



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KOMPOZICIJOS KATEDRA

Agnė Matulevičiūtė

KONCEPTAS KAIP MUZIKOS KOMPONAVIMO PRINCIPAS: UŽGARSIS

Meno doktorantūros projektas

Muzika (C 001)

Vilnius, 2024

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: doc. dr. Jonas Jurkūnas

Projekto tiriamojo darbo vadovas: prof. dr. Antanas Kučinskas

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

doc. dr. Mykolas Natalevičius (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

Nariai

prof. Rytis Mažulis (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, scenos ir ekrano menai, muzika C 001)

prof. dr. Kentas Olofssonas (Stokholmo menų universitetas, Švedija, scenos ir ekrano menai)

prof. habil. dr. Gražina Daunoravičienė (LMTA, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)

prof. dr. Mārtiņšas Viļumsas (LMTA, humanitariniai mokslai, menotyra H 003)



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE
FACULTY OF MUSIC
DEPARTMENT OF COMPOSITION

Agnė Matulevičiūtė

**CONCEPT AS A PRINCIPLE
OF MUSIC COMPOSITION:
AFTERSOUND**

Artistic Research Project

Music (C 001)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2020–2024 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2024 gruodžio 6 d.

18 val. (Juliaus Juzeliūno erdvinio garso sfera; kūrybinės dalies gynimas);

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2024 gruodžio 9 d.

10 val. (Juozo Karoso salė; tiriamosios dalies gynimas).

Vilnius, 2024

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: Assoc. Prof. Dr. Jonas Jurkūnas

Research supervisor: Prof. Dr. Antanas Kučinskas

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Assoc. Prof. Dr. Mykolas Natalevičius (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Members:

Prof. Rytis Mažulis (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001)

Prof. Dr. Kent Olofsson (Stockholm Academy of Arts; Sweden, Music)

Prof. Dr. (HP) Gražina Daunoravičienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities,
Art Research H 003)

Prof. Dr. Mārtiņš Viļums (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research
H 003)

The artistic research project was prepared over the period of 2020-2024 at the Lithuanian Academy
of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on
December 6th, 2024, 6 PM.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on
December 9th, 2024, 10 AM.

TURINYS

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	6
TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....	7
ĮVADAS.....	7
1. KONCEPTUALIOSIOS MUZIKOS TEORINIAI KONTEKSTAI.....	10
1.1. Teoriniai konceptualiojo meno diskursai.....	10
1.2. Konceptualiosios muzikos apibrėžtys ir raida.....	23
1.3. Muzika išplėstiniame lauke.....	50
Ne skyrius, o antraktas #1.....	57
2. UŽGARSIO FENOMENAS.....	61
2.1. Garsinė ir užgarsinė patirtys.....	64
2.2. Užgarsio tipologija.....	66
Ne skyrius, o antraktas #2.....	69
Ne skyrius, o antraktas #3.....	77
Ne skyrius, o antraktas #4.....	78
3. KONCEPTAS IR UŽGARSIS KAIP KOMPONAVIMO PRINCIPAS AGNĖS MATULEVIČIŪTĖS KŪRINIUOSE.....	84
3.1.Literatūrinio teksto transformacija į garsą ir objektus – „But I like long walks and rain“..	85
3.2. Augalų įvokalizavimas pasitelkiant retorines muzikos formas – „Anthropogenic communities“.....	88
3.3. Radijo dokumentikos pjesės dramaturgija kaip muzikinio kūrinio konceptas – „Lino kančia“.....	89
3.4. Moters įvaizdžių reprezentacija muzikinėmis priemonėmis – „Nimfų sodas“.....	91
3.5. Multimedijiškumas kaip pagrindinė koncepto raiškos forma – „Synth porn“.....	94
3.6. Matomas garsas – „Aktas“.....	98
3.7. Remiksų kaip skirtingų koncepto reprezentacijų panaudojimas – „aa-aa“.....	100
3.8. Vizualinių duomenų sonifikavimas neegzistuojančiam garsiovaizdžiui sukurti – „Music for Mars“.....	105
3.9. Laukimas kaip muzikinės būsenos konceptas – „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“..	108
3.10. Pirminės instrumento funkcijos dekonstrukcija – „Heksameronas“.....	112
3.11. Doktorantūros tyrimo objekto garsinis įvietinimas per bendruomenę – „Konceptas (Jonavos raj.)“.....	115
IŠVADOS	117
Ne skyrius, o kokybinis tyrimas #5.....	121
P.S. PADĖKA.....	125
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	126
KITI ŠALTINIAI.....	131
SUMMARY/SANTRAUKA.....	135
PUBLIKACIJOS IR MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA.....	150
PRIEDAI.....	151

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

1. Literatūrinio teksto transformacijos į garsą ir objektus „But I like long walks and rain“ (interaktyvi garso instaliacija, trukmė – 20 min.) / https://drive.google.com/file/d/1Z-XMj-TzTAZGug_MPGYJBXUjK7zwtbil/view?usp=drive_link
2. Augalų įvokalizavimas pasitelkiant muzikos retorines formas „Anthropogenic communities“ (vokalinis performansas, interaktyvi garso instaliacija, trukmė – 15 min.) / dokumentacijos nėra.
3. Radijo dokumentikos pjesė, kaip muzikinio kūrinio konceptas „Lino kančia“ (vokalinės kompozicijos radijo dokumentikai, trukmė – 45 min.) / <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000120694/isgyventi-90-iej-lino-kancia>
4. Moters įvaizdžių reprezentacijos muzikinėmis priemonėmis „Nimfų sodas“ (kūrinys smuikui, altui, fortepijonui ir elektronikai, trukmė – 13 min.) / <https://youtu.be/w3P-rt8Qe6s?si=L6p1aZFjBh479FTS>
5. Multimedijaiškumas kaip pagrindinė koncepto raiškos forma „Synth porn“ (virtualus muzikinis performansas, trukmė – 72 val.) / <https://youtu.be/qQGI85lUrJw> (pirmasis performansas) ir <https://youtu.be/zwUixmcejF4> (antrasis performansas)
6. Matomas garsas „Aktas“ (seansas garso akiniams-vokalinio kūrinio instaliacija, trukmė – 12 min.) / https://drive.google.com/file/d/1Ze4t-WsIEUvh7TIz07PEhfY32TcyHU-s/view?usp=drive_link
7. Remiksų, kaip skirtingų koncepto reprezentacijų panaudojimas „aa-aa“ (garso instaliacija ir vokalinis įvietintos muzikos kūrinys moterų balsams, trukmė – 40 min.) / https://drive.google.com/file/d/1BxtaML_8Cl7ww3g6luKZRzYspnzkoHE8/view?usp=drive_link
8. Vizualinių duomenų sonifikavimas neegzistuojančiam garsiovaizdžiui sukurti „Music for Mars“ (kūrinys saksofonui, tubai ir elektronikai, trukmė – 12 min.) / <https://vimeo.com/653575516/82b06ac7d3>
9. Laukimas kaip muzikinės būsenos konceptas „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ (kūrinys mišriam ansambliui ir elektronikai, trukmė – 13 min.) / https://drive.google.com/file/d/1iPhzNrviJmCR5t-jc_JREG6agE2lzQQn/view?usp=drive_link / https://youtu.be/0X9p_rnbVo8 (performanso repeticijos įrašas)
10. Pirminės instrumento funkcijos dekonstrukcija „Heksameronas“ (kūrinys šešioms didiesiems Katedros varpinės varpams, trukmė – 40 min.) / <https://www.youtube.com/live/s6QGEcFgVvk?si=U4tqfAEC4Hp1ONxO>
11. Doktorantūros tyrimo objekto garsinis įvietinimas per bendruomenę „Konceptas (Jonavos raj.)“ (įvietintas kūrinys Koncepto gyventojų balsams, trukmė – 30 min.) / dokumentacijos nėra.

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS

IVADAS

Konceptualizmo judėjimas, nuo pat pradžių įtraukęs ir muzikinės kūrybos atstovus, kilo iš praėjusio amžiaus modernizmo lūžių, įsitvirtino XX a. 6–7-ajį dešimtmečius ir gyvuoja iki šių dienų. Ši meninė srovė aprėpia nemažai skirtingų autorių, muzikos stilių, skirtingų konceptualizmo sampratų, todėl klausimai, kas yra konceptas meno kūrinyje, kokie konceptualaus muzikos kūrinio veiksniai ir ypatybės, kaip jie veikia kūrybos aspektu, kokias konceptų kodavimo sistemas naudoja kompozitoriai, kokias technikas naudoti, kad kūrinio konceptas taptų geriau suvokiamas ir kad būtų geriau perduodamas jo turinys ir pan., yra nuolat aptariami ir aktualūs dabarties kūrėjui.

Tik atsiradus konceptualiojo meno judėjimui kūrėjai gerokai daugiau dėmesio skyrė kūrinio siunčiamai žinutei, mažiau galvodami apie galutinį jo rezultatą, estetiką ar pateikimą. Įprastai vartojant terminą „konceptualizmas“, ir turimi omenyje kūriniai, sukurti nuo praėjusio amžiaus 6–7-ojo dešimtmečių (kai įsitvirtino ši sąvoka) ir griežtai besiremiantys racionalių išankstiniu konceptu. Ilgainiui tai pradėjo keistis – konceptas tapo atspirtimi, o girdimas rezultatas pasidarė jam lygiavertis, nors būna ir išimčių. Vis dėlto šiame meno tyrime konceptualizmo judėjimas neskirstomas į post- ar neokonceptualizmą, nes pati menininkų požiūrio į kūrinius strategija nesikeitė: konceptas liko pagrindiniu komponavimo principu, keitėsi tik filosofinis požiūris į kūrinio sampratą.

Darbo autorė, dirbdama konceptualaus meno lauke, nagrinėja tyrimu grįstos konceptualiosios muzikos sferą (angl. *research based music*). Čia konceptas yra žemėlapis, kurį turėtų gebėti įskaityti (ar interpretuoti) žiūrovas, o konceptualūs kūriniai – menininko minties fiksacija¹. Siekiant suprasti, koks kūrinys laikytinas konceptualizmo dalimi, o koks nepatenka į šią kategoriją, padeda konceptualiojo meno ir muzikos kūrinii analizė, teorinių metodų kritinė apžvalga. Viena pagrindinių idėjų, kuria remiamasi šiame darbe – vokiečių meno teoretiko ir filosofo Harry Lehmanno konceptualaus meno ir muzikos modelis bei kūrinii suvokimo izomorfizmo principu metodas. Taip pat svarbi išplėstinio lauko sąvoka, pirmą kartą paminėta meno teoretikės Rosalind Krauss, padedanti žvelgti į kūrinį iš kitų meno ar mokslo sričių perspektyvų (tarpdiscipliniškai). Tai plėtojant šiame darbe pasiūlomas naujas terminas *užgarsis*, kuris gimsta iš tyrimo **objekto** – konceptualaus muzikos ar garso kūrinio, dažnai veikiančio išplėstiniame lauke. Šiame darbe tyrinėjama konceptualioji muzika, pradedant XX a. antrosios pusės ir baigiant šių dienų kūriniais, aptariamas pasaulinis bei lietuviškasis kontekstas, įskaitant ir darbo autorės kūrybą.

Pagrindinis tyrimo **tikslas** – ištyrus konceptualiosios muzikos kūrinio kontekstą nustatyti konceptualiosios muzikos kūrinio faktorius ir atskleisti konceptą kaip komponavimo principą, jo

¹ Rorimer, A. „New Art in the sixties and seventies“, Thames & Hudson, 2001, p. 71.

galimas technikas XXI a. (dabarties) kompozitorių muzikoje. Šiam tikslui pasiekti formuluojami **uždaviniai**:

1. Atlikti tyrimui aktualios literatūros analizę, aptarti konceptualaus meno ir konceptualiosios muzikos raidą bei pačią jos sampratą.
2. Ištyrus konceptualiosios muzikos savybes, suformuluoti konceptualaus muzikos (garso) kūrinio faktorius.
3. Atskleisti koncepto reikšmę kompoziciniam procesui, kūriniumi, jo suvokėjui.
4. Aptarti konceptualaus muzikos kūrinio komponavimą išplėstiniame lauke bei užgarsio kontekste.
5. Apibendrinti praktinėje (kūrybinėje) meninio tyrimo dalyje atliktus autorės kūrinius, taikant teorinėje dalyje išskirtus konceptualaus muzikos (garso) kūrinio analizės metodus.

Reikia pabrėžti, kad šiame darbe į konceptualiąją muziką žvelgiama ne vien kaip į muzikinę kūrybą, bet ir per platesnę šiuolaikinio meno prizmę. Tam tikra prasme muzika suvokiama kaip viena iš šiuolaikinio meno formų ir kaip medija. Tai, kad koncepto sąvoka istoriškai susijusi su nuostata, jog kūrėjams svarbi tik mintis, taip sumenkinant galutinį kūrinio rezultatą, kelia klausimą apie estetinius kūrinio kontekstus. Kvestionuodama teiginius, kad konceptualiuose kūriniuose rezultato galėtų net ir nebūti, užtenka tik minties (neretai „grynieji“ konceptualiojo meno kūrėjai labiau orientavosi į anotaciją-aprašymą, o ne į tai, ką jų kūrinys visgi komunikuoja pats savaime), darbo autorė estetinį dėmenį konceptualiaame meno kūrinyje mato kaip lygiai tokią pat svarbią dalį.

Atliekant darbą naudoti tyrimo **metodai**: istorinis lyginamasis, aprašomasis, analitinis, praktinėje dalyje – empirinis (angl. *thinking through practise, research based²*), kokybinis turinio analizės, grupinių diskusijų ir kt. Darbe naudojami **literatūros šaltiniai** aprėpia teorinį lauką nuo bendrosios konceptualaus bei šiuolaikinio meno teorijų literatūros, muzikinės literatūros apie konceptualiosios ir eksperimentinės muzikos istoriją bei filosofiją XX–XXI a., literatūros apie kūrėjus arba jų pačių tekstų, meno manifestų, paskaitų įrašų iki šiuolaikinių medijų meno teorijų bei praktikų literatūros.

Darbo struktūrą sudaro įvadas, trys pagrindinės dalys, du paratekstai – ekskursai tarp skyrių, savotiški antraktoi³, išvados, literatūros sąrašas, priedai, kiti šaltiniai. Pirmoje dalyje apibrėžiami konceptualiosios muzikos teoriniai diskursai (konceptualaus meno kontekste), pristatomos esminės sąvokos, raida, pagrindiniai kūrėjai, analizuojamos ir apibrėžiamos konceptualių meno bei muzikos kūrinių suvokimo ribos, aptariamas idėjos ir koncepto santykis. Antra dalis skiriama naujam darbo autorės siūlomoms kategorijoms *užgarsis* aptarimui, jo tipologijai, ypatybėms ir meno tyrimo

problematikos klausimams. Trečia dalis – suformuluotas koncepto, kaip muzikos komponavimo principo, taikymo muzikos kūriniuose klausimas, pristatant autorės kūrinių analizes.

Raktažodžiai: konceptualus menas; konceptualizmas; konceptas; konceptualioji muzika; idėja; medija; išplėstinis laukas; užgarsis.

² *Liet.* mąstymas per praktiką ir tyrimu grįstas empirinis metodas (darbo autorės vertimas).

³ Tyrimo tekstą kelis kartus pertraukiantys „antraktoi“ (tiesioginė žodžio reikšmė – pertrauka tarp dramos spektaklio, operos, baleto veiksmų arba koncerto dalių) yra kilę iš iracionaliosios, nestruktūruotos autorės minties, kaip atsvara bendram moksliniam tyrimo tekstui.

1. KONCEPTUALIOSIOS MUZIKOS TEORINIAI KONTEKSTAI

Šiame skyriuje istoriniame kontekste aptariami esminiai kūrėjai bei teoretikai, suformavę konceptualiojo⁴ meno (M. Duchamp'as, S. LeWittas, J. Kosuthas), konceptualiosios⁵ muzikos (J. Cage'as, J. Kreidleris) sampratas. Taip pat aptariami konceptualiojo meno kūrinio suvokimo diskursai bei nustatomi rėmai, ką galima laikyti tokiu kūriniu (remiantis meno teoretikų, filosofų arba pačių kūrėjų manifestais). Jis svarbus ir tuo, kad atskiria kūrinius, patenkančius į konceptualiojo meno kategoriją, vadovaujantis teoretiko Harry Lehmanno konceptualiojo meno kūrinių suvokimo modeliu bei konceptualių muzikos kūrinių autorių kriterijais. Kaip ir analizuojant bet kurį meno judėjimą, taip ir tyrinėjant konceptualizmą, šiame skyriuje kalbama apie jo idėjas, estetiką, technikas, stilių, tačiau tai daroma visų pirma tam, kad būtų kuo akivaizdžiau atskleisti pagrindiniai konceptualiosios muzikos principai ir parodyta, kaip jie reiškiasi muzikinėje kūryboje XX a. II pusėje – XXI amžiuje.

Rašant šį skyrių, išryškėja trys konceptualių kūrinių kategorijos, kuriose:

1. konceptas svarbiau nei galutinis viso kūrinio rezultatas;
2. rezultatas toks pats svarbus kaip kūrinio konceptas (kuris privalo būti suprantamas kūrinio suvokėjui, taikant H. Lehmanno izomorfizmo principą);
3. estetiškas galutinio kūrinio rezultatas (dažnai kylantis iš idėjinio, intuityvaus siekinio) svarbiau nei koncepto eksponavimas.

Daugiausia dėmesio bus skiriama antrajai kategorijai, nes tai artimiausia darbo autorės kūrybinei muzikinės praktikos veiklai. Skyriaus tikslas – išsiaiškinti ir įvardinti konceptualiojo meno ir muzikos kūrinio skiriamuosius bruožus (atskirti, kas nelaikoma konceptualiuoju kūriniu ir įvardinti tokio kūrinio savybes). Siekiama atsakyti, kokie yra pagrindiniai konceptualaus muzikos (garso) kūrinio veiksniai ir ypatybės.

1.1. Teoriniai konceptualiojo meno diskursai

Meninis konceptualizmo judėjimas yra neatsiejamas nuo modernizmo, iš kurio lūžių ir pradėjo formotis XX a. 6–7-ąjį dešimtmečius, nors jo užuomazgos siejamos dar su prancūzų menininko Marcelio Duchamp'o kūriniu „Fontanas“ (1917)⁶ ar Josepho Kosutho „Viena, dvi, trys

⁴ Darbo autorei sąvoka „konceptas“ reiškia pagrindinę kūrinio žinutę, kurią norima perteikti meno kūriniu. Tai intelektualinis arba teminis pagrindas, kuriuo vadovaujamas kuriant ir interpretuojant kūrinį. Konceptas gali būti aiškus arba numanomas, jis visuomet suteikia gilesnę prasmę ar kontekstą meno kūrinio visumai. Tas pats galioja ir muzikos kūriniui.

⁵ Konceptas muzikos kūrinyje yra pagrindinė varomoji jėga, lemianti kūrinio formą, stiliistiką, turinį. Tai gali būti menininko ketinimas arba tikslas kuriant kūrinį. Konceptais gali būti perteikiamos įvairios idėjos, įskaitant socialines, politines, filosofines ar asmenines temas. Jais gali būti sprendžiami sudėtingi klausimai, provokuojama mąstyti arba siekiama sukelti tam tikras emocijas. Konceptas padeda žiūrovams suprasti ir interpretuoti meno kūrinį. Susipažinę su konceptu, žiūrovai gali suprasti menininko ketinimus ir platesnį kūrinio kontekstą. Apibendrinant galima pasakyti, kad konceptas yra pagrindinė kūrinio idėja arba tema, kuria remiamasi kuriant ir interpretuojant jį. Tai esminis elementas, suteikiantis gilumo ir reikšmės vizualiniams ir estetiniams kūrinio komponentams.

⁶ 2024 m. pasirodė tyrimas apie tai, kad M. Duchamp'as galimai pavogęs šį kūrinį. Buvusio Lydso universiteto meno istorijos dėstytojo Glyno Thompsono tyrimai rodo, kad „Fontanas“ negalėjo būti Duchamp'o idėja, o jis ją pavogė iš vokiečių dadaizmo menininkės Elsos von Freytag-Loringhoven. Thompsonas nustatė, kad ant pisuaro pasirašyta būtent jos išskirtine rašyena. Taip pat tyrėjas padarė išvadą, kad M. Duchamp'as negalėjo nusipirkti pisuaro Niujorko santechnikos parduotuvėje, kaip jis pats teigė, nes tai buvo unikalus Filadelfijoje gamintas modelis. Pagal turimus šaltinius

kėdės“ (1965). Kaip teigia meno tyrinėtoja Anne Rorimer, konceptualiojo meno kūrėjui konceptas (kūrinio minties demonstracija) yra viršesnis už estetinius ar techninius kūrinio aspektus. Dažniausiai tokiais kūriniiais perduodama mintis akivaizdžiai eksponuojama. Taigi galima teigti, kad **konceptas meno kūrinyje yra savotiškas žemėlapis, kurį sugeba įskaityti žiūrovas, o konceptualūs kūriniai – menininko minties fiksacija**⁷. Dailės teoretikas, tapytojas, vienas konceptualiojo meno pradininkų Solis LeWittas teigia: „Konceptualiajame mene idėja, ar konceptas, yra svarbiausia kūrinio dalis. Kai menininkas naudoja konceptualią meno raiškos formą, visas planavimas ir sprendimai priimami iš anksto, o įvykdymas – gerokai lengvesnis etapas. Mintis (idėja) tampa mašina, kuri daro meną.“⁸ S. LeWitto atveju ši mašina nuvedė į kelis kartus už žmogų didesnius tapybos darbus, vėliau dėl savitos formos sistemizavimo virtusius „Bauhaus“ bei konstruktyvizmo stilių įtvirtinusiomis skulptūromis (žr. 3 pav.). Konceptualaus meno priešpriešinimas iki tol egzistavusiam „idėjomis ir iracionalumu grįstam menui“ matomas pirmuosiuose S. LeWitto ir kitų autorių konceptualiojo meno manifestuose (žr. priedą nr. 1), kuriuose parodoma, kuo konceptualusis menas skiriasi nuo iki tol egzistavusio idėjinio, iracionalaus meno, labiau traktuoto kaip amatas, estetiškas pasitenkinimas. Perskaičius S. LeWitto manifestą, galima teigti, kad mene jam svarbiausia ne rezultatas, o labiau pats procesas, kūrinio giluminės minties įkodavimas, užfiksavimas pasirinkta forma. Įprastai tokio pobūdžio kūriniams sukurti išlavinti menininko įgūdžiai ar amato įvaldymas nebėra būtina sąlyga, kas buvo vieni pagrindinių meno vertinimo kriterijų iki XX a. modernizmo lūžių. Menininko, kuriančio konceptualų kūrinį, pirminis ir pagrindinis siekinys yra ne jo meistrystės demonstravimas, o tai, kad jo darbas būtų intelektualiai įdomus žiūrovui. Vis dėlto būtų klaidinga manyti, kad konceptualiajame mene kūrėjus bei auditoriją domina vien tik konceptas, o patys kūriniai gali būti ir nuobodūs. Akivaizdu, kad konceptualūs kūriniai reikalauja didesnio žiūrovo išsilavinimo, įsigilino, žinių, tačiau, kaip teigia S. LeWittas, konceptualiajame mene pagrindinė kūrinio mintis dažniausiai neturėtų būti komplikuoja. Nesvarbu, kokia kūrinio forma, svarbiausia, kad ji turi prasidėti ir pasibaigti mintimi, o kaip atrodo pats meno kūrinys, net ir nėra labai svarbu⁹. Šios mintys ženklina ankstyvojo konceptualizmo nuostatas, kurias darbo autorė priskiria pirmajai iš prieš tai paminėtų kategorijų (kai konceptas laikomas svarbesniu už meno kūrinio rezultatą). S. LeWitto tvirtinimas, kad konceptualumo sinonimas yra kūrinio suvokiamumas, laikytinas bene aktualiausiu šio meno tyrimo kontekstui, nes jei kūrinio konceptas yra neaiškiai užkoduotas ir nekeliantis

Duchamp'as niekada ten nesilankė, tačiau jame tuo metu gyveno būtent von Freytag-Loringhoven. Įrodymų yra ir daugiau, tačiau bent jau kol kas jie oficialiai nepakeitė meno istorijos. Plačiau „The Guardian“: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/oct/15/conceptualist-art-fountain-is-fake-say-historians-marcel-duchamp>; žiūrėta 2024-08-18.

⁷ Rorimer, A. *New Art in the sixties and seventies*, Thames & Hudson, 2001; p. 71.

⁸ LeWitt, S. „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, June, 1967

⁹ Tai buvo viena didžiausių motyvacijų darbo autorei šio tyrimo eigoje pasiūlyti ir įtvirtinti savo sąvoką, kad atitoltų nuo kontekstų, būdingų konceptualizmo ištakoms. Darbo autorei labai svarbus meno kūrinys kaip rezultatas ir jo koncepto (menininko kūrinyje užkoduotų minčių sistemos) aiškumas.

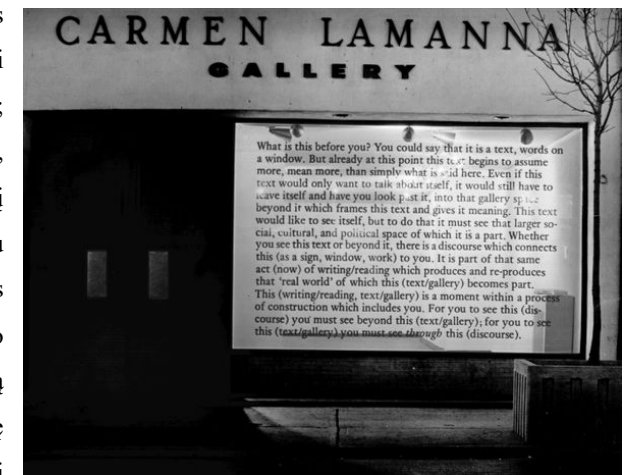
intelektualinio dialogo, kūrinys negali būti laikomas konceptuali (apie tai bus aiškinama vėlesniuose skyriuose remiantis meno teoretiko Harry Lehmanno pasiūlytu konceptualiojo meno modeliu¹⁰). Tokia nuostata yra viena esminių šiam meno tyrimui, siekiant išgryninti konceptualiojo meno kriterijus ir norint atskirti, kas laikytina konceptualiojo meno kūriniumi, o kas – ne.

Analizuojant pirmosios kategorijos atvejus (kai konceptas laikomas svarbesniu už kūrinio rezultatą), išryškėja ir tai, kad kūrėjų ir meno teoretikų siekis visiškai atsiriboti nuo rezultato bei objekto neretai veda į kraštutinumus. Pavyzdžiui, 1973 m. meno kritikams **L. Lippard ir J. Chandleriui** šiuolaikinio meno žodyne įtvirtinus terminą *dematerializacija*¹¹, kuris visiškai naikino materialų meno objekto egzistavimą, liko tik kūrinio konceptas (šia teorija grindžiami pavyzdžiai analizuojami ir vėlesniuose tyrimo skyriuose). Tačiau svarbiausia tai, kad, net ir dematerializavus objektą, konceptualiojo meno kontekste kūrinys vis dar egzistuoja. Čia iškyla esminis klausimas, kas visgi gali būti laikoma meno kūrinio **kūnu** – ar tai tik material¹² jo išraiška (muzikos meno srityje – garsas, fotografijoje – atvaizdas, tapyboje – paveikslas, kine – filmas, teatre – spektaklis, šiuolaikiniame medijų mene – instaliacija, videomene – videokūrinys ir t. t.), ar vis dėlto ir tai, kas slypi už meno kūrinio materialų ribų (kūrinyje užkoduotos reikšmės)?¹³ Šis klausimas veda prie būsimo darbo autorės termino *užgarsis*, kuris susiformuoja atliekant šį tyrimą.

Dar vienas konceptualiojo meno kontekste¹⁴ svarbus menininkas bei meno teorijų autorius – **Josephas Kosuthas**, jo kūrinio „Viena, dvi, trys kėdės“ (1965) atsiradimas simboliškai žymi konceptualizmo pradžią (žr. 2 pav.), savo konceptualiojo meno manifeste „Art after Philosophy“ (liet. „Menas filosofijos kontekste“)¹⁵ išaukština kitą esminį dalyką – paties kūrinio diskursą¹⁶, t. y. tai, kad meno kūrinys kaip objektas gali turėti daug skirtingų išraiškų. Autorius objektą (fizinį daiktą), jo atvaizdą (nuotrauką) bei sąvokos „kėdė“ apibrėžimą iš žodyno pateikė galerijoje šalia vienas kito kaip lygiavertčius atitiktmenis – konceptualiai išskleisdamas tokį kasdieninį daiktą kaip kėdė į tris skirtingas dimensijas (materiali kėdė, t. y. objektas yra realybės dimensijoje, nuotrauka koduoja realybės atvaizdavimo, reprodukcijos, atminties temas, ypač aktualias fotografijos sričiai, o žodyno, teksto dimensija atstovauja visiškai kitai sričiai nei menas). Toks kūrinys skatina apsvarstyti santykį tarp objektų, jų reprezentacijų ir lingvistinių apibūdinimų. Kadangi pats J. Kosuthas teigė, jog meno

esmė yra konceptas (mintis), o ne fizinis objektas, toks kūrinys perkėlė dėmesį nuo vizualinių ir fizinių (materialinių) aspektų į intelektualinį turinį. Jis svarbus ir semiotine prasme (semiotika – mokslas, tyrinėjantis ženklus ir simbolius bei jų panaudojimą interpretacijai). Tai parodo, kad meno kūrinys gali būti minties, tikrovės reprezentacija per skirtingus lygmenis – egzistuoja įvairūs būdai, kuriais tas pats objektas gali būti vaizduojamas ir suprantamas. Šio menininko darbus galima priskirti prie antrosios konceptualių kūrinių kategorijos, kai kūrinio konceptas yra lygiai toks pats svarbus, kaip ir kūrinio rezultatas (tai, ką mato, girdi ir iš esmės patiria žiūrovas, koks kūrinio pavadinimas) – autoriui ypač svarbus koncepto reprezentacijos ryšys.

Ilgainiui J. Kosutho kūryboje tekstas iš esmės užvaldė visas dimensijas. Tai puikiai parodė ir jo kūrinys¹⁷ „Tekstas / kontekstas“ (1977–1979, žr. 1 pav.)¹⁸. J. Kosuthas tvirtina, kad kuriant konceptualiojo meno kūrinį vadovaujamasi įsitikinimu, jog meno esmė yra sąvokos, arba tuo kūriniumi taip pat gali būti tirama, kaip menas suvokiamas visuomenėje, kvestionuojami dailės interpretacijos stereotipai; pasitelkus lingvistiką, filosofiją, sociologiją, meno kritiką ar kasdieninį patyrimą, dažnai analizuojamos jau egzistuojančios meno idėjos. Šis menininkas ir teoretikas transformavo menininką amatininką į menininką mąstytoją, suteikdamas pirmenybę konceptui, o ne formai bei įkvėpęs tyrinėti reprezentacijos ir reikšmės¹⁹ ryšį.



1 pav. J. Kosutho kūrinys „Tekstas / kontekstas“ (1977)

¹⁰ Lehmann, H. Paskaita „Conceptual Art and Conceptual Music – a model of conceptualism“, 2019

<https://www.youtube.com/watch?v=F7EGpa2hDmQ&t=601s>; žiūrėta 2024-06-01; nuo 10 min.

¹¹ Lippard, L. (2000). The Dematerialization of Art. In A. Alberro, A. & B. Stimson, (Eds.), Conceptual art: a critical anthology, Cambridge, MA: MIT Press, p. 46–52.

¹² Čia nesiekia atskleisti žodžio *materija* epistemologinio probleminio konteksto ar sąvokos raidos bei besikeičiančių požiūrio į ją taškų. Kūrinio materialumas suvokiamas būtent materializmo kontekste – kūrinys kaip baigtinis rezultatas, dar kitaip šiame darbe vadinamas kūrinio kūnu.

¹³ Gal kūrinį užtenka tik papasakoti ar aprašyti ir jis įvyksta mūsų galvose, nebereikia jo net sukurti?

¹⁴ Darbo autorė pasirinko plačiau aprašyti konceptualiojo meno kontekstus (prieš pradėdama rašyti apie konceptualiąją muziką), kad iš šių kontekstų pažvelgti į konceptualiosios muzikos sampratą būtų lengviau ir aiškiau.

¹⁵ Kosuth, J., Manifestas „Art after Philosophy“ (1969 m.) http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html; žiūrėta 2024-06-01.

¹⁶ M. Foucault sąvoka diskursas plačiau aptariama 15 psl.

¹⁷ Plačiau apie kūrinį „Tekstas / kontekstas“: <https://www.artrabbit.com/events/joseph-kosuth-textcontext-1978>; žiūrėta 2022-06-01.

¹⁸ Iš pradžių, 1978 m., pasirodęs ant Carmen Lamanna galerijos lango Toronte, Kanadoje, kaip vienas iš Šiaurės Amerikoje ir Europoje iškabintų reklaminių stendų, „Tekstas / kontekstas“ naujai pakartotas „Pavement“ galerijoje. Kosuthas parašė 2 pastraipas, skirtas skaityti dviejuose viešuose kontekstuose: gatvėje ir meno kontekste, t. y. muziejuje ar galerijoje. Pirmiausia tekstai buvo anonimiškai pristatyti gatvėje ir irėminti reklaminiame kontekste. Mančesteryje, buvusioje medžiagų parduotuvės vitrinoje, tekstinis kūrinys pritaistas tiesiai ant galerijos lango, ir peržengia ribą tarp erdvės *viduje* ir gatvės *išorėje*. Norėdamas sąveikauti su tuščia erdve iš šio stebėjimo taško, žiūrovas turi ją stebėti per tekstą, todėl yra priverstas įsitraukti į kūrinį. Taip netradicinėje galerijoje sukurama unikali fizinė ir kontekstinė platforma. Kadangi „Pavement“ yra netoli Mančesterio meno mokyklos, „Tekstas / kontekstas“ žvelgia į švietimo įstaigą, kuri siekia atrasti ir skleisti žinias. Kitaip nei tradicinėse medijose, kuriose žiūrovas yra pasyvus, „Tekste / kontekste“ J. Kosuthas kviečia žiūrovus tapti meno kūrinio dalimi. Pasitelkdamas bendrinę kalbą per „prasmės kūrimą“, jis teigia, kad kontekstas formuoja turinio prasmę ir todėl įjungia šią prasmę į žaidimą. Šiuo atveju įprastas ir institucinis galerijos kontekstas ir žiūrovo įsitraukimas formuoja pateikiamo teksto prasmę.

¹⁹ Reikšmės sąvoka ypač svarbi darbo autorei, nes vėliau šiame darbe tyrinėjamas semiotinis požiūris į konceptualiosios muzikos kūrinį, plačiai paaiškinta, ką autorė laiko muzikos kūrinio reikšme šio meno tyrimo kontekste (žr. skyrių 1.2).



2 pav. J. Kosutho kūrinys „One and three chairs“ (1965) 3 pav. S. LeWitto skulptūra „Serial project 1-A6“ (1967)

Jau anksčiau minėtas menininkas **Marcelis Duchamp’as** (*readymade*²⁰ sąvokos ir *Dada*²¹ meno judėjimo pradininkas) mintimis nutolo nuo meno kaip fizinio objekto ir priartėjo prie meno kaip idėjos (vėliau išaugusios būtent koncepto sąvoka). **Čia pravartu pabrėžti, jog idėja ir konceptas nėra tapatu**²². Būtent M. Duchamp’as atskyrė šiuos du terminus, turėdamas omenyje, kad kūrinys savaime privalo įkūnyti idėją²³ (suteikti idėjai, kūrėjo minčiai kūną, fizinę išraišką kūrinyje).

²⁰ Visuotinė lietuvių enciklopedija: *ready-made* (iš angl. gatavas), fabrikinės gamybos daiktas, kuriam (kartais truputį modifikavus) suteikiamas meno statusas. Pirmąjį *ready-made* – „Dviračio ratas“ – 1913 m. sukūrė Marcelis Duchamp’as. Jo žymiausias *ready-made* – „Fontanas“ (1917), kuriame panaudotas pisuaras, pripažintas įtakingiausiu XX a. meno kūriniu. Aptariamą terminą M. Duchamp’as 1917 m. paaiškino straipsnyje, kuriame iškeliama trys svarbiausios idėjos, pakeitusios iki tol gyvavusią meno sampratą: parinkti kūriniui daiktą yra kūrybos aktas; panaikinus utilitarią daikto paskirtį, jis tampa menu; pavadinimo suteikimas kūriniui suteikia daiktui naują reikšmę. M. Duchamp’as teigė, kad menininkas sprendžia, kas yra menas. Šios novatoriškos idėjos padarė didelę įtaką vėlesnei meno raidai, jo sampratai postmodernizme. *Ready-made* naudojo dada, siurrealizmo, vėliau poparto, konceptualiojo meno, skurdžiojo meno atstovai.

²¹ Lietuvių kalbos žodyne: *dadaizmas* (pranc. *dadaisme* < *dada* – arkliukas (vaikų kalba) – modernistinio meno srovė, 1916–1922 m. plitusi Vakarų Europoje (ypač Vokietijoje ir Prancūzijoje); literatūroje, dailėje, choreografijoje propagavo anarchizmą, nihilizmą, cinizmą, neigė įprastines visuomeninio gyvenimo etikos ir estetikos normas.

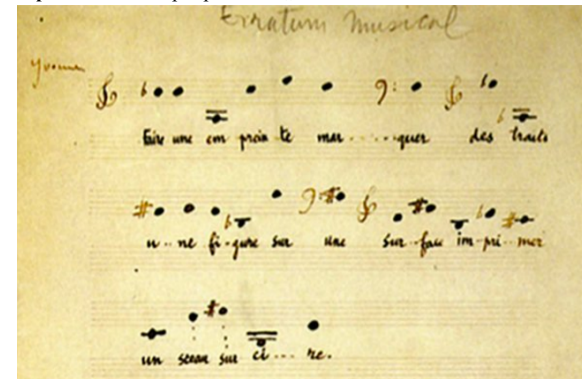
²² Anot konceptualizmo pirmtako, menininko Marcelio Duchamp’o, konceptas nėra tas pat, kas kūrinio idėja. Idėja dažniausiai kyla iš jausminės, intuityvios kūrybos proceso pusės, o šiame darbe pagrindiniu tampa kaip tik priešingas aspektas – protu, racionalumu grindžiamos kūrybos ištakos ir tokio pobūdžio kūrybinis procesas, kai meno kūrinyje esminiais tampa ne emocinis įspūdis ar abstrakti kūrybinė intencija, o atlikimo būdas, kūrinio pateikimas bei konkretūs kontekstai: situacija, demografija, geografija, istorija ir, svarbiausia, kūrėjo meistriskumas bei kūrinio rezultatas, kuris turi būti suvokiamas žiūrovui. Labai svarbu atskirti koncepto terminą (kilusį iš lotynų kalbos žodžio *conceptus* – suimtas, suvoktas), kuris apibūdinamas kaip bendras vaizdas, ženklo teikiama informacija.

²³ Darbo autorės nuomone, *idėjos* sąvokai nepakanka vieno apibrėžimo, tačiau artimiausi šiam meniniam tyrimui yra šie: 1. Platono idėjų pasaulis, kai, anot jo, idėjos yra tobuli, amžini ir nekintantys archetipai, kurių objektai fiziniame pasaulyje yra tik imitacijos – idėjų pasaulis jam yra tikresnis nei fizinis, tačiau tai tik atspindi, jog idėja yra labiau susijusi su iracionaliuoju pasauliu, dėl to jau darbo autorė daro išvadą, kad konceptas yra jos pratęsimas ir žvelgia labiau iš racionaliosios pusės. 2. Aristotelis prieštaraudamas Platonui sakė, jog idėjos nėra atskirtos nuo fizinių objektų, o įsikūnija juose. 3. R. Descartes’as rašė, jog idėjos yra mintys, kurios gali būti įgimtose, atsitiktinėse (kylančios iš išorinės patirties) arba proto sukurtose. Jam pažinimo pagrindas buvo mąstymas. Šis požiūris autorei atrodo arčiau koncepto sąvokos. 4. J. Locke’as skyrė paprastas idėjas (kilusias iš juslinės patirties) ir sudėtingas idėjas (kurias protas susikūrė sujungdamas paprastas idėjas). Darbo autorė paprastąsias Locke’o idėjas vadintų *idėjomis*, o sudėtingesnes, proto sujungtas idėjas – *konceptais*. Nūdienos kognityvinėje psichologijoje idėjos dažnai suprantamos kaip proto reprezentacijos arba kognityviniai konstruktai, atsirandantys dėl nervinių procesų. Tai gali būti abstrakčios sąvokos, vaizdiniai arba teiginiai. Čia jau iracionalumas ir racionalumas sujungiamas į vieną. Bet iš esmės darbo autorei svarbu, jog idėjos sąvoka, vystydamosi per įvairias filosofines tradicijas, tebėra pagrindinė žmogaus pažinimo tema. Kiekviena perspektyva padeda geriau suprasti, kas yra idėjos ir kaip jos veikia formuojant tikrovės suvokimą. Bet *idėjos* sąvoka vis tiek jungiasi labiau su iracionalesniu mąstymo procesu, impulsu, o *konceptas* – su racionalumu. Tai labiausiai atskiria šias dvi sąvokas.

Ją įkūnyti būtent ir padeda konceptas – tam tikra kodų sistema, atspindinti kūrėjo mintis. Jei idėja priskirtina intuityvios (iracionalios) kūrybos proceso daliai – ją, pavyzdžiui, galima traktuoti kaip būsimo meno kūrinio viziją, pajautą, tačiau tam, kad ji taptų meniniu kūnu, menininkas iracionalius impulsus sudėlioja į artikuliuotus meno kūrinio rėmus, tam tikrą kodų sistemą. Vadinas, atsiranda racionalizavimas, t. y. konceptualizavimas, kuris šiame darbe ir tampa pagrindiniu žiūros į muzikos (ar garso) kūrinį kampu. Labai svarbu pabrėžti, kad koncepto²⁴ terminas (kylantis iš lotynų kalbos žodžio *conceptus* – suimtas, suvoktas) apibūdinamas kaip *bendras vaizdas, ženklo teikiama informacija*. Vadinas, konceptualus meno kūrinys – tai pirmiausia protu, racionalumu, (ap)mąstymu grindžiamos kūrybos rezultatas, siekiantis pateikti konkrečius kontekstus, vedančius į kuo aiškesnį kūrinio minties suvokimą.

Vienas pirmųjų bandymų kvestionuoti ir dekonstruoti meno kūrinio, kaip iracionalaus pirmiausia emocionalumu grįsto reiškinio sampratą, priklauso jau paminėtam M. Duchamp’ui, teigiant, kad menas turi verstis *antimenu*.²⁵ Klasikinį meną (iki XX a.) M. Duchamp’as laikė „tinklainės menu“ (versta iš angliško termino *retinal art*)²⁶, turėdamas omenyje, kad toks menas patrauklus tik akims, bet neįtraukias į veiklą smegenų (jis labiau sietinas su jau minėtu iracionaliu idėjų pasauliu). Norėdamas tam oponuoti, M. Duchamp’as pradėjo kurti visiškai kitokio pobūdžio kūrinius. Žymiausias – „Fontanas“, laikomas modernaus meno pradžią žyminčiu objektu. Jis buvo išeksponuotas galerijoje kaip skulptūra, nors iš tikrųjų tai buvo pisuaras, pervadintas kito objekto

4 pav. M. Duchamp’o partitūros „Erratum musical“ rankraštis



vardu (pavadinimas suteiktas autoriaus) ir ant paviršiaus pasirašytas menininko parašu, tarsi tai būtų jo autorinis darbas. Tik pasirašyta ne M. Duchamp’o vardu, o R. Mutto. Tai – Duchamp’o pseudonimas, kurį įkvėpė pisuarų, o tiksliau, tualetų ir vonios gaminių, įmonės pavadinimas. Būtent šis kūrinys įvedė *readymade* sąvoką ir davė pradžią konceptualiojo meno užuomazgoms.

Muzikinį „antimeno“ atvejį taip pat galima iliustruoti M. Duchamp’o kūryba. 1912–1915 m. jis dirbo su įvairiomis muzikinėmis idėjomis, nors oficialiai yra išlikę tik du jo kūriniai, tiksliau, kaip pats kataloguose įvardina, – „muzikiniai įvykiai“. Jie paremti atsitiktiniu muzikos tvarkymo būdu

²⁴ Darbe pateikiama daugiau nei vienas šios sąvokos apibrėžimas, bet visi jie susieti su racionaliaja mąstymo puse.

²⁵ Duchamp, M. interviu apie meną ir dadaizmą, 1956 m. <https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk>; žiūrėta 2020-06-06.

²⁶ Tomkins, C. „The world of Marcel Duchamp“, 1966, https://monoskop.org/images/c/c6/Tomkins_Calvin_The_World_of_Marcel_Duchamp.pdf; žiūrėta 2020-01-21.

(aleatorika)²⁷. „Erratum Musical“ (1913), kurtas tris balsams, – tai nebaigtas kūrinys, jis niekuomet nebuvo paviešintas M. Duchamp’ui dar esant gyvam. Rankraštyje (žr. 4 pav.) rašoma, kad kūrinį galėtų atlikti ir mechaninis instrumentas, o balsų partijos skirtos jam pačiam ir dviem jo seserims (net kūrinį dalys pavadintos jų vardais: Yvonne, Magdelaine, Marcel). Dirbdamas su šiuo kūrinio, M. Duchamp’as sudarė tris 25 kortelių rinkinius, po vieną kiekvienam balsui, po vieną natą kiekvienoje kortelėje. Kiekvienas kortelių rinkinys autoriaus buvo įdedamas į skrybėlę ir sumaišomas. Kortelės po vieną buvo traukiamos iš skrybėlės ir užrašomos gaunamos natų serijos, partitūroje nurodant jų atlikimo tvarką.²⁸ Toks baigtinio garsinio kūrinio nebuvimas kvestionuoja tradicinę meno sampratą, veikia kaip „antimeno“ atributas. Radikalus ir tam laikui inovatyvus M. Duchamp’o meno apibrėžimas buvo vienas svarbiausių įvykių, padėjęs pagrindą būsimiems XX a. meno judėjimams, išliekantis pagrindu kūrėjų mąstymui šiuolaikinio meno kontekste. Jo kūryba metė iššūkį ir išplėtė meno ribas, todėl jis tapo viena pagrindinių modernaus bei šiuolaikinio meno raidos figūrų.

Trečiajai kategorijai (kartu dalinai ir pirmajai) priklausytų Yves’o Kleino kūrinys „Tuštuma“ (1958). Čia esme tapo tuščia galerija. Y. Kleinas iš galerijos erdvės pašalino visus objektus ir meno kūrinius, išskyrus didelę baltai nudažytą spintą, ir paliko ją visiškai nuogą. Nepaisant tuštumos, paroda Paryžiuje pritraukė daug lankytojų ir padarė didžiulę įtaką konceptualizmo bei minimalizmo meno judėjimams. Y. Kleino sumanymas buvo pasiūlyti grynos erdvės patirtį, sukuriant nematerialumo pojūtį. Jis siekė mesti iššūkį tradiciniam meno suvokimui, pateikdamas tuštumą kaip estetinę ir prasmingą patirtį, per daug racionaliai nieko erdvėje neaiškindamas. Tai buvo radikalus nukrypimas nuo įprastinių parodų, pabrėžiant žiūrovo suvokimo ir pačios erdvės buvimo svarbą. „Tuštumoje“ veikia konceptas, tačiau jis reiškiamas labiau per estetinę prizmę, pasirenkant patirtį ir tuštumą kaip išraišką.

Šie menininkai ir konceptualizmo pirmtakai (S. LeWittas, J. Kosuthas, M. Duchamp’as, Y. Kleinas), kurių darbai patenka į tris anksčiau išvardintas skirtingas konceptualiųjų kūrinių kategorijas (žinoma, jų kūryba labiausiai atitinka pirmąją ir antrąją kategorijas, kai konceptas laikomas svarbesniu nei meno kūrinio rezultatas arba ne mažiau reikšmingu) įkvėpė ir kitus menininkus ne tik permąstyti savo kūrimo strategijas, jas aprašyti, bet ir į šį procesą įtraukti teoretikus iš mokslo sričių.

Taigi konceptualizmas, kaip meno judėjimas, jau nuo pat pradžių buvo gan susijęs su ne meno sritimis – mokslu, filosofija ir kt. Jį ypač pamėgę šių sričių atstovai nuolat diskutavo apie jo kilmę ir bandė išsiaiškinti, kur link ji veda, su kokiais istoriniais, socialiniais, psichologiniais, biologiniais ar

fiziniais kontekstais tai gali būti susiję, o menininkai, įkvėpti filosofų, mokslininkų minčių bei pasiūlymų, savo ruožtu juos sėkmingai integruodavo į savo meninius ieškojimus, tyrimus bei kūrinių procesus.²⁹

Postmodernizmo filosofijai nusipelnęs autorius **Michaelis Foucault** rašydamas apie skirtingų kontekstų įtakas, minčių sistemas dažnai vartoja žodį diskursas, kuris taip pat turi didelę reikšmę suvokiant konceptualiojo meno kūrinio sampratą. Terminas *diskursas* šiuolaikinio meno kontekstuose itin paplitęs, tačiau būtent M. Foucault savo darbuose šiam terminui suteikė pamatinę reikšmę. Anot jo, diskursas yra tai, kas susideda iš konkrečių ženklių, jis reiškiasi išsakymų, kurie paklūsta tai pačiai sistemai, pavidalu ir jungia ribotą šių išsakymų skaičių bei yra istoriškas; Foucault jį kartais vadina istorijos fragmentu³⁰. Tai primena ir darbo autorės siūlomą konceptualaus meno kūrinio suvokimo metodą, kurį apibrėžė muzikos ir meno teoretikas H. Lehmannas (plačiau aprašomas šiek tiek vėliau). Konceptualus meno kūrinys, be abejonės, yra diskursyvus, todėl aptarti šią sąvoką ypač svarbu šiam tyrimui. Diskursas – tai praktikos, paklūstančios tam tikroms taisyklėms; pasitelkus M. Foucault metodą, galima atsekti tiek pačių diskursų atsiradimą, tiek procesus, kuriems padedant šioms taisyklėms paklūstama. *Taisyklių* sąvoka filosofo vartojama kalbant apie galios, hierarchijos kontekstus visuomenėje, tačiau šiame darbe ji aktuali dėliojant hierarchines sistemas meno kūrinio kūrybinio proceso metu (kuriant konceptualų meno kūrinį). Taip pat M. Foucault pabrėžia, kad nuo diskurso neatskiriama *autorius* sąvoka (tai aktualu, nes šiame darbe dalis aprašomų atvejų analizių yra būtent pačių muzikos kūrinių autorių, kompozitorių, taip pat analizuojami kūrėjų meno manifestai, jei tokie egzistavo, jei ne – skelbiamos kitos jų mintys *apie* sukurtus meno kūrinius, struktūras, kūrybinius procesus). M. Foucault autorių supranta ne kaip individą, kuris būtinai parašo tekstą ar ištaria tam tikrus žodžius, bet kaip autorių, diskursus grupuojantį į kūrybos principus, reikšmes vienijantį pradą, rišlumo židinį (Foucault, p. 18). Šio darbo autorės požiūriu – reikšmės kūrėją (plačiau 2-ame skyriuje). Anot M. Foucault, autorius yra tam tikras filtras, ne kalbos (ar kūrinio) valdovas, tačiau jo funkcija yra užduoti toną, mintį (o tai reiškia –

²⁷ Aleatorika – XX a. muzikos komponavimo būdas, pagrįstas atsitiktinumo principu. Kompozitorius tiksliai nefiksuoja, kaip kūrinys turi skambėti; galutinę kūrinio sandarą ir detalią faktūrą formuoja atlikėjas. <https://www.vle.lt/straipsnis/aleatorika/>; žiūrėta 2024-08-18.

²⁸ Šis pavyzdys yra lyg ankstesnio kompozitoriaus Johno Cage’o kūrinio „Music of Changes“ (1951 m.) prototipas. Šis J. Cage’o muzikinis kūrinys laikomas vienu pirmųjų, komponuotų atsitiktine tvarka ir padariusių pradžią indeterminuotoms partitūroms. M. Duchamp’o ir J. Cage’o keliai taip pat buvo susikirtę koncerte „Reunion“ (1968 m.). Jie pasirodė kartu žaisdami šachmatais ir taip kurdami aleatorinės muzikos kūrinį.

²⁹ Vieni tokių – G. Deleuze’as ir F. Guattari, atradę savo terminą rizoma (angl. *rhizome*), kurį pasiskolino iš biologijos, kaip reiškiantį šaknį arba šakniastiebę. Šie autoriai terminą „rizomatinis“ vartojo kaip priešingą klasiškai stuktūros sąvokai nusakyti. Anot jų, klasikinė struktūra – griežta, fiksuota, siaura, o rizoma, atvirkščiai, nusako būtent potencialią begalybę, kuri gali įgyti įvairių formų, plėtotis visomis kryptimis lygiai taip pat, kaip medžio šaknis, kuri veikia kaip komunikacijos sistema ir iš savęs gali reprodukuoti naują augalą, t. y. tolimesnę šaknį. Autorių vartotas terminas „rizomatinis“ siekia apibūdinti teoriją ir tyrimus, kurie leidžia daugybę nehierarchinių interpretavimo taškų. Dar viena labai svarbi rizominė ypatybė yra ta, kad išėmus vieną, net ir menkiausią šaknies dalelę visa sistema sugriūtų, nutrūktų. Šis besidauginimo terminas yra labai artimas darbo autorės nuomonei apie konceptą kaip minčių kodų sistemą, tarpusavyje susijusių minčių struktūrą. Vykdydama empirinį tyrimą ir analizuodama asmeninius kūrinius (žr. 3 skyrių) darbo autorė atrado, kad jos kūrybos principas yra būtent rizomatinis. Ji kuria jungdama tyrimo metu atrastus aspektus į visumą. Autorių aprašyta šaknų sistemos kartografiją primenantį schema tikrai galėtų pakeisti menininko (ir šio darbo autorės) kūrinio minčių žemėlapi arba kompozitoriaus prekompozicinį, kompozicinį ir postkompozicinį kūrybos etapą. Konceptualizuojant kūrinį tampa svarbu, kuri minties šaknis pagimdo kurią ar kaip pirmoji jungiasi su penktąja ir t. t.

³⁰ Foucault M. *Diskurso tvarka*. Vilnius, Baltos lankos, 1998, p. 7.

konceptą). Vadinas, meno kūrinys, jei jį laikytume konceptuali, turėtų būti diskursyvus, atspindėti autoriaus minčių sistemą.

Viena pagrindinių figūrų, padėsianti permąstyti konceptualųjį meną bei konceptualiąją muziką, suvokti, koks kūrinys priklauso šiai kategorijai, o vėliau pasitarnausianti randant bendrus komponavimo principų vardiklius, – tai jau anksčiau minėtas šių laikų vokiečių teoretikas, meno filosofas **Harry Lehmannas**³¹. Jo tekstuose vyrauja tarpdiscipliniškas požiūris į šiuolaikinį meną bei muziką, pastarąją jis suvokia šiuolaikiškai, reaguodamas į nūdienos kontekstą – nuo akademinės muzikos iki skaitmeninės kultūros ir elektronikos³².

Šio teoretiko siūlomame konceptualiosios muzikos modelyje pristatomas vienas pagrindinių terminų, kuris padeda suprasti konceptualaus kūrinio kontekstus – *naujoji muzika*³³. Paskaitoje „Konceptualioji muzika ir *gehalt* (turinio) estetiškas posūkis“ H. Lehmannas kalba apie tai, kad žodis „nauja“ iš karto reikalauja opozicijos ir

ieškoma antonimo – kas tuomet yra „seną“ arba „senoji“ muzika. Jis brėžia ribas, kad senoji šiame kontekste yra klasikinės muzikos tradicija. Vienas iš galimų požiūrio taškų yra tai, kad naujoji muzika, kaip aiškina teoretikas, reiškia kompozicinę medžiagą, sukurtą naujai, naudojantis naujomis komponavimo priemonėmis. Pagrindinis akcentas – naujos medžiagos paieška, techninė dekonstrukcija, neįprasti, inovatyvūs sprendimai³⁴. Visa technologinė revoliucija dar labiau sustiprino klasikinės (iki XX a.) ir naujosios muzikos atskirtį. Naujosios muzikos medžiagiškumo progresija baigėsi, šiuolaikiniai kompozitoriai vis sukuria kažką „naują“, nes XXI a. naujumas tapo per abstrakti sąvoka. Tačiau H. Lehmannas siūlo alternatyvą šioms radikaliems pokyčiams bei naujosios muzikos ateities idėjai: *gehalt* – *aesthetic turn* (iš vokiečių ir anglų kalbos: *estetinis turinio posūkis*). Nėra tikslaus vertinio žodžiui *gehalt*, dėl to teoretikas pasirinko neversti jo į kitas kalbas³⁵. Šalia *gehalt* atsiranda ir

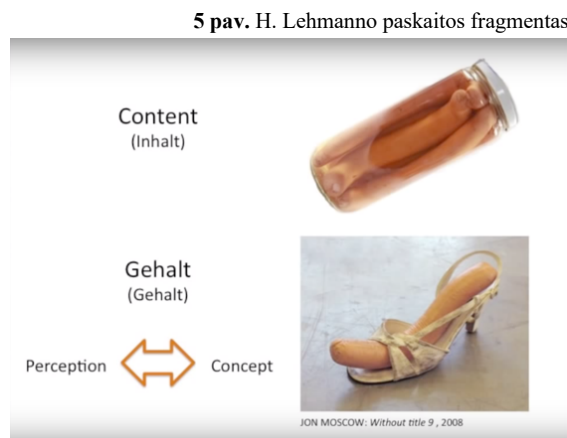
³¹ Daugiau Harry Lehmanno darbų <http://www.harrylehmann.net/english/>

³² Lehmann, H. „Digitization and Concept: A Thought Experiment Concerning New Music“ http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2013/02/Harry-Lehmann_Digitization-and-Concept.pdf; žiūrėta 2020-01-21.

³³ Lehmann, H. „Conceptual Music and The Gehalt-aesthetic Turn“, 2014 m. https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=OXsc8_KOViu&feature=emb_logo; žiūrėta 2020-01-19.

³⁴ Po tokių kūrinių kaip Johno Cage'o „4'33“ ir Helmuto Lachenmanno „Pression“ (plačiau apie juos rašoma vėliau) pasiekta riba (pavyzdžiui J. Cage'o kūrinyje iš viso neskamba jokia muzika, jei ją vertintume klasikiniu muzikos komponavimo principu, būdingu iki XX a. pradžios). Bet iš šiuolaikinės perspektyvos paneigti šių kūrinių kaip muzikinių įvykių egzistavimo neįmanoma.

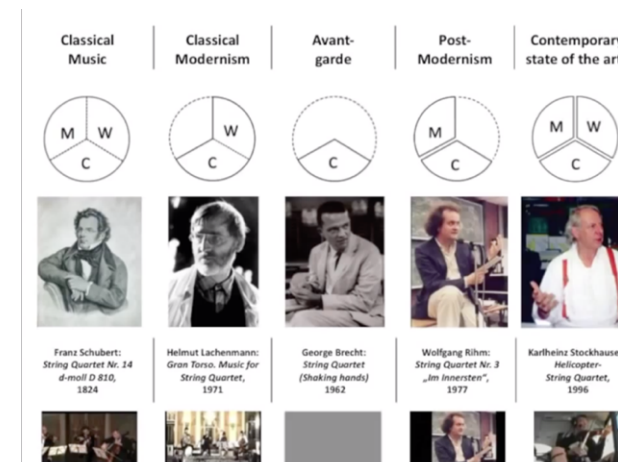
³⁵ Ši mintis yra suvokiama dvigubai: vokiškas žodis *Inhalt* yra artimesnis žodžiui *turinys* (angliškai *content*), o H. Lehmanno vartojamas *Gehalt* – taip pat turinys, tačiau nematerialus (fizinė prasme), netiesioginis (pavyzdžiui, meno kūrinio), kuris suvokiamas tik dėl interpretacijos, tiksliau tariant – suvokėjas interpretuoja meno kūrinio turinį. 5 pav.



percept-concept terminas, kuris bus pristatomas kiek vėliau šiame skyriuje.

Toliau plečiant muzikos kontekstus, anot H. Lehmanno, atsiskiria trys pagrindiniai muzikos kūrinio elementai: **medija**³⁶, **kūrinys** (kūno ar objekto prasme), jo **konceptas**. Klasikinėje muzikoje (iki XX a.) šie trys elementai dažniausiai veikia kaip vienis (per kūrinio struktūrą bei formą), o konceptualiajame (naujame) mene ir muzikoje jie atskiriami, atsiejami vienas nuo kito, atsiranda daugiau laisvės reikšmei, skirtingiems diskursams kurti. Autorius tai dar vadina atskyrimu (angl. *decoupling*), arba dalių atsiejimu. Jis teigia, kad egzistuoja išorinės ir vidinės anatominės kūrinio dalys (angl. *external and internal anatomy*). Analizuojant muziką, H. Lehmannas siūlo istoriškai ją suskirstyti į penkias dalis, peržvelgiant trijų elementų sąveiką (žr. 6 pav.):

1. Klasikinė muzika (F. Schubertas, Styginių kvartetas Nr. 14, d-moll, D 810, 1824 m.).³⁷
2. Klasikinis modernizmas (H. Lachenmannas, „Gran Torso. Muzika styginių kvartetui“, 1971 m.).³⁸
3. Avangardas (G. Brechtas, Styginių kvartetas (rankų paspaudimas), 1962 m.).³⁹
4. Postmodernizmas (W. Rihmas, Styginių kvartetas Nr. 3, „Im innersten“, 1977 m.).⁴⁰
5. Šiuolaikinė muzika (K. Stockhausenas, Styginių kvartetas, 1996 m.).⁴¹



6 pav. H. Lehmanno siūlomas neigimo logikos modelis, vadovaujantis trimis elementais (M – medija, W – kūrinys, C – konceptas)

vaizduojamas *Inhalt*, kuris žymi valgomasias pienuškas dešreles. O *Gehalt* meno kūrinys „Without title 9“ (autorius Jonas Moscow, 2008 m.) panaudojamos dešrelės turinys kinta ir ji gali būti interpretuojama labai skirtingai, taigi atitolsta nuo savo pirminės išraiškos, prasmės, paskirties ir galiausiai turinio.

³⁶ Terminas įvestas medijų teoretiko Marshallo McLuhano knygoje „Understanding media“ („Kaip suprasti medijas“, 1964 m.). Medija – tam tikra siunčiama žinutė, terpė, kuria sklinda kūrinys.

³⁷ Schubert, F. Kūrinys „Styginių kvartetas Nr. 14, d-moll“, <https://www.youtube.com/watch?v=CSdlrvC08IM>; žiūrėta 2024-08-31.

³⁸ Lachenmann, H. Kūrinys „Grand Torso“ styginių kvartetui, https://www.youtube.com/watch?v=YBhjMg_3HO0&t=738s; žiūrėta 2024-08-31.

³⁹ Brecht, G. Kūrinys „Rankų paspaudimai“ styginių kvartetui, <https://www.uncoveringsound.com/brecht-string-quartet-shaking-hands/>; žiūrėta 2024-08-31.

⁴⁰ Rihm, W. Kūrinys Styginių kvartetas nr. 3, „Im innersten“, [https://www.youtube.com/watch?v=KzZZXxyVAQ](https://www.youtube.com/watch?v=KzZZXxyVAQ;); žiūrėta 2024-08-31.

⁴¹ Stockhausen, K. „Malūnsparnių styginių kvartetas“, https://www.youtube.com/watch?v=13D1YY_BvWU; žiūrėta 2024-08-31.

Pirmajame, F. Schuberto kūrinys visos dalys veikia kartu, tai – klasikinės struktūros kūrinys. H. Lachenmanno kūrinys medija (terpė) pakinta ir atskyla nuo trijų elementų (lieka tik du), nes kardinaliai pasikeičia kūrinio struktūra, paneigia prieš tai vyravusią. H. Lachenmannas atsisako tonų sistemos, tačiau visiškai permąsto instrumentinę muziką, išplėstines instrumentinės muzikos technikas, filosofinę prasmę – muziką palygina su triukšmu (keičiasi kūrinio samprata). Toks komponavimo būdas paneigia prieš tai vyravusią sistemą, jos struktūrinės ir estetinės ypatybės – kompozitorius pakeičia mediją, t. y. pačią tonų sistemą (tokios, kokia ji buvo prieš tai, nebelieka). Tačiau čia vis dar veikia konceptas ir pats kūrinys, nes kompozitorius jį įvardina kaip opusą. Avangardo (taip pat ir *fluxus*, dada atstovas) G. Brechtas sukūrė kūrinį remdamasis pasisveikinimu, t. y. rankų paspaudimais. Skirtingi styginių kvarteto balsai prilygsta skirtingam atlikėjų rankų paspaudimui. Jis atsisakė medijos (siunčiamos žinutės) – tokios, kaip ji buvo suprantama iki tol. Atsisakė ir muzikos kūrinio elementų, dėdamas akcentą ir nukreipdamas visą dėmesį į konceptą ir naują garso išraiškos būdą (tą kompozitorius dar kažkuria prasme beveik atsisakydamas garso medijos iš esmės, bet kūrinį sukurdamas pagal muzikai būdingas taisykles, t. y. vadovaudamasis partitūra ir permąstydamas, kas visgi atlieka styginių kvartetą). Tokio pobūdžio kūrinys, anot teoretiko H. Lehmanno, galėtų būti laikomas konceptualiosios muzikos kūrinium. Postmodernizmo laikotarpyje H. Lehmannas išskiria W. Rihmo styginių kvartetą, kuris yra visiškai atviras subjektyviai emocinei pliuralistinei interpretacijai⁴². Čia dingsta kūrinio elementas, lieka tik konceptas bei medija, bet jie nėra priklausomi vienas nuo kito ar kitaip susiję tarpusavyje. Šiuolaikinei muzikai priskiriamas K. Stockhauseno kūrinys apima visus tris elementus, tačiau šį kartą jie nesudaro vienio. Šis kūrinys dar vadinamas „Malūnsparnių styginiu kvartetu“. Kūrinio pradžioje atlikėjai palieka koncertų salę ir išskrenda malūnsparniais, juose ir atlieka K. Stockhauseno kūrinį. Jie ne tik fiziškai yra malūnsparnyje, bet ir imituoja jo sraigto keliamą garsą instrumentais, balsu, atlikimo technika. Visgi esminis čia lieka malūnsparnio garsas, kurį atlikėjai tik papildo, tarsi kviesdami šią mašiną į duetą. Taip pat žaidžiama ir su fiziniu kūrinio kūnu – muzikinė medžiaga kyla arba leidžiasi priklausomai nuo to, ar sraigtasparnis tuo metu kyla, ar leidžiasi. Ne tik atlikėjui, bet ir klausytojui pasiūlomas naujas kontekstas ir požiūrio taškas (ir vizualinis, ir garsinis), kaip galima suvokti styginių kvarteto kūrinį, kuris virto visiškai to, kas buvo laikoma styginių kvarteto kūrinium bei jo komponavimo principais iki šiol, dekonstrukcija.

Išanalizavus siūlomą trijų elementų sąveikos sistemą ir jų skirtumų modelį, tampa aišku, kad šiuolaikinę muziką, kaip ir klasikinę, sudaro visi trys elementai, tačiau dabar jie nebepriklauso vienas nuo kito ir vertinami visai kitu požiūriu. Šiame etape tampa svarbu suvokti, kaip egzistuojančioje žanrų, stilių, meno judėjimų įvairovėje galima atskirti konceptualų muzikos meno kūrinį, nes

⁴² Kompozitorius cituoja G. Mahlerį kurdamas nostalgiką požiūrį į praeitį per muzikos prizmę.

santykinau konceptualių muzikos kūrinių galima atrasti ne tik XX–XXI amžiuje.

Vieną esminių principų siekiant apibrėžti rėmus, ką gi tiksliau galima laikyti konceptualių muzikos kūrinium, formuluoja būtent H. Lehmannas – tai jo pasiūlytas bendrasis konceptualizmo modelis, konceptualių meno kūrinių suvokimo principas *concept–percept*.⁴³

CONCEPT ↔ PERCEPT

Concept iš anglų kalbos išvertus reiškia konceptą; *percept* – suvokimą, supratimą. Toliau šis principas plečiasi ir tarp šių žodžių įvedamas trečiasis, t. y. „izomorfizmas“ (ypač kai H. Lehmannas kalba apie tai, kaip atskirti konceptualizmą nuo nekonceptualizmo):

CONCEPT ↔ ISOMORPHISM ↔ PERCEPT

Moksle izomorfizmo terminas vartojamas apibūdinti atskiriems, tačiau struktūriniu požiūriu visiškai vienodiems objektams (pavyzdžiui, chemijoje tam tikros molekulės gali pakeisti viena kitą, kas patvirtina, jog jos yra identiškos ir vienodai atlieka savo funkcijas). H. Lehmannui objektų izomorfizmas tampa pagrindu visiškai sutapatinti koncepto struktūrą su jo supratimu, suvokimu. Pasak jo, konceptas yra verbalinė instrukcija (menininko minčių sistemai atkoduoti). Šį požiūrio tašką jis pasiūlo kaip modelį – apie ką kūrėjui (menininkui ar kompozitoriui) reikėtų pagalvoti, norint sukurti konceptualų kūrinį, kurio pagrindą sudarytų menininko sugalvota minčių sistema. Taigi, kūrėjui būtina apsvastyti, kokia jo sistema, kokie galimi būdai perkelti ją į kūrinio rezultatą, kad vėliau būtų pasiektas konceptualaus kūrinio tikslas – jis būtų kuo aiškesnis, o reikšmė – kuo suprantamesnė žiūrovui. Pradinė bei pagrindinė nuoroda į konceptą yra būtent kūrinio **pavadinimas** (tai – vienas labiausiai akcentuojamų H. Lehmanno konceptualaus kūrinio faktorių, kurį jis palygina su esminiu kūrėjo sukurtos konceptualiosios minčių sistemos raktu). Taip pat estetiškas pasirinkimas ar stilius, technika, forma ar visumos pateikimas, eksponavimo ar koncerto vieta. Tačiau svarbiausias reikalavimas – kūrinys **privalo būti suvokiamas** (arba tai turėtų tapti kūrinio tikslu). Žinoma, kiekvieną suvokėją lydi individuali patirtis, nuo kurios tiesiogiai priklauso, kaip tiksliai kūrinį interpretuos žiūrovas ar klausytojas, tačiau apmąstydamas šiuos kontekstus (pavadinimą, suvokiamumą kaip siekį) autorius turėtų pridėti kuo daugiau nuorodų į savo minčių sistemą, o ne visai apie tai negalvoti. Apibendrinant, konceptas (angl. *concept*) ir suvokimas (angl. *percept*) privalo turėti izomorfizmo ypatybių – gebėti pakeisti vienas kitą. Taip pat, kaip aiškina autorius, izomorfizmas užkoduotas menininko minčių žemėlapyje⁴⁴, t. y. kuriant minčių žemėlapi

⁴³ Lehmann, H. Paskaita „Conceptual Art and Conceptual Music – a model of conceptualism“, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=F7EGpa2hDmQ&t=601s>; žiūrėta 2020-01-21.

⁴⁴ Minčių žemėlapis yra neatsiejamas nuo meno kūrinio kūrimo proceso. Tai – diagraminė schema, naudojama informacijos hierarchiniam skirstymui, taip parodanti ryšius tarp visumos dalių. Minčių žemėlapiai naudojami ir studijuojant šiuolaikinį meną, muziką (pavyzdžiui, šio darbo autorei Lietuvos muzikos ir teatro arba Vilniaus dailės akademijoje tiek kaip studentei, tiek kaip dėstytojai teko su tuo susidurti) žemėlapiavimas ar prekompozicija siūloma kaip būdas geriau kontroliuoti kūrybinį procesą. Taip ir dėstytojams lengviau sekti savo studentų sąmoningus arba intuityvius procesus, geriau įvyksta diskusija, atsekama minčių sistemos kūrimo logika.

(angl. *mind mapping*) arba kompozitoriaus prekompozicijos studijoje, kai būsimas kūrinys dar tik planuojamas. Vienas iš teoretiko pateikiamų vizualinio meno pavyzdžių – R. Rauschenbergo kūrinys, kuriame jis ištrynė žinomą dailininko W. de Kooningo paveikslą. Jame veikia izomorfizmo principas, nes, perskaitęs pavadinimą „W. de Kooning. Ištrintas“ (1953), suvokėjas susikuria vizualinę reprezentaciją (žr. 7 pav.) to, kas jame galėjo būti prieš tai (tai buvo vienas žinomiausių to dešimtmečio paveikslų) ir kas jame yra dabar – tai lyg du paveikslai viename. Šis veiksmas kartu su pavadinimu atveria visiškai naują perspektyvą ne tik į naują vizualinį kūrinį, bet ir į meno kontekstus, kviečia į intelektualinį dialogą, permąstant reproduktivumą, meno kūrinio esmę, originalo klausimus.⁴⁵

Izomorfizmo principas naudingas tuo, kad jis toks tiesioginis, kraštutinis, bet naudingai pasitarnauja norint atskirti konceptualizmą nuo nekonceptualizmo. Toks kardinalus požiūris suteikia siauresnį, bet gana savitą požiūrio kampą į meno istoriją. Žvelgiant tokiu žvilgsniu, konceptuali kūrinys tampa tuomet, kai konceptas tiesiogiai daro įtaką meno kūrinio rezultatui ir tai yra perskaitoma, suvokiama ar apie tai bent jau užsimenama žiūrovui.

Taigi, išanalizavus H. Lehmanno siūlomą konceptualiojo meno modelį⁴⁶ ir konceptualaus meno kūrinio suvokimo izomorfizmo principu metodą galima pradėti analizuoti konceptualiosios muzikos kontekstus bei kūrinius. Taip pat išryškėja ir daugiau konceptualaus kūrinio faktorių (jie galutinai suformuluojami viso skyriaus pabaigoje):

- labai didelę reikšmę (net esminę) įgauna muzikos ar garso kūrinio pavadinimas (taikant ir H. Lehmanno izomorfizmo metodą); kūrinys pagrindiniu dėmesio centru tampa turinys (*gehalt*) ir turinio estetika;
- kūrinys veikia skirtingi diskursai (kūrinys kontekstualus);
- kūrinys kviečia į intelektualinį dialogą savo forma ar pasirinktomis garsinės raiškos priemonėmis;
- kūrinys apstu artefaktų, kultūrinių kodų, **nuorodų į autoriaus minčių sistemą**;
- kūrinio autoriaus siekis – taip užkoduoti minčių sistemą, kad kūrinys būtų kuo labiau suvokiamas adresatui.



7 pav. R. Rauschenbergo kūrinys „W. De Kooning. Ištrintas“

⁴⁵ Lehmann, H. Tyrimas „Artistic research in art music“, 2018, <https://media.researchcatalogue.net/rc/master/75/18/6c/cb/75186ccb14fa2a27f28b4ff7dd7a75a7.pdf?t=0fdaa6578494d19e90cf3a0205f42860&e=1591907400>; žiūrėta 2020-06-10.

⁴⁶ Lehmann, H. Pranešimas „A historical model of the Modern Arts“, 2013, Antverpeno universitetas. <https://www.youtube.com/watch?v=V2QkwZELXzg>; žiūrėta 2020-01-20.

Visa tai veikia kaip gairės formuluojant konceptualių kūrinių sukūrimo strategijas, ypač dirbant tyrimu grįstos (angl. *research based*) konceptualiosios muzikos lauke bei naudojant rizominį⁴⁷ kūrimo principą).

1.2. Konceptualiosios muzikos apibrėžtis ir raida

Pagrindai **konceptualiajai muzikai** atsirasti buvo padėti dar XX a. pradžioje. Žvelgiant istoriškai į XX a. ir XXI a. pradžios muzikos kompozicijos kontekstus ir jų kaitą, matomos kelios labai aiškos požiūrio kryptys, susijusios su muzikos kūrimu kaip rezultatu. Viena jų – **muzikos kaip garsinės patirties** požiūrio kryptis. Čia autorė turi omenyje šiuo laikotarpiu vyračiusius muzikinius stilius – atonalios 12-tonės muzikos komponavimo technikas (dodekafoniją), serializmą, spektralizmą, minimalizmą ir kt. Tačiau, kaip teigia muzikologė prof. dr. Gražina Daunoravičienė, „radikaliosios avangardo meno praktikos <...>, kur vykstantys masyvūs ribų „peržengimai“ sukėlė sumaištį meno procesus apibendrinančiųjų mąstysenoje ir supriešino teorinius naratyvus“, suponuoją prielaidas antrajai XX a. ir XXI a. pradžios muzikos ir garso kūrinių kryptčiai – eksperimentinės, konceptualiosios muzikos kūrybai, kuriai svarbi ne tik garsinė, bet ir **užgarsinė** (žr. tyrimo 2-ą skyrių) patirtis. Tai reiškia, kad kontekstai, kurie slypi už garso patyrimo ribų, irgi veikia kaip komponavimo priemonė.

Kaip teigia H. Lehmannas, būtent XX a. lūžiuose gimęs neigimo-pasipriešinimo tradicijai momentas aktualus ir serializmui, spektralizmui, *New complexity* ir kt. avangardo srovėms. Šiuose stiliuose kompozicija buvo suvokiama alternatyviai – per muzikinę medžiagą, faktūrą. H. Lehmannas tai vadina **material-aesthetic** (liet. **muzikinės faktūros estetika**). O konceptualioji muzika labiau atstovauja **gehalt-aesthetic**⁴⁸ (liet. **turinio estetikai**, jau paminėti anksčiau). Autorius tvirtina, kad komunikuoti konceptą tampa lengva atėmus iš visumos *work* (kūrinį) ir *medium* (terpę). Taip pat tam įtakos turėjo ir technologijų, tiksliau – skaitmeninė revoliucija, padariusi milžinišką poveikį tam, kad klasikinė / modernioji muzika dar labiau atsiskirtų nuo naujosios muzikos, ir tam, kad kuo toliau, tuo labiau **nebelieka vienos** arba, kaip autorius įvardina, **absoliučios muzikos idėjos**⁴⁹ (angl. *absolute music*). Ją keičia **santykio muzikos idėja** (angl. *relational music*). Tai tokia kūrybos strategija, kai muzika kuria santykį ir ryšius su kitomis meno ar mokslo sritimis, atverdama naujas erdves kūrybinėms priemonėms bei jomis pasiekiamam rezultatui.

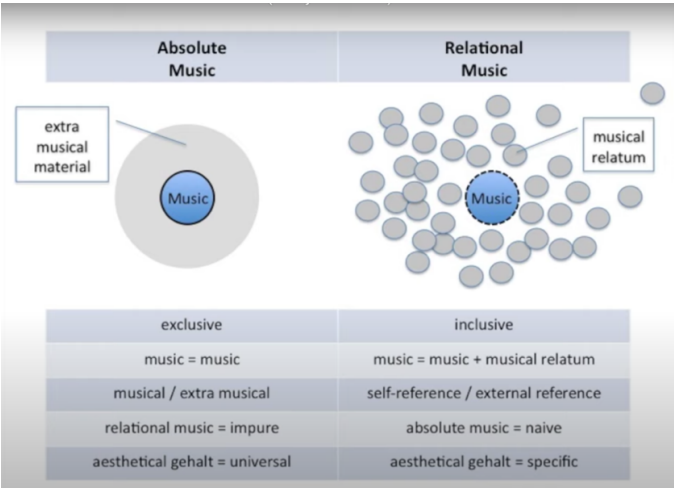
H. Lehmannas tame pačiame pranešime taip pat pateikia lentelę, kuri iliustruoja absoliučiosios muzikos priešpriešą santykio muzikai. Absoliučioji muzika yra apsupta ekstramuzikinių idėjų, dažnai kūriniuose tyrinėjančių tik su muzikiniu pasauliu susijusius kontekstus. O santykio muzika yra

⁴⁷ Rizominis kūrybos principas pristatomas 2 ir 3 šio meninio tyrimo skyriuose.

⁴⁸ Lehmann, H. „Conceptual Music and The Gehalt-aesthetic Turn“, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=OXsc8_KOViu&ab_channel=HarryLehmann; žiūrėta 2022-06-09.

⁴⁹ Lehmann, H. „Relational music – a paradigm shift in art music“, Italija, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=IbVFCvBgYZ8&ab_channel=HarryLehmann; žiūrėta 2022-06-09.

susijusi su platesniais kontekstais, anot autoriaus, tik joje apskritai yra įmanoma turiniui (*gehalt*) būdinga estetika ir kūrybinis procesas, rezultatas. Apibendrinant šias H. Lehmanno mintis galima teigti, kad konceptualiajai (santykio) muzikai svarbiausia tai, kad ji yra susieta su kitomis medijomis, t. y. įvyksta turinio (*gehalt*) posūkis, kai kiekvienas kūrinio elementas (muzika, tekstas, vaizdas ir kt.) susijungia į viena ir sukuria semantinį, semiotinį ryšį, kuris ir tampa koncepto užkodavimo erdve. Santykio muzika mato absoliučiąją kaip naivią. Absoliučiojoje muzikoje turinys yra universalus ir neapčiuopiamas, o santykio muzikoje jis yra ypač aiškus, specifinis, siunčiantis užkoduotą aiškų pranešimą iš kūrėjo minčių sistemos. Ir būtent tokiuose kūrinuose pasireiškia konceptualiajai muzikai būdingi kūrimo principai.

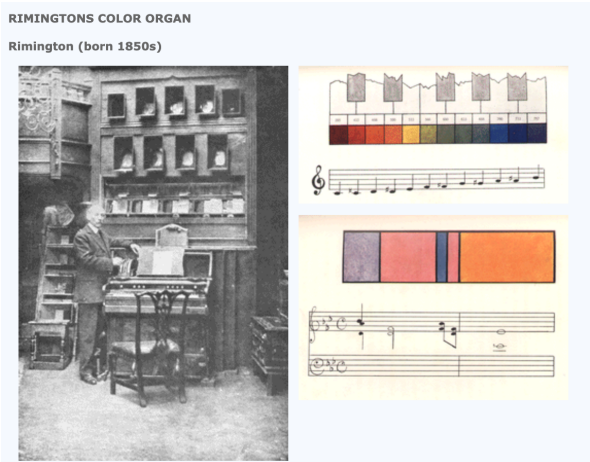


8 pav. H. Lehmanno absoliučios muzikos (*absolute music*) ir santykio muzikos (*relational music*) palyginimo lentelė

Ankstesniame skyriuje aptartos empiriškai meno kūrinio sampratą tyrinėjančių ir konceptualizmui pradžią davusių menininkų mintys bei kūryba padarė didelę įtaką ir visam požiūriui į konceptualiosios muzikos kontekstus, vertė permąstyti senas sąvokas (tokias kaip *idėja*), pratintis prie naujų (*konceptas*), ieškoti jų panašumų bei skirtumų. Pabrėžiant garsinę patirtį – įvertinti ir permąstyti ne tik garsinę kūrinio patirtį bei jos kodus, bet ir materialią, slypinčią už garso patyrimo ribų (užgarsinę⁵⁰ patirtį). Koncepto kaip komponavimo principo pagrindimui talkins tam tikrų atrinktų XX a. ir XXI a. pradžios kūrinių apžvalga, jos kūrėjų mintys, teorijos bei šiuo laikotarpiu gimę pagrindiniai meno manifestai (L. Russolo „Art of noises“ (1913), P. Schaefferio konkrečiosios muzikos manifestas „À la recherche d’une musique concrete“ (1952 m.), J. Cage’o „Tylos“ manifestas (1952), H. Flynto „Concept art“ (1963) *Fluxus* manifestas, S. Le Witto „Paragraphs on conceptual art“ (1969), A. Kučinsko „Parazitinės muzikos manifestas“ (2004) ir J. Kreidlerio „Sentences on Musical Concept-Art“ (2013).

⁵⁰ Šis darbo autorės siūlomas įvesti terminas atpariamas antrame tyrimo skyriuje.

Kalbant apie konceptualiosios muzikos ištakas, pirmiausia minėtinas kompozitorius Aleksandras Skriabinas, kūręs besiformuojant ankstyvajam modernizmui. Nepaisant laikotarpio, šio kompozitoriaus kūryboje yra keli kūriniai, akivaizdžiai išsiskiriantys savo konceptualių pobūdžiu. Aptariant šiuos A. Skriabino kūrinius, svarbu paminėti, kad jis pats jusdavo muzikos ryšį su vizualiaisiais menais. Kompozitoriaus teigimu, pasaulį jis matė, girdėjo, juto per sinestezijos⁵¹ prizmę (Gagné, p. 318). Pavyzdžiui, savo simfoninėje poemoje „Prometėjas“ (1911) kompozitorius, derindamas garsus ir spalvas, partitūroje pridėjo ir šviesos partiją (*Luce*), kur natas atliko spalvų vargonai⁵². Taip pat kompozitorius labai domėjosi spalvų vargonų istorija ir norėjo būtent šiam kūrinii panaudoti jų konceptą, bet, deja, instrumentas taip ir nebuvo sukurtas⁵³. Taip pat kompozitorius galėtų būti laikomas konceptualaus tarpsritinio, tarpdisciplininio meno pirmtaku⁵⁴. Panašiu laiku Lietuvoje menininkas, kompozitorius M. K. Čiurlionis buvo laikomas artimiausiu tokiems sinesteziniams konceptams. Šie eksperimentai rodo, kad XX a. pradžioje jau buvo ne tik įvairūs konceptualūs garsiniai, bet ir už garso ribų (šviesos, jų partitūra, vieta, drabužiai, kvapas, trukmė, kultūrų sankirta, formatas ir kt.) slypintys kompozitoriaus sumanyti kodai bei konceptai, lemiantys kompoziciją.



9 pav. A. W. Rimingtono spalvų vargonai

⁵¹ Sinestezija – muzikos pojūtis spalvomis (sinopsija). Tai būdinga vienam iš 100 000 žmonių (Visuotinė lietuvių enciklopedija).
⁵² Apanavičienė, V. „Kvapais ir garsais postmoderniuose ir neomoderniuose muzikos kūrinuose: sinestezijos problema“, 2013. <https://www.lituanistika.lt/content/52861> ; žiūrėta 2024-06-03.
⁵³ Pirmasis spalvų instrumentas buvo klavesinas, sukurtas dar Louis Bertrand’o Castelio. 1742 m. jis pasiūlė sukurti *clavesin oculaire* kaip naują muzikos instrumentą, kuris tuo pačiu metu sukurtų ir garsą, ir atitinkamą spalvą kiekvienai natak. 1893 m. B. Bishopas sukūrė vaivorykštės spalvas atitinkantį instrumentą, o 1850 m. tapytojas A. W. Rimingtonas sukūrė vargonus, maišančius tarpusavyje spalvas (išgaunančius skirtingus atspalvius) ir natas (formuodamas akordus, žr. 9 pav.).
⁵⁴ Daugelį metų A. Skriabinas dirbo prie savo kūrinio „Mysterium“ – vartojant šiuolaikinę terminologiją ir žvelgiant iš nūdienos perspektyvos, šią partitūrą bei tokį kūrinio formatą galima būtų laikyti multimedijinio arba medijų meno fenomenu. Kūrinio atlikimas turėjo įvykti Indijoje ir trukti kelias dienas (Gagné, p. 319). Spalvos, tekstilė, kvapai pagal kompozitoriaus sukurtą sistemą turėjo derėti su šokėjų, aktorių, dainininkų ir europinio, klasikinio orkestro bei fortepijono garsais ir vaizdais. Kūrinio „Mysterium“ tikslas, anot kompozitoriaus, buvo sukelti dvasinę ir fizinę realybės transformaciją. Deja, kompozitorius mirė nebaigęs partitūros ir šis kūrinys nebuvo atliktas.

Iškalbinga, kad XX a. 3-iajame dešimtmetyje jau buvo sukurta nemažai muzikinių kūrinių, grįstų ne tik garsiniu metodu. Pavyzdžiui, kompozitorius **Paulas Hindemithas** savo kūrinuose „Rondo“ ir „Toccata“ (1926)⁵⁵ mechaniniam fortepijonui taikė neįprastą techniką – išmušė skyles tiesiai į pianolos ritinį, taip tarsi išprovokuodamas būsimąjį *musique concrète* judėjimą (Gagné, p. 37–38). Čia muzikos kūrinio medija pasikeitė ir tapo fiziniu veiksmu, o garsui teko antrinis vaidmuo. Kūrinio garsinis rezultatas šiuo atveju pasyvus, suplanuotas ir atliktas už garso patyrimo ribų vykstančio fizinio veiksmo. Taip pat tai primena ir **C. Nancarrow** sudėtingų, dažnai iš viso **10 pav.** H. Cowell'o kūrinio „Aeolian Harp“ (1921) atlikimas



nesugrojamų ritmikų kūrinius, transformuotus į visiškai kitą mediją – kompiuterinį *midi* signalą (Gagné, p. 243). Tik pianolos ritinėlį pakeitė kompiuterio kodai, o konceptas čia buvo ribotos žmogaus atlikimo galimybės, kurios nuvedė prie technologinių eksperimentų, autoriams siekiant prakalbinti mašinas. O kompozitorius ir teoretikas **H. Cowellas**, ieškodamas naujų formų, sukūrė kūrinį „Adventures in Harmony“ (1913), kuriame garsų pasažai grojami ne tradiciškai pirštais, bet visa ranka iki alkūnės, dilbiu. Vėliau ši ekspresyvi fizinio kūno, judesio atlikimo technika peraugo į klasterio sąvoką ir teoriją (Gagné, p. 85). Sėdėdamas kalėjime kompozitorius rašė kūrinius balsams be jokio teksto, o tik įvairiems burna išgaunamiems garsams, taip sukurdamas *mutated voice* (liet. užtildyto balso) techniką, vedusią ir į vėlesnį J. Cage'o *mutated piano* (užtildyto fortepijono) konceptą. Tai galimai davė pradžią ir preparuoto fortepijono idėjai. H. Cowellas savo strategijomis primena ir ankstyvąjį garso menininką ar eksperimentinės muzikos kūrėją (žinoma, dar prieš atsirandant šiam terminui). Autorius kurdamas išnaudojo ir stygas fortepijono viduje, pavyzdžiui, kūrinyje „Aeolian Harp“ (1923)⁵⁶. Nors iš pirmo žvilgsnio tai tik išplėstinė muzikos atlikimo technika, konceptualiai atrodo būtent patys atlikimai (žr. 10 pav.) – kompozitorius sugalvojo fortepijoną pastatyti stačiomis, kad ir atlikėjui stygos būtų arčiau, ir žiūrovui patraukliau⁵⁷. Čia fortepijonas tapo ir objektu, skulptūra ar scenografijos dalimi, o atlikėjas dažnai grodavo stovėdamas. Panašu, kad net ir ankstyvajame XX amžiuje, bent jau aptartuose kūrinuose, konceptas ar kūrinio pateikimo forma peržengia garsinės patirties ribas ir komponavimo priemonė dažnai tampa **nebe garsas**, o vizualumas (neįprastas atlikimas, įtraukiamas kūnas, instrumentai tampa labiau kaip objektai, atitolsta nuo savo pirminio, t. y. tradicinio, panaudojimo –

jais grojama kitaip), savo forma koduojantis autoriaus mintį. Dėmesio centre vis dažniau atsiduria kūrinio turinys, o tai reiškia – konceptas.

Avangardizmo laikotarpiu (XX a. 6–7 deš.) minėtinas kompozitorius **Luigi Nono**, žengęs į tarpdisciplininio meno lauką ne tik kaip kompozitorius, bet jau ir kaip garso menininkas. Vienas jo kūrinių, kuriame jis panaudojo aplinkos garsus, įrašytus į juostą – „La fabbrica illuminata“ (1964) balsams⁵⁸ (Gagné, p. 249). Šis kūrinys buvo išskirtinai konceptualus savo pobūdžiu, vėliau pavadintu „garsiniu teatru“. Kūrinyje fabriko darbuotojų balsai ir mašinų triukšmas buvo naudojami tam, kad, anot autoriaus, atskleistų „gyvybes, kurioms gresia technologijų grėsmė“ (Gagné, p. 250). Septintajame dešimtmetyje sukurtas kūrinys balsams ir 4 magnetofono kanalų erdvinio išdėstymo formai labai primena K. Stockhauseno atrastą *spatial* (liet. erdvinės) muzikos reiškinį. Šie erdvėje pasiskirstę gyvai dainuojantys sopranų balsai kartu su įrašytu gamyklos triukšmu apgaubia autentišką gamyklos akustinę erdvę, kurioje kūrinys ir yra atliekamas. Tai nebuvo vienintelis elektroakustinis kompozitoriaus kūrinys, tačiau šis išskirtinis ir tuo, kad būtent ir buvo atliekamas gamykloje. Tai panašu į įvietintos (angl. *site-specific*⁵⁹) muzikos pradžią, kai kūrinio mintis skleidžiasi būtent per vietą, erdvę, kuriame jis ir atliekamas. Taip pat šis kūrinys buvo pristatytas tarptautinėje šiuolaikinio meno mugėje – Venecijos bienalėje. Tai dar labiau priartina nuo serializmo pradėjusį kompozitorių prie tarpdisciplininių, šiuolaikinio meno kontekstų, konceptualiosios muzikos. L. Nono, tyrinėdamas triukšmo fenomeną, taip pat pradėjo kurti ir garso skulptūras – jo garsiosios triukšmo mašinos, kurios skleidavo įvairių aplinkos triukšmą (sirenų, mašinų ir kt.), buvo naudojamos ir kaip instrumentai jo kompozicijose. Vis daugiau aptariamam laikotarpiu kūrusių kompozitorių pasukdavo į eksperimentinį, avangardinį žanrą, **įvairiai eksperimentuodami per kūrinio naratyvą** (L. Nono atveju tai pasirinktos priemonės minčiai apie gyvybes, kurias įkūnija darbuotojų balsai, jaučiantys technologijų grėsmę, įprasminant jų kasdienio darbo aparatų-mašinų triukšmais ir garsais. Taip pat labai svarbu, kad kūrinys atliekamas būtent toje vietoje, kur šie darbuotojai ir dirba tomis mašinomis), o tai ypač aktualu konceptualiajai muzikai.

Be abejo, vienas konceptualiojo meno raidai svarbiausių XX a. kompozitorių yra **Johnas Cage'as**. Jis plėtojo tokius reiškinius kaip „atsitiktinumų muziką“ (angl. *music of chance*), atviros formos neužbaigtas, „atviras“ partitūras (angl. *indeterminacy*), laisvąją improvizaciją, triukšmo eksperimentus ir dirbo ne tik muzikos garso, bet ir atlikimo, performanso, teatro srityse (Gagné, p. 67–69). J. Cage'as pirmiausia kūrė kompozicijas naudodamas 12-tonę muzikos komponavimo sistemą, bet tai truko neilgai. Po kelerių metų jo kūriniai pradėjo virsti vis radikalesniais konceptais.

⁵⁵ Hindemith, P. Kūrinys „Toccata“, <https://www.youtube.com/watch?v=9eR7ZKqFdT8> ; žiūrėta 2024-09-01.

⁵⁶ Cowell, H. Kūrinio „Aeolian harp“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=L10DINK-6Io> ; žiūrėta 2024-09-01.

⁵⁷ Mead, R. *Henry Cowell's New Music, 1925–1936: The Society, the Music Editions, and the Recordings*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981.

⁵⁸ Nono, L. Kūrinys „La fabbrica illuminata“, <https://www.youtube.com/watch?v=yzcAzCEtAbs> ; žiūrėta 2024-09-01.

⁵⁹ *Site specific* – į lietuvių kalbą išverstas terminas *įvietintas*. Tai nusako situaciją, kai meno kūrinys yra skirtas konkrečiai vietai. Dažniausiai pašalintas iš konkrečios vietos jis praranda prasmę ar didelę jos dalį. Sąvoka „konkrečiai vietai“ dažnai vartojama instaliacijos meno atžvilgiu, kaip ir konkrečios vietos instaliacija. Taigi šis terminas labai priartina akademinės muzikos kontekstus prie šiuolaikinio ir tarpdisciplininio meno kontekstų.

„Living room music“ (1940) parašytas mušamiesiems ir kambariui – svetainei. Atlikėjai grojo namų apyvokos daiktais, baldais ar kambario interjero dalimis, o buitinė namų erdvė pakeitė koncertų salę. Kiti jo kūriniai taip pat buvo eksperimentinio pobūdžio, komentuoja konvencionalias akademines muzikos formas – jie buvo rašomi radijo aparatams⁶⁰, fonografams ar uždariems (angl. *muted*), įvairiai pritildytiems ar paruoštiems fortepijonams⁶¹. Kompozitorius buvo pirmasis, išstobulinęs paruošto fortepijono⁶² formą, vėliau plačiai naudotą šiuolaikinėje muzikoje. J. Cage’as elgėsi ypač konceptualiai, išradęs naują, šiam laikui neįprastą paruošto fortepijono skambesį, bet kartu jam rašydamas konvencionalių, tradicinių formų kūrinius, pavyzdžiui, sonatas ar preliudus. Vienas tokių jo rinkinių – „Sonatas and Interludes“ (1948). Tai konceptualiai atitraukė dėmesį nuo komponavimo technikos ir sureikšmino naujas garso išgavimo formas, taip koduojant visiškai naują požiūrį į muziką, jos atlikimą ar instrumentų galimybių ribas. Atliekant tradicinės formos preliudą, skambantį visiškai naujai, kyla klausimas, kokiomis taisyklėmis vadovaujasi kompozitorius kurdamas: komponavimo technika būdinga romantizmo laikams, bet girdimas garsas visiškai naujas. J. Cage’as daug metų studijavo dzenbudizmą⁶³ ir šią filosofiją sėkmingai integravo į savo eksperimentus bei tolimesnę kūrybą. Pats kompozitorius ne kartą yra sakęs, kad leidžia garsams būti savimi⁶⁴. Būtent jis sugalvojo konceptą, leisdavusį monetai spręsti savo būsimo kūrinio „Concerto for Prepared Piano and Orchestra“ (1951)⁶⁵ eigą. Tai yra vienas pirmųjų jo *Music of chance* pavyzdžių. Monetos metimo rezultatas jam padėdavo apsispręsti dėl aukščių, tempo, dinamikos, trukmių, tylos ir kitų parametrų. Savo kūrinuose jis taip pat naudodavo ir fortepijono stygas arba ieškodavo įvairių triukšmų, kuriuos pavykdavo išgauti, pavyzdžiui, trenkiant fortepijono klaviatūros dangčiu. Kartais J. Cage’as iš viso ištrindavo save iš savo muzikos ir rašė tokius kūrinius kaip „Imaginary landscape No. 4“ dvylikai radijų. Jį atlikti gali muzikai arba su profesionaliaja muzika iš viso nieko bendro neturintys žmonės, nes šiame kūrinyje partitūra yra tekstinė, o instrumentas – radijo imtuvas, kurį tuo metu turėjo kiekvienas žmogus savo namuose ir mokėjo juo naudotis. Taip pat beveik visų J. Cage’o kūrinių atlikimas yra kintantis ir kiekvieną kartą vis kitoks, nes jo partitūros laikomos neapibrėžtomis (angl. *indeterminate*). Tai jį nuvedė į vieną ryškiausių kūrinių „4'33"“ (1952) – tuščią partitūrą⁶⁶. Ilgainiui

⁶⁰ Cage, J. Kūrinys „Imaginary landscape no. 4“ 12-ai radijų, <https://www.youtube.com/watch?v=SSSn0odpHKE>; žiūrėta 2024-09-01.

⁶¹ Cage, J. Kūrinys „Sonata V“ paruoštam fortepijonui, https://www.youtube.com/watch?v=jRH0KZRYBIY&list=RDjRH0KZRYBIY&start_radio=1; žiūrėta 2024-09-01.

⁶² Paruoštas fortepijonas (angl. *prepared piano*) – tai toks fortepijonas, į kurio vidų tarp stygų įdedami įvairūs daiktai – varžtai ar vielos. Jo tikslas yra pakeisti instrumento natūralų tembrą ar garso aukščius, taip suteikiant jam kuo daugiau perkusinio ar orkestrinio skambesio.

⁶³ Dzenbudizmas yra budizmo kryptis, susijusi su gyvenimo tėkmės filosofija. Šis mokymas yra paremtas meditacijomis siekiant nušvitimo.

⁶⁴ Nyman, M. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0-521-652979. (p. 104).

⁶⁵ Cage, J. Koncertas orkestrui ir paruoštam fortepijonui, <https://www.youtube.com/watch?v=olIPcZIVPIU&t=487s>; žiūrėta 2024-09-01.

⁶⁶ Šis kūrinys – tai 4 minučių ir 33 sekundžių trukmės tyla (antrasis kūrinio pavadinimas „Tyla“), kuri kompozitoriaus buvo įvardinta garsu, atliekamu ne vien atlikėjų. Šio kūrinio muzikinė dalis susideda iš bet kokių garsų, girdimų atlikimo

J. Cage’as muziką apibrėžė ne kaip metodą manipuluoti garsais, bet kaip klausymosi būdą⁶⁷. Taip pat kompozitorius pradėjo organizuoti hepeningus (angl. *happening*) ir tyrinėjo teatralizuotą muziką (angl. *theatrical music*⁶⁸). Vienas pirmųjų jo kūrinių, kuris, beje, ypač aktualus šiam darbui dėl savo multimedijinio koncepto – „Water walk“ (1959)⁶⁹. Jame grojama ne tik instrumentais, bet ir vandeniu, juostomis, įvairiais su vandeniu susijusiais elementais (pavyzdžiui, vandens virduliu) ir kt. Maža to, pats kompozitorius teatrališkai vaikšto vandeniu, taip įpindamas ir vaidybą, tyrinėja performatyvumo sferą. Jo naudojama technika – rekompozicija, citavimas, garsinė raida – dažnai svarbesnė nei muzikinė kalba⁷⁰. Tai praplėtė požiūrį ne tik į muzikos kūrinio ribas, bet ir į partitūrą, atlikimo galimybes, suvokimą apie garsą, filosofinę muzikos, garso ir komponavimo prasmę. Šio kompozitoriaus knygos, kūryba ženklina konceptualizmo įsitvirtinimą muzikoje, kai garsas tampa ir medija, žinute. J. Cage’o kūrinuose ypač aiškiai pastebimi ir šio darbo tolimesniuose skyriuose analizuojami *užgarsio* ir *išplėstinio lauko* pasireiškimai. J. Cage’as mėgo maišyti garsinius ir negarsinius kontekstus, įvairius elementus iš skirtingų kultūrinių sluoksnių (tarsi suvokdamas juos kaip skirtingus konceptualius kodus, o kultūrinių kodų gausa yra dar vienas iš konceptualaus muzikos kūrinio faktorių), kurių paskirtis ir funkcijos buvo visiškai skirtingos. Taip J. Cage’as kurdavo diskursus, paliečiančius ne tik muzikos, rašymo, filosofijos sritis, bet ir užsiimdavo institucine ar socialine kritika bei tyrimais. J. Cage’ui buvo įprasta savo veiklą įprasminti už akademines muzikos ribų, rinktis visiškai nekonvencionalias komponavimo (struktūriškai realizuojant minčių sistemas – konceptus) bei atlikimo priemones. Susidaro įspūdis, kad šio autoriaus taikinyje iš esmės buvo Vakarų kompozicijos tradicija. Taip pat jis domėjosi ir iki jo gyvenusių kompozitorių eksperimentais, pavyzdžiui, kolekcionavo jau anksčiau minėto E. Satie partitūras (Kim-Cohen, p. 44–45) – jo kūrinys „Musique d’ameublement“ (liet. „Baldų muzika“)⁷¹ J. Cage’ui padarė didžiulę įtaką. Be to, kad šiame kūrinyje pirmą kartą panaudotas *foninės muzikos* terminas (angl. *background music*), jis svarbus ir tuo, jog čia naujas terminas (ir muzika pati savaime) tampa kūrinio objektu, t.y. konceptu. Žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, atrodo ypač neįprasta, kad foninę muziką koncerte gyvai atliko muzikantai

metu, vadinasi, visas tuo metu girdimas garsas, t. y. garsovaizdis, tampa kūrinio muzikine medžiaga. Žinoma, šiame kūrinyje vienas esminių konceptualių elementų tampa partitūra, kuri vizualiai vertinant yra tiesiog tuščia, joje nėra natų, bet ji egzistuoja. Joje yra tušti taktai, ir kūrinio aiški trukmė. Tai esminis grafinis muzikos kūrinio elementas, išreikštas būtent užgarsiniu pavidalu, o ir atlikimo prasme jis irgi svarbus. Tai, kad atlikėjai ateina į koncertų salę atlikti kūrinio, sėdi scenoje, dirigentas pakelia lazdelę, bet negrojama 4 minutes ir 33 sekundes, ir suteikia kūriniui visą esmę. Šis kūrinys tampa ir tam tikru performansu, o visi šie išvardinti elementai yra užgarsiniai konceptualūs kodai, orientuojantys į visą kompozitoriaus bei teoretiko filosofiją. Jei šis kūrinys egzistuoję tik kaip idėja, bet nebūtų užrašytas ar atliktas, jis greičiausiai turėtų silpnesnį poveikį.

⁶⁷ Cage, J. 1961. „Silence“. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p. 109.

⁶⁸ *Theatrical music* – tai teatro elementų turinti performatyvi muzika. Čia turima omenyje ne muzika teatrui, o muzikos atlikimas, verčiantis atlikėjus daryti daugiau, nei groti savo instrumentu (Gagné, p. 359).

⁶⁹ Cage, J. Kūrinys „Water walk“, <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY&t=110s>; žiūrėta 2024-09-01.

⁷⁰ Šį kūrinį atlieka pats kompozitorius ir jis pradeda tokia fraze „This piece is called water walk, because I use water and I walk“ (liet. „Šis kūrinys vadinasi „Vandens pasivaikščiojimas“, nes aš naudoju vandenį ir vaikštau“). Ši frazė artimai siejasi su H. Lehmanno idėjomis apie kūrinio pavadinimą kaip raktą į menininko minčių sistemą.

⁷¹ Satie, E. Kūrinys „Baldų muzika“, https://www.youtube.com/watch?v=v1_ic42rsko; žiūrėta 2024-09-01.

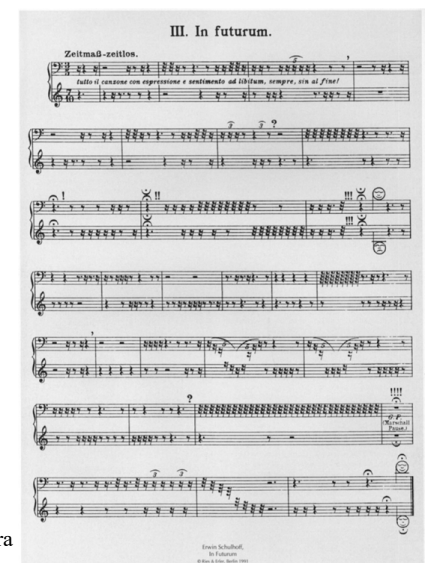
(bet negarsiai, labiau kaip foną, tik neaišku, kieno foną). J. Cage'ui iškėlus šį kūrinį kaip reikšmingą muzikos istorijai, jis tapo esminiu besiformuojančiam minimalizmui, avangardui, eksperimentinės muzikos scenai ir šių judėjimų idealogijoms („Baldų muzikos“ melodiniai motyvai buvo trumpi, pasikartojantys, niekur nevedantys, tarsi sudarantys aplinkos garsų dalį) – ką ir suponavo foninės muzikos terminas. Taigi, E. Satie komponavimo pasirinkimai labai motyvuoti, jie kilo būtent iš koncepto, kai muzika tapo suvokiama ne vien kaip pirmaplanė (kaip tai buvo suvokiama akademinės muzikos koncertuose), bet ir kaip tam tikro išplėstinio lauko dalis (daugiau apie šį terminą žr. poskyryje 1.3. Muzika išplėstiniame lauke). E. Satie kūryba ir mintys tapo įkvėpimu tolesnėms J. Cage'o teorijoms bei sumanymams. Paskaitoje apie konceptualiąją muziką amerikiečių kompozitorius Davidas Lango, analizuodamas šiuolaikinę muziką, pasidalino nuomone, kad kompozitoriai, įkvėpti būtent J. Cage'o eksperimentų, pradėjo vis labiau telkti dėmesį į konceptus⁷² ir jų įtakotas struktūras, ir tai ėmė tiesiogiai atsispindėti jų kūrinuose⁷³.

Tiesa, yra nuomonė, jog žymusis J. Cage'o kūrinys nebuvo pirmasis kūrinys apie tylą, turintis beveik tuščią partitūrą. Alphonse'as Allais sukūrė „Laidotuvių maršą, skirtą kurčio žmogaus laidotuvėms“ (1897), kurį sudarė devyni tušti taktai (žr. 12 pav.). A. Allais pirmiausia buvo žinomas kaip rašytojas, poetas ir humoristas – greičiausiai tai ir lėmė, kad jo maršas nesusilaukė akademinės muzikos pripažinimo. Jo kūrinį labiau būtų galima vertinti kaip muzikinę satyrą, o ne kaip muzikos kūrinį. Tačiau pirmajame knygos „In the blink of an ear“ skyriuje S. Kim-Cohenas laiko šį darbą vienu iš J. Cage'o kūrinio „4'33“ prototipų⁷⁴ (Kim-Cohen, p. 43)⁷⁵. Antruoju laikomas čekų kompozitoriaus Erwino Schulhoffo opus „Fünf Pittoresken“ (1919) fortepijonui solo, kuriame viena iš dalių, pavadinimu „In futurum“, parašyta vien iš pauzių ir įvairių iki tol partitūroms pažinių, bet nebūdingo išdėstymo ženklų: ketvirtinių, pusinių, aštuntinių, trisdešimtantrinių, triolių, kvintolių pauzės, fermatos viena šalia kitos, papildytos užgarsiniais kontekstais ir ženklais iš literatūros – šauktukais, klausukais ar net grafinėmis šypsenas simbolizuojančių veidų iliustracijomis (žr. 13 pav.). Nors vien jau tai atrodo itin eksperimentiškai, dar nustebina ir autoriaus nuoroda atlikėjui kūrinio įžangoje – groti „*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!*“ (liet. „visą kūrinį su tokia išraiška ir jausmais, kiek tik norite, visada, iki galo!“). Tai parodo, kad užgarsiniai ir

išplėstinio lauko kontekstai (aptariamieji 2-ame skyriuje) veikė kompozitorius dar 2-ajame XX a. dešimtmetyje – gerokai prieš J. Cage'o suformuluotus ir užrašytus knygoje „Tyla“.



12 pav. A. Allais „Laidotuvių maršo“ partitūra



13 pav. E. Schulhoffo „In futurum“ partitūra

Konceptualiojo meno raidai reikšminga Niujorke XX a. 6–7-ąjį dešimtmečius veikusi laisvai organizuota menininkų ir kompozitorių grupė „Fluxus“. Grupei impulsą suteikė tokios naujos kūrybinės praktikos kaip ką tik aprašyti J. Cage'o eksperimentai, J. Mačiūno (*Fluxus* idėjinio lyderio), subūrusio „AG Gallery“ (1961), parodos, koncertai ir kt. Jurgis Mačiūnas „Fluxus“ manifeste (1963) ragino išvalyti komercinį abstraktų meną ir atrasti jį tokį, kurį gali suprasti visi. Taip pat, anot jo, menas turi būti kultūrinių, socialinių ir politinių kontekstų susiliejimas (Gagnė, p. 132). Menininkas G. Brechtas tapo viena pagrindinių *Fluxus* figūrų. Jo kūrinio „Three telephone events“ (1961)⁷⁸ pavadinimas koduoja tiesioginę garsinę performatyvią medžiagą: į telefono skambutį niekas neatsiliepia, vėliau atlikėjas pakelia ragelį ir padeda, o galiausiai – atsiliepia ir kalba. Arba „Drip music“ (1962)⁷⁹, kuriame vanduo tiesiog lašą į tuščią indą. Taigi, toks *Fluxus* dėmesys kasdieniams paprastiems dalykams padarė įtaką menininkams rinktis neinstrumentinę garsinę raišką – kaip A. Knowleso kūrinys „Make a salad“ (1962)⁸⁰, kur skambant muzikai ritmiškai pjaustomos ir gaminamos salotos, kurios po to išdalinamos žiūrovams, ar kaip „Shuffle“ (1961)⁸¹, kur žmonės trepsi ir velka pėdas sniegu, atkreipdami dėmesį į muzikos, o tiksliau – į garso kūrinį kaip procesą. Vis dėlto *Fluxus* koncertuose buvo naudojami ir instrumentai, tačiau ne pagal savo pirminę paskirtį. J. Mačiūno

⁷² Davido Lango paskaita apie konceptualizmą literatūroje, vizualiniame mene ir muzikoje; <https://www.youtube.com/watch?v=5TuwrYc8EDQ>; žiūrėta 2020-01-11.

⁷³ Kalbėdama apie tiesioginį konceptų atsispindėjimą muzikinėje kūryboje, darbo autorė pabrėžia, kad šiame darbe analizuojami tokie kūriniai, kurių pagrindas – konceptas ir kurie sukurti vadovaujantis tam tikromis koncepto išreiškimo sistemomis (netradiciniais komponavimo principais), kurias įmanoma iškoduoti, suvokti, vertinti, analizuoti, sistematizuoti.

⁷⁴ Cage, J. Kūrinys „4'33“; <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU>; žiūrėta 2024-09-01.

⁷⁵ Cage, J. Kūrinio „4'33“ partitūra <https://crosseyedpianist.com/2018/12/22/433-still-has-the-power-to-provoke-and-intrigue/>; žiūrėta 2024-09-01.

⁷⁸ Brecht, G. Kūrinio „Three telephone events“ partitūra, <https://www.moma.org/collection/works/156539>; žiūrėta 2024-09-01.

⁷⁹ Brecht, G. Kūrinio „Drip music“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=oGILPBgUg9U>; žiūrėta 2024-09-01.

⁸⁰ Knowles, A. Kūrinio „Make a salad“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=viDVYXqNTak>; žiūrėta 2024-09-01.

⁸¹ Knowles, A. Kūrinio „Shuffle“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=6hAUDqbpDGu>; žiūrėta 2024-09-01.

„12 piano compositions for Nam June Paik“ (1962)⁸² parašytas fortepijonui, kurį stumdė, vaškavo, valė. La Monte Youngo kūrinys „Piano piece for Davis Tudor #1“ (1960) buvo skirtas fortepijono maitinimui – jam buvo duotas kibiras vandens ir šieno. Taip pat viena svarbiausių *Fluxus* judėjimo figūrų buvo kompozitorius Henry Flyntas, kurio manifestas, įtvirtinęs konceptualaus meno (angl. *concept art*) sąvoką, aptariamą vėlesniame skyriuje. Eksperimentams įsibėgėjus ir prasidėjus minimalizmo⁸³ erai, iškilo La Monte Youngo pavardė. Visa jo, kaip *drone*⁸⁴ stiliaus pradininko, filosofija aiškiai telpa į kūrinį „The well tuned piano“ (1974)⁸⁵, kurio trukmė neapibrėžta – nuo 5 iki 6 valandų. Šiam kūrinui jis sukūrė specialią derinimo sistemą. Opusas konceptualus tuo, kad, kaip paaiškino Kyle’as Gannas, Youngo derinimo sistemoje naudojama intonacijos sistema, kai prieš tai buvusio tono septintas obertonas tampa pagrindu tolesnio garso aukščio derinimui⁸⁶. Atrodo, tai yra technologinis aspektas, bet iš tiesų – tai konceptualus kūrinys, nes čia sistema ir tampa pačiu kūriniu, tuo, kas slypi už garso skambėjimo patirties. Šiame kūrinyje naudojami tik tam tikri, dažniausiai derinimo metu taikomi intervalai. Didelę rytietiškos muzikos įtaką jautęs kompozitorius dažnai savo kūrinius apibūdindavo kaip meditacinę, įsiklausymo reikalaujančią patirtį, ką aiškiai atspindėjo ir jų trukmė. Be viso kito, kompozitorius buvo įkūręs ir „Amžinosios muzikos“ teatrą⁸⁷ (Gagnè, p. 294).

Dar vienas šiam darbui aktualus kompozitorius – **Steve’as Reichas**, kūręs ne tik minimalistinę, bet ir eksperimentinę instrumentinę, elektroakustinę muziką, garso instaliacijas, skulptūras, tardisciplininius performansus. Kūriniai „It’s gonna rain“ (1965)⁸⁸ ir „Come out“ (1966)⁸⁹ pasižymėjo ne tik konceptualia idėja⁹⁰, slypinčia už jų (turint omenyje įrašų kilmę), bet ir atskleidė

⁸² Mačiūnas, J. Kūrinio „12 piano compositions for Nam June Paik“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=5fWZL3g11IQ>; žiūrėta 2024-09-01.

⁸³ Minimalizmo tradicijoje nėra konvencionalių akademinės muzikos taisyklių ar modernizmo kontrastų ar motyvų vystymo technikų. Minimalizmą galima kildinti ir iš *chance music* (liet. galimybių muzikos), kurią įtvirtino Johnas Cage’as, panaikinęs bet kokias garsų hierarchines formas. Priešingai – visi garsai tapo lygūs, vienodai svarbūs. Taip pat kompozitoriams minimalistams labai būdingos neužbaigtos (angl. *indeterminate*) partitūros. Muzikinės medžiagos postmodernistinis priėjimas gimė kaip priešprieša serializmo griežtumui ir tradiciniam tonų panaudojimui. Minimalizmo muzika pripildė kompozitorius įvairių skirtingų muzikos stilių energijos, daugelis jų taip pat domėjosi džiazu, bliuzu, popmuzika ar roku. Minimalizmo kryptis taip pat paskatino sukurti ir konceptualios muzikos atšakai būdingas garso instaliacijas bei garso skulptūras. Tai padėjo pagrindą muzikos invazijai į kitas sritis bei tapimą tarpdisciplininio meno dalimi.

⁸⁴ *Drone* stilių galima apibrėžti kaip pamatinį muzikos komponavimo lygmenį, kurio pagrindinė sąlyga yra tęsiamos garso eksploatavimas, neteleologiskumas ir artikuliuotų ritminių struktūrų vengimas. Natalevičius, M. Meno tyrimas „Drone stiliaus ir komponavimo aspektai“, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2015.

⁸⁵ Young, M. Kūrinys „The well tuned piano“, <https://lamonteyoung.bandcamp.com/album/the-well-tuned-piano-in-the-magenta-lights-87-v-10-6-43-00-pm-87-v-11-1-07-45-am-nyc>; žiūrėta 2024-09-01.

⁸⁶ Gann, K. „La Monte Young’s The Well-Tuned Piano“, *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1, 1993, p. 134.

⁸⁷ „Theatre of eternal music“ – L. M. Youngo įkurta avangardinės muzikos grupė, mistiškai rengusi visos nakties trukmės performansus, tyrinėjusius *drone* muzikos stiliaus atlikimą.

⁸⁸ Reich, S. Kūrinio „It’s gonna rain“ įrašas, <https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE>; žiūrėta 2024-09-01.

⁸⁹ Reich, S. Kūrinio „Come out“ įrašas, <https://www.youtube.com/watch?v=g0WVh1D0N50&t=484s>; žiūrėta 2024-09-01.

⁹⁰ Abu kūriniai yra konceptualūs. „It’s gonna rain“ girdima kunigo pamokslo ištrauka apie pasaulio pabaigą, o „Come out“ S. Reichas panaudojo vieno iš žmogžudystėje dalyvavusių jaunų vaikinių citatą apie policijos elgesį, kuri galimai simbolizavo rasizmą. Ši kompozicija tapo politinio, socialinio meno reiškiniu. Taip pat šį kūrinį 1982 m. panaudojo belgų choreografė Anne Teresa De Keersmaecker viename iš savo esminių kūrinių „Fase“, kuris tapo kertiniu šiuolaikinio šokio pasaulyje.

naujas *tape music* (liet. magnetofono juostų muzikos) spalvas. Jis naudojo *loop* (liet. kilpų) pasikartojimų techniką, dviem juostiniais magnetofonais klodamas trumpas tos pačios frazės juostos atkarpas (dažniausiai jų būdavo dvi arba daugiau) vieną ant kitos (jas kartojant laipsniškai keisdavosi ne tik jų skambesys, bet ilgainiui ir žodžių prasmė įgaudavo visai kitą reikšmę). Taip buvo sukurtas būtent S. Reicho atrastas *text-sound music* stilius, lietuviškai verčiamas kaip „garso poezija“. Tokiuose kūriniuose sakiny ir jo prasmė skaidomi žodžiais, jie keičiami vietomis, galiausiai žodžiai yra išskaidomi į fonemas ir iš jų kuriami nauji žodžiai, o svarbiausia ir konceptualiausia – atsirandančios naujos prasmės, reikšmės bei jų santykis su garsu. Šį S. Reicho kūrybos principą, išskirtinį minimalistinės estetikos reiškinių, kompozitorius plačiau yra aprašęs savo tekste „Music as a Gradual Process“⁹¹. Vienas esminių jo darbų – garso skulptūra-instaliacija „Pendulum Music“ (1968)⁹². Čia trys ar daugiau mikrofonų yra pakabinti virš garsiakalbių, atlikėjai ateina, juos patraukia ir paleidžia, kad šie judėtų kiekvienas virš savo garsiakalbio. Tai sukelia vadinamąjį *feedback* (liet. sugrįžtantį garsą) – triukšmą, cypimą, kurį technologiškai sukelia į garsiakalbį atsuktas mikrofonas. Taigi, kompozitorius šią *klaidą* išnaudojo kaip meninę priemonę, šiame trikyje jis išvelgė potencialią muzikinę medžiagą ar netgi ją generuojantį instrumentą. Atlikėjų išsiūbuoti mikrofonai ilgainiui ima suptis lėčiau, kol visiškai sustoja tęsdami vieną nesibaigiantį *feedback* sugrįžtantį garso toną. Dar svarbu paminėti, kad mikrofonai paleidžiami šiek tiek skirtingu metu, taip kuriant skirtingus ritminius piešinius. Šis kūrinys vėl diktuoja konceptualiosios muzikos kūrinio faktorių – tarpdisciplinines priemones, kai toks objektas kaip švytuoklė tampa muzikos instrumentu, garsas įgauna kūną, o atlikėjai gali būti vėlgi bet kas, nes svarbu tiesiog sinchroniškai paleisti mikrofonus. Toks kūrinys netiria vien muzikos sričiai būdingų kontekstų, o pereina į erdvės (fizikos), garso kaip fizinio objekto (skulptūriškumo) bei filosofinius (klaida kaip priemonė kūriniui) kontekstus.

Kalbant apie ryškiausius muzikinius konceptualiojo meno pavyzdžius negalima nepaminėti kompozitoriaus **A. Lucier** kūrinio „I am sitting in a room“ (1969)⁹³, sukurto tik iš akustinių garso atspindžių. Kambaryje yra garso kolonėlės ir mikrofonas, kuriuo įrašomas garsas, šiuo atveju – tekstas, konceptualiausia kūrinio dalis⁹⁴. Šis įrašytas tekstas leidžiamas per garso kolonėles

⁹¹ Reich, S; Hillier, P., „Writings on music 1965–2000“, Oxford University Press, 2004 (p. 34).

⁹² Reich, S. Kūrinio „Pendulum music“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=fU6qDeJPT-w>; žiūrėta 2024-09-01.

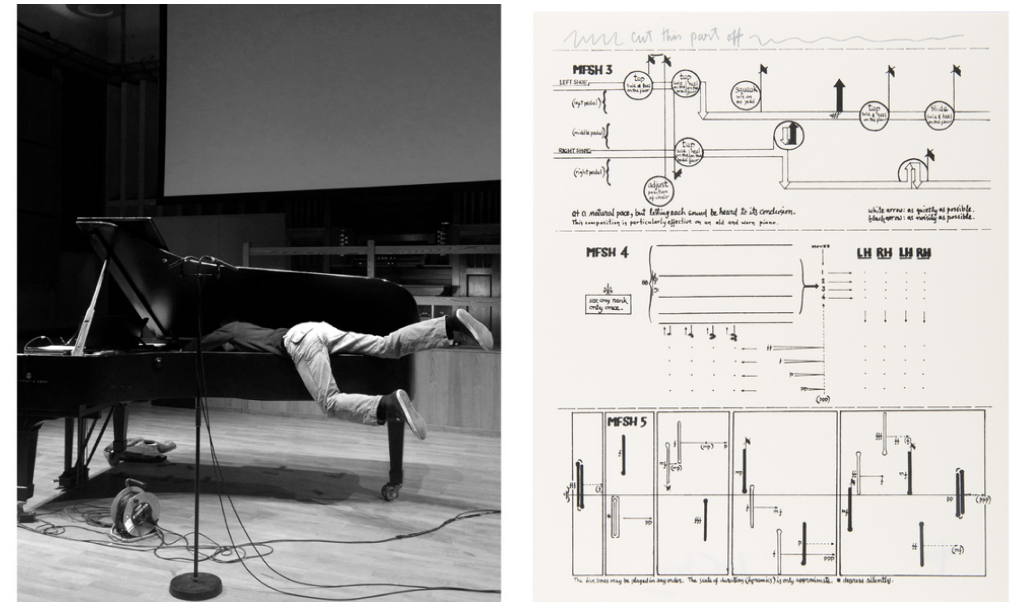
⁹³ Lucier, A. Kūrinio „I am sitting in a room“ įrašas, <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3OyK>; žiūrėta 2024-09-01.

⁹⁴ **Originalus tekstas:** *I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have. Autorės vertimas:* *Aš sėdžiu kambaryje, kitame nei tu. Aš įrašau savo kalbėjimo garsą ir leisiu jį vėl ir vėl kambaryje, kol rezonansiniai kambario dažniai sustiprins patys save, kol bet koks mano kalbos elementas, galbūt išskyrus ritmą, bus sunaikintas. Tai, ką išgirsite, yra natūralūs kambario rezonansiniai dažniai, kuriuos išreiškia kalba. Aš šią veiklą vertinu ne tiek kaip fizinio fakto demonstravimą, kiek kaip būdą išlyginti galimą mano kalbos nesklandumą (netobulumą).*

kambaryje. Kol jis skamba, mikrofonu tai dar kartą įrašoma. Tuomet jau naujas, ką tik įrašytas įrašas vėl leidžiamas ir vėl įrašomas tol, kol įrašė susiformuoja aiškiai girdimi patalpos garso atspindžiai, dar vadinami rezonansais⁹⁵. Šiuo atveju instrumentu tampa kambarys ir jo akustiniai atspindžiai (beje, skirtingose erdvėse atliekamas kūrinys skamba vis kitaip), o pradinis įrašytas tekstas tarsi sunaikinamas ir tampa visiškai neatpažįstamu garsu. Vienintelis išliekantis elementas – pirminio įrašyto balso ritmas. Visą šį procesą autorius nupasakoja savo tekste, kurį ir įrašo balsu pradžioje. Kūrinys svarbus dėl šių faktorių: konceptualus kūrinio pavadinimas, tampantis raktu (atliepia *concept-percept* Lehmanno modelį), turinys (*gehalt*) tampa pagrindine estetika (tekstu nupasakojama, kas vyksta, ir garsas pats save naikina – priemonė atitinka mintį), kūrinys kviečia į intelektualinį dialogą savo forma, veikia kaip nuoroda į menininko minčių sistemą, taip pat ir per mediją, kūrinio, koncepto prizmę.

Mikčiojimas ir Tureto sindromas (nevalingas kalbėjimas) kaip balso ypatybė, naudojama ir **Roberto Ashley** operoje „Automatic writing“ (1979)⁹⁶. Čia opera sukurta remiantis jo liga – 48 minučių nevalingai kalba pats kompozitorius, girdime įrašą. Šioje autoportretiškoje kalbos dekonstrukcijoje ypatinga tai, kad patys žodžiai nebūtinai yra pagrindinis reikšmės šaltinis. Žodžiai šiame kūrinyje tapo visiškai nesuprantami ir apsupti įvairių garso dizaino elementų. R. Ashley vertino balso ir žodžių naudojimą ne tik dėl jų pirminių prasmų – jis tikėjo, kad ritmas ir garsas gali perduoti prasmę, net iki galo negirdint aiškių fonemų (Lucier, Ashley, p. 171–173). Šis kūrinys konceptualus savo kilme – čia balsas tampa instrumentu, tačiau jis turi ir savo įrašo kontekstą, nuo kurio ir pradėta komponuoti. Ypač vertinant, jog kompozitorius įvardina kūrinį kaip operą, kur libretas ir žodžiai yra svarbiausias elementas. Dar vienas šio kompozitoriaus darbas „Maneuvers for Small Hands“ (1961)⁹⁷ – grafinės notacijos laisvai interpretuojamų 93 kortelių rinkinys pianistui. Kūrinys suvokiamas ne kaip muzikos opus, o būtent *hepeningas* – ne tik atlikimo, bet ir sukūrimo ar klausymo prasme. Atliekant šį kūrinį aplinka, erdvės matmenys, akustika, auditorija, patirtis ir muzikanto pasirinkimai. Partitūra yra kaip tekstinių ir grafinių taisyklių rinkinys. R. Ashley nurodo įvairius pasirinkimus, pavyzdžiui, groti vieną toną ir jo sugrojimo būdą keisti tol, kol, anot atlikėjo, neliks daugiau jokių galimybių. Arba rinktis laisvai, pavyzdžiui, ar kortelėje nurodyta dinamika lems trukmę, ar trukmė – dinamiką. Dar kiti sprendžiami klausimai yra atlikėjo kūno judesiai ir rankų gestai (kartais nevalingi), jo pozicija ir atstumai (ar grojama užsilipus ant fortepijono, ar atsitraukus

nuo fortepijono, ar įlindus į vidų). Kompozitorius įsivaizdavo, kad ši grafinė-tekstinė partitūra (žr. 14 pav.) yra kaip siužetas, scenarijus, o pats atlikimas – kaip kino filmavimo



14 pav. R. Ashley „Maneuvers for Small Hands“ (1961) atlikimas, partitūros fragmentas

aikštelės fragmentas, siekiantis, kad žiūrovai pamatytų ne tik bendrą, bet ir stambius atlikimo planus, patirtų partitūros nenusipėjamos interpretacijos žaismą, stebėdami kūrinio, kaip rezultato, progresą. Išplėsdamas komponavimo principą iki visiško atlikėjo pasirinkimo laisvės, R. Ashley įrodo, kad garsinė tapatybė yra efemeriška sąvoka, dviprasmiškai patvirtinanti, kad pakartojimas neįmanomas⁹⁸. Šiuo pavyzdžiu formuojami konceptualiosios muzikos veiksniai: diskursyvumas, kontekstai, tarpdiscipliniškumas, performatyvumas.

Konceptualiojo meno kontekste būtina paminėti ir kompozitorę **Pauline Oliveros**, kurią įkvėpė šiame darbe jau aptarto J. Cage'o idėjos. Jos *deep listening* (liet. gilus klausymosi) teorija apie girdėjimą ir klausymą bus aptariama vėliau, o čia norima atkreipti dėmesį į šios kompozitorės atrastą tekstinės partitūros konceptą, kuris tapo labai svarbus konceptualiosios muzikos kontekstuose. P. Oliveros tyrinėjo ne tik išplėstinėmis technikomis išgaunamo rezonuojančio garso galimybes⁹⁹, akustiką (kūrė daug įvietintų kūrinių būtent dėl specifinių tų vietų akustinių ypatybių¹⁰⁰), bet ir daug multimedijinių kūrinių su teatro elementais. Tai ypač juntama jos tekstinėse partitūrose, kurios

⁹⁵ Batty R., „The Sound of Silence“, Musique Machine, 2006.

⁹⁶ Ashley, R. Kūrinio „Automatic writing“ įrašas, <https://www.youtube.com/watch?v=ggKZ8ikkHHQ&t=1950s>; žiūrėta 2024-09-01.

⁹⁷ Ashley, R. Kūrinio „Maneuvers for Small Hands“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=7U6Ji8rP-Ug>; žiūrėta 2024-09-01.

⁹⁸ <http://www.reiniervanhoudt.nl/hm/maneuvers.htm>; žiūrėta 2021-06-09.

⁹⁹ Kompozitorė P. Oliveros tyrinėja erdvę koncertui požeminėse vandens talpyklose, <https://www.youtube.com/watch?v=oZ8MhEn-jm4>; žiūrėta 2024-09-01.

¹⁰⁰ Oliveros, P. Kompozitorės pranešimas „The difference between hearing and listening“, https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8&t=199s; žiūrėta 2024-09-01.

ypatingos ir tuo, kad rezultatas visuomet visiškai skirtingas, nors partitūra nekinta. Keli tekstinių partitūrų pavyzdžiai¹⁰¹:

THE AUTOBIOGRAPHY
OF LADY STEINWAY

for Speaking Voice, Steinway Grand Piano, and Lighting Designer

The piano is used only as a prop.

Actor

Describe the piano as if it were you (first person singular). Tell your story as if you were the piano and talk about how you have been tuned and played—the physicality (whose touch you liked the most etc.), journeys, memories and dreams. Use a dialect unfamiliar to your audience.

Sound Technician

Use close microphone technique with the voice of the unseen actor to create the sound of intimacy and to create the illusion of the voice coming from inside the piano. Place the loudspeaker so that the voice of the unseen actor seems to come from the depths of the piano.

Lighting Designer

Use a spotlight on the gleaming, shining, spotless piano. The background should be a black curtain. Begin with brilliant illumination, then use soft colors and gradually fade with just noticeable differences in sync with the actor's story until the piano disappears in darkness when the story ends.

18

15 pav. P. Oliveros partitūra

1979

Kūrinyje „The Autobiography of Lady Steinway“¹⁰² fortepijonas sužmoginamas ir traktuojamas kaip moteris (tai nurodoma ir pavadinime), kaip scenografijos elementas, o pats muzikos kūrinys tampa medijų performansu. Aktorės balsas virsta fortepijono balsu. Tai konceptualu tuo, kad pasitelkus medijas visiškai dekonstruojamas fortepijono, kaip instrumento, panaudojimas. Jis tampa gyvas naudojant teatro elementus (pavyzdžiui, naudojama taškinė teatro šviesa (angl. *spotlight*), kuri būdinga scenoje sakant monologą).

P. Oliveros kūriniai skirti ne tik profesionaliems muzikos atlikėjams, bet ir klausytojams (žr. 17 pav.)¹⁰³:

¹⁰¹ Oliveros, P. „Anthology of text scores“, Deep listening publications, 2013.

¹⁰² Darbo autorės tekstinės partitūros (žr. 15 pav.): *Fortepijonas naudojamas tik kaip scenografija. Aktoriui – apibūdinkite fortepijoną pirmu asmeniniu, lyg tai būtumėte Jūs. Papasakokite savo istoriją lyg būtumėte fortepijonas, kaip jumis grojo, jus derino, apibūdinkite fizinius pojūčius (kieno prisilietimai jums patiko labiausiai ir t. t.), keliones, atsiminimus ir svajones. Dialektą arba kalbėjimo stilių pritaikykite pagal auditoriją. Garso režisieriui – naudokite tokį mikrofoną, kad nematomo aktoriaus gyvas balsas skambėtų inymiai ir kurtų iš fortepijono vidaus sklindančio balso iliuziją. Garso kolonėlę pastatykite taip pat atsižvelgdami į tai. Šviesų dailininkui – naudokite taškinę šviesą, ryškiai, kad išryškėtų fortepijono švara, blizgesys. Foner turi būti naudojama juoda užuolaida. Pradėkite nuo labai ryškios šviesos, tuomet, naudojant švelnias spalvas, palaipsniui ir vėly pastebimai šviesos šaltinis turi pradėti reaguoti į aktoriaus balsą ir lėtai temti. Istorijos pabaigoje fortepijonas turi būti visiškai tamsoje.*

¹⁰³ Darbo autorės tekstinės partitūros (žr. 16 pav.): *Upės meditacija. Eikite prie upės ar srovės, klausykitės tekančio vandens tonacijos. Leiskite savo balsui susilieti su garsais, kuriuos girdite. (1976)*

THE RIVER MEDITATION

By a river or stream, listen for the key tones in the rushing waters. Allow your voice to blend with the sounds that you hear.

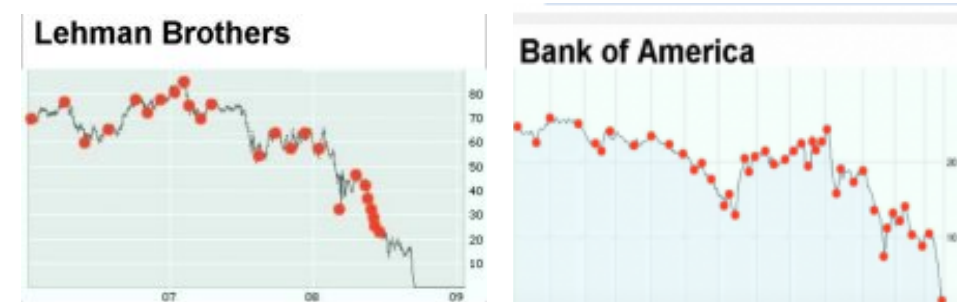
1976

46

16 pav. P. Oliveros partitūra

Tokie konceptualūs muzikos kūrinio kaip netikėto laisvo rezultato, grafinės ir tekstinės partitūros, tarpdisciplinio atlikimo ir klausytojo įtraukimo elementai padarė didelę įtaką darbo autorei permąstant konceptualaus garso ir muzikos kūrinio ypatybes šiandien. Veiksniai: pavadinimas kaip raktas į minčių sistemą, tekstinės partitūros kūrinius gali atlikti nebūtinai muzikos pasaulio atstovai, performatyvumas, kultūriniai kodai, turinio (*gehalt*) estetika.

Radikalesnis šių laikų konceptualiosios muzikos kūrybos pavyzdys – Berlyne gyvenančio kompozitoriaus **Johanneso Kreidlerio** darbai. Jis pasiūlė ir įtvirtino terminą *concept music* (liet. konceptų muzika), o tiksliau, įkvėptas konceptualaus meno pradininku laikomo S. LeWitto jau anksčiau aptarto manifesto „Sentences on conceptual art“ (1969), parašė savo manifestą, kuris detaliau bus aptariamas vėliau. Kadangi J. Kreidlerio manifestas radikalus, jo strategija ir konceptai išsivystė į institucinį¹⁰⁴ priėjimą prie muzikos komponavimo. Tai juntama ne tik jo teoriniuose darbuose, bet ir kūryboje, pavyzdžiui, kūrinyje „Charts music“ (2009), iliustruojančiame pasaulinių kompanijų akcijų kurso kritimą po ekonomikos krizės 2008 metais:



18 pav. J. Kreidlerio kūrinio „Charts music“ partitūros

¹⁰⁴ Čia turima omenyje dažniausiai šiuolaikiniam menui būdinga kūrybinio proceso praktika, kai autorius kurdamas kūrinį užsiima, pavyzdžiui, institucine kritika ar įtraukia įvairių aktualių politinių, socialinių (pavyzdžiui, galios kvestionavimo, autorystės problematikos) kontekstų.

Šiame darbe kompiuteriu generuotas *midi* signalas atlieka primityvius natas – garso aukščius, kurie parašyti pagal akcijų kurso svyravimo rodiklius (žr. 18 pav.). Kūrinių atlieka kompiuteris, galima teigti, jog jis iš viso neturi gyvo atlikimo ar atlikėjo ir visuomet skamba identišškai. Bet iškyla ir įdomi dilema – juk kūrinys vis tiek egzistuoja, ir įmanoma jį bei jo gyvą atlikimą¹⁰⁵ arba įrašą¹⁰⁶ išgirsti. Tuo jis ir yra išskirtinis – jo atlikimu tampa terpė, kurioje jis atsiranda. Čia kūrinio suvokimą paveikia įvairūs, šiam darbui aktualūs užgarsiniai kontekstai, kuriuose jis „yra pagrojamas kompiuteriu kompozitoriaus J. Kreidlerio meno tyrimo prezentacijos kontekste“. Dažniausiai šį kūrinių „gyvai“ (spausdamas mygtuką) atlieka pats kompozitorius savo paskaitoje-koncerte, pristatydamas visą kūrybą ir savo suformuotą bei įvardintą *Concept-music* judėjimą. Tai jis darė ir Lietuvoje, festivalyje „Gaida“ (2016). Jo paskaita-koncertas susilaukė kontroversiškų vertinimų¹⁰⁷. Per prezentaciją žiūrovui pristatomas kūrinio konceptas bei partitūra, tačiau akivaizdu, kad joje nėra tradicinės muzikos kalbos elementų (vadinasi, ji tam tikra prasme yra išplėstinė, t. y. užgarsinė). Žinoma, partitūroje yra keli muzikiniai elementai (garso aukščiai ir ilgiai), bet jie labiau interpretuoti ir spekuliatyvūs. Ją vertinti galima nebent per grafinės notacijos prizmę. Taip pat girdimas kompiuterio generuojamas *midi* signalas, atliekamas virtualiu instrumentu, kurį aptarti ar vertinti galima nebent estetiškai. Atrodo, kad pasirinkti šį instrumentą (dėl jo garsinio primityvumo) autorių paskatino nuo 9-ojo dešimtmečio internete paplitęs judėjimas *Trash culture* (liet. šiukšlių kultūra). Jis artimai susijęs su žodžiu „kičas“, taigi skatina daryti išvadą, kad autoriui tai greičiausiai padėjo pabrėžti meno kūrinio garsinio rezultato nereikšmingumą, lyginant jį su jo konceptu. Tačiau pats kūrinio konceptas veikia bendrame visos paskaitos ir kompozitoriaus teorijos kontekste, o tai ir yra šio kūrinio atlikimas, esmė. Jis tampa paveikus šalia kompozitoriaus parašyto, sukurto ir publikai pristatyto manifesto. Kitas „Charts music“ patyrimo būdas yra performatyvus kompozitoriaus vaizdo klipas, kuriame matome „grafinę partitūrą“ bei komiškus tekstinius ir vaizdinius komentarus (taip pat primenančius *Trash culture* judėjimui būdingą stilių), tačiau be paskaitos konteksto vargu ar galima vertinti šį kūrinių kaip nors kitaip, nei kaip internetinį pokštą. Vis dėlto, žvelgiant istoriškai ar iš meno filosofijos pozicijų, tai nesumažina kūrinio vertės. Tiesiog savo garsine patirtimi šis kūrinys yra visiškai kitoks: užgarsis (šiuo atveju tai reiškia visos kompozitoriaus teorinės studijos ir kūrinio atlikimo paskaitoje sintezę) ir yra kūrinio patirtis. Dar vienas panašus jo kūrinys yra „Conceptual listening“¹⁰⁸ (2020), jo metu kompozitorius skaito paskaitą, o atlikėjų ansamblis groja žymų kompozitoriaus M. Ravelio kūrinių „Bolero“, kuriame girdisi tik akompanimentas, bet nesigirdi melodijos. J. Kreidleris išleido šią

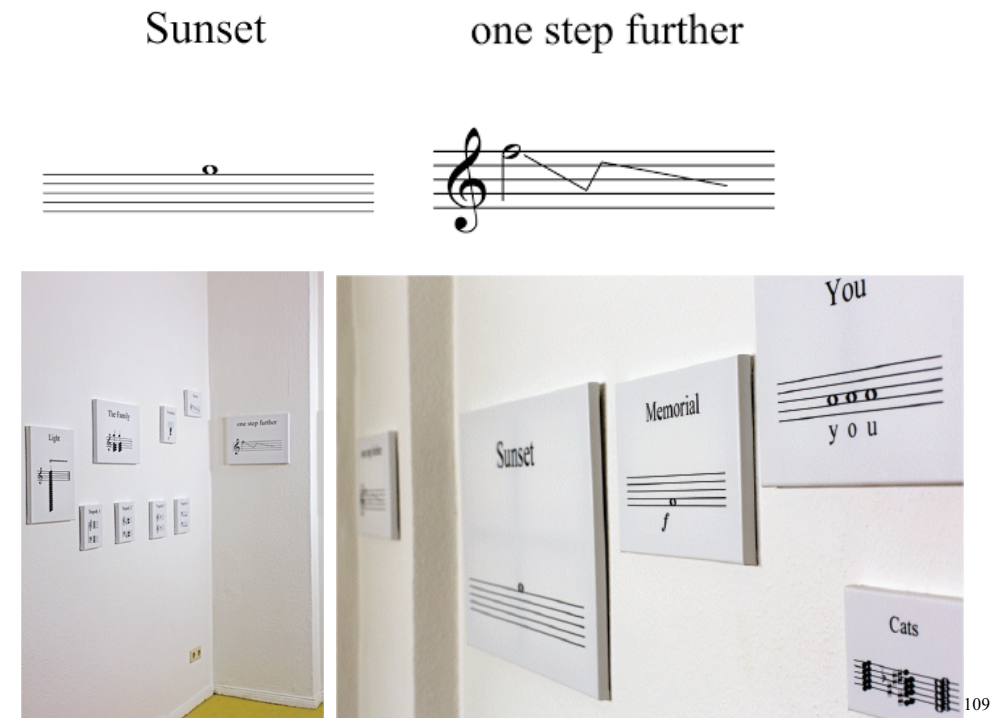
¹⁰⁵ Kreidler, J. Paskaita „Sentences on Musical Concept-Art“, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=cU1Zq52kuP4&t=6s&ab_channel=JohannesKreidler; žiūrėta 2021-06-11.

¹⁰⁶ Kreidler, J. Kūrinys „Charts music“ https://www.youtube.com/watch?v=2-BZfFakpzc&ab_channel=JohannesKreidler; žiūrėta 2021-06-11.

¹⁰⁷ Gužauskaitė, G. „Naujasis konceptualizmas“, 7 meno dienos, 2016; <https://www.7md.lt/muzika/2016-04-29/Naujasis-konceptualizmas>; žiūrėta 2021-01-08.

¹⁰⁸ Kreidler, J. Kūrinio „Conceptual listening“ atlikimas <https://theatticmag.com/features/2331/conceptual-listening.html>; žiūrėta 2021-06-11.

rekompoziciją-konceptų muzikos reiškinių pavadinimu „Minus bolero“ (2014), kas ir reiškė kūrinių „Bolero“ be melodijos. Kompozitorius pradeda paskaitą, kol galiausiai akompanimentas užgožia jo balsą ir girdimas tik rekonponuotas kūrinys (balso ir skaitomo teksto tiesiog nebesigirdi). Šį kūrinių irgi galima vertinti tarpdiscipliniškai – kaip institucinio, performatyvaus meno reiškinių.



19–22 pav. J. Kreidlerio albumo „Sheet music“ fragmentai ir parodos dokumentacija.¹¹⁰

J. Kreidlerio kūryboje taip pat apstu grafinių koliažų, kuriuose dekonstruojama muzikos grafinė kalba (žr. 19 ir 20 pav.). Rinkinys „Sheet music“ (2018) sudarytas iš įvairių performansų, pavyzdžiui, kūrinys „Product placement“ (2008) kompozitorius kaip komentarą autorių teisių biurokratiniais procesams užregistravo kiekvieną savo kūrinio garsą, kad jį būtų galima legaliai naudoti ir pirkti, taip kūrinio mediją paversdamas 70 200 lapų registracijos formų instaliacija. Šios formos buvo atspausdintos ir sunkvežimiu pristatytos į kūrinio premjerą, tiksliau, į parodos atidarymą-performansą (susirinkę žiūrovai greičiausiai tikėjosi koncerto ar performatyvaus garsinio veiksmo). Filmuojant žurnalistams kompozitorius krovė lapus, nešė juos į galeriją ir toliau lengvos, nuotaikingos kritikos forma dėstė savo požiūrį į institucijas, konceptų muziką ir kas yra muzikos koncepto medija. Taip pat jis kuria postmodernizmui būdingus institucinius autorystės klausimus

¹⁰⁹ Nuotraukų šaltinis: <http://www.sheetmusic-kreidler.com/en/dokumentation/>; žiūrėta 2024-06-11.

¹¹⁰ Kreidler, J. „Sheet music“, Editions Alia, Paris, 2018.

keliančius kūrinius-performansus, pavyzdžiui, tokius kaip „Fremdarbeit“ (2009). Tai – kūrinys, kuris atsirado kompozitoriui gavus užsakymą iš Berlyno muzikos festivalio „Klangwerkstatt“ parašyti kūrinių orkestrui. Jis perleido dalį honoraro kinų kompozitoriui bei kompiuterių programuotojui iš Indijos, kad šie parašytų kūrinių jo vardu, imituodami jo stilių. Žinoma, J. Kreidlerio honoraras buvo ženkliai didesnis nei iš šių šalių nusamdytų muzikų. Šis veiksmas tapo tam tikra valstybių struktūrų, institucijų nelygybių kritika. Taigi apibendrinant aptartus J. Kreidlerio kūrinius tampa akivaizdu, kad jie apsupti begalės kontekstų, komponavimo principai yra teoriškai pagrįsti, konceptualūs ir tokia strategija yra visiškai naujas požiūris į naująją muziką.

Lietuvoje konceptualizmas neatsiejamas nuo tokių pavardžių kaip Š. Nakas (savo kūryboje jis įprasmina mitologiją, literatūrinius vaizdinius, praplečia muzikos kūrinių ribas iki antropologijos, astronomijos, istorijos, vyrauja performanso meno elementai)¹¹³, M. Urbaitis (sujungęs laiką ir įvaldęs rekonponavimo techniką; kaip rašo L. Kaščiukaitė, „M. Urbaičio <...> rekonponavimo technika daugiau paremta racionaliais, iš anksto apgalvotais sprendimais“, taip pat įvairūs kodai kūrinių pavadinimuose)¹¹⁴ ar A. Kučinskas (dekonstrukcija-rekonstrukcija bei kilpų muzika)¹¹⁵. Šis laikotarpis muzikoje taip pat neatsiejamas nuo šiuolaikinio meno kontekstų: vykdavo įvairios akcijos (pavyzdžiui „Muzikinio veiksmo festivalis“ nepriklausomybės pradžioje, kuriojamas Tomo Žiburkaus)¹¹⁶, „Jaunosios muzikos“ ir „Alternatyviosios muzikos“ festivaliai Kaune, „Hepeningų“¹¹⁷ vakarų festivaliai Anykščiuose ir kiti¹¹⁸.

Šiuo metu (XX a. pab. – XXI a.) Lietuvoje ne vienas kompozitorius kuria konceptualiąją muziką. Vienas pirmųjų akademinės muzikos lauke tai pradėjo daryti kompozitorius **Antanas Kučinskas**. „<...> Savo kūriniuose Kučinskas yra tiesus ir atviras – jų klausantis dažnai galima iš karto suprasti, kaip ta muzika padaryta. Užuo slėpėsis už komplikuoatų struktūrų ar mokslingų komentarų, kompozitorius tiesiog eksponuoja vieną ar kitą paprastą idėją – tačiau daro tai išradingai ir elegantiškai. Kučinsko kūryboje visuomet buvo juntamas teatrinis pradai <...> kompozitorius jau

daugiau nei penkiolika metų dirba teatro muzikos srityje <...>.¹¹⁹ Net ši kompozitoriaus dosjė atskleidžia, kad A. Kučinsko kūryba – tarpdisciplininė ir centruojanti klausytojo, žiūrovo dėmesį į turinį. Vienas jo kūrinių, ypač vertas dėmesio – „Grand piano“. Šį opusą¹²⁰ atlieka du atlikėjai (vienas jų – kompozitorius). Kaip teigiama kūrinių aprašyme, „Fortepijonas yra ir styginis, ir mušamasis instrumentas, kuris nekoncertinėje aplinkoje tampa tik įspūdingu baldo elementu. Šie trys aspektai buvo pagrindiniai kūrybiniai impulsai kuriant šią kompoziciją.“ Atlikėjai taip kūrinių ir atlieka – pirmiausia groja juo labiau tradiciškai, taip, kaip tikimasi matant fortepijoną scenoje per akademinės muzikos koncertą. Antroje dalyje juo grojama kaip mušamuoju instrumentu, išgaunami skirtingi perkusiniai garsai, kol galiausiai abu atlikėjai, išsitraukę šluostes, pradeda fortepijoną valyti, tvarkyti, žiūrovui siūsdami fortepijono kaip daikto-baldo mintį. Jį uždengę ir sutvarkę, atlikėjai išeina iš scenos – tai irgi svarbus momentas, nes kūrinys nesibaigė garsine patirtimi, o perėjo į vizualiąją, performatyviąją. Visos jos – lygiavertės konceptualaus, tarpdisciplininio kūrinių dalys. Autorius akivaizdžiai dekonstruoja ir kvestionuoja fortepijoną platesne prasme, ne tik kaip muzikinį instrumentą, o visi elementai (garsas, vaizdas, veiksmas, muzikos išgavimo būdas ir t. t.), veikiantys kartu, padeda kompozitoriui aiškiai išartikuluoti savo pamatinį konceptą, kuriuo permaštomas fortepijono vaidmuo bei muzikos koncerto garsinės ir negarsinės patirties ribos.

Dar vienas lietuvių kompozitorius **Arturas Bumšteinas** yra vienas stipriausių konceptualios muzikos ir garso meno, sklindančių novatoriškomis formomis, pionierių. „Arturo Bumšteino veikla – turbūt aktyviausia ir įvairiausiškiausia visoje lietuviškoje tarpdisciplininio ir garso meno scenoje. Dažnai jis veikia ne tik kaip garso ir vaizdo menininkas, bet ir kaip antreprenieris, inicijuodamas įvairius eksperimentinės kolektyvinės kūrybos projektus, kurdamas leidybines platformas. <...>.“¹²¹ Arturas Bumšteinas domisi klausymo-girdėjimo temomis bei unikaliais kūrybos metodais. Jis dirba muzikos, šiuolaikinio meno, performanso meno, teatro bei radijo disciplinų sankryžose¹²². Iš ilgo kompozitoriaus darbų sąrašo vertėtų išskirti jo kūrinių „Blogi orai“, kuris yra įvardinamas kaip performansas arba garso įvykis ir atliekamas barokinėmis teatro triukšmų mašinomis. „Operomanijos“ (kūrinių prodiuserių tinklalapyje rašoma: „Baroko epochoje triukšmų mašinos buvo tik maža viso teatrinio iliuziono dalis – nepastebima žiūrovo akiai, užėmusi pozicijas teatro kulisuose. Kūrinyje „Blogi orai“ triukšmų mašinos yra konceptualaus „klimato“ generatoriai. <...> Tačiau, kaip ir bet koks kitas žmogaus sukonstruotas mechanizmas, vėjo mašina nėra autonomiškai veikiantis amžinasis variklis, jo stichiskumas yra veikiamas žmogaus (arba arklio)

¹¹³ Babinskas, U. „Muzika, Šarūnas Nakas ir nuogos esmės“, 2016, <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2016/02/15/muzika-sarunas-nakas-ir-nuogos-esmes/>; žiūrėta 2020-06-06.

¹¹⁴ Kaščiukaitė, L. „Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje“, *Lietuvos muzikologija*, t. 11, 2010. http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2010/Lietuvos_muzikologija_XI_Kasciukaite_55-74.pdf; žiūrėta 2020-06-06.

¹¹⁵ Paulauskis, L. <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-9-2004-spalis-2005-kovas/antano-kucinsko-muzika-be-grimo/>; žiūrėta 2020-06-06.

¹¹⁶ Gruodytė, V. Hepeningas vietoje lūžio, arba lūžis kaip hepeningas. *Lietuvos muzikos link*, Nr. 18. <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-18-2015-sausis-gruodis/hepeningas/>; žiūrėta 2020-06-06.

¹¹⁷ Hepeningas (angl. *happening*) – įvykis, atsitikimas), improvizuotas reginys, turintis dailės, muzikos, teatro, kino, choreografijos elementų. Siejamas ir su dailės sampratos plėtra – dailininkų siekiu kurti ne baigtus objektus, bet situacijas, kuriose žiūrovas dalyvautų visomis savo jauslėmis. Hepeningo scenarijus dažniausiai neapibrėžtas, eskizinis. Paliekama erdvė nenumatyti įvykių raidai. Kiekvienas hepeningo dalyvis gali laisvai improvizuoti naudodamas įvairių meno šakų raiškos priemones. Šaltinis: Visuotinė lietuvių enciklopedija. <https://www.vle.lt/straipsnis/hepeningas/>, žiūrėta 2021-06-08.

¹¹⁸ Gaidamavičiūtė, R. *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*, Vilnius, LMTA, 2008, p. 242–257.

¹¹⁹ Muzikos informacijos centro oficialus puslapis. <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/kucinskas/>; žiūrėta 2022-06-06.

¹²⁰ Kučinskas, A. Kūrinių „Grand piano“ gyvas atlikimas. https://www.youtube.com/watch?v=TZ-EBU9rSQI&ab_channel=AntanasKu%C4%8Dinskas; žiūrėta 2022-06-05.

¹²¹ Muzikos informacijos centras, kompozitoriaus profilis <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/bumsteinas/>; žiūrėta 2022-06-08.

¹²² Oficialus spektaklio „Urbančičiaus metodas“ aprašymas, Valstybinis jaunimo teatras, <https://www.jaunimoteatras.lt/spektaklis/urbanciciaus-metodas/>; žiūrėta 2022-06-08.

raumenų įtampas bei jo kūrybinių intencijų. „Bloguose oruose“ atlikėjų ansamblis vietoj muzikinių natų ar choreografinių instrukcijų naudoja įvairių epochų meteorologinius žemėlapius ir jų dekontekstualizuotus fragmentus, kurie organizuoja kūrinio dinamiką ir metaforiškai „įsuka“ natūralių gamtos reiškinių ratą. Performansų meno kūrėjas Ivanas Chengas specialiai „Blogiems orams“ parašė performatyvų tekstą, pasakojantį istoriją apie arklį vardu Šešėlis – performansą lydinčios istorijos protagonistą.¹²³ Iš tiesų stebint performansą juntamas jo gyvumas arba, kaip pats autorius įvardino savo metodą, pristatydamas „Blogų orų“ vinilinę plokštelę Nacionalinėje dailės galerijoje (2021) – „improkompozicija“ (improvizacija ir kompozicija kartu). Tačiau tai autorius pasirinko sąmoningai, nes visgi kūrinys yra apie nenusipėjamus ir nesusplanuojamus orus. Kiekviena minčių sistemos dalis, atrodo, papildoma orų tema – tai, kas matoma scenoje, kaip elgiasi atlikėjai judėdami erdvėje, kaip išgauna tai, kas girdima, kaip panaudojami instrumentai-aparatai, kurie Baroko laikais stovėdavo užkulisiuose. Vis dėlto šis triukšmų mašinų išeksponavimas nėra vien tik apie jas – tema konceptualiai atsispindi ir kompozicijoje, performatyviuose elementuose. Dar vienas autoriaus kūrinys – „Urbančičiaus metodas“, gavęs „Auksinį scenos kryžių“ (2021) kaip geriausią muziką spektakliui, nors A. Bumšteinas su šiuo darbu debiutavo ir kaip režisierius. „Teatro scenoje kaip režisierius debiutuojantis kompozitorius bei garso menininkas Arturas Bumšteinas, panaudodamas Thomaso Bernhardo romano „Kalkinė“ (*Kalkwerk*) ištraukas, kartu su kalbančių ir dainuojančių atlikėjų kvartetu tyrinėja beprotišką įsiklausymą ir, priešingai, kurtumą. Bernhardo romane pagrindinis veikėjas Konradas girdinčiai savo žmonai taiko taip vadinamąjį išplėstinį Urbančičiaus metodą, kuriuo ją „nueksperimentuoja“ negyvai. Viktoras Urbančičius buvo XIX–XX amžių sandūroje Vienoje gyvenęs austrų daktaras, dirbęs su kurčiųjų reabilitacija. Anot jo metodo, retai egzistuoja absoliutus kurtumas: reguliariai praktikuojant klausos pratimus kurtumo spektre galima atrasti garsui jautrias zonas ir jas plėsti metodiškų garso pratimų pagalba. Atlikėjų veiksmai spektaklyje persipina su jų pačių kaskart vis išbandomais balsais, skaitančiais bei dainuojančiais Bernhardo tekstus. Spektaklyje, kurį pats režisierius vadina tiesiog „klausekliu“, naudojamuose romano fragmentuose įkyriai atsikartoja klausos tema, formuojanti kitokius ir žiūrovo-klausytojo klausos įpročius.“¹²⁴ Stebint šį spektaklį-garso patirtį tampa visiškai akivaizdu, kad kompozitorius, šiek tiek savaip interpretavęs Urbančičiaus metodą, būtent žiūrovui jį ir pritaiko (tai išduoda aktorių kalbamas tekstas). Kūrinys ypač suveikia H. Lehmanno *concept-percept* kontekste.

Lietuvių kompozitorė **Lina Lapelytė** – kompozitorė, muzikė, smuikininkė, performanso ir šiuolaikinės operos kūrėja. Kelias disciplinas savo kūryboje jungianti menininkė šiuo metu daugiausia gilina į performatyvumą ir įvairias jo formas, manipuliuoja žanrų ribomis. Populiariosios

muzikos ir operos elementus Lina Lapelytė supina su liaudies ritualais ir šiuolaikinės kasdienybės kultūra. Jos kuriamiems performansams būdingas stilizuotas ekspresyvumas, grotesko elementai, teatrališka įtaiga, išraiškingas vizualumas ir konceptualus muzikalumas. L. Lapelytė savo kūryboje tyrinėja kitoniškumo, grožio, amžiaus ir sunkiai išjudinamų stereotipų temas, kritiškai apmąsto aktuales lyties, kultūrinio tapatumo ir socialinių grupių klausimus. Dažnai jos kūrinuose susitinka profesionalūs atlikėjai ir mėgėjai. Kolektyvinė darbo metodika atsispindi ir sėkmingose kūrybinėse produkcijose. Kartu su menininkėmis Rugile Barzdžiukaite ir Vaiva Grainyte sukurta šiuolaikinė opera „Geros dienos!“ (2013) įvertinta šešiais tarptautiniais apdovanojimais. Antras bendros kūrybos projektas, opera-performansas „Saulė ir jūra“ (2017)¹²⁵, 2019 m. pelnė pagrindinį Venecijos bienalės apdovanojimą – „Auksinį liūtą“¹²⁶. Kompozitorė iš tiesų eksponuoja muzikinio kūrinio turinį per konceptualius kodus. Čia verta paminėti jos operą „Geros dienos!“¹²⁷, apie kurią spektaklio prodiuseris „Operomanija“ rašo: „Operos „Geros dienos!“ siužetą kuria skirtingi kasininkų likimai, paprastai slepiami po dirbtinės šypsenos ir mechaniško aptarnavimo – „Laba diena!“, „Ačiū!“, „Geros dienos!“ – kauke. Kasdienybėje nepastebimos, robotus primenančios pardavėjos operoje veikia kaip ryškūs personažai. Pardavėjų mintys, žiūrovams girdimos jų CV išsklotinės tampa trumpa, individualia drama. Kasininkų charakteriai – tai lengvai atpažįstami tipažai, įkūnijantys universalias realijas. Operos librete susipina šnekamoji, literatūrinė kalba bei nūdienos aktualijos. Prekybos centro atmosferą atkuria dienos šviesos lempų ir aplinkos garsų instaliacija, sujungianti žiūrovų salę su scenoje veikiančių 10 kasininkų erdve. Scenos apipavidalinimas minimalus: prekės – tarsi privaloma, pažodinė supermarketo dekoracija – operoje veikia muzikiniu ir žodiniu pavidalais. Pagrindinis operos garsas – tai nuolatinis pypsėjimas, lydintis skenuojamą prekę. Jis tai prityla, tai garsėja, tačiau niekada nesiliauja. Kasininkų dainos, akompanuojamos šio garso, savo monotoniškumu primena apsipirkimo procesą. Operoje „Geros dienos!“ muzika pabrėžia personažų mintis, padeda jas išgirsti. Operos kūrėjos vengia moralizuojančio tono: kritiškas požiūris į kapitalizmą atskleidžiamas su humoru, pasitelkus ironiją ir poeziją. Skirtingų kasininkų likimų mozaika susilieja į bendrą chorą – universalią poemą, teigiančią vartojimo malonumą.“¹²⁸ Panaši struktūra yra ir garsiojoje operoje „Saulė ir jūra“, kai ypač vizuali ir muzikaliai nesudėtinga kūrinio forma kontrastuoja su pagrindine globalinio atšilimo idėja, o visi elementai vėlgi persiunčia esminę kūrinio žinutę – konceptą. „Įsivaizduokite paplūdimį – jūs jame, o dar geriau: stebėkite iš viršaus – deginančią saulę, kremus nuo saulės, ryškius maudymosi kostiumėlius ir prakaituotus delnus bei kojas. Pavargusias galūnes,

¹²⁵ Lapelytė, L. Operos-performanso „Saulė ir jūra“ ištrauka, <https://www.youtube.com/watch?v=FvpmQ5VXMqE> ; žiūrėta 2024-09-02.

¹²⁶ Muzikos informacijos centras, kompozitorės profilis <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/lapelyte/>; žiūrėta 2022-06-08.

¹²⁷ Lapelytė, L. Operos „Geros dienos!“ ištrauka, <https://www.youtube.com/watch?v=iirWqDKKM98&t=184s> ; žiūrėta 2024-09-02.

¹²⁸ Oficialus operos „Geros dienos!“ aprašymas, Operomanija, <https://operomanija.lt/repertuaras/geros-dienos/>; žiūrėta 2022-06-08.

¹²³ Bumšteinas, A. Kūrinio „Blogi orai“ ištraukos, <https://www.youtube.com/watch?v=6eWBjAjNdPE> ; žiūrėta 2024-09-02.

¹²⁴ Oficialus spektaklio „Urbančičiaus metodas“ aprašymas, Valstybinis Jaunimo teatras, <https://www.jaunimoteatras.lt/spektaklis/urbanciciaus-metodas/>; žiūrėta 2022-06-08.

tingiai išsitiesusias ant rankšluosčių mozaikos. Įsivaizduokite retkarčiais girdimą vaikų klyksmą, juoką, ledų furgono garsą tolumoje. Muzikinis bangų ritmas bangose, raminantis garsas (šiose paplūdimyje, ne kitur). Plastikinių maišelių virpėjimas ore, jų tylus plūduriavimas, tarsi medūzos, žemiau vandens linijos. Ugnikalnio, lėktuvo ar greitaeigio katerio dundės. Paskui dainų choras: kasdienės dainos, rūpesčių ir nuobodulio dainos, dainos beveik apie nieką. O po jomis: lėtas išsekusios Žemės girgždėjimas, dūsavimas. (Lucia Pietroiusti)¹²⁹ Žiūrovas šią paplūdimio scenografijoje vykstančią operą stebi visuomet iš viršaus (kad ir kokioje šalyje ji vyktų) – tarsi iš saulės perspektyvos.

Nors visų paminėtų kūrinių muzikos struktūra dažniausiai vertinama kaip minimalistinė, juose apstu kitoms meno sritims (vizualinės, performatyviosios dalies, eksperimentavimo) būdingų elementų. Tačiau žvelgiant į šiuos kūrinius per turinio (*gehalt*) prizmę ar per jų suvokiamumo prizmę ir vertinant žiūrovams kūrėjų užduotą informaciją, darytina išvada, kad visi šie kompozitoriai visgi kuria pasitelkę panašias konceptualias priemones. Ir kad konceptas nelieka viršesnis už rezultatą, nes visi kūriniai estetinė prasme ypač paveikūs, pripažinti, dažnai suvokiami plačiai auditorijai.

Konceptualioji muzika taip pat siejama su skaitmeninės muzikos atsiradimu¹³⁰, jos sukelta revoliucija, tačiau, pasirėmus H. Lehmanno izomorfizmo principu, neišvengiamai paaiškėja, kad ne tik eksperimentinės, tarpdisciplininės, bet ir akademinės muzikos komponavimo tradicijoje aptinkama nemažai išankstinių konceptų, atskleidžiamų per komponavimo technikas, o ypač atlikimą, ir tyrinėjančių būtent kūrinio turinį (*gehalt*) ir apie ką jis yra, kokią žinutę žiūrovui ar klausytojui siunčia. H. Lehmanno tyrimai, teoriniai darbai bei įžvalgos, jo požiūrio taškas labai artimi jau susiformavusiam šio darbo autorės įsitikinimui, jog šiuolaikinis kompozitorius vis dažniau primena šiuolaikinį menininką, kuris savo kūryboje taiko būtent moderniems menininkams būdingą elgesio modelį: kuria tam tikrą minčių konceptualią sistemą, kurios dėka ir gimsta tarpdisciplininis kūrinys. Kūrinio turinys formuojasi būtent konceptualizuojant autoriaus mintis ir randant jiems garsinę ir vizualinę išraišką.

Daugumą aukščiau aptartų meninių praktikų kūrėjai palydėjo meniniais **manifestais**, deklaruojančiais pagrindines kūrybines idėjas ir nuostatas. XX–XXI a. pradžios laikotarpiu esminiais tapo šie manifestai:

- L. Russolo „The Art of Noises“ (1913)
- P. Schaeffer „À la recherche d’une musique concrète“ (1952)
- J. Cage „Silence“ (1952)
- H. Flynt „Concept Art“ (1963)

- S. LeWitt „Sentences on Conceptual Art“ (1969)
- J. Kreidler „Sentences on Musical Concept-Art“ (2013)
- A. Kučinskas „Parazitinės muzikos manifestas“ (2004)

Manifeste „The Art of Noises“¹³¹ (liet. triukšmų menas) Luigi Russolo padeda pagrindą aplinkos garsų bei būsimos garsovaizdžio sąvokos idėjoms ir iš to ateityje sukuriams kūriniams. L. Russolo rašo, kad „triukšmas“ atsirado dėl XIX amžiaus mašinų. Iki šio laiko pasaulis buvo rami, jei ne tyli, vieta. Išskyrus audras, krioklius ir tektoninę veiklą, šią tylą skiriantis triukšmas nebuvo stiprus. Anot jo, ankstyviausia muzika buvo primityvi, paprasta ir sukurta labai paprastais instrumentais, nors daugelis ankstyvųjų civilizacijų muzikos paslaptis laikė šventomis ir saugojo apeigoms bei ritualams. Taip pat kompozitorius samprotavo apie „absoluto garso“ idėją. L. Russolo akordą vadina „išbaigtu, absoliučiu garsu“ (Gagnè, p. 140), kuriame skirtingi elementai dėl įvairių priežasčių susijungia į visumą. Jis teigia, kad akordai vystėsi palaipsniui, pirmiausia pereinami nuo „priešais triados prie nuoseklių ir komplikuočių disonansų, kurie būdingi šiuolaikinei muzikai“. Anot jo, nors muzika iki tol bandė sukurti saldžius ir tyrus garsus, ji ilgainiui darėsi vis sudėtingesnė, muzikantams stengiantis sukurti naujus ir dažnai disonansinius akordus (turimos omenyje XX a. modernistinės komponavimo technikos). Tai, jo teigimu, vis labiau artėjo prie „triukšmo garso“. L. Russolo muzikos evoliuciją lygina su mašinų dauginimu, nurodymas, kad kadaise mūsų apleista garso aplinka vis labiau užsipildė mašinų triukšmais, skatindama muzikus kurti „sudėtingesnę polifoniją“, kad sukeltų emocijas ir sužadintų žmonių jautrumą. Jis pabrėžia, kad muzika plėtėsi link sudėtingesnės polifonijos, ieškodama didesnės tembrų ir tonų spalvų įvairovės. Taip pat kompozitorius paaiškina, kad „muzikinio garso tembrų įvairovė yra pernelyg ribota“. Anot jo, turime „išėiti iš šio riboto garso rato ir užkariauti begalinę triukšmo garsų įvairovę“, ir ši technologija leistų mums manipuliuoti triukšmu taip, kaip nebuvo įmanoma naudojant tradicinius instrumentus. L. Russolo tvirtina, kad muzika pasiekė tašką, kuris nebeturi galios jaudinti ar įkvėpti. Net tada, kai garsas ar skambesys yra naujas, autorius teigia, kad jis vis tiek skamba kaip senas ir pažįstamas, todėl žiūrovai „laukia nepaprastos sensacijos, kurios niekada nebūna“. Jis ragina muzikus tyrinėti miestą „ausimis, jautresnėmis už akis“, klausantis įvairiausių garsų, kurie dažnai yra savaime suprantami, tačiau (potencialiai) muzikinio pobūdžio. Jis mano, kad šiems triukšmams gali būti suteikiamas aukštis ir jie gali būti „harmoningai reguliuojami“ (kaip natos muzikos kalboje). Vienas išskirtiniausių, garso skulptūrą primenančių kompozitoriaus kūrinių – kartu su menininku Ugo Piatti Russolo suprojektavo ir pastatė savo *intonarumori* (triukšmo gamintojus): medinės dėžės su megafonais, kuriose yra elektromechaninės mašinos tam tikro tipo garsui gaminti. Jis norėjo priartinti triukšmo mašiną ir jos tonaciją kuo arčiau muzikinio instrumento. Jo klavišinis instrumentas

¹²⁹ Oficialus operos „Saulė ir jūra“ tinklalapis, <https://www.sunandsea.lt/lt>; žiūrėta 2022-06-08.

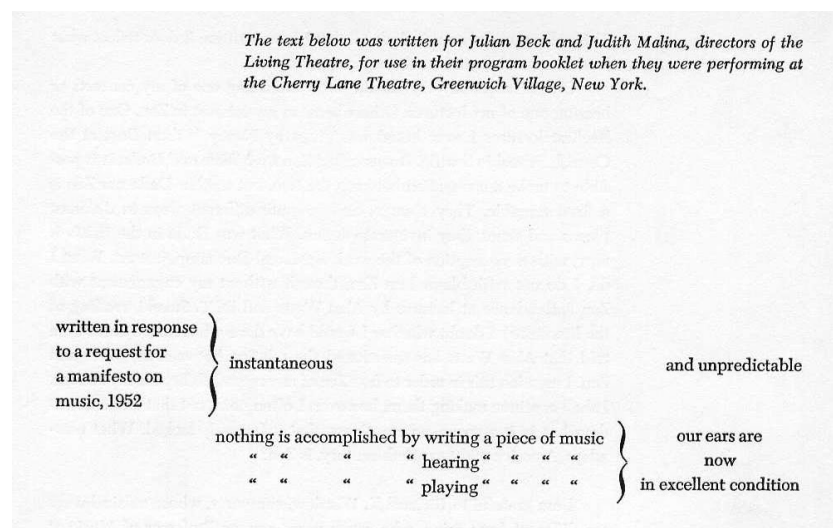
¹³⁰ Kreidler J., Lehmann H. Paskaita „Music, Aesthetics, Digitalization – a Controversy (2012)“, https://www.youtube.com/watch?v=i9x1bjzT2t8&ab_channel=JohannesKreidler, žiūrėta 2021-06-11.

¹³¹ Russolo, L., *The Art of Noises*, New York, Pendragon press, 1986.

https://monoskop.org/images/0/09/Russolo_Luigi_The_Art_of_Noises.pdf; žiūrėta 2021-06-03.

rumor armonio taip pat gamino mikrotonines dermes. Taip pat L. Russolo panaudojo grafinę notaciją¹³² savo kūrinyje „Risveglio di una città“ (1914). Tiesa, šis jo nuopelnas susilaukė ir kritikos – pavyzdžiui, kompozitorius Edgard’as Varèse’as atmetė futurizmo idėją ir visas šio manifesto mintis. Jis laikė tokią muziką tik paviršutinišku kasdienių garsų atkartojimu ir pasisakė už naujus, daugiau galimybių turinčius instrumentus. Darbo autorei priėmus poziciją, kad muzika yra garsų menas, galintis veikti ne tik per konvencines muzikos kompozicijos priemones, šis manifestas yra itin artimas. Tai buvo labai konceptualus dar XX a. pradžios požiūris, atrodo, davęs pagrindą garso instaliacijai, skulptūrai, eksperimentiniams instrumentams, taip pat ir teorine, filosofine prasme įkvėpęs nemažai svarbių būsimų muzikos bei filosofijos krypčių, pavyzdžiui, būdingų P. Schaefferiui, R. Murray Scahferiui (atradusiam garsovaizdžio¹³³ sąvoką), J. Cage’ui ar kt.

P. Schafferio manifestas atspindi jo dienoraščių rinkinyje „À la recherche d’une musique concrete“¹³⁴ (liet. konkrečioji muzika), kai kompozitorius įteisina muzikinę medžiagą, kuriamą realių aplinkos garsų įrašais. Tai tampa kaip priešprieša *musique abstract* (liet. abstrakčioji muzika) – P. Schafferis taip vadina konvencionalią muziką, skirtą tradiciniams instrumentams.



21 pav. J. Cage'o manifestas

Jau aptarta J. Cage'o kūryba įgauna prasmę šiame manifeste – chaotiška ir kiek poetine tvarka užrašyti žodžiai komunikuoja ir vizualinės komunikacijos prasme: „momentinis; ir nenusipėjamas; kūrinio užrašymas dar nieko nereiškia; klausymas; grojimas; mūsų ausys dabar yra puikios būklės“.

¹³² Russolo, L. Kūrinio „Risveglio di una città“ grafinė partitūra,

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=240> ; žiūrėta 2024-09-02.

¹³³ Garsovaizdis – aplinkos garsų visuma. Šią sąvoką XX a. viduryje įtvirtino kanadiečių kompozitorius R. Murray Scahferis.

¹³⁴ Schaffer, P. „In Search of a Concrete Music“, University of California press, 2012.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4620524/mod_resource/content/1/In%2BSearch%2Bof%2Ba%2BConcrete%2BMusic%2B-%2BPierre%2BSchaeffer%2B%2BJohn%2BDack%2B%2BChristine%2BNorth.pdf ; žiūrėta 2021-06-09.

Filosofas ir muzikas Henry Flyntas savo esė-manifeste „Concept art“¹³⁵ (1963), mąstydamas apie koncepto sąvoką bei konceptualųjį meną, pasiūlė jo apibrėžimą, kurį labai aiškiai susiejo ir su muzika. Jis palygino konceptualaus meno kūną, kuris susideda iš sąvokų, minčių (jų sistemų), su muzikos kūnu – garsu. Anot jo, *sąvokos* yra glaudžiai susijusios su kalba, tad sąvokų menas yra toks menas, kurio medžiaga yra kalba, o tiksliau – sąvokų ir kalbos santykis. Pagal analogiją muzikos meno srityje – garso ir muzikos santykis. Čia garsas atskiriamas kaip fizinis objektas, nes muzikos kūrinio rezultatas susideda ne vien iš estetinio skambesio ar emocijas dirginančio intuityvaus jausmo¹³⁶ (išskiriamas muzikos kūrinio kūnas). H. Flyntas iškart palygina idėjos ir koncepto sąvokas: „Koncepto sąvokos įsivaizduojamas apibrėžimas yra platoninės formos nykstantis pėdsakas, kurio sąvoka yra keičiama objektyviu, metafiziniu ryšiu su jo pirmine intencionalia idėja.“ Egzistuoja subjektyvus ryšys tarp koncepto sąvokos, jos pavadinimo problematikos bei koncepto pradinės prasmės (minties arba idėjos). H. Flyntas rašo, kad minties ar idėjos sąvoka yra pirmą kartą koncepto sąvokos prasmė, jos susijusios, giminingos, tačiau konceptualaus kūrinio pagrindas yra filosofškai pagrįstas (formuojant autoriaus minčių sistemą arba rašant kūrinio aprašymą). Šis požiūrio taškas skatina sujungti koncepto ir idėjos sąvokas ir tampa pavyzdžiu įvade paminėtam antrojo konceptualių kūrinų kategorijos modeliui, kur rezultatas toks pats svarbus kaip ir kūrinio idėja (konceptas, idėja, rezultatas sujungiami į visumą). Autorius klausia – kaip suvokti, analizuoti meninę, estetinę prasmę tokį meno kūrinį, kurio pagrindą sudaro konceptas, filosofija, diskursas? Visų pirma, H. Flyntas teigia, kad techninė kūrinio dalis yra tik viena iš kūrinio sudedamųjų dalių, jei kūrinys vien technologiškai „konceptualus“ – tai nėra konceptualaus meno kūrinys (tai tampa ypač aktualu atlikus kompozitorių apklausą – žr. 2-ą skyrių ir priedus, nes iš atsakymų matoma, jog Lietuvos kontekste daug kompozitorių mano, kad konceptas labiausiai siejasi su muzikos kūrinio struktūros ir formos sprendimais, dažniausiai susijusiais tik su muzikos laukui būdinga problematika, nelabai minimi platesni, tarpdiscipliniai kontekstai, vizualumas ar kt.). Kaip pavyzdį H. Flyntas pateikia struktūromis paremtus kūrinius, kurie irgi būna dvilypiai, pavyzdžiui, fuga. Klausytis fugos galime dviem būdais: visų pirma, sąmoningai klausytis jos struktūros, kaip ji sukomponuota, asociatyviai kategorizuoti garsą, analizuoti laikotarpį, o nūdienoje – suvokti ją kaip kultūrinį kodą. O, pavyzdžiui, kategoriškai serialistiniu būdu sukomponuoto kūrinio kognityvine prasme analizuoti beveik negalime – kaip ir jo asocijuoti su kažkuo kitu. Anot autoriaus, tokio kūrinio apskritai negalime laikyti muzika platesne prasme ar juo labiau konceptualiosios muzikos kūrinium, nes jis koduoja tik struktūrą, dažnai matematinę. Žinoma, toks požiūris kategoriškas, kaip ir jo vėliau išsirutuliojusi avangardinė, dadaistų įtakos paveikta antimeno teorija (siejama su *Fluxus* ir Nihilistų meno judėjimais), bet, šiomis įžvalgomis vadovaujantis, galima lengviau ir aiškiau atskirti daugiasluksniškai konceptualų kūrinį

¹³⁵ Flynt, H., „Essay: concept art“, 1963 m. <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>; žiūrėta 2020-06-06.

¹³⁶ Ši filosofo prielaida darbo autorei padėjo pamatus formuojant užgarsio sąvoką.

nuo emocijas veikiančio intuityvaus muzikos kūrinio ar vien matematinėmis struktūromis (ar technologiniais sprendimais) paremto kūrinio koncepto.

Tais pačiais metais atsirado ir S. LeWitto manifestas, o iš jo – ir J. Kreidlerio koncepto muzikos bei muzikinio konceptualaus kūrinio samprata bei tokio kūrinio sukūrimo taisyklės (autorės vertimas į lietuvių kalbą, originalas – žr. priedą nr. 2). Sakiniai apie muzikos konceptų meną¹³⁷ (2013) – J. Kreidlerio manifestas išskirtinai radikalus, tačiau unikalu, kad tai ir tapo kompozitoriaus institucinio, dekonstruojančio muzikos ir garso meno komponavimo pagrindu – kiekvienas kūrinys atitinka manifeste aptariamas sąlygas.

Analizuojant konceptualiąją muziką neišvengiamai susiduriama su sąvokomis medialumas, medijų menas. J. Kreidleris ne tik parašė minėtą manifestą, bet ir įvedė *prepared listening* (liet. *preparuoto klausymosi*) sąvoką¹³⁸. Čia kompozitorius nubrėžia nuorodą į J. Cage'o preparuotą fortepijoną – t. y. tokį klausymą, kuris yra paveiktas papildomos informacijos, pavyzdžiui, teksto, vizualinės, grafinės informacijos ar judančio vaizdo. Tai nėra klausymas, kurį patiri vien tik ausimis. Kompozitorius tai vadina *extended definition of music using additional media* (liet. išplėstinės muzikos apibrėžimas, naudojantis papildomomis medijomis). Jo pagrindiniai klausimai atsispindi kūryboje: kas yra muzika ir kaip formuoti klausymąsi, kaip dekonstruoti muzikos sąvoką, ką galima vadinti muzika.

Savo pranešime¹³⁹ kompozitorius paaiškina, kad šiuolaikiniame muzikos ar garso kūrinyje gali būti naudojami ne tik tradiciniai muzikos kalbos ir komponavimo elementai (garso aukščiai, harmonija, ritmika ir kt.), instrumentuotė, orkestruotė ar technologiniai aspektai, bet ir kiti veiksniai – vaizdas, atlikėjo judesiai, tekstas, spalvos, šviesa. Komponuoti galima naudojantis visais šiais elementais, nes jie visi yra laiko menas, kaip ir muzika. Tai ir yra pagrindinis šių elementų bendrumas. Taigi, komponuojant konceptualųjį kūrinį labai svarbūs šie kompozitoriaus suformuluoti teiginiai (žr. 22 pav.):

- Kūrinio atlikimas yra performatyvioji praktika;
- Kūrinio partitūra yra grafinės raiškos praktika;
- Ritmas gali būti išreiškiamas nemuzikiniais garsais ar pabrėžiamas vaizdine medžiaga, šviesos šaltiniais;
- Instrumentai yra ir skulptūros objektai;
- Muzikos kūriniai turi pavadinimus, o tekstas gali būti dainuojamas;
- Jei muziką suvoki kaip garso meną, ji tampa ir erdvine praktika;

¹³⁷ Kreidler, J. „Sentences on musical concept-art“, 2013, <http://www.kreidler-net.de/english/theory/sentences.htm> ; žiūrėta 2021-06-05.

¹³⁸ Kreidler, J. „Johannes Kreidler on Prepared Listening“, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=af3_SWPCYkg&ab_channel=SoundsUnheard ; žiūrėta 2021-06-09.

¹³⁹ Kreidler, J. „Music or media art?“ <http://www.kreidler-net.de/theorie/musicormediaart.htm> ; žiūrėta 2021-06-09.

- Muzikos atlikimas yra socialinė praktika;
- Konceptai gali būti adaptuojami, kuriami, pritaikomi garsui taip pat kaip ir kitoms medijoms.

Tai kompozitorius pagrindžia ir savo įžvalgomis apie skaitmeninę erą, kai kūrybinis darbas su skirtingomis medijomis yra supanašėjęs, pavyzdžiui, vaizdą programoje karpome labai panašiu principu kaip ir garsą. J. Kreidleris inovaciją mato kaip pozityvų aspektą, leidžiantį kūrėjui jaustis laisvesniam. Pastaraisiais metais multimedijinės (t. y. daugialypės) terpės naudojimas naujosios muzikos srityje labai išaugo: vaizdo įrašai, atlikimas, konceptualumas, socialinė sąveika, instaliacijos menas ir kt. Komponavimo kategorijos tokiam kontekste yra: laikas, erdvė, garsas, semantika, dalyvavimas-atlikimas ir kt. Šie kūrybiniai parametrai egzistuoja ir kitose meno srityse – dėl to galima logiška jų sankirta. Būtent tai savo kūrinuose ir tyrinėja J. Kreidleris, įkvėpdamas naują požiūrį į muzikos ir garso kūrinį, ir tai yra artima šio darbo autorės požiūriui formuojant konceptualaus kūrinio ypatybes, ypač turint omenyje tarpdisciplininį požiūrį į muzikos komponavimą.

Lietuvoje ryškus kompozitoriaus Antano Kučinsko manifestas „Parazitinės muzikos koncepcija“ (2004) parodo procesus, vykusius Lietuvos konceptualiosios muzikos scenoje, ir aptaria įvairias temas, šiam darbui artimus kontekstus, taip pat kokius konceptai, akcentai, požiūrio taškai bei tų dienų problematika slypi už pasirinktos komponavimo technikos (žr. priedą nr. 3). A. Kučinsko manifestas, parašytas daugiau nei prieš 20 metų, puikiai patvirtina, kad Lietuvoje irgi vyrauja konceptualiosios muzikos idėjos – kalbama apie skirtingas konceptualias technikas muzikoje – rekompoziciją, intertekstus. Tai – vieni pagrindinių konceptualiosios muzikos faktorių, suvokiant ir komponuojant muziką išplėstiname lauke¹⁴⁰.

Visi šiame skyriuje aptarti manifestai kalba apie kūrinį, „peržengiantį ribas“, apie tai, kad muzika nėra tik struktūra ir taisyklės, kad ji gali būti suvokiama kaip garsų menas, tylą ar atsitiktinis įvykis, o komponavimo priemonė nebūtinai privalo būti garsinė, muzikos kūrinui svarbu ir vizualiniai aspektai, atlikimo vieta, sąlygos, forma ir viso to aiškumas. Kalbama, kad muzikos kūrinys gali egzistuoti ir be muzikos, gali skambėti pasitelkus keistą objektą ar dekonstruotą instrumentą, kaip muzika gali išeiti iš muzikos menui būdingų kontekstų ir tapti diskursyvi. Apžvelgus manifestų turinį ir tarpusavio ryšius, ryškėja dar aiškesnės konceptualaus muzikos (garso) kūrinio ypatybės.

Taigi, prisimenant šio skyriaus pradžioje aprašytą M. Duchamp'o požiūrį, kad iki XX a. modernizmo lūžių dominavo tinklainės menas (angl. *retinal art*), skirtas akims ir žiūrėjimui, grožėjimuisi, estetiniam pasitenkinimui, galima būtų daryti prielaidą, kad tokiu atveju greičiausiai turėtų egzistuoti ir ausų, o tiksliau sakant – būgnelių menas, skirtas klausytis muzikos ir ja mėgautis. Bet tai neturi daug bendro su žengiančiu už formos ar technologinių ribų konceptualių mąstymų ir sąmoningu, racionalių autoriaus (o dažnai ir klausytojo) įsitraukimu. Analizuojant pristatytus

¹⁴⁰ Šis terminas plačiau paaiškintas kitame poskyryje „Muzika išplėstiname lauke“.

požiūrio taškus aiškėja, kad conceptualus muzikos kūrinys veikia būtent per **mąstymo prizmę**, kai garsas laikytinas kodu ir jis turi **reikšmę**, dažnai išeinančią už muzikos meno ribų (įvyksta turinio posūkis – muzikos nebe tik ausims, bet ir mintims). Apibendrinant būtų galima pasakyti, kad garsas virsta medija – žinute, kurią komunikuoja¹⁴¹ kompozitorius. Kita vertus, būtent toks požiūris į muzikos ar garso kūrinį savo tarpdidiškumu ir tarpdiscipliniškumu nukelia į išplėstinio lauko (angl. *expanded field*) teoriją, suformuluotą XX a. 8-ajame dešimtmetyje.

1.3. Muzika išplėstiniame lauke

Terminas „išplėstinis laukas“ (angl. *expanded field*) pirmiausia palietė skulptūros meno sritį. Titulinė sąvoka „laukas“¹⁴² kildinama iš Pierre'o Bourdieu esė „Kultūros produkcijos laukas“ (1973), kurioje autorius suformuoja įžvalgą, kad jo tyrinėjamas kultūros produkcijos laukas sukuria mūsų simbolius ir atvaizduoja „mus“ mums patiems ir kitiems. Tai jis dar vadina *kultūriniu kapitalu* (čia turėdamas omenyje visuomenės žinias, išsilavinimą, estetinį skonį, vartojimo įpročius, nusistovėjusias bendravimo formas ir kt.)¹⁴³. Daugelis menotyrininkų ir filosofų būtent taip ir supranta „lauko“ sąvoką, rašydami apie procesus, vykstančius skirtingose meno srityse. Reikšminga ir tai, kad „lauko“ teorijos XX a. buvo plėtojamos ne tik filosofijoje ar menotyroje, bet ir fizikoje, biologijoje (pavyzdžiui, formuojančio rezonanso hipotezė – Ruperto Sheldrake'o tyrimai¹⁴⁴, 1991).

Menotyrininkas Vytautas Michelkevičius teigia: „Ilgius šimtmečius cechas ir gildija buvo meninės disciplinos formuojanti jėga ir veiksnys, o XX a. antroje pusėje jas pakeitė episteminės ar interpretacinės bendruomenės bei diskursai. Nuo modernizmo pabaigos ir šiuolaikinio meno susiformavimo pradžios (XX a. 6–7-asis dešimtmečiai pasaulyje, 9–10-asis dešimtmečiai Lietuvoje) grynumas ir discipliniškumas nebetapo prasmingas ir vertingas dėl savo uždaro bei pakitusio meno lauko ir jo kūrybos priemonių arsenalo. Meno įrankiu ir dėmesio (o vėliau ir tyrimo) objektu iš esmės galėjo būti bet kas. Jei greitomis atliktume trumpą meno transformacijos nuo gildijų link postdisciplinų istorinę analizę, pamatytume, kad pirmiausia tam tikros meno disciplinos išėjo iš savo uždarytų ribų ir buvo pradėtos analizuoti išplėstiniame meno lauke. Pirmiausia taip nutiko skulptūrai (Rosalind Krauss, „Sculpture in the expanded field“, 1979), tada fotografijai (George Baker, „Photography's Expanded Field“, 2005), o tuomet ir visam (vizualiajam) menui (Natalie Loveless, „Art in the Expanded Field“ 2019), kol galiausiai visas meno laukas tapo įvardintas kaip

postdisciplininis ar postmedijų (tos pačios autorės Rosalind Krauss „A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition“, 2000).“¹⁴⁵

Pirmą kartą šis terminas paminėtas būtent menotyrininkės Rosalind Krauss straipsnyje „Skulptūra išplėstiniame lauke“ (1979). Jame autorė, įtvirtinusi „postmodernizmo“ sąvoką ir taip atitolinusi mąstymo bei kūrybinius procesus nuo pagrindinių modernizmo tezių (palikusi jas tik pamatams, ištakoms), pabrėžia, kad modernistinės idėjos (7–8-asis deš.) jau pasiekė „mąstymo juodąją skylę“, ir šiuolaikinę skulptūrą vertinti ir analizuoti įmanoma tik per tai, kas „nebėra skulptūra“ – turint omenyje visiškai naują požiūrio tašką¹⁴⁶. Autorė rašo: „Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting“ (liet. „Skulptūra yra tai, į ką atsirenki besitraukdamas atgal, kad pamatytum paveikslą“ (Krauss, p. 35). Čia ji jau turi omenyje ir būsimą instaliacijos meną (kuris kaip meno išraiškos forma irgi gimė 7–8-uoju dešimtmečiais ir galėtų būti kaip „išplėstinės skulptūros“ sinonimas). Anot autorės, būtent 7-ąjį dešimtmetį kultūra įžengė į kategorišką niekieno žemę – pavyzdžiui, architektūroje svarbus tapo ne pats pastatas ar jo struktūra, o būtent tai, kas yra „ant“ ar „priešais“ pastatą, tiksliau, visa tai, kas yra ne pastatas (vėliau autorė tai vadina *ne architektūra*). Tas pats nutiko ir kraštovaizdžio sąvokai, aktualu tapo ne pats kraštovaizdis (*ne kraštovaizdis*), o tai, kas dar yra kraštovaizdyje, jo elementai. (Krauss, p. 36). Taigi, Krauss išplėtojo skulptūros suvokimo struktūrą nuo uždaro ir pagrįsto, taikydama atmetimo principą, pagal kurį skulptūra yra ne kraštovaizdis (gamtinė aplinka) ir ne architektūra (urbanizuota aplinka), iki atviros ir kompleksiškos, t. y. apimančios ir kraštovaizdį, ir architektūrą. Tokią inkliuzyvią kūrybą meno teoretikė pavadino vietos erdvinėmis konstrukcijomis (*site constructions*)¹⁴⁷. Anot autorės, *išplėstinis laukas* yra tapęs tarpdidišės meninės kūrybos ir menininkų bendradarbiavimo sinonimu – terminas suponuoja ne menų susiliejimą (sintezę), o skirtingų praktikų ir idėjų sambūvį, taip pat meno erdvių įvairovę (Novickas, ten pat). Vadinasi, tokia prielaida leidžia pažvelgti į meno kūrinį ne tik per konkrečias, tai meno sričiai aktualias taisykles, bet ir pritaikant kitų meno ar mokslo sričių galimybes. O taisyklių ieškoti geriausia per neiginius, kokius savo straipsnyje ir pasiūlo R. Krauss skulptūros laukui. Supratusi, kad skulptūra yra ne architektūra ir ne kraštovaizdis, ji tarsi išlaisvina požiūrio tašką į meno kūrinį, jo kontekstus. Ji pasitelkia dvigubo analitinio kvadrato schemą (dar kitaip vadinamą Greimo semiotiniu kvadratu) ir sukuria būdą, kaip interpretuoti naujasias meno praktikas (žr. 23 pav.):

¹⁴¹ Komunikacijos schemas žr. antrame skyriuje.

¹⁴² Lauko sąvoka atsirado iš Pierre'o Bourdieu esė „Kultūros produkcijos laukas“, žr. rinkinyje *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams. I dalis*, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2011, p. 273–327.

¹⁴³ *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, sąvoka „Kultūrinis kapitalas“ <https://www.vle.lt/straipsnis/kulturinis-kapitalas/>; žiūrėta 2022-01-12.

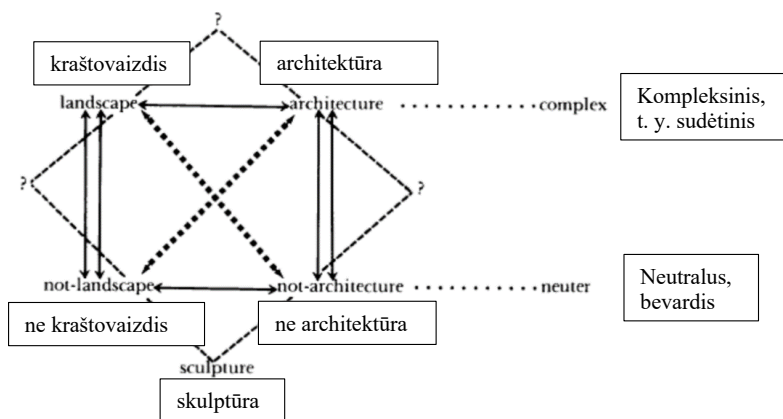
¹⁴⁴ Plačiau galima pasidomėti čia: <https://www.sheldrake.org/>

¹⁴⁵ Dar nepublikuotas V. Michelkevičiaus straipsnis, asmeniškai pasidalintas su darbo autore. Publikacija turėtų atsirasti per pusę metų.

¹⁴⁶ Krauss, R. „Sculpture in the expanded field“, in *October* Vol. 8 (Spring, 1979), p. 30-44, The MIT Press; <https://www.jstor.org/stable/778224>; psl. 34; žiūrėta 2022-01-12.

¹⁴⁷ Novickas, A. „Architektūros ir dailės prasmų paieška išplėstiniame šiuolaikinės meninės kūrybos lauke“, in „Urbanistika ir architektūra“, ISSN-1392-1630-print/-ISSN-1648-3537-online, p. 7, 2011

23 pav. R. Krauss schema



V. Michelkevičius taip pat minima menininkė ir teoretikė Natalie Loveless savo 2019 m. knygoje „How to make art“ (liet. „Kaip kurti meną“) irgi rašo apie tai, kad ji savo studentams vis dar dėsto R. Krauss požiūrį, nes tai vis dar esą aktualu ir šiandien. „Naujos hibridinės formos reikalauja naujų, išplėstinių kategorijų, jei norima su jomis tinkamai susidoroti“, – teigia N. Loveless. Anot R. Krauss, skulptūra buvo perkurta ne tik tokiomis kategorijomis kaip M. Duchamp'o *readymade* ir neodadaistinio judėjimo idėjos, bet ir atsirandančiomis instaliacijos ir žemės meno kategorijomis. „Tokiais meniniais gestais, kurie skulptūrą iš atskirų trimačių objektų ant pjedestalo paverčia kažkuo ne taip aiškiai apibrėžtu, kažkuo, kas ambivalentiškai svyruoja tarp architektūros ir ne architektūros, žemės kraštovaizdžio ir ne žemės kraštovaizdžio ir kas tinkamai nepriklauso nei vienai, nei kitai kategorijai.“¹⁴⁸

Nors literatūros, kalbančios apie „muziką išplėstiniame lauke“, nėra daug, tai tik parodo, kad rašymas šia tema ypač aktualus. Interviu su kompozitoriumi Arturu Bumšteinu aktualizuoja šį požiūrį, pagrindžiant ir šio darbo autorės mintis, kad muzika ir garso kontekstai šiandien Lietuvoje veikia išplėstiniuose kontekstuose: „<...> man garso menas yra tam tikra klausymosi kokybė. Pavyzdžiui, išjunkite televizoriaus garsą ir vietoj jo įsijunkite radijo imtuvą. Arba įsijunkite du radijo imtuvus vienu metu. Nesvarbu, ar juose tuo metu skamba muzika, ar kalba, – šis kūrybingas, konceptualus klausymasis jau daigina šaknis garso meno dirvoje. Muzika, kaip meno forma, turi senas tradicijas, o garso meno pradžia siečia su radijo medijos atsiradimu, kurioje kaip lygiavertčiai susijungia trys klausymosi būdai: redukuotas, kauzalinis ir semantinis. Muzikiniam klausymuisi būdingesnis būtų redukuotas klausymosi būdas – taip klausydamiesi mes susitelkiame į sonorištes garso savybes – kaip tai skamba, o ne ką tai reiškia arba kas skamba. Garso menas – tai savotiškas išplėstinis klausymasis. Klausymasis išplėstiniame lauke.“¹⁴⁹ Šis požiūris, nors ir kalba apie garso meno specifiką, yra artimas konceptualiosios muzikos paradigmam.

¹⁴⁸ Loveless, N. „How to make art“, Duke university press, p. 2, 2019.

¹⁴⁹ Interviu su kompozitoriumi A. Bumšteinu; <https://m.klaipeda.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/nekiekvienas-garsas-yra-muzika-bet-gali-buti-menas-1127198>, 2023; žiūrėta 2024-06-03.

Kroatų kilmės kompozitorius Marko Ciciliani, dirbantis tarpdisciplininėje muzikos kompozicijos srityje (angl. *interdisciplinary composition*), savo straipsnį „Music in expanded field“ (liet. „Muzika išplėstiniame lauke“) pradeda nuo R. Krauss citatų. Jis sako, kad šiais laikais daugelis kompozitorių dirba už tradicinės muzikos ribų, plėsdami savo veiklą į kitas medijas ir skirtingas praktikas: performatyvūs elementai (atėję iš performanso meno), tekstas, judantis vaizdas – filmuoti vaizdai, ilgų trukmių hepeningai, gyvos skulptūros ar instaliacijos)¹⁵⁰. Anot autoriaus, tokios praktikos nuo kitų tarpdisciplininių projektų skiriasi tuo, kad dažnai menininkai patys įgyvendina savo projektų vizualinius ar performatyviuosius elementus arba, jei jie bendradarbiauja su kitų sričių menininkais, įprastai jau turi sukūrę labai konkrečią viso kūrinio idėją, išvystę konceptą ir pateikę struktūrą. Jo paties kalbinta, tekste cituojama kompozitorė Jennifer Walshe tvirtina: „Noriu, kad tai būtų vadinama muzika, o ne tarpdisciplinine sritimi, ir kad diskutuotume apie tai ir kaip apie muziką.“ (Ciciliani, p. 24) Tai iškelia ir šio darbo autorei aktualią mintį, kad **konceptualaus muzikos kūrinio vertinimas turėtų vykti žvelgiant ne tik iš muzikos srities kontekstų, bet ir kitų meno ar mokslo sričių bei juos supančių aspektų**. Autorius svarsto, jog paradoksalu, kad kai kurie kompozitoriai nebegali išreikšti muzikinių idėjų vien per garsą. Bet kaip kompozitorius Robert Ashley sakė dar 1961 m.: „Man atrodo, kad pats radikaliausias naujosios muzikos apibrėžimas, kurį galėčiau įsivaizduoti, būtų toks, kuris apibrėžtų „muziką“ be jokios nuorodos į garsą.“¹⁵¹ M. Ciciliani nesiekia pateikti naujo, ontologinio muzikos apibrėžimo. Tačiau šiame kontekste jis akcentuoja tikslą įtraukti ir negarsinius, kaip pats sako, „ne vien skambančius“ elementus į muzikos apibrėžimą. Būtent tai jis ir pavadina „Muzika išplėstiniame lauke“. Kitame skyriuje plačiai aptariamos S. Kim-Coheno idėjos įkvėpė ir šį kompozitorių. Viena tokių –ėjimas iš tradicinės muzikos teritorijos dažnai prasideda nuo muzikos instrumentų vaidmens ir jų panaudojimo permąstymo (Kim-Cohen, p. 249). Kompozitorius pamini Helmuto Lachenmanno tekstą „Über das Komponieren“ (1986), kuriame jis įvardina, kad „komponuoti – reiškia sukurti instrumentą“¹⁵², taip pat kad 2013 m. Stefanus Prinsas, dar kartą permąstęs H. Lachenmanno idėjas, pabrėžė, kad šiandien „komponavimo instrumentas“ nebesusideda vien iš orkestro, fortepijono, saksofono ar garso įrašo, šiandien tai išsiplėtė iki kompiuterinių žaidimų konsolių, judesio sensorių, stebėjimo ar kompiuterių kamerų, vaizdo projektorių, midi signalų ir klaviatūrų, internetinių protokolų, paieškų algoritmų ir t. t. Todėl ir esą normalu, kad „instrumento“ logika kinta¹⁵³. O ką jau kalbėti apie XXI a. 2-ąjį dešimtmetį, kai meno pasaulyje sparčiai populiarėja tokie reiškiniai kaip NFT¹⁵⁴. Taigi, tikrai natūralu, kad šioms naujovėms reikia naujos logikos,

¹⁵⁰ Ciciliani, M. „Music in the expanded field – on recent approaches to interdisciplinary composition“, 2017. <http://www.ciciliani.com/writing.html>; žiūrėta 2022-01-17.

¹⁵¹ Nyman, M. „Experimental Music“, Cambridge, UK 1974/1999, p. 11.

¹⁵² Lachenmann, H. „Musik als existentielle Erfahrung“, Wiesbaden, 1996, p. 77.

¹⁵³ Prins, S. „Componeren Vandaag: Luft von diesem Planeten“, Seasonal Brochure of the Klang- forum Wien 2013/14, Vienna, 2013, p. 18.

¹⁵⁴ NFT atsirado 2021 m. iš angliško termino *non-fungible tokens*. Į lietuvių kalbą šią sąvoką būtų galima išversti kaip *nepakeičiami žetonai*. NFT veikia kaip sertifikatas, patvirtinantis, kad vienas ar kitas skaitmeninis daiktas priklauso

keliančios naujus klausimus ir reikalavimus. Žinoma, Prinsas nekalba tiesiogiai apie muziką ar išskirdamas kitas konkrečias meno sritis, tačiau tampa akivaizdu, kad *medija* kinta ir atsinaujina, kaip ir jos sukūrimo būdai, ją supantys diskursai. Grįžtant prie M. Ciciliani straipsnio, reikėtų pridurti, kad jis apklausė ne vieną kompozitorių, dirbantį išplėstiniame (ar tarpdisciplininiam) lauke, ir domėjosi, kokių papildomų įgūdžių jiems teko išmokti, kad galėtų įgyvendinti savo kūrinius. Sąrašas atrodė maždaug taip: vaizdo įrašų redagavimo programinė įranga, VJ įrankiai, kino kameros ar fotoaparatai, scenografijos ir apšvietimo dizaino žinios, programavimo kalbos, komunikacijos protokolų, kompiuterių išmanymo, litavimo, siuvimo, knygų maketavimo ir kt. įgūdžiai (Ciciliani, p. 27). Tai kompozitoriui priminė Prinso „naujojo instrumento“ gamybą. Įprastai kūrinių autoriai šių papildomų įgūdžių mokosi savarankiškai ar kreipiasi į sričių specialistus, tačiau dažniausiai tai nėra kažkas, ko gali išmokti akademinėje institucijoje, mokydamasis muzikos kompozicijos. Šio darbo autorei dirbant su atlikėjais ir bandant įgyvendinti savo konceptus tenka bendradarbiauti ne tik su muzikos srityje dirbančiais specialistais, bet, pavyzdžiui, su aukštalipiais (žr. 3-iam skyriuje aprašytą kūrinių „Music for Mars“), tam, kad atlikėjai išmoktų kabėti naudodami profesionalią alpinistų įrangą ir galėtų atlikti kūrinių, veikiami būtent tokių aplinkybių, kokių reikalauja muzikos kūrinių konceptas. Taigi, išplėstiniame muzikos lauke kuriantys kompozitoriai (o dažnai ir atlikėjai) turi įgyti ne vien su garsu ir muzika susijusių įgūdžių bei žinių. Ir kai jie išplečia savo kūrybos interesus į kitas meno ar mokslo sritis, pasikeičia ir jų muzikos lauko suvokimas – ypač lyginant su tuo, nuo kurio buvo pradėta. Žinoma, išplėstiniame lauke susipina skirtingi diskursai ir strategijos, todėl tampa sunku apčiuopti jų esmę, komponavimo būdai dažnai unikalūs, būdingi ir pasiduodantys specifiniam kūriniui ir jo minčių sistemai, turiniui, konceptui. Tačiau M. Ciciliani savo tekste pasiūlo tris kriterijus, kuriuos užfiksavo kaip aiškiai dominuojančius komponuojant išplėstiniame muzikos lauke: **intertekstualumas** (turint omenyje ne tik idėjos vystymo etapą ar kūrinių koncepto sistemos sukūrimą, bet ir paties koncepto kodų raišką per skirtingas medijas), **fiziologija** (tyrinėjant ne tik atlikėjų fizinį būvį atlikimo metu ar, pavyzdžiui, klausytojų klausymosi padėtis, kurios gali priklausyti nuo įvairių kontekstų (žr. 2.2 skyrių), bet ir muzikinį teatrą ar performansus) bei trečiasis – skirtingi **klausymosi būdai** (Ciciliani, p. 29). Visus šiuos aspektus taip pat vienaip ar kitaip pastebi ir išplėtoja šio darbo autorė, atlikdama savo kūrinių analizę trečiajame šio darbo skyriuje. Taigi tokia priemonių plėtra į kitas medijas bei meno sritis vyksta ir dėl to, kad vien garso ar su garsu susijusių elementų nebepakanka muzikinėms idėjoms išreikšti.

konkrečiam žmogui ir niekam kitam. Kitaip tariant, tai dokumento apsaugai skirta išmanioji sutartis, sudėliota naudojant atviro kodo fragmentus. Suformuota ji užšifruojama ir paverčiama žetonu – *tokenu*. Dažniausiai pasitaikantys NFT – tai .jpg ar .gif formatų dokumentai, videoįrašai arba, pavyzdžiui, tekstiniai įrašai iš socialinės platformos „Twitter“. Tačiau NFT galima paversti praktiškai bet koki skaitmeninį dokumentą – straipsnius, bilietus ir pan. Toks skaitmeninis daiktas tampa jį nupirkusiojo nuosavybe. Su juo žmogus gali daryti, ką tik nori, – parduoti, platinti, licencijuoti ir t. t. NFT vertė nustatoma panašiai kaip ir fizinių daiktų. Pavyzdžiui, gerai žinomo grafikos dizainerio darbas brangsta panašiu principu, kaip ir tikras paveikslas.

Jeigu pagal analogiją su R. Krauss būtų projektuojama diagrama muzikos išplėstinio lauko idėjai išreikšti, reiktų atsakyti į klausimą – kas yra neišplėstinis laukas muzikoje? Vizualiniuose menuose nusakančias ribas atstoja paveikslo (meno objekto) įrėminimas, t. y. objekto suvokimo ribos čia aiškiai išartikuliuotos, o muzikoje tokiu „įrėminimu“ galėtų būti konvencionaliems instrumentams (tiek komponavimo, tiek atlikimo prasme) sukurti muzikos kūriniai. Nors išplėstinio lauko terminas yra vizualinės prigimties ir žymi su *skulptūra*, *paveikslu* susietą vizualinę teritoriją, antrajame skyriuje darbo autorės pasiūlomas terminas *užgarsis* – aiškiai garsinės prigimties. Jis tampa tam tikru išplėstinio lauko atitikmeniu garso, muzikos požiūriu (plačiau žr. 2-ą skyrių). Šis kontekstas padeda pamatyti komponavimo, minčių sistemos kodavimo priemones bei atrasti specifines kūriniui tinkamas konkrečias technikas.

Aptarus konceptualaus meno formavimosi raidą, pristačius teorinius kontekstus, įsivardinus konceptuoliosios muzikos rėmus (pasiremiant H. Lehmanno teorija apie konceptualaus meno kūrinių suvokimo modelį), išryškinant idėjos ir koncepto sąvokų panašumus ir skirtumus, atskyrus 3 pagrindinius muzikos kūrinių elementus bei jų sąveikos būdus tarpusavyje (medija, kūriny, konceptas), išsigrūninus santykio (*relatum*) bei turinio (*gehalt*) muzikos posūkius, tampa įmanoma aiškiau apibrėžti konceptualaus muzikos (garso) kūrinių ypatybes ir jas supančią problematiką.

Apibendrinant konceptualių meno kūrinių komponavimo atvejų analizę ir vadovaujantis kompozitorių bei teoretikų požiūriu, ryškėja tokios **konceptualaus muzikos (garso) kūrinių ypatybės**:

- kūrinyje pagrindiniu dėmesio centru tampa koncepto turinys (*gehalt*) ir jo estetika, o muzika / garsas tampa medija (pagal M. McLuhano terminą – siunčiama žinutė) tam perteikti;
- kūrinių autoriaus siekis – taip užkoduoti minčių sistemą, kad kūriny būtų kuo labiau suvokiamas adresatui (H. Lehmanno konceptualaus meno kūrinių suvokimo modelio *concept-percept* taikymas);
- labai didelę reikšmę (net esminę) įgauna muzikos ar garso kūrinių pavadinimas (taikant H. Lehmanno izomorfizmo metodą);
- kūrinyje atskirai veikia trys elementai (medija + kūriny – kūno / objekto prasme + konceptas);
- kūrinių konceptas nesiskleidžia vien per technologinę (komponavimo technikų) prizmę, bet turi ir jį aiškinančią (komentuojančią) anotaciją (aprašymą);
- kūriny kviečia į intelektualinį dialogą pasirinktomis garsinės raiškos priemonėmis, jame apstu artefaktų, kultūrinių kodų, nuorodų į autoriaus minčių sistemą;
- kūriny vertinamas iš išplėstinio lauko perspektyvos, o čia ypač svarbūs trys kriterijai: intertekstualumas, fiziologija, skirtingi klausymosi būdai;

- kūrinys dažnai tarpdiscipliniškas, performatyvus, kūrinys veikia ir nemuzikiniai kontekstai (vizualumas, erdviškumas, atlikimo aplinkybės, naujų instrumentų – fizinių objektų ar skulptūrų – kūrimas ir pan.);
- kūrinį dažnai atlikti gali ir nemuzikai.

Kaip yra pasakęs kompozitorius Michaelas Beilas: „Meaning is the new material“ (liet. „(kūrinio) Reikšmė yra nauja (muzikinė) medžiaga“)¹⁵⁵, tad siekiant paaiškinti, kokiais dėsniais valdoma ši naujoji komponavimo medžiaga ir instrumentas, šiame darbo etape įvedama nauja *užgarsio*¹⁵⁶ kategorija¹⁵⁷, kuri gimsta susiejus konceptą su idėja ir kurioje minčių sistema yra svarbiausias aspektas, o tiksliau – tai, kaip ją atspindi galutinis kūrinio rezultatas, kuris privalo būti kuo aiškiau suvokiamas, o kūrinio reikšmė – išgryninta ir aiškiai užkoduota kūrinio suvokėjui.

*** NE SKYRIUS, O ANTRAKTAS #1 / perėjimas tarp I ir II disertacijos veiksmo ***

Žinomo kino režisieriaus Jimo Jarmuscho 1986 metais sukurta filme „Down by Law“ (liet. „Už įstatymo ribų“)¹⁵⁸ trys kaliniai sėdi JAV esančiame kalėjime. Vienas jų – italas (vaidinamas komedinio aktoriaus Roberto Benigni) mokosi anglų kalbos. Tokia sąlyga dramaturgiškai puikiai pasitarnauja dvigubų prasmų paieškoms. R. Benigni kuriamas personažas Bobas vis pasiteirauja savo kameros kolegų (dviejų amerikiečių) įvairių gramatikos taisyklių. Vienas tokių klausimų yra: „Excuse me, do you say in English, „I look at the window“ or do you say in English, „I look out the window“ ? (liet. „Atleiskit, kaip jūs angliškai taisyklingai sakote: „Aš žiūriu į langą“ ar „Aš žiūriu pro langą“?). Kitas filmo personažas Džekas jam atsako: „In this case Bob, I’m afraid you’ve got to say „I look at the window“ (liet. „Šiuo atveju, Bobai, deja, reikėtų sakyti „Aš žiūriu į langą“). Tuo Džeko personažas ironizuoja, kad jų mažoje ir langų neturinčioje kameroje ant sienos nupieštas nedidelis langas. Ir, žinoma, turi omenyje, kad jie dar ilgai nepajus to, kas yra kitoje pusėje žiūrint „pro langą“ (o gal ir net platesne prasme, komentuodamas, kad ši kamera ir langas apskritai tėra fiktyvi kino scenografijos dalis). Tačiau šis to paties veiksmo poliariškumas, užkoduotas gramatikoje, kaip rašo S. Kim-Cohenas knygoje „In the blink of an ear“, gali susisiekti su visa 6–7-ojo dešimtmečių konfliktine meno istorijos drama. „Viena vertus, užduotame klausime iškeliama esminė, pokario meno teoretiko Clemento Greenbergo aptarta problema: žiūrėjimas pro langą yra tik iliuzija, nes juk žiūrима į paveikslą. Jis būtent ir pasiūlė žiūrėti į langą. Tačiau yra ir kitas būdas analizuoti šią problemą. Šeštojo dešimtmečio *postgrinberginiame* mene, o tiksliau, tokiuose meno judėjimuose kaip konceptualizmas, galima sutikti, kad nupiešto lango iliuzija ant kalėjimo kameros sienos yra problema, tačiau jos sprendimas visiškai skiriasi nuo to, ką teigė C. Greenbergas. Užuo susitelkęs į lango, kaip plokštumos, grynumą, 7-ojo dešimtmečio menas ignoruoja žiūrėjimo į langą ar pro langą problemą ir sutelkia dėmesį į tai, kas yra tas grynasis plokštumos paviršius, kokią šviesą šis langas praleidžia, kaip jis jungia vidų su išore ar atvirkščiai. Būtent Michaelas Friedas, Greenbergo mokinys, 1967 m. taip tiksliai apibūdino šį atvejį: susidūrimas ne su langu kaip iliuzija, bet su langu kaip langu ir su viskuo, ką šis „langas“ reiškia pažodžiui ir ką savyje turi (Kim-Cohen, p. 16–18). Čia galima iš kino meno brėžti aliuziją į kompozitoriaus P. Schaefferio panašiu metu aprašinėjamus ir tyrinėjamus sonorinius objektus (pranc. *l’objet sonore*)¹⁵⁹, kurie atitolino garsą nuo jį skleidžiančio garsinio objekto (turima omenyje nuoroda į lango-paveikslo atskyrimą nuo galerijos sienos ir pažvelgimą į jį kaip į paviršių). Čia kompozitorius pastebėjo būtent tai, kad klausytis reikėtų akusmatiškai¹⁶⁰,

¹⁵⁵ Beil, M. „Material shift“, *Musical Material Today*, 2012.

¹⁵⁶ Kadangi sąvokai *konceptas* jau yra daugiau nei 60 metų, ji yra aiškiai pasenusi, nes šiuolaikiniai konceptualiosios muzikos kontekstai yra pasikeitę. Koncepto sąvoka istoriškai per daug susijusi su tuo, kad kūrėjui svarbi *tik mintis*, taip sumenkinat galutinį kūrinio rezultatą (ir šiuose kontekstuose nekalbama, kiek tą mintį vis dėl to atspindi tas rezultatas, kūrėjai labiau orientavosi į anotaciją-aprašymą, o ne į tai, ką jų kūrinys visgi komunikuoja pats savaime) ir ypač estetinius kūrinio kontekstus (jau buvo aptarta, kad konceptualiuose kūriniuose rezultato galėtų net ir nebūti, užtenka tik minties). Darbo autorė su tuo nesutinka ir nenori sieti savo tyrimo tik su mintimi ar aprašu, nes estetiką mato kaip lygiai tokią pat svarbią dalį, todėl naujos kateogrijos įvedimas yra būtinas.

¹⁵⁷ Tai gimsta iš objekto – medijinio konceptualus muzikos ar garso kūrinio, dažnai veikiančio išplėstiniame lauke.

¹⁵⁸ Filmo „Down by law“ internetinis puslapis: <https://www.imdb.com/title/tt0090967/>

¹⁵⁹ Bick, A.. The Concept of „Sound Object“ (*l’objet sonore*) by Pierre Schaeffer.

<https://silentlistening.wordpress.com/2008/05/09/the-concept-of-%E2%80%9Esound-object%E2%80%9C-objet-sonore-by-pierre-schaeffer/> ; žiūrėtas 2022-01-11.

¹⁶⁰ Jurkūnas, J. „Apie akusmatiškumą. Neregimo garso apraiškos XX–XXI a. muzikos komponavimo kontekstuose“. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.

negalvojanč apie konkretų garso šaltinį. Būtent po šio atsiskyrimo garsas ir įgavo savo „kūną“¹⁶¹. Taip pat, kaip artimą šiems C. Greenbergo ir P. Schaefferio požiūrio taškams, galima prisiminti ir J. Cage'o imanentiško ir savarankiško garso filosofiją. Nors C. Greenbergas rašė daugiausia apie vizualinį meną, šis pasikeitęs, modernus pokario požiūris buvo aktualus ne tik tapybai¹⁶². Toks perėjimas buvo juntamas ir kitose meno srityse – galima ne tik žiūrėti „pro / į“ langą, bet ir klausytis *pro* ar *lango*. 6-ojo dešimtmečio šiuolaikinio (galerinio) meno tendencijose S. Kim-Cohenas įžvelgia, kad tapo ypač

24 pav. Kadras iš J. Jarmuscho filmo „Down by law“



svarbu tai, *ką* matai ir *ko* klausaisi, o ne vien pats veiksmas. Tačiau čia aptariami kontekstai atveria klausimą apie reikšmės ir perkelia dėmesį į tekstines ir intertekstines garso ar muzikos ypatybes bei jų kilmę. Autorius perkelia „pro / į“ (langą) paralelę, pavyzdžiui, į „apie / aplink“ ar bet kuria kita prasme naudojant panašius prielinksnius. Anot jo, toks požiūris išlaisvina ir leidžia garso bei muzikos praktikas sieti su lingvistinėmis, ontologinėmis, epistemologinėmis, socialinėmis ar politinėmis reikšmėmis (Kim-Cohen, p. 18). Taigi, čia darbo autorė mato galimybę idėjiškai susieti conceptualiuosius meno ir muzikos kontekstus, muziką išplėstiniame lauke būtent su žiūrėjimu ne vien į langą (ar jo paviršių), o žūrėjimu ir pro, aplink langą. Šis požiūrio taškas taip pat padeda pagrįsti sąvokos *užgarsis*, atsirandančios 2-ame skyriuje, motyvaciją.

¹⁶¹ Anksčiau, iki atsirandant garso įrašui, kiekvienas garsas buvo autentiškas, unikalus ir gyvas, ypatingas tuo, kad visuomet žmogus jį susiedavo su čia ir dabar garsą skleidžiančiu šaltiniu, pavyzdžiui, dainininko balsą su dainuojančio daininko burna ar instrumento garsus su instrumentu kaip fiziniu objektu. Tačiau atsiradus garso įrašymo galimybei įvyko ir garso bei jį skleidžiančio šaltinio atsiskyrimas. Į juostą įrašytą garsą galima buvo nusinešti ir pagroti kur nors kitur, visai ne ten, kur autentiškai jis skambėjo (iš to susikūrė nauji kontekstai, tokie kaip šizofonija, neįauka ir kt.). Būtent taip prasidėjo naujoji era, tyrinėjanti garso kūną, garsą skleidžiantį šaltinį ar garso sklaidimo aplinkybes iš esmės.

¹⁶² Greenberg, C. „Modernist Painting“, *Art in Theory: 1900–2000*, p. 775.

Meninis tyrimas čia įgauna esminį pokytį – dėmesio centru tapo *turinys*, o kartu ir kūrinio reikšmės kūrimo procesas (bei jo nuolatinis kitimas). Kūrėjas turi ne vien sakyti, kas viena ar kita yra, o klausyti, kas tai yra¹⁶³.

Kaip teigė semiotikas Algirdas Julius Greimas, reikšmė¹⁶⁴ yra **procesas**, „kalbos vieno lygmens į kitą, vienos kalbos į kitą, skirtingą, transponavimas“¹⁶⁵. Iš semiotikos mokslo požiūrio taško žvelgiant, tam, kad galėtum ką nors išversti, tai turi ką nors reikšti¹⁶⁶. Reikšmė yra kūrinio esmė – tai būdas, nurodantis, kaip kūrinys padarytas, kas buvo bandoma pasakyti ir ką ar kaip reiktų suvokti. Tai įvyksta percepcijos procese – kai suvokėjas pradeda bandyti suvokti. Atradus šį požiūrio tašką paaiškėja, kad reikšmė yra kitimas, universalus veiksmas nuo pradžios iki pabaigos.

Konceptas – idėjinis planas, minčių sistema, užgarsis – reikšmės kūrimo įrankis, raiškos formos, koncepto įgyvendinimas, priemonių rinkinys, pristatomas tolesniame skyriuje.

TAI, KĄ IŠGIRDAU	=	TAI, KĄ SUPRATAU
(concept)	=	(percept)
(kompozicijos turinys)	=	(reikšmė)
(audiovizualiniai kodai)	=	(interpretacija)

Mąstant apie semiotinį muzikos požiūrį užgarsiu artimas ir požiūrį praplečiantis pasirodė *izotopijos*¹⁶⁷ terminas. Šį terminą, pasiskolintą iš gamtos mokslų, A. J. Greimas pritaikė semantinei analizei. Juo apibūdinamas tolydus seminių kategorijų kartojimasis pasakymo sintagmatinėje ašyje, sukuriantis diskurso prasmės tęstinumo ir vientisumo išpūdį. Skiriamos figūratyvios (atlikėjų, laiko, erdvės) ir teminės (abstrakčios, aksiologinės) izotopijos. Vieną teminę izotopiją paviršiniame lygmenyje atitinka viena arba kelios figūratyvios izotopijos. Dalinės izotopijos, galiojančios tam tikroje diskurso atkarpoje, jungiamos į visumines izotopijas, apimančias visą diskursą. Sakymo adresato požiūriu izotopiją sudaro skaitymo tinklėlis, leidžiantis atpažinti diskurso semantinę koherenciją ir pašalinti dviprasmybes. Dvilypės arba daugialypės izotopijos sudaro prielaidą keliems

¹⁶³ Goebbels, H. „Nebuvimo estetika“, Teatro tekstų biblioteka, 2023, p. 102.
¹⁶⁴ Reikšmė – žodžio, frazės ar sakinio turinys. Dažnai vartojama kaip prasmės sinonimas. Reikšmę tiria lingvistika, logika, semiotika, filosofija. Loginė semantika (F. L. G. Frege, R. Carnapas ir kiti) skiria reikšmę nuo prasmės – reikšmė suprantama kaip daiktas ar daiktų klasė, kurią žymi tam tikra kalbinė išraiška, o prasmė – kaip tos išraiškos informacinis turinys. Todėl išraiškos *aušrinė žvaigždė* ir *vakarinė žvaigždė* turi tą pačią reikšmę (nurodo Venerą), bet kitą prasmę. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*; <https://www.vle.lt/straipsnis/reiksme/>; žiūrėta 2024-06-05.
¹⁶⁵ Greimas, A. J., *Semiotika*: darbų rinktinė, 1989, p. 81.
¹⁶⁶ Semiotinis požiūris į muzikos kūrinį ir apskritai muzikos semiotika yra Lietuvoje dar nepilnai tyrinėta sritis, tačiau darbo autorė yra pasiryžusi tęsti šį tyrimą tolyn savo kituose meno ir mokslo darbuose.
¹⁶⁷ Izotopija – (*isos* – vienodas, lygus, panašus + *topos* – vieta), cheminio elemento atomai, turintys tą patį branduolio krūvį, bet skirtingą masę (vienodą protonų, bet skirtingą neutronų skaičių); *Visuotinė lietuvių enciklopedija*; <https://www.vle.lt/straipsnis/izotopai/>; žiūrėta 2024-06-11.

izotopinio skaitymo būdams. Atpažinta izotopija priimtina tik tada, kai nė vienas kalbinis pasakymo faktas neprieštarauja jos logiškai koherencijai. Pavyzdžiui, Molière'o Don Žuanas teikia dvejopą skaitymo galimybę: Don Žuano kaip mergiiaus ir Don Žuano kaip laisvės ieškotojo izotopijas.¹⁶⁸

2. UŽGARSIO FENOMENAS

M. Duchamp'as meno „į / iš“ prielinksni pakeitė į „apie“, J. Kosuthas „išvaizdą“ (išorę) pakeitė „konceptu“¹⁶⁹, A. Danto iš „skonio“ eros perėjo į „reikšmės“ erą¹⁷⁰, o Thierry de Duve'as „specifinį“ pakeitė „bendriniu“¹⁷¹, galiausiai R. Krauss įvedė terminą postmodernizmas, kurį pozicionavo būtent aplink diskurso sąvoką, o ne patį meno kūrinį kaip baigtinį fenomeną¹⁷².

Anksčiau minėtas M. Duchamp'o terminas *retinal art* (liet. tinklainės menas, žr. 1. 1 skyrių) yra nukreiptas į vizualinį meną, o S. Kim-Cohenas priartėja prie muzikinio garsinio termino. Šis, anot autoriaus, gimsta vėliau būtent dėl to, kad garso menas, arba muzikos, garso konceptualizavimo strategija, galutinai išsirutuliojo tik XX a. 8-ajame dešimtmetyje (Kim-Cohen, p. 19–25). „In the blink of an ear“ tapo viena esminių knygų ir šiam meniniam tyrimui, nes S. Kim-Coheno knygos tikslas ir buvo garso, muzikos praktikas susieti su platesnėmis literatūros (teksto), konceptualiomis, socialinėmis ir politinėmis temomis bei problemomis (Kim-Cohen, ten pat). Autorius rašo: „Muzikoje, kaip praktikoje, vyrauja medijų specifiškumo manija. Tik į diskursyvų muzikos žodyną įtraukiamas terminas, kuriuo įvardijamas svetimkūnis, visada grąsinantį jį užkrėsti: *the extramusical* (liet. užmuzikinis¹⁷³). Net modernizmo viršūnėje tapytojai neturėjo pavadinimo, kuriuo vadintų ekstraparodinius elementus; kino kūrėjai nesirūpina ekstrakinematografiškumu. Tačiau muzikoje, kaip akademinėje meno ir atlikimo disciplinoje, jaučiamas poreikis identifikuoti, o dažnai ir eliminuoti gamybos, recepcijos ar diskusijos aspektus, kurie nėra konkrečiai pasireiškę muzikiniu pavidalu. Intramuzikiniai (muzikos ribose vadinami tiesiog „muzika“) yra fiksuojami arba notacijoje, arba konkrečiai kiekybiškai išmatuojamuose, girdimuose reiškiniuose. Tik tai, kam galima priskirti konkrečias muzikines vertes (t. y. garso aukštį ir aukščio santykius, metrą, tempą, dinamiką, instrumentų skambesį), skelbiama vidine muzikos dalimi. Visa kita yra išorinis dalykas.“ (Kim-Cohen, p. 64–65). Taigi pagal *retinal-art* (tinklainės meno) autorius sugalvoja terminą *cochlear-art* (pagal ausyje esančios sraigės pavadinimą *kochlearinis*, t. y. *garsinis* menas)¹⁷⁴. Ir iš čia autorius kildina visą savo požiūrį į konceptualius garso meno elementus ar į tai, kaip juos analizuoti tiek istorine, tiek teorine, tiek praktine prasme. Visa tai jis sudeda į terminą *non-cochlear* (liet.

¹⁶⁹ Kosuth, J., Manifestas „Art after Philosophy“ (1969 m.) http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html. , žiūrėta 2022-01-11.

¹⁷⁰ Danto, A., „Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art“, *Tout Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 3, p. 200, www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html ; žiūrėta 2022-01-11.

¹⁷¹ De Duve, T. „Kant After Duchamp“, trečiasis skyrius, Cambridge: MIT Press, 1996.

¹⁷² Krauss, R. *The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition*, October, Vol. 18, p. 47–66, MIT press, 1981.

¹⁷³ Čia turimas omenyje tarpdiscipliniškumas.

¹⁷⁴ Autorius savo knygos pavadinimą kildino iš posakio „In the blink of an eye“ (liet. „akimirksniu“), pakeisdamas žodį *eye* žodžiu *ear*. Knyga vadinasi „In the blink of an ear“ (liet. ausies mirksniu). Tačiau įdomu tai, kad akis turi ypatybę mirksėti, vadinasi, kalbant apie vizualinio meno suvokimą, prieš paveikslą galima užsimerkti, kažką praleisti, galbūt atsimerkus „pamatyti kitaip“, ar autorius net kelia klausimą, kas visgi įvyksta tuomet, kai akis sumirksi, per 0,3 milisekundės dalį? Galbūt žiūrovas ką nors praleidžia ir jo patirtis nuo to visiškai pasikeičia. Brėždamas kontrastuojančią paralelę ausies fiziologinėms ypatybėms teoretikas teigia, kad ausyje esanti sraigė vis dėlto yra visuomet atvira ir neturi kažkokios intervencijos į patirtį, vykstant garsinio ar muzikinio meno kūrinio klausymosi procesui.

¹⁶⁸ Avantekstas. Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas; <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/izotopija> ; žiūrėta 2024-06-11.

nekochelearinis arba *negarsinis menas*). Mąstant apie garsą kaip konvencionalų muzikos parametą (garsinę muzikos išraišką) ir siekiant, kad jis būtų pripažintas, idėjos turi būti vokalizautos, mintys sukomponuotos, strategijos suorkestruotos. Tačiau nekochelearinis ar negarsinis menas reaguoja į konvencijas, formą, turinį, kuris nebūtinai turi turėti tik garsinę išraišką (Kim-Cohen, p. 23). Tai įrodo, kad muzika ir garso menas gali būti suvokiamas ne vien kaip garsinę išraišką turintis reiškiny. Vadinasi, jam gali galioti kontekstai ar taisyklės, susiję nebūtinai vien su garsine raiška, bet su kitomis už garso esančiomis sritimis.

Praeitime skyriuje muzika (ar garsas) daugelio aptartų kompozitorių kūryboje veikia kaip elementas arba kaip medija – garsu ar per muziką siunčiama žinutė (kurianti diskursus ir reikšmes), apimant daugiau nei vien technologiniai komponavimo aspektai ar forma. Taigi, kūrinio medijiškumas – viena pagrindinių sudedamųjų užgarsio dalių.

Užgarsis yra muzikos kūrinio **reikšmė**¹⁷⁵. Užgarsis yra ir tai, kas skamba, bet ir tai, kas slypi už garso ir muzikos **patyrimo** ribų. Jei muzikos kūrinio garsas yra suvokiamas kaip medija ir turinys, tai jo rezultatas yra ir ne tik garsas. Užgarsis atspindi muzikos kūrinio visumą. Jei už garso ribų nieko nėra (užgarsis neegzistuoja), toks kūrinys veikiausiai negali būti laikomas konceptuali. Kadangi muzika užgarsio kontekste suvokiama labiau kaip medija, medijiškumas turi persiduoti ir garsiniu (muzikiniu) pavidalu, ir užgarsiniu (t. y. tokiu, kas yra ne garsas). Taip pat svarbu, kad kūrinio veikiantys užgarsiniai parametrai nereiškia, kad juose nėra garsinės (akustinės) išraiškos.

Užgarsio terminas gimė dėl literatūros kritiko Gérard'o Genette'o sąvokos *paratekstas* įtakos. Paratekstą jis skirsto į dvi dalis: pirmoji – peritekstas, tai, kas yra tekste, segmentai, egzistuojantys fiziniame kūrinio erdvėje; antroji – epitekstas, tai segmentai, kurie egzistuoja už fizinės kūrinio erdvės ribų¹⁷⁶. Tai, kas tarpininkauja tarp teksto ir skaitytojo: vardai, antraštės ir paantraštės, dedikacijos ir įrašai, epigrafai, pratarmės, įvada, pastabos, epilogai, autorinė korespondencija, dienoraščiai ir t. t. Tai yra visi ribiniai teksto parametrai, tačiau kuriantys ir praplečiantys kūrinio **reikšmę**. Paratekstas formuoja skaitymo kryptį, pateikia kūrinio kontekstą, jis yra „tarpinė zona tarp teksto ir anapus-teksto“ (Genette, p. 407). Anot G. Genette'o, kai paratekstai (ypač epitekstai) turi komentuojamąjį pobūdį, jie gali evoliucionuoti į metatekstus. Ši autoriaus tarptekstinių ryšių klasifikacija tampa išskirtinai aktuali permąstant konceptualaus meno kūrinio sampratą iš kompozitoriaus (-ės) perspektyvos, o ypač – bandant užčiuopti galimas sudedamąsias užgarsio dalis, galimas klasifikacines konceptualaus muzikos kūrinio schemas.

Užgarsio vaidmuo – padėti kompozitoriams (-ėms) daugiasluoksniškiau mąstyti apie savo kūrinį, permąstyti, kokias komponavimo priemones galima taikyti, kad kuo labiau perteiktų mintis

¹⁷⁵ Šiame darbe yra ne vienas užgarsio apibrėžimas, tačiau šis laikytinas pagrindiniu. Skirtingi apibrėžimai reiškia skirtingas šio termino dalis, praplečiančias požiūrio tašką.

¹⁷⁶ Genette, G. *Paratexts: thresholds of interpretation*, p. 2–5, Cambridge University Press, 1997.

bei sukurtų reikšmes, t. y. padarytų jas kuo labiau suvokiamas (atkoduojamas). Formuojant užgarsį, svarbu suvokti muzikos ar garso kūrinį kaip kultūros tekstą, tam tikrų kodų rinkinį, gebėti kūrinį dekonstruoti (net prieš jam gimstant). Anot M. Foucault, dekonstrukcija prasminga kaip diskurso interdiskursyvių priklausomybių atvėrimas, o diskursyvosios praktikos yra kalbėjimo, rašymo ir mąstymo praktikos, kurių atsiradimą ir paplitimą lemia taisyklės arba fundamentalūs kultūros kodai¹⁷⁷.

Kadangi konceptualiuose ar bent jau konceptualumo bruožų turinčiuose kūrinuose veikia medijiškumas, viena iš pagrindinių užgarsio ypatybių ir sąlygų tampa jo išraiškos pavidalas, kuris nebūtinai privalo būti akustinis: autorės požiūriu, užgarsis egzistuoja ir kaip akustinė, ir kaip neakustinė raiška. Bet esminė grandis yra ta, kad užgarsis turi tapti komunikacijos priemone. Šiems teiginiams pagrįsti pasirenkama C. E. Shannono ir W. Weaverio „Matematinė komunikacijos teorija“ (1949 m.) ir komunikacijos modelis (žr. 24, 25 pav.)¹⁷⁸:

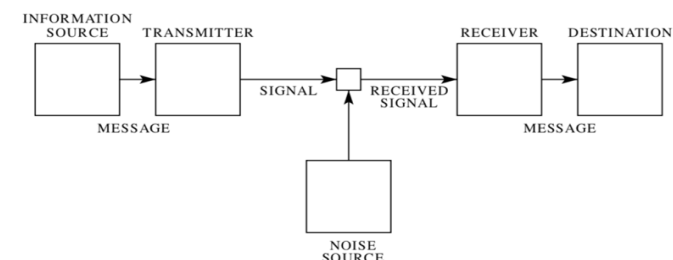
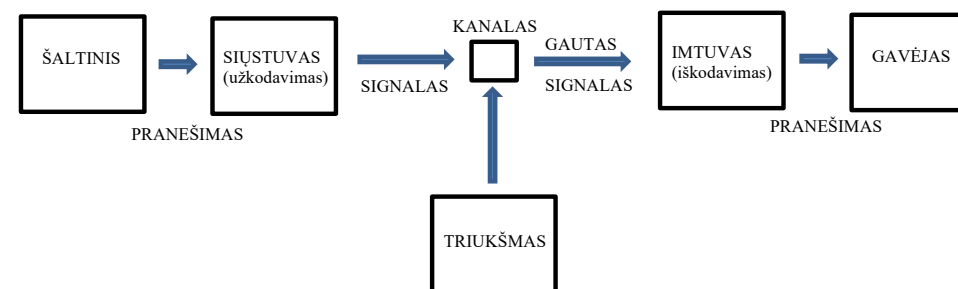


Fig. 1 — Schematic diagram of a general communication system.

24 pav. C. E. Shannono ir W. Weaverio „Matematinė komunikacijos teorija“ (1949 m.) ir komunikacijos modelis (Shannon, 1948)

Lietuviškas atitikmuo:

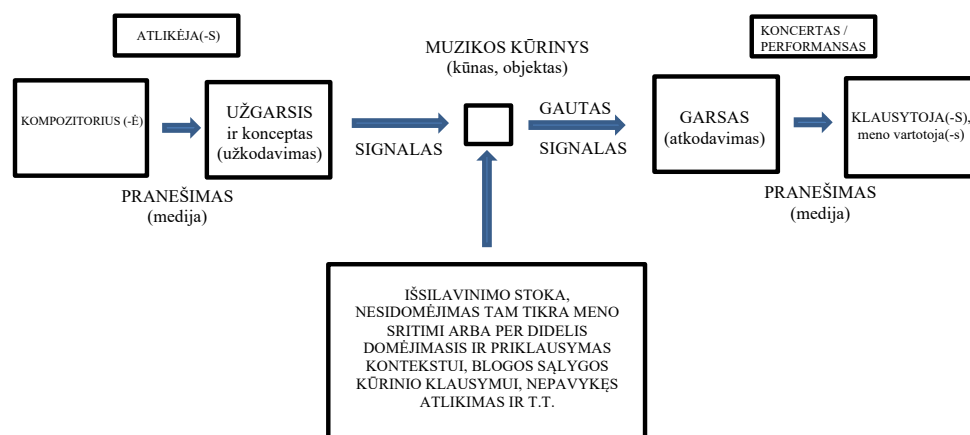


25 pav. Tas pats modelis su darbo autorės vertimu į lietuvių kalbą (Shannon, 1948).

¹⁷⁷ Foucault, M., *Diskurso tvarka*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 34-40.

¹⁷⁸ Shannon, C. ir Weaver, W., „A Mathematical Theory of Communication“, *The Bell System Technical Journal*, , 1948, Vol. 27, p. 379–423, 623–656.

Šiame tyrime šis modelis iliustruoja užgarsio komunikacijos (siekiant išsiųsti aiškesnį muzikos kūrinio pranešimą) elementus, jo sąsajas su koncepto sąvoka bei kokie gali kurtis šios komunikacijos grandinės ir garso-užgarsio diskursai. Taip pat pastebėtina, kad tokioje grandinėje garsas atsiranda kaip priešprieša užgarsiui, tačiau jų ryšiai yra paradoksaliai artimi. Visa tai daro įtaką ne tik konceptualaus muzikos (garso) kūrinio suvokimo rezultatui, bet ir pasirenkamoms komponavimo strategijoms. Užgarsio išraiška atsiranda medijuotoje pranešimo dalyje, tiek jį siunčiant (koduojant), tiek gaunant (garsas ryšyje su užgarsiu). Autorės pirminis modelis (žr. 26 pav.):



26 pav. Darbo autorės siūloma modelio interpretacija

Ši schema iliustruoja, kiek daug žingsnių reikia permąstyti, kiek elementų suvaldyti siekiant sukurti reikšmę. Žinoma, kai kurie elementai (pavyzdžiui, triukšmas) yra iš esmės nesuvaldomi, bet didžioji dalis jų suvaldomi. Taip pat šioje scheme labai aiškiai matomi trys muzikos kūrinio atskirai veikiantys elementai (medija-pranešimas, kūrinys-muzikos kūrinys ir konceptas). Be viso kito, šis modelis-schema parodo priešybę (priešingą kontekstą) užgarsiui – garsą. Pagal semiotiką A. J. Greimo kvadratą šiame skyriuje bus sukuriama ir dar vienas priešybių-kontekstų modelis, skirtas gilesniam šios temos suvokimui.

2.1. Garsinė ir užgarsinė patirtys

Siekiant padaryti aiškesnius *užgarsio* sąvokos reikalingumo bei jos atsiradimo kriterijus, kūrinio patirtis ir reikšmė šiame skyriuje analizuojama ne tik per garsinę, bet ir per užgarsinę prizmę. Tai pabrėžtą siūlomos sąvokos atsiradimo priežastis ir padės geriau išaiškinti jos egzistavimo kriterijus. Garso ir užgarsio santykį, garsinę bei užgarsinę muzikinę patirtį šio teksto autorė analizuos per

semiotikos bei literatūros mokslo prizmę, ji padės geriau atskleisti, kaip gali sąveikauti garsiniai bei užgarsiniai parametrai kuriant, atliekant ir patiriant konceptualų muzikos kūrinį¹⁷⁹.

Svarbiausias šio skyriaus teorinis aspektas – konceptualių kūrinių muzikinę patirtį sudaro du elementai: garsinė ir užgarsinė patirtys (garsas ir užgarsis). Garsinę patirtį sudaro fizinis girdėjimo veiksmas arba ausimis girdima informacija, kurią prancūzų filosofas bei teoretikas Roland’as Barthes’as savo esė „Écoute“¹⁸⁰ įvardina kaip „hearing“ (liet. girdėjimas). Priešingas veiksmas – intelektualiai vertinama ir suvokiama garsinė informacija taip pat įvardinama kaip „écoute“ (angl. „listening“; liet. „klausymasis“). Viena patirtis yra viso labo fizinis veiksmas, o kitą žmogus patiria sąmoningai¹⁸¹. Šis požiūris ir sąvoka yra pagrindinė sąlyga skleisti užgarsiui, tad į ją bus žvelgiama šiek tiek plačiau. Anot R. Barthes’o, klausymasis gali būti skirstomas į tris lygius (Barthes, 1985, p. 249)¹⁸². Šie trys klausymosi lygiai dažniausiai veikia vienu metu, o kai kurie netgi sunkiai atskiriami. Tarkime, antrasis ir trečiasis dažnai tampa vienu procesu – jei žmogus nugirsta spynoje besisukančius raktus (iššifruoja garsą), tai gali reikšti, kad už durų kažkas yra, tarkim, tas, kurio lauki (ateina suvokimas). Šie teiginiai ypač svarbūs, norint geriau suvokti klausymosi sąlygą, kurioje esant sklinda autorės darbe siūlomas *užgarsis*. Tai kažkiek primena prancūzų kompozitoriaus ir teoretiko Michelio Chiono¹⁸³ tris klausymosi lygius ar režimus (matomo garso šaltinio *kauzalinį*, su audiovizualiniais kodais siejamą *semantinį* ir atsietą nuo kilmės ir prasmės *redukuotąjį*), tačiau jie pernelyg susisiję su vaizdine garso reprezentacija ir kinematografija, tad plačiau čia aprašinėjami nebus.

J. Kreidleris pasiūlė *prepared listening* (preparuoto klausymosi) sąvoką¹⁸⁴. Čia kompozitorius nubrėžia nuorodą į J. Cage’o preparuotą fortepijoną – turimas omenyje toks klausymas, kuris yra paveiktas papildomos informacijos, pavyzdžiui, teksto, vizualinės, grafinės ar judančio vaizdo informacijos. Tai nėra klausymas vien tik ausimis. Kompozitorius tai vadina „extended definition of

¹⁷⁹ Kadangi autorės kūrybos analizė vyksta dialogo principu ir yra nukreipta į recepciją, o jos pačios analizuojami kūriniai yra medijuotų konceptualių muzikos kūrinių ypatybių turintys eksperimentai, tad ir šiame skyriuje analizuojami kūriniai yra tam artimi. Kūrinio koncepto ar siunčiamos žinutės-pranešimo suvokimui tarnaujantys garsiniai ir užgarsiniai elementai – vienas pagrindinių šio tyrimo objektų.

¹⁸⁰ Barthes, R., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, p. 245–260, Berkeley: University of California Press, 1985.

¹⁸¹ Kaip rašoma toje pačioje esė „Hearing is a physiological phenomenon; listening is a psychological act.“; p. 247. Aut. vertimas: „Girdėjimas (klausa) yra fiziologinis reiškinys, o klausymasis – psichologinis veiksmas.“

¹⁸² 1. *Alerting* (liet. įspėjimas) – tai yra pirmojo lygio garso ženklų aptikimas, nustatymas. Tai reiškia, kad tam tikrus garso objektus žmogus susieja su tam tikrais garsais, pavyzdžiui, matome šunį ir girdime, kaip jis vaikšto (nagai liečia parketo paviršių).

2. *Deciphering* (liet. iššifravimas) – antrasis lygis, kurį jau papildo ir garsų interpretacija. Pavyzdžiui, vaikas laukia mamos grįžtant namo, tad jis laukia išgirsti užuominas, tam tikrus garso ženklus, įspėjančius jį (pirmasis lygmuo) apie jos grįžimą (pavyzdžiui, raktų žvangesį koridoriuje ar artėjančius mamos žingsnius).

3. *Understanding* (liet. supratimas, suvokimas) – aukščiausias trečiasis lygmuo, kai galimai nuspėji, kaip, pavyzdžiui, sakomi žodžiai paveiks kitą žmogų. Tai psichoanalizei būdingas lygis, kai, tarkim, psichoanalitikas turi nešališkai bendrauti su savo pacientu ar vertinti jo sakomus žodžius objektyviai. Arba, pavyzdžiui, mąstant apie besiklausantį žmogų – tai gebėjimas atsiriboti nuo bet kokių išankstinių nuostatų.

¹⁸³ Chion, M., „Audio-Vision: Sound on Screen“, New York: Columbia University Press, 1994.

¹⁸⁴ Kreidler, J., „Johannes Kreidler on Prepared Listening“, 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=af3_SWPCYkg&ab_channel=SoundsUnheard; žiūrėta 2021-06-09.

music using additional media“ (liet. „išplėstinė muzikos sąvoka, naudojantis papildomomis medijomis“). Jo pagrindiniai klausimai kūryboje ir atspindi, kas yra muzika ir kaip formuoti klausymąsi.

Dar viena garsinės patirties pozicija – amerikiečių kompozitorės Pauline Oliveros. Ji, eksperimentuodama muzikiniame lauke atrado „deep listening“ (liet. „gilus klausymasis“)¹⁸⁵ fenomeną ir vėliau pavertė jį filosofiniu judėjimu¹⁸⁶. Kaip sako pati kompozitorė: „The ear hears, the brain listens, the body feels vibrations“ (liet. „Ausis girdi, smegenys klauso, o kūnas jaučia vibracijas“). Ši kontekstą plačiau atskleis jos originalių tekstinių-grafinių partitūrų analizė kitame poskyryje.

Taigi tuomet, kai klausytojas garsinėje patirtyje yra būtent antrojoje intelektualaus ir sąmoningo klausymosi sferoje, ir atsiranda *užgarsis* (o su juo ir užgarsinė patirtis). Čia turima omenyje visa tai, kas slypi už garso ir muzikos patyrimo ribų. Kitais žodžiais tariant – kūrinys turi veikti ne tik garsiniai, bet ir užgarsiniai kontekstai, diskursai.

2.2. Užgarsio tipologija

Siekiant susisteminti užgarsio raišką, pasitelkiama G. Genette’o tarptekstinių santykių klasifikacija, parengta pagal Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodyne rastus apibrėžimus¹⁸⁷.

G. Genette’o tarptekstinių santykių klasifikacija	Užgarsis / Užgarsio formos
Intertekstualumas – poststruktūralistinės teorijos terminas, apibūdinantis dialoginį santykį tarp teksto ir kultūros, kurioje jis gimsta ir egzistuoja. Kilo iš Julijos Kristevos bandymų ištirti Michailo Bachtino „polifoninio romano“ koncepciją, kurioje literatūros žodis suvokiamas kaip skirtingų rašto tipų dialogas – rašytojo, suvokėjo (arba personažo) ir rašto, sukurto dabartinės ir ankstesnės kultūros. J. Kristevos teigimu, M. Bachtinas sukūrė dinaminį teksto modelį, įtraukiantį tekstą į istorijos, visuomenės ir kultūros erdvę. Kiekvienas tekstas šioje erdvėje suprantamas	Muzikoje atitikmuo galėtų būti visos rekonponavimo technikos: citatos (kaip kultūriniai kodai), inkluzai, aliuizijos, tam tikros dermės panaudojimas (kilusios iš tyrimo metu atrastų faktų, išreiškiančios mintį, formuojančią reikšmę), intonacijos, parafrazės, iš esmės ir visi išplėstiniai garsai, nepriklausantys originaliam kūrinui. Taip pat dedikacijos, stilizavimas ir kt. Svarbiausia yra tai, kad šis citavimas yra akivaizdžiai matomas, konkretus, pripažintas paties autoriaus ir atvirai koduojamas naujai kuriamame kūrinys. Tačiau šios referencijos gali būti ir labai plačios,

kaip citatų mozaika, kaip kitų tekstų transformavimo produktas, kaip intertekstas, rašomas skaitant kitus diskursus.	pavyzdžiui, užuomina ne į kompozitorių, bet, tarkim, į žanrą, laikotarpį ar konkretų įvykį, žmogų. Dažniausiai tokias ypatybes turintys intertekstualūs kūriniai tampa labai konkrečiu užgarsio rodikliu; aiškūs inkluzai – konceptualumo kodais, elementais. Konceptas čia labai konkretus, atpažįstamas. Kūrinio dalis ir intertekstai gali būti koduojami įvairiai: kūrinio kontekstas, dekonstrukcija, komentarai formos bei atlikimo technikos prasmė, performatyvumo elementai bei atlikėjų performatyvumo sugebėjimai, gestai, rūbai, vieta (atlikimo ir ar įrašo), naudojamas tekstas ar jau egzistuojantys garso įrašai ir kt.
Paratekstualumas gr. <i>para</i> „šalia“, <i>textus</i> „audinys“ Taip vadinamas ryšys, siejantis tekstą su jį supančiais ribiniais elementais – paratekstais (antraštelėmis, paantraštelėmis, įžangos žodžiais, iliustracijomis ir pan.).	Muzikos kūrinio pavadinimas (bei koncepto užkodavimas jame pagal H. Lehmanną), anotacija, glaustai susijusi su kūrinio konceptu, partitūra ir jos kalba (įvairios nuorodos joje, tekstai, kreipimasis į atlikėjus), vizualinė kūrinio dalis (jeigu ji yra). Paratekstualūs kūriniai suponuoja užgarsio rodiklį, šiuo atveju paratekstiniai inkluzai suvokiami kaip konceptualumo elementai.
Metatekstualumas – juo vadinamas kritinis santykis, siejantis skaitomą tekstą su jį komentuojančiu tekstu (metatekstu).	Užuomina ar citavimas iš kito kūrinio, tačiau tai nėra akivaizdu (gali būti ir du garsiniai sluoksniai vienu metu), nėra ir labai svarbu koks tai kūrinys. Čia turima omenyje referencija į kūrinį, bet negili, paviršinė.
Architekstualumu G. Genette’as vadina visą bendrą transcendentinių kategorijų – diskurso tipų, pasakymo modų, literatūros žanrų, su kuriais gali būti siejamas tekstas, – tinklą. Architekstualumo terminas vartojamas teksto	Tai yra bendrybinė referencija ar nuoroda į žanrą, istorinį laikotarpį, kompozitorių ar kūrėją. Tačiau ši nuoroda yra labai plati, nekonkreči.

¹⁸⁵ Oliveros, P. „Anthology of text scores“, Deep listening publications, 2013.
¹⁸⁶ Oliveros, P. Paskaita „Deep listening“, 2015 m.;
https://www.youtube.com/watch?v=QHfOuRrJB8&t=337s&ab_channel=TEDxTalks žiūrėta 2021-01-21.
¹⁸⁷ Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas; <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/paratekstas>; žiūrėta 2021-01-20.

santykiui su bendresniu diskurso tipu ar teksto žanriniu modeliu apibūdinti.	
Hipertekstualumu vadinamas ryšys, kuris sieja tekstą B (vadinamą hipertekstu) su anksčiau sukurtu tekstu A (vadinamu hipotekstu). Hipertekstualumas suponuoja ne įterpimo (kaip intertekstualumo atveju), bet įskiepijimo procedūrą, kai vienas tekstas rašomas „ant“ kito.	Tai yra nuoroda nuorodoje arba referencija referencijoje. Tekste atitikmuo būtų jei išnaša turėtų išnašą. O muzikoje – jei kompozitorius rekomponuotų jau rekomponuotą kito kompozitoriaus kūrinį.

Paratekstai, anot G. Genette'o, yra **interpretacijos slenksčiai**. Šis požiūrio taškas, kalbant apie užgarsį, labai svarbus, nes būtent jį suvokus galimai pradės formuotis gilesnis žvilgsnis į kūrinio konceptą bei girdimą garsinę medžiagą, matomą vizualinę dalį atlikimo metu. Būtent toks požiūrio taškas padeda kūrinyje ieškoti (ir rasti) komunikacinių koncepto kodų, nešančių žinutę, reikšmę suvokėjui. Todėl svarbu išskirti kelias būtent paratekstui priklausančias ypatybes:

- paratekstui labai svarbi vizualinė pusė, pavyzdžiui, knygos viršelis. Anksčiau knygos buvo leidžiamos įrištos į odą¹⁸⁸, o pats viršelių turinys nebuvo svarbus. Kai pasikeitė technologija, viršelis tapo itin svarbus knygos komunikacijai;
- pavadinimas kaip paratekstas – anksčiau būdavo nurodomas ne tik pavadinimas, bet ir paantraštė, pažymimas žanras (pavadinimą sudarydavo trys skirtingos eilutės). Dabar dažnai pavadinimas yra vienintelis elementas, skirtas privilioti skaitytoją – net aiškiai atskleidžiant temą. Žinoma, kartais pavadinimas nurodo tik žanrą ir yra visiškai nesvarbus: *eilėraščiai*, *elegijos* ar pan;
- epigrafas yra taip pat labai svarbi parateksto dalis. Tai – citata, esanti skyriaus (arba viso literatūros kūrinio) pradžioje. Ji ilgainiui įgavo ir komentavimo funkciją, tapo net mados dalimi. Epigrafas yra įgavęs kultūrinio kodo vaidmenį.

Šie tarptekstinių santykių klasifikacijos elementai, lyginami su muzikos sritimi bei užgarsio terminu, kuria conceptualią nuorodą, naują požiūrio tašką. Čia aptariamos tam tikros referencijos ir nuorodos, išplėstiniai elementai, conceptualios technikos ar raiškos priemonės, kurių buvimas kūrinyje nulemia conceptualumą. Bandant apibrėžti užgarsio tipologiją tarptekstinių santykių kontekste, aiškėja, kad užgarsio klasifikuoti tiesiogiai neįmanoma, tačiau panašumų, pagrindžiančių autorės poziciją ir jos kuriamą savą loginio ryšio modelį, neabejotinai yra.

*** NE SKYRIUS, O ANTRAKTAS #2 / 122 žodžiai¹⁸⁹ apie užgarsį ***

reikšmė
ką tai reiškia?
nieko nesuprantu, ką čia groja?
suprantu
nenoriu suprast ar negaliu?
turinys
kūriniai, reiškiantys *kažką*
kūriniai, išreiškiantys autoriaus mintį
tai, kas slypi UŽ kūrinio
už garso
reikšmė garse,
aprašymas
kodėl aprašymas dažnai neturi nieko bendro su tuo, ką girdžiu ir matau?
gal kas turi vandens?
vandens tėkmės svarbu nesustabdyti, nes sustojęs vanduo pradeda pūti
taip ir minties tėkmė. ar garso
garsas kaip kodas
ką tu nori užkoduoti, ar pagalvojai?
muzika kelia emociją, bet gali, sėkmingo kodo pagalba, atsiųsti tau ir mintį?
jei įsileisi
nevertinsi, neteisi
atsiversi
priimsi
toks neakademiškas šis intarpas
panašiai kaip aprašyčiau čia Lanos del Rey dainų tekstus
kiss me hard before you go,
summertime sadness.
bet gal atvers kokią dar perspektyvą skaitančiajam
Liko 4 žodžiai. Viskas.

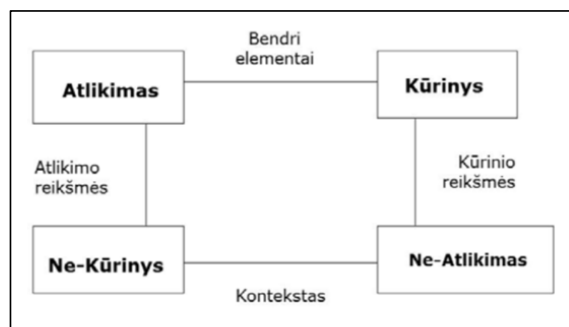
¹⁸⁸ Genette, G. *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997, p. 23.

¹⁸⁹ Šis antraktas įkvėptas Johno Cage'o knygos „Silence“ atrastame straipsnyje „2 pages, 122 words on music and dance“ (liet. du puslapiai, 122 žodžiai apie muziką ir šokį), kuris buvo parašytas 1961 m. ir skirtas skaityti bet kokia tvarka ir kryptimi, praleidžiant segmentus ar juos kartojant – taip, kaip norisi pačiam skaitytojų. Cage, J. „Silence“, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, p. 96–98, 1961.

Vienas iš užgarsio tipologizavimo kriterijų – loginiai ryšiai tarp kūrinio ir jo atlikimo. Linos Navickaitės-Martinelli straipsnyje „Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos“¹⁹⁰ pasiūlytas iš semiotinio požiūrio kilęs modelis – Greimo kvadrato principu sukurta schema (žr. 29 pav.), pristatanti keturis skirtingų loginių santykių tarp muzikos kūrinio ir jo atlikimo tipus. Žinoma, kaip teigia straipsnio autorė, visi keturi tipai tarpusavyje yra glaudžiai susiję ir apima kelių tipų elementus, tačiau visuomet egzistuoja dominuojanti pusė. Tas pat vyksta ir analizuojant garsinę bei užgarsinę patirtį – nė viena iš jų dažniausiai visiškai savarankiškai funkcionuoti negalėtų. Svarbu paminėti, kad kiekvienas iš čia analizuojamų kūrinių gali būti priskirtas skirtingam atlikimo ir muzikos kūrinio loginio ryšio tipui.

Anot L. Navickaitės-Martinelli, siūlomas keturis tipus sudaro:

1. „**Atlikimas–Kūrinys**“ – reiškia bendrų elementų tiesioginę sąveiką (kylančią ir iš atlikimo, ir iš kūrinio). Kaip rašo pati straipsnio autorė, „juos sukuria kompozitoriaus, partitūros ir atlikėjo sąveika“. Tai bendrumą simbolizuojantis tipas.

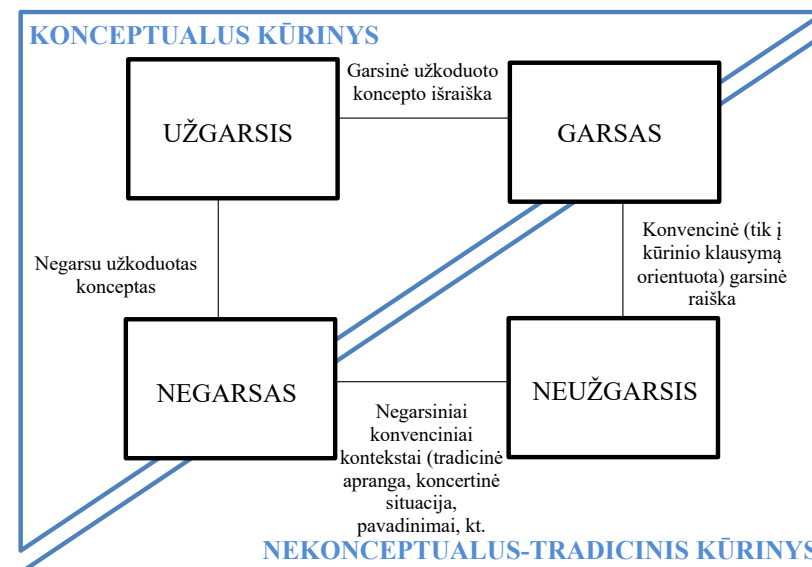


29 pav. Muzikologės Linos Navickaitės-Martinelli straipsnyje siūlomų loginių santykių tarp atlikimo ir muzikos kūrinio tipų lentelė

2. „**Atlikimas–Ne-Kūrinys**“ – jame dominuoja atlikėjas ir jo asmeninės ypatybės, kūrybinė kryptis bei atlikimo reikšmės (ypač mąstant apie individualumą, originalumą, autentiškumą).
3. „**Kūrinys–Ne-Atlikimas**“ – čia dominuoja kūrinys, o tiksliau – jo partitūroje esantys reikalavimai.
4. „**Ne-Kūrinys–Ne-Atlikimas**“ – čia priklauso visi kontekstualūs, aplink esantys elementai (laikotarpis, ideologija, geografinis ar socialinis kontekstas ir kt.). Analizuojant tokiam tipui priskiriamus kūrinius dažnai nutolstama nuo pirminių atlikimo ar kūrinio elementų.

Remdamasi L. Navickaitės-Martinelli Greimo kvadrato principu sudaryta lentelė ir jos metodologine logika, šio darbo autorė savo ruožtu siūlo transformuotą **garso ir užgarsio priešybį**

bei ryšių modelį (keturių loginių santykių tarp garso–užgarsio bei konceptualaus–nekonceptualaus kūrinio tipus, žr. 30 pav.):



30 pav. Darbo autorės siūlomas modelis

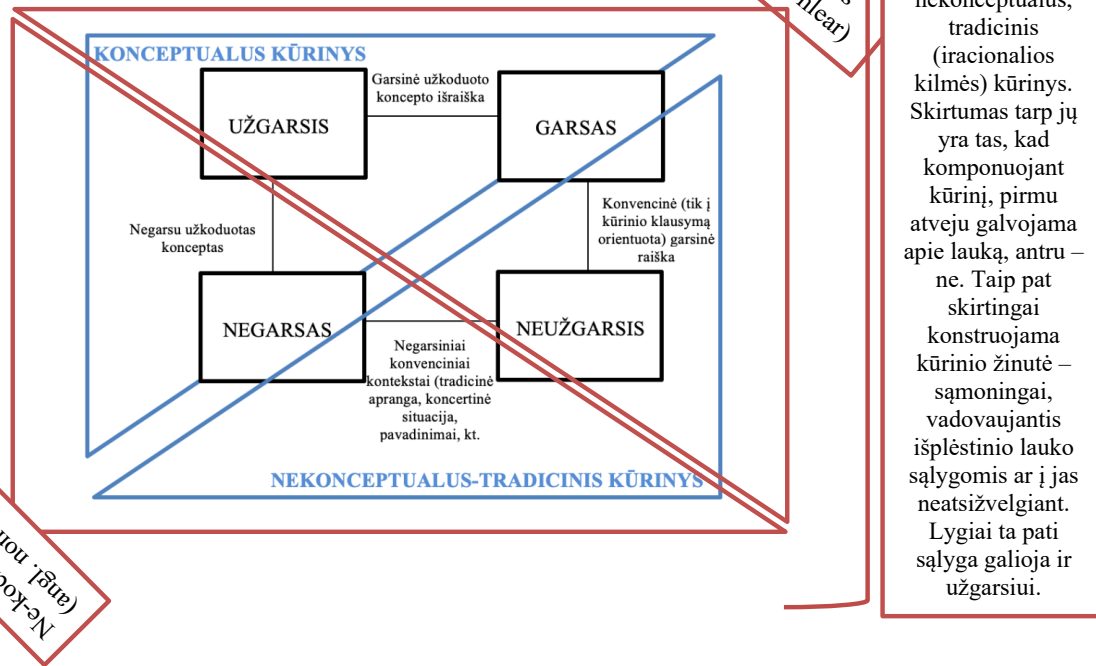
Užgarsis susideda iš garsinės ir negarsinės raiškos (kurie ir suponuoja konceptualumą). **Neužgarsis** taip pat – iš garsinės ir negarsinės raiškos (kurie suponuoja konvencionalumą). **Garsas** – iš akustinės, o **negarsas**, priešingai, – iš neakustinės raiškos (anksčiau aptarti tarpdisciplininiai, tarpstritiniai elementai).

1. „**Užgarsis–garsas**“ reiškia garsu užkoduotą kūrinio koncepto išraišką.
2. „**Užgarsis–negarsas**“ reiškia negarsu užkoduotą kūrinio konceptą.
3. „**Garsas–neužgarsis**“ reiškia konvencinę (dažnai iracionalią), tik į kūrinio klausymą orientuotą garsinę raišką.
4. „**Negarsas–neužgarsis**“ reiškia negarsinius konvencinius kontekstus: tradicinę aprangą, įprastą koncertinę situaciją, abstraktų kūrinio pavadinimą, susijusį tik su forma arba iš viso niekuo nesusijusį su kūriniu, išplėstinių ar tarpdisciplininių elementų nebuvimą (tik grynoji muzika ausims) ir kt.

Šioje schemoje garsas, negarsas ir neužgarsis yra nekonceptualaus, tradicinio kūrinio elementai, tokio, kuris suponuoja konvencionalumą. O užgarsis, garsas ir negarsas – konceptualaus kūrinio elementai. Konvencionalūs kūriniai taip pat gali turėti į užgarsį panašių elementų (pavyzdžiui, negarso kategorijoje apranga ar vizualizacija), tačiau tai gali visai nepapildyti koncepto ir užgarsis šiuose kūriniuose nėra lemiamas.

¹⁹⁰ Navickaitė-Martinelli, L. „Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos“, *Lietuvos muzikologija*, t. 14, 2013 <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2013/lietuvos-muzikologija14-5-navickaite.pdf>; žiūrėta 2021-01-06.

Užgarsio tipologija ir apibendrinimas:



31 pav. Darbo autorės praplėstas 17 pav. modelis: konceptualaus kūrinio dekonstrukcija

Konceptualaus kūrinio dekonstrukciją sudaro keturi poliai: konceptualus kochlearinis, konceptualus nekochlearinis, nekonceptualus kochlearinis, nekonceptualus nekochlearinis.

Taigi, dar labiau praplėtus sąvokų ir kontekstų apimtis bei prasmes, šio darbo autorė sukuria apibendrinantį modelį (schemą), kur parodomi konceptualaus kūrinio sudedamųjų dalių¹⁹¹ tarpusavio ryšiai:



32 pav. Konceptualaus kūrinio sudedamųjų dalių tarpusavio ryšių schema

¹⁹¹ Į šias dalis sutelpa: aptartos ištakos (idėjos ir koncepto sąvokų atskyrimas), kontekstų hierarchija (konceptualaus meno ir konceptualiosios muzikos raida; išplėstinio lauko požiūrio taškas) bei kūrinų analizė, menininkų, kūrėjų aptartos technikos.

Šioje schemoje aiškiai matoma, kaip nesunku, gimstant kūrinui, pereiti nuo itin plataus, iracionalaus idėjos¹⁹² lauko iki susiaurinto koncepto¹⁹³ ir patekti į su konceptualizmo istorija bei raida, logika grindžiamus diskursus. Šių dviejų plotmių sankirta ir ženklina modernistinę paradigmą. Toliau patenkama į išplėstinį lauką, kur idėja jau konceptualizuota ir kur ją įmanoma aptarti vadovaujantis skirtingų (kūrėjo pasirinktų ar tiesiog kūrinui aktualių) meno ir/ar mokslo sričių požiūrio taškais ar taisyklėmis, tačiau tuo pat metu vis dar išliekant ir muzikos kontekste, tik šį kartą ir išplėstinio lauko (ši dalis glaudžiai susijusi ir su tarpdiscipliniškumo, tarpsritiškumo sąvokomis). Esminė postmodernistinei paradigmai yra koncepto ir išplėstinio lauko sandūra, o schemos centre aptinkamas užgarsis galutinai suponuoją kūrinio išraišką, rezultatą. Užgarsinį kūrinį įmanoma atkoduoti, apie jį galima kalbėti, jį analizuoti, apibūdinti, paaiškinti, nes jis įprastai ką nors manifestuoja ar koduoja (naudodamasis konceptualiomis, autoriaus sukurtomis minčių sistemomis). Užgarsis koduoja kūrinio reikšmę.

Taigi, jeigu **idėja konceptualizuojama**, muzikinio (garso) kūrinio **išraiška** tampa jo **žinute (medija)**, o **užgarsis** veikia kaip komponavimo **priemonė**, kurianti **reikšmę**. Čia pagrindinis klausimas būtų: kada, vadovaujantis šia logika, kūrinį galima laikyti konceptualiu? Tada, kai autorius kurdamas formuoja **tikslingą, suvokiamą** (pagal H. Lehmanną) **žinutę**. Kitaip tariant, **užgarsis** turi būti sukurtas **tikslingai ir siųsti žinutę**. Ir būtent užgarsio komponavimas išplėstiniame lauke lemia koncepto atsiradimą. Užgarsis tampa priemone, ikūnijančia konceptą – suteikti kūrinui struktūrą, kurti žinutę. O struktūra veikia būtent išplėstiniame lauke, nes galvojama ne tik apie garsinį, bet ir užgarsinį rezultatą (apie tai, kas yra ir garsas, ir ne tik garsas). Klasikiniame, konvencionaliame kūrinyje dėmesys į išplėstinio lauko, koncepto kontekstus dažniausiai nekreipiamas arba nėra esminis.

Apibendrinant galima būtų teigti, kad siekiant sukurti konceptualų muzikos (garso) kūrinį formuojama tokia komponavimo proceso seka:

IDĖJA → KONCEPTAS → IŠPLĖSTINIS LAUKAS → UŽGARSIS → KŪRINYS

(tiksliau – išplėstiniame lauke komponuojamas konceptualus-užgarsinis muzikos kūrinys).

Kiekvienoje iš šių etapų nuo idėjos iki kūrinio atsiranda vis daugiau kūrinio reikšmės arba „kūniškumo“ (rezultato). Kaip jau minėta, taip yra dėl to, nes idėja nemateriali, neturi apčiuopiamo kūno, dažniausiai kyla iš iracionaliojo mąstymo pusės, o konceptas (konceptualizavus idėją) igauna vis daugiau kūniško (materialaus) pavidalo (pasitelkus minčių sistemą) būtent ieškant jam garsinės ir negarsinės išraiškos (t. y. komponuojant kūrinį), siekiant išsiųsti aišką žinutę.

Dar vienas iš svarbių aspektų tipologizuojant – užgarsio ryšys su dramaturgija. Užgarsis padeda formuoti muzikinę dramaturgiją, atskleisti koncepto turinį – per formą, garsinius ir vizualinius

¹⁹² Kaip aptarta pirmame skyriuje, idėja sietina su iracionalumu, subjektyvumu, abstraktumu ir jausmu.

¹⁹³ Konceptas (minčių sistema) sietinas su racionalumu, objektyvumu, logika ir priežastingumu.

kodus. Čia ypač pasitarnauja kino srities kontekstai. Naratologija (pasakojimo teorija) tiria, teoretizuoja ir sistemina pasakojimo (kino, teatro, literatūros teksto ar kt.) mechanizmus ir dinamiką. Nuo 8-ojo dešimtmečio pasakojimo teorija plėtojosi ir vėliau tapo tarpdisciplinine – pirmiausia literatūros ir medijų studijose, po to ir psichologijoje, istorijoje, kitose disciplinose¹⁹⁴. Siužetas – struktūruotas visų priežastinių įvykių, kaip juos matome ir girdime pateiktus pačiame filme, rinkinys (Elsaesser, Hagener, ten pat, p. 57), taigi, tokia polifoninė kūrinio ypatybė, kurią filosofas, teoretikas M. Bachtinas yra įvardinęs kaip „heteroglosiją“. Ji nusidriekia iki žiūrovų, skaitytojų, klausytojų, įsijungiančių į suvokimo–receptijos–dalyvavimo chorą (Elsaesser, Hagener, ten pat, p. 61). Kūrėjams būtent dramaturgiškai žvelgiant į minčių sistemos pateikimą, muzikos kaip medijos, t. y. žinutės, išsiuntimą per garsinius kodus, į kūrinį kaip į naratyvą (minčių sistemoje užkoduotą turinį), prasiplečia siunčiamos žinutės būdai. Trumpiau tariant, muzikos kūrinys atsako į klausimą – apie **ką šis skambantis garsas, muzika** ir kokie **kodai** (priemonės) buvo panaudoti sukurti **reikšmei** ir tam, kad kūrinį patiriantis žmogus jį priimtų kaip kuo labiau **suvokiamą**.

Užgarsis ir intermedialumas. Mąstant apie užgarsio komponavimą, ypač svarbios tampa intermedialumo bei transmedialumo sąvokos, giminingos tarpdiscipliniškumui. Mokslinio diskurso dalimi *intermedialumo* sąvoka tapo 9-ajame XX a. dešimtmetyje. Ji vartojama šiuolaikinėse literatūros, kino, muzikos, teatro ir medijų studijose ir žymi ribų tarp medijų peržengimo reiškinius¹⁹⁵. Ši sąvoka suponuoja ir santykį tarp menų studijų. Autorė I. Melnikova cituoja ir senovės graikų posakį *Ut pictura poesis*, kuris pažodžiui verčiamas „kaip tapyba, taip ir poezija“ (angl. *as is painting so is poetry*) – turint omenyje, kad paveikslas gali pasakoti istoriją kaip eilėraštis, o eilėraštis gali būti vizualus kaip paveikslas. Toks požiūris įsitvirtino XXI a., kai ypač svarbi tapo ir medijos specifika (Melnikova, ten pat). Medijų materialumą svarbu suvokti kuriant užgarsinį kūrinį, nes kartais medija gali tapti ir išplėstinis atlikėjo suvokimas. O *transmedialumu* laikomi su medijos specifika nesusiję reiškiniai, aptinkami skirtingų menų kūrinuose – naratyvumas, metalepsės, rėminės struktūros, krypties poetikos bruožai, archetipiniai motyvai ar temos ir pan. (Melnikova, ten pat). *Intermedialiuju perkėlimu* vadinamas vienos medijos teksto ar jo dalies transformavimas į kitos medijos tekstą, kai ryšį tarp medijų formuoja būdas, kuriuo tekstas kuriamas. Intermedialiojo perkėlimo judesys atliekamas ekranizacijose (kai filmas statomas pagal literatūros kūrinį), ekfrastinėje literatūroje (kai visas eilėraštis ar romanas konstruojamas kaip ekfrazė), pagal literatūrinę dramą sukurtoje operoje, ir pan. (Melnikova, ten pat). Ši transformacija ypač svarbi tyrimo autorei kompozitoriui, suvokiančiai muzikos kūrinį kaip mediją ir formuluojančiai savo užgarsinį kūrybos metodą, o siekiant šio tikslo – konvertuoti muzikinio kūrinio temos tyrimą į muzikinę-garsinę-

užgarsinę-tekstinę-vizualinę kūrinio raišką (savo ruožtu kas kartą formuojant individualią minčių sistemą). Tyrimo kontekste tai dar labiau praplečia išplėstinio lauko ribas ir atveda prie dar vieno svarbaus aspekto – užgarsinės terpės.

Užgarsinė terpė. Terpių teoriją verta paminėti siekiant atskirti užgarsio kontekstą nuo perdėtai linijinio naratyvo ir paaiškinti, kodėl jis negali virsti konkrečių technikų sąrašu, o labiau veikia kaip filtras, kai atliekant tyrimą ir formuojant minčių sistemą konkrečiai kuriamo kūrinio idėjai (konceptualizuojant) susikuria dažnai skirtingos ir įvairios technikos (o ne universalus komponavimo principas). Nors taikomos priemonės, technikos, išpildymo forma kiekvieną kartą gali skirtis, tam tikrus dėsningumus galima atrasti ir tai parodoma trečiajame šio darbo skyriuje, darbo autorei atliekanmt savo kūrinį analizę. Terpės sąvoka šiuolaikinėje filosofijoje susilaukia vis daugiau dėmesio ir įgauna vis daugiau svorio. Nors žodžiai *terpė* ir *aplinka* dažnai suprantami kaip sinonimai, iš esmės tai yra skirtingos kilmės sąvokos. Aplinka arba aplinkos idėja labiau kalba apie tai, kas ją atitolina nuo individo, padaro bendrą patirtimi, savarankišką kaip visumą, o terpės samprata išreiškia būtent tą ryšį su induvidu, kokią įtaką jis padaro, kaip veikia. Terpė – tai individo dalis: tinkamų sąlygų visuma, kuri užtikrina, palaiko ir net suintensyvina būtiškąjį egzistuojančiojo potencialą.¹⁹⁶ Būtent terpė, bandant įvardinti konkrečias kūrybos technikas, ir padeda kompozitoriui išsilaivinti iš jų hierarchinės sistemos. Užgarsis, kaip ir terpė, yra visuomet kintantis (angl. *fluid*¹⁹⁷). Kūrinio tyrimą sudaro idėja, konceptas, išplėstinio lauko kontekstas, kurį galima apčiuopti, o *užgarsis* tampa būtent tuo etapu, kuris padeda kūrėjui susikurti savo minčių sistemą, kaip užkoduoti atliktą temos tyrimą muzikos kūrinyje kaip rezultate (žr. 32 pav.). **Jis suveikia kaip filtras, per kurį perleidus atliktą būsimą kūrinio tyrimo informaciją koduojami konceptualūs, žiūrovui kuo aiškesni ir geriau suvokiami muzikiniai ir garsiniai kodai.** Terpės sąvoka dažnai lyginama su pelke – ji veikia kaip visuma, kaip organizmas, kur grandinėje vieni elementai yra priklausomi nuo kitų. Tai tampa ypač akivaizdu šio meninio tyrimo autorei atliekant savo kūrinį analizę (žr. 3-ią skyrių), kuriant ir įvardinant konkrečiai jos kūriniais būdingą visuomet kintantį procesą, atrandant jo bruožus. Ne veltui individualios žinios ir įgūdžiai yra nurodyti kaip esminiai siekiant suprasti meninę praktiką¹⁹⁸.

Apibendrinant 2-ą skyrių svarbu paminėti, kad formuojantis naujai užgarsio kategorijai (įkvėptai parateksto sąvokos) siekiama atskleisti, kokias (1-ame ir 2-ame skyriuje nagrinėtas) priemonės ir komponavimo būdus, kurdama konceptualiosios muzikos kūrinius, savo kūrybinėje

¹⁹⁶ <https://www.fsf.vu.lt/naujienos/fakulteto-ivykiai/4942-reading-milieu-terpiu-seminaras>

¹⁹⁷ *Fluid* – medžiaga, pavyzdžiui, skystis ar dujos, galinti tekėti, neturinti pastovios formos ir mažai besipriešinanti išoriniam poveikiui. Vartojant kaip būdvardį – „galinti tekėti ir lengvai keisti formą“. Šis terminas dažnai vartojamas analizuojant lyties diskursą šiuolaikinėje visuomenėje, tačiau darbo autorei jis pasirodė tinkamas šalia užgarsio, kuris yra visuomet prisitaikantis prie atliekamo, konkrečiam kūrinui būdingo tyrimo, keičiantis formą, nefiksuojantis visuomet konkrečių, tų pačių ypatybių ar bruožų. Užgarsinės kūrinio sukūrimo priemonės gali atsikartoti, bet tai nereikia, kad jas galima konkrečiai kiekvienu kartu įvardinti, panaudoti. Užgarsiu, kaip terpei ir principui, būdingos kintančios ypatybės.

¹⁹⁸ Varto, J. *Meninis tyrimas*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2022, p. 21.

¹⁹⁴ Elsaesser, T., Hagener, M. *Kino teorija: įvadas per jusių prizmę*, Vilnius, Mintis, 2012, p. 56.

¹⁹⁵ Melnikova, I. „Intermedialumo žemėlapis“, *Colloquia*, 26, Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2011; http://www.ilti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Melnikova.pdf; žiūrėta 2023-01-11; p. 26.

praktikoje naudoja darbo autorė (kompozitorė Agnė Matulevičiūtė) bei analizuoti užgarsio raiškas jos kūrinuose (žr. 3-ią skyrių).

***** NE SKYRIUS, O ANTRAKTAS #3 *****

I believe it is very significant that most of us cannot remember what we felt when we either heard or played the chromatic scale for the first time: the bad infinity, where one can always say '+1', that can never find closure.

Mathias Spahlinger¹⁹⁹

*Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur,
Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur,
Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur!*

Johannes Kreidler ²⁰⁰

What does sound mean? What is beyond sound?

Agnė Matulevičiūtė ²⁰¹

¹⁹⁹ Spahlinger, S. „Political implications of the material of new music“, *Contemporary Music Review*, 34:2–3 (2015), p. 27–66.

²⁰⁰ Personąžo Sidekick citata iš kompozitoriaus J. Kreidlerio kūrinio „Audioguide“, 2015.

²⁰¹ Šio tyrimo autorė tam tikra prasme nuolat jaučiasi atsidūrusi už akademinės muzikos ribų jau vien todėl, kad savo akademinėje kelionėje į daug ką žvelgia per medijų meno bakalauro prizmę; įgytą Vilniaus dailės akademijoje. Būtent tai jai padėjo susiformuoti konceptualų požiūrį į muziką kaip garsų meną bei susikonscentruoti į inovatyvių komponavimo principų paiešką (arba *ka duoda buvimas autsaideriu?*).

*** NE SKYRIUS, O ANTRAKTAS #4 / DARBO AUTORĖS MENAMAS-
ISIVAIZDUOJAMAS POKALBIS SU ERIK SAITE IR JOHN CAGE'U ***

*There'll probably be some music, but we'll manage
to find a quiet corner where we can talk.²⁰² (Erik)*

A few days ago it rained. I should be out gathering
mushrooms. But here I am, having to write about
Satie. In an unguarded moment I said I would.
Now I am pestered with a deadline. Why, in
heaven's name, don't people read the books about
him that are available, play the music that's pub-
lished? Then I for one could go back to the woods
and spend my time profitably. (John)

The sun is shining and I am by the seaside thinking
what kind of research based pieces
are here in XXI century.
I am trying to divide irrational work of music ideas
from rational world of conceptual music.
Seems that XXI is a little bit of both combined.
But I am sick of these terms – idea, concept.
We need new music language in XXI. (Agnė)

*Nevertheless, we must bring about a music which
is like furniture – a music, that is, which will be part
of the noises of the environment, will take them
into consideration. I think of it as melodious, sof-
tening the noises of the knives and forks, not domi-
nating them, not imposing itself. It would fill up
those heavy silences that sometimes fall between
friends dining together. It would spare them the
trouble of paying attention to their own banal re-
marks. And at the same time it would neutralize
the street noises which so indiscreetly enter into
the play of conversation. To make such music
would be to respond to a need. (Erik)*

Records, too, are available,
But it would be an act of charity even to oneself
to smash them whenever they are discovered.
They are useless except for that and for the royalties
which the composer, dead now some thirty-odd years,
can no longer pick up. (John)

I heard the children of famous dead musicians
and composers are living their dream.
But who is a composer today?
Who cares who earns the money? (Agnė)

²⁰² Pokalbis, atrastas John Cage'o knygoje „Silence“ labai įkvėpė darbo autorę iracionaliam intarpui. Cage'as sukūrė menamą pokalbį kaip jis kalbasi su E. Satie (jis panaudojo citatas iš jo ir savo užrašų – darbo autorė įterpia savo disertacijos citatas megzdama pokalbį su dviem legendiniais kompozitoriais).

*We cannot doubt that animals both love and practice music.
That is evident.
But it seems their musical system differs from ours.
It is another school.
...We are not familiar with their didactic works.
Perhaps they don't have any. (Erik)*

Who's interested in Satie nowadays anyway?
Not Pierre Boulez: he has the twelve tones,
governs La Domaine Musicale, whereas Satie had only
the Group of Six and was called Le Maître d'Arcueil.
Nor Stockhausen: I imagine he has not yet given Satie a thought.
... Current musical activities involve two problems:
(1) applying the idea of the series inherent in the
twelve-tone system to the organization of all the characteristics
of sound, frequency, duration, amplitude, timbre,
producing a more controlled situation than before attempted
(Stockhausen: "It makes me feel so good to know that I am on the right track.");
and (2a) discovering and acting upon the new musical resources
(all audible sounds in any combination and any continuity issuing
from any points in space in any transformations)
handed to us upon the magnetic plate of tape,
or (2b) somehow arranging economical
instrumental occasions (tape is expensive)
so that the action which results presupposes
a totality of possibility.... Is Satie relevant in mid-century? (John)

I try to understand how composers compose their thoughts inside the music piece?
How do they find a structure to do it?
How do they choose material? (Agnė)

*I am bored with dying of a broken heart.
Everything I timidly start fails with a boldness before unknown.
What can I do but turn towards God and point my finger at him?
I have come to the conclusion that the old man is
even more stupid than he is weak. (Erik)*

Taking the works of Satie chronologically (1888–1925),
successive ones often appear as completely new departures.
Two pieces will be so distant as not to suggest that the same person wrote them.
Now and then, on the other hand, works in succession are so alike,
sometimes nearly identical, as to bring to mind the annual exhibitions of painters,
and to allow musicologists to discern stylistic periods.
Students busy themselves with generalized
analyses of harmonic, melodic, and rhythmic matters
with the object of showing that in Socrates
all these formal principles are found, defined,
and reunited in a homogeneous fashion (as befits a masterpiece).
From this student point of view, Pierre Boulez is justified in rejecting Satie.
Le bon Matre's harmonies, melodies, and rhythms are no longer of interest.

They provide pleasure for those who have no
better use for their time. They've lost their power to irritate.
True, one could not endure a performance of Vexations
(lasting (my estimate) twenty-four hours; 840 repetitions
of a fifty-two beat piece itself involving a repetitive structure:
A,A,A,A, each A thirteen measures long), but why give it a thought? (John)

I try to understand
why academic music composers
(using more traditional and conventional music techniques)
and musicologists (who once told me that sound art doesn't exist)
reject the idea of music being
interdisciplinary and connected to other art forms.
It is so weird thinking that we are in 2024
and the things we sometimes want to compose
is our thought, our idea, our concept,
but not conventional musical structures.
Or maybe using these structures
to deconstruct it and find new meaning in that. (Agnè)

*How white it is! no painting ornaments it; it is all of a piece.
(Reverie on a plate) (Erik)*

An artist conscientiously moves in a direction
which for some good reason he takes,
putting one work in front of the other with the hope hell arrive
before death overtakes him. But Satie despised art.
He was going nowhere. The artist counts: 7, 8, 9, etc.
Satie appears at unpredictable points springing always from zero: 112, 2, 49, no etc.
The absence of transition is characteristic
not only between finished works, but at divisions, large and small,
within a single one. It was in the same way that Satie made his living:
he never took a regular (continuity-giving) job,
plus raises and bonuses (climaxes).
No one can say for sure anything about the String Quartet
he was on the point of writing when he died. (John)

When I read your conversation, well not sure about Satie,
but at some point, John, you are describing the rebel against the system.
I think what is this rebel today – maybe having
this kind of irrational paragraph in my thesis. (Agnè)

*They will tell you I am not a musician. That's right.
... Take the Fils des toiles or the Morceaux en forme de poire,
En habit de cheval or the Sarabandes,
it is clear no musical idea presided at the creation of these works. (Erik)*

Curiously enough, the twelve-tone system has no zero in it.
Given a series: 3, 5, 2, 7, 10, 8, 11, 9, 1, 6, 4, 12
and the plan of obtaining its inversion by numbers
which when added to the corresponding ones of the original

series will give 12, one obtains 9, 7, 10, 5, 2, 4, 1, 3, 11, 6, 8 and 12.
For in this system 12 plus 12 equals 12. There is not enough of nothing in it. (John)

Erik, I think my department will also think
I am not a musician, because I studied a lot in the field of media arts.
And I think music is conceptual and interdisciplinary.
But does it really stop you?
For doing your own thing? (Agnè)

*It's a large stairway, very large.
It has more than a thousand steps, all made of worry.
It is very handsome.
Nobody dares use it
Fortear of spoiling it.
The King himself never does.
Leaving his room
He jumps out the window.
So, he often says:
I love this stairway so much
I'm going to have it stuffed.
Isn't the King right? (Erik)*

Is it not a question of the will this one, I mean,
of giving consideration to the sounds of the knives and forks,
the street noises, letting them enter in?
(Or call it magnetic tape, musique concrète, furniture music.
It's the same thing: working in terms of totality,
not just the discretely chosen conventions.)
Why is it necessary to give the sounds of knives and forks consideration?
Satie says so. He is right.
Otherwise, the music will have to have walls to defend itself,
walls which will not only constantly be in need of repair,
but which, even to get a drink of water,
one will have to pass beyond, inviting disaster.
It is evidently a question of bringing one's intended actions into relation
with the ambient unintended ones. The common denominator is zero,
where the heart beats (no one means to circulate his blood). (John)

I love to understand music as the art of sounds.
I don't believe in conventions,
I believe in experimentations,
and searching for meaning in sound.
But meaning in a medium kind of way.
Music (sound) piece can really send a message.
Tell a story. (Agnè)

Show me something new; I'll begin all over again. (Erik)

Of course, "it is another school" - this moving out from zero. (John)

Don't know what to say.
I feel the same. Even more than 100 years have passed from Erik

and a bit less since John wrote it. (Agnè)

Flowers! But, dear lady, it is too soon! (Erik)

To repeat: a sound has four characteristics: frequency, amplitude,
timbre and duration. Silence (ambient noise) has only duration.
A zero musical structure must be just an empty time.

The musical structure depends on how well
you control your thinking process. (Agnè)

*When I was young, people told me: You'll see when you're fifty.
I'm fifty. I've seen nothing. (Erik)*

A time that's just time will let sounds be just sounds
and if they are folk tunes, unresolved ninth chords,
or knives and forks, just folk tunes,
unresolved ninth chords, or knives and forks. (John)

I am 32 and I am so tired.
I wonder how it feel like when I am 50. (Agnè)

*I am in complete agreement with our enemies.
It's a shame that artists advertise.
However, Beethoven was not clumsy in his publicity.
That's how he became known, I believe.
It (l'Esprit Nouveau) teaches us to tend towards an
absence (simplicité) of emotion and an inactivity (fermeté)
in the way of prescribing sonorities and rhythms
which lets them affirm themselves clearly,
in a straight line from their plan and pitch,
conceived in a spirit of humility and renunciation. (Erik)*

To be interested in Satie one must be disinterested to begin with,
accept that a sound is a sound and a man is a man,
give up illusions about ideas of order, expressions of sentiment,
and all the rest of our inherited aesthetic claptrap. (John)

To be interested in the concept of *aftersound* (užgarsis) one
needs to look at it with the wide perception.
Through the eyes of contemporary art contexts,
conceptualism, but with the heart of
full of aesthetics. (Agnè)

*If I fail, so much the worse for me.
It's because I had nothing in me to begin with. (Erik)*

It's not a question of Satie's relevance. He's indispensable. (John)

You both are. (Agnè)

No longer anything to be done in that direction,

I must search for something else or I am lost. (Erik)

This subject is entertaining ("What's necessary is to be uncompromising to the end"),
but it is getting nowhere and more than ever there are things to be done. (John)

I think we said it all. (Agnè)

*Listen, my friends, when I leave you like this
and must go home on foot, it is towards dawn I come near Arcueil.
When I pass through the woods, the birds beginning to sing,
I see an old tree, its leaves rustling, I go near,
I put my arms around it and think,
What a good character, never to have harmed anyone. (Erik)*

-and, on another occasion, (John)

*Personally, I am neither good nor bad.
I oscillate, if I may say so.
Also, I've never really done anyone any harm-nor any good, to boot. (Erik)*

Šis menamas pokalbis yra įvadas į darbo autorės praktinį kūrinių tyrimą, atskleidžiantį
koncepto, kaip komponavimo principo, užgarsines technikas.

3. KONCEPTAS IR UŽGARSIS KAIP KOMPONAVIMO PRINCIPAS AGNĖS MATULEVIČIŪTĖS KŪRINIUOSE

Šio meninio tyrimo autorė kompozitorė Agnė Matulevičiūtė siekia pristatyti **muziką** labiau kaip mediją bei **šiuolaikinio meno praktiką**, todėl jos kūrinio sukūrimo procesas dažniausiai paremtas tyrimu (angl. *research-based*). Toks tyrimas beveik visuomet yra paremtas praktika (angl. *practise-based*) ir vedamas praktikos (angl. *practise-lead*), tad ir siūlomas užgarsio pritaikymas kūryboje galutinai pristatomas bei formuluojamas šiame skyriuje, kuriame išryškėja forma:

- tyrimą (angl. *research*) sudaro idėjos (iracionalaus minčių proceso ar dažnai tik meninės idėjos impulso), koncepto (medijos, t. y. pagrindinės kūrinio žinutės formavimas, minčių sistema) bei išplėstinio lauko (ieškoma išplėstinių požiūrio taškų, nes konceptualus kūrinys – dažnai tarpdiscipliniškas ar tarpsritinis) etapai – iracionalios idėjos konceptualizuojamos (1 ir 2 žingsniai)²⁰³, muzikos kūrinys pamatomas išplėstinio lauko kontekste, ieškomi ir formuojami galimi temos diskursai, žvalgomasi kuo įvairesnių priemonių jo būsimam įgyvendinimui (3 žingsnis)²⁰⁴;
- tuomet užgarsis jau tampa iš šių trijų žingsnių išplaukiančiu etapu²⁰⁵ – jis panaudojamas būtent kaip tam tikras priemonių filtras minčių kodavimo stadijoje. Užgarsinės kodavimo priemonės gali būti labai įvairios (žr. 3-ią skyrių, darbo autorės kūrinų analizę), nes užgarsis – kintantis ir tiesiogiai priklausantis nuo to, kokios užgarsinės terpės priemonės susikuria tyrimo etape (kokie bus garsiniai, vizualiniai, instrumentuotės ir muzikos komponavimo elementai). Užgarsis padeda minčių sistemai atrasti būsimą kūrinio kūną.

Analizuojant aptariamą kūrybinę priemonę ir mėginant ją suvokti kaip metodą, išryškėja akivaizdi poststruktūralistinio principo, kuris dar vadinamas **rizominiu**, įtaka. Šį šiuolaikinių kūrėjų principą inspiravo jau anksčiau paminėti autoriai G. Deleuze'as ir F. Guattari. Rizoma, dar žinoma kaip šakniavaisis, plačiau aptariama 1.1. skyriuje. Šis principas pasižymi tuo, kad kiekvienas etapas atsiranda iš kito, taip pat etapai vienas nuo kito priklauso tiesiogiai. **Užgarsis – išskirtinių rizominio heterogeniškumo bruožų turintis reiškinys.**

Būtent dėl to darbo autorė dažnai naudoja tekstinį **žemėlapiavimą**²⁰⁶ (angl. *mind-map*) kaip tyrimo raišką, ieškodama muzikinių, garsinių, vizualinių kodų. Žemėlapiavimą galima prilyginti prekompozicijos etapui, o užgarsį – jau komponavimo.

Darbo autorė kiekvieną kartą sukuria autentišką konceptualizuotą minčių sistemą minėtais etapais, siekdama, kad kūrinys, keliaujantis nuo idėjos iki rezultato, būtų kuo labiau suvokiamas žiūrovui, nes svarbiausia užgarsyje – būtent medija, žinutė, kūrinio dramaturgija.

Darbo autorės kūrybos analizė yra nukreipta į recepciją (reikšmės supratimą). Jos sukurti ir šiame skyriuje analizuojami kūriniai apima garsinę (ir ne tik garsinę) raišką per medijuotus konceptualius muzikos kodus. Kūrinio koncepto ar „siunčiamos žinutės“ suvokimui tarnaujantys kodai reiškiasi būtent per užgarsio terpę. Analizė vykdoma taikant 5 žingsnių A. Matulevičiūtės atrastą principą:

IDĖJA ➡ KONCEPTAS ➡ IŠPLĖSTINIS LAUKAS ➡ UŽGARSIS ➡ KŪRINYS 207

Kaip jau minėta, šis principas yra rizominis, jo vektorius nukreiptas iš bendrumo į konkretumą. Analizėje išskiriami tyrimo etapas (idėjos, koncepto, išplėstinio lauko), jo metu suformuotos žinutės konvertavimo-užkodavimo etapas (užgarsis) bei trečiasis – rezultato – etapas (kūrinys, įgyvendintas garsine ar kitokia materialia raiška). Koncepto, kaip muzikos komponavimo principo, mechanizmas veikia tokia seka: idėjos gimimas, koncepto (*logos* teritorijoje) suformavimas jos pagrindu, užgarsinės žinutės (mąstant per išplėstinio lauko prizmę) konstravimas kūrinyje ir kūrinio kūno sukūrimas (objekto prasme – kas girdima, matoma, kaip audiovizualiniai kodai gali būti suvokiami). Šiame skyriuje naudojantis minėta schema analizuojamas konceptualios muzikos kūrybos principas bei išskiriamos būdingosios komponavimo technikos A. Matulevičiūtės kūrinuose.

3.1. Literatūrinio teksto transformacija į garsą ir objektus: interaktyvi garso instaliacija „But I like long walks and rain“ (2019)

Premjera: šiuolaikinės įvietintos muzikos festivalis „Muzika erdvėje 2019“, Jono Meko vizualiųjų menų centras, Vilnius, 2019

Trukmė: kilpa ∞

Forma: objektai (bėgimo takeliai), tekstas (užrašas), erdvinis garsas, ausinių garsas

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)*²⁰⁸ priemonės: įrašo klausymasis ausinėse ir erdvėje tuo pat metu (interaktyviai žiūrovui pasirenkant kurio dabar klausomasi)

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: klausymosi aplinkybės, interaktyvus objektas, tik kuriuo einant įmanoma išgirsti visą kūrinio garsą

1. **Idėja.** *Fluxus* paminklas Jonui Mekui.

²⁰³ Šis procesas yra H. Lehmanno trijų muzikos kūrinio elementų, veikiančių atskirai, atitikmuo: pirmieji žingsniai sudaro konceptą ir mediją.

²⁰⁴ Trečiasis elementas – kūrinys.

²⁰⁵ Susikuria užgarsinė terpė.

²⁰⁶ Ši priemonė yra būdinga būtent šiuolaikinio meno praktikoms.

²⁰⁷ Ši schema detalai paaiškinta 2-ame skyriuje. Žinoma, linijinis kūrybos principas gali veikti ir kitu būdu, nebūtinai iš kairės į dešinę. Šio darbo autorė neneigia atvirkstinio kūrybos principo, kai pradedama nuo rezultato ar formos ir tik tuomet mąstoma apie reikšmę ar turinį.

²⁰⁸ Plačiau žr. schemas 75–76 psl.

2. **Konceptas.** Kultinė Jono Meko frazė „Be practical, study, work, but I like long walks and rain“ yra transformuojama per objektus ir garsą.

3. **Išplėstinis laukas.** Į šią instaliaciją įtraukiamos ne tik dvi garsinės patirtys (bendras garsas galerijos erdvėje bei antrasis – individualiai ausinėse), bet ir objektai, kurie sukuria interaktyvumą (žiūrovas juda ant bėgimo takelių klausydamasis garso). Garsinė partitūra čia tampa žinoma menininko pasakyta frazė (tekstas transformuojamas į įvietintą garso įrašą) bei jo sukurtas garso (iškerpami garso įrašo triukšmai ir balsas, paliekama tik *tyla*, kuri, žinoma, neegizstuoja). Į kūrinį įvelgiama per poezijos (teksto), kino, skulptūros (instaliacijos) perspektyvas.

4. **Užgarsis.** Kultinė Jono Meko frazė „Be practical, study, work, but I like long walks and rain“ paverčiama interaktyvia garso instaliacija: erdvėje stovi du bėgimo takeliai, kuriais galima lėtu žingsniu eiti, besiklausant lietaus garso ausinėse.

Garsas ausinėse: J. Meko giminės garsovaizdžio įrašas lyjant (nes frazėje paminimas lietus). Šis garsas įrašytas būtent dėl to, kad J. Meko ankstyvuose filmuose garsas nebūdavo įrašomas kartu su vaizdu (toks yra J. Meko kūrybos principas: vaizdas filmuojamas juosta (nebyli vaizdinė medžiaga), o vėliau garsas, tiksliau, J. Meko balsas ir poetiški vaizdo komentarai, įrašinėjami jo namų studijoje traškančiu, prastu mikrofonu – tai kaip dienoraščiai, audialiniai komentarai vaizdui, garsinė poezija. Būtent šios technikos formavo visą unikalų J. Meko kūrybos principą, kurį kompozitoriui Agnei Matulevičiūtei buvo įdomu dekonstruoti savo darbe). Jos lietaus įrašas tapo neįrašytos giminės garso atkūrimu. Autorė taip pat neiškirpo iš šio įrašo ir savo žingsnių J. Meko giminėje – bandymas įrašyti lietuvių (kuris pavyko tik iš penkto karto, nes visuomet iš Vilniaus, kur autorė gyveno, skubant į Biržus lietuvių tiesiog pasibaigdavo) tapo lyg tam tikro performanso veiksmu: noras įrašyti, o ne sukurti studijoje būtent tam tikros vietos garso virto garso dokumentu. Žiūrovui nusiėmus ausines, galerijos erdvėje skamba antrasis kūrinys – „Bruklino kambario tylos“ garso kompozicija (kompozitorė iškirpo visas tylos pauzes (kur nesigirdi, kad J. Mekas šneka) iš jo ilgo metro filmo „Reminiscence of going back to Lithuania“, kuriame jis su savo broliu Adolfu grįžo į gimtinę po ilgų metų emigracijos). Šis garso takelis nori pabrėžti J. Meko filmų garsovaizdį, neįprastą matomam vaizdui. Šis specifinis garsas būdingas visiems jo filmams (būtent raiškus kūrėjo studijos užesys).

5. **Kūrinys.** Visa šio kūrinio esmė yra J. Meko parašyta frazė. Jai atrandama nauja forma – transformacija įvyksta per objektus (frazėje minimas *walk*, pasivaikščiavimas, todėl panaudojami bėgimo takeliai, kad žmogus galėtų eiti kitokiomis aplinkybėmis), garsą (frazėje minimas lietus, todėl girdimas lietaus įrašas). Frazė savaime virsta indeterminuota aleatorine partitūra garso, veiksmui bei vaizdui: pasivaikščiavimo gamtoje veiksmas robotizuojamas ir priartinamas prie fikcinio pasivaikščiavimo uždaroje erdvėje ant treniruoklio – bėgimo takelio, o lietaus garsas įrašomas būtent frazės autoriaus Jono Meko giminėje (Semeniškėse, Biržų raj.). Tam kompozitorę įkvėpė J. Meko filmas, kurio garso kompozicija skleidžiasi antruoju erdviu garsu kolonėlėse (rekomponuoto filmo

garso takelyje autorius grįžta iš JAV į gimtinę, bet tai padaro tik vaizdu, o ne garsu. Filmą nufilmuotas tuometine juostine 16 mm kino kamera. Tokio tipo juostinės kameros neturėjo galimybės įrašyti garso. Pats autorius šiame filme pasirinko tik filmuoti, o ne įrašinėti garsą. Tačiau grįžęs į JAV, kur ir gyveno, sumontavęs filmo medžiagą jis ją dubliuodavo – sėdėdavo savo studijoje Bruklino ir komentavo garsu tai, ką mato, būdamas toli nuo Semeniškių kaimo. Kadangi J. Mekui gimtinė, Lietuva, lietuviybė – viena svarbiausių kūrybos temų, būtent šio giminės lietaus garso paieška autorei tapo privaloma. Dėl treniruoklių galerijos erdvė transformuojasi ir į sporto klubą, kas irgi sukelia konotaciją su šiuolaikiniu žmogumi, kuris vis dažniau renkasi bėgti ant robotiško bėgimo takelio, užuot bėgęs, pavyzdžiui, gamtoje. Apie šiuolaikinį žmogų irgi kalba Jonas Mekas. Kūrinys taip pat yra ir įvietintas – būtent jo vardu pavadinta galerija, kurioje vyksta premjera. Kūrinio antrajame etape (jau po festivalio) erdvinės kompozicijos garsas („Bruklino kambario tylos“) buvo siunčiamas kaip partitūra skirtingiems atlikėjams, kad jie ją interpretuotų laisvai, panašiai kaip A. Matulevičiūtė interpretavo J. Meko filmo garsą: iš visų įrašų buvo sudėtas dar vienas kūrinys, kuris po instaliacijos jau veikė kaip muzikinė kompozicija. Kūrinys buvo išsiųstas 6 kompozitoriams, atlikėjams, muzikams. Naujame kūrinys girdimi: 2 vyriški vokalai, 1 moteriškas, elektrinė gitara, smuikas, fortepijonas. Čia konceptas ir transformacijos technika suveikia dar kartą: garso takelis virsta partitūra ir pagrindu improvizacijai. Naujame kūrinys pastebimi neįtikėtini muzikinių parametrų sutapimai (tembriniai, atmosferiniai, stilistiniai). Taigi, bendrai visiems audiovizualiniams kodams taikoma transformacija, o muzikos kompozicijos kontekste – naujos partitūros formų paieška, įkvėpta indeterminuotų partitūrų.

Taip pat ant bėgimo takelių buvo išeksponuota ir frazė-partitūra dviem kalbomis (lietuviškai ir angliškai, nes taip šnekėjo J. Mekas).

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: literatūrinio teksto transformacija į garsą ir objektus.

Technikos: transformacija, dekonstrukcija, interaktyvumas, konvertavimas, intertekstualumas, klausymosi būdai, fiziologija.



33 pav. Kūrinio dokumentacija per festivalį „Muzika erdvėje 2019“

3.2. Augalų įvokalizavimas pasitelkiant retorines muzikos formas – interaktyvi garso

instaliacija ir performansas *Anthropogenic communities* (2020)

Premjera: SHCH/ŠČ galerija, Vilnius, 2020

Trukmė: 20 min.

Forma: performatyvus instaliacijos garsas

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: vokalinis kūrinys, atliekamas ir vaizdo įrašė erdvėje, ir gyvai

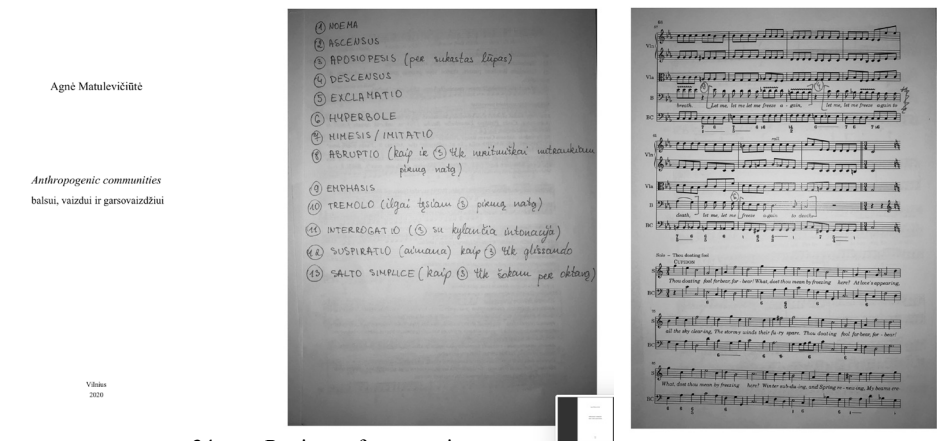
Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: atlikėjo kostiumas, užrašai ant sienos, performatyvumo elementai, atliekant kūrinį kartu su vaizdo įrašu parodos erdvėje

1. Idėja. Sukurti kūrinį iš barokinių retorinių muzikos formų.

2. Konceptas. Kūriniu reflektuojama atsakomybė – poveikis aplinkai, gyviesiems organizmams, klestintiems šiukšlynuose, dykvietėse, atokiose vietose ir kitose žmogaus buveinėse. Komentuojamos viešojoje erdvėje plintančios muzikinės ir garsinės, estetinės tendencijos, spekuliacijos su augalais. Projektas kvestionuoja augalų ir žmogaus komunikacijos (ne)galimybę ir padėties kompleksiskumą.

3. Išplėstinis laukas. Antropogeninės augalų bendrijos – tai dėl žmogaus ūkinės veiklos susiformavusi augalija. Pastarosios pasikeitimą sąlygojo tokie veiksniai kaip plataus masto melioracija, aplinkos užteršimas pramonės atliekomis, ūkinės technikos progresas, cheminių trąšų naudojimas. Technologinė pažanga paskatino poreikį atsirasti augalų rūšių registracijai ir išnykimo grėsmės matavimui, t. y. Raudonosios knygos atsiradimui ir gamtosaugos institucijų veiklai. Projekte terminas „antropogeninis“ svarbus atkreipiant dėmesį į žmogaus poveikį aplinkai. Gyvenamoje aplinkoje atsirandantys ruderaliniai augalai dėl globalinių pasikeitimų sparčiai plinta. Jie dažniausiai auga žmogaus nelankomose vietose, apleistose dykvietėse, statybų vietose, šiukšlynuose, prie geležinkelių ir kt. Šis kūrinys siekia įvokalizuoti mūsų aplinkoje augančius augalus, kurie plinta ir kartu yra mūsų pačių naikinami. „Anthropogenic communities“ – tai informacijos paklaida žmogaus ir augalo santykyje, vis iš naujo įsiklausant ir ieškant prarasto, lygiaverčio ryšio. Bioakustikos tyrinėjimai teigia, jog augalų skleidžiamos garso bangos tarpsta 10–240 Hz intervale, ultragarso diapazone vykstančių variacijų 20–300 kHz žmogaus ausis negirdi.

4. Užgarsis. (MRF) – tai muzikinės kalbos vienetai, išreikšti retorikos mokslui būdingais terminais, formulėmis. Muzikoje tai – harmoninio ir melodinio pobūdžio muzikinis posakis, lyginamas su kalbos (retorikos) funkcijomis, ypatybėmis. Būtent šių formų pavadinimus ir perduoda atlikėjas audiovizualinėje instaliacijoje.



34 pav. Partitūros fragmentai

5. Kūrinys. MRF formos atsiranda muzikiniame parodoje skambančiame kūrinyje kaip metafora bei atsakas į augalų klasifikavimą ir vertinimą. Kūrinyje vokalistas Vaidas Bartošas cituojama baroko kompozitoriaus H. Purcellio operos „Karalius Artūras“ arijos „What power art thou“ muzikos retorikos formų analizė, įrašyta sąvartyne, po nuodingų atliekų kostiumo šalmo (šis įrašas užfiksuotas vaizdu, tačiau kūrinys atliekamas ir gyvai). Barokas čia taip pat atsiranda ne šiaip sau, nes būtent to laiko muzikos kūriniams ypač dažnai taikoma MRF analizė. Videoinstaliacijoje matoma, kaip atlikėjas vaikšto po sąvartyną, jį tyrinėja, o gyvai galerijoje, apsirengęs tuo pačiu kostiumu, jis taip pat tyrinėdamas erdvę atlieka vokalinį kūrinį. Judėdamas lėtai, kūrinio tempu, atlikėjas įeina į erdvę iš lauko, atlieka kūrinį ir išeina. Taip pat apgalvotas ir atlikėjo balso tembras – dainuojama aukštu kontratenoro balsu, kas irgi būdinga būtent barokui. Šios retorikos formos su nykstančiais augalų pavadinimais užrašomos ant galerijos sienos, jas sudainuoja ir atlikėjas. Kūrinys sukurtas vien iš retorinių formų, tad originali operos medžiaga rekomponuojama.

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: augalų įvokalizavimas pasitelkiant retorines muzikos formas.

Technikos: sonifikacija, transformacija, rekompozicija, intertekstualumas.

3.3. Radijo dokumentikos pjesės dramaturgija kaip muzikinio kūrinio konceptas – „Lino kančia“ (2020)

Apdovanojimas už Geriausią radijo ir televizijos laidą konkurse „Pragiedruliai 2020“

Premjera: LRT radijas, 2020

Trukmė: 45 min.

Forma: dokumentinė radijo drama – tai radijo dokumentikos ir radijo teatro sintezė, kurios formos gali būti labai skirtingos: nuo atkuriamosios dokumentikos iki radijo spektaklio, sukurto vien iš archyvinės medžiagos (garso įrašų ir kt.). Inovatyvios dokumentikos centre – kasdienybės siužetai,

kuriuose atspindima paprasto žmogaus perspektyva, vidiniai išgyvenimai ir kasdienybė. Tai yra vienas sudėtingiausių radijo žanrų, neturintis aiškių rėmų, balansuojantis tarp fikcijos ir realybės, todėl kūrėjai turi visišką laisvę ir gali nepaisyti nusistovėjusių radijo taisyklių

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: dviejų skirtingų šalių (Lietuvos ir Hokaido salos Japonijoje) liaudies dainų (sutartinių ir upopo) sintezė

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: sutartinių ir upopo skirtumų ir panašumų ištyrimas bei analizė, tapusi pagrindu dainoms sukurti

1. Idėja. Sukurti dokumentinę radijo pjesę apie nykstantį lietuvių tradicinį augalą – liną (ypač populiarių kitame pasaulio krašte – Japonijoje), ir atrasti, kaip linas skleidžiasi garso ir muzikos medijoje.

2. Konceptas. Sukurta dokumentinė radijo pjesė tampa pagrindu komponavimui, galutiniam muzikiniam rezultatui. Pjesė, kurioje sujungiamos Hokaido salos (Japonijoje) ainų ir lietuvių liaudies kultūros, tampa muzikine partitūra.

3. Išplėstinis laukas. Kuriama dramaturgija (atliekama istorinė analizė): tarpukariu Lietuva, tapusi nepriklausoma valstybe, buvo agrarinė šalis, į Europą ir visą pasaulį eksportavusi žemės ūkio produkciją. Linai, Lietuvos teritorijoje auginti jau prieš 4000 metų ir įaugę į mūsų folklorą dainomis, mįslėmis ir patarlėmis, tuo metu atnešdavo 29 proc. viso šalies biudžeto. 1990 metais Lietuvai atgavus nepriklausomybę, atsivėrus sienoms ir pereinant iš planinės ekonomikos į laisvą rinką, daug ką reikėjo sukurti iš naujo. Žemės ūkio sistemą taip pat. Per pirmuosius penkiolika nepriklausomybės metų Lietuvoje auginamų pluoštinių linų plotai susitraukė nuo 23 tūkstančių hektarų iki 4 tūkstančių hektarų. Dokumentinė radijo drama „Lino kančia“ leidžiasi ieškoti atsakymų, kodėl taip nutiko, kodėl Lietuvoje išnyko linininkystė, ir kur ji labiausiai skleidžiasi šiandien.

4. Užgarsis. Lino kančios motyvas, apdainuotas lietuvių liaudies darbo dainose ir sutartinėse, užkoduotas mįslėse, pasiteisino ir rašant radijo pjesę. Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad linas, buvęs mitologiškai aktualus, nebeauga Lietuvoje (šie metai paskutiniai, kai dar galima būtų pasėti linus ir jie išaugtų, tačiau žmonės tuo nebesiverčia, nes jiems neapsimoka). Tačiau lietuviai linu vis dar disponuoja – dabar jis užsakomas iš Kinijos, siuvas Lietuvoje, o populiariausios šios prekės, pagamintos iš lino, yra Japonijoje (linas grįžta atgal į Rytus). Muzikinė idėja: liaudies motyvų ir dainų, sutartinių (apie liną) transformacija, atsispiriant nuo atkuriamosios radijo dramos (pjesės) įvykių, sukurtos kartu su dramaturge Ž. Zablackaite.

Bendradarbiaujant su tautinės muzikos kūrėja bei atlikėja dainininke Laurita Peleniūte atrinkta ir įrašyta sutartinė „Lineli, lineli“ trimis balsais. Tyrinėjant japonišką liaudies muziką atrastas *upopo* – tai japoniškos darbo dainos, **ainų** sutartinės (kaip ir Lietuvoje, jas atlieka tik moterys). Etninė mažuma ainai, gyvenantys Hokaido saloje, turi labai artimas lietuviškos muzikos tradicijai sutartines. Jie – viena iš nedaugelio etninių grupių pasaulyje, turinti savo tradicijoje daugiabalses sutartines.

Kūrinio tikslas yra sujungti lietuviškas ir ainų (japoniškas) *upopo* sutartines, taip atspindint pagrindinį pjesės motyvą ir lino kelionę. Šiame kūrinyje bendradarbiauti sutikusius ainų muzikantui Oki Kano, jiems nusiūsta kompozitorės įrašytos sutartinės „Lineli lineli“ versija. Kartu su O. Kano buvo atrinktos *upopo* sutartinės „Hantoy“ ir „Honkaya“, jos suskamba kaip vienas bendras kūrinys su „Lineli, lineli“ (abi šios sutartinės, kaip ir „Lineli lineli“, – tribalsės). Tolimesnės kūrinio transformacijos vyko tęsiant panašumų ir skirtumų paieškas tarp šių dviejų kultūrų bei įprasminant kūrinius radijo pjesės kontekste. Lietuvė atlikėja įrašė ainų sutartines, o ainai – lietuviškas, taip siekta pabrėžti jų panašumus.

5. Kūrinys. Finalinė muzikinė versija – 5 dainų serija, sukurta ir įrašyta specialiai radijo pjesei: „Lineli, lineli“ – lietuviška ir ainų versija; „Honkaya“ – lietuviška ir ainų versija; „Hantoy“ – ainų versija; „Honkaya lineli“; „Hantoy lineli“. Pagrindiniais šios pjesės kūriniais laikomi „Honkaya, lineli“ ir „Hantoy, lineli“, kurie po ilgo tyrimo ir įrašų proceso ne tik puikiai skamba kartu, bet daugiasluoksniškai įprasmina ir nustebina šių dviejų tolimų kultūrų muzikinio susiliejo kontekste.

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: radijo dokumentikos pjesės dramaturgija kaip pagrindas muzikos kūrinio konceptas.

Technikos: transformacija, sonifikacija, konvertavimas, rekompozicija.

3.4. Moters įvaizdžių reprezentacija muzikinėmis priemonėmis – „Nimfų sodas“ (2020)

Premjera: Šiuolaikinės muzikos festivalyje „Druskomanija“, 2020

Trukmė: 13 min.

Forma: elektroakustinis kūrinys ansamblui „Synaeshtesis“ (fortepijonas, smuikas, altas)

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: vis pasikartojanti muzikinė medžiaga (judanti kilpomis), kūrinio atlikimo aplinkybės (ansamblio narės didžiąją kūrinio dalį groja negirdėdamos viena kitos su ausinėmis, interpretuodamos bei atkartodamos naujai ausinėse girdimą savo grojimą iš praeities), graikų liaudies daina (su Sapfo tekstu) su šiuolaikinei popmuzikai būdingu balso procesoriaus efektu, įrašytas balsas, kuris kūrinio pradžioje skaito tekstą

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: performatyvus intarpas – atlikėjų žvilgsniai į žiūrovus kūrinio viduryje, akių kontaktas, parašytas tekstas apie lyties įvaizdį (skambantis garso įrašė kūrinio pradžioje)

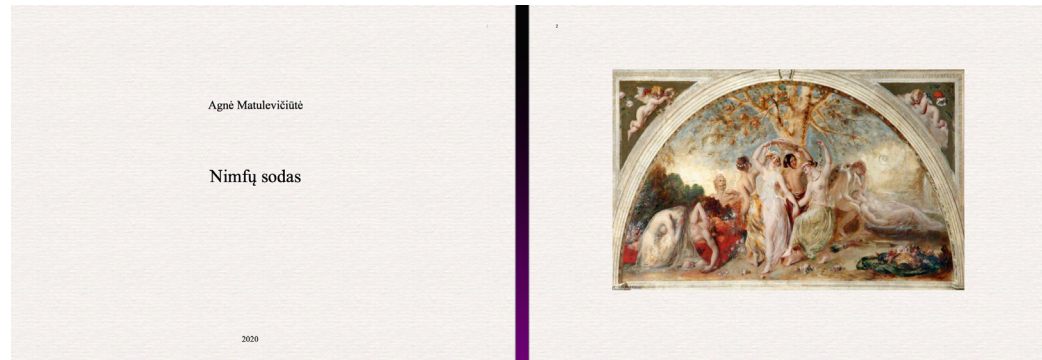
Upopo

These everyday songs are short, fairly simple, and center on an activity like a game or work. The act of singing is itself used as a game in some instances, such as [Rekuhara](#) (Ainu throat-singing) competitions between women. Work songs are rhythmic, with lyrics and melodies based on the work with which they are sung. However, even such everyday songs have sacred rather than mundane meanings. "Chants like the *kar upopo* (sake-making song) and the *iyuta upopo* (the pounding song)...are not labor songs; rather, they are magic-oriented, for they are sung to ward off evil spirits".^[3] Short, everyday songs are also a way of praying. These prayer songs are (or were) performed regularly before meals, after a fishing trip, to ask for luck in hunting, and in many other contexts. Unfortunately, material about everyday songs is very difficult to obtain. Many have never been recorded.

35 pav. Upopo aprašymas

1. Idėja: Moterų kompozitorių (J. Pranulytė, M. Sokaitė, A. Matulevičiūtė) nauji kūriniai ansamblio „Synaesthesia“ moterims (M. Finkelstein, D. Merkevičiūtė, M. Kiknadžė), tyrinėjantys istorinę ir socialinę moters lyties istoriją.

2. Konceptas. Pažvelgti į moters įvaizdžio reprezentacijos temą istoriškai (nuo Sapfo iki šiuolaikinės popkultūros) ir konvertuoti tyrimo metu surinktą medžiagą į garsinę-muzikinę mediją. Menininkės Cindy Sherman²⁰⁹ fotografijos metodo (tyrinėjančio moters įvaizdžio ir reprezentacijos temą) adaptavimas muzikos sričiai.



36 pav. Partitūros fragmentai

3. Išplėstinis laukas. Analizuojant istorinę ir socialinę moters lytį sugrįžtama prie ištakų – senovės Graikijos ir Antikos laikų poetės Sapfo tekstų, eilėraščių, o tiksliau – „Sapphic fragments“ (liet. „Sapfiškieji fragmentai“). Žodis *sapphic* atsiradęs dėl poetės vardo, reiškia *moteriai patinkančias moteris*, bet ne lesbietes. Žodis lesbietė atsirado nuo Lesbo salos, kurioje gyveno Sapfo. Šios temos kontekste Sapfo laikoma pirmąja feministe, prakalbusia apie moteris ir jų pasaulį kitaip. Pagrindinė kūrinio tema: begalinės (*endless*) moters įvaizdžio (*image*) reprezentacijos. Šiais laikais daug moterų, muzikų, rašytojų vis dar pasivadina Sapfo (naudoja kaip pseudonimą). Šis senovės Graikijos kontekstas atlikėjas paverčia nimfomis (*hesperidėmis*), kuriančiomis **nimfoniją** (kompozitorės sugalvotas terminas, žaidžiant žodžių *simfonija* ir *nimfa* sandūra): jos groja rekomponuotas rusų kompozitoriaus Arthuro Lourié (pasirinktas dėl lyties) graikiškas dainas, parašytas būtent pagal tuos pačius Sapfo tekstus, išleistas 1918 metais.

4. Užgarsis. Siekiant muzikos kalba užkoduoti *reprezentacijos* temą, kūrinyje panaudotos kelios esminės komponavimo technikos priemonės:

- Rekomponavimui Arthuro Lourié „Graikiškų dainų“ (balsui ir fortepijonui) fragmentai atrinkti iš tų dainų vietų, kur nėra moteriško dainininkės balso – fortepionas traktuojamas kaip vyro balsas.

²⁰⁹ Menininkė Cindy Sherman savo kūryboje mėgsta keisti pavidalus. Kad sukurtų fragmentiškas tapatybes, Sherman fotografuoja atskiras savo kūno dalis – akis, nosį, lūpas, odą, plaukus ir ausis – jas iškirpdama, suklijuodama ir ištempdama į pagrindinį atvaizdą. Tai darydama ji dekonstruoja ir atkuria naujus veidus, atskleisdama sudėtingus tapatybės sluoksnius. Taip pat serijoje „Film Stills“ ji fotografuodavo save kaip kino veikėją žinomose filmų vietose. Įkvėpta jos logikos darbo autorė siekia dekonstruoti fragmentiškumo bei savęs atkartojimo temą muzikos kūrinyje; <https://artlead.net/journal/modern-classics-cindy-sherman-untitled-film-stills/>; žiūrėta 2024-06-09.

- Partitūroje vyrauja trumpų kilpinių fragmentų (*loops*) pakartojimai nurodyta skaičių tvarka. Kompozitorė juos komponavo nuspėdama būsimas naujas ritmines ir harmonines slinktis per pakartojimą, paklaidą (atlikėjos kūrinį atlieka be metronomo).

- Besikeičiantis tempas svarbus tik repetuojant – per įrašą metronomas nenaudotas, siekiant išgauti tikrą, natūralią (*delay*) vėlavimo paklaidą, taip tiriant kiekvieno atlikėjų individualų laiko pajautimą (tam, kad kiekviena atlikėja reprezentuotų savo atskirą vidinį laikrodį – tempo pajautimą).

36 pav. Partitūros „Nimfų sodas“ fortepijonui, smuikui ir altui fragmentas

5. Kūrinys. Kūrinį sudaro trys dalys, bet taip pat labai svarbus ir etapas, kuriant įrašo dalį, įvairiomis formomis naudojamą atlikimo metu. Pirmiausia atlikėjos įrašytos po vieną – tik jų partijos (*ad libitum* – be metronomo). Tai buvo pirminis individualus įrašas. Tuomet darytas visų trijų atlikėjų įrašas kartu (trys instrumentai), kiekviena ansamblio „Synaesthesia“ atlikėja (forte-pijonas, smuikas, altas) buvo su ausinėmis ir per jas girdėjo savo prieš tai įrašytas (laikė interpretuotas) partijas kaip *laiko (tempo) ir grojimo nuorodą*. Šis grojimas su ausinėmis atlikėjoms leido labiau reprodukuoti savo pačių autentišką skambesį, šiek tiek ardant ansambliško po-jūtį ir kuriant individualias kiekvienos reprezentacijas čia ir dabar, gyvai, scenoje. O ne girdint vienai kitą ir, pasidavus įtakai, pradėjus groti kartu, vienodu ritmu (kaip ansamblui). Be to, grojant su ausinėmis atimamas atlikėjų ryšys su instrumentu, nes jos negirdi, kaip groja, ir taip išgaunamas įdomus skambėjimo efektas, vėlgi koduojantis reprezentacijos temą – kaip atlikėjos groja girdėdamos aiškiai save ir kaip reprezentuoja kitokiose sąlygose su instrumentu. Galutiniam rezultatui, atlikus panoraminį garso miksavimą, kompozitorė nusprendė naudoti ir ausinėse atlikėjoms skambantį garsą, taip norėdama pabrėžti

kuriamą natūralų *delay* (vėlavimo) efektą ir turėdama daugiau partitūros reprezentavimo versijų. Tad klausytojai girdi ir akustiškai atliekamą muziką, ir tyliu erdvėje tai, ką girdi atlikėjos (jas, grojančias anksčiau). Dar įrašo pradžioje girdimas moteriškas balsas, kuris aptaria atlikėjų išvaizdą (šis tekstas taip pat svarbus reprezentacijos temai, nes moteris dažnai būna vertinama per išvaizdą). Antroje kūrinio dalyje naudojamas garso įrašas – graikų liaudies daina (dainos tekstas čia vėlgi poetės Sapfo). Tai įrašas, rastas internete. Moteris, pasivadynusi Sapfo pseudonimu, graikiškai (ir mėgėjiškai) atlieka liaudies dainą „Nimfų sodas“. Galvodama apie reproduktivumą, kompozitorė apdirbo (pataisė) šį mėgėjišką įrašą šiuolaikiniu *autotune* efektu, plačiai naudojamu populiariojoje muzikos kultūroje (tokiuose stiliuose kaip *funk*, *rap*, *trap*, *pop*, *idm* ir kt.). Tai dar viena priemonė, puikiai pabrėžianti reproduktivumą, reprezentacijos temą. Čia matomas ir vienas svarbiausių dalykų kūrinyje – performatyvumas: skambant graikų liaudies dainos įrašui, atlikėjos atsisuka į žiūrovus ir žiūri į juos taip, kaip jie žiūri į jas, kurdamos akių kontaktą. Taip tarsi atsiranda veidrodis tarp atlikėjo ir žiūrovo, tik šiuo atveju atlikėjos rodo, kaip į jas žiūrima, kaip jų klausoma. Trečioje kūrinio dalyje visos trys atlikėjos nusiima ausines ir vėl tampa ansambliu, o tada, šiek tiek judėdamos su savo instrumentais ar šalia jų (kaip tai būdinga popkultūroje), atlieka rekonstruotą popgrupės TATU kūrinį. Šis kūrinys yra labai atpažįstamas kompozitorės 10-ojo dešimtmečio kartai, ir būtent šios dvi merginos, dainavusios grupėje, buvo žinomos kaip vienintelės tuo metu dar vadinamos LGBT bendruomenės atstovės pasaulyje (ypač dėl to, kad ši tema buvusi tabu), drąsiai reikiančios apie tai per koncertus ir vaizdo klipuose. Nors ilgainiui pasklido gandai, kad tai buvo prodiuserinis vadybininkų triukas, kompozitorės kartai tai išliko vienintelis kodas, reiškiantis šią bendruomenę 10-ajame dešimtmetyje.

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: moters įvaizdžių reprezentacija muzikinėmis priemonėmis.

Technikos: sonifikacija, konvertavimas, rekonpozicija, reprodukcija, performatyvumas.²¹⁰

3.5. Multimedijškumas kaip pagrindinė koncepto raiškos forma – „Synth porn“ (2020–2021)

Premjera: tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“, 2020

Trukmė: 45 min. ir 72 val.

Forma: muzikinis virtualus performansas, gyva transliacija virtualioje erdvėje

²¹⁰ Šiuose trijuose darbo autorė gilinasi į tai, kas slypi už garso (t. y. į užgarsį), už muzikinio kūrinio rezultato, už garsinės estetikos ribų. O tiksliau – kas, atsirandant kūriniai, lemia tam tikrus pasirinkimus. Kuo toliau, tuo aiškiau, kad radikalus požiūris į kardinalią koncepto ir idėjos sąvokų atskirtį yra problemiškas. Konceptas tikrai svarbus prieš kuriant kūrinį, braižant minčių žemėlapius, analizuojant skirtingus kūrinio sluoksnius (kurių be konceptualizavimo įžvelgti apskritai nebūtų įmanoma) ar kuriant prekonpozicijas, koduojant tai, ką turėtų atskleisti garsas, muzikinis rezultatas. Tačiau kai prieinama prie garsinės estetikos, konceptas tampa mažiau svarbus. Čia jau gali užvaldyti labiau intuityvų, idėjinę kūrėjo pusę. Dėl to meno tyrimu ir norima atrasti bei pasiūlyti naują sąvoką, kuri sujungtų šiuos du polius. Be to, kompozitorė, įkvėpta minčių žemėlapių technikos, gilinasi į naujas partitūros formas (atskleidžiančias ne tik muzikinį / garsinį rezultatą, bet ir konceptualų, idėjinį). Muzika meno tyrime aptarinėjamų kompozitorių kūryboje veikia kaip elementas arba kaip medija – garso ar muzikos būdu siunčiama žinutė, turinti gerokai daugiau prasmų nei vien technologiniai komponavimo aspektai. Taigi kūrinio medijškumas – viena pagrindinių sudedamųjų užgarsio dalių.

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: sukurti 8 muzikinio albumo kūriniai, naudojantis tik analoginiais ir moduliniais sintezatoriais

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: grotąžymės tyrimas, gyva videotransliacija, specialaus dizaino internetinis puslapis (su pokalbių kambariu, *chatroom*), performatyvūs kūrinio elementai

1. Idėja. Sukurti albumą provokuojančiu pavadinimu ir muzikinį performansą pasidavinėjimo tema.

2. Konceptas. Pavadinimas pasirinktas ne tik kaip nuoroda į populiarią ir plačiai internete naudojamą grotąžymę *#synthporn*, kai dalinamasi savo sintezatorių namų studijose nuotraukomis, melodijomis, bet jis pristato ir tarpdisciplininį kūrinį – muzikinį performansą. Kompozitorė A. Matulevičiūtė, remdamasi grotąžyme *#synthporn*, kurią dažnai naudoja pati ir ją pasitelkusi randa kitus sintezatoriais perdėti susižavėjusius žmones, sukuria savo antrąjį albumą, kuriame groja moduliniais, analoginiais sintezatoriais iš 9-ojo dešimtmečio. Taip pat šioje muzikoje yra ir akustinių instrumentų, balso bei filmų personažų citatų, poetų minčių apie santykį, meilę, tuštumą. Muzika ir jos kuriama atmosfera tapo viso kūrinio pagrindu. Šiame projekte būtent muzika atsirado pirma ir nuvedė į audiovizualinį tarpdisciplininį kūrinį, kur ji atlieka pirmąjį vaidmenį.

3. Išplėstinis laukas. Dar ir šiandien dažnai tabu laikomas žodis *porn* šiame projekte tyrinėjamas ne tiesiogine prasme, kaip gali pasirodyti iš pavadinimo. Vaizduose viešai pornografija nedemonstruojama, ji tiriama nauju požiūriu tašku. Pirmiausia ši tema veikia kaip įkvėpimas performanso elementams: analizuojama ir ieškoma joje kartais egzistuojanti erotiška atmosfera, naudojami tam tikri veiksmai, kūno judesiai kaip nuorodos, permąstant šiuolaikinių žmonių artumą, kūną, nuogumą, žmonių elgesio modelius, santykį. Taip pat dabar žodis *porn* naudojamas ir visai kitomis prasmėmis, pavyzdžiui, *#foodporn* (tam tikra estetika nufotografuoti ar nufilmuoti patiekalai).

4. Užgarsis. Terminas *porn* ir su juo susiję diskursai yra analizuojami dviem būdais – ne tik per muzikos mediją, bet ir vizualiai. Albumas tokiu pat pavadinimu pristatomas kaip gyva internetinė transliacija – muzikinis performansas, kur muzika tampa pagrindu atmosferai, scenografijai, šviesai, veiksams, įvykiams (performansą kartu kūrė kino bei teatro profesionalų komanda), vaidino 6 aktoriai. 72 valandas būte gyvenantys žmonės pardavinėja savo privatumą juos gyvai stebinčioms kameroms. Vis dėlto, be kasdienių buitinių ritualų, gyventojai skirtingais būdais atskleis ir akimi nematomą savo vidinį pasaulį. Muzika, sukurta specialiai šiam įvykiui, kiekvieną transliacijos vakarą performanso laiku skambėjo gyvai ir vis kitaip, dekonstruodama žiūrovo žvilgsnį į atpažįstamą žmogaus kasdienybę. Muzikinis videoperformansas „Synth porn“ – intelektualinis dialogas su visuomene, atkreipiantis dėmesį į menininko dispoziciją, siekiantis aktualizuoti naujas šiuolaikinio performanso raiškos priemones ir santykį tarp realybės bei virtualybės. Šis kūrinys tyrinėja performatyvų imersinio teatro lauką, besiskleidžiantį teatrinėmis, muzikinėmis ir kino raiškos

priemonėmis. „Synth porn“ kuria vujaristinio pobūdžio patirtį žiūrovui siekiant atkreipti dėmesį į visuotinus tabu, slapta sulaužomus už uždarytų kambario durų. Menininkai, „pardavinėjantys“ savo privatumą, nėra vieninteliai performanso veikėjai – žiūrovai taip pat jais tampa, reflektuodami save kaip stebėtojus. Šiam kūriniiui buvo sukurtas specialus tinklalapis, kur žmonės galėjo ne tik gyvai stebėti butą, bet ir interaktyviai dalyvauti tam skirtame pokalbių kambaryje *chat room* – bendrauti su gyventojais.

5. Kūrinys. Šio performanso metu gyvai transliuojamas vaizdas iš buto, kuriame matomas buitinis žmonių (aktorių) gyvenimas. Transliacijos metu prasideda gyvas „Synth porn“ albumo koncertas ir tai visiškai pakeičia matomą vaizdą, prasmes, požiūrio tašką. Taip atskleidžiama muzikos, kaip požiūrio taško formuotojos, galia.



37 pav. Pirmojo performanso „Synth porn“ akimirka

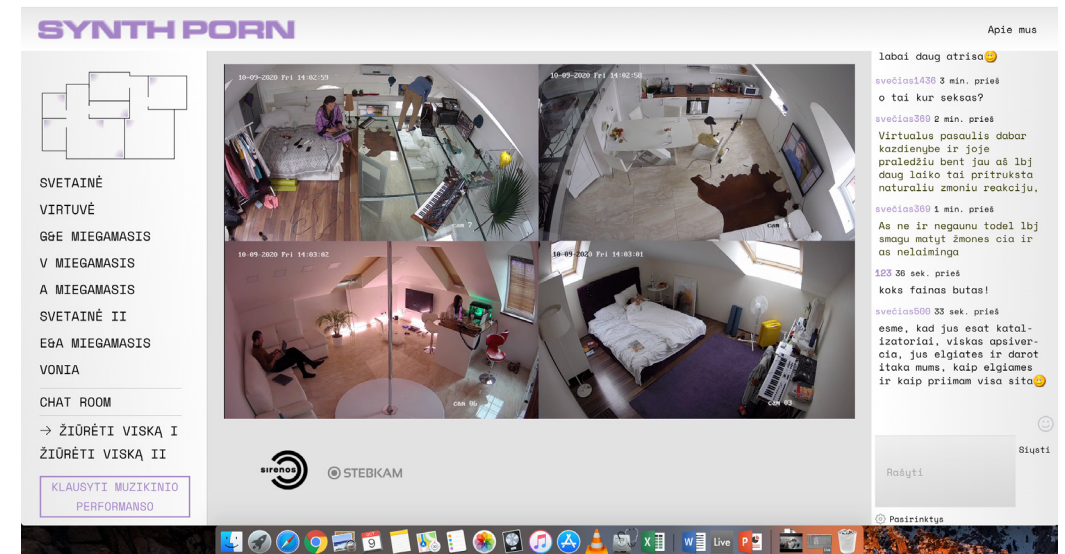
Taigi, albumo muzika tapo pagrindu viso performanso:

- idėjai ir formai (tiesioginė internetinė transliacija),
- veiksmui,
- scenografijai,
- šviesai,
- personažams, jų charakteristikoms,
- choreografijai,
- dramaturgijai.

Stebint tiesioginės buto transliacijos vaizdą prieš prasidedant muzikai ir jai pasibaigus, galima pamatyti, kaip pradėjus groti muzikai vaizdas pasikeičia ir tampa keistu muzikiniu klipu, žmonių

veiksmams įgauna kitokią prasmę ir tai, ką mato žiūrovai, tampa kitokia realybe. Tai primena teatrą ar kiną, tačiau čia muzika ir joje atskleidžiamos temos atsirado pirmiau, o ne prisitaikė prie tam tikro vaizdo.

Pirmojo performanso dokumentacija: <https://youtu.be/qQG185IUrJw> (stebėjimas keturiomis kameromis, vienas koncertas).



38 pav. Antrojo performanso „Synth porn“ akimirka – vaizdas iš sukurto tinklalapio, kuriame jis ir vykio

Projektui specialiai buvo sukurtas tinklalapis www.synthporn.tv, kuriame vyko muzikinio performanso transliacija. Šių performansų įvyko du. Pirmasis – bandomasis, 40 min. trukmės tiesioginė transliacija internetu (2020 m. liepos mėn.), o antrasis, susidomėjus tarptautiniam teatro festivaliui „Sirenos“, buvo pristatytas pagrindinėje festivalio programoje. Jo trukmė – 72 val. (tiesioginės transliacijos). Pirmajame performanse veikė keturios kameros, o antrajame – devynios.

Antrojo performanso dokumentacija: <https://youtu.be/zwUixmcejF4> (stebėjimas devyniomis kameromis, trys koncertai).

„Synth porn“ taip pat išleistas kaip albumas ir vinilinė plokštelė.



39 pav. Vinilinės plokštelės maketas

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: multimedijiškumas kaip pagrindinė koncepto raiškos forma.

Technikos: performatyvumas, interaktyvumas, sonifikacija, transformacija, tarpdiscipliniškumas, imersiškumas, klausymosi būdai, fiziologija.

3.6. Matomas garsas – seansas garso akiniams „Aktas“ (2020)

Premjera: įvietintos šiuolaikinės muzikos festivalyje „Muzika erdvėje 2020“, vieta: Signatarų namai (Pilies g. 26, Vilnius)

Trukmė: 12 min.

Forma: elektroakustinis vokalinis kūrinys

Panaudotos garsinės (užgarsio-garso) priemonės: vokalinis elektroakustinis kūrinys, susimaišęs su vietos aplinkos garsais

Panaudotos negarsinės (užgarsio-negarso) priemonės: kūrinio forma (įvietinta garso instaliacija) ir klausymosi aplinkybės – per specialius garso akinius (su įmontuotais kryptiniais garsiakalbiais akinių kojelėse), leidžiančiais kūrinio fone girdėti čia ir dabar vykstantį aplinkos garsą

- 1. **Idėja.** Sukurti įvietintą kūrinį apie Lietuvos Nepriklausomybės Aktą.
- 2. **Konceptas.** Sukurti įvietintos muzikos kūrinį sujungiant Lietuvos Nepriklausomybės Aktų tekstus ir vietą, kurioje jie saugomi (Signatarų namai Vilniuje). Taip pat permąstyti *akto* sąvoką per vizualiųjų menų prizmę²¹¹ ir ištirti garso bei vaizduotės santykį.
- 3. **Išplėstinis laukas.** Šis kūrinys apie objektą – Lietuvos Tarybos 1918 m. vasario 16 d. pasirašytą Nepriklausomybės Aktą. Jį signatarai pasirašė susirinkę į posėdį Pilies gatvės name. Be šio istoriškai svarbaus įvykio nebūtų ir Lietuvos Nepriklausomybės Atkūrimo Akto dienos, Kovo 11-osios, kai šalis paskelbė apie savo galutinį išsilaisvinimą. Signatarų namų balkonas yra labai svarbus mūsų valstybės istorijoje, įgavęs simbolinę reikšmę. Ši vieta – lyg šventa, į kurią įžengti bet kam paprasčiausiai neleidžiama. Virš balkono trečiame aukšte eksponuojamas Nepriklausomybės Aktas, kurį 24 valandas per parą 7 dienas per savaitę saugo du apsaugininkai. Kompozitorius, atlikėjas ar klausytojas fiziškai (ar vizualiai) būti balkone neturi galimybės, tačiau garsu gali.
- 4. **Užgarsis.** Šių Aktų tekstai kompozitorės paverčiami vokalinio kūrinio pagrindu. Kūrinyje tekstualiai skamba ir pinasi 1918 metų Akto atgarsiai ir 1990-ųjų Akto citatos. Abiejų tekstai mezga dialogą. Taip pat tarpdisciplininiame lauke dirbanti kompozitorė permąsto *akto* sąvoką, sujungdama įvairias šio žodžio reikšmes. Šis kūrinys – tai vizija, mirazas, vaizduotės projekcija: valstybės, paties

²¹¹ Aktas – dailės kūrinys (piešinys, paveikslas, reljefas, statula), vaizduojantis nuogo žmogaus figūrą.

kūrinio, ateities, troškimų ar kažko matymą pro „rožinius akinius“. Žvelgiant pro garso akinius girdimas balsas, klausytoją įvedantis į klausymosi seansą. Mirazo (vaizduotės) temoje, taip glaudžiai susijusioje su vizualine jusle, pagrindinė užgarsinė užduotis – sugalvoti būdą išgirsti akimis.

5. Kūrinys. Pagrindine kūrinio priemone tapo garso akiniai – tai specialūs akiniai, kuriuos užsidėjus girdimas garsas. Jų kojelėse integruoti kryptiniai garsiakalbiai, kurie suteikia galimybę „žiūrint pro akinius“ girdėti garsą be įprastų klausytojams ausinių (šis pojūtis taip pat svarbus kūriniui, nes klausant susikuria įspūdis, kad seansas tiesiog skamba galvoje, o ne sklinda iš konkretaus, įprasto garso šaltinio. Šie akiniai dalinai izoliuoja aplinką – dominuoja skambantis kryptinis garso takelis, tad girdimas balsas skamba labai arti, natūraliai, šiek tiek susiliedamas ir su aplinkiniais garsais). Kūrinys-seansas buvo skirtas klausytis žiūrint į Signatarų namų frontoną bei balkoną, kuris realybėje tapo kompozitoriui bei atlikėjui, o vėliau ir klausytojui nepasiekiamas. „Akte“ girdimas kompozitorės balsas, kuris nupasakoja seanso kontekstą, instrukciją, ką reikia daryti. Kadangi Signatarų namai uždraudė įžengti į balkoną atlikėjui (kūrinio vokalo partiją atliko vokalistas Vaidas Bartušas), tad teko balsu nupasakoti visą atlikėjo veiksmą ir tai, kad jis šiame mirazė atlieka kūrinį nuogas (nes viduje ką tik buvo tapomas jo aktas). Jeigu negalima į vidų papulti gyvai, garsu tai tampa įmanoma.

2

Nuorodos atlikėjui:

- Aplinkybė: nors Tu esi garso įrašų studijoje įsivaizduok, kad Tavo aktą ką tik tapė Signatarų namų antrame aukšte. Dailininkas išėjo pietų, o Tau atėjo laikas sudainuoti kūrinį, todėl Tu nuejai į balkoną.
- Emocija: nusiteik dainuoti taip, lyg būtum nuogas balkone Pilies gatvėje ir Tave stebi žmogus su tamsiais akiniais.
- Užsideda ausines.
- Įsijunk įrašą. Jame nuskambėjus frazei „Žiūrėdamas į tave jis pradeda dainuoti“ prasideda Tavo partija.
- Kiekvieną frazę sudainuok po vieną kartą. Vėliau ji *loop* principu pavirs besikartojančia kilpa ir pasikartos atitinkamą kartų skaičių (nurodytu prie jos).
- Dainuoti laisvai, interpretuojant tempo nuorodą. Neskačiuok.
- Tau sudainavus įrašas prasitęs, todėl palaik, kol pasibaigs kūrinys.

Nuorodos garso įrašo gamintojui:

- Kūrinys, sukurtas suktoti vokalo įrašo kilpas (pakartojimų skaičius, nurodytas šalia kiekvienos frazės), pagal patekiamą struktūrą priede, su atsižistu įrašu.
- Atlikėjo vokalinė partija prasideda nuskambėjus frazei „Žiūrėdamas į tave jis pradeda dainuoti“ atsiųstame įrašė. Jam sudainavus įrašas tęsiasi toliau iki pabaigos.
- Abiejų takelių bendras kūrinys-seansas turi būti klausomas garso akinių pagalba, ne ausinėmis ar ne kolonėlėse. Dėl akinių tikslaus pobūdžio informacijos ieškoti priede.

Pageidaujamas solisto balsas: **kontratenoras**.

3

Aktas
Seansas garso akiniais

Agne Maulevičiūtė (*1991)

mf *ad lib* *f* *mp simile*

rit.

x 11 *x 12* *x 11* *x 5* *x 1*

40 pav. Partitūros fragmentai

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: matomas garsas – kūrinys, kurį galima patirti ne tik klausia, bet ir rega.

Technikos: sonifikacija, transformacija, konvertavimas, klausymosi būdai, intertekstualumas.

3.7. Remiksų kaip skirtingų koncepto reprezentacijų panaudojimas – „aa-aa“ (2020–2021)

Premjera: Meno ir mokslo laboratorija (2020), „Muzika erdvėje“ (2021)

Trukmė: 50 min.

Forma: vokalinis kūrinys moterų balsams

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: vokalinis kūrinys, vėliau virtęs performatyviu; neprofesionalių (pirmoje dalyje) atlikėjų balso įrašai, virtę nauja partitūra (antroje dalyje) profesionalių atlikėjų muzikiniam performansui

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: lopšinės, kaip muzikos kūrinio, tyrimas, neįprastos garso įrašo aplinkybės, vieta (antrosios dalies kūrinys įvietintas, tad itin svarbi tapo apleista vieta, kur kūrinys ir buvo atliekamas)

1. Idėja. Sukurti kūrinį iš dekonstruotos lopšinės.

2. Konceptas. Dalinai muzikine kalba apčiuopiamo kūrinio, keliaujančio iš kartos į kartą, iš lūpų į lūpas, dekonstravimas ir permąstymas akademinės muzikos lauke.

3. Išplėstinis laukas. Lopšinė – ypatingas reiškinytas tuo, kad būdamas muzikos dalimi jis neturi apibrėžtų muzikos kalbos elementų. Visi jie kintantys, nepastovūs, juos sunku užfiksuoti. Kūrinys, tarsi pažįstamas visiems ir skambantis kiekvienuose namuose, neturi net konkretaus teksto. Taip yra dėl to, kad jis taip pat kinta laike, atmintyje, keliaudamas iš lūpų į lūpas. Dažnai moterys dainuoja savo vaikams būtent tokią lopšinės versiją, kokią joms dainuodavo mamos, močiutės ir t. t. Taip pat lopšinė ypatinga ir tuo, kad ji niekuomet nebūna vienoda. Netgi interneto paieškoje ieškant teksto ar melodijos pagal lopšinės pavadinimą galima rasti daug skirtingų variantų. Ši kūrinį atlieka daug žmonių, tiek profesionalių muzikos atlikėjų, tiek ne. Lopšinė – tai kūrinys, atpažįstamas visų.

4. Užgarsis. Personažas X neturi mamos ir jokio mamos prisiminimo. Kompozitorė, siekdama sukurti X atsiminimą (erdvę X mamai prisiminti), sugalvoja „Aa, aa pupa“ eksperimentinį vokalinį kūrinį. Kitų moterų prisiminimas dainuojant lopšines (taip, kaip joms dainuodavo mamos, ar taip, kaip jos dainuoja savo vaikams) tampa erdve kurtis X prisiminimui. X stato choreografiją, kuria prisiminimą apie mamą, skambant šiam kūriniiui. X sugalvoja, kad šeimos narių kalboje, kasdienoje – daug buitinių elementų. Mama tampa skalbimo mašina. X pasigamina šokančią (nuotoliniu pulteliu valdomą) skalbimo mašiną-mamą, skambant šiam choriniam kūriniiui. Sukuria choreografiją.

Agnė Matulevičiūtė (*1991)

„Aa-aa“ moterų balsams / trukmė: 7'58"

41 pav. Tekstinės partitūros fragmentai

PASIRUOŠIMAS

*Nusiramink, išjunk visas mintis, giliai įkvėpk, bent 10 kartų.

*Pagalvok apie savo mamą.

ĮRAŠAS

1. Sudainuok lopšinę „Aa, aa pupa“ (žodžių internete neieškok, svarbu, kad jie būtų iš tavo atminties). Dainuok negarsiai, bet aiškiai. Kartok keturis kartus.

2. Sudainuok tą pačią lopšinę pusbalsiu – taip, kaip dainuoji savo vaikui arba taip, kaip tau dainuodavo mama. Migdyk klausytoją. Kartok mažiausiai keturis kartus.

2. Sudainuok šnabždant, lyg vaikas jau migytų ar taip, kaip sapne girdėdavai kaip tau šnabžda mama. Įsivaizduok aidą. Kartoti mažiausiai keturis kartus.

3. Niūniuodama atlik lopšinę. Kartoti mažiausiai keturis kartus.

Skiriu Gretai ir Pauline Oliveros
Vilnius, 2020

5. Kūrinys. Pirmoje kūrinio dalyje pats svarbiausias dalykas – neprofesionalių atlikėjų balsų įrašai, kuriems reikėjo paruošti tekstinę partitūrą, kad būtų gautas kuo labiau suvaldytas variantas, kurį paskui būtų galima sukomponuoti (dinamikos, teksto prasme – nes garso aukščių parametras čia nebuvo labai suvaldomas). Ištyrinėjusi ne vieną dešimtį įrašų, kompozitorė Agnė Matulevičiūtė kuria dekonstruotą, naują lopšinės remiksą, kuris tampa konceptualių muzikos eksperimentu. Pirmą vokalinio kūrinio versiją atlieka neprofesionalios dainininkės – moterys, rastos pasinaudojus atviru interneto kvietimu. Iš to sukuriamas eksperimentinės formos vokalinis kūrinys choreografės Gretos Grinevičiūtės šokio pasirodymui-performansui „Šokis skalbimo mašinai ir mamai“.

Spektaklio premjera įvyko 2020 m. lapkričio mėn., teatras „Meno ir mokslo laboratorija“, visas įrašas: <https://youtu.be/OnLtezQGRyM>.

Antroji „aa-aa“ kūrinio versija tyrinėja, kokia lopšinė skambės profesionalių atlikėjų lūpomis, muzikinei medžiagai virtus į aleatorinę partitūrą (kompozitorė surinktą neprofesionalių dainininkių medžiagą perrašo į muzikams pažįstamą kalbą, tačiau partitūroje atsiranda nemažai laisvės, mat pirminiame šaltinyje nepataikoma į tam tikrą garsų aukštį, nes dainuojama neprofesionalai ir ne pagal tradicinę notaciją). Ši kartą pasitikrinimui kūrinys 8-iems moterų balsams buvo atliktas vienos atlikėjos, kurios įrašytas balsas vis nusėdavo į garsines kilpas ant viršaus vis įrašant naują partiją. Tokia forma tapo pagrindiniu kodu atkreipiant dėmesį į kūrinio neapibrėžtumą muzikinių parametrų klausimu.

Taip pat čia išryškėja, kad kompozitorė labiau tradicinėse partitūrose pradeda naudoti itin daug nuorodų atlikėjams apie žymėjimus ir pan. Čia ji pradeda aprašinėti kūrinį **užgarsį**, siekdama

kuo labiau įvesti atlikėjus į kontekstą (pastebėtina ir kūrinyje „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“, kuris aprašomas šiek tiek vėliau).

42 pav. Partitūros fragmentai

43 pav. Partitūros fragmentai. Darbo autorės kūrinii partitūrose *užgarsio* aprašymas tampa viena svarbiausių dalių

2

Kūrinys turėtų būti atliekamas **gimdymo namuose** (geriausia apleistuose). Skirtinguose kambariuose groja du skirtingi garso įrašai (Tape I ir Tape II). Įrašai du yra tam, kad sukeltų erdvinį įspūdį, kolonėlių gali būti ir daugiau. Atlikėjos turi atlikti kūrinį laisvai judėdamos po susitartą gimdymo namų erdvę (pavyzdžiui vieno aukšto koridorius, kambarius). Atstumas priklauso nuo to, kad atlikėjos bent kažkiek girdėtų viena kitą.

Rekvizitas: dirigavimas nebūtinai - laikas stebimas elektroniniame laikrodyje. Laikrodis įjungiamas pirmam balsui pradėjus dainuoti. Pirmas balsas pradeda nuo tada, kai pasigirsta garso įrašas (tape).

Ženkliai:
Rodyklė į viršų reiškia tono, virš kurio ji yra, nestaigų ir ramų paaukštinimą savo nuožiūra.
Rodyklė žemyn reiškia tono, virš kurio ji yra, nestaigų ir ramų pažeminimą savo nuožiūra.
Kabliukas prieš natą reiškia trumpą glissando, atliekamą tarsi su įvažiavimu į ją, su nedideliu akcentu.
Kabliukas po natos reiškia trumpą glissando, tarsi natos trumpa uodega, atliekamas su nedideliu akcentu.
Glissando žymi ilgą, lėtą, laisvai judantį glissando.

Atlikimas: laisvas, polimorfinis, dainuoti liaudišku stiliumi.
Nuotaika: paslaptinė, rami, primenanti ritualą, migdomą, apeigą.
Tarimas: žodžiai turi būti kuo labiau išskaidyti fonemomis, vengti aiškaus jų tarimo, pasikartojančiose kilpose savo nuožiūra keisti skiemenų kirčius, akcentus. Garsai turi būti kuo labiau jungiami tarpusavyje.
Tempas: laisvas, galima neženkliškai greitinti ir lėtinti savo nuožiūra.
Garsų aukščiai: preliminarūs, galima dainuoti oktava žemiau arba aukščiau jei to reikalauja balso tembras, centai interpretuojami laisvai. Svarbu laisvas balso judėjimas.
Dinamika: nekinantčiai rami, maždaug *mp* (išskyrus trumpas, daug kartų besikartojančias frazes, kuriose dinamika, tempas ir akcentai turėtų keistis ypač ryškiai. Kiekviena frazė pradžioje prasideda *mp*, palaipsniui šiek tiek garsėja iki *mf*, o pabaigoje vėl rimsta.

LABAI SVARBU, kad trumpų frazių pakartojimai būtų atliekami ypač laisvai, savo nuožiūra ir tempu, per daug nesiklausantis kitų balsų. Prie tokių frazių yra prirašas *kartoti laisvai keičiant tempą, dinamiką ir akcentus*. Partitūra aleatorinė, todėl šis kūrinys atliekamas dalinai improvizuojant, svarbu, kad kiekvienas balsas skambėtų labiau kaip solo, o susijungimai būtų netikėti.

Žymėjimai šalia kilpų pasikartojimų:
x11 - reiškia kiekį kiek kartų pakartojama frazė;
-2'52 - reiškia iki kelintos minutės/sekundės kartoti.

Užgarsis: šis kūrinys sukurtas remiantis skirtingo amžiaus moterų lopšinės "Aa, aa pupa" garso įrašais. Įrašo metu dalyvėms buvo pateikta tekstinė partitūra, tapusi nuoroda dinamikai, emocijai. Lopšinė – ypatingas reiškinys tuo, kad būdamas muzikos dalimi jis neturi apibrėžtų muzikos kalbos elementų. Visi jie kintantys, nepastovūs, juos sunku užfiksuoti. Kūrinys pažįstamas visiems ir skambantis kiekvienuose namuose neturi nei konkretaus teksto, nes jis taip pat kinta laike, atmintyje, iš lūpų į lūpas. Dažnai moterys dainuoja lopšinės savo vaikams būtent tokią versiją, kokią joms dainuodavo mamos, močiutės ir t.t. Taip pat, lopšinė ypatinga ir tuo, kad ji niekuomet nebūna vienoda. Ištyrinėjus ne vieną dešimtį įrašų šia partitūra kuriama dekonstruota, nauja lopšinė, remiksas, kuris tampa konceptuali akademinės muzikos eksperimentu. Kūrinys tyrinėja kokia lopšinė skambės profesionalių atlikėjų lūpomis, muzikinei medžiagai virtus į aleatorinės muzikos reiškinį, laisvos interpretacijos partitūrą.

Trečioji „aa-aa“ kūrinio transformacija įvyko kartu su naujosios vokalinės muzikos ansambliu „Melos“. Iš praeitų balso įrašų sukuriami partitūra moterų balsams, remiantis labiau tradicine notacija, tyrinėjami mikrotonai ir įvairios garso atlikimo eksperimentinės technikos, įkvėptos neprofesionalių vokalistų pirminių įrašų.

Premjera: 2021 m. įvietintos muzikos festivalyje „Muzika erdvėje“, vieta – apleisti (buvę) Vilniaus gimdymo namai, Tyzenhauzų g.

Trukmė: 40 min.

Forma: vokalinis įvietintos muzikos kūrinys ir garso instaliacija. Atlieka naujosios vokalinės muzikos kolektyvas „MELOS“ / Karolina Macytė, Gabrielė Bilevičiūtė, Justina Leinartaitė, Karolina Ramonė, Ūla Marija Barbora Zemeckytė, Evita Rudžionytė, Gabija Adamonytė, Augustė Andrijauskaitė
Balsai garso instaliacijos įrašuose: Paulina Simutytė, Greta Grinevičiūtė, Agnietė Lisičkinaitė, Aira Naginevičiūtė-Adomaitienė, Eglė Gačauskienė, Birutė Banevičiūtė, Ugnė Peištaraitė, Rūta Kyguolytė, Eglė Švedkauskaitė, Eglė Vilpišauskienė, Eugenija Martinaitytė, Elžbieta Latėnaitė, Birutė Kapustinskaitė, Gabija Vaikutytė, Gabrielė Penečylaitė, Inga Galinytė, Inga Ulevičiūtė, Judita Vildaitė, Justina Mykolaitytė, Julija Šatkauskaitė, Justina Nemanytė, Kotryna Kvedarytė, Marija Petravičiūtė, Sibilė Urbelytė, Teklė Kavtaradzė

Yra jau trečia šio kūrinio (transformacijos eksperimento) versija. Jis tyrinėjamas skirtingai transformuojant tą pačią idėją.



44 pav. Premjera festivalyje „Muzika erdvėje“

Kadangi šioje versijoje idėja, konceptas, išplėstinis laukas tokie patys, tad aprašomi tik 4 ir 5 žingsnis.

4. Užgarsis. Jis panašus į praeitų kūrinii, tačiau šitą kūrinio versiją papildė ir tai, kad jis buvo įvietintas į apleistus gimdymo namus. Tai buvo ypatinga šio kūrinio transformacija, ji geriausiai tiko būtent buvusiuose, apleistuose Vilniaus gimdymo namuose, kurių kieme įsikūrę ir nauji, veikiantys gimdymo namai. Šioje laiko kilpoje gimsta ir muzikinė kilpa – apleistame pastate skambanti lopšinės rekompozicija tarsi papildoma iš naujojo pastato skambančias gyvas, tikras lopšines, kurias

naujagimiams pirmus kartus dainuoja naujos mamos. Taip pat šioje versijoje kompozitorė sujungė gyvai atliekamą kūrinį su garso instaliacija, taip kūrinui tampant elektroakustiniu – kolonėle, esančiose skirtingose kambariuose, po kuriuos judėjo žiūrovai-klausytojai bei atlikėjos, buvo girdimi skirtingų žmonių įrašyti prisiminimai apie jų mamas.

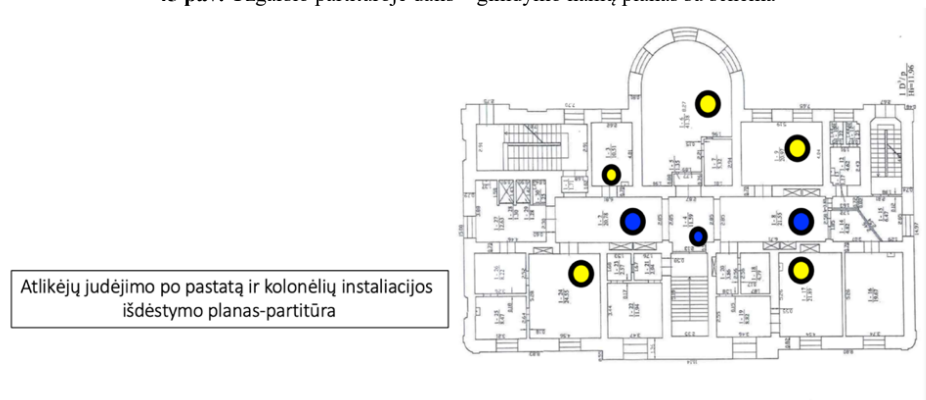
5. Kūrinys. Dar vienas dekonstruotas, naujas lopšinės *remiksas*, kuris tampa konceptuali akademinės muzikos eksperimentu. Kūrinys tyrinėja, kokia lopšinė skambės profesionalių atlikėjų lūpomis, muzikinei medžiagai virtus į aleatorinės muzikos reiškinį, laisvos interpretacijos bei grafinių elementų turinčią grafinę partitūrą, galiausiai virstančią į interaktyvią bendros sutartinės patirtį, kuriai žiūrovus-klausytojus prieš koncertą paruošė dainininkė, folkloristė Laurita Peleniūtė, tyrinėjanti promočių giesmes.

Preliminarus lopšinės tekstas: *aa, aa pupa / kas tą pupą supa / supa tėtis ir mama / ir katytė murzina / liūlia liūlia pupa / kas tą pupą supa / supa tėtis ir mama / ir katytė murzina*

Kūrinį sudarė trys dalys:

1. Erdvinė garso instaliacija, skambanti iš aštuonių kolonėlių skirtinguose apleisto pirmo aukšto koridoriaus kambariuose. Joje girdimi balsai iš pirmų trijų kūrinio versijų.
2. Vokalinio kūrinio „aa-aa“ gyvą ansamblio MELOS atlikimą, narėms laisvai judant po pastato erdves.
3. Kūrinio pabaigoje atlikėjos išveda visus žiūrovus į lauką šalia pastato, kur kolektyviškai atliekama sutartinė (vedama folkloristės Lauritos Peleniūtės), taip dar palyginant folklorines, neužrašomas muzikos tradicijas (ir atveriant kitokią moterų balso galią) su akademinės muzikos atlikimu ir sukuriant dar vieną lopšinę (ji buvo sukonstruota pagal sutartinę „Dūno upė“). Į šią kolektyvinę patirtį gausiai įsitraukė žiūrovai.

45 pav. Užgarsio partitūroje dalis – gimdymo namų planas su schema



Esminė užgarsio komunikacijos ašis: lopšinės remiksų kaip skirtingų koncepto reprezentacijų panaudojimas.

Technikos: sonifikacija, transformacija, rekompozicija, dekonstrukcija, interaktyvumas,

performatyvumas, įvietinimas, klausymosi būdai, intertekstualumas, fiziologija.

3.8. Vizualinių duomenų interpretavimas neegzistuojančiam garsovaizdžiui sukurti – „Music for Mars“ (2021)

Premjera: Naujos ir eksperimentinės muzikos renginių serija „Kontaktas“, *Konzeptmusik* dalis, „Sodas 2123“, 2021

Trukmė: 11 min.

Forma: elektroakustinis kūrinys su performatyviais elementais – ore kabantys du atlikėjai ir aukštalapis

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: kūrinio muzikinė medžiaga sukurta remiantis Marso planetos charakteristikomis bei įvairiais jau egzistuojančiais garso įrašais, susijusiais su kosmoso tematika („Apollo 11“ – pirmojo nusileidimo Mėnulyje garso įrašas; režisieriaus Stanley Kubricko filmo „2001 metų kosminė odisėja“ garso takelio ištraukos ir t. t.)

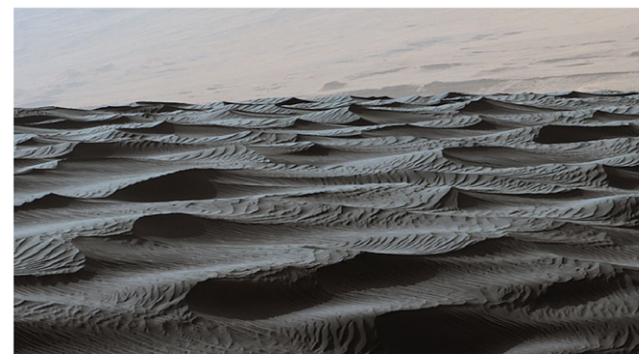
Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: nuotraukos iš Marso planetos grafinei partitūrai sukurti, kūrinio atlikimas kabant ore, aukštalapis kaip atlikėjas, blankus apšvietimas, dūmai

1. Idėja. Kūrinio mintis kilo stebint palydovo „Perseverance“ nusileidimą Marso planetoje: sukurti Marso planetai garsovaizdį.

2. Konceptas. Grafinės partitūros sukūrimas iš vaizdų, kuriuos siunčia į Žemę Marso planetos palydovas „Perseverance“. Pagrindinis tikslas – sukurti neegzistuojantį garsovaizdį iš palydovo

46 pav. Vienas iš palydovo vaizdų

Palydovo vaizdas iš Marso planetos



gautų nuotraukų, jas interpretuojant kompozitorės sukurta sistema pučiamiesiems instrumentams.

3. Išplėstinis laukas. Kūrinio pavadinimas – tai nuoroda į Briano Eno „Music for airports“, kai kompozitorius sukūrė kūrinį oro uosto garsovaizdžiui, skirtą ten vyraujančiai įtampai nuraminti.

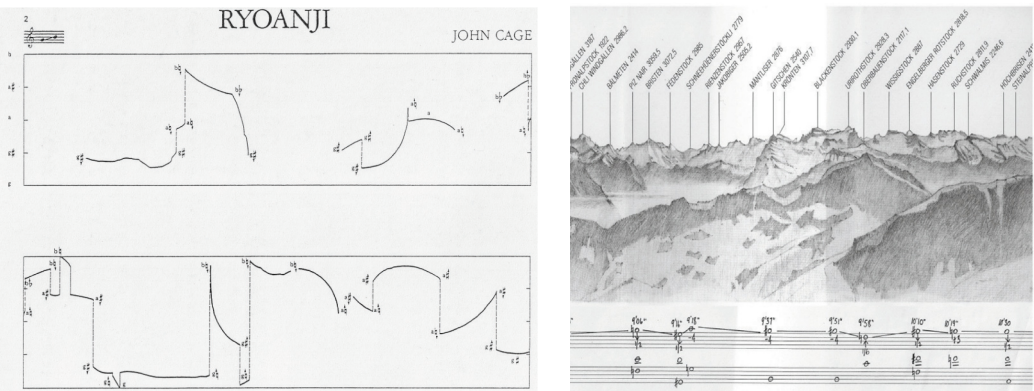
Kadangi kosmose garsovaizdis

apskritai neegzistuoja, kompozitorė nusprendė į šį faktą pažvelgti spekuliatyviai ir jį papildyti sukuriant kūrinį ketvirtajai Saulės sistemos planetai – Marsui. Tai tam tikras bandymas įsivaizduoti galimą šios planetos garsinę aplinką (iš tų duomenų, ką turime Žemėje dabar, t. y. vaizdų ir įvairių NASA tyrimų rezultatų). Šį garsovaizdį Marsui kūrinio atlikėjai, garsinės kosmoso ekspedicijos dalyviai, atlieka būdami artimiausios nesvarumui būsenos.

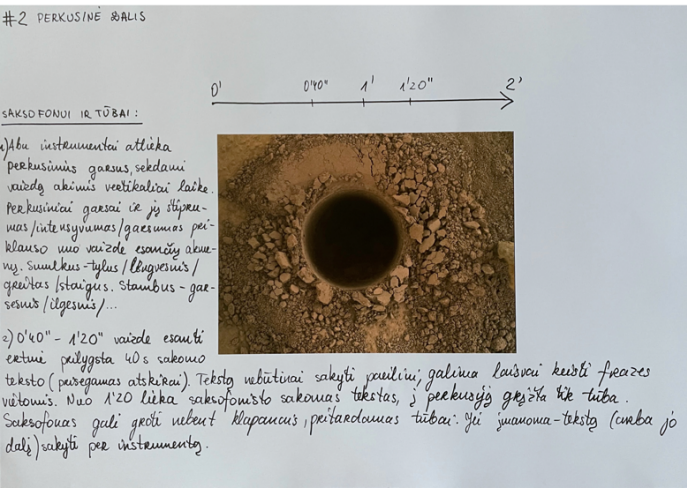
4. Užgarsis. Marsas yra ketvirta planeta Saulės sistemoje, todėl:

- interpretuojami būtent keturi skirtingi vaizdai iš Marso palydovo „Perseverance“, taip atsirado keturios kūrinio dalys;
- pagrindinės tonacijos F (ketvirtoji skaičiuojant nuo C) ir D (ketvirtoji skaičiuojant nuo A);
- įkvėpimas, kaip interpretuoti kūrinį garsiškai, atsispiriant nuo vizualių vaizdų, kilo iš A. Lucier kūrinio „Panorama“;
- įdomiausia šiame kūrinyje buvo patyrinti A. Lucier, J. Cage'o ir kitų kompozitorių minčių sistemų (konceptų) strateginius perkėlimus iš vizualinio pasaulio į grafinį ir tuomet – garsinį.

47 pav. J. Cage'o kūrinio „Ryoanji“ ir A. Lucier „Panorama“ partitūrų fragmentai



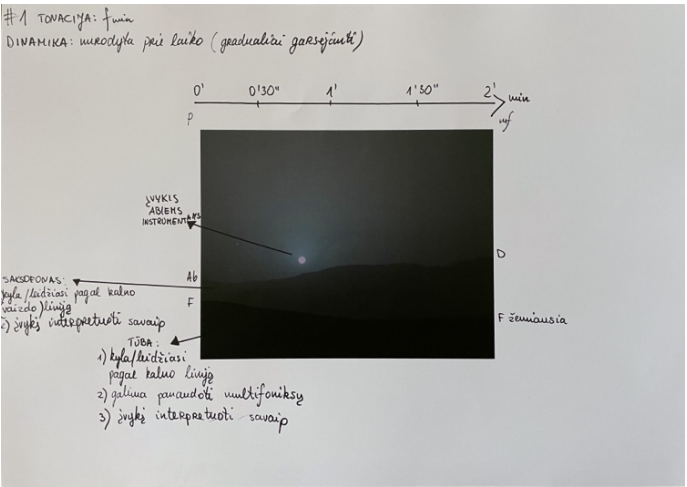
Pagrindinis užgarsiu tarnaujantis vizualinis kodas buvo tai, kad atlikėjai turėjo kabėti ore kaip astronautai, būdami nesvarumo būsenos. Siekiant juos perkelti į šią būseną (kuri darė įtaką ir pučiamaisiais instrumentais išgaunamam garsui), teko ansamblio „Synaesthesia“ duetui rasti trečiąjį narį (visai ne iš muzikos lauko) – profesionalų aukštalipį. Jis rūpinosi įranga, saugumu ir pakėlimu į orą, dūmų mašina, efektais (aukštalipis turėjo užduotį ir pakelti atlikėjus aukštyn, nuleisti žemyn).



48 pav. Partitūros fragmentai

Koncerte nebuvo slepiama, kad atlikėjai visgi yra trys. Kompozitorė sąmoningai pasirinko neslėpti jų pakėlimo ar nuleidimo. Nes vis tiek svarbiausia čia – garsinė raiška, o kūrinio tema spekuliatyvi.

5. Kūrinys. Grafinė partitūra buvo sukurta keturiems Marso planetos vaizdams, kiekvienas jų – dviejų minučių trukmės (išskyrus paskutinį – 4 min.). Grafinėje partitūroje nurodoma trukmė, tonacija, pirminis ir finalinis tonas, dinamika, garso išgavimo būdas (pavyzdžiui, antrame vaizde atlikimas buvo perkusinis, interpretuojantis Marso planetos paviršiaus akmenuotą vaizdą, nes smulki vaizdinė informacija pasirodė tinkama smulkesnėms perkusinėms natoms išgauti).



49 pav. Partitūros fragmentai

Kiti garsiniai ir užgarsiniai kodai: kompozitorė panaudojo „Apollo 11“ – pirmosios sėkmingos nusileidimo Mėnulyje ekspedicijos – garso įrašą, kurioje girdima komunikacija tarp Amerikos stoties Hjustone ir NASA komandos Mėnulyje. Tai gerai garsu atkoduojamas ir atpažįstamas istorinis įvykis, duodantis raktą, praplečiantis kontekstą į planetų, kosmoso temą. Iš pradžių vienam iš atlikėjų šis pokalbis tarp astronauto Neilo Armstrongo ir NASA stoties Hjustone skamba ausinėje ir jis imituoja ją per saksofoną (panaudota kalbėjimo į instrumentą technika), vėliau šis garsas pasigirsta ir koncerto klausytojams. Grojant trečią dalį (trečią nuotrauką), atlikėjai savo ausinėse girdi garsą iš žinomo režisieriaus S. Kubricko filmo „2001 metų kosminė odisėja“. Tai – nuo kosmoso temos neatsiejamas kultūrinis kodas. Atrinkta konkreti filmo scena, kur vienas iš kosmoso ekspedicijos dalyvių keliauja laiku tarp planetų – šis garsas atlikėjams tapo nuoroda į grojimo estetiką (jis buvo tik garsinė nuoroda interpretacijai būtent atlikėjams, žiūrovai šio garso negirdėjo). Taigi, įkvėpimas užgarsiu gautas iš istorijos (mokslų pasiekimo) ar net kino sričių.

Kūrinio atlikėjai: Arminas Bižys (saksofonas) ir Simonas Kaupinis (tūba), ansamblis „Synaesthesia“.

Vaizdo ir garso įrašas iš kūrinio premjeros: <https://vimeo.com/653575516/82b06ac7d3>

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: vizualinių duomenų interpretavimas neegzistuojančiam garsovaizdžiui sukurti grafinės partitūros būdu.

Technikos: sonifikacija, transformacija, rekompozicija, interpretacija, instaliatyvumas, fiziologija.



50 pav. Kūrinio atlikėjai Arminas Bižys (saksofonas) ir Simonas Kaupinis (tūba) per premjerą

3.9. Laukimas kaip muzikinės būsenos konceptas – „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ (2021)

Premjera: tarptautinis teatro festivalis „Sirenos“, 2021

Trukmė: 15 min.

Forma: performatyvus koncertas arba muzikinis performansas

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* priemonės: įrašytos ir rekomponuotos laukimo melodijos, atpažįstamos kiekvienam žmogui (jos girdimos skambinant į skirtingas įstaigas, kur ne iš karto atsiliepia konsultantai), tekstas (vienas sakomas kūrinio metu, kitas – balsų įrašai, girdimi telefone skambinant: „jeigu sutinkate, prašome palaukti“, „pokalbį įrašysime“ ir kt.)

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* priemonės: choreografija ir kiti performatyvūs elementai, tekstai apie laukimo būseną, vaizdo projekcija su instrukcijomis

1. Idėja. Sukurti kūrinį tylos tema, panaudojant laukimo (kai skambinama į dideles įstaigas) muzikos įrašus.

2. Konceptas. Laukimas kaip muzikinė būsena.

3. Išplėstinis laukas. Kūrinys skirtas žmonėms, kuriems kada nors yra tekę skambinti į VMI, „Sodrą“, avialinijas ar „Lietuvos paštą“, desperatiškai siekiant atsakymo ir žmogiško kontakto, bet roboto balso nukreiptiems į trumpos, besikartojančios laukimo muzikos užpildytą erdvę, kur sustoja laikas ir atsakymas dažniausiai taip ir neateina. Laukimas šiame kūrinyje tampa tylos sinonimu (dėl to nuspręsta, jog atlikėjai negroja gyvai, o kūrinys įrašomas ir atlikėjai jį atlieka savo kūnais – judesiais ir kitais performatyviais elementais), o kompozitorės rekomponuotų laukimo-skambučių įrašų kolekcija virsta nauju kūrinio ansambliui, tyrinėjančiu įvairias laukimo būsenas ir tuo metu kylančius jausmus.

4. Užgarsis. Svarbiausia, kad kūrinys buvo atliekamas muzikinio performanso „Sonic fiction“²¹² metu, kurio pagrindinė mintis – parašomi kūriniai *tylos* tema, įrašomi garso studijoje, bet scenoje atlikėjai kūrinius atlieka be savo muzikos instrumentų. Performanso komanda – režisierė Kristina Werner, choreografė Greta Grinevičiūtė, šviesų dailininkas Julius Kuršis, garso įrašų režisierius Arūnas Zujus. Šio konkretaus kūrinio atveju ansamblio nariai scenoje atliko įvairius fizinio laukimo ir su tuo susijusius veiksmus savo kūnais. Taip pat – judesių studiją, susijusią su beviltiška laukimo būsena (pavyzdžiui, kritimą žemyn ir pan.). Taip pat judesių elementai buvo dėliojami pasiremiant muzikinio kūrinio struktūra (atsižvelgiant į tempą, nuotaiką, dinamiką). Kūrybinėse dirbtuvėse, statant performansą, atlikėjai siekė suvokti save kaip savo instrumentą, tačiau neturint jo fiziškai gyvai scenoje. Čia pasitarnavo požiūris per išplėstinio lauko ir užgarsio terpę – kūną, erdvę, sklaidžiamą garsą ir pan. Taip pat buvo panaudoti ir atlikėjų balsai (kurie retai būna panaudojami atliekant šiuolaikinę akademinę muziką) – kūrinio antros dalies pabaigoje atlikėjai į mikrofonus atsakinėjo į klausimą, „ko jie dabar laukia“.

5. Kūrinys. Kūrinį sudaro trys dalys:

- įžanga (kurioje skamba originalios įrašytos laukimo melodijos);

- pagrindinę instrumentinę kūrinio dalį iš rekomponuotų laukimo „muzakiškų“ melodijų (šioje dalyje buvo daugiausiai judesio, interpretacijos kūnu). Antra dalis (jos partitūra prisegama²¹³) rekomponuota iš trijų laukimo melodijų. Daugiausia taikyta trumpų *loop* (pasikartojančių motyvų kilpų) technika skirtingose instrumentų grupėse, minimaliai jas vis keičiant ir ieškant naujų sąskambių. Tokia

²¹² Kūrinyje septyni „Synaesthesia“ ansamblio muzikantai nagrinėja šiuolaikinės muzikos atlikėjų veiklos lauką, kuris plečiamas sutrikdant įprastą raišką muzikos instrumentais, kai, juos eliminavus iš scenos, dėmesys nukreipiamas į alternatyvias išraiškos priemones. Specialiai šiam audiovizualiniam performansui tylos tema parašyti keturi nauji kūriniai (autoriai Gintaras Sodeika, Artūras Bumšteinas, Rita Mačiliūnaitė, Agnė Matulevičiūtė), kurių muzikinė dalis pirmiausia nusėdo garso įrašuose, o vėliau eksperimentuojant įgavo unikalų sceninį formatą. Tai jiems įgyvendinti padeda specialiai suburta teatro profesionalų komanda (režisierė Kristina Werner, choreografė Greta Grinevičiūtė, šviesų dailininkas Julius Kuršis, garso įrašų režisierius Arūnas Zujus). Šis projektas yra ne tik muzikos, teatro, performatyvaus meno laukus tyrinėjantis tarpšritinis eksperimentas, jo kontekstas apima ir ypač platų filosofinį muzikos, teatro bei performanso tyrimų lauką.

²¹³ Svarbu atkreipti dėmesį į 51 pav., nes darbo autorei atradus užgarsio kategoriją ypač svarbiu tapo puslapis ar du kūrinio partitūros pradžioje, būtent ir aprašantys visą užgarsį (ne tik sudėtį ar atlikimo nuorodas). Tai tam tikras laiškas-kreipimasis į kūrinio atlikėjus, kad jie kuo aiškiau gebėtų suprasti autorės mintį ir ją ištransliuoti (kad atlikėjai suprastų, ką groja, ką tai reiškia ir kas turėtų būti siunčiama žiūrovui).

technika atsirado dėl to, kad telefone laukiant skambančios melodijos dažniausiai būna trumpos (iki 15–20 sekundžių) ištraukos iš dainų, kurios įkyriai kartojasi, o ne tiesiog skamba kūrinys, iš kurio „ištraukta“ ta trumpa melodinė kilpa.

SUDĖTIS:

- fleita
- klarnetas
- saksofonas
- trombonas
- tuba
- fortepijonas
- altus
- +
- projektorius/vaizdo projekcija, ekrane projektuojanti kūrinio taisyklės, eigą žiūrovams bei atlikėjams
- skambučių garso įrašai
- atlikėjų telefonai ir jų garsiakalbiai
- performanso elementai (judesys, balsas, šviesa)
- ausų kištukai

Kūrinys "Jeigu sutinkate, prašome palaukti" yra apie laukimą, o tiksliau - laukimą užpildančias muzikines ištraukas, dar vadinamas *elevator music*. Jas biurokratiškai naudoja didelės įmonės kasdieniame XXI amžiaus žmogaus gyvenime. Šiame kūrinyje atrinktos įkyrios ir atpažįstamos melodijos yra rekomponuojamos, o kiekvienas atlikėjas yra skambintojas, kuris tikisi, kad jam visgi atsilieps, nors realiaame gyvenime tai įvyksta labai retai. Premjeros, t.y. performanso metu, jis lauksite kūnu, balsu, žodžiais, o ir šale - lauksite garu. Šis kūrinys skatina laukimo *tylą* (šikart po muskambėjusio moters-roboto balso "Siekiant užtikrinti kokybę pokalbį rašysime, jeigu sutinkate, prašome palaukti") muzikaliai patirti naujai. Skambinant šie paviršutiniški *loops* ai kitame ragelio gale dažniausiai nežada jokių rezultatų, o tik ilgą ir nuobodų laukimą. Naujoje muzikinėje rekomponuotoje medžiagoje tai irgi atspindi - frazių pasikartojimais ir slinktimis vedančiais į naujus sąsambius.

Vietomis grotite taip, lyg skambinate ir kažkas kitame gale pakelia, net palengvėja (švelniai, negarsiai, darniai, kartu). O laisvose, tempų individualiai interpretuojančiose vietose grotite taip, lyg skambinate į *VMJ* ar *Regitrą* ir taip niekas niekada ir neatsiliepia (chaotiškai, nelygiai, nervingai, individualiai, traktuojant kiekvieną instrumentą kaip solo partiją).

Pilną performansą sudaro trys dalys:

1. Žiūrovai ir atlikėjai, įsikę ausų kištukus tam, kad nieko negirdėtų, patiria tris laukimo melodijas grojamas tik žemais dažniais (vibracijomis, kūnu) / 3 min.
2. Skamba kūrinio "Jeigu sutinkate, prašome palaukti" įrašas (rekomponuotų, prieš tai girdėtų trijų melodijų) - vyksta atlikėjų performansas / 6 min.
3. Projekcijos instrukcijoms padiktavus visi žiūrovai, kartu su atlikėjais, kolektyviai, įsijungę telefonų garsiakalbius skambina į VMI, patirdami vienos iš laukimo muzikos ištraukų, originalą. Vyksta natūralus pavėlavimo, t.y. *delay* efektas, susidaro natūrali laukimo eilė ir kūrinys perauga į erdvinę-muzikinę garso skulptūrą / 4 min.

3

Jeigu sutinkate, prašome palaukti
silence / waiting time

Agne Medvedevskaya (1991)

Flauto

Clarinet in Bb

Soprano Saxophone

Trombone

Tuba

Piano

Viola

Fl.

Cl.

Sop. Sax.

Tbn.

Tba.

Pno.

Vla.

51 pav. Partitūros fragmentai

Fortepijonas yra pagrindinis instrumentas, kuris sugroja melodijos originalą ir tuomet ji dekonstruojama kitais ansamblio instrumentais (partitūros pradžioje pateikta daug informacijos apie tai, kaip groti ir kokia logika atlikti). Kurdamą kūrinį ansamblio atlikėjus autorė įsivaizdavo kaip tuos „skambinančius“ ir „laukiančius“ žmones. Kūrinyje yra ir keletas laisvų *ad. lib.* / aleatorinių vietų, kur atlikėjai patys reinterpretoja tempą, melodiją, pakartojimų skaičių, taip dar pridėdami ir savo „dekonstrukcijos“ versiją;

- ir paskutinę dalį, kurios pradžioje atlikėjai pasidalina, ko laukia, kol galiausiai pasirodo vaizdo projekcija su instrukcijomis atlikėjams ir žiūrovams (žr. 50 pav.).

Tokiu būdu trečioje dalyje kūrinys tampa interaktyvus ir į „laukimo“ būseną nukelia visus čia ir dabar – ir atlikėjus, ir žiūrovus. Visi kolektyviai, vienu metu skambina į VMI (jų darbo valandų tai nesutrukdo, nes skambutis vyksta po jų, vakare – girdimas tik autoatsakiklis ir visi kiti su tuo susiję garsai – meniu pasirinkimai, mygtukų paspaudimai ir kt.). Telefono garsiakalbiais skambantis roboto balsas ir telefono, autoatsakiklio signalų motyvai sudaro įspūdingą erdvinės garso skulptūros jausmą. Koncerto premjeroje šią garso skulptūrą suformavo 250 žmonių.

Dabar turime galimybę suformuoti gyvą, erdvinę garso skulptūrą.

Now we all have a chance to create a live spatial sound sculpture.

Jei galite, visi išsitraukite savo mobiliuosius telefonus.

Please, take out your mobile phones.

Iš tylaus telefono režimo pereikite į normalų.

Go from silent mode to general.

Paskambinkite numeriu 1882.

Call the number 1882.

Įjunkite savo telefono garsiakalbį. Pagarsinkite, kad visi girdėtų.

Turn on speaker on your phone. Make the sound louder.

Klausykitės.

Listen.

50 pav. Partitūros fragmentai: vaizdo projekcijos tekstas

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: laukimo būsenos transformacija per muzikinį konceptą.

Technikos: performatyvumas, transformacija, intermedialumas, rekompozicija, interaktyvumas, instaliatyvumas, intertekstualumas, klausymosi būdai, fiziologija.



51 pav. Premjeros akimirkos

Prieduose (priedas nr. 5) pateikiama ištrauka iš būsimo humanitarinių mokslų daktarės, muzikės, semiotikės Giedrės Ivanovos ir kompozitorės Agnės Matulevičiūtės bendro straipsnio, kuriame G. Ivanova atlieka semiotinę A. Matulevičiūtės kūrinio „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ analizę. Skaitytojui pateikiama semiotikės analizė (apie kūrinio reikšmę) ir kompozitorės kūrinio sukūrimo analizė (apie siekiamą sukurti kūrinio reikšmę – tai labai panašus tekstas, kuris yra ir šiame darbe). Taip skaitytojas gali palyginti siekiamą kūrinio tikslą su gautu rezultatu (semiotikė G. Ivanova analizavo kūrinį kaip rezultatą, nieko nežinodama apie jo sukūrimo procesą, nematydama partitūros, ji vadovavosi tik ta informacija, kuri buvo pateikta žiūrovui – perskaityti aprašymą ir patirti kūrinį). Straipsnyje išryškėja tai, kad šio kūrinio atveju užgarsio logika suveikia, nes semiotinėje analizėje atrakinamos esminės, kompozitoriui svarbios ir jos siektos, temos.

3.10. Pirminės instrumento funkcijos dekonstrukcija – „Heksameronas“ („Hexaēmeros“) didiesiems Katedros varpinės varpams (2022)

Premjera: Vilniaus katedros varpinė, 2022

Trukmė: 43 min.

Forma: muzikinis kūrinys.

Panaudotos *garsinės (užgarsio-garso)* technikos: grojimas katedros varpais nauju būdu

Panaudotos *negarsinės (užgarsio-negarso)* technikos: įvietintas kūrinys – jį atliekant veikė vietos atmosfera ir ją supantis garsovaizdis (kurio analizė atlikta ir kuriant kūrinį), kuris darė įtaką kūrinio rezultatui, priklausomai nuo valandos, kada kūrinys buvo atliekamas (vyko du atlikimai – vienas dieną, kitas – vėlai vakare, kai miestas nurimęs). Taip pat svarbios ir klausymosi aplinkybės – kūrinį patirti galima buvo trimis skirtingais būdais – klausantis būnant Katedros varpinėje kartu su atlikėjais;

būnant šalia Katedros varpinės lauke Katedros aikštėje; būnant toliau Vilniaus senamiestyje (pavyzdžiui, kūrinys gerai suveikė ir suskambėjo Bernardinų sode – buvo girdimi tik varpų aidai)

1. Idėja. Varpinė, skambanti ne tradicine, kasdiene 17-ktos valandos garsų kompozicija (katedros varpinė užprogramuota kiekvieną dieną 17 val. mušti varpus ta pačia elektroninės sistemos išgaunama garsų seka ir intensyvumu). Šio kūrinio idėja siekė pakeisti tradicinį skambesį ir varpinę traktuoti labiau kaip instrumentą.

2. Konceptas. Tyrinėti grojimą varpais nenaudojant jų pagrindinio grojimo principo, o eksperimentuoti alternatyviais garso išgavimo būdais, slenkančiais, greitesniais ritmais, kuriuos toks grojimo būdas atveria.

3. Išplėstinis laukas. Įvairiose kultūrose varpai turėjo skirtingą paskirtį. Romoje jais kviesdavo į pirtis ir sueigas, pranešdavo apie karo pradžią ir pabaigą, skambindavo sudarius paliaubas, sveikinant nugalėtojus, švenčių iškilmėse. VII a. pradžioje popiežiaus Sabinijaus nutarimu varpais į pamaldas pradedami šaukti tikintieji. Vilniaus katedros varpinės bokštas – ilgą istoriją turinti, svarbi miesto vertikalės dominantė. Prieš 20 metų buvo pakrikštyti ir iškelti 6 didieji varpai – šv. Joakimas, šv. Kazimieras, šv. Stanislovas, šv. Elena, šv. Ona, pal. Jurgis Matulaitis (pagal varpų vardus buvo nustatyta ir kūrinio atlikėjų lytis). Teologinis terminas „Heksameronas“ apibūdina procesą, kaip Dievas sutvėrė pasaulį per šešias dienas. Šešiais Katedros varpinės varpais kompozitoriai Gintaras Sodeika, Agnė Matulevičiūtė ir Matas Drukteinis tyrinėja varpo garsinę prigimtį bei galimybes. Šeši atlikėjai (trys kompozitoriai kartu su trimis perkusininkais) skambina varpais neįprastu būdu – naudodami tik plaktukus, o varpams įprastą mechanizmą įjungdami tik pačioje finalo pabaigoje, tačiau ne jam įprastu, užprogramuotu būdu – suformuodami naują kompoziciją.

Instrumentai:

Skirtingų kietumų/
minkštumų plaktukai



52 pav. Kūrinio instrumentai + repeticijos akimirka katedros varpinėje

4. Užgarsis. Pagrindinis užgarsinis uždavinys – tyrimas, kaip groti varpu nenušant jo tradiciniu būdu (nenaudojant varpo šerdies arba mechanizmo). Įkvėpimas buvo Pierre’o Schaefferio kūrinys „Cloche Coupée“ (1948 m.), kur eksperimentuojama varpo dūžio garsu ir jo spektru (tai padarė įtaką kūrinio komponavimo bei atlikimo struktūrai, aprašomai šiek tiek vėliau). Stiprus kontekstas ir iššūkis buvo nutarti, ar kūrinys skirtas klausytis viduje, lauke ar mieste (neišvengiama). Paaiškėjo, kad stipriausia patirtis (ypač dinamine prasme) įvyko viduje, bet kūrinys veikė ir klausantis Katedros aikštėje arba toliau toje Vilniaus senamiesčio dalyje (pavyzdžiui, aplink Bernardinų sodą). Taigi, gautos trys skirtingos kūrinio klausymosi patirtys, priklausomos net nuo oro sąlygų (jei vėjuota – tam tikri garsai ir varpų dažniai tiesiog dingsta ir kūrinys skamba visiškai kitaip).

5. Kūrinys. Šeši atlikėjai minkštais ir metaliniais plaktukais atliko kūrinį didžiaisiais katedros varpais eksperimentuodami skirtingomis ritminėmis grupėmis, taip kurdami įvairius garso audinius. Išvesta tokia formulė – varpo garsas iki dūžio (jo įvibravimas), per dūžį (ritminiai sluoksniai) ir po dūžio (mechanizmai ir įvairūs išplėstiniai jų sukeliami garsai, girgždėjimas). Pagal šią užgarsinę schemą-konceptą kūrinys įgijo trijų dalių dramaturgiją: pirma dalis – varpų įvibravimas, antroji – ritminių figūrų judėjimas, trečioji – mechanizmai. „Heksameronas“ buvo atliktas du kartus – vieną kartą vakare, kai mieste girdima daug garsų (mašinų, žmonių ir bendro centrinių miesto gatvių šurmilio, kas kartą skambančio kitaip), o kitą – vėlyvą vakarą (21.30), kai miestas buvo nurimęs ir kūrinys skambėjo visiškai kitaip, ryškiau, varpų gausmas buvo girdimas ir siaurose gatvėse aplink Katedros aikštę. Tai buvo lyg du tokios pat struktūros, bet visiškai skirtingos klausymosi patirties kūriniai.

Kūrinio partitūra (sudaryta iš varpų įvibravimo 1–6 taktas), šešių slenkančių ritmų ir varpų mechanizmų paleidimo finalo (13 taktas):

53 pav. Partitūros fragmentai

Hex-a-ēm-eros
six hammers on

♩ = 60
Kiekvienas taktas kartojamas 12 kart.
Hamas
Rita
Agnė
Dumnykus
Dilugas
Gintaras

7
Kiekvienas taktas kartojamas 72 kart. (12+12+12+12+12+12)

13
PALEIDŽIAME VARPŲ MECHANIZMUS

Visas kūrinio audiovizualinis įrašas:

https://www.youtube.com/watch?v=s6GQEcFgVk&ab_channel=VOXARTAktualioskult%C5%A4brosnaujienos

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: naujo instrumento sukūrimas dekonstruojant įprastą, kasdienį miesto garso šaltinį.

Technikos: instrumento sukūrimas, numerologija, klausymosi būdai.

3.11. Doktorantūros tyrimo objekto garsinis įvietinimas per bendruomenę – „Konceptas (Jonavos raj.)“

Premjera: paslaptis

Trukmė: 1 val.

Forma: vokalinis kūrinys – Koncepto kaimo (Jonavos raj.) gyventojai skaito kompozitorės Agnės Matulevičiūtės disertaciją

Panaudotos *garsinės* (*užgarsio-garso*) technikos: teksto skaitymas

Panaudotos *negarsinės* (*užgarsio-negarso*) technikos: demografinis tyrimas, pati vieta (kūrinys įvietintas Koncepto kaime), disertacijos tekstas kaip kūrinio garsinės partitūros pagrindas

Studijuodama doktorantūroje šio darbo autorė tapo oficialia Koncepto kaimo, esančio Jonavos rajone, gyventoja. Šio kūrinio, esančio tarp realybės ir fikcijos, premjeroje – Koncepto kaimo gyventojai (2021 m. demografiniais duomenimis jų yra trys) balsu skaito šią disertaciją, kurią dabar skaitote Jūs. Kūrinio vokalinė dalis papildoma žiūrovų-skaitymo stebėtojų atsakymais į autorės gyvai per pasirodymą užduodamą jiems klausimą: „Ką visa tai reiškia?“



54 pav. Koncepto kaimas: koncerto-performanso vieta

Esminė užgarsio komunikacijos ašis: Koncepto sąvokos geografinis įvietinimas per vietos bendruomenę.

Technikos: intermedialumas, performatyvumas, interaktyvumas, sonifikacija, transformacija, intertekstualumas, fiziologija, klausymosi būdai.

Taigi, apibendrinant visus šiuos kūrinius galima pasakyti, kad konceptualaus kūrinio esmė – koncepto išakivaizdinimas. Kad konceptas taptų neatsiejamu kūrinio suvokimo diskursu ir kūrinys galėtų būti laikomas konceptuali, turi būti tenkinamos šios sąlygos:

- 1) koncepto artikuliacija (dažniausiai verbalinėje medijoje);
- 2) koncepto transformacija į kitą mediją (į garsinę, vizualinę, judesio, kt.)
- 3) izomorfinis transformavimo būdas – kūrinys turi turėti kodus, kuriais būtų galimybė atkoduoti reikšmę.

Atrastos tam tikros garsinės bei negarsinės priemonės (kiekvieną kartą jos unikalios ir būdingos būtent tam kūriniui). Čia pristatytų kūrinių priemonės įvardintos prie kiekvieno jų atskirai, nes jos dažniausiai priklauso nuo tyrimo metu kilusių klausimų ir atsakymų).

Taip pat atrastos bendros pasikartojančios taikomos technikos: sonifikacija, transformacija, konvertavimas, klausymosi būdai, intertekstualumas, dekonstrukcija, interaktyvumas, konvertavimas, fiziologija, rekompozicija, reprodukcija, performatyvumas, interaktyvumas, tarpdiscipliniškumas, imersiškumas, dekonstrukcija, interpretacija.

IŠVADOS

1. Atlikus tyrimą patikslinta konceptualiojo meno apibrėžtis siekiant sukonkretinti, kas gali būti laikoma konceptu, ir nustatyti, kuo tai skiriasi nuo jam giminingos idėjos sąvokos. Įvairūs šaltiniai koncepto terminą (lot. *conceptus* – suimtas, suvoktas) apibūdina kaip bendrą vaizdą, ženklo teikiamą informaciją²¹⁴ ir pabrėžia racionalumo aspektą kaip esminę dedamąją juo grindžiamoje kūryboje. Anot konceptualizmo pirmtako menininko Marcelio Duchamp'o, idėja dažniausiai kyla iš jausminės, intuityvios kūrybos proceso pusės, o konceptu grindžiamai kūrybai esminiais tampa ne emocinis įspūdis ar abstrakti kūrybinė intencija, bet pagrindinė kūrinio mintis, jos įgyvendinimas, pateikimas ir tos minties aiškumas. Ši mintis žiūrovui turi būti suvokiama, perskaitoma ir užkoduota kūrinio turinyje. Labai svarbu, kad dėl tokių kūrinių prasidėtų intelektualinė diskusija tarp meno kūrinio ir žiūrovo, o konceptas veiktų tarytum žemėlapis (gairės), kurį žiūrovas turi įskaityti ir interpretuoti. Taigi, kūrinį laikome konceptuali, kai autorius (-ė), šiuo atveju kompozitorius (-ė), kurdamas (-a) formuoja **tikslingą, suvokiamą** (pagal H. Lehmanną) žinutę.

2. Pagrindinėmis **konceptualaus muzikos (garso) kūrinio ypatybėmis** laikytina:

- kūrinyje pagrindiniu dalyku tampa koncepto turinys (*gehalt*) ir jo estetika, o muzika / garsas tampa medija (pagal M. McLuhano terminą – siunčiama žinutė) tam perteikti;
- kūrinio autoriaus siekis – taip užkoduoti minčių sistemą, kad kūrinys būtų kuo labiau suvokiamas adresatui (H. Lehmanno konceptualaus meno kūrinio suvokimo modelio *concept–percept* taikymas);
- labai didelę reikšmę (net esminę) įgauna muzikos ar garso kūrinio pavadinimas (taikant H. Lehmanno izomorfizmo metodą);
- kūrinyje atskirai veikia trys elementai (medija + kūrinys – kūno / objekto prasme + konceptas);
- kūrinio konceptas nesiskleidžia vien per technologinę (komponavimo techniką) prizmę, bet turi ir jį aiškinančią (komentuojančią) anotaciją (aprašymą);
- kūrinys kviečia į intelektualinį dialogą pasirinktomis garsinės raiškos priemonėmis, kūrinyje apstu artefaktų, kultūrinių kodų, nuorodų į autoriaus minčių sistemą;
- kūrinys vertinamas iš išplėstinio lauko perspektyvos, o čia ypač svarbūs tampa trys kriterijai: intertekstualumas, fiziologija, skirtingi klausymosi būdai;
- kūrinys dažnai tarpdiscipliniškas, performatyvus, kūrinyje veikia ir nemuzikiniai kontekstai (vizualumas, erdviškumas, atlikimo aplinkybės, naujų instrumentų – fizinių objektų ar skulptūrų – kūrimas ir pan.);
- kūrinį dažnai atlikti gali ir nemuzikai.

²¹⁴ Valstybinės lietuvių kalbos komisijos žodynas <http://www.vlkk.lt/nuorodos/zodynai>

3. Konceptualaus kūrinio esmė – koncepto išakivaizdinimas: suteikiant konceptui naujus pavidalus kitose medijose ir taip suaktyvinant jo įtrauktį į kūrinio suvokimo diskursą; muzikinio konceptualaus kūrinio atveju tos kitos medijos telkiasi užgarsyje.

Taigi, kad konceptas taptų neatsiejamu kūrinio suvokimo diskursu ir kūrinys galėtų būti laikomas konceptuali, turi būti tenkinamos šios sąlygos:

- 1) koncepto artikuliacija (dažniausiai verbalinėje medijoje);
- 2) koncepto transformacija į kitą mediją (garsinę, vizualinę, judesio, kt.)
- 3) izomorfinis transformavimo būdas – „tiesioginis“, „formalus“ naujos struktūros atitikmuo.

4. Analizuojant muzikinius konceptualius kūrinius pastebėtas požiūris į muziką išplėstiniame lauke – kai į muzikos (garso) kūrinį žvelgiama iš kitų meno ar mokslo sričių perspektyvos (muzika tampa medija, siunčiama žinute, ir veikia tarpdisciplininiam lauke). M. Ciciliani pasiūlo tris kriterijus, kuriuos užfiksavo kaip aiškiai dominuojančius komponuojant išplėstiniame muzikos lauke: **intertekstualumas** (turint omenyje ne tik idėjos vystymo etapą ar kūrinio koncepto sistemos sukūrimą, bet ir paties koncepto kodų raišką per skirtingas medijas), **fiziologija** (tyrinėjant ne tik atlikėjų fizinį būvį per atlikimą ar, pavyzdžiui, klausytojų klausymosi padėtis, kurios gali priklausyti nuo įvairių kontekstų, bet ir muzikinį teatrą ar performansus) bei trečiasis – skirtingi **klausymosi būdai**. Tokia priemonių plėtra į kitas medijas bei meno sritis vyksta ir dėl to, jog vien garso ar su garsu susijusių elementų nebepakanka muzikinėms idėjoms išreikšti.

5. Terminas *užgarsis* gimsta iš medijinio konceptualus muzikos ar garso kūrinio, dažnai veikiančio išplėstiniame lauke. Terminas įkvėptas G. Genette'o *parateksto* sąvokos. Užgarsio terminas taikytinas nusakant minčių (reikšmės) kodavimo ir komponavimo priemones (konkrečias technikas). Konceptas – idėjinis planas ir minčių sistema, o užgarsis – reikšmės kūrimo įrankis, raiškos formos, koncepto įgyvendinimas, priemonių rinkinys. Kitaip tariant, užgarsis turi būti sukurtas **tikslingai** ir **siųsti žinutę**. Užgarsis tampa priemone, įkūnijančią konceptą – suteikti kūriniui struktūrą, sukurti žinutę. O struktūra veikia būtent išplėstiniame lauke, nes galvojama ne tik apie garsinį, bet ir užgarsinį rezultatą (apie tai, kas yra ir garsas, ir ne tik garsas). Klasikiniame, konvencionaliame muzikos lauke dėmesio į išplėstinio lauko, koncepto sąvokas ir to galimybes dažniausiai nekreipiamo.

Užgarsis yra muzikos kūrinio reikšmė. Daugumą kūrinių lydi anotacijos, dažnai niekuo nesusijusios su tuo, ką girdime, arba tekste rašoma viena, o galutiniame kūrinyje to negirdime (garso kodais) ar nematome (vizualiniais kodais). Tad užgarsis kalba būtent apie tokį kūrinio patyrimą, kai anotacijoje aprašoma mintis aiškiai užkoduojama galutiniame kūrinyje ir yra kuo arčiau sėkmingo atkodavimo. Užgarsis – komunikacijos priemonė, skatinanti išsiųsti kuo tikslesnę kūrinio (reikšmės) žinutę. Jis atspindi muzikos kūrinio visumą.

6. Konceptualaus A. Matulevičiūtės muzikos kūrinio kūrybai būdinga tokia komponavimo proceso seka: formuluojama idėja, tuomet ji konceptualizuojama suteikiant muzikinio garsinio kūrinio išraišką žinute (medija), veikiančia išplėstinio lauko ir užgarsio terpėje, galutinai įgyvendinamas meno kūrinys, pasitelkiant kiekvieną kartą bendrų bruožų turinčias, bet skirtingas priemones.

Pristatytas komponavimo principas yra rizominis, jo vektorius nukreiptas iš bendrumo į konkretumą.

8. A. Matulevičiūtės kūriniuose konceptualaus muzikos (garso) kūrinio įgyvendinimo būdai yra:

- 1) literatūrinio teksto transformacijos į garsą ir objektus: interaktyvi garso instaliacija „But I like long walks and rain“ (2019);
- 2) augalų įvokalizavimas pasitelkiant retorines muzikos formas – interaktyvi garso instaliacija ir performansas „Anthropogenic communities“ (2020);
- 3) radijo dokumentikos pjesės kaip muzikinio kūrinio konceptas „Lino kančia“ (2020);
- 4) moters įvaizdžių reprezentacijos muzikinėmis priemonėmis kūrinyje-nimfonijoje „Nimfų sodas“ (2020);
- 5) multimedijiškumas kaip pagrindinė koncepto raiškos forma virtualiame muzikiniame performanse „Synth porn“ (2020–2021);
- 6) matomas garsas seanse garso akinams „Aktas“ (2021);
- 7) remiksų, kaip skirtingos koncepto reprezentacijų, panaudojimas trijų dalių kūrinyje „aa-aa“ (2021);
- 8) vizualinių duomenų interpretavimas neegzistuojančiam garsiovaizdžiui sukurti kūrinyje „Music for Mars“ (2021);
- 9) laukimo, kaip muzikinės būsenos koncepto, komponavimas kūrinyje „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ (2021);
- 10) pirminės instrumento funkcijos dekonstrukcija kūrinyje didiesiems Katedros varpinės varpams „Heksameronas“ (2022);
- 11) garsovaizdžio tyrimas elektroakustiniame kūrinyje „Konceptas. Kaimas Jonavos rajono savivaldybėje (2,5 km į vakarus nuo Šilų)“ (2024).

Tačiau atliekant tyrimą pastebėta, kad vieno universalios technikos rinkinio nėra. Tyrimu grįstoje muzikoje būtent pats tyrimas ir padiktuoja galimas technikas, tad jų gali būti ir daugiau. Darbo autorės muzikos kūrinių analizėje galima pastebėti, kad kai kurios technikos giminingos ar atsikartoja, bet dauguma skiriasi, priklausomai nuo kūrinio tyrimo.

Šis meninis tyrimas iš esmės turėtų padėti geriau susikalbėti šiuolaikinės muzikos ir šiuolaikinio meno profesionalams, ypač kai kalbama apie muziką kitose meno srityse. Šis darbas

pasiūlo gausų žodyną ir naują požiūrį į muzikos (garso) kūrinio reikšmės kūrimą. Taip pat čia vartojami terminai ilgainiui įsitvirtins konceptualiosios muzikos diskurse bei skatins naujas mokslinių tyrimų perspektyvas. Tikimasi, kad šis tyrimas bus naudingas ir kitiems konceptualiąją muziką ar meną tyrinėjantiems autoriams, o tyrėjams iš kitų sričių tai bus raktas į muzikos suvokimą ir būdą, kaip apie ją mąstyti. Darbo autorė tikisi, kad šis tyrimas įkvėps kompozitorius bei garso menininkus ieškoti originalesnių kūrybinių sprendimų, rinktis naujas priemones, o svarbiausia – įkvėps mąstyti apie muzikos kūrinio reikšmę, dramaturgiją ir skirtingus kodus, kurie galutiniame muzikos kūrinyje atskleistų pagrindinę jo mintį. Skatintina šiuo požiūriu naudotis kaip atspirties tašku, siekiant sukurti konceptualų muzikos kūrinio užgarsį (reikšmę).

*** NE SKYRIUS #5, O KOKYBINIS TYRIMAS ***

„Koncepto vaidmuo kompozitorių kūryboje Lietuvoje (XXI a.)“ atvejų analizė

Atliekant šį tyrimą parengti interviu su skirtingais lietuvių kompozitoriais (sukurtas bendras klausimynas visiems). Klausimai: kokią įtaką konceptas daro jų kūrybai? Kaip kuriami kūriniai, besiremiantys konceptu? Kokios priemonės taikomos? Taip pat ieškomas bendras požiūrio taškas į aptariamą temą, bendri skirtingų idėjų vardikliai – priemonių panašumai, nepaneigiantys natūralių skirtumų. Šį skyrių sudaro ir savo kūrybos analizė – koncepto įtaka mano, kaip kompozitorės, kūrybai.

Autorei pristačius vieną iš siūlomų koncepto, idėjos sampratų, pasiūlius konceptualaus kūrinio suvokimo modelį, buvo sudarytas ir išsiųstas klausimynas, į kurį atsakė 17 kompozitorių. Kaip minėta anksčiau, pagrindiniai analizės klausimai šie: ar kūrėjams konceptas skiriasi nuo idėjos? Ar autoriams pavyksta perteikti savo konceptą ir, jei taip, kokiais principais remiantis? Ar jie domisi kitų konceptais, idėjomis? Ar konceptas apskritai turi kokią nors įtaką jų kūrybiniam procesui?

Taip pat svarbu paminėti, kad egzistuoja du atvejų analizės tikslai:

1. Nustatyti (diagnozuoti) esamą situaciją.
2. Patikrinti, ar veikia meno tyrimo metu sukurtas modelis.

Ši atvejų analizė skirta pirmajam tikslui pasiekti – nustatyti esamą situaciją (antrojo tikslo bus siekiama vėlesniuose meno tyrimo etapuose).

Kompozitoriams išsiųstas klausimynas:

1. Ar Jums, kaip menininkui, konceptas ir idėja yra tapačios sąvokos? Jei ne, kuo, Jūsų nuomone, jos skiriasi? Argumentuokite keliais sakiniais.
2. Ar Jūsų kūryboje konceptas atlieka kokį nors vaidmenį? Pradedate kurti naują kūrinį nuo minties, tam tikrų veikimo (kūrybos) principo strategijų / sistemų (žemėlapiavimas, prekompozicija) ar galutinio rezultato vaizdinio / vizijos ir tik tuomet ieškote būdų jam įgyvendinti?
3. Jei sakytume, kad konceptas yra „tam tikra menininko minčių sistema ir to išraiška kūrinyje“, – ar sutiktumėte su teiginiu, kad Jūsų kūriniai (ar bent kai kurie iš jų) konceptualūs? Jei taip, keliais sakiniais aprašykite pasirinktą sukurtą konceptualų meno kūrinį, kaip konceptas ten atskleidžiamas. Jei ne, trumpai argumentuokite, kodėl manote, jog nė vienas iš Jūsų kūrinių nėra konceptualus.
4. Jei sakytume, kad konceptualus kūrinys yra suvokėjui suprantamas kūrinys (kai konceptas yra suvokiamas / perskaitomas galutiniame kūrinyje), pasidalinkite vienu ar keliais savo (ar kito kūrėjo) mėgstamais konceptualių kūrinių pavyzdžiais.
5. Ar domitės idėjomis, kuriomis „už meno kūrinio ribų“ dalinasi kiti menininkai? Ar Jums tai įdomu, ar visiškai ne? Kodėl?

6. Ar kurdami naują kūrinį įkvėpimui ieškote kitų menininkų kūrinių pavyzdžių, skaitote apie jų konceptus, klausote interviu, ar visiškai tai ignoruojate? Jei ignoruojate, trumpai argumentuokite kodėl.

7. Ar sutinkate su tuo, kad pirmiausia gimsta kūrinys, o tik vėliau sugalvojamas jo konceptas, pavadinimas? Ar Jums dažnai taip nutinka? Jei taip, trumpai pasidalinkite keliais pavyzdžiais.

8. Kiek, Jūsų nuomone, konceptas svarbus baigtiniam kūrinio rezultatui? Ar visiškai nesvarbus?

9. Ar dažnai (Jūsų ar kitų kūryboje) perskaitytas konceptas neturi nieko bendra su meno kūrinio turiniu, galutiniu rezultatu?

10. Ar sutinkate su teiginiu, kad idėja – minties impulsas, o konceptas – tam tikra sistema, kuria skleidžiama vienais ar kitais būdais meno kūrinys užkoduota informacija? Jei ne, argumentuokite.

Šioje kontekstą atskleidžiančioje analizėje dalyvavo skirtingų lyčių, amžiaus (21–62 m.) ir patirčių, skirtingų mokyklų bei kartų kompozitoriai. Jų atsakymai pateikti analizės prieduose, iš kurių atsirado šios bendrosios atvejų išvados (išvada buvo daroma remiantis kiekvieno klausimo atsakymais):

1. Didžioji dauguma kompozitorių atskiria idėją nuo koncepto (11 iš 17). Neatskiriantys 6 dažniausiai net nemėgina atskirti idėjos ir koncepto sąvokų arba retai apie tai galvoja. 2 iš jų radikalai nusistatę prieš konceptualizmą bendrąja prasme, 2 empiriškai priešinasi tam. Iš 11 atskiriančių šias sąvokas ir galvojančių apie tai net 4 yra išvedę savo asmenines idėjos ir koncepto taikymo filosofines įžvalgas.

2. Konceptas svarbus 14 iš 17 kompozitorių (likę 3 arba nesupranta jo reikšmės, arba apie jį negalvoja ir juo nesivadovauja apskritai). 6 iš 14 jaučia atskirtį tarp idėjos ir koncepto ir net sugeba įvardinti savitus raiškos būdus, kada kūrinio kūrimo procese dominuoja vienas ar kitas, kada muzika tampa kaip medija, kada konceptas dominuoja radikalai. 7 iš 14 kompozitorių suteikia konceptui reikšmę, tačiau esminė šio klausimo įžvalga būtų tokia: dažnai konceptą kompozitoriai suvokia kaip technologiniais sprendimais pagrindžiamą bei skleidžiamą idėjos (vizijos) išraišką. Remiantis aukščiau autorės pateiktais pavyzdžiais, technologiniai sprendimai yra tik vienas iš daugelio aspektų, kuriais gali sklisti minčių sistema. Jei kūrinio idėja yra vien technologinė – didelis klausimas, ar jis konceptualus, ar kviečia į intelektualinį dialogą suvokėją, pavyzdžiui, ne iš muzikos bendruomenės.

3 ir 4. Apklausoje 11 iš 17 kompozitorių sutiko, kad turi savo kolekcijoje konceptualių kūrinių. 5 iš 11 vėl paminėjo technologines išraiškas, bet dauguma iš sutikusiųjų pabrėžė, kad nesivadovauja grynuoju konceptualizmu (turima omenyje, kai konceptas svarbiau nei kūrinio rezultatas), nes kūrinio muzikalumas, skambėjimo rezultatas, estetika yra svarbesnė nei konceptas. Taip pat 2 iš sutikusiųjų aprašė atvejus, kai konceptas nuvedė kūrybinį procesą taip toli, kad gyvo atlikimo metu įgyvendinimas labai iškraipė pirminį konceptą (tik 1 kompozitorius teigė griežtai besivadovaujantis koncepto sistemomis, kad ir kur tai nuvestų). Visi 17 žinojo ir pasidalino konceptualių kūrinių pavyzdžiais (savo ar kitų).

5 ir 6. Tik 4 iš 17 kompozitorių teigė visiškai nesidomintys nei aprašymais, nei visa kita informacija (interviu, kontekstais), slypinčia už meno kūrinio ribų. Likę 13 aktyviai domisi, 2 paminėjo besidomintys ne tik kompozitorių, bet ir kitų meno sričių menininkų veikla ir idėjomis. Taip pat dauguma paminėjo, kad kūrinio rezultatas vis dėlto svarbiau nei idėja ar konceptas. 1 kompozitorius, atsakydamas į šį klausimą, prisipažino vagiantis idėjas ir to neslepantis.

7. 8 iš 17 atsakė, kad būna ir taip, ir taip. 4 atsakė, kad skambesys diktuoja visus sprendimus, įskaitant pavadinimą. 4 atsakė, kad laikosi griežto pirminio koncepto, prieš kurdami kūrinį, jau būna numatę ir jo pavadinimą. 1 atsakė, kad konceptas, pavadinimas, idėja – nieko bendro neturintys reiškiniai.

8. 9 iš 17 atsakė, kad konceptas yra reikšmingas baigtinio kūrinio rezultato atveju. 6 atsakė, kad būna visai. 2 atsakė, kad konceptas nėra svarbus ir neturi nieko bendro su kūrinio rezultatu.

9. 15 iš 17 atsakė, jog dažnai būna, kad perskaitytas konceptas neturi nieko bendro su muzikos kūrinio rezultatu (kitų kūryboje). Tačiau esminė išvada, aptarta daugumos: kūrinio konceptas (turinys) bei galutinis rezultatas turi turėti aiškų ryšį, tada jį galima vertinti kaip sėkmingai, profesionaliai įgyvendintą. 2 kompozitoriai atsakė, kad su tuo nesusidūrė.

10. 17 iš 17 sutiko dėl idėjos apibrėžimo. Tačiau koncepto apibrėžimas sukėlė gerokai daugiau klausimų. 13 iš 17 sutiko su autorės pasiūlytu koncepto apibrėžimu, likę 3 pasiūlė savo koncepto apibrėžimus. 1 kompozitorius kėlė klausimą, ar apskritai konceptas yra tinkama sąvoka apibūdinti muzikines ir nemuzikines struktūras.

ATVEJŲ ANALIZĖS IŠVADOS

Atlikus atvejų analizę paaiškėjo, kad konceptas, kūrinio idėja neturi vieno aiškaus apibrėžimo, įsitvirtinusio tarp nūdienos kompozitorių. Nors pastebimos ir bendros tendencijos, dauguma šias sąvokas supranta skirtingai, savaip, dažnai net radikalai skirtingai. Tačiau neabejotina, kad ši sąvoka kompozitoriams yra ne tik svarbi, bet ir verta permąstymo, žvelgiant iš šių dienų perspektyvos.

Išryškėjo keli bendri principai (detaliau aptarti atvejų analizės išvadose) ir tendencijos (pavyzdžiui, konceptualizuoti idėjas jau prekompozicijos stadijoje, prieš rašant kūrinį, arba radikalus negalvojimas apie išankstinį konceptą, netgi jo neigimas), kuriais remdamiesi autoriai realizuoja savo idėjas, pritaiko savo kūrinuose iš anksto apgalvotus konceptus. Tačiau pagrindinė išvada vis dėlto būtų, kad konceptą kompozitoriai dažnai suvokia vien kaip technologiniais sprendimais grindžiamą bei skleidžiamą idėjos (vizijos) išraišką, kas autorės tyrinėjamų teorinių diskursų kontekste atrodo vienasluoksniška. Iš anksčiau pateiktų pavyzdžių aiškėja, kad technologiniai sprendimai tėra tik vienas iš būdų kompozitoriaus minčių sistemai paskleisti. Jei kūrinio idėja yra vien technologinė, kyla esminis klausimas, ar kūrinys gali būti laikomas konceptualiu, ar jis kviečia į intelektualinį dialogą suvokėją, pavyzdžiui, esantį ne iš muzikos bendruomenės.

Atvejų analizė taip pat leido pastebėti, kad baigtinis kūrinio rezultatas, muzikos skambesys, jos estetiškas aspektas, klausytojo patyrimas vis dėlto nugali – tik keli iš apklaustųjų radikaliam laikosi koncepto, per daug negalvodami apie estetinę rezultato pusę. Tačiau šiam radikaliai požiūriui, kai kuriama vien tik vadovaujantis konceptu, jau yra daugiau nei 60 metų. Ši istorija veda prie ištakų, prie nesiliaujančio ginčo, ar idėja ir konceptas nėra tapačios sąvokos. Autorės įsitikinimu, tai – iš esmės skirtingos prigimtys dalykai, kurie, bėgant laikui, vis dėlto suartėjo ir daro nemažą įtaką vienas kitam. Bet kokių atvejų svarbu, kad dauguma apklaustų kompozitorių domisi vieni kitų konceptais ir idėjomis, kūrybiniu procesu: tai padeda įsigilinti į reiškinių esmę ir suvokti, kokios temos šiandien yra aktualios, kokie komponavimo principai, metodai būdingi.

P.S. Padėka

Norėčiau padėkoti savo darbo vadovams Jonui Jurkūnui ir Antanui Kučinskui, palydėjusiems mane į užgarsį bei jo rezultata, provokavusiems ir palaikiusiems tada, kai to reikėjo. Taip pat esu dėkinga savo pirmajam muzikos kompozicijos dėstytojui Ričardui Kabeliui, kuris yra nesibaigiantis įkvėpimo šaltinis. Labai dėkoju savo tėčiui Vytautui Antanui Matulevičiui, kuris yra mano gramatikos policija nuo pat gimimo ir šio darbo be jo nebūčiau net pradėjusi. Rūtai Stanevičiūtei-Kelmickienei už aktualiausias paskaitas, Gražinai Daunoravičienei – už detaliausiais, Linai Navickaitei-Martinelli – už giliausias ir pikantiškiausias. Draugei ir kolegei Martai Finkelštein už palaikymą ir patarimus bei visiems mano draugams, kurie sakė, kad aš galiu ir suprato kodėl pastaruosius penkerius metus negalėdavau susitikti dažniau.

Jei šią padėką skaito kas nors, kas šiuo metu rašo savo meno projekto tiriamojo darbo dalį – aš jus suprantu, palaikau ir jūs galite tai padaryti!

LITERATŪROS ŠARŠAS

- Andrijauskas, A., *Grožis ir menas*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1995.
- Apanavičienė, V., „Kvapas ir garsas postmoderniuose ir neomoderniuose muzikos kūriniuose: sinestezijos problema“, 2013.
http://new.su.lt/bylos/mokslo_leidiniai/acta/2013_17/apanaviciene.pdf; žiūrėta 2021-06-08.
- Babinskas, U., „Muzika, Šarūnas Nakas ir nuogos esmės“, 2016,
<https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2016/02/15/muzika-sarunas-nakas-ir-nuogos-esmes/>; žiūrėta 2019-06-13.
- Barthes, R., „The death of the author“, 1967,
<http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/barthes.death.pdf>;
žiūrėta 2019-06-12.
- Barthes, R., *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley: University of California Press, 1985, p. 245–260.
- Batty Roger, *The Sound of Silence*, Musique Machine, 2006.
- Baudrillard, J., *Simuliakrai ir simuliacija*, Baltos lankos, 2009.
- Beil, M., „Material shift“, *Musical Material Today*, 2012.
- Bick, Andreas, The Concept of „Sound Object“ (l’objet sonore) by Pierre Schaeffer.
<https://silentlistening.wordpress.com/2008/05/09/the-concept-of-%E2%80%99Esound-object%E2%80%99C-objet-sonore-by-pierre-schaeffer/>; žiūrėta 2022-01-11.
- Bourdieu, P., „Kultūros produkcijos laukas“, *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams I dalis*, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2011, p. 273–327.
- Cage, J., *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- Chion, M., *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Ciciliani, M., *Music in the expanded field – on recent approaches to interdisciplinary composition*, 2017. <http://www.ciciliani.com/writing.html>; žiūrėta 2022-01-17.
- Cox, Ch., Warner, D., „Audio Culture: Readings in Modern Music“, *Continuum*, 2004.
- Česnulevičiūtė, V., Kabelis, Ričardas, *Lietuvos muzikos link*, Nr. 18,
<https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kompozitoriai/kabelis/>; žiūrėta 2019-06-13.
- Danto, A., „Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art“, *Tout Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal* 3/200,
www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html; žiūrėta 2022-01-11.
- Daunoravičienė, G., „Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos“, *Lietuvos muzikologija*, t. 14, 2013, <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2013/lietuvos-muzikologija14-6-daunoraviciene.pdf>; žiūrėta 2021-06-08.
- De Duve, T., „Kant After Duchamp“, trečiasis skyrius, Cambridge: MIT Press, 1996.
- Derrida, J., *Apie gramatologiją*, Baltos lankos, 2006.
- Duchamp, M., *100 questions. 100 answer*“, Prestevl Verlag, 2018.
- Elsaesser, T., Hagener, M., *Kino teorija: įvadas per juslių prizmę*, Vilnius, Mintis, 2012, p. 56.
- Feisst, S., *John Cage and Improvisation*, Arizona State University, 1999,
http://margaretdragu.com/chanceoperation/content/writing/writing_feist.html; žiūrėta 2019-06-11.
- Flynt, H., *Essay: concept art*, 1963, <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>; žiūrėta 2020-06-06.
- Foucault, M., *Diskurso tvarka. V*, Baltos lankos, 1998, p. 7.
- Foucault, M., „Of other spaces: utopias and heterotopias“, *Architecture/Mouvement/Continuite*, „Des Espace Autres“, 1984; <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>; žiūrėta 2019-06-12.
- Gagné, Nicole V., *Historical Dictionary of Modern and Contemporary Classical Music*, Lanham: Scarecrow Press, 2012.
- Gaidamavičiūtė, R., „Minimalizmo įtaka pomiminalistinio laikotarpio lietuvių muzikai“, *Menotyra*, 2010. http://www.justejanulyte.com/uploads/pdf/media/Gaidamaviciute_minimalizmas.pdf;
žiūrėta 2019-06-06.
- Gaidamavičiūtė, R., *Muzikos įvykiai ir įvykiai muzikoje*, Vilnius, LMTA, 2008, p. 242–257.
- Gann, K., *No Such Thing As Silence: John Cage’s 4’33”*, New Haven, CT: Yale University Press, 2010.
- Gann, K., „La Monte Young’s The Well-Tuned Piano“, *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No 1, 1993.
- Genette, G., *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997, p. 5–8.
- Goebbels, H., *Nebuvimo estetika*, Teatro tekstų biblioteka, 2023, p. 102.
- Goštautienė, R., *Muzika kaip kultūros tekstas*, Vilnius, Apostrofa, 2007.
- Greenberg, C., „Modernist Painting“, *Art in Theory: 1900–2000*.
- Greimas, A. J., *Semiotika: darbų rinktinė*, Vilnius, Mintis, 1989, p. 81.
- Gruodytė, V., „Hepeningas vietoje lūžio, arba lūžis kaip hepeningas“, *Lietuvos muzikos Link*, Nr. 18., <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-18-2015-sausis-gruodis/hepeningas/>; žiūrėta 2019-06-16.
- Gužauskaitė, G., „Naujasis konceptualizmas“, *7 meno dienos*, 2016;
<https://www.7md.lt/muzika/2016-04-29/Naujasis-konceptualizmas>; žiūrėta 2021-01-08.
- Trach Culture Journal; <https://trashculturejournal.wordpress.com/about-2/>; žiūrėta 2021-01-10.
- Jurkūnas, J., *Apie akusmatišumą. Neregimo garso apraiškos XX–XXI a. muzikos komponavimo kontekstuose*, Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.

Kaščiukaitė, L., Daunoravičienė, G., „Minimalizmas: komponavimo doktrina ir praktika Lietuvoje“, *Lietuvos muzikologija*, t. 13, 2012. <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2012/lietuvos-muzikologija-13-07-kasciukaite.pdf>; žiūrėta 2019-06-08.

Kaščiukaitė, L., „Praeities muzikos adaptacijos lietuvių neoromantikų kūryboje“, *Lietuvos muzikologija*, t. 11, 2010. http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2010/Lietuvos_muzikologija_XI_Kasciukaite_55-74.pdf; žiūrėta 2019-06-13.

Kim-Cohen, S., *In the Blink of an Ear – toward a non-cochlear sonic art*, 2009.

Kosuth, J., *Art after Philosophy*, 1969. https://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html; žiūrėta 2019-06-11.

Kučinskas, A., *Teatro ir kino muzika*, Kronta, 2011.

Krauss, R., „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, *October*, Vol. 18, MIT press, 1981.

Krauss, R., „Sculpture in the expanded field“, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), p. 30–44, The MIT Press; <https://www.jstor.org/stable/778224>; žiūrėta 2022-01-12.

Kreidler, J., *Sheet music*, Editions Alia, Paris, 2018.

Lachenmann, H., *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden, 1996.

Landsbergytė J., *Sakralumas baltiškosios tapatybės koncepte*, 2018. <https://repository.mruni.eu/bitstream/handle/007/15219/4770-10620-1-SM-1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>; žiūrėta 2019-06-13.

Lanir, L., *What is Transtextuality?*, 2019. <https://medium.com/@llanirfreelance/what-is-transtextuality-understanding-the-meaning-of-the-words-we-read-f89886f90c67>; žiūrėta 2021-01-20.

Lehmann, H., *Digitization and Concept: A Thought Experiment Concerning New Music*, http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2013/02/Harry-Lehmann_Digitization-and-Concept.pdf; žiūrėta 2019-06-12.

Lehmann, H., *Avant garde today*, 2006. http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2011/04/Harry-Lehmann_Avant-garde-Today.pdf; žiūrėta 2020-01-20.

Lehmann, H., Tekstai, paskaitos, pranešimai <http://www.harrylehmann.net/texte/>; žiūrėta 2019-06-12.

Lehmann, H., *Artistic research in art music*, 2018, <https://media.researchcatalogue.net/rc/master/75/18/6c/cb/75186ccb14fa2a27f28b4ff7dd7a75a7.pdf?t=5568d816a88f20eb9693ce3af4558f0f&e=1560926700>; žiūrėta 2019-06-14.

LeWitt, S., „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, June, 1967.

Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas; <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/paratekstas>; žiūrėta 2021-01-20.

Lyotard, J. F., „Postmodernus-būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant“, Baltos lankos, 1993.

Lippard, L., „The Dematerialization of Art“, A. Alberro, A. & B. Stimson (Eds.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000, p. 46–52.

Loveless, N., *How to make art*, Duke university press, 2019.

Lucier, A., Ashley, R., *Music 109: Notes on Experimental Music*, Middletown, Connecticut: Wesleyan, 2012.

McLuhan, M., *Understanding media*, London and New York, 1964.

Mead, R., *Henry Cowell's New Music, 1925–1936: The Society, the Music Editions, and the Recordings*, UMI Research Press, 1981.

Melnikova, I., „Intermedialumo žemėlapis“, *Colloquia*, 26, Lietuvos literatūros ir tautosakos institutas, 2011; http://www.ilti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Melnikova.pdf; žiūrėta 2023-01-11; p. 26.

Nakas, Š., Urbaitis, M., „Naujoji pominimalistinė muzika Lietuvoje“, *Lietuvos muzikos link*, Nr. 12: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-12-2006-balandis-rugsejis/tema-naujoji-pominimalistine-muzika-lietuvoje/>; žiūrėta 2019-06-13.

Narušytė, A., „Receptijos poveikis Lietuvos fotografijos meno laukui. 1987–1994 m.“, *Acta academie artium vilnensis*, 2014, p. 157–174, https://leidykla.vda.lt/Files/file/Acta_74/Acta_74_10_A_Narusyte_157_175_p.pdf; žiūrėta 2022-01-12.

Navickaitė-Martinelli, L., „Semiotinės muzikos atlikimo meno teorijos link: reikšmingosios sąvokos, modeliai ir perspektyvos“, *Lietuvos muzikologija*, t. 14, 2013. <http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2013/lietuvos-muzikologija14-5-navickaite.pdf>; žiūrėta 2021-01-06.

Novickas, A., „Architektūros ir dailės prasmų paieška išplėstiname šiuolaikinės meninės kūrybos lauke“, *Urbanistika ir architektūra*, 2011.

Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Oksfordo žodynas – sąvokos konceptas ir konceptualizmas. <https://en.oxforddictionaries.com/>; žiūrėta 2019-06-16.

Paplauskas, V., *Tapyba išplėstiname lauke*, 2016.

Paulauskis, L., <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-9-2004-spalis-2005-kovas/antano-kucinsko-muzika-be-grimo/>; žiūrėta 2019-06-13.

Prins, S., *Componeren Vandaag: Luft von diesem Planeten*, Seasonal Brochure of the Klang- forum Wien 2013/14, Vienna, 2013.

Reich, S., Hillier, P., *Writings on music 1965-2000*, Oxford University Press, 2004, p. 10–13.

Rauschenberg, Robert, „Discusses Erased De Kooning Drawing.“ *Art Forum*,

http://artforum.com/video/id=19778&mode=large&page_id=18 ; žiūrėta 2019-06-09.

Rorimer, A., *New Art in the sixties and seventies*, Thames & Hudson, 2001.

Russolo, L., *The art of noises*, Pendragon press, New York, 1986.

https://monoskop.org/images/0/09/Russolo_Luigi_The_Art_of_Noises.pdf ; žiūrėta 2021-06-03.

Feisst, Sabine M., *John Cage and Improvisation*, Arizona State University, 1999.

Saboliū, K., *Isivaizduojamybė*, Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 98–99.

Schaeffer, P., *Traité des objets musicaux*, 1983.

Schaffer, P., *In Search of a Concrete Music*, University of California press, 2012.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4620524/mod_resource/content/1/In%2BSearch%2Bof%2Ba%2BConcrete%2BMusic%2B-%2BPierre%2BSchaeffer%2B%2BJohn%2BDack%2B%2BChristine%2BNorth.pdf žiūrėta 2021-06-03.

Shannon, C., Weaver, W., „A Mathematical Theory of Communication“, *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27, p. 379–423, 623–656, 1948.

Spahlinger, S. „Political implications of the material of new music“, *Contemporary Music Review*, 2015, p. 27–66.

Straukaitė, I., „Meno apibrėžties problema: Morriso Weltzo metodologinis redukcionizmas“, *Problemos*, 2012. <http://www.zurnalai.vu.lt/problemos/article/download/735/366>. Žiūrėta 2019-06-16.

Tomkins, C., *The world of Marcel Duchamp*, 1966.

Valstybinės lietuvių kalbos komisijos žodynas – sąvokos konceptas ir konceptualizmas
<http://www.vlkk.lt/nuorodos/zodynai> žiūrėta 2019-06-16.

Varto, J., *Meninis tyrimas*, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2022,.

Wood, Ralph W., „Concerning „Sprechgesang“, *Tempo*, new series no. 2, December 1946.

KITI ŠALTINIAI

Ashley, R. Kūrinio „Automatic writing“ įrašas,

<https://www.youtube.com/watch?v=ggKZ8ikkHHQ&t=1950s> ; žiūrėta 2024-09-01.

Ashley, R. Kūrinio „Maneuvers for small hands“ atlikimas,

<https://www.youtube.com/watch?v=7U6Ji8rP-Ug> ; žiūrėta 2024-09-01.

Brecht, G. Kūrinys „Rankų paspaudimai“ styginių kvartetui,

<https://www.uncoveringsound.com/brecht-string-quartet-shaking-hands/> ; žiūrėta 2024-08-31.

Brecht, G. Kūrinio „Three telephone events“ partitūra,

<https://www.moma.org/collection/works/156539> ; žiūrėta 2024-09-01.

Brecht, G. Kūrinio „Drip music“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=oGIIPBgUg9U> ; žiūrėta 2024-09-01.

Bumšteinas, A. Kūrinio „Blogi orai“ ištraukos, <https://www.youtube.com/watch?v=6eWBjAjNdPE>; žiūrėta 2024-09-02.

Cage, J. „Water walk“, 1960 m.

https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkt1-QWY&ab_channel=NaveforEva ; žiūrėta 2022-01-16.

Cage, J. Kūrinys „Imaginary landscape no. 4“ 12-kai radijų,

<https://www.youtube.com/watch?v=SSSn0odpHKE> ; žiūrėta 2024-09-01.

Cage, J. Kūrinys „Sonata V“ preparuotam fortepijonui,

https://www.youtube.com/watch?v=jRHokZRYBIY&list=RDjRHokZRYBIY&start_radio=1 ; žiūrėta 2024-09-01.

Cage, J. Koncertas orkestrui ir preparuotam fortepijonui,

<https://www.youtube.com/watch?v=olIPcZIVPIU&t=487s> ; žiūrėta 2024-09-01.

Cage, J. Kūrinys „4'33"“ <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU> ; žiūrėta 2024-09-01.

Cage, J. Kūrinio „4'33"“ partitūra <https://crosseyedpianist.com/2018/12/22/433-still-has-the-power-to-provoke-and-intrigue/> ; žiūrėta 2024-09-01.

Cowell, H. Kūrinio „Aeolian harp“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=L10DINK-6Io> ; žiūrėta 2024-09-01.

Duchamp, M. Interviu apie meną ir dadaizmą, 1956 m.

<https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk>; žiūrėta 2020-01-19.

Young, M. Kūrinys „The well tuned piano“, <https://lamonteyoung.bandcamp.com/album/the-well-tuned-piano-in-the-magenta-lights-87-v-10-6-43-00-pm-87-v-11-1-07-45-am-nyc> ; žiūrėta 2024-09-01.

Jarmusch, J. Filmas „Down by Law“, 1986. <https://www.imdb.com/title/tt0090967/>

Hindemith, P. Kūrinys „Toccata“, <https://www.youtube.com/watch?v=9eR7ZKqFdT8> ; žiūrėta 2024-09-01.

Focault, M. Pranešimas „What is an author?“; <https://www.youtube.com/watch?v=i5fCgk1XCTY> ; žiūrėta 2020-06-06.

Knowles, A. Kūrinio „Make a salad“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=viDVYXqNTak> ; žiūrėta 2024-09-01.

Knowles, A. Kūrinio „Shuffle“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=6hAUDqbpDGU> ; žiūrėta 2024-09-01.

Kreidler, J. Paskaita „Sentences on Musical Concept-Art“, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=cUIzq52kuP4&t=6s&ab_channel=JohannesKreidler; žiūrėta 2021-06-11.

Kreidler, J. Kūrinys „Charts music“ https://www.youtube.com/watch?v=2-BZtFakpzc&ab_channel=JohannesKreidler ; žiūrėta 2021-06-11.

Kreidler, J. Kūrinio „Conceptual listening“ atlikimas <https://theatticmag.com/features/2331/conceptual-listening.html> ; žiūrėta 2021-06-11.

Kreidler J., Lehmann H. Paskaita „Music, Aesthetics, Digitalization - a Controversy (2012)“; https://www.youtube.com/watch?v=i9x1bjzT2t8&ab_channel=JohannesKreidler , žiūrėta 2021-06-11.

Kreidler, J. „Johannes Kreidler on Prepared Listening“, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=af3_SWPCYkg&ab_channel=SoundsUnheard ; žiūrėta 2021-06-09.

Kreidler, J. „Music or media art?“ <http://www.kreidler-net.de/theorie/musicormediaart.htm> ; žiūrėta 2021-06-09.

Lachenmann, H. Kūrinys „Grand Torso“ styginių kvartetui, https://www.youtube.com/watch?v=YBhjMg_3HO0&t=738s ; žiūrėta 2024-08-31.

Lang. D. Paskaita apie konceptualizmą literatūroje, vizualiniame mene ir muzikoje; <https://www.youtube.com/watch?v=5TuwrYc8EDQ>; žiūrėta 2020-01-21.

Lapelytė, L. Operos „Geros dienos!“ ištrauka, <https://www.youtube.com/watch?v=iirWqDKKM98&t=184s> ; žiūrėta 2024-09-02.

Lapelytė, L. Operos-performanso „Saulė ir jūra“ ištrauka, <https://www.youtube.com/watch?v=FvpnQ5VXMqE> ; žiūrėta 2024-09-02.

Lehmann, H. Daugiau darbų – <http://www.harrylehmann.net/english/>

Lehmann, H. Pranešimas „A historical model of the Modern Arts“, 2013, Antwerp universitetas. <https://www.youtube.com/watch?v=V2QkwZELXzg> ; žiūrėta 2020-01-21.

Lehmann, H. Ulrich, W. Diskusijos „Menas VS turinio estetika“ įrašas <https://www.youtube.com/watch?v=6yIeW6scgfg&feature=youtu.be>; žiūrėta 2020-01-21.

Lehmann, H. Paskaita „Conceptual Art and Conceptual Music – a model of conceptualism“, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=F7EGpa2hDmQ&t=601s> ; žiūrėta 2020-01-21.

Lehmann, H. „Conceptual Music and The Gehalt-aesthetic Turn“, 2014 m. https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=OXsc8_KOViU&feature=emb_logo; žiūrėta 2020-01-19.

Lucier, A. Kūrinio „I am sitting in a room“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk> ; žiūrėta 2024-09-01.

Mačiūnas, J. Kūrinio „12 piano compositions for Nam June Paik“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=5fWZL3g11IQ> ; žiūrėta 2024-09-01.

Nono, L. Kūrinys „La fabrica illuminata“, <https://www.youtube.com/watch?v=yzcAzCEtAbs> ; žiūrėta 2024-09-01.

Oliveros, P. „Deep listening“, 2015 m.; https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8&t=337s&ab_channel=TEDxTalks žiūrėta 2021-01-21.

Oliveros, P. Kompozitorė tyrinėja erdvę koncertui požeminėse vandens talpyklose, <https://www.youtube.com/watch?v=oZ8MhEn-jm4> ; žiūrėta 2024-09-01.

Oliveros, P. Kompozitorės pranešimas „The difference between hearing and listening“, https://www.youtube.com/watch?v=_QHfOuRrJB8&t=199s ; žiūrėta 2024-09-01.

Rihm, W. Kūrinys Styginių kvartetą nr. 3, „Im innersten“, <https://www.youtube.com/watch?v=KzZZXAxvVAQ>; žiūrėta 2024-08-31.

Russolo, L. Kūrinio „Risveglio di una città“ grafinė partitūra, <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=240> ; žiūrėta 2024-09-02.

Satie, E. Kūrinys „Baldų muzika“, https://www.youtube.com/watch?v=v1_iC42rsko ; žiūrėta 2024-09-01.

Scheffer, F. Dokumentinis filmas „Stockhausen and helicopter quartet“, Alegri film, 2000 m. https://www.youtube.com/watch?v=ADP0vWI5HCg&t=69s&ab_channel=cagin ; žiūrėta 2021-01-05.

Schubert, F. Kūrinys „Styginių kvartetą Nr. 14, d-moll“, <https://www.youtube.com/watch?v=CSdlrvC08IM> ; žiūrėta 2024-08-31.

Reich, S. Kūrinio „It's gonna rain“ įrašas, <https://www.youtube.com/watch?v=vugqRAX7xQE> ; žiūrėta 2024-09-01.

Reich, S. Kūrinio „Come out“ įrašas, <https://www.youtube.com/watch?v=g0WVh1D0N50&t=484s>;

žiūrėta 2024-09-01.

Reich, S. Kūrinio „Pendulum music“ atlikimas, <https://www.youtube.com/watch?v=fU6qDeJPT-w>;

žiūrėta 2024-09-01.

Stockhausen, K. „Malūnsparnių-styginių kvartetas“,

https://www.youtube.com/watch?v=13D1YY_BvWU ; žiūrėta 2024-08-31.

SUMMARY / SANTRAUKA

Conceptualism, a movement that included representatives of musical composition from the very beginning, originated due to transformations of modernism in the last century, established itself in the 1950s and 1960s and is continued to this day. This current of art encompasses a number of different authors, musical styles, and ideas of what conceptualism is, so the questions as to what is a concept in an artwork, what are the factors and characteristics of a conceptual piece of music, how they work in music composition, what coding systems of concepts composers use, what techniques should be used for the concept of a work of art to be more discernable and its content – better communicated, etc. are constantly discussed and relevant for contemporary composers.

It was not until the emergence of the conceptual art movement that creators began to focus much more on the message that a work of art is sending than on its result, aesthetics, or presentation. The term conceptualism is normally used to refer to works created in the 1950s and 1960s (when the notion took root) or later, and strictly based on a rational initial concept. This has changed with time – now the concept is the steppingstone, and the audible result is equal to it, although there are exceptions. However, in this research, conceptualism is not divided into post or neo-conceptualism, because the strategy of the artists' approach to their compositions has not changed: the concept has remained the main principle of composition, what has changed is the philosophical approach to the concept.

While working in the field of conceptual art, the author of the paper explores the sphere of research based conceptual music. Here, the concept is a map the viewer should be able to read (or interpret), and a conceptual work is a fixation of the artist's thought²¹⁵. Conceptual art and music analysis and a critical review of the theoretical methodology can help us distinguish between works that are to be considered as belonging to conceptualism, and those that do not fall into this category. One of the main ideas on which this work is based is the German art theorist and philosopher Harry Lehmann's model of conceptual art and music and the method of perceiving works based on the principle of isomorphism. Another important notion is the one of the expanded fields, first mentioned by art theorist Rosalind Krauss, which helps to look at a work of art from the perspectives of other arts or sciences (interdisciplinary perspective). This paper proposes a new term *aftersound*, which is born from the **object** of the research – a conceptual piece of music or sound, often operating in an expanded field. This research explores conceptual music from the beginning of the second half of the 20th century to the most recent compositions; it discusses the global as well as the national contexts, including music written by the author herself.

²¹⁵ Rorimer, A. „New Art in the sixties and seventies“, Thames & Hudson, 2001; p. 71.

The main **goal** of the research – having studied the context of a work of conceptual music, to form the factors of a work of conceptual music and to reveal the concept as the main principle of composition and the techniques used by composers in the 21st century (modern-day). To achieve this goal, the following **tasks** have been formulated:

1. To conduct an analysis of literature that is relevant for the research and to discuss the development of conceptual art and conceptual music and its very notion.
2. After analyzing the characteristics of conceptual music, formulate the factors of a work of conceptual music (sound).
3. To reveal the significance of the concept to the compositional process, the composition as well as its perceiver.
4. To discuss the composition of a conceptual piece of music in an expanded field and in the context of *after*sound.
5. To review the works of the author performed in the practical (creative) part of the artistic research, applying the methods of analysis of the conceptual music (sound) work specified in the theoretical part.

It should be noted that in this project, conceptual music is approached not merely as a musical creation, the author looks at it through a broader lens of contemporary art. In a sense, music is perceived as one of the forms of contemporary art as well as a medium. The fact that the notion of the concept is historically related to the common belief that creators only care about the idea, thus undermining the result of the work, raises a problematic question about the aesthetic contexts of the work. While questioning such statements as “the result is not necessary in a conceptual work, the idea is sufficient” (often creators of “pure” conceptual art focus more on the annotation-description of the work than on what the work communicates), the author of the project sees the aesthetic component in a conceptual work of art as equally important.

The research **methods** used in the project: historical comparative, descriptive, analytical, in the practical part – research based, thinking through practice, qualitative content analysis, group discussions, etc. The **literary sources** used in the paper cover the theoretical field from the general literature on conceptual and contemporary art theories, musical literature on the history and philosophy of conceptual and experimental music in the 20th/21st centuries, literature about creators, including texts written by them, art manifestos and lecture recordings to literature concerning contemporary art theories and practices. **The structure of the paper** consists of an introduction, three main parts, two paratexts –inter-chapter excursions, interludes²¹⁶ of sorts,

²¹⁶ The “interludes” interrupting the text of the research several times (the literal meaning of the word is a pause between different parts of a drama performance, opera, ballet, or concert) originate from the author’s irrational, unstructured thought, as a counterbalance to the largely scholarly text of the research.

conclusions, bibliography, appendices, and other sources. In the first part, the theoretical discourses of conceptual music (in the context of conceptual art) are defined, the fundamental notions, developments and the main creators are presented as well as the limits of perception of works of conceptual art and music are analyzed and defined, and the relationship between the idea and the concept are discussed. The second part is dedicated to a discussion about the new category of *after*sound proposed by the author of the paper, its typology, characteristics, and problems of artistic research. The third part discusses questions related to applying the concept as a principle of music writing to music compositions while presenting an analysis of music written by the author of the research.

Keywords: conceptual art; conceptualism; concept; conceptual music; idea; media; expanded field; *after*sound.

1. THEORETICAL CONTEXTS OF CONCEPTUAL MUSIC

In this chapter, the main creators and theoreticians who formed the notions of conceptual²¹⁷ art (M. Duchamp, S. LeWitt, J. Kosuth) and conceptual²¹⁸ music (J. Cage, J. Kreidler) are discussed in the historical context. Discourses of the perception of a conceptual work of art are also discussed and the framework as to what can be considered such a work is determined (based on the manifestos of art theorists, philosophers, or the creators themselves). It is also important in that it separates creations that fall into the category of conceptual art, based on the theorist Harry Lehmann’s model of perception of conceptual works of art and the criteria of conceptual music composers. As in the analysis of any art movement, so in the study of conceptualism, this chapter deals with its ideas, aesthetics, techniques, style, but this is done primarily in order to best reveal the key principles of conceptual music and to show how they are expressed in musical creation of the second half of the 20th century as well as that of the 21st century.

When writing this chapter, there emerge three categories of conceptual works, in which:

1. A concept is more important than the end result of the work;
2. the result is as important as the concept of the work (which should be

²¹⁷ For the author of the research, “the concept” is equal to the main message of the work, which is intended to be conveyed by the work of art. It is the intellectual or thematic foundation that the creation and interpretation of a work is based on. A concept can be clear or implied, it always provides the entirety of the artwork with a deeper meaning or context. The same applies to works of music.

²¹⁸ In a work of music, the concept is the main driving force that determines its form, style, and content. It may be the artist’s intention or purpose in creating the work. Concepts can convey a variety of ideas, including social, political, philosophical, or personal. They can be used to solve complex issues, to provoke thinking or to evoke certain emotions. The concept helps the audience to understand and interpret the work of art. Once familiar with the concept, the audience can understand the artist’s intentions and the broader context of the work. To summarize, we can say that a concept is the main idea or theme for creating as well as interpreting a work of art. It is an essential element that gives depth and meaning to the visual and aesthetic components of the work.

understandable/perceptible by the recipient of the work, applying the H. Lehmann's principle of isomorphism);

3. the aesthetic result of the final work (that often arises from the ideational, intuitive pursuit) is more important than the display of the concept itself.

The author will pay more attention to the second category, as it is the closest to her creative-musical practice. The aim of the chapter is to find out and name the distinguishing features of works of conceptual art and music (to help understand what works are not considered conceptual) and to name the characteristics of such a work. The aim is to answer what are the main factors and characteristics of a conceptual work of music (sound).

1.1. Theoretical discourses of conceptual art

The artistic movement of conceptualism is inseparable from modernism. In fact, it is from transformations of modernism that conceptualism began to take place in the 1950s and 1960s, although its roots go as far back as to the work "Fountain"²¹⁹ by the French artist Marcel Duchamp (1917) or "One, Two, Three Chairs" by Joseph Kosuth (1965). According to art researcher Anne Rorimer, for the creator of conceptual art, the concept (the demonstration of the idea of the work) is more important than the aesthetic or technical aspects of the work. Usually, the idea conveyed by such works is clearly displayed. Thus, we can say that **a concept in a work of art is not unlike a map that the viewer is able to read, while conceptual works are a fixation of the artist's idea.**²²⁰

1.2. Definitions and development of conceptual music

The foundations for the emergence of **conceptual music** were laid as early as the beginning of the 20th century. If we look at the contexts of musical composition and their development in the 20th century and the beginning of the 21st century from a historical perspective, we will see a few noticeably clear lines of approach in relation to the musical work as a result. One of them is the approach to **music as a sound experience**. Here, the author has in mind the musical styles that prevailed in this period – atonal 12-tone music composition techniques (dodecaphony), serialism, spectralism, minimalism, and so on. However, according to musicologist, Professor, Doctor of Humanities, Gražina Daunoravičienė, "radical avant-garde art practices <...>, where the ongoing

²¹⁹ An investigation in 2024 revealed that M. Duchamp may have stolen this work. Research conducted by Glyn Thompson, a former art history lecturer at the University of Leeds, suggests that *The Fountain* was not Duchamp's idea and that he stole it from the German Dada artist Elsa von Freytag-Loringhoven. Thompson discovered that the urinal was signed in her unique handwriting. The researcher also concluded that M. Duchamp could not have bought his urinal at a New York plumbing shop, as he claimed, because it was a unique model made exclusively in the city of Philadelphia. According to available sources, Duchamp never visited Philadelphia, but von Freytag-Loringhoven lived there at the time. Although there is enough proof, the official art history has not been changed as of yet. More at <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/oct/15/conceptualist-art-fountain-is-fake-say-historians-marcel-duchamp> ; last accessed 2024-08-18.

²²⁰ Rorimer, A. "New Art in the 1960s and 1970s", Thames & Hudson, 2001; p. 71.

massive "transgressions" caused confusion in the mindset of those who generalized artistic processes and juxtaposed theoretical narratives" presupposes the second tendency of music and sound works written in the 20th and early 21st century – creation of experimental, conceptual music concerned not only with the experience of sound, but also with the one **beyond** sound (see the second chapter of the research). This means that contexts lying beyond the experience of sound function as a compositional tool.

Further expanding the contexts of music, according to H. Lehmann, three main elements of a musical work can be distinguished: **the medium**²²¹, **the work** (in terms of the body or object), and its **concept**. If in classical music (before the 20th century) these three elements usually operated as one (through the structure and form of the work), in conceptual art and music they are separated, disconnected from each other, and there is more freedom for the creation of meaning as well as for different discourses.

Another major principle in trying to define what can be considered a conceptual work of music was formulated by H. Lehmann, who proposed the general model of conceptualism and the *concept-percept*²²² principle of understanding conceptual works of art. This principle is further expanded, and the word *isomorphism* is added between the two. (especially when H. Lehmann talks about how to distinguish conceptualism from non-conceptualism). In science, the term isomorphism is used to describe objects that are different yet structurally identical (for example, in chemistry, certain molecules can substitute each other, which confirms that they are identical and perform their functions in the same way). For H. Lehmann, isomorphism becomes the reason for completely identifying the structure of the concept with its perception. According to him, a concept is verbal instruction (for decoding the system of artist's thoughts). He suggests using this point of view as a model of what the creator (artist or composer) should think about in order to create a conceptual work based on his or her thought system. Thus, the creator must carefully think through his system and the possible ways of transferring it to the result of the work, so that the goal of the conceptual work is later achieved and is as clear as possible, and its meaning is understandable to the viewer. The initial and main reference to the concept lies precisely in the **title** of the work (it is one of the conceptual work factors that H. Lehmann emphasizes the most, comparing it with the main key to the conceptual thought system of the creator). Also, in the aesthetic choice or style, technique, form, presentation, exhibition, or concert venue. However, the

²²¹ The term was introduced in the book *Understanding media* by media theorist Marshall McLuhan in 1964. A medium is a certain message, the environment where the creation unfolds.

²²² Lehmann, H. Lecture „Conceptual Art and Conceptual Music – a model of conceptualism“, 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=F7EGpa2hDmQ&t=601s> ; accessed 2020-01-21.

most important requirement is that the **work must be perceptible** (or this should become the goal of the work).

Analyzing the presented points of view, it becomes clear that a conceptual music composition affects us precisely through **the lens of thinking**, when sound can be considered a code and it has a meaning that often goes beyond the boundaries of the art of music (there is a shift in the content – the music is no longer meant just for the ears, but also for the mind). In summary, we can say that sound turns into a medium – a message communicated by the composer²²³. On the other hand, the interdisciplinary nature of this kind of approach to a piece of music or sound leads us to the expanded field theory, formulated in the 1970s.

1.3. Music in the expanded field

When analyzing conceptual music compositions, we can look at music from the expanded field perspective, that is to perceive a work of music (sound) from the angle of other arts or sciences (music becomes a medium – it sends a message and operates in an interdisciplinary field).

Summarizing the first chapter, the analysis of different cases of conceptual music composition and various approaches of composers and theorists, the following characteristics of **a work of conceptual music (sound)** emerge:

- in the work, the content of the concept (*gehalt*) and its aesthetics become the focus, while music/sound becomes the medium (to use the term coined by M. McLuhan – the message) conveying it.
- the goal of the author of the work is to encode the thought system in such a way that the composition is as understandable as possible to the addressee (application of H. Lehmann's *concept-percept* model of conceptual work perception);
- the title of the music or sound piece plays an especially important (even essential) role (applying H. Lehmann's isomorphism method);
- in the work there are three separately operating elements (medium + work – in the sense of body/object + concept);
- the concept of the work does not only unfold through the technological lens (compositional techniques), but also has an annotation (description) to explain (comment on) it;
- through the chosen means of sound expression, the work invites the listener to an intellectual dialogue; the work abounds in artifacts, cultural codes, references to the author's thought system;
- the work is evaluated from the expanded field perspective, using three key criteria: intertextuality, physiology, diverse ways of listening;

²²³ For communication schemes, see Chapter 2.

- the work is often interdisciplinary, performative, there are non-musical contexts, such as visibility, spatiality, milieu of the performance, creation of new instruments/physical objects or sculptures, etc., operating in the work as well;

- the work can often be performed by people who are not musicians.

According to composer Michael Beil: "Meaning is the new material"²²⁴, so in order to explain the laws governing this new composing material and instrument, the *aftersound*²²⁵category²²⁶, born from the relationship of the concept and the idea, is introduced at this stage of the work. The most important aspect in this category is the thought system, or, more precisely, how it is reflected in the final result of the work, which must be as perceptible as possible, and its meaning – lucid and encoded in a way that makes it easy for the perceiver to decipher it.

2. THE AFTERSOUND PHENOMENON

Aftersound is the **meaning** of a music composition²²⁷. It is both what we hear and what lies beyond the **experience** of sound and music. If the sound of a piece of music is perceived as a medium and its content, then its result is also something that is not sound. Aftersound reflects the totality of the music composition. If there is nothing outside the sound, such a composition cannot be considered conceptual. Since, in the context of aftersound, music is perceived more as a medium, then this quality should be conveyed in the form of sound (music) as well as *aftersound* (something that is not sound). Another important feature is that although the parameters of *aftersound* are used in the work, it does not mean they have no acoustic expression.

2.1. The experiences of sound and aftersound

To clarify the necessity of the concept of *aftersound* and the criteria for its emergence, the experience and meaning of the work is analyzed in this chapter not only through the lens of sound but also through that of *aftersound*. This will highlight the reasons for the emergence of the proposed term and help to better clarify the criteria for its existence. The author of the research is going to analyze the relationship between sound and *aftersound* as well as the sound and *aftersound* musical experiences through the lens of semiotics and literary science, which will help

²²⁴ Beil, M. „Material shift“ in „Musical Material Today“, 2012.

²²⁵ Since the term *concept* is more than 60 years old, it is clearly outdated, as the contemporary contexts of conceptual music are vastly different. Historically, the notion of the concept has been too related to the fact that the creator was *only focusing on the idea* of the work, thus undermining the final result of the work (and in these contexts it is not discussed how much the idea is reflected in the result, as the creators mostly concentrated on the annotation-description than on what the work itself was communicating) and, especially, the aesthetic contexts of the work (we have argued that in conceptual works the result wasn't even necessary as the idea itself was enough). The author of this paper does not agree with this and does not wish to associate her research merely with the idea or description, because she sees aesthetics as an equally important part, and therefore finds the introduction of a new category necessary.

²²⁶ It is born from the object, a medium conceptual piece of music or sound, often operating in an expanded field.

²²⁷ In this research, we find more than one definition of *aftersound*, but this one should be considered the main one. Different definitions refer to various parts of this term, broadening the point of view.

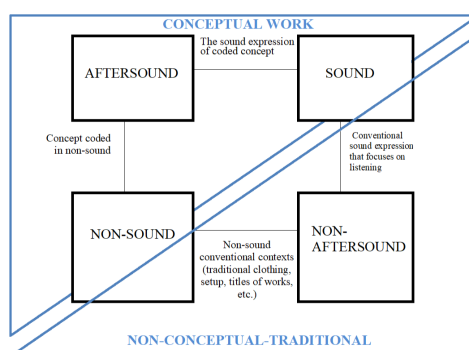
to better reveal how sound and *aftersound* parameters can interact in the process of creating a conceptual piece of music, its realization and performance (experience).²²⁸

2.2. The typology of *aftersound*

The term *aftersound* was coined under the influence of literary critic Gérard Genette's concept of *paratext*. He divides the paratext into two parts: a peritext and an epitext. The former consists of what is in the text, segments existing in the physical space of the text and the latter is made up of segments that exist outside the physical space of the text²²⁹. What mediates between the text and the reader: the names, headings and subheadings, dedications and inscriptions, epigraphs, prefaces, introductions, notes, epilogues, letters, diaries, etc. All these are marginal parameters of the text, yet they create and expand the **meaning** of the text. The paratext shapes the direction of reading, adds context to the text, it is "the intermediate zone between the text and what is beyond the text" (Genette, p. 407). The role of *aftersound* is to help composers think about their work in a more multi-layered way, to consider what compositional techniques can be used to best convey ideas and create meanings, i.e., to make them as perceptible (decipherable) as possible. When creating *aftersound*, it is important to see a work of music or sound as a cultural text, a set of codes, to be able to deconstruct the work (even before it is created).

In this chapter, referring to the table devised by L. Navickaitė-Martinelli, based on the Greimas square principle, and the logic of its methodology (logical relationships between the work and its performance), the author suggests a transformed **model of opposites and relationships between sound and aftersound** (4 types of logical relationships between sound-aftersound and conceptual-non-conceptual work, see Fig. 30):

Fig. 30 Work model suggested by the author



²²⁸ Since the author's research is based on the principle of dialogue and is aimed at reception, and the music compositions she analyzes are experiments with characteristics of mediated conceptual musical works, the works analyzed in this chapter are close to that. One of the main objects of this research are elements of sound or aftersound that help understand the concept of the piece or the message it is sending.

²²⁹ Genette, G. "Paratexts: Thresholds of Interpretation", pages 2-5, Cambridge University Press, 1997.

Aftersound consists of sound and non-sound expressions (which presuppose conceptuality). **Non-aftersounds** also consists of sound and non-sound expressions (which presuppose conventionality). **Sound** comes from the acoustic, and **non-sound**, in contrast, from non-acoustic expression (previously discussed interdisciplinary elements).

1. "Aftersound – sound" stands for the expression of the work's concept coded in sound.
2. "Aftersound – non-sound" stands for concept expression coded in non-sound.
3. "Sound – non-aftersound" stands for conventional (often irrational) sound expression focused only on listening to music.
4. "Non-sound – non-aftersound" stands for non-audial conventional contexts: traditional attire, typical concert situation, abstract title related only to the form or not related to the work at all, the absence of expanded or interdisciplinary elements (purely music for the ears) etc.

In the following diagram we can see that sound, non-sound and non-aftersound are elements of a non-conceptual-traditional composition, one that presupposes conventionality, while aftersound, sound and non-sound are elements of a conceptual work of music. Conventional compositions may have elements similar to aftersound (for example, the clothes or visualization, in the non-sound category), but this may not add to the concept at all and aftersound is not decisive in these compositions.

Aftersound typology and generalization.

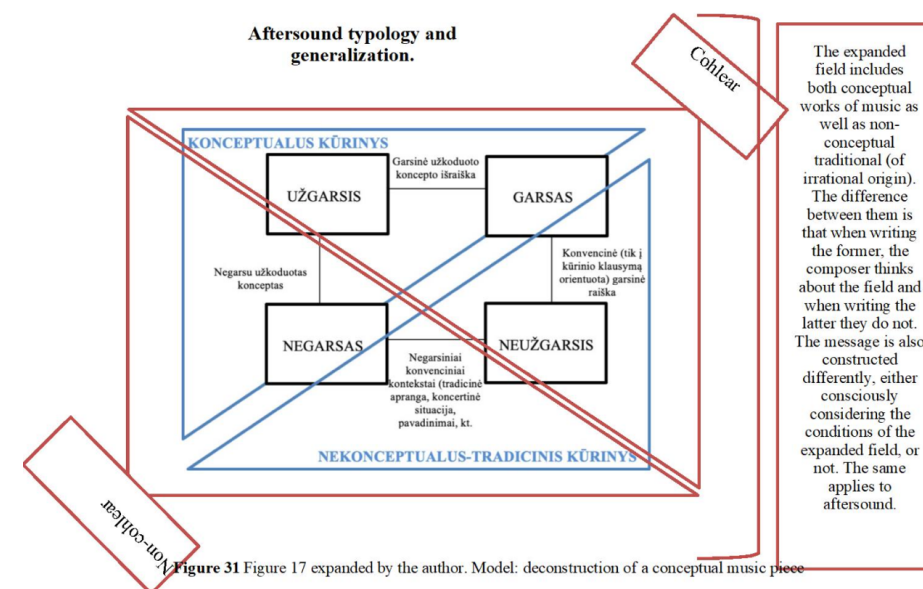


Figure 31 Figure 17 expanded by the author. Model: deconstruction of a conceptual music piece

The deconstruction of a conceptual work consists of four vertices: conceptual cochlear, conceptual non-cochlear; non-conceptual cochlear; non-conceptual non-cochlear. Thus, after further

expanding the scope and meanings of concepts and contexts, the author of this research creates a generalizing model (diagram) in which the relationships among the components²³⁰ of a conceptual work are revealed:

Fig. 32 Diagram of relationships among the components of a conceptual work



Thus, if an **idea is conceptualized**, the **expression** of the work of music (sound) becomes its message (medium), and the aftersound works as a compositional **tool** that creates **meaning**. Here the main question is: following this logic, when is a musical composition considered conceptual? When the author creates a **deliberate, perceptible** (according to H. Lehmann) message. In other words, aftersound must be created with a purpose in mind and it must send a message. It is the composition of aftersound in an expanded field that causes the emergence of the concept. Aftersound becomes a tool that embodies the concept – giving structure to the composition, creating a message. And the structure operates precisely in an expanded field because one thinks not only about the result of sound, but also that of aftersound (about what is sound and what is beyond sound). In a classical, conventional work, either no attention is paid to the contexts of the expanded field and concept, or it is inconsequential.

In summary, it can be argued that in order to create a conceptual piece of music (sound), the following sequence of the composition process is formed:

IDEA ➡ CONCEPT ➡ EXPANDED FIELD ➡ AFTERSOUND ➡ COMPOSITION

(more precisely, a conceptual-aftersound piece of music is composed in an expanded field).

²³⁰ The components include the above-discussed origins (separation of the notion of the idea from that of the concept), hierarchy of contexts (development of conceptual art and conceptual music; expanded field approach) and analysis of works, discussed techniques of artists-creators.

3. CONCEPT AND AFTERSOUND AS THE PRINCIPLE OF MUSIC COMPOSITION IN AGNĖ MATULEVIČIŪTĖ'S WORK

The author of this artistic research, composer Agnė Matulevičiūtė, aims to present **music** more as a medium and a **practice of contemporary art**, therefore her process of music composition is usually research-based. Such research is almost always practice-based and practice-led, so the proposed application of aftersound in composition is finally presented and formulated in this chapter, in which she elucidates on the form:

- research consists of stages of the idea (an impulse of an irrational thought process or merely an artistic idea), the concept (medium, i.e. the formation of the main message of the work, a system of thoughts) and the expanded field (the composer looks for expanded perspectives, because a conceptual work is often interdisciplinary) – irrational ideas are conceptualized (steps 1 and 2)²³¹, a music work is seen in the expanded field context, possible discourses of the topic are found and then formulated, diverse means for its future implementation are explored (step 3)²³²;
- At this stage, aftersound becomes the result of the three previous steps²³³ – it is used precisely as a kind of filter for selection of tools for thought encoding. Thought encoding tools of the aftersound can be remarkably diverse (see Chapter 3, analysis of the project author's work), because aftersound varies and directly depends on what tools of aftersound medium are created at the research stage (audial, visual, instrumentational, and compositional elements). The aftersound helps the thought system to discover the body of the future work.

Analyzing the creative tool in question and trying to understand it as a method, the influence of the poststructuralist principle, also called **rhizomatic**, becomes obvious. This principle of modern creators was inspired by previously mentioned authors G. Deleuze and F. Guattari. The rhizome (from Ancient Greek “mass of roots”) is discussed in more detail (see section 1.1.). According to this principle, all stages arise from each other and are interdependent. **Aftersound is a phenomenon with exceptional features of rhizomatic heterogeneity.**

Summarizing all these works, it can be argued that the essence of a conceptual work lies in exposing its concept. For the concept to become inseparable from the discourse of the perception of the work, and for the work to be considered conceptual, the following conditions must be met:

- 1) concept articulation (usually in a verbal medium);
- 2) concept's transformation into a different medium (sound, visual, movement, etc.)
- 3) isomorphic transformation – creations must have codes to help the audience decipher their

²³¹ This process is equivalent to H. Lehmann's three separate elements of a work of music: the first steps being concept and medium.

²³² Third element – creation.

²³³ Aftersound environment is formed.

meaning.

Also, certain sound and non-sound tools were discovered (they are unique in every separate case and characteristic to that specific work). The tools used in the works presented here are listed beside each work separately because they usually depend on the questions and answers arising during the research.

Recurring techniques were also discovered, among them sonification, transformation, conversion, listening methods, intertextuality, deconstruction, interactivity, physiology, recomposing, performativity, interactivity, interdisciplinarity, immersion, deconstruction, interpretation.

CONCLUSIONS

1. Having completed the research, the definition of conceptual art was clarified in order to specify what can be considered a concept and to determine how it differs from a similar notion, that of an idea. Various sources describe the term concept (from Latin word *conceptus* “caught, received”) as a general image, information provided by a sign,²³⁴ and emphasize the aspect of rationality as an essential component in the work that is based on it. According to Marcel Duchamp, the forerunner of conceptualism, the idea usually comes from the emotional, intuitive side of the creative process, while for concept-based creations the emotional impression or abstract creative intention are less important than the main idea (thought) of the work, its execution, presentation, and clarity. This thought, encoded in the content of the work, must be perceptible and decipherable. It is particularly important that such works spark an intellectual discourse between a work of art and the spectator, the concept functioning as a map (guidelines) that the spectator can read and interpret. Thus, a work is only then conceptual when the author (in this case, the composer) creates a **deliberate, perceptible** (according to H. Lehmann) message.

2. The main **characteristics of a conceptual work of music (sound)** are:

- in such a work, the content of the concept (*gehalt*) and its aesthetics become the focus, while music/sound becomes the medium (*a message*, according to M. McLuhan) to convey it;
- the aim of the author of the work is to encode the system of thoughts in such a way that the work is as perceptible as possible to the addressee (application of H. Lehmann’s *concept-percept* model of conceptual artwork perception);
- the title of a music or sound piece plays an especially important (even essential) role (using H. Lehmann’s isomorphism method);
- three elements operate separately in the work (medium + work – in the sense of body/object + concept);
- the concept of the work does not unfold merely through the technological (composing

techniques) lens, but also has an annotation (description) explaining (commenting on) it;

- the work invites to an intellectual dialogue with selected means of sound expression; the work is full of artifacts, cultural codes, references to the author’s thought system;
- the work is appraised from the expanded field perspective, in which three criteria are essential: intertextuality, physiology, diverse ways of listening;
- the work is often interdisciplinary, performative, full of non-musical contexts (visuality, spatiality, performance circumstances, creation of new instruments-physical objects or sculptures, etc.);
- in many cases, a music composition can be performed by non-musicians.

3. The essence of a conceptual work lies in making the concept obvious, exposing it, i.e. giving the concept new forms in other media and thus activating its inclusion in the discourse of the perception of the work; in the case of a musical conceptual piece, the other media are concentrated in the aftersound.

Thus, for the concept to become an integral discourse of the perception of the work, and for the work to be considered conceptual, the following conditions must be met:

- 1) concept articulation (usually in the verbal media);
 - 2) concept transformation into a different medium (sound, visual, movement, etc.)
 - 3) isomorphic transformation method – “direct,” “formal” equivalent of a new structure.
4. When analyzing musical conceptual works, an approach to music in an expanded field was observed – when a music (sound) work is viewed from the perspective of other fields of art or science (music becomes a medium – a message that is sent and operates in an interdisciplinary field). M. Ciciliani offers three criteria that are dominant when composing in the expanded musical field: **intertextuality** (not only the stage of idea development or the work concept system creation, but also the expression of the codes of the concept through different media), **physiology** (researching not only the performers’ physical state during the performance or, for example, the listening poses of audience members, which may depend on various contexts, but also musical theater or performances), and, last but not least, **different ways of listening**. This expansion of tools into other media and art fields is also because sound or sound-related elements alone are no longer sufficient for expression of musical ideas.
5. The term *aftersound* is born from a medial conceptual piece of music or sound, often operating in an expanded field. The term was inspired by G. Genette’s concept of *paratext*. The term *aftersound* should be applied when defining the means (specific techniques) of the encoding and composing of thoughts (meaning). If a concept is a plan and a system of thoughts and ideas, then *aftersound* is a tool for the creation of meaning, forms of expression, implementation of the

²³⁴ State Commission of the Lithuanian Language <http://www.vlkk.lt/nuorodos/zodynai>

concept, a set of tools. In other words, aftersound must be created **deliberately** and it should **send a message**. Aftersound becomes a tool embodying the concept – giving structure to the work, creating a message. And the structure works precisely in the expanded field, because not only about the result of the sound as well as that of aftersound (both what is sound and what is beyond sound) are taken into consideration. In the classical, conventional musical field, the notions and possibilities of the expanded field are ignored.

6. **Aftersound is the meaning of a work of music.** Most of the compositions are accompanied by annotations that either have nothing to do with what we are hearing, or the description says something that we neither hear (sound codes) nor see (non-sound (visual) codes) in the result of the work. So, aftersound speaks precisely about such an experience of the work, when the thought described in the annotation is clearly encoded in the result of the work and is as close as possible to a successful deciphering. Aftersound is a means of communication that encourages sending as accurate a message of the work (meaning) as possible. It represents the entirety of a piece of music.

7. The composition principle presented here is rhizomatic, and its vector – from the generic to the concrete.

8. The ways of conceptual music (sound) implementation in A. Matulevičiūtės work are as follows:

1) Transformation of a literary text into sound and objects: interactive sound installation “*But I like long walks and rain*” (2019); vocalization of plants using rhetorical forms of music – interactive sound installation and performance “*Anthropogenic communities*” (2020);

2) the concept of a documentary radio play as a musical piece “*Lino kančia*” (*The Suffering of Flax*) (2020);

3) representations of female images using musical means in the nymphony “*Nimfų sodas*” (*Garden of Nymphs*) (2020);

4) the use of multi-media as the main form of concept expression in a virtual musical performance “*Synth porn*” (2020-2021)

5) visible sound in a session for sound glasses “*Aktas*” (*Act*) (2021);

6) the use of remixes as different representations of a concept in a three-act work “*aa-aa*” (2021);

7) visual data interpretation for the creation of a nonexistent soundscape in the piece “*Music for Mars*” (2021);

8) composition of waiting as a concept of a musical state in the piece “*Jeigu sutinkate prašome palaukti*” (*If you agree, please, wait*) (2021);

9) deconstruction of the primary function of an instrument in a composition dedicated to the big bells of the Vilnius Cathedral “*Heksameronas*” (*Hexameron*) (2022);

10) soundscape exploration in an electroacoustic work “*Konceptas. Kaimas Jonavos rajono savivaldybėje (2,5 km į vakarus nuo Šilų)*” (*Concept. Village in Jonava District Municipality (2.5 km west of Šilai)*) (2024).

However, research has proven that there is no one universal set of techniques. In research-based music, the research itself dictates the possible techniques, so there can be more of them. Exploring the author’s musical compositions, it can be observed that some techniques are related or repeated, but most of them are different, depending on the research of the work.

This artistic research should help professionals of contemporary music and contemporary art better understand each other, especially when it comes to music in other arts. This work offers a rich vocabulary and a novel approach to creating the meaning of a musical (sound) composition. Also, the terms used here will eventually become established in the discourse of conceptual music and promote new perspectives of scientific research. Hopefully, the research will prove useful for other authors researching conceptual music or art, and for representatives of other arts it will be a key to understanding music and the ways of thinking about it. The author hopes that this research inspires composers and sound artists to be more original and creative and look for new tools as well as encourage composers to seek new solutions, and most importantly, inspires them to think about the meaning of a musical composition, its dramaturgy and different codes that help reveal the main idea of the music in its final result. It is advisable to use this approach as a starting point to create a conceptual aftersound (meaning) of a musical composition.

**MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE SKAITYTI
PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA / CONFERENCE
PRESENTATIONS ON THE TOPIC OF THE ARTISTIC RESEARCH
PAPER**

1. *Klausymasis ir girdėjimas: moterys muzikos ir garso medijoje (užgarsis)*. Paskaitų ciklas „Moterys mene“, Vilniaus rotušė, 2021-08-30. / *Listening and hearing: women in music and sound media (beyondsound)*. Lecture series „Women in Art“, Vilnius Town Hall, 2021-08-30.
2. *Užgarsis*. 22-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija „Muzikos komponavimo principai: komunikacijos aspektai“, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2022-11-16. / *Beyondsound*. 22nd International Music Theory Conference „Principles of Music Composition: aspects of communication“, Lithuanian academy of music and theatre, 2022-11-16.
3. *Užgarsis: muzikos ir garso dramaturgija*. LRT radijo akademija, 2024-03-16. / *Beyondsound: music and sound dramaturgy*. LRT Radio Academy, 2024-03-16.

**PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA / PUBLICATIONS ON THE
TOPIC OF THE ARTISTIC RESEARCH PAPER**

1. Matulevičiūtė, Agnė (2023). Nukūninimas. *Teatro žurnalas nr. 27*. / *Nonbody*. Theatre journal no. 27.
2. Matulevičiūtė, Agnė (2024, priimta publikuoti). Užgarsis: tarpdisciplininis požiūris į muziką. Lietuvos muzikos ir teatro akademija. *Arts et praxis*. / *Beyondsound: interdisciplinary view to music*. Lithuanian Academy of music and theatre. *Ars et praxis*.

PRIEDAI

1 priedas. Solo LeWitto konceptualiojo meno manifestas „Sakiniai apie konceptualųjį meną“ (1969 m.)

Lietuvių kalba:

1. Konceptualūs menininkai yra mistikai, o ne racionalistai. Jie daro išvadas, kurių logika negali pasiekti.
2. Racionalūs sprendimai atkartoja racionalius sprendimus.
3. Neracionalūs vertinimai veda prie naujos patirties.
4. Formalusis menas iš esmės yra racionalus.
5. Iracionaliomis mintimis reikia vadovautis absoliučiai ir logiškai.
6. Jei menininkas įpusėjęs kūrinio atlikimui pakeičia savo nuomonę, jis sukompromituoja rezultatą ir pakartoja ankstesnius rezultatus.
7. Menininko valia yra antraeilė jo inicijuojamam procesui nuo idėjos iki užbaigimo. Jo valia gali būti tik ego.
8. Kai vartojami tokie žodžiai kaip tapyba ir skulptūra, jie siejami su visa tradicija ir reiškia nuoseklų pritarimą šiai tradicijai, taip nustatant apribojimus menininkui, kuris nenorėtų kurti meno, peržengiančio apribojimus.
9. Sąvoka ir idėja yra skirtingos. Pirmasis reiškia bendrą kryptį, o antrasis - sudedamąją dalį. Idėjos įgyvendina koncepciją.
10. Idėjos gali būti meno kūriniai; jos yra vystymosi grandinėje, kuri galiausiai gali rasti tam tikrą formą. Visos idėjos nebūtinai turi būti įgyvendintos fiziškai.
11. Idėjos nebūtinai vyksta logine tvarka. Jos gali pastūmėti žmogų netikėta linkme, tačiau idėja būtinai turi būti užbaigta mintyse, kol susiformuoja kita.
12. Kiekvienam fiziniu tapusiam meno kūrinii tenka daugybė variantų, kurie tokiu netampa.
13. Meno kūrinys gali būti suprantamas kaip laidininkas iš menininko proto į žiūrovo protą. Tačiau jis gali niekada nepasiekti žiūrovo arba niekada neišeiti iš menininko proto.
14. Vieno menininko žodžiai kitam menininkui gali sukelti idėjų grandinę, jei jie turi tą pačią koncepciją.
15. Kadangi jokia forma nėra savaime pranašesnė už kitą, menininkas gali vienodai naudoti bet kokią formą – nuo žodžių išraiškos (rašytinės ar sakytinės) iki fizinės tikrovės.
16. Jei vartojami žodžiai ir jie kyla iš idėjų apie meną, tai jie yra menas, o ne literatūra; skaičiai nėra matematika.
17. Visos idėjos yra menas, jei jos susijusios su menu ir atitinka meno konvencijas.

18. Praeities meną žmogus paprastai supranta taikydamas dabarties konvencijas, todėl nesupranta praeities meno.
19. Meno konvencijas keičia meno kūriniai.
20. Sėkmingas menas keičia konvencijų supratimą, keisdamas mūsų suvokimą.
21. Idėjų suvokimas veda prie naujų idėjų.
22. Menininkas negali įsivaizduoti savo meno ir negali jo suvokti, kol jis nėra užbaigtas.
23. Menininkas gali neteisingai suvokti (suprasti kitaip nei dailininkas) meno kūrinį, bet vis tiek dėl to neteisingo suvokimo gali būti išjudintas iš savo minčių grandinės.
24. Suvokimas yra subjektyvus.
25. Menininkas nebūtinai gali suprasti savo paties meną. Jo suvokimas nėra nei geresnis, nei blogesnis nei kitų.
26. Menininkas gali suvokti kitų meną geriau nei savo.
27. Meno kūrinio samprata gali apimti kūrinio materiją arba procesą, kurio metu jis sukurtas.
28. Kai kūrinio idėja įsitvirtina menininko galvoje ir nusprendžiama dėl galutinės formos, procesas vykdomas akiai. Yra daug šalutinių poveikių, kurių menininkas negali įsivaizduoti. Juos galima panaudoti kaip idėjas naujiems kūriniams.
29. Procesas yra mechaninis ir jo negalima gadinti. Jis turėtų vykti sava eiga.
30. Meno kūrinys yra daug elementų. Svarbiausi iš jų yra patys akivaizdžiausi.
31. Jei menininkas kūrinių grupėje naudoja tą pačią formą ir keičia medžiagą, galima daryti prielaidą, kad menininko sumanymas susijęs su medžiaga.
32. Banalių idėjų negali išgelbėti gražus atlikimas.
33. Sunku sugadinti gerą idėją.
34. Kai menininkas per gerai išmoksta savo amatą, jis kuria slidų meną.
35. Šie sakiniai komentuoja meną, bet nėra menas.

Originalo kalba (*Sentences on Conceptual Art*):

1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Irrational judgements lead to new experience.
4. Formal art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.

7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego.
8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept.
10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions, but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.
14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics.
17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past.
19. The conventions of art are altered by works of art.
20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.
23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual.
24. Perception is subjective.
25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.

28. Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many side effects that the artist cannot imagine. These may be used as ideas for new works.

29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.

30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.

31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.

32. Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution.

33. It is difficult to bungle a good idea.

34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.

35. These sentences comment on art, but are not art.

First published in 0-9 (New York), 1969, and Art-Language (England), May 1969.²⁵⁶

2 priedas. J. Kreidlerio manifestas „Sentences on Musical Concept-Art“

Darbo autorės vertimas iš anglų kalbos į lietuvių:

1. Konceptijos kūrinį visiškai lemia viena aštri idėja.

2. Idėja yra mašina, gaminanti meno kūrinį. Procesas neturi reikalauti jokio įsikišimo, jis turi eiti savo keliu. (LeWitt, 1967)

3. Konceptų mašina yra aukščiau už bet kokį algoritmą.

4. Medžiagos apdorojimo mašina yra praeitis.

5. Detalės, retorika, formalus dizainas paprastai tinka tik *readymade* menui.

6. Kiekvienam fiziškai atliekamam meno kūrinui yra daug skirtingų atlikimo variantų. (LeWitt, 1967)

7. Jausminė, emocinė raiška yra tik vienas kūrinio aspektas, kuriam galima suteikti daugiau ar mažiau vertės.

8. Kiekvienas Naujosios muzikos kūrinys turi konceptualaus kūrinio aspektų. (Spahlinger, 2009)

9. Ne visos idėjos turi būti įgyvendintos. (LeWitt, 1967)

10. Kita vertus, galima sukurti kūrinio formą iš skirtingų konceptų variantų ar kitų kūrinų. Kūrinio praturtinimas humoru irgi leidžiamas.

11. Banalios idėjos negalima išgelbėti gražiu ir raiškiu dizainu, pateikimu. Tačiau sunku sugadinti gerą idėją. (LeWitt, 1967)

12. Gera idėja gali būti sugadinta per gražų ir išraiškingą dizainą, pateikimą.

²⁵⁶ LeWitt, S. „Paragraphs on Conceptual Art“, *Artforum*, June 1967; http://www.bussigel.com/systemsforplay/wp-content/uploads/2014/02/Paragraphs_on_Conceptual_Art_Sol_leWitt.pdf; žiūrėta 2020-06-10.

13. Idėjos yra išraiškingiausios ir gražiausios iš visų.

14. Improvizacija retai tampa muzikiniu konceptų menu, ypač kai improvizacija yra gera.

15. Muzikinį konceptualizmą galima laikyti minimalizmu.

16. Idėja yra „mažiausia visumos dalis“. (Musik, 1916)

17. Muzika neturi būti pati savaime suprantama. Kompozitoriui nereikia vengti tarpdisciplininių, medijinių komponentų (teksto, vaizdo įrašo, performanso), iš tikrųjų yra prasminga juos aiškiai išdėstyti (pavyzdžiui, kūrinių anotacijose neslėpti svarbios informacijos).

18. Išdrįskite paviešinti / paskelbti net menkiausią idėją, jei tikite, kad joje slypi kažkas prasmingo. Tačiau proporcingai įdėkite į ją pastangų (ne daugiau kaip trumpas tekstas, skirtas mažai idėjai).

19. Konceptualios muzikos kūrinio nereikia iki galo išgirsti.

20. Muzika yra Naujoji muzika (*New music*) tik tada, kai kyla klausimas: ar tai iš tikrųjų yra muzika? (Spahlinger, 1992)

21. Kuo nemuzikaliau, tuo geriau.

22. Iš konceptualizavimo atsiranda kontekstai. (Weibel, 1993)

23. Nėra koncepto be konceptualizmo.

Anglų kalba:

1. A concept piece is entirely determined by one trenchant idea.

2. The idea is a machine that produces the work of art. The process should have required no intervention, it should take its own course. (LeWitt 1967)

3. The concept-machine today is above all the algorithm.

4. The processing-material of the machine today is the total archive.

5. Details, rhetorical means, and formal design are usually only suitable in the form of readymades or by means of chance generators.

6. For each work of art that is performed physically, there are many unperformed variants. (LeWitt 1967)

7. The sensual appearance is only one aspect of the work, to which more or less value can be granted.

8. Each piece of New Music has conceptual aspects. (Spahlinger 2009)

9. Not all ideas have to be implemented. (LeWitt 1967)

10. On the other hand, one can also compose a detailed form out of many different concept-variants or -pieces. Enrichment with jokes is also OK.

11. A banal idea cannot be rescued by a beautiful and expressive design. However, it is difficult to bungle a good idea. (LeWitt 1967)

12. A good idea can be bungled through a beautiful and expressive design.

13. Ideas are the most expressive and most beautiful of all.
14. Improvisation is rarely musical concept-art, least of all when the improvisation is good.
15. Musical conceptualism can be considered as a minimalism.
16. An idea is the „smallest possible whole“. (Musik 1916)
17. Music does not have to be self-explanatory. The composer does not need to shy away from intermedial ingredients (text, video, performance), indeed it makes perfect sense to articulate them (no hiding important information in the program notes).
18. Dare to make public/publish the even slightest idea if you believe there's something in it. But give it a proportionate effort (no more than a small text for a small idea).
19. A piece of conceptual music does not have to be completely heard.
20. Music is only New Music when it raises the question: is this actually music? (Spahlinger 1992)
21. The more unmusical, the better.
22. Out of conceptualization emerges contextualization. (Weibel 1993)
23. No concept without conceptualism.

3 priedas. Antano Kučinsko manifestas „Parazitinės muzikos koncepcija“ (2004)

Parazitine vadinu tokią muziką, kuri minta jau egzistuojančiais kūriniais, auga jų pagrindu ir galiausiai juos sunaikina. Jos esmė yra jau esančios kieno nors muzikos sukarpymas segmentais, tų segmentų užkilpinimas, permontavimas ar koks kitas „suvirškinimo“ būdas. Muzikinis parazitavimas yra viena iš daugelio semplinės (*sample* – angl. ruošinys, įrašyta garso ištrauka) muzikos atmainų, arba, tiksliau, tam tikra semplavimo pozicija, kai pirminį kūrinį siekiama panaudoti naujam sukurti. Tai muzikavimo forma, glaudžiai susijusi su technologinių garso įrašymo galimybių atsiradimu ir plėtra, ypač užaštrinusia autorystės, opus idėjos ir pan. kolizijas.

Parazitizmas (graikiškai *παρασσιτισμός*) – dviejų rūšių organizmų antagonistinė sugyvenimo forma, kurioje vienas organizmas (parazitas) veši žalodamas kitą (šeimininką). Parazitizmas gali būti laikomas viena iš plėšrumo formų, nes poveikis „šeimininkui“ yra panašus: viena rūšis tiesiogiai pasisavina kitą ir sukelia pastarosios funkcijų susilpnėjimą ar žūtį. Žvelgiant į tai evoliuciškai, parazitizmas yra ypač sėkmingas gyvenimo būdas. Priklausomai nuo apibrėžimo, apie pusę visų gyvūnų per savo gyvenimo ciklą pergyvena mažiausiai vieną parazitinę fazę, ir tai ypač būdinga augalams bei grybams. Be to, beveik visi laisvėje gyvenantys gyvūnai yra vieno ar daugiau parazitų nešiotojai.

Muzikinis parazitavimas galimas įvairiais būdais: endoparazitiškai, t. y. ardant iš vidaus (pvz., mikrosempluojant ir kilpinant), ektoparazitiškai, t. y. veikiant iš išorės (pvz., „priklijuojant“

bitą ar kitą semplą), kleptoparazitiškai, t. y. vagiliaujant (pvz., *plunderphonic music*), vartojant kitus parazitus (pvz. *mixthemixthemix* projektas), paprasčiausiai mėgdžiojant (pvz., plagiarizmas) ar kt.

Aš dažniausiai naudoju kilpinę (*loop*) techniką. Ji, kaip žinia, plačiai paplitusi tiek pop, tiek minimalistinėje muzikoje, istoriškai siejasi su Pierre'o Shaefferio, Steve'o Reicho ir kitų kompozitorių bandymais (kai iškirptos magnetofono juostelės pradžia būdavo suklijuojama su pabaiga ir sukama ratu, taip padarant kilpą). Technologiškai tai vyksta taip: kūrinio įrašas sukarpomamas mažais segmentais (dažniausiai sekundės dalimis) ir, tarytum koks vaikiškas *puzzle*, sudėliojamas naujas „paveikslas“. Naujo dėliojimas vyksta iš esmės dviem pagrindiniais būdais:

1. nuosekliai siaurinant, plečiant ar paslenkant iškirptą ir „užkilpintą“ segmentą (taip tarytum išlaikoma pirminio kūrinio tėkmė, tačiau labai sulėtinta ir dėl to funkciškai iš esmės skirtinga),
2. segmentus dėliojant „šuliškai“, t. y. laisvai pasirenkama tvarka (tiek praleidžiant tam tikrus epizodus, tiek atbuline tvarka, sluoksniuojant vieną ant kito ir pan.). Stambiausias mano kūrinys naudojant šią techniką yra elektoakustinė kompozicija „Index nodorum / Kilpų katalogas / Loop catalogue“ (2002–2004), kur sukarpoma, sumaišoma ir sukilpinama Steve'o Reicho, Broniaus Kutavičiaus, Roberto Schumanno, Edith Piaf ir kt. muzika.

Kartais tokią muziką adaptuoju tradicinėms atlikėjų sudėtims. T. y. iš pradžių kieno nors kūrinys sempluojamas, sukarpomamas, permontuojamas ir tik po to užrašomas natomis. Šiuo būdu sukurti „Loop in d-minor“ (2004) smuikui, violončelei ir fortepijonui, „Looped&Unlooped“ (2005) bigbendui, „Scratched duo“ smuikui ir fortepijonui (2007), „Atgal į ateitį“ (2008) chorui ir fortepijoniniam trio ir kt.

Žvelgiant į muzikinio parazitavimo fenomeną bendriau, galima būtų teigti, kad tai viena universaliausių muzikos gyvavimo formų, kuri pirminiu komponavimo akcentu iškelia Mano-neMano objektų sąveiką. Istoriškai kintančią Aš-neAš santykių grandinę – atkartoti (archaika), komentuoti (viduramžiai, renesansas), plėtoti (naujieji laikai) – parazitizmas papildė nauju nariu „vartoti“.

4 priedas. Kompozitorių apklausos atvejai, atsakymai

Kompozitorė Agnė-Agnėtė Mažulienė

1. Idėją laikau abstrakčiu kūrybiniu impulsu, o konceptą – jo konkretesniu įgyvendinimu, pavyzdžiui, jei kūrinio idėja būtų perteikti uždaro erdvės aidą principą, tai konceptas – jau apibrėžta sistema, kaip garso atspindžių sąveiką perkelti į muzikinę struktūrą. Tai pačiai idėjai perteikti galima sugalvoti skirtingų konceptų.

2. Taip, paprastai turiu struktūrinį modelį (garsinį, vaizdinį) ir pasirinktos muzikinės technikos taikymo sumanymą, tada ieškau jam tinkamos garsinės medžiagos. Dirbant su medžiaga, žinoma, kažkiek modifikuojasi ir pradinis konceptas, bet tai, manau, nėra blogai.
3. Taip. Pavyzdžiui, kūrinys styginių orkestrui „Volumen“ grįstas styginių instrumentų galvutės konstrukcijos proporcijomis, perkeliant šį modelį stygų dalijimui, taigi, garsų aukščius valdo iš anksto pasirinkta techninė charakteristika.
4. Konceptas gali būti suvokiamas nebūtinai klausa, bet ir rega ar suvokiant žodinį tekstą. Man įdomiausi tokie pavyzdžiai, kuriuose konceptas persmelkia įvairius raiškos faktorius – grafiką, muzikines struktūras, žodinį tekstą. Konceptualumu savitai pasižymi Vėlyvųjų viduramžių ir Renesanso kompozicijos. Pavyzdžiui, Ulricho Brätelio „Ecce quam bonum“ (1543), Baude Cordierrondò „Tout par compas suy compose“ (XIV a.), anonimo „En la maison Dedalus“ (XIV a.). Konceptijos gali būti ir ne griežtai įjaustos struktūroje, labiau asociatyvios, susijusios su tarpdisciplininiais dalykais, bet su šia sritimi susiduriu rečiau.
5. Įdomu, nes leidžia geriau suvokti kūrinį. Džiaugiuosi, kai muzika nėra vien jusliniam malonumui, bet ir protui skirtas menas.
6. Nuolat analizuoju kitų autorių kūrybą, daugiausia senosios muzikos, bet stengiuosi nepraleisti progos ir pasiklausyti, kaip šiuolaikiniai autoriai pristato savo kūrinius. Prekompoziciniai metodai, autoriaus minties eiga neretai būta įdomesnė už patį kūrybinį rezultatą!
7. Man kūryboje pasitaiko du variantai. Arba iš anksto turiu konceptą ir jį plėtoju garsinėje plotmėje, arba pradėtos dėti muzikinės struktūros „prisišaukia“ bendrą kūrinio koncepciją ankstyvosiose kūrybos fazėse. Pavadinimas dažnai būna gana praktiškas, tiesiog apibendrina koncepciją, tad gimsta drauge su ja.
8. Tai priklauso nuo kūrybos metodo. Tikrai galima sukurti sklandų, skambų kūrinį, pasirenkant, sakykime, romantines raiškos priemones, tarsi pratęsiant jau egzistuojančią tradiciją. Koncepto reikšmė, manau, tokiu atveju nėra svarbi. Konceptas pasidaro svarbus ir klausytojui, ir atlikėjui tuomet, kai muzikos kalba mažiau įprasta, neužtenka atsiremti ir gėrėtis, o už neįprasto rezultato slypi tam tikra sukūrimo logika, padedanti tą kūrinį suvokti, pateisinanti jo raiškos priemones.
9. Man dažnai būna, kad įdomaus koncepto nepavyksta pakankamai įtaigiai realizuoti. Tuomet klausytojams atrodo, kad anotacija ir kūrinys „prasilenkia“, tačiau siekiu šią atskirtį kiek įmanoma mažinti.
10. Sutinku. Tik gal sakyčiau, kad konceptu ne skleidžiama užkoduota informacija, bet pats konceptas lemia jos kodavimo būdus.

Kompozitorius Andrius Šiurys

1. Man terminas „konceptas“ visų pirma siejasi su konceptualaus meno raiška, kuri pasižymi prenatalinės kūrinio idėjos dominavimu prieš sukurto kūrinio estetiką, t. y. konceptui kūrinys turi tarnauti visokeriopai. „Idėja“ yra platesnės reikšmės terminas, reiškiantis bet kokią „naują“ mintį; ji yra kūrinio pagalbininkė, bet jo estetikos neremia prie sienos.
2. Mano kūryboje beveik viskas gimsta kūrybos metu. Taip, yra prieškūrybinių pamąstymų, bet vengiu apsibrėžti konceptualiai – kūrybinis procesas sukelia ryškesnių ir kur kas labiau jaudinančių vizijų už prekompozicines mintis.
3. Nemanau, kad esu sukūręs bent vieną konceptualų kūrinį – bent jau pats negalėčiau nė vieno taip apibūdinti. Mano kūrinuose nėra idėjinės dominantės. Koncentruojuosi į smulkesnius niuansus, kurių laisva interpretacija kuria unikalią patirtį. Tiksliau, tokia klausytojo patirtis yra mano tikslas (o ne konceptualios idėjos išraiška).
4. Manau, kad konceptualių kūrinių problema dažnai ir yra ta, kad kūrinio „suvokimo instrukcija“ yra pateikiama ne pačiame kūrinyje, o kūrinio aprašyme, partitūros prierašuose ir kituose kūrinio užribiuose. Todėl dabar į galvą neateina nė vienas tikrai konceptualus kūrinys, kuris mano minėtos problemos išvengtų.
5. Domiuosi tik tuo atveju, jei kūrinys man palieka įspūdį, paprastai tariant, jei „labai patinka“. Tokiu atveju smalsu pasidomėti kūrinio užribiais. Mane patį šiuo klausimu labiausiai jaudina kolektyvinės sąmonės reiškinys, nes po juo slypi „universalus kūrinio griaučiai“. Gal ne konkrečiai apie tai, bet apskritai apie sąmonę, taip pat subjektyvumo raidą, spontaniškumą mėgstu diskutuoti su kolegomis menininkais.
6. Tiesiogine prasme nieieškau, bet ir teigti, kad ignoruoju, būtų pernelyg radikalų. Visos tos žinios gula galvoje ir, jei yra vertingos, esant reikalui, t. y. kuriant, pasivaidena.
7. Mano atveju konceptas formuojasi kuriant, o pavadinimas dažniausiai „šauka“ jau žengiant į kūrybinio proceso pabaigą.
8. Priklauso nuo menininko. Mano ideologijoje konceptas beveik neturi reikšmės. Bet yra kompozitorių, mąstančių absoliučiai priešingai. Kai kurie iš jų man labai įdomūs.
9. Kitų kompozitorių kūryboje – taip. Su tuo ypač dažnai susidurdavau akademijoje, per kompozitorių egzaminus. Mano kūryboje tas užrašytas „konceptas“ ne visai konceptas, gal labiau kūrinio metafora ar nežymi kūrinio detalė, kuri – aš nieko prieš – gali likti ir nepastebėta.
10. Sutinku su abiem šiais teiginiais.

Kompozitorė Beata Juchnevič

1. Iš esmės, žvelgiant iš teorinės perspektyvos, tai yra gan tapatūs reiškiniai, bent jau priklausantys vienas nuo kito, žodyne vienas iš žodžio „idėja“ apibūdinimų ir yra „konceptija“, bet visgi, manyčiau, abu šie reiškiniai savaime skiriasi, bent jau taip yra man asmeniškai. Konceptija dažnai įvardijama kaip idėja, bet man konceptija reiškia fizinės veiklos pagrindą, tai lyg pagrindinė sudedamoji kūrinio dalis, o idėja savaime yra kur kas transcendentalesnė, iš karto kyla asociacijos su Platono idėjų pasaulio filosofija. Idėja savaime lyg ir reiškia kažką gilesnio, kažkokią iš kūrėjo vidaus kylančią mintį, o konceptija net savo žodiniu skambesiu yra lyg tos idėjos fizinis įgyvendinimo būdas.
2. Taip, mano kūryboje konceptas ir kūrinio idėja yra labai svarbūs. Visuomet stengiuosi pradėti rašyti kūrinį, kai turiu susikūrusi visą prekompozicinę medžiagą – garsinę struktūrą, dramaturgines schemas, išsinagrinėjusi panašios stilistikos meistrų kūrinių, suradusi įdomių grojimo būdų.
3. Tikriausiai galėčiau pasakyti, kad mano kūriniai conceptualūs, nes, kaip teigiau anksčiau, visuomet stengiuosi suorganizuoti savo mintis. Sunku pasirinkti vieną kūrinį, nes iš esmės visus daugmaž rašau tokia pat logika. Bet, pavyzdžiui, mano kūrinys dvigubam chorui „Finding the light“ pagrindinė mintis ir iš to einanti konceptija buvo perdaryti mano sukurtą dainą, net ne šiaip perdaryti, o perkelti į akademinės muzikos sferą taip, kad šis kūrinys skambėtų savo vietoje, neatrodytų lyg išrautas iš konteksto. Į šio kūrinio kūrybą pažvelgiau kiek kitaip, nei galbūt būtų pažvelgęs kas kitas, nesiečiau tiesiog suaranžuoti dainą chorui, pasirinkau centrinius melodinius ir harmoninius centrus, iš jų sudariau tam tikras dermes bei perkėliau tai į mikropolifoninę faktūrą, taip pat naudodama dvigubo choro išdėstymo konceptiją.
4. Vienu tokių kūrinių tikriausiai galėčiau įvardinti savo kūrinį smuikui, violončelei ir gyvai elektronikai „Sleepwalker“. Pagrindinė šio kūrinio konceptija buvo trinti ribas tarp realaus ir nerealaus pasaulių – kaip nakviša, kurio kūnas yra tikrame pasaulyje, bet protas klaidžioja kažkur sapne. Tai bandžiau įgyvendinti muzikinėmis priemonėmis, į kurių smulkmenas nesigilinsiu, bet svarbiausia – gyvai reguliuojamos elektronikos panaudojimu. Elektronikos reguliavimas ten buvo labai paprastas, – tik reverbas ir delay’us, – bet būtent tai padėjo pasiekti norimą rezultatą, nes taip buvo trinama riba tarp akustinio ir sintetinio garso, kai pats klausytojas nebesuvokia, kaip iš tikrųjų skamba akustiniai instrumentai ir kur prasideda elektronikos panaudojimas. Kaip supratau iš klausytojų refleksijų, man pavyko įgyvendinti šią konceptiją ir visi pajuto tą atitrūkimą nuo realybės būdami joje. Taip pat yra mano performansas fortepijonui „Daiktas-garsas-būtis“ – jis iš tikrųjų visas ir

yra paremtas koncepcija: pasitelkus įvairius daiktus išgauti skirtingus fortepijono stygų tembrus, šis konceptas net be anotacijos buvo visiems gerai suprantamas.

5. Labai įdomu. Man patinka sužinoti, kas slypi už mano mėgstamo arba tiesiog sėkmingo kūrinio, kaip jis buvo kuriamas, koks jo sukūrimo receptas. Taip pat tai duoda impulsą kurti, nes mano protas automatiškai stengiasi perfrazuoti sužinotą konceptiją ir perkelti į mano kūrybos prizmę.
6. Iš tikrųjų 60–70 procentų mano kūrybinio darbo susideda vien iš kitų kūrinių analizavimo. Kadangi domiuosi sonorizmu ir ypač mikropolifonija, turiu atsispausdinusi begales straipsnių apie šias technikas, net vieną disertaciją, taip pat nemažai įvairių kūrinių. Prieš pradėdama rašyti, visuomet perverčiu visą šią literatūrą, stengiuosi atrasti dar naujų kūrinių, ieškau, kas būtų artimiau tam, ką noriu padaryti, arba, jeigu neturiu idėjų, ieškau kūrinių reikiamai instrumentų sudėčiai, dažniausiai tai pralaužia ledus.
7. Žinau kompozitorius, kurie dirba būtent taip – iš pradžių parašo kūrinį, o po to bando atrasti, kaip jį pavadinti, kokia jo mintis ir t. t., bet man taip nebūna, kaip tik atvirkščiai – visuomet pradedu nuo pavadavimo, jau neprisimenu, kada paskutinį kartą rašiau kūrinį ir tik po to sugalvojau, ką jis reiškia. Man pradžioje pavadavimo, koncepcijos, idėjos sugalvojimas sufleruoja labai daug apie kūrinio dramaturgiją ir skambesį, tai palengvina darbą, tad ir toliau geriau dirbsiu tokia tvarka.
8. Sunku pasakyti, nes tai tikriausiai priklauso nuo kompozitoriaus ar net nuo paties kūrinio, jo minties, koncepcijos. Mano minėtuose kūriniuose konceptas tikriausiai padarė didelę įtaką kūrinio rezultatui, su kitokiu konceptu arba be jo kūriniai turėtų kitokią galutinį pavidalą.
9. Teko matyti ir girdėti tokių kūrinių, kurių anotacijoje perskaitytas konceptas labai sudomino, o įgyvendinimas atrodė visiškai kitoks ir neįtikinamas, bet ne taip dažnai, pasitaikė vos keli tokie kūriniai.
10. Panašiai atsakiau pirmame klausime. Taip, apskritai man atrodo, kad kūrinio hierarchija yra tokia – iš pradžių atsiranda idėja, pirminis impulsas kūriniui, o tuomet ieškomas tam tinkamas konceptas, kaip šią idėją išpildyti. Nežinau, kaip dirba kiti kompozitoriai, bet asmeniškai mano kūrybiniame procese viskas vyksta būtent tokia tvarka.

Kompozitorius Jonas Jurkūnas

1. Nenaudoju žodžio „konceptas“. Man visiškai užtenka „idėjos“.
2. Būna visai. Ir taip, ir kitaip. Prekompozicija visuomet pralaimi prieš tikrovę – patikrintas faktas.

3. Menininko minčių sistema. Ok. Vadinu tai „kūrybiniu kodeksu“. Beveik nė vienas iš mano kūrinių nėra grynai konceptualūs, nes mano supratimu konceptualistai idėją stato pirmiau skambesio paviršiaus estetikos. O man patinka skambesio paviršiaus estetika.
4. Steve Reich, „Clapping Music“, Philip Glass, „Music in Fifths“, Bach, „The Well-Tempered Clavier“.
5. Stengiuosi nesidomėti, nes tai, mano įsitikinimu, gali suklaidinti, apgauti anksčiau laiko.
6. Domiuosi. Vagiu. Kartais atvirai. Neignoruoju.
7. Nesutinku. Būna, kad pradžioj yra skambesys, po to leidėjas ar organizatorius pareikalauja jam pavadinimo. Tuomet atsiranda tokie kūrinių pavadinimai kaip „Aukso luitas“ (arba „Žiūrėjimas į dangoraižio dydžio aukso luitą“) arba K. Pendereckio legenda apie „Hirošimos“ pavadinimą.
8. Visokią. Turi manipuliacinę įtaką. Padeda „parduoti“ kūrinį tiems, kurie mėgsta tokius kūrinius „pirkti“. Visiškai atriboja kūrinį nuo auditorijos, kuri niekada „neperka“ meno pagal aprašymą.
9. VISADA. Ir neturi turėti. Priimu tai kaip žaidimą.
10. Kaip sakiau anksčiau – man užtenka idėjos, joje telpa viskas, kas yra iki / už kūrinio.

Kompozitorius Julius Aglinskas

1. Idėja ir konceptas, mano galva, skirtingi reiškiniai. Konceptas kaip kūrinio strategijų, komponavimo principo, estetikos, stilistikos, įvairių kontekstų apžvalga ir formavimas, selekcija egzistuoja prekompoziciniame procese arba prieš įžengiant į jį, idėja – pašamoniniame lygmenyje egzistuojanti abstrakcija, tačiau kartu ir savotiška konkretybė ją suvokiančiam individui, pasireiškianti dvasinio impulso, intencijos ir pasirinkimo pavidalu.
2. Šiuo metu kažkaