listening”). Apie alkoholio ir narkotikų suvartojimo mažėjimą Jungtinėse Valstijose, bei Jungtinėje Karalystėje jaunimo tarpe kalba ir tyrimai (Hunt).

Stokholme, iš kur ir kyla didelė dalis šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos, kūrėjai yra paveikti ne tik kylančių alkoholio ir tabako akcizų, kaip ir visi europiečiai – galimai juos lygiai taip pat yra paveikusi blaivioji Pauline Oliveros filosofija ir jos giluminio klausymosi (anglų k. - Deep Listening) sąvoka. Galėtume netgi sakyti, kad muzikos klausytojų

tarpuose atrodo, kad garsas ir kompozicijos tampa pagrindine psichoaktyviąją medžiaga. Kodėl gi ne, šių žanrų ir garso poveikis sąmonei gali būti panašus kaip psichoaktyviųjų medžiagų suveikimas ar kaip sakrali patirtis (Coggins, 2018). Yra daugybė faktorių lemiančių šitokią muzikos suveikimą, net klausantis tokio tipo muzikos namuose, tarp jų išstėtas laikas, garsumas, erdvė, kompozicinės kūrinų savybės, tarkime repetityvumas arba kaip tik jo nebuvimas, kūrinio instrumentų temperacija, giluminio klausymo ir susitelkimo aspektas, kuris tampa tam tikra meditacija. Tiriamajame darbe bus aptarta kodėl vargonai šiuolaikiniame muzikos peizaže puikiai apjungia visus šiuos faktorius.

Vargonų įrašinėjimo ir jų garso dizaino savybės

Būtina aptarti vargonų įrašinėjimo ir garso dizaino specifiką, kadangi XXI amžiuje daugelis klausytojų atranda ir mėgaujasi kompozitorių darbo vaisiais dažniau per muzikos pasiklausymo platformas ar fizines laikmenas, o ne gyvo koncerto metu bažnyčioje ar salėje. Klausantis vargonų savo namų aplinkoje per garso aparatūrą ar per ausines gali visiškai pasikeisti vargonų tembras ir jų įvietinimo suvokimas, tarkime jeigu negirdime patalpos, kurioje jie yra įrašyti, o turime tik sausą jų garsą. Timas Heckeris, kuris Islandijoje įrašinėjo vargonus savo albumui “RaveDeath 1972”, pasirinko į šį instrumentą žiūrėti kaip į skaitmeninį prietaisą ir mikrofonus statyti, kuo arčiau garso šaltinio, vargonų viduje, prie pat jų vamzdžių, taip pašalindamas bažnyčios aidą ir gaudamas beveik sintetinį toną, kuris papildytas mikrofono ar stiprintuvo iškraipymų (anglų k. - distortion) gali tapti panašesnis į sintezatoriaus toną. Įrašytus vargonus kompozitorius studijoje dar labiau transformavo, pasitelkdamas gitarinius pedalus, stiprintuvus ir sintezatorius, kol galiausiai sukūrė albumą, kuriame vargonai yra kaip vaiduoklis, pasislepiantis ir išnyrantis iš garsinio peizažo (“FutureStops S1 E9 – Tim Hecker: “Ravedeath 1972“ and the Pipe Organ’s Potential”).

Kali Malone taip pat naudoja artimo mikrofonų pastatymo technikas, nors ji ir nesiekia sintetinio ar iškraipto vargonų garso, jos tikslas vargonus atskirti nuo jų sakralaus prado, dėl to kompozitorė pasirenka įrašinėti vargonus „sausuose“ kambariuose, kuriuose nėra jiems įprasto bažnytinio aido ir dėl to pasirenka artimo mikrofonų pastatymo technikas (“Interview: Kali Malone”).

Iš savo patirties su vargonų įrašinėjimu ir jų garso suvedimu galiu pasakyti, kad šios technikos, kuriose bandomas pašalinti patalpos aidas ar vargonus įrašinėjant patalpoje, kurioje aido praktiškai nėra, su artimu mikrofonų pastatymu visiškai keičia tai kaip klausytojas girdi šį instrumentą. Bažnyčioje dauguma žmonių, kurie nėra vargonininkai, niekada neišgirs

vargonų iš taip arti, kaip įmanomą jų klausytis įrašė, jiems vargonų subtilumai bus užgožti aidėsio, kuris viską įsupą į bendrą garso šydą. Klausantis aptartais metodais įrašytų vargonų, mes galime girdėti kaip oras keliauja pro vamzdžius, turėdami platų stereo paveikslą galime girdėti kurioje vargonų pusėje prasiveria garsas, kaip traška dumplės, intervalų ir registrų santykių vibracijas (samplaikas) ir sudėtinius tonus. Staiga kūrinys, kaip vėliau aprašau giluminio klausymo poskyryje, gali tapti penkiadimensiniu kūnu.

1.3. Temperacija šiuolaikinėje elektroakustinėje *drone* ir *ambient* vargonų muzikoje

Šiuolaikinė elektroakustinė vargonų muzika ir apskritai *drone* muzika būtų praktiškai neįmanoma, jeigu būtų naudojama tik lygaus temperavimo sistema. Šiame tiriamajame darbe daugiau negu pusę analizuojamų šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos kompozicijų yra įrašytos ir atliekamos ne lygaus temperavimo sistemoje, o natūraliosios darnos (anglų k. - Just intonation), vidutinio tono darnos (anglų k. - Meantone temperament) arba gerai temperuotose sistemose.

Galimai tai nebūtų mūsų realybė, jeigu ne La Monte Youngas, kuriam pasikeitimas į natūraliąją darną, buvo būtinas kaip kūrybinės brandos šuolis. Jo eksperimentai su temperacija natūraliai išsivystė iš jo sąsajų su modalumu ir dronais, o šios atsirado iš ilgai tęsiamo garso. Jis sako, kad „pastebėjau, jog mane giliai jaudina puiki modalinė muzika ir kad manęs tikrai nejaudina harmoniškai nestruktūrizuota muzika, ypač lygaus temperavimo muzika“. Youngas teigė, kad indų klasikinė muzika jam padarė didelę įtaką įvairių temperacijų atradime (Potter, 2002:84).

Kontrastingai lygiai temperacijai, natūralios darnos temperacijos akordai yra daug ramesni, pasyvesni; norint juos pilnai išgirsti reikia sulėtinti tempą ir klausytis (kaip sako Terry Riley, vakarietiška muzika yra greita, nes ji nesuderinta). Kyleas Gannas sako, kad jis lygios temperacijos muziką girdi kaip savotišką kofeiną, pernelyg įtemptą ir nervingą: „jei esi įpratęs, kad muzika tau suteikia toki užtaisą, jos trūkumą jauti kaip nepriteklių, bet ar mums to reikia?“, dauguma kultūrų naudoja muziką meditacijai, priešingai vakarų kultūrai, su mūsų derinimu mes to padaryti negalime (Gann).

Kyleo Ganno mokytojas Benas Johnstonas buvo įsitikinęs, kad mūsų derinimo sistemos yra atsakingos už mūsų kultūrinę psichologiją ir tai, kad vakarų pasaulis yra toks orientuotas į pažangą, veiksmą ir smurtą ir taip mažai orientuotas į introspekciją ir vidinę ramybę. Lygų

temperamentą jis prilygino muzikiniam atitikmeniui valgymui daug mėsos, perdirbto cukraus ir smurtinių filmų žiūrėjimo (Gann).

Iš šių minčių galime matyti sąsajas tarp blaivybės, klausymo, introspekcijos, *drone* ir temperacijos. Nežinia ar *drone* iššaukia temperacijos paieškas ar temperacijos paieškos iššaukia *drone* muziką. Kai ilgai klausome ištęstų garsų turime galimybę išgirsti, jog mūsų temperacija skamba prastai arba nenatūraliai, nes ištęstame garse mūsų dėmesio centras gali pasikeisti iš mums įprasto garso klausymo režimo ir atkreipti klausytojų dėmesį į fizinius muzikos aspektus. Būtent ištęstas garsas ir yra priežastis kodėl temperacija, kaip tema, išliko tokia susijusi su vargonine muzika. Todėl, nes vargonų garsas niekada nesustoja kol yra laikomas, vargonai yra patogiausias instrumentas girdėti intervalus ir jų (ne)derėjimą.

Girdėti „gerai suderintus“ vargonus „gerame temperamente“ yra taip pat nuostabu kaip ir stulbinantis aiškumas, kai trumparegiui yra pirmą kartą uždedami akiniai. Atsiveria nauji garsiniai klodai, atsiranda ryškumas, šviesa ir supratimas (Padgham, 1990:8).

Panašaus garsumo natos, kurios šiek tiek nedera, sukelia reiškinį vadinamą „samplaika“, tai periodiškai pulsuojantis garsas arba garsas, kuris primena plazdėjimą jeigu samplaikų yra daug, t. y. jos yra greitos. Per sekundę girdimų samplaikų skaičius yra lygus dviejų natų dažnių skirtumui, tai matome 1 paveikslėlyje. Viršutinės kreivės rodo dvi bangas. Linija rodo bangą, turinčią šešias kupras per laiką AB, o punktyrinė linija rodo bangą su penkiomis kupromis per tą patį laiko tarpą. Apatinė kreivė rodo šių dviejų bangų sumą. Tai atliekama algebriniu būdu sumuojant poslinkius. Pavyzdžiui, taške C abi bangos susumuojamos ir gauname didelį poslinkį, o taške D abi bangos vienodai veikia priešingomis kryptimis, todėl apatinė kreivė lygi nuliui. Apatinės kreivės amplitudė apibūdina vieną pilną ciklą laike AB. Tai yra dažnių skirtumas, kuris girdimas kaip pulsacija ar samplaika. Samplaikos taip pat gali atsirasti tarp netinkamai suderintų virštonių ir šios pulsacijos visuomet buvo naudojamos derinant tokius instrumentus kaip vargonai ar fortepijonas. Kai samplaikos visiškai dingsta derinant du vargonų vamzdžius tuomet žinome, kad vamzdžiai yra tiksliai suderinti (Padgham, 1990:13-14).

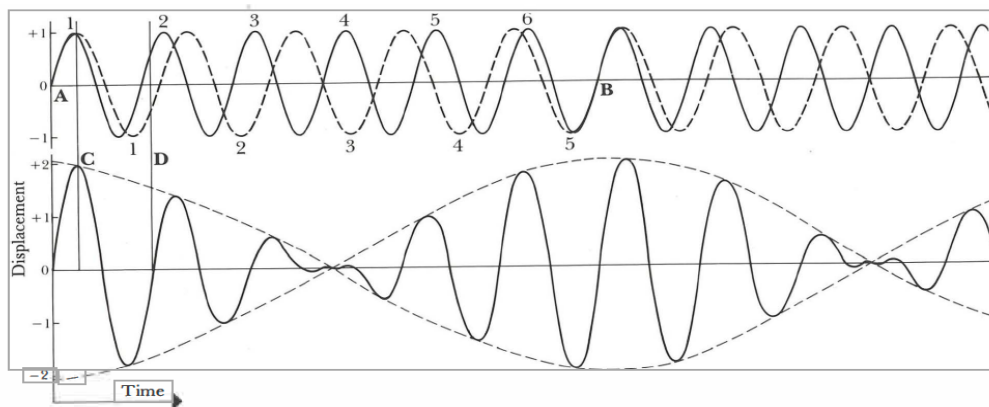


Figure 3
The formation of beats

pav. 1, samplaikų vizualizacija, Charles A. Padgham “The Well-Tempered Organ”

Samplaikos vargonų tęsiamame garse yra girdimos ne tik derinant vieną natą skirtingais vamzdžiais ar registras, jos taip pat girdimos intervaluose. Tarkime grojant C mažorinę terciją lygiame temperamente girdėsime, kad ji turi greitesnes samplaikas, nei jeigu ji būtų suderinta natūraliai (anglų k. - just). Taip yra dėl to, kad lygiame temperamente tercijos, tiek mažorinės, tiek minorinės skamba prastai, nes mūsų lygaus temperamento sistemoje nuo C iki E skiria 400 centų, nors natūralus šuolis nuo C iki E yra 386,31. Tai yra beveik 14 centų skirtumas, kurį mes paaukojame dėl to, kad galėtume lengvai transponuoti kūrinį į kitas tonacijas lygioje temperacijoje. Tokie 10-20 centų skirtumai mums gali duoti nuo 2,5 iki 7 samplaikų per sekundę, priklausant nuo intervalo. Jeigu turime apie 30 centų skirtumą galime girdėti apytiksliai 8 samplaikas per sekundę. Jeigu skirtumai yra didesni pradėdame girdėti apie 10 samplaikų per sekundę ir tai sukelia aiškų garso šiurkštumo pojūtį, kuris gali būti erzinantis ir nemalonus (Padgham, 1990: 27).

Ypač tęsiamame vargonų garse mes galime pajusti derinimų skirtumus, samplaikų gausumą ar priešingai jų nebuvimą. Galime pajusti grynumą kurį mums suteikia tyras intervalas ir introspekciją apie kurią kalbėjo Kyleas Gannas. lygus temperamentas, kuriuo mes vadovaujamės šiandien nėra naujas dalykas, apie jį diskutuota jau nuo XVI a., bet tikėtina, kad niekas jo nenaudojo, nes jis nebuvo būdingas tuometei muzikinei kalbai, o ausims įpratusioms prie natūralios darnos temperacijų jis galėjo skambėti tiesiog prastai. Kita vertus šios teorijos veda prie klausimo kaip gi vargonai turėtų būti suderinti? Dėl dokumentacijos stokos ir pakitusių matavimo metodų (tarkime prieš kelis šimtus metų, be derintuvo būtų sunku pasakyti kiek tiksliai centais yra nutolę garsai) yra tikėtina, kad vietiniai vargonų meistrai Europoje naudotų savo derinimo sistemas priklausant nuo pačio instrumento, akustikos ir geografinės jų lokacijos (Padgham, 1990: 34).

Būtent dėl šios priežasties šiuolaikiniai elektroakustinės vargonų muzikos kompozitoriai pasirenka savo kūrinis įrašinėti skirtingose erdvėse, su skirtingais instrumentais ir skirtingomis temperacijos sistemomis, netgi lygaus temperamento sistema skirsis savo derinimu, samplaikomis tarp skirtingų intervalų ir skirtingų vargonų vamzdžių keliose vietose ir kiekvienas temperamentas turi savo plusų ir savo minusų.

Pavyzdžiui lygaus temperamento minusai yra:

- 1) Visi intervalai yra ne natūralūs išskyrus oktavas.
- 2) Mažorinės ir minorinės tercijos, bei sekstos yra labai nenatūralios. (nuo natūralios darnos nutolusios 14 iki 16 centų).
- 3) Nors šis temperamentas leidžia laisvai daryti moduliacijas tarp tonacijų jis pats panaikina motyvaciją tai daryti, nes išskyrus aukščio skirtumą tarp jų nėra jokio skirtumo, t.y. jos netenka savo „spalvos“.
- 4) Lygus temperamentas yra sunkiai suderinamas (Padgham 1990:35-36).

Žinoma, lygus temperamentas turi ir savo plusų:

- 1) Galimybė transponuoti kūrinis ir groti bet kurioje tonacijoje be prievartos užsiimti instrumento perderinimu.
- 2) Nuoseklūs intervalai visose tonacijose. Nors intervalai ir nėra darnūs jie yra nuoseklūs (žiūrėti pav. 2) visose tonacijose, grojant nuo bet kokio garso.
- 3) Platesnės muzikinės galimybės, pavyzdžiui politonalumas, kai kelios tonacijos yra sumaišomos.

Intervals in cents												
Just Interval	111.73	203.91	315.64	386.31	498.04	590.22	701.96	813.69	884.36	996.09	1088.27	1200.00
Lower Note	Semitone	Major Tone	Minor Third	Major Third	Fourth	Augmented Fourth	Fifth	Minor Sixth	Major Sixth	Minor Seventh	Major Seventh	Octave
C	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
C#	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
D	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
E^b	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
E	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
F	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
F#	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
G	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
G#	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
A	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
B^b	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o
B	100*	200	300*	400*	500	600	700	800*	900*	1000	1100*	1200.00 ^o

Key: ^o Just * Greater error than 10 cents

pav. 2 lentelė vaizduojanti lygaus temperamento centų nukrypimus nuo natūraliosios darnos
Charles A. Padgham "The Well-Tempered Organ"

Kali Malone savo naujausiam albumui (All Life Long, 2024) ieškojo neįprastų vargonų visoje Europoje, nuo Šveicarijos iki Olandijos ir Švedijos, kurių derinimai būtų istoriniai, būtent nuo 15-to iki 17-to amžiaus (“The Quietus features a Quietus Interview, Massif Attack: Kali Malone Interviewed”). Timas Heckeris įrašinėjo vargonus Islandijoje dalinai dėl jų skambėsio, bet ir dėl prieinamumo, kadangi jo kolega Benas Frostas turėjo prieigą prie vargonų, o Ellena Arkbros savo kūriniiui “For Organ and Brass” kompozicinį pagrindą sukūrė grodama ir tirdama Stokholmo Vokiečių gotikinės bažnyčios vidutinio tono temperacijos vargonus ir jų sąskambius (“FutureStops S1 E9 – Tim Hecker: “Ravedeath 1972“ and the Pipe Organ’s Potential“) (“FutureStops S2 E23 –Ellen Arkbro: Choreographing Space and Harmony“).

Kali Malone darbas su skirtingais derinimais prasidėjo nuo 2014 metų, kai ji buvo priimta į Karališkąją Stokholmo muzikos akademiją, kur ji pradėjo mokytis apie socialinius, dvasinius ir emocinius aspektus susijusius su istorinėmis derinimo sistemomis. Įgyvendindama savo tyrimą ji bendradarbiavo su vargonų derintoju gyvenančiu Stokholme Janu Börjesonu¹ (Sherburne, 2024).

Pati Kali Malone teigia, kad jai įdomu atrasti harmonines išraiškas, kurios anot jos buvo ištrintos iš Vakarų kultūros muzikinio kanono po to kai XVIII a. buvo standartizuota lygaus temperamento sistema. „<...> Iki šios sistemos standartizavimo egzistavo daugybė derinimų pritaikytų skirtingiems instrumentams, kultūroms, jausmų išraiškoms. Derinimai skirdavosi nuo oro sąlygų, miestų dydžio, ar esi kalnuose ar pajūryje, bažnyčioje ar pilyje. <...>“ sako Kali Malone. Tam tikra prasme mūsų Vakarietiška patirtis buvo susiaurinta iki dvylikos tonų derinio, kurie net nėra periodiški. Anot kompozitorės „<...> Tai tik dažnio iliuzija, nes iš tiesų visi garsai vienodai nederą. Vienodai blogai, vienodai gerai“ (“Interview: Kali Malone”)

Matome, kad ir kompozitoriai, ir derintojai, ir kompozitoriai-derintojai mano, jog vargonų derinimas taip pat buvo menas. Menas kuris buvo kurį laiką nenaudojamas dėl praktinės lygios temperacijos naudos, tačiau dabar kylant skirtingiems muzikos žanrams ir visuotiniu susidomėjimu derinimais bei temperacija tai tampa vis labiau muzikoje pritaikomas reiškinys. Žinoma derinimo klausimas siejasi ne tik su vargonais, tačiau išvengti sąsajų analizės tarp derinimo ir šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos (kuri dažnai remiasi minimalizmu, *drone* ar *ambient* žanro įtakomis) yra sudėtinga, nes vargonai, kaip instrumentas, itin išryškina derinimo, samplaikų struktūros ypatumus, o ši raiška įgauna bene fizinį poveikį. Garso darnos klausimas yra vis dažniau aktualus net ir populiariojoje kultūroje. Tarkime

¹ Kuris taip pat buvo ir Domanto Pūro temperacijos dėstytojas Stokholme.

skaitmeninė muzikos kūrimo programa Ableton Live savo naujausioje 12-oje versijoje įtraukė galimybę pakeisti viso projekto instrumentų (kurie tam pritaikyti) derinimą, ne tik remiantis mūsų istorinės Vakarietiškos kultūros, bet ir kitų kultūrų derinimais. Muzikinės technologijos dažniausiai siejosi su muzikinėmis inovacijomis tad kas žino, gal greitai metu pasirodys daug daugiau elektroninės muzikos, kurioje dominuos alternatyvios derinimo sistemos.

1.4. Giluminis ir kvantinis klausymas šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje

Giluminis ir kvantinis klausymas (anglų k. - Deep Listening & Quantum Listening) tai Pauline Oliveros sukurta klausymosi metodika, kuri atskleidžia skirtumą tarp nesąmoningo ir sąmoningo klausymosi. Ši praktika apima ir darbą su kūnų, garsines meditacijas, pasirodymus, bet tuo neapsiriboja – ši praktika, pasak jos autorės, yra atliekama kiekvieną dieną, visą gyvenimą ir taip pat apima kasdienio gyvenimo, gamtos, savo minčių, vaizduotės ir net sapnų garsų klausymąsi. Ji ugdo išorinės ir vidinės garsinės aplinkos suvokimą, skatina eksperimentavimą, improvizaciją, bendradarbiavimą ir kitus kūrybinius įgūdžius (Oliveros, 2002).

„Mane, kaip muzikantę, domina jausminė garso prigimtis, jo sinchronizacijos, koordinacijos, atpalaidavimo ir kaitos galia. Klausia yra pirminis jutimo organas – girdėjimas vyksta nevalingai. Klausymasis yra savanoriškas procesas, kuris per mokymąsi ir patirtį kuria mūsų kultūras. Visos kultūros vystosi per klausymosi būdus. Giluminis klausymas pasireiškia sustiprinto sąmoningumo būsenoje, kuri jungia su viskuo, kas egzistuoja. Kaip kompozitorė aš kuriu savo muziką per giluminį klausymąsi“, teigia šio straipsnio autorė (Oliveros, 2002).

Giluminis klausymasis šiame tiriamajame darbe yra pasirinktas neatsitiktinai, Pauline Oliveros giluminio klausymo teorija yra praktiškai neatskiriama nuo šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos ir yra naudojama daugelio kompozitorių muzikiniuose ir kūrybiniuose procesuose, komponuojant minimalistines garso struktūras.

Giluminis klausymas yra aktyvus procesas, prasidedantis kiekvieną dieną iš naujo. Net Philipas Glassas filme “Glass: A Portrait Of Philip In Twelve Parts” (Scott Hicks, 2008) teigia:

„Mano patirtis su muzika yra tokia, kad ji yra tarsi požeminė upė – ji visada teka. Kaip ir požeminė upė tu nežinai iš kur ji ateina, ir nežinai kur ji teka. Skirtumas tik tas ar tu jos klausaisi ar ne? Man muzikos rašymas yra muzikos klausymasis. Aš apie ją negalvoju, aš jos

klausausi. Kitaip tariant, ji jau yra. Tai nėra kažkas ką reikia įsivaizduoti – tai reikia užrašyti. Piešimas – tai matymas, šokis – judėjimas, poezija – kalbėjimas, o muzika – klausymasis.“

Nors Glassas čia kalba apie klausymąsi kaip intuityvų procesą ir leidžia sau neįpareigotai apie tai filosofuoti kol gamina picą, galima išvelgti tam tikrų paralelių tarp jo ir Pauline Oliveros mąstymo apie klausymą ir muzikos kūrybą, pavyzdžiui tai, kad visa kūryba prasideda nuo klausymo, išigilinimo į savo aplinką, į mintis ir į tai ką jos mums „pagroja“, kūrybą kaip susitelkimą į klausymą viso pasaulio aplink mus. Taip pat įdomus sutapimas (arba nesutapimas), kad P. Oliveros darbas “Sonic Meditations” buvo publikuotas tuo pačiu metu kai P. Glassas pradėjo rašyti “Music in Twelve Parts”, t.y. 1971 metais.

Giluminis klausymas yra aktyvus. Kvantinis klausymasis – tai klausymasis daugiau nei vienos realybės vienu metu. Klausytis kuo mažesnių skirtumų, kad būtų įmanoma suvokti net patį suvokimą, ties naujo suvokimo riba. Kaip atomas iš orbitos peršoka į naują orbitą – sukuria naują orbitą – kaip atomas vienu metu užima dvi erdves vienu metu, taip klausantysis gali užimti ir būti keliose erdvėse vienu metu. Kvantinis klausymasis – tai klausymasis visko, kuo daugiau būdų, vienu metu – tai asmenybės kitimas ir jos kitimas paveiktas klausymo (Oliveros, 2002).

Nors P. Oliveros kvantinio klausymosi apibūdinimas gali pasirodyti per daug filosofinis, bet kalbant apie šiuolaikinę elektroakustinę vargonų muziką kliaujantis jos apibrėžimais pasidaro aiškiau kodėl tiek daug šiuolaikinių kompozitorių vadovaujasi jos idėjomis. Vargonų klausymasis savaime yra daugiadimensinis ir daugiasluoksnis. Vienu metu ir aiškus, ir subtilus. Šiuolaikinėje vargonų muzikoje apie kurią kalbama šiame tekste mes vienu metu galime girdėti:

- A) Kompozicinius procesus tokius kaip forma ir pan.
- B) Harmonija, labiausiai klasikine jos prasme, tarkime nuspaustą F mažorinį kvintakordą.
- C) Galime girdėti kaip vargonų vamzdžiais teka oras, mechaninius traškesius ir atsitiktinumus, kurie atsiranda nuspaudus natą.
- D) Girdime garso dažnių samplaikas ir garso amplitudės svyravimą, kuris gali keistis prie akordo pridėjus papildomą natą, arba įjungus bent du vargonų registrus.
- E) Girdime patalpą, kurioje esame, jos rezonansus, aidą, žmonės aplink mus jeigu tokie yra arba kaip tik jų nebuvimą.
- F) Virštonius kurie atsiskleidžia su samplaikomis arba pridėjus kitus registrus, ypač kai vargoniniame garse atrandame natūralius iškraipymus (anglų k. - distortion).

Samplaikas kiekvienas klausytojas girdės truputėli kitaip priklausant nuo ten kur jis stovi kambaryje, taigi judėdami per kambarį mes dar keičiame kokį garsą girdime. Tuomet prie viso šito pridėkime dar ir elektroniką, kuri ir vėl keičia garso bangas erdvėje, pridėda naujų faktūrų garsui, griauna skambantį akustinį garsą ir prieš mūsų akis kuria kažką naujo. Teoriškai idealiai atitikus kiekvieną iš aukščiau išvardintų punktų, mes galėtume išklausti kūrinį, kuris klasikine kompozicijos prasme visiškai nekistu, tačiau įdėmiai klausantis pastebėtume, kad kažkas nuolatos vyksta.

Tuomet prisideda naujas kintamasis, kuris yra klausytojo erdvė. Ar mes klausomės kūrinio bažnyčioje ar salėje, ar savo namuose per kolonėles ar lauke su ausinėmis, jeigu mes klausomės lauke su ausinėmis ar girdime lauką ir t. t.

Giluminio klausymo pagalba galime atrasti garso peizaže įsivaizduojamų tonų, melodijų, garso struktūrų, kurios fiziškai mūsų pasaulyje neužrašytos ir nesuskambintos, o egzistuoja tik mūsų sąmonėje. Dėl šių priežasčių giluminis ir kvantinis klausymas yra ypatingai svarbūs elektroakustinėje vargonų muzikoje, be abejo tuo pačiu ir daugumoje *drone* ir *ambient* muzikos.

Giluminis klausymasis reiškia žengti žemiau girdimo paviršiaus, išplėsti visą garso lauką ir kartu surasti savo dėmesį, tai būdas užmegzti ryšį su akustine aplinka ir viskuo kas joje gyvena. Raktas į daugialypę, daugiadimensinę egzistenciją yra giluminis klausymas – klausymasis kuo įvairesniais ir gausesniais būdais visko, ką galima girdėti visą laiką.

Giluminis klausymasis – tai visų garsų, nesvarbu, ar jie natūralūs ar technologiniai, norimi ar nenumatyti, tikri, įsiminti ar įsivaizduojami ir jų tarpusavio ryšių tyrinėjimas, įtraukiant ir sąmonę, bei jos mintis (Oliveros, 2002).

Kartais giluminis klausymasis gali tapti pasirodymo raktu, kai per jį mes kuriame pasirodymo struktūras. Pvz.: Kali Malone per savo koncertą Kaiserio Wilhelmo atminimo bažnyčioje Berlyne, Vokietijoje padarė kai ką neįprasto: Ji išjungė instrumento oro padavimo motorą, kol ji ir jos kolega (Stephenas O'Malley) laikė nuspaudę paskutinio akordo klavišus. Beveik tris minutes, kol oras „išsikvepinėjo“ ir blėso pro bažnyčios vargonų 5000 vamzdžių, atlikėjų poros turtingas akordas pavirto spektraliu, kol jis blėso į tylą, šnypščiantis ir svyruojantis, „tarsi mieguistų vaiduoklių choras“ (Sherburne).

Tai yra tik vienas iš daugelio pavyzdžių kaip atkreipiant dėmesį į mažus dalykus galima sugalvoti pasirodymo raktą, kurį klausytojai išsineš su savimi namo. Kali Malone taip pat atstovavo ansamblį, kuris atliko giluminio klausymo autorės Pauline Oliveros kūrinius.

Iš savo asmeninės patirties galiu pasakyti, kad giluminis klausymas yra viena iš ašių karališkoje Stokholmo muzikos akademijoje, kuri per įvairius niuansus tapo šio savotiško

šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos judėjimo inkubatorius. Čia mokslus baigė ir Ellena Arkbro, kurios kompoziciją analizuosiu kitame skyriuje, ir Kali Malone apie kurią jau rašiau ir kurios kompoziciją taip pat analizuosiu kitame skyriuje. Giluminis klausymas Stokholme yra įtrauktas į kelių paskaitų programas tiek iš teorinės, tiek iš praktinės pusės, net elektroninės muzikos ansamblio metu mes grojome P. Oliveros “Sonic Meditations” kūriniais, kurie mums leido giliau suprasti P. Oliveros ir vienas kitą, ir priversti mus klausytis.

–III–

Pacific Tell

Find your place in a darkened indoor space or a deserted out-of-doors area. Mentally form a sound image. Assume that the magnitude of your concentration on, or the vividness of this sound image will cause one or more of the group to receive this sound image by telepathic transmission. Visualize the person to whom you are sending. Rest after your attempted telepathic transmission by becoming mentally blank. When or if a sound image different from your own forms in your mind, assume that you are receiving from some one else, then make that sound image audible. Rest again by becoming mentally blank or return to your own mental sound image. Continue as long as possible or until all others are quiet.

Telepathic Improvisation

*To the musicians with varied or like instruments:
Tuning – each musician in turn sits or stands in front of the audience for a few minutes. The audience is asked to observe the musician carefully and try to imagine the sound of his or her instrument. The audience is instructed to close eyes and attempt to visualize the musician, then send a sound to the musician by hearing it mentally. The musician waits until he or she receives an impression of a sound mentally, then he or she produces the sound. Members of the audience who have successfully “hit the target” raise their hands as feedback to the musician.*

pav. 3, kūriniai “Pacific Tell” ir “Telepathic Improvisation” iš P. Oliveros kompozicijų rinkinio “Sonic Meditations”

Giluminis ir kvantinis klausymas padeda kompozitoriams kurti ir patirti muziką, tai gali tapti kertine kompozicinio proceso ašimi, kuri gali leisti kūrėjui, analizuojant natūralius klausymo ir pasaulio suvokimo, bei patyrimo aspektus kurti muziką, kuri geba visą tai panaudoti. Taip pat šie klausymo būdai yra tam tikra meditacija, kuri gali mums padėti atsitraukti nuo mums įprasto, greito ir judraus pasaulio klausymo normatyvų ir pasinerti į ramybę, kuri gali tapti vienu iš kompozicinių ir pasaulio suvokimo atraminių taškų. Kaip rašo Joanna Demers „Visa elektroninė muzika yra klausymosi meditacija, klausymosi seno ir naujo, meditacija kognityvinių procesų, kurie lydi klausymąsi“ (Demers, 2010: 22).

II. SKYRIUS Kūrinių analizė

2.1. XX a. kūriniai *drone* muzikoje

XX a. *drone* stiliaus pradininku laikomas La Monte Youngas (g. 1935) apie kurį detaliau kalbėsime šiame skyriuje, Phillas Niblockas (g. 1933 – m. 2024), Charlemagne Palestineas (g. 1945), Eliane Radigue (g. 1932), Pauline Oliveros (g. 1932 – m. 2016) jie visi prisidėjo prie tęsiamo garso tyrinėjimo ir įtvirtinimo akustinio, elektroakustinio ir elektroninės *drone* muzikos žanruose. Siekiant neišsiplėsti šiame skyriuje detaliau analizuojami bus La Monte Youngo ir Pauline Oliveros darbai, nes jie yra aktualesni šiam darbui ir padarę daugiausia įtakos kūriniams apie kuriuos kalbėsime trečiame šio darbo skyriuje. Tačiau negalime kalbėti apie vargonų panaudojimą *drone* muzikoje bent trumpai neapžvelgiant Charlemagne Palestine kūrybos. Jo *drone* kompozicijos yra lyg ritualai, ypač, kai jie yra atliekami gyvai kompozitoriaus įprastinėje madoje, tarp dešimčių pliušinių žaislų ir įvairių kvapų (Demers, 2010: 96). Tęsiamų garsų kūrinių kategorijai priklauso vienas iš žinomiausių Palestine'o kūrinių – „Schlingen-Blängen“ solo vargonams. Šį kūrinių, anot kompozitoriaus, jis pradėjo 1967-1968 m., atradęs būdą kaišciais prispausti klaviatūros natas, taip išgaudamas daugiau garsų nei pavyktų grojant vien rankomis (Natalevičius, 2015). Šis darbas tęsiasi ilgiau nei septyniasdešimt minučių, jame skamba tik vienas akordas, kuris keičiasi nežymiai ir nedažnai. Šiame kūrinyje tembriniai pokyčiai yra atliekami naudojant vargonų registraciją, ir iš tiesų, galima būtų sakyti, kad vargonų samplaikos, kurias galima išgauti šia technika šį kūrinių paverčia ne tęsiamu, pastovaus garso tyrimu, o nenutrūkstamo judėjimo garso atradimu (Demers, 2010: 96).

Phillas Niblockas

Muzikinio išsilavinimo neturintis kompozitorius, savo karjeros pradžioje dirbęs kaip fotografas ir filmų kūrėjas, 1968 m. ėmė kurti muziką. Kompozitorių garse labiausiai domina kombinacinių tonų ir tiršto, plataus, didelio garso išgavimas (Natalevičius, 2015). Iš pradžių kompozitorius garso kūrimui naudojo analogines juostas, o nuo XX a. pabaigos ėmė naudoti kompiuterį. Phillo Niblocko kūriniai skiriasi nuo C. Palestineo ar E. Radigue. Kompozicija „Harm“ (2006 m.), atrodo susideda iš vienos violončelės natos garso, tačiau tai nėra viena nata, o labiau vienas dažnis, kuris yra mikrotoniškai manipuluojamas, t. y. iš tiesų klausytojas girdi kelis dažnius, kurie sąveikauja vienas su kitu natų klasteryje.

Apie albumą “Touch Three”, kuriame ir yra kūrinys “Harm” P. Niblockas rašo, kad visi garsai buvo sukurti akustinių instrumentų ir mikrofonų be jokios pagalbinės elektroninės manipuliacijos. Šis teiginys yra šiek tiek netikslus, turint omenyje, kad bet koks įrašas, ypač kuriame yra mikrotoninė garso manipuliacija, kliaujasi elektronika, tačiau Niblocko norėjimas šį kūrinį laikyti akustiniu atskleidžia *drone* kūrėjus šiek tiek vienijantį teiginį, kad šios muzikos kūrėjų akyse *drone* yra kažkiek *primatinė* ir universali muzika, kuri semiasi įkvėpimo iš senųjų muzinio pasaulio tradicijų.

Niblocko elektroakustinis albumas vargonams ir juostai “Music for Organ”, sudarytas iš dviejų kompozicijų “Unmounted / Muted Noun” ir “Nagro (aka – Organ)” yra kompozitoriaus garsų sluoksniavimo šedevras. Viso albumo metu garsai akumuliuojasi ir teka, lyg nepereinama upė. Čia girdima Niblocko technika įrašyti tęsiamus instrumento tonus, o tuomet juos sluoksniuoti su kitais tonais, taip sudarant tam tikrus garso debesis, kurie taip pat gali virsti į audringą užimą. “Unmounted / Muted Noun” ištempia bažnytinės muzikos kadencijas į 24 minutes. Tai yra daug labiau triukšmingas kūrinys, negu klausytojas gali būti įpratęs girdėti iš šio kompozitoriaus. Dėl vargonų garso specifikos šiame kūrinyje ypač sunku nuspėti kur baigiasi instrumento galimybės ir prasideda Niblocko sluoksniavimas. Šios technikos rezultatas “Unmounted / Muted Noun” yra monolitinis kūrinys, apie kurį, netgi būtų galima galvoti kaip savotišką garso skulptūrą. “Nagro (aka – Organ)” yra labiau tipiška Niblocko kompozicija, kur tęsiami tonai yra nuosekliai jungiami vienas su kitu. Čia Niblockas puikiai išnaudoja natūralius virštonius. Kūrinio viduryje jie tampa tokie stiprūs, jog net primena varpus ar panašų instrumentą, kuris turi turtingą virštonių spektrą.

Eliane Radigue

Prancūzų kompozitorė Eliane Radigue beveik visą gyvenimą praleido kurdama moduliniam sintezatoriui ARP 2500 ir analoginei juostai. Šie instrumentai vyrauja jos stambiausiame darbe „Triologie de la mort“ (1998), trijų dalių darbas, kurį Radigue pradėjo komponuoti po jos sūnaus mirties automobilio avarijoje.

Eliane studijavo pas P. Schaefferą ir Pierre Henry 1950-aisiais, bet ji iškeitė „musique concrete“ į muzikinę kalbą, kuri labiau priminė Terry Riley kompozicijas (Demers, 2010: 94). Radigue ilgą laiką domino *drone* muzikos su improvizuotomis melodijomis, bet religinė įtaka, jos atsivertimas į Tibetietišką Budizmą 1970-ais metais padarė gilią įtaką jos kitoms kompozicijoms, kuriose ramybė, vientisumas ir milžiniškos proporcijos koreliavo su jos budistiškos meditacijos patirtimi ir praktikomis (Demers, 2010: 94).

2.1.1. La Monte Youngo bliuzo forma grįsti *drone* kūriniai

Prieš analizuojant bet kurį iš La Monte Youngo kūrybinių, besiremiančių bliuzo praktika reikėtų pakalbėti apie jų visumą. La Monte Youngas ir Terry Jenningsas pirmą kartą eksperimentavo su šiuo improvizacijos stiliumi apytiksliai 1962 metais „Youngo bliuzas (anglų k. - Young's Blues)“, taip jį pavadino kompozitorius, rėmėsi pagrindine I-IV-I-V-IV-I bliuzo harmonine formule, tačiau kiekvieną akordą jie pratęsdavo tiek, kiek sau buvo išsikėlęs reikalavimuose. Tuomet Youngas kiekvienam akordui paeiliui suteikė nenutrūkstamą, reguliary ritminį akompanimentą, naudodamas „ka chunk chunka chunka“ manierą, kurią jau buvo pradėjęs naudoti bent prieš dvejus metus (Potter, 1990:72). Tuo tarpu Jenningsas improvizavo ant to nepertraukiamu natų srautu, maniera, kuriai įtaką padarė Johnas Coltraneas, tai buvo greiti treiliai, kurie vaikščiojo aukštyn ir žemyn akomponimento laikomo akordo garsaeiliu, o neužilgo šią techniką pradėjo tyrinėti ir pats Youngas.

„Šio bliuzo stiliaus koncepcija“ – rašė Youngas – „buvo praleisti ilgą laiką tarpą ant kiekvieno akordo pokyčio, kad pabrėžti modalinius *drone* šios muzikos aspektus“. Rezultatas buvo statiškas, modalinis, *drone* stilius apjungiantis tęsiamą garsą, kuris matomas ankstesniuose rašytiniuose Youngo darbuose su džiazu struktūra, artikuliuota per improvizaciją (Potter, 1990:85).

Example 1.8 *The Four Dreams of China*

The First Dream:

The Second Dream:

INVERSION

pav.4, dvi iš keturių La Monte Youngo tęsiamą garso kompozicijų „*The Four Dreams of China*“

Kaip matysime tolimesnėse analizėse ši modalinė *drone* muzikos technika yra naudojama ne tik akustinėje muzikoje, bet ir elektroninėje *drone* muzikoje. Harmoniniu požiūriu La Monte Youngo bliuzo įrašuose beveik visada taikomas „kombinacijos ir/ arba permutacijos metodas“² pritaikytas vienam akordui arba keliems artimai susijusiems akordams.

“Sunday Morning Blues” yra paprasta šių technikų demonstraciją, nes šio „bliuzo“ pagrindą sudaro vienas E akordas. Dėl sopraninio saksofono struktūros Young‘as pirmenybę teikė Bb dorinei dermei, tad “Sunday Morning Blues” E akordą jis mėgo vadinti IV Bb dorinės dermės laipsniu. Panašiai, įrašė “24 XII 63 NYC Third Day of Yule Early Tuesday Morning Blues” vienas vienintelis Eb akordas sudaro pagrindą visai improvizacijai.

Dramatiškame kontraste “19 X 63 NYC Fifth Day of The Hammer Bb Dorian Blues” yra pritaikoma „Youngo bliuzo“ akordų plėtojimo technika skirta *drone* tonams, kurie grojami dvylikos taktų bliuzo Bb dorinėje dermėje: Bb, Eb, Bb, F, Eb, Bb. Galiausiai muzika sustoja ant Eb akordo (Eb, Bb, Db, F) ir ten sukuria jau pažįstamą „kombinacijos/ permutacijos“ seką tik ant šio akordo. Didesnė akordų kaita kūrinyje sukelia dinamiškumo ir kismo pojūtį, nors akordai ir yra iššęsti pakankamai, kad klausytojas nežinodamas sekos tikriausiai jos nesuprastų, visgi “Bb Dorian Blues” yra mažiau statiškas, nei kiti Youngo bliuzai.

Youngas mėgsta praturtinti šias struktūras klasikinės tautinės Indų muzikos įkvėptomis improvizacijoms. Nors šių kūrinių kontekstas yra visiškai kitoks negu “Trio For Strings” tendencija sukurti kažką potencialiai traukiančio ir dramatiško iš to kas iš pirmos pažiūros yra statiška apjungia šiuos kūrinius (Potter, 1990:87)

2.1.2. Pauline Oliveros – Accordion & Voice (1982)

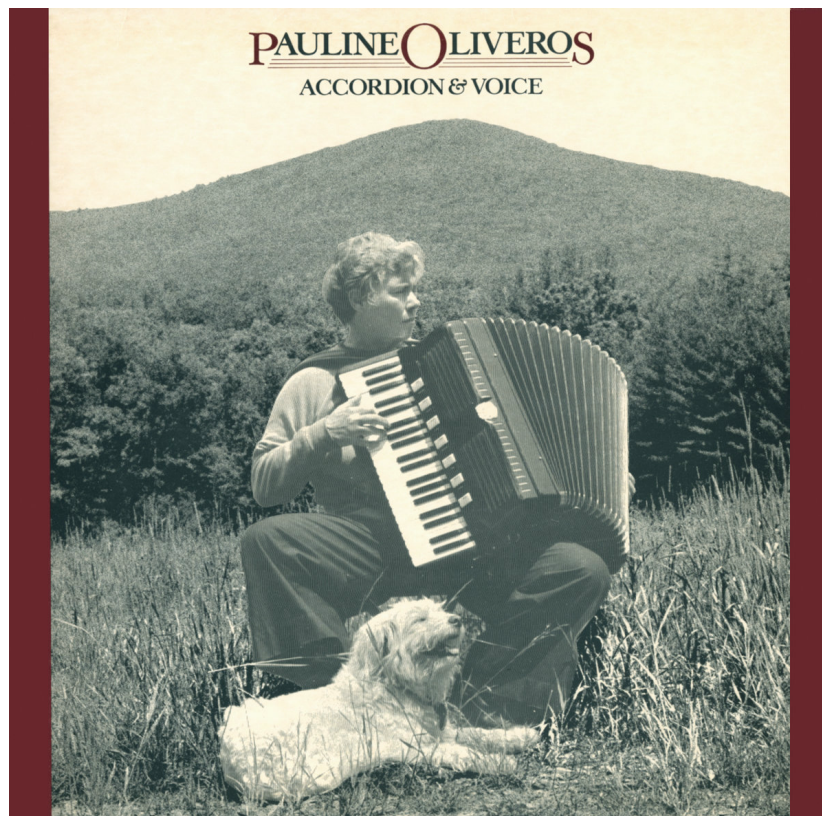
Pauline Oliveros – JAV kompozitorė ir akordeonistė yra laikoma viena pagrindinių pokario elektroninės muzikos kūrėjų. Ji dirbo 1962 m. kompozitoriaus Mortono Subotnicko (g. 1933) ir Ramono Senderio (g. 1934) įkurtame “San Francisco Tape Music Centre” (angl. San Francisco juostinės muzikos centras) kartu su kompozitoriais Terry Riley, Steve Reichu ir kitais. Centras buvo skirtas skatinti elektroninės muzikos plėtrą.

Albumas “Accordion & Voice” (1982) (liet. k. – Akordionui ir balsui) originaliai buvo išleistas 1982 metais, leidėjo “Lovely Music” ir susideda iš dviejų kompozicijų: “Horse Sings

² Kominacijos/ permutacijos metodas yra Indų klasikinės muzikos metodas, kuri apima sistemingą natų permutaciją siekiant pasiekti visus įmanomus natų derinius arba išdėstymus tam tikra tvarka. Šios technikos La Monte Youngas išmoko iš Karlheinz Stockhauseno (<https://www.artforum.com/features/la-monte-young-217188/>)

from Cloud” (liet. k. – Arklys dainuoja nuo debesies), kurios trukmė yra 22:14 ir “Rattlesnake Mountain” (liet. k. – Barškuolių kalnas), kurios trukmė 22:03 minutės. Galima apibūdinti šias Oliveros kompozicijas kaip tam tikrą mediumą padedantį sukelti ir padėti meditaciniams procesams, bet šie kūriniai yra pilni kompleksišku ir tekstūriniu sluoksniu, kurie kompozicijoms suteikia svorio virš vien tęsiamą garso ir singuliaraus efekto. Taip pat tai yra pirmas kompozitorės tokio tipo solo albumas ir jis taip pat atskleidžia jos požiūrį ir giluminio, bei kvantinio klausymo suvokimą.

“Accordion & Voice” viršelis yra beveik pastoralinis. Jis vaizduoja Oliveros grojančią akordeonu pievoje po kalnu, su ištikimu šunimi prie kojų ir žvelgiančią į tolį. Tam tikra prasme viršelis mus klaidina, kadangi pati muzika yra žymiai sudėtingesnė nei atrodytų, remiantis vien viršelio turiniu.



pav. 5 Pauline Oliveros “Accordion & Voice” viršelio nuotrauka

Albumas prasideda su akustikos ir elektronikos derinimo sinteze. Tai technika, kuri puoselėja unikalią Oliveros viziją. Ji naudoja modifikuotą akordeoną, kuris turi padidintus rezonatorius, kelis procesorius, garso aukštį suliejančius pedalus ir išplėstinį boso diapazoną (Ackermann, 2014). Oliveros rankose šis „instrumentas-mamutas“ gali sukurti akustinius

efektus, kurie viršija įprastines instrumento galimybes. To rezultatas – gausaus harmoninio turtingumo ir faktūros kūrinys.

“Horse Sings from Cloud” prasideda viena tęsiama nata, tuomet prie jos prisijungia nata, atliekama oktava žemiau. Tada Oliveros išleidžia ilgą „o“ garsą, kurio aukštis toks pats kaip akordeono. Tai primena Oliveros nurodymus jos “Sonic Meditations”, apie kurias užsiminta 1.1.2. poskyryje: visa muzika turi prasidėti nuo klausymosi ir kvėpavimo, meditacija prasideda nuo kvėpavimo ciklo stebėjimo.

Šis kūrinys primena orkestrantų instrumentų derinimą prieš koncertą. Kūriniui įsibėgėjant Oliveros naudoja pakaitomis pasikartojančius ir persidengiančius akordeono ir balso *drone* garsus tam, kad sukurtų nuoseklų judėjimą, kuris plaukia lėtai, it ledynai. Keliose paskutinėse kompozicijos minutėse nuskamba keli disonuojantys sąskambiai, taip pat juntama įtampa ir nuovargis Oliveros balse, tačiau tuomet skambesys pasikeičia į harmoningą akordą, kuris stipriai išstumia disonansinį garsyną ir palengva atveda kūrinį į lėtai nykstančią pabaigą.

“Rattlesnake Mountain” yra visiškai kitokia kompozicija, kurioje Pauline Oliveros vietoje ilgai tęsiamų akordeono ir balso persidengiančių muzikinių tekstūrų pasirenka priėjimą prie muzikos, kuris labiau primena La Monte Youngo naudotas permutacijos technikas (žiūrėti 2.1.1. poskyrį) ar kitas klasikinės indiškos muzikos tradicijos, kurios kliaujasi iš pirmos pažiūros laisva improvizacija, kuri tik įsiklausius ir išanalizavus sistemas pasirodo, kad yra nuosekli ir kompleksiška, pavyzdžiui Ragos³. Viso kūrinio metu mes girdime apatinį burdoninį toną ant kurio Oliveros leidžia sau improvizuoti greitais melodiniais prabėgimais ir sustojimais. Kūrinio eigoje Oliveros keičia burdoninio tono aukštį, taip pridėdama dinamiškumo kompozicijai, kai burdoninį toną girdime aukščiau, kompozicija gali pasirodyti ramesnė, o kai burdonas vėl sugrįžta į apatinį akordeono registrą – dramatiškesnė ar įspūdingesnė.

2.2. Šiuolaikinė elektroakustinė *drone* ir *ambient* muzika vargonams.

Šiame poskyryje bus analizuojama šiuolaikinė (muzika sukurta ir išleista vėliau nei 2010 m.) elektroakustinė *drone* ir *ambient* muzika. Negaliu teigti, kad ji yra griežtai vargoninė muzika, nes pavyzdžiui Kali Malone, kuri yra žinoma už savo kompozicijas vargonams prie elektroakustinio šio žanro vystymosi prisideda su albumu, kuriame vargonai net neegzistuoja.

³ Hindustaniškoji muzika grindžiama sudėtinga derminių melodinių modelių sistema [raga](#). Jos metroritminis pagrindas yra ritmo ciklas [tala](#), sudarytas iš 3–108 metrinių padalų matrų. Ragos tikslas – perteikti estetinę emociją rasą (sanskrite *rasa* – esmė, sultys, syvai, skonis, pomėgis, malonumas) (Tamošaitytė, Velička). (<https://www.vle.lt/straipsnis/indijos-muzika/>)

Timo Heckerio albumas "Ravedeath 1972" taip pat nėra vargoninė muzika tiesiogine šio žodžio prasme, o greičiau vargonų dekonstravimas per įvairius elektroninius elementus, o Abul Mogardas naudoja ne akustinius vargonus, o elektrinius „Farfisa“ įmonės vargonus. Tačiau visi šie kūrėjai prisideda prie elektroakustinės vargonų muzikos nūdienos peizaže, o jų kūrybiniai principai ir garso struktūros persismelkia iš vieno albumo į kitą. Kūriniai nebus analizuojami per partitūras, kadangi du albumai iš keturių, kurie bus apžvelgiami kituose poskyriuose jų tikrai neturi ir egzistuoja tik kaip DAW projektai (Timas Heckeris, Abul Mogardas), juolab analizuojant tokio tipo muzika atsiranda daug svarbesnių faktorių, tokių kaip: garso struktūros, garso dizainas, temperacija, forma, dramaturginė kūrinio struktūra. Visi pasirinkti kūriniai yra skirtingi tiek savo skambesiu, tiek įtaką bendrai elektroakustinės muzikos scenai, tiek trečiame skyriuje analizuojamiems D. Pūro kūriniais, todėl kompozicijos nebus analizuojamos pagal bendra sistemą, o greičiau pagal tai kas jose palieka didžiausią įspūdį ir pėdsaką kūryboje, kuri aptariama antroje šio darbo dalyje.

Aptariamus kūrinius, ar greičiau albumus, kuriuose jie figuruoja, jungia ne tik bendra muzikinė kalba ar muzikinės kalbos elementai, pastebima, jog analizuojami albumai yra formuojami kaip ciklai, turintys aiškia, bei stipriai juntamą dramaturgiją, lyg tai būtų tam tikras „storytellingo“ elementas, kurį kompozitorius naudoja sekti istorijas per muziką. Šis dramaturgijos siekis atsispindi ir antroje šio darbo dalyje aptariamame "Like an Underground River" kūrinyje.

Reikėtų paminėti, kad nors esu girdėjęs dalį aptariamų kompozitorių/ atlikėjų gyvai, mano šie aptariami kūriniai yra išgirsti per ausines ar monitorines kolonėles, dažniausiai klausantis šios muzikos ganėtinai garsiai. Manau, kad tai yra verta paminėti, nes tai tikrai daro įtaką šios muzikos ir jos suvokimo kontekste.

2.2.1. Kali Malone – The Living Torch II (2022)

Galima daug diskutuoti apie Kali Malone (g. 1994) vargoninę muziką ir kalbėti apie jos įtaką šiuolaikinės klasikinės, meno muzikos (anglų k. - art music) ir *drone* akustinės, bei elektroakustinės muzikos vietą pasaulyje šiandienai. Todėl pasirinkimas analizuoti jos ne vargoninės elektroakustinės muzikos albumą šiame darbe gali pasirodyti keistas sprendimas, tačiau atrodo, kad būtent šis jos kūrinys "The Living Torch" ir ypač antra jo dalis prie vargoninės elektroakustinės muzikos peizažo prisideda daugiau negu ankstesnė jos kūryba, dėl to, nes ji šiame kūrinyje naudoja ir praeitas savo technikas, kurios buvo naudotos kuriant vargoninės muzikos kompozicijas, tokias kaip algoritmai/ algoritmiškumas, kanoninės

kompozicijos, repetityvumas, čia pastebimas besikartojančioje boso partijoje. Ir nors Kali Malone vargoninė kūryba labai įkvėpė kūrinius aprašomus antroje šio darbo dalyje, būtent ši kompozicija paskatino galvoti apie daugiau elementų, nei vien vargonus, kur gali susijungti skirtinga instrumentuotė ir elektroninės muzikos priemonės.

Vienas dalykas kurį yra verta pastebėti kalbant apie elektroakustinę vargonų muzika yra vargonų muzikos klausymasis per kolonėles ar ausines ir vargonų įrašų apdirbimas elektroninėmis priemonėmis, įvertinant net tokias minimalias priemones kaip garso automatizacija, kompresija ar ekvalaizeris. Žinoma, visų pirma toks muzikos klausymasis yra akusmatinis procesas, tačiau pati Kali Malone sako, kad ji įpratęs taip garsiai klausytis savo muzikos per monitorines kolonėles, kad kai ateina laikas groti gyvais vargonais ji būna nustebina jų mažumos. Iš savo asmeninės patirties galiu teigti, jog jaučiuosi panašiai ir garsas, kurį galima reprodukuoti per klausymosi priemones, ypač su artima mikrofonų poziciją įrašius vargonus yra nieko panašaus ką girdime realybėje, nebent sėdime vargonininko kėdėje. Todėl tai automatiškai tampa elektroakustine muzika.

Nors Kali Malone geriausiai žinoma, dėl savo vargonų muzikos kompozicijų jos muzika yra geriau apibūdinama emocijomis sąvokomis, o ne grynąją kūrinių struktūra. Jos kūriniai yra tamsūs ir paslaptingi, mistinės skulptūros, kurios kabo virš klausytojo ir palieka jį skendintį šešėliuose. Kūriniai, kurie skamba labiau kaip gamtos jėgos ir “The Living Torch” yra puikus to išikūnijimas. “The Living Torch” pakeičia įprastines Kali Malone vargonų strategijas į tamsų trombono ir bosinio klarneto duetą (kuriais groja Mats Äleklint ir Isak Hedtjärn), instrumentai su aksominiais žemaisiais tonais ir jautriais aukštais registras, kurie susilieja su Malone vargonų, ARP 2500, ir modulinio sintezatoriaus mišiniu, tarsi dažai įmaišyti į niūrią juodą drobę.

Kompozicija “The Living Torch II” prasideda repetityviu natūralios darnos temperacijos boso linijos kartojimu, kuris yra atliktas ARP 2500 modulinio sintezatoriumi, kurį savo kūryboje naudojo ir E. Radigue, jį papildoma pučiamųjų tęsiamieji garsai, iš kurių Kali Malone sudarinėja įmantrios harmonijos akordą. Ši forma kartojasi apytiksliai tris kūrinių minutes. Iš lėto kompozitorė skandina aukštesnį pučiamųjų instrumentų spektrą užgoždama jį šniokščiančiu, triukšmingu sintezuotu dronu, kuris pradžioje groja lygiai tą patį ką kūrinių pradžioje girdime boso partijoje, tačiau nuo 4:40 šio konkretaus judėjimo nebelieka ir kūrinys pereina į triukšmo teritoriją. Čia galime išgirsti Kali Malone mėgiamą naudoti kanoninę struktūrą, boso motyvą perima pučiamieji, tačiau dabar jis kartojamas perpus lėčiau. Kūrinys iš lėto keičiasi į ošimą ir pjūklinius (anglų k. – Saw wave) sintezatoriaus garsus, kurie vis

garsėja, dažnai užgoždami visą kitą, bet kai jau atrodo, kad kūrinys pereina į visišką elektroniką Malone gražina aksominį pučiamųjų „droną“.

Banguodamas tarp šniokštimo ir ramybės, garso priartėjimo ir nutolimo, elektroninės ir akustinės faktūrų keitimasi kūrinys rutuliojasi iki pat jo pabaigos. Nuo 12-tos kompozicijos minutės Kali Malone susitelkia į labiau ribines garso spektro dalis, t.y. į žemus, vos girdimus dažnius ir aukštą spengimą, kol galų gale kūrinys vėl nurimsta ir toliau galima išgirsti akustinių ir elektroninių tekstūrų mainymąsi.

Malone čia meistriškai išnaudoja triukšmą ir triukšmingus sintezuotus garsus sukurti kulminacijoms ir atoslūgiams – technika kurią pritaiko daugelis šiame darbe analizuojamu šiuolaikinių elektroakustinės muzikos darbų. Būtent tokias priemones galima pastebėti visuose šiame skyriuje analizuojamuose elektroakustiniuose kūrinuose, tad peršasi prielaida, kad tam jog šiuolaikinės elektroakustinės *drone* muzikos kūrinys būtų paveikus yra labai svarbūs būtent garsumo garso bangavimas, kurį charakterizuoja garso amplitudės svyravimas, sintezuotų triukšmo priemonių ir efektų amplitudės svyravimas, psicho-akustinis garso nutolimas ar priartėjimas ir tekstūrų kaita.

2.2.2. Ellen Arkbro – For Organ and Brass (2017)

Ellena Arkbro (g. 1990) pati apie šį darbą sako „Apie šią kompoziciją galima manyti kaip apie labai lėtą ir labai redukuotą bliuzo muziką“ („Dreaming and Letting Go | A Conversation with Ellen Arkbro“). Arkbro Renesanso vargonų harmoninėje struktūroje slypi intervalai ir akordai, kurie labai panašūs į tradicinės bliuzo muzikos modalumus.

Virš visko Arkbro buvo svarbiausia surasti vargonų derinimą, kuris tiktų jos kompozicijai, kaip ir prieš tai šiame darbe minėjau kompozitoriai pasirenka savo muziką rašyti ant tam tikrų instrumentų, kurie yra paslankūs kūriniam. Įrašui ji surado vargonus Tangermünde mieste Vokietijoje, Arkbro ieškojo instrumento, kuris turėtų istorinį vidurinio tono temperamentą. Tik šis derinimas gali sukurti tam tikrus intervalus, kurie buvo esminiai kompozicijai.

„Leisdama laiką su vidutinio tono temperacija aptikau keletą labai žemų ir bliuzinių intervalų, kurie tam tikra prasme buvo paslėpti šiame derinime, jeigu jis naudojamas pagal jo tradicinę paskirtį. Nusprendusi naudoti tik šiuos septimos intervalus likau su labai ribota harmonine medžiaga. Vėliau vargonų partijas kūriau pagal šią savotišką dermę, ją praplėčiau tiek, kad vargonuose galėtų būti natūralios kvintos ir sekundos variniuose pučiamuosiuose.“

Arkbros mums pati atskleidžia savo harmoninę medžiagą, kuri per klausius 5 minutes šios kompozicijos jau atrodo pilnai suprantama. Visgi šiame lėto repetityvumo kūrinyje reikėtų analizuoti dažnių aukščius, vargonų registruotę ir varinių pučiamųjų (ne)pastebimą keitimą su vargonais.

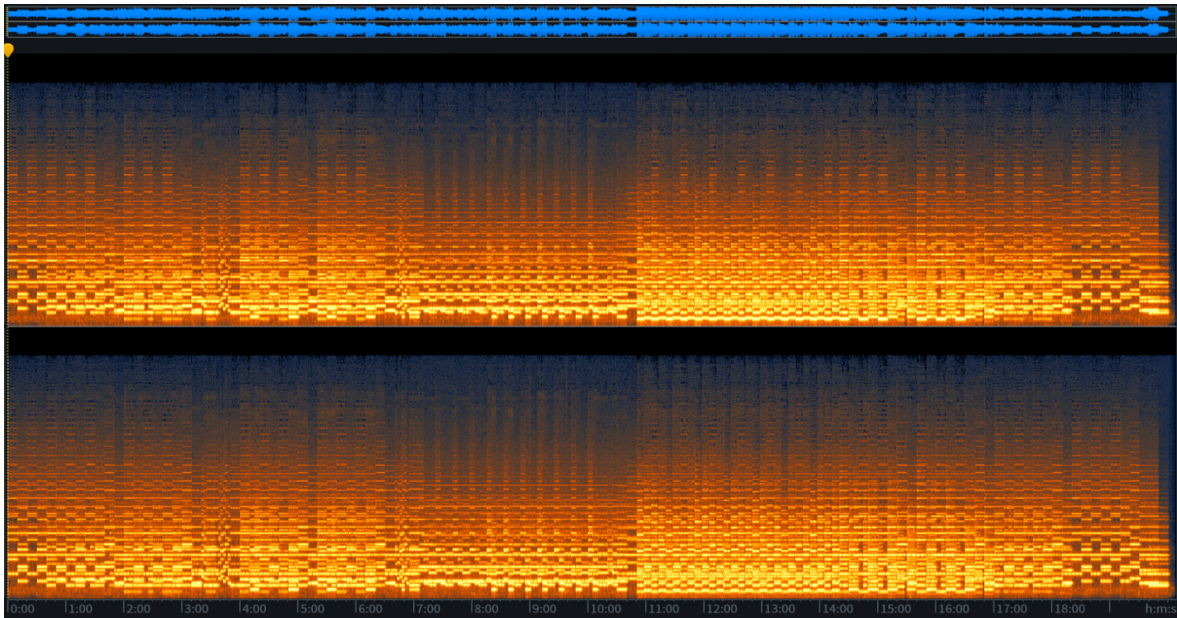
Pučiamųjų partiją atlieka trio: Elena Kakaliagou – valtorna, Hillray Jeffrey – trombonas ir Robin Haward – tūba. „Renesanso vargonų harmoniniame karkase paslėpti intervalai ir akordai, kurie yra labai panašūs į tuos, kurie randami tradicinio bliuzo muzikos modalumuose“, - aiškina Arkbro. „Kūrinį galima laikyti labai lėta ir redukuota bliuzo muzika“. Tam tikra prasme tai galima būtų laikyti La Monte Youngo *drone* bliuzo idėjų pratęsimu (Ellen Arkbro kurį laiką buvo La Monte Youngo mokinė). Šiame kūrinyje yra išliekantis spektrinis ryšys, tarsi Arkbro transformuotą bliuzą į lėtai svaiginantį, šniokščiantį orą.

Kūrinys prasideda nuo septimos ir kvintos intervalų keitimosi. Kaip rašė pati Ellena Arkbro šios kompozicijos harmoninė sistema yra gana paprasta, septimos, grynos kvintos ir sekundos, tačiau šios kompozicijos nenusibosta klausyti dėl įvairių registrų išnaudojimo, instrumentų tekstūrų kaitos ir senojo derinimo, kuris naudojamas šiame kūrinyje.

Tuo šį kūrinį galima prilyginti elektroakustinėms kompozicijoms, nes Arkbro akustinėmis priemonėmis pasiekia tai, kas pasiekama su elektronika, tik vietoje elektroninės ir akustinės tembrų kaitos čia turime vargonų ir varinių pučiamųjų kaitą. Vietoje bangavimo aptarto 2.2.1. poskyryje turime garso aukščio išplėtimą ir susiaurinimą, boso sustiprinimą ir susilpninimą, grojimą ir atėmimą.

Nors Arkbro dirba su ribota harmonine medžiaga ji sukuria pakankamai variacijų, kad kompozicija neatsibostų. Tai pasiekama ir keičiant judėjimo pirmumą. Pavyzdžiui pirmąją kūrinio pusę dauguma kūrinio kaitos vyksta vargonų partijoje, tačiau, net kaip matome spektrogramoje, nuo šeštos minutės vargonai atlieka labiau tęsiamą tono palaikymo funkciją, ir judėjimas yra sutelkiamas į pučiamuosius. Tuomet trečioje kūrinio dalyje, nuo 10:50 minučių nors judėjimas yra paralelinis, išnaudojama garsesnė varinių pučiamųjų dinamika, taip pakeičiant mažesnių dinaminų galimybių vargonus. Dar vienas elementas, kurį Arkbro naudoja muzikos variacijai yra garsų ištesimas. Kūrinio pabaigoje akordai skamba apie 10% ilgiau, negu pradžioje ir nors harmoninės slinktyš išlieka tokios pačios kaip pradžioje, lausytojui yra sukuriamas tam tikras laukimo jausmas. Kadangi mes jau žinome kas nutiks, nes girdime tas pačias slinktyš. Taip kompozitorė sukuria laukimo pojūtį. Tai galėtų būti pasiekama paprastu *ritenuto*, tačiau muzikoje kuri ir taip yra lėta, tai sukuria dar didesnę nekantrumo įtampą.

Reikėtų pastebėti ir tai, kad klausantis įrašo galima išgirsti ir minkštų garso iškraipymų (anglų k. - distortion) iš tam tikrų vargonų registrų, ypač tuomet kai jie yra dubliuojami varinių pučiamųjų, dėl to darbas įgauna tam tikrą nešvarumo pojūtį, kuris suteikia jau ir taip organiškai kompozicijai dar daugiau natūralumo.



pav. 6 Ellen Arkbro "For Organ and Brass" spektrograma

2.2.3. Abul Mogard –Above All Dreams (2018)

Po Abul Mogardo pseudonimu kuriantis Guido Zen sukomponavo albumą "Above All Dreams" naudodamas Farfisą vargonus, efektus, modulinį sintezatorių ir kompiuterį. Abul Mogardas yra vienintelis kompozitorius, atlikėjas šiame skyriuje, kuris kuria muzika elektroniniais Farfisa vargonais⁴, tačiau jį ir jo pėdsaką elektroakustinei vargonų muzikai būtina paminėti pagrinde dėl to kaip jis pasirenka apdirbti vargonų garsą. Tarp šių kūrinių ir trečiame skyriuje aptarinėjamų kompozicijų neabejotinai galima išvelgti tembrinių ir spektrinių garso panašumų, net jeigu efektuojami vargonai skiriasi.

⁴ „Farfisa“ (Fabbriche Riunite di Fisarmoniche) - 1946 m. Osimo mieste, Italijoje, įkurta elektronikos gamintoja. XX a. septintajame ir aštuntajame dešimtmetyje bendrovė gamino kompaktiškų elektroninių vargonų seriją, įskaitant *Compact*, *FAST*, *Professional* ir *VIP* serijas, o vėliau ir kitus klavišinius instrumentus. Juos naudojo daugybė populiarių grupių ir muzikantų, tarp jų Irminas Schmidtas (CAN), Sun Ra, Mikeas Oldfieldas, John Paul Jonesas (Led Zeppelin), Richardas Wrightas (Pink Floyd) ir t.t. Nors Farfisa vargonai buvo sukurti kaip įprastų vargonų emuliacija, jie turėjo neįprastą skardų ir šiurkštų garsą, kuris tapo ganėtinai atpažįstamas ir savotiškai patrauklus.

Naudodamas analoginę ir skaitmeninę įrangą Mogardas transformuoja melancholišką melodijų paprastumą į išplaukusią ir svajingą erdvę. Jo kūriniai šią estetiką išdėsto vijoklinėmis, elegiškomis natomis, kurios išgaruoja į tembrinį šniokštimą, o po to muzikos mąšlią eigą pakeičia it debesų grožis ir gilūs „dronai“.

„Above All Dreams“ prasideda nuo vienos natos burdoninio tono, kuris skamba kaip efektais apdirbti vargonai, paslaptinai apgaubti aidu, tamsioje erdvėje. Prie šio *drone* garso prisideda žemas tonas sugeneruotas sintezatoriaus – technika, kuri puikiai prisideda prie vargonų akordo norint labiau paryškinti dažnių spektrą. „Above All Dreams“ yra vienas tų *drone* muzikos kūrinių apie kuriuos Demers teigė, kad yra sunku rašyti. Kompozicijoje yra girdimas vienas iššestas akordas, prie kurio banguodamas prisideda žemasis burdonas, aukštas melodinis garsas, kuris kartoja vos kelias natas ir iškraipytas sintezatorius, kuris paryškina kurį nors akordo dažnį. Abul Mogardas variacijai daugiau naudoja elektroninius efektus kaip pirminę priemonę, pavyzdžiui atsiveriantį ir užsiveriantį „high-pass“ filtrą, aidą, *tremolo* ir kitus garso iškraipymus. Tik ties 8:45 išgirstame sintezuotus vidurio dažnio garsus, kurie taip pat prisijungia prie bendros akordo faktūros. Guido Zen meistriškai išnaudoja akordą įvairiomis priemonėmis vaikščiodamas per jį, išryškindamas jo skirtingus sąskambius. Kūrinio trukmė (16:11 minučių) klausytojui leidžia sutelkti dėmesį ir išgirsti mažus pasikeitimus, netgi tokius kaip aido laiko ir erdvės padidinimas ar sumažinimas, skirtingų tembrų išryškimas. Čia taip pat vyksta tembrų kaita. 12-tą minutę visiškai pradingsta, nuo pat kūrinio pradžios mus lydėjęs Farfisa vargonų burdonas. Guido Zen kulminaciją kurią ne tiek per triukšmą, kiek per bendrą dinamiką, elementų garsėjimą ir aido trukmės didėjimą. Kūrinio gale mums pažįstamas akordas išblunka į tolimą atsiminimą ir galutinai paskęsta aidesyje, kuriame harmonija tampa sunkiai atpažįstama, tai nutinka dėl padidintos reverberacijos ir garso iškraipymų, kurie pereina per aido efektą, tai sukuria lyg tolimai dirbančių elektroninių tranzistorių garsą.

2.2.4. Tim Hecker – Ravedeath, 1972 (2011)

Timas Heckeris (g. 1974) tikriausiai nedaugeliui asocijuojasi su šiuolaikine elektroakustine vargonų muziką, tačiau jo 2011 metais išleistas albumas „Ravedeath, 1972“ dar vis yra vienas iš kertinių taškų kalbant apie vargonų ir elektroninės muzikos junginį. Nors T. Heckeris albume labiau užsiima vargonų garso dekonstravimu. Būtina paminėti, kad T. Heckeris vargonų garsus naudojo ir savo kituose, ankstesniuose ir vėlyvesniuose albumuose, tačiau „Ravedeath, 1972“ yra jo vargoninės muzikos dekonstrukcijos *magnum opus*.

Timo Heckerio pažintis su vargonais prasidėjo tuomet, kai jis tyrinėjo juos kaip akustinį instrumentą gebantį skleisti garsumą, kuris yra didesnis nei įprastas akustiniams muzikos instrumentams. (“FutureStops S1 E9 – Tim Hecker: “Ravedeath 1972” and the Pipe Organ’s Potential“) T. Heckeris nukeliavo į Islandiją įrašinėti “Ravedeath 1972” kartu su savo kolega Benu Frostu, jie pasirinko įrašinėti vargonus mažoje medinėje bažnyčioje Reykjavike. Heckerio komponavimas vargonams yra kiek kitoks, negu E. Arkbro ar K. Malone. Jis pradėjo nuo vargonų improvizacijos, papildydamas savo kūrinių juodraščius, kuriems trūkdavo papildomų elementų. Pirmą kartą pagrojęs vargonais jis įrašydavo pagrindą, o vėliau įrašus dubliuodavo kol gaudavo tinkamą rezultatą. Kompozitoriaus žodžiais „Aš žiūrėjau į vargonus kaip į skaitmeninį instrumentą“. T. Heckeris norėjo įrašyti jų gryną tembrą dėl to eksperimentavo su mikrofonų pastatymo pozicijomis ir mikrofonus įdėjo beveik į vargonų vidų, kuo arčiau garso šaltinio, kiek tik galėjo. Tuomet pasitelkdavo kitas priemones, pavyzdžiui atsinešdamas į bažnyčia du bosinius stiprintuvus ir per juos paleisdamas jau įrašytų vargonų garsą, juos vėl iš naujo įrašant (tuo pačiu dar vargonais grojant ant viršaus). Taip Heckeris išgaudavo dar daugiau spalvų iš jau ir taip spalvingo instrumento. Neužsiimsiu viso albumo analizę, kadangi šiam darbui aktualiausi yra dveji kūriniai iš kompozitoriaus albumo, bet turėčiau paminėti tai, jog vargonai šitame albume yra viską surišanti ir suklijuojanti medžiaga. Albumas, kaip ir įprasta T. Heckeriui ir keliems kitiems kūrėjams, kuriuos aptariau šiame darbe, išnaudoja garso amplitudės svyravimus, sintezuotų triukšmo priemonių ir efektų amplitudės kaitą, psicho-akustinius garso nutolimo ar priartėjimo efektus, kuriuos galima pasiekti filtrų ir erdvės sukūrimo ir reverberacijos pagalba ir tekstūrų kaita. Vargonai šiame albume dinamiškai tai pasirodo priešakyje, tai vėl pasislepia po iškraipymų (anglų k. - distortion) ir reverberacijos šydu. Šiame skyriuje bus detaliau analizuojami T. Heckerio “In The Fog II” ir “Analog Paralysis, 1978”.



pav. 7 Timas Heckeris prie vargonų

Trijų dalių kompozicijoje „In The Fog“ Heckeris demonstruoja savo meistriškas elektroninės garso manipuliacijos technikas, jas pritaikydamas sumaniai ir organiškai, taip, kad jos beveik prilygsta gamtos reiškinių tėkmei: kintančios kilpų samplaikos primena krioklius, vėjo judėjimą lygumoje, kaleidoskopinius filtruotos šviesos raštus miške. Heckerio kompozicijos, tarp jų ir ši pasižymi veržliu tankumu, tirštais garso potvyniais, kurie užlieja ausis, bet visada sugeba nuslūgti, kol klausytojas dar nepaskendo.

To rezultatas yra keistas hibridas, gyvenantis kažkur tarp skaitmeninės ir materialios realybės. „In The Fog II“ sunku atskirti organinius bažnyčios garsus nuo vėliau atsiradusių apdorotų elektronikos garso laukų. Heckeris čia taip supriešina triukšmus, kad sukuria nuolatinį stumdymasi tarp disharmonijos ir grožio.

Kūrinio pradžioje atrodo girdime elektronikos kūrėjams gerai pažįstamus granuliarinės sintezės metodus⁵, kuriuos pertraukia trumpi sintetatorių akordai. Sunku atskirti ar nuo pat pradžių girdime perdirbtus vargonus, tačiau ties 0:42 kūrinio sekunde jie pasirodo mums savo įprasta forma tik tam, kad vėl pradingtų Heckerio garsų jūroje. Šis kūrinys yra gerokai labiau ritminis, nei prieš tai aprašytos kompozicijos, čia granuliarinė sintezė sukuria pastovų ritminio judėjimo paveikslą. Šis Heckerio albumas yra meistriška vargonų dekonstravimo per laiką ekspozicija, vos klausytojui atpažinus vargonus 3:30 jie yra vėl perdirbami ir užgožiami, kol garsų jūroje nebeatpažįstame kas yra kas ir kaip sufleruoja kūrinio pavadinimas, esame paliekami tembrinio atpažinimo rūke.

„Analog Paralysis, 1978“ palyginus girdime labiau melancholišką harmoniją, kuri gretinama su lengvu triukšmo šniokštumu ir aido „išplautais“ vargonais. Ji skamba labiau „dangiškai“, nei vargonai „In The Fog II“. Šioje kompozicijoje Timas Heckeris pasirenka labiau „ambientinį“ ir ramesnį priėjimą prie vargonų skambesio dekonstravimo. Albumo kontekste šis kūrinys suteikia kompozicijoms tėkmę ir pusiausvyros jausmą bei natūralią judėjimo arką. Reiktų paminėti, kad klausant albumo iš eilės Heckeris naudoja panašius metodus kaip ir prieš tai apžvelgti kūriniai. Tai yra bangavimas tarp šniokštimo, triukšmo ir ramybės, muzikos artėjimo ir tolumo jausmas, bet kadangi Heckeris pasirinko labiau klausytojams suprantamą trumpesnių kūrinių formulę ir išskaidę savo kompozicijas (Pvz.: kūriniai „In The Fog I“, „In The Fog II“, „In The Fog III“), mes to negalime įvertinti klausantis tik pavienių kūrinių.

⁵ Granuliarinė sintezė – tai garso apdorojimo metodas, kai garso įrašas yra susmulkinamas į mažytes daleles, vadinamas „granulėmis“. Sempluodami šiuos grūdelius, kurių ilgis paprastai būna nuo 5 iki 200 milisekundžių, kompozitorius gali sintetinti naujus garsus ir sąskambius.

Viena vertus, atrodo, kad vargonų garsai, kuriuos Heckeris užfiksavo Reikjaviko bažnyčioje yra tam tikro grynumo garsas, o skaitmeninis triukšmas, kuris jį visą laiką skrodžia, veikia kaip „priešas“, kaip ardantis poveikis. Tarp šių dviejų pasaulių vyksta nuolatinė kova ir nuolatinis pusiausvyros ieškojimas, kuris ir sukuria tokia magišką šio albumo sintezę.

2.3. Šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos kūrinii apibendrinimas

Apibendrinant šį skyrių ir pasisavinant iš jo kūrybos technikas galima teigti, kad paveikiam šiuolaikinės elektroakustinės vargonų muzikos kūrinii būti aktualiam padeda tokios priemonės kaip garso bangavimas, dinamika sukurama triukšmo, muzikinės faktūros išplėtimo ar siaurinimo, garso psichoakustinis nutolimas ar priartėjimas, elektroninių ir akustinių tekstūrų keitimasis, kartojamų garsų laiko pakeitimas, t. y. ištęsimas, efektų moduliacijos, pavyzdžiui aido erdvės ir laiko keitimas ir granuliacija. O jeigu kalbama apie įrašą ir jo klausymą tampa labai svarbios įrašinėjimo technikos ir garso dizaino sprendimai.

III. SKYRIUS D. Pūro kūrybių analizė

3.1. D. Pūro elektroakustinių ir elektroakustinių kūrybių vargonams analizė.

Šiame skyriuje bus analizuojami Domanto Pūro (g. 1997) kūrybiniai sukurti 2023 – 2024 metais, magistro studijų metu. Pagrindinis dėmesys bus skiriamas kompozicijai vargonams ir elektronikai “Like an Underground River” ir jo šešių dalių analizei ir naudotiems kompoziciniams metodams. Tačiau bus apžvelgtas ir kūrybinis “Music For Haven”, kurio tam tikros technikos padėjo pamatą “Like an Underground River” kompozicijos sukūrimui.

3.2. Elektroakustinės muzikos albumo “Music for Haven” (liet. k. – Muzika prieglobsčiui) apžvalga

“Music For Haven” (liet. k. – Muzika prieglobsčiui) ⁶kompozicija buvo sukurta 2023 metų rudenį. Kompozicija buvo užsakyta festivalio „Muzika erdvėje“ kaip įvietintos muzikos kūrybinis skirtas Naujininkų pabėgėlių priėmimo centrui, bendradarbiaujant su menų agentūra „Artscape“, kurių veikla padeda pabėgėliams Lietuvoje integruotis į visuomenės gyvenimą per menines veiklas bei užsiėmimus. Kompozicija buvo suskirstyta į penkis kūrybinius skirtus įvairioms pabėgėlių priėmimo centro vietoms: rūkomajam, poilsio kambariui, lauko aikštei, sporto salei ir vaikų žaislų koridoriui. Festivalio metu lankytojai galėjo eiti per šias erdves ir muzika jose veikė kaip akusmatinė instaliacija, su lauke ir vidaus patalpose pastatytomis kolonėlėmis. Kūrybinio premjera įvyko 2023



pav. 8 Naujininkų pabėgėlių priėmimo centras

metų rugsėjo 5 dieną. Vėliau šie kūrybiniai buvo perdurti tam, kad funkcionuotų ne kaip įvietintos muzikos kompozicijos, o kaip įprastos elektroakustinės kompozicijos.

⁶ Nuoroda į kompozicijas - <https://on.soundcloud.com/eqRJggp4wrhyKYzO9> (žiūrėta 2024.05.13)

Naudoti metodai ruošiantis kūrinio sukūrimui

Kūrinys buvo paremtas pseudo-psichologiniu tyrimu⁷, bendraujant su pabėgėliais gyvenančiais Naujininkų pabėgėlių priėmimo centre. Bendraujant su jais pasitelkiant įvairius metodus, nuo įprastinio užkalbinimo iki bendravimo žaidimų, iki paprasto laiko leidimo pabėgėlių centre. Kūrinio centrinis tyrimo klausimas – ar muzika gali tapti prieglobsčiu žmonėms? Ar ji gali tapti prieglobsčiu net tiems kurie bėga nuo karo ar kitų kompozitoriui asmeniškai nepatirtų, todėl sunkiai įsivaizduojamų negandų?

Tyrimo metu dalyviams buvo užduodami tokie klausimai: ar jūs klausotės muzikos tam, kad pajustumėte tam tikrą emociją, tarkime ramybės? Kokios emocinės būsenos jūs dažniausiai klausotės muzikos? Ar muzika jums yra fonas ar tai į ką norite susitelkti? Tyrimo metu buvo išsiaiškinta, kad muzika tikrai veikia kaip prieglobstis, o maždaug apie pusę apklaustųjų netgi teigė, kad jiems nusiraminti padeda *drone* muzika, tiesa, ne tokia kuri analizuojama šiame darbe, o labiau tokie pavyzdžiai kaip: „140Hz dažnis jūsų nusiramimui“ ar „Rudasis triukšmas ramesniam miegui“⁸. Kitas klausimas buvo ar įmanoma sukurti patrauklią kompoziciją, kurioje kompozitorius neatsisakytų savo muzikinės estetikos, tačiau tuo pačiu įtiktų pabėgėlių centre gyvenantiems žmonėms. Tai yra unikalus kūrybos procesas, už kurį atsakingas buvo ne tik kompozitorius, bet ir pabėgėlių priėmimo centre gyvenantys žmonės, kurie gana ženkliai prisidėjo prie kūrinio galutinės versijos.

Proceso finale gimė kompozicija „Music for Haven“, ar ji gebėjo atitikti abu variantus yra sunku pasakyti dėl didelio kintamųjų kiekio, tarkime galbūt žmogus, kuris klausėsi muzikos tik iš mandagumo pasakė, kad muzika buvo graži, arba centre gyvenantis žmogus iš viso nenorėjo eiti į lauką, nes ten buvo aibė „svetimšalių“. Tačiau kaip muzikos kūrinį jį mano nuomonę yra vertinga apžvelgti dėl jame naudotų technikų.

3.3. Bendra „Music for Haven“ dalių analizė

Šiame poskyryje bus apžvelgtos keturios dalys iš kompozicijos „Music for Haven“ pritaikytos įprastam klausymui iš įvietintos muzikos instaliacijos.

⁷ „Pseudo-psichologinis tyrimas“ turima omenyje, kad jį atliko žmogus neturintis profesionalaus psichologo, psichoterapeuto ar medicininio išsilavinimo.

⁸ Nors tai galėtų būti klasifikuojama kaip foninė „gydomoji“ muzika, ji kliaujasi labiau *drone* muzikos principais – iššętais garsais, koncentracija į garso dizainą, o ne tiek į harmoninę ar muzikinę medžiagą.

Kūriny „Smoking Area” (liet. k. – Rūkomasis) buvo kurtas naudojantis remiantis Kali Malone kanoninėmis harmoninės faktūros vystymo struktūromis, kurias ji naudojo savo albume „Sacrificial Code”. Kompoziciniame procese, bendraujant su pabėgėliais gyvenančiais Naujininkų pabėgėlių priėmimo centre, kūrinys visgi buvo supaprastintas išimant vieną balsą ir paliekant natų vystymą tokioje formoje, kokioje kūrinys egzistuoja šiandien. Kūrinio kulminacijoms sukurti buvo pasitelktas pagrindinio sintezuoto balso sutriukšminimas, Naudojant panašias technikas, kokias Kali Malone pritaiko savo kūrinyje „The Living Torch II”. Taip pat kūrinio kulminacija buvo papildyta sintezuotu akordu, sukurtu iš aplinkos įrašų semplų, kurie buvo įrašyti Naujininkų pabėgėlių priėmimo centro apylinkėse.

Kūriny „Relax Room” (liet. k. – Poilsio kambarys) buvo kurtas pasitelkiant Abul Mogardo technikas, beveik visą kūrinį tęsiant vieną akordų klasterį ir per jį judant atidarinėjant filtrus, pasitelkiant aido ir automatizaciją, aidesio dydžio ir aidesio ilgio moduliacijas, pavieniais tonais pabrėžiant skirtingus harmoninės faktūros dažnius. Bosas naudojamas kaip konsonanso ir disonanso variklis. Nors jis irgi visada groja vieną natą, naudojant filtrą su sustiprinta rezonansinio dažno viršūnę yra išryškinami skirtingi jo dažniai, tik kai jis atsiremia į savo fundamentalų toną akordas „gauną išrišimą“. Nuo 3:30 yra girdimi varinių pučiamųjų semplai, kurie buvo įrašyti Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje ir vėliau apdirbti elektroniniu būdu juos ištesiant ir įvairiai modifikuojant. Nuo 5:00 minutės, nors laikomasi ant vieno akordo yra aiškiai girdimas kūrinio vedimas link išrišimo, kuris atsiranda boso filtrui pasiekus pagrindinį toną 6:30, o aukštų dažnių išsiplėtimas yra aidesio laiko padidinimo pasekmė.

Kūriny „Courtyard” (liet. k. – Kiemo erdvė) buvo sukurtas naudojant elektroakustinius muzikos kūrybos principus, visa kompozicija yra pagrįsta harmoninio triukšmo, kuriame naudojant ekvalaizerį buvo išskelti tam tikri virštoniai, kurie dera kartu su apdirbtais varinių pučiamųjų įrašais pasirodančiais nuo kūrinio 1:30, pučiamieji taip pat buvo įrašyti Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje. Vienas iš kertinių pučiamųjų apdirbimų būdų buvo pasitelkiant granulinę sintezę, techniką, kurią mano manymu naudojo ir Timas Heckeris savo kūrinyje „In The Fog II”, taip suteikiant kūriniai pastovų ritminį judėjimą. Pučiamųjų partijos buvo sudėliotos juos karpant taip, kad jie primintų *dronel/ free-jazz* ansamblį. O nuo 3:50 pasigirsta bosinė linija, kuri nesikeičia viso kūrinio metu ir suteikia kūriniai labai paprastą I-III-IV harmoninę eigą, kuri yra įtaigi, nes išskyrus jos ir ritminio bangavimo paveikslą viskas yra kintama. Bosinė linija sava eiga kūrinio kulminacijose užgožia ir praryja visą muziką, taip pat yra pasitelkiamos aidesio laiko ir aidesio erdvės dydžio manipuliacijos kurti kulminacijoms.

Kūrinys “Toy Corridor” (liet. k. – Žaislų koridorius) buvo sukurtas naudojantis simplais iš vaikų žaislų koridoriaus vietos, o viso kūrinio metu grojantis ritminis sintezatorius buvo modeliuotas pagal žaislus koridoriuje ir jų skambesį. Kūriniui buvo pasirinktas greitesnis tempas, nes vaikams gyvenantiems Naujininkų pabėgėlių priėmimo centre labai patiko pagal šį kūrinį šokti.

3.4. Vargonų elektroakustinės muzikos albumo “Like an Underground River” (liet. k. – Kaip požeminė upė) apžvalga

Šiame skyriuje bus analizuojamas kūrinys vargonams ir elektronikai “Like an Underground River” sukurtas 2023 – 2024 metais Lietuvoje, bei Švedijoje⁹. Kompozicija susideda iš šešių dalių:

Underground River (vargonams ir elektronikai) – trukmė 14:13

Reflections (vargonams ir elektronikai) – trukmė 02:36

Relations (solo vargonams) – trukmė 08:38

Pine Trees (vargonams ir elektronikai) – trukmė 10:05

Breaking Dawn (vargonams ir elektronikai) – trukmė 13:04

Dream Sequence No. 1 (solo vargonams) – trukmė 15:05

Kompozicijos “Like an Underground River” įrašai vyko Stokholmo karališkoje muzikos akademijoje, Vilniaus Šv. Kazimiero bažnyčioje, bei Lietuvos muzikos ir teatro akademijos vargonų salėje. Vargonais grojo Benas Jonušas ir Domantas Pūras, elektronika gamino Domantas Pūras.

3.4.1. Temperacija

Nors šiame darbe yra analizuojama temperacijos svarbą šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje, iš visų kūrinio dalių tik viena, Relations, nenaudoja vakarietiškosios lygios temperacijos sistemos. Taip yra daugiausiai dėl lygios temperacijos vargonų paplitimo Lietuvoje. Kadangi istorinė temperacija arba gera temperacija labiau buvo naudojama Renesanso ir Baroko epochos vargonuose tai reiškia, jog instrumentai turėtų būti ganėtinai seni.

⁹ Kompozicijai sukurti buvo skirta M. K. Čiurlionio paskata – stipendija, o albumo leidybai suteiktas LATGA muzikos autorių fondo finansavimas.

Deja, dauguma tokių senų instrumentų Lietuvoje buvo tinkamai neprižiūrėti dėl to sunku surasti tokių derinimų vargonų, o dar sunkiau gauti sutikimą jais groti bei eksperimentuoti. Relations dalis buvo įrašyta Švedijoje, vargonais suderintais Kirnberger III derinimu. Apsvarsčius apribojimus Lietuvoje ir laiko stoką Švedijoje buvo nuspręsta kitu derinimu įrašyti tik šią kompoziciją ir ją palikti kaip tam tikrą kompozicijos centrą, atvedantį klausytoją prie netikėto pasikeitimo kompozicijoje.

Tiesa šiuos derinimo aspektus galime išgirsti tik klausantis įrašo, nes gyvai atliekant kūrinių temperacijos pakeisti neįmanoma neturint prieigos prie kelių skirtingo derinimo instrumentų.

3.4.2. M. K. Čiurlionio rekompozicijos

Mikalojus Konstantinas Čiurlionis neabejotinai yra vienas iš “Like an Underground River” kūrinių ciklo inspiracijų. Nors Čiurlionis ir yra gerokai toliau nuo elektroakustinės vargonų muzikos nei kiti šiame darbe minimi kompozitoriai, jo kūrybos idėjos ir simbolinis požiūris į pasaulį, kuris supa mus padarė didelę įtaką šios kompozicijos atsiradimui.

Visa kūrinio koncepcija kilo klausantis M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“. Prieš kelis metus galvojau, jog būtų įdomu sulėtinti šį kūrinių ir pasižiūrėti kaip jis skambėtų. Tuomet gimė idėja jį pritaikyti vargonams, o galų gale visiškai rekonstruoti pagal savo kompozicines idėjas. Tuo pačiu kilo mintis, kad rekonstravus galima būtų visiškai nutraukti ryšį su M. K. Čiurlioniu, tačiau to nenorėjau padaryti, nes tai atrodė lyg išdavystė manyje rusenančiai patriotizmo ugnelei. Priešingai – norėjosi turėti kuo artimesni ryšį su kompozitoriumi, ypač atliekant kūrinių ar jo adaptacijas užsienyje ir taip užsiimti ne tik savo ryšio su praeitimi stiprinimu, bet ir Lietuvos kultūros istorijos sklaida.

Kompozicijų cikle “Like an Underground River” yra rekonstruoti trys M. K. Čiurlionio kūriniai: Simfoninė poema „Miške“, Preljudas a-moll VL 188 ir Muzikinis momentas fis-moll VL 163. Šie kūriniai buvo pasirinkti neatsitiktinai, o dėl vizijos kaip jie galėtų atsispindėti elektroakustinės vargonų *drone* muzikos žanre, kaip jie skambėtų permąstyti šiuolaikinėmis priemonėmis. Detaliau kokie sprendimai buvo priimti šių kūrinių rekompozicijose aprašau tolimesniuose poskyriuose.

Nesumeluočiau pasakydamas, kad 2013-2015 metų laikotarpyje bent kas antrą savaitę pusdienį praleisdavau M. K. Čiurlionio muziejuje, Kaune. Kompozitoriaus-tapytojo paveikslai visuomet turėdavo nepaaiškinamą trauką, kurių sąsajos su amžinybės, kosmiškumo ir mistiškumo idėjomis man tapo neatsiejamos nuo *drone* muzikos.

3.5. Naudoti kompoziciniai metodai, akustinės ir elektroninės komponavimo technikos

Šiame poskyryje bus analizuojamos komponavimo technikos, kurios buvo naudojamos kuriant šešias kompozicijas iš kūrinų ciklo “Like an Underground River” vargonams ir elektronikai.

3.5.1. Underground River (liet. k. – požeminė upė)

Pirmoji kompozicijos dalis “Underground River” yra tam tikra kompozicinių metodų, aptartų pirmame skyriuje, samplaika. Kūrinys prasideda nuo sulėtintos bliuzinės boso linijos kartojimo, motyvu, kuris kartojasi viso kūrinio metu.

The image displays two systems of musical notation for an organ and pedals. The first system shows the Organ part (treble and bass clefs) and the Pedals part (bass clef). The Organ part is mostly silent, with some notes in the final measures. The Pedals part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system, starting at measure 11, shows the Organ part with sustained chords and the Pedals part continuing its rhythmic pattern.

pav. 9 kūrinio “Underground River” pradžios ištrauka

Tam tikra prasme ši idėja yra La Monte Youngo ir Kali Malone idėjų skolinys, o jos intervalų struktūra ir harmoninė kalba taip pat yra pasiskolinta iš Ellenos Arkbro ir jos idėjų apie redukuotą, sulėtintą bliuzo muziką. Kūrinio harmoninė kalba buvo sukurta pagal bliuzo dermėje peraranžuotą M. K. Čiurlionio liaudies dainą „Beauštanti Aušrelė“. Boso linija kūrinio eigoje pradeda varijuoti, taip keisdama funkcijas, kurios yra grojamos aukštesniuose registruose. Iš I-V-II-III ji pereina į I-VII-IV-VI ir į kitas struktūras. Variacijos kurti taip pat naudojamas viršutinės harmonijos išplėtimas ir siaurinimas. Kompozicijai tęsiantis, viršutinės harmonijos užduotis yra slinkti „it vorui“ po natą ar dvi ir einant per skirtingus akordus ir

harmonines funkcijas, plaukioti tarp konsonanso ir disonanso. Kūrinyje skambanti elektronika, yra naudojama įtampai ir kulminacijoms sukelti, tai pasiekama per garso amplitudės pasikeitimus ir sintezuotų triukšminių garsų panaudojimą, ši technika yra aptarta antrame skyriuje. Kūrinio dinamikai keisti taip pat yra pasitelkiamos ir skirtingos vargonų registruotės. Norint sklandžiai keisti registrų sudėtį, vargonininkas grojant keičia manualus pagal savo rankos apimties galimybes keisdamas po natą ar dvi, tuomet visą akordą, taip vaikščiodamas tarp skirtingų vargonų registruočių.

3

The image displays a musical score for a piano piece. It is divided into two systems. The first system starts at measure 68 and the second at measure 77. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef line below it. The grand staff contains complex chordal textures with many notes, while the single bass clef line contains a more melodic, flowing line of notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

pav. 10 kūrinio "Underground River" ištrauka

Dar vienas metodas variacijoms išgauti yra kanoninių principų pasitelkimas. Bosinė linija kūriniai tęsiantis vis ilgėja, kol viršutinės harmonijos keitimasis greitėja, nors tiek bosinė linija, tiek harmoninės slinktytys kūrinio eigoje kartojasi ir nors viršutinė harmonija keičiasi greičiau, dar labiau sulėtėjusi bosinė linija išpūdį, kad kūrinys suletėja beveik iki sustojimo. Klausantis įrašo galima girdėtis, kad buvo nuspręsta išdėlioti mikrofonų pozicijas taip, kad jie būtų artimai didžiausiųjų vamzdžių, tam, jog turėtume kuo sodresnį ir „gyvesnį“ boso toną, pradiniuose 16-koje kūrinio taktų įrašė girdisi visi garsai, kurie gyvena vargonų vamzdžiuose, visi šnarėjimai, „čiūžėjimai“ ir panašiai, tai vėlgi yra atsvara į giluminį klausymąsi apie kurį kalbėjo P. Oliveros.

3.5.2. Reflections (liet. k. – atspindžiai)

Kūrinys “Reflections” (kaip sufleruoja pavadinimas) yra pirmos dalies atspindys, kuriame naudojama inversijos pavidalu perdėliota pirmos dalies harmonija su pakeista ritmine struktūra, kuri kartojasi viso kūrinio metu, išskyrus kelių kilpą pertraukiančių taktų. Iš esmės ši dalis yra ir pirmos dalies atspindys, bet tuo pačiu ir pirmosios dalies dekonstrukcija. Elektroninėje partijoje, savo ruožtu, atliekama įrašyta pirmos dalies retrogradinė inversija, su pakeistu garso aukščiu, pritaikytais aido ir aidesio efektais bei granuliacija ir fonavimu (*feedback*). Vargoninė dalis kartuoja keturių taktų kilpą, kurią įkvėpė Williamas Basinskis, o elektronika atspindi Timo Heckerio kūrybos ypatumus aptartus antrame skyriuje. Čia mes girdime perdirbtus vargonus labiau negu tikruosius. Jie įplaukia ir išplaukia iš kūrinio rėmų ir klausytojas beveik negali atskirti kas atliekama realiu laiku, o kas yra perdirbta. Granuliacijos metodai, kurie buvo naudoti ir “Music for Haven” dalyje “Courtyard” yra naudojami ir šiame kūrinyje. Jie kartu su fonavimu yra šio kūrinio elektronikos pagrindas.

The image displays two systems of musical notation for the piece "Reflections". The first system is labeled with a box containing "8''" and "16''", and the instrument is identified as "Organ". It features a treble clef staff with complex, multi-measure chords and a bass clef staff with a steady, low-frequency accompaniment. Below the organ part is a staff labeled "Pedals", which contains a series of sustained notes with a tremolo effect. The second system is labeled "10" and "Org.", and also includes a "Ped." staff. The notation continues with similar organ textures and pedal accompaniment.

pav. 11 kūrinio “Reflections” ištrauka

3.5.3. Relations (liet. k. – santykiai)

“Relations” yra pirmasis kūrinys bendroje kompozicijoje, kuris yra solo vargonams be elektronikos. Toks pasirinkimas nulemtas bendros albumo dramaturgijos. Jis savo nuogumu išsiskiria iš kitų šios kompozicijos dalių. Įrašė taip pat girdisi, kad kūrinys yra sugrotas kitokio derinimo vargonais (Kimberger III).

“Relations” yra pagrįstas akordų santykiais apsiribojant tik dviem akordais, juos kartojant tiek, kad tarp jų pasirodytų aiškus santykis, tuo pačiu varijuojant akordus taip, kad juose atsirastų minimalistinės melodijos.



pav. 12 kūrinio “Relations” ištrauka

Visa kūrinio koncepcija buvo grįsta M. K. Čiurlionio Preliudu a-moll VL 188. Mane domino būtent dviejų, visu kūrinio metu kartojamų akordų santykis ir mažiau ar galima būtų to pagrindu sukurti visą kompoziciją. Galiausiai supratau, kad akordai besikeisdami turi ateiti iki M. K. Čiurlionio Preliudo rekompozicijos vargonams ir nuo 44 takto yra aiškiai girdima M. K. Čiurlionio citata.



pav. 13 M. K. Čiurlionio citata “Relations” kūrinyje

Cituoti šį kūrinį, grojant Kimberger III derinimo vargonais buvo pasirinkta neatsitiktinai. Kimberger III derinimas turi tyresnes, nei įprasta tercijas, todėl kai kūrinys pagaliau ateina iki 40 takte matomo F-C-E-A akordo mes turime akordą, kuris yra beveik

grynas, kadangi šiame derinime tercijų samplaikų beveik nesigirdi, o žema F-C kvinta taip pat yra gryna. Šiame derinime prie pradinio preliudo akordo pridėjus C-E terciją gauname akordą, kurio negalėtume išgirsti grojant įprastais vargonais ar bet koku kitu klavišiniu instrumentu suderintu vakarietiškame lygiajame derinime.

3.5.4. Pine Trees (liet. k. – pušys)

Kūrinyje „Pine Trees“ yra M. K. Čiurlionio simfoninės poemos „Miške“ rekompozicija vargonams ir elektronikai. Kūrinio pagrindas yra du akordai, taip pat naudojami jų apvertimai:

The image shows a musical score for 'Pine Trees'. It consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. It contains a sequence of chords, each with eighth notes, and is marked with a '25' at the beginning. The lower staff is a single bass clef staff with a series of dashes, indicating a specific performance technique or electronic effect.

pav. 14 kūrinio „Pine Trees“ ištrauka

Kompozicinis pagrindas yra pasiskolintas iš Abul Mogardo. Tai yra jau aptartame „Relax Room“ naudotas metodas, kai kūrinys laikosi ant vieno ar kelių akordų ir elektronika, bei vargonų orkestruotė yra naudojama pabrėžti tam tikrus akordo dažnius. Vargonininkas šiam efektui pasiekti laisvai keičia manualus, kurių registruotė skirtinga. Įrašė taip pat yra dubliuoti vargonai, kurie groja paukščių garsus à la Broniaus Kutavičiaus „Paskutinės pagonių apeigos“.

Nuo 1:30 kūrinyje galime išgirsti kaip vargonų natas pradeda dubliuoti sintezuoti elektronikos garsai, kurie buvo modeliuoti pagal senus rotorinius (anglų k. - rotary) elektroninius vargonus ir atlikti su specialiu elektromechaniniu motoriniu sintezatoriumi. Modeliuojant garsą su analoginiais varikliais, vietoje skaitmeninių metodų, galima išgauti garsą, kuris yra panašesnis į senus „Hammond“ firmos elektroninius vargonus, kuriuose kiekvienai natak buvo paskirtas rotorinis variklis. Taip buvo stengtasi išgauti garsus iš abiejų pasaulių – iš akustinių vargonų garso ir iš vargonų garso, kuris būtų įsivaizduojamas šiandien, jeigu žmonės vis dar statytų elektrinius vargonus, su rotoriniais varikliais. Deja, tai tapo nepraktiška ir komerciškai nerentabilu.

3.5.5. Breaking Dawn (liet. k. – beauštanti aušrelė)

Kaip galima nuspėti iš kūrinio pavadinimo kompozicija “Breaking Dawn” yra sukurta pagal M. K. Čiurlionio harmonizuotos liaudies dainos „Beauštanti aušrelė“ fragmentus ir citatą.

5. Breaking Dawn

play varying arpeggios freely,
try to catch different rhythms
and hold them for 30-60 sec.
listen to how the organ interacts
with the electronics

Domantas Pūras

The image shows a musical score for the piece "Breaking Dawn". It features two staves: "Organ" and "Pedals". The Organ staff is written in 4/4 time and contains a series of arpeggiated chords, each held for a duration. The Pedals staff is also in 4/4 time and contains a series of horizontal lines, indicating sustained pedal points. Above the Organ staff, there are two wavy lines representing electronic textures. A tempo marking of ♩=60 is present at the beginning.

pav. 15 kūrinio “Breaking Dawn” pradžios ištrauka

Pasižiūrėjus į pirmosios dalies “Underground River” ir šios dalies akordus galime matyti, kad harmoninė kalba kiek kartojasi. Kaip ir minėta pirmoji dalis, ši buvo kurta pagal „Beauštančią aušrelę“ sukurta harmoniją ir toks sprendimas yra pasirinktas, nes norėjosi turėti ryšį tarp pirmo ir penkto kūrinio, kad iš dalies atsidurtume ten kur ir pradėjome.

Kūrinio pradas ir pagrindas yra vargonų *arpeggio* ir elektroninio jų perdirbimo, naudojant aidą, aidesį ir fonavimą sintezė. Vargonininkui yra palikta laisvė groti pasirinktas ritmines *arpeggio* formas, įvairiais išdėstymais. Taip buvo nuspręsta, kad apriboti kintamuosius, kurie nulemtų vargonų samplaikas, pačių vargonų ir erdvės pasirinkimą bei analoginės elektroninės technikos sąveiką su vargonų garsais. Dėl didelio sunkiai apibrėžiamų parametrų kiekio yra neįmanoma tikėtis visiškai tikslaus rezultato, kuris nekistų kiekvieną kartą atliekant kūrinį, todėl esminiu kūrinio aspektu išlieka elektronikos atlikėjo (kompozitoriaus) ir vargonininko tarpusavio klausymasis. Šio proceso tikslas – sukurti iš vargonų ošiančią jūrą, kas ir girdisi kūrinio įrašė.

Vargonai nutolsta nuo savo įprastinio skambesio tipo ir tampa šniokščiančiu ir putojančiu golemu, kurio lėtai tęsimi garsai primena įmantrų sintezuotą garsą. Privalumas naudoti ne elektroniką panašiam skambesiui išgauti yra tai, kad dėl vargonininko nenuspėjamo *arpeggio* keitimo kompozicija įgauna vis kitokį bangavimą. Jame galime išgirsti vargonų atgarsius, kurie dar neseniai buvo pažįstami, o dabar figūruoja jau kaip tolimas sapno

prisiminimas. Nuo 04:48 minučių galime išgirsti sintezuotus elektronikos garsus, kurie taip pat atlieka natas atsitiktine tvarka, paryškindami tai ko atlikimo metu, anot kompozitoriaus, trūksta bendram kompozicijos garsui.

Kūrinyje pereina per įvairius elektronikos ir efektais apdorotų vargonų garso sąskambius iki tol kol pasiekia antikulminaciją 121-ame takte.

4

123

Org.

Ped.

133

Org.

Ped.

pav. 16 kūrinio „Breaking Dawn“ ištrauka

Nuo antikulminacijos kūrinyje vargonai lieka vieni, be elektronikos ir tik tuomet atsiskleidžia nesutrikdytas „Beauštančios aušrelės“ motyvas, kurį galime matyti partitūroje. „Beauštančios aušrelės“ tema kartojasi iki pat kūrinio pabaigos. Ji yra perharmonizuojama įvairiuose registruose iki kol ateina iki lėtos ir didingos pabaigos, kurioje laikant vieną akordą yra įjungiami visi vargonų registrai. Klausantis kūrinio įrašo galima pastebėti neįprastą fenomeną, kai girdime tik vargonus grojančius „Beauštančios aušrelės“ temą; gali atrodyti, kad girdime netikėtai suprastėjusią garso kokybę. Iš tiesų būtent ta įrašo dalis yra pergrota per gendančią ir yrančią kasetę. Tai suteikia garsui nešvarumo ir nestabilumo, triukšmingumo poveikį. Toks sprendimas pasirinktas kaip B. Kutavičiaus „Dzūkiškų variacijų“ pagerbimas, nes jų pradžioje skamba garso įrašas iš juosto, kurioje įrašytas „Beauštančios aušrelės“ atlikimas ir jų garso charakteristika yra labai panaši.

pav. 17 kūrinio “Breaking Dawn” galo ištrauka

3.5.6. Dream Sequence No. 1 (liet. k. – sapno sekvencija nr. 1)

Ciklo užbaigiamasis kūrinys “Dream Sequence No. 1” yra savotiška M. K. Čiurlionio muzikinio momento fis-moll VL 163 rekompozicija. Rašau žodį savotišką, nes priešingai nuo rekompozicijų aptartų prieš tai ši išsiskiria tuo, kad yra labiausiai redukuojanti originalų kūrinį. Jeigu “Relations” dalyje, mes turim kūrinio citatą, o “Pine Trees” dalyje juntame simfoninės poemos „Miške“ progresijas ir nuotaiką, kūrinyje “Dream Sequence No. 1” nuo pirminio kūrinio yra atsiribojama daugiau nei įprastai. Nors abiejų kūrinų pradžiose galime išvelgti panašumą, kuris atsiranda per vargonų *arpeggio* aukštyn, kuris natų aukščiais ir išdėstymų prilygsta Muzikinio momento fis-moll pirmajam taktui, daugiau tokių aiškių sąsajų nebeturime.

pav. 18 M. K. Čiurlionis „Muzikinis momentas fis-moll“ VL 163 ištrauka

Kompozicija yra paremta Muzikinio momento fis-moll harmonine kalba, tačiau yra pasirinkta visiškai ją redukuoti ir nenaudoti harmoninių slinkčių, kurios yra naudojamos M. K. Čiurlionio. Yra pasirinktas laisvesnis priėjimas prie harmoninės kalbos susikūrimo, pavyzdžiui viena iš technikų yra harmonijos pasirinkimas iš skirtingų kūrinio taktų, ten kur ji net nėra akordinė ir visos medžiagos sudėjimas į vieną kolosalų vargoninės kompozicijos akordą. Net jeigu harmoninės slinktytys ir yra šiek tiek panašios jos yra maksimaliai išštos, iki tiek, kad


klausytojas natūraliai praranda slinkties ar harmoninio ritmiškumo pajutimą ir visas dėmesys sutelkiamas į vieną akordą ir jo skambesį.

Dream Sequence No. 1

repeat sequence as long as you feel the need to, but no shorter than 12 minutes
improvisation is allowed and even welcomed, but only improvise when you feel the need to

Domantas Pūras

♩ = *as slow as possible*



pav. 19 pilna “Dream Sequence No. 1” partitūra

“Dream Sequence No. 1” yra ir minimalistiškiausias ir kita prasme, maksimalistiškiausias kūrinys iš ciklo “Like an Underground River”. Viena vertus jis yra įkvėptas ir pasiskolintas iš La Monte Youngo tęsiamoj garso praktikų ir matome, jog čia naudojamos tokios pačios akordų tęsimo priemonės kaip La Monte Youngo “Four Dreams of China” (žiūrėti pav. 4) ar tokios technikos, kaip harmoninių slinkčių ištesimas La Monte Youngo bliuzuose. Taip pat kūrinys yra parašytas tik solo vargonams, be jokios elektronikos.

Tačiau be minimalistinių kompozicinių metodų šis kūrinys taip pat yra maksimalistinis vargonų samplaikų tyrimas. Dėl ilgos kūrinio trukmės ir lėtai kintančios harmoninės medžiagos atlikėjas ir klausytojas turi progą įsiklausyti į vargonų samplaikas ir jų kitimą. Taip yra ne tik dėl pačios kūrinio medžiagos, bet ir dėl to kaip kūrinys yra įrašytas. Kompozicija buvo parašyta specialiai instrumentui esančiam Lietuvos muzikos ir teatro akademijos vargonų salėje. Iš lėto įgyvendinant harmoninius sprendimus, klausantis instrumento samplaikų ir jo pasipriešinimo arba rezonavimo, atsiliepimo į oro padavimą, moduliacinius procesus vykstančius garso bangose ir panašiai. Visas šis procesas buvo atliekamas ne tik klausantis instrumento iš arti, bet klausantis jo ir per ausines, įrašinėjant jautriais mikrofonais, kurie buvo pastatyti beveik instrumento viduje. Dėl to šio įrašo klausymasis tampa labiau instrumento, o ne pačios muzikos klausymusi. Vargonai lyg atgyja. Nors akordai ir kartojasi, jie niekada neskamba visai taip pat dėl savo samplaikų ir oro judėjimo. Šių metodų rezultatas yra įtraukiantis kūrinys, kuris po viso kūrinio intensyvumo nugramzdina klausytoją į gilų sapną.

IŠVADOS

Tiriamąjį darbą apie minimalistines garso struktūras šiuolaikinėje elektroakustinėje vargonų muzikoje išvados atskleidžia kelis esminius aspektus:

1. Pirmiausia, tyrimas atskleidžia elektroakustinės vargonų muzikos svarbą, ne tik kaip muzikinę inovaciją, bet ir kaip priemonę plėtoti muzikos klausymo ir suvokimo praktikas.

2. Tyrimo metu išryškėjo, kad šiuolaikinė elektroakustinė muzika, jos kūrėjai ir klausytojai yra neatsiejami nuo P. Oliveros pasiūlytų giluminio klausymosi praktikų ir aptarti kūriniai bei žanrai, kuriuos jie atstovauja tiesiogiai siejasi su giluminio klausymosi praktikomis. Tai leidžia kompozitoriui ir klausytojui giliau patirti muziką, jos sukurtą garsovaizdį ir atmosferą.

3. Tyrimas taip pat parodė, kad temperacijos ir derinimo metodai šiuolaikinėje elektroakustinėje ir elektroakustinėje vargonų muzikoje yra labai svarbūs, leidžiantys pasiekti unikalų skambesį ir harmoniją, kuri būtų nepasiekiamą naudojant tik tradicinę lygią temperaciją. Natūralios darnos, vidutinio tono darnos ir gerai temperuotų sistemų naudojimas atskleidžia naują harmoninį ir emocinį garso poveikio potencialą, kuris leidžia muziką patirti kitu lygiu.

4. Tyrime buvo atskleista, kad įrašinėjant elektroakustinę vargonų muziką ir muziką atliekant įrašų reprodukcijai yra labai aktualūs įrašinėjimo ir suvedimo stiliai. Nuo muzikos neatskiriami tokie aspektai kaip mikrofonų pozicija prie instrumento ir patalpoje, įrašo garso suvedimas ir tam naudojamos technikos, kūrybinis ir inžinerinis garso apdirbimas ir perdirbimas.

5. Tyrimo metu pastebėta, kad naudojant elektroniką šiuolaikinės elektroakustinės muzikos kūrinio dramaturgijos vystymui (kad sukurti kulminacijas ir atoslūgius) kūrėjai naudoja triukšminius elementus ir triukšmingus sintezuotus garsus. Kompozitoriai kuria bangavimą, kurį charakterizuoja garso amplitudės svyravimas, triukšmo priemonių ir efektų amplitudės svyravimas ir moduliacijos, akustinių ir elektroninių tekstūrų kaita, reverberacijos moduliacija.

6. Šiame darbe pastebėta, kad kompozicijos trukmė, jos garsumas gyvame atlikime ar per garsumą atsiskleidžiantys elementai koreliuoja su aprašytais giluminio klausymosi, netgi meditacinėmis idėjomis. Klausantis ilgos trukmės kūrinio klausytojo smegenys gali susitelkti į muzikinius elementus, kurie išryškėja pradingus greitam muzikos kintamumui, tačiau kompozitoriai aptarti šiame darbe nėra visiškai radikalūs, o yra išnaudojantys kintamumą tęstinume ir jame pasireiškiančias apčiuopiamas struktūras.

Šiame darbe buvo analizuojamos akustinės, elektroakustinės ir elektroninės kūrėjų technikos, kūriniai iš XX ir XXI amžiaus tam, kad būtų galima geriau suprasti jų pagrindinius bruožus ir raidos tendencijas. Šiam darbe atsiskleidė būtinos suprasti La Monte Youngo, Phillo Niblocko, Pauline Oliveros, Kali Malone, Ellenos Arkbros, Abul Mogardo, Timo Heckerio ir kitų kūrėjų kompozicinės ir garso apdirbimo technikos. Galiausiai ši ištirta informacija visa buvo panaudota trečiame skyriuje aptariamiems Domanto Pūro elektroakustinės ir elektroakustinės vargonų muzikos kūriniams sukurti.

Literatūros sąrašas:

1. Ackermann, Karl. "Pauline Oliveros: Accordion & Voice Album Review" *All about Jazz*, 2024 spalio 10, <https://www.allaboutjazz.com/accordion-and-voice-pauline-oliveros-important-records-review-by-karl-ackermann> (žiūrėta 2024-05-12)
2. Coggins, Owen. *Mysticism, Ritual and Religion in Drone Metal*. Bloomsbury Publishing, 2018
3. Dayal, Geeta. "A Sense of Time." *Frieze*, 2016 rugpjūčio 23, <https://www.frieze.com/article/sense-time> (žiūrėta 2024-05-12)
4. Demers, Joanna Teresa. *Listening through the Noise : The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
5. "Dreaming and Letting Go | A Conversation with Ellen Arkbro", <https://revivethis.org>, <https://revivethis.org/dreaming-and-letting-go-a-conversation-with-ellen-arkbro/>
6. "Future Stops S1 E9 – Tim Hecker: "Ravedeath 1972" and the Pipe Organ's Potential." www.youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=0fTSScEH790> (žiūrėta 2024-05-12)
7. "Future Stops S1 E16 – Kali Malone: The Moment of Listening." www.youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=ZVI2HSiSEaU&t=292s> (žiūrėta 2024-05-12)
8. "FutureStops S2 E23 –Ellen Arkbro: Choreographing Space and Harmony". www.youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=za2uTdZmrCU> (žiūrėta 2024-05-12)
9. Gann, Kyle. "Just Intonation Explained." www.kylegann.com, 1997, <https://www.kylegann.com/tuning.html> (žiūrėta 2024-05-12)
10. Hunt, Katie. "Young Americans More Likely to Say No to Alcohol, Study Finds." *CNN*, 2020, spalio 12, <https://edition.cnn.com/2020/10/12/health/young-adults-drinking-less-alcohol-us-wellness/index.html> (žiūrėta 2024-05-12)
11. "Interview: Kali Malone". *Tiny Mix Tapes*, 2018 spalio 4, <https://www.tinymixtapes.com/features/kali-malone> (žiūrėta 2024-05-12)
12. Oliveros, Pauline. *Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practise Practice)* esė leidinyje *Culture and Humanity in the New Millenium: The Future of Human Values*. Chinese University Press, 2002
13. Padgham, Charles A. *The Well-Tempered Organ*. Twayne Publishers, 1986.
14. Potter, Keith. 2002. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

15. Simon Emmerson, Denis Smalley. *Electro-acoustic music ; Oxford (grove) music online*. Oxford University Press, 2001. https://ccrma.stanford.edu/courses/154-spring-2009/Electro-acoustic_Music_Grove_Music.pdf (žiūrėta 2024-05-12)
16. Sherburne, Philip. “Kali Malone Studied Farming. Fate Brought Her to Avant-Garde Music.” *The New York Times*, 2024 vasario 12, <https://www.nytimes.com/2024/02/12/arts/music/kali-malone-all-life-long.html> (žiūrėta 2024-05-12)
17. “The Quietus Features a Quietus Interview, Massif Attack: Kali Malone Interviewed.” *The Quietus*, <https://thequietus.com/articles/33797-kali-malone-interview> (žiūrėta 2024-05-12)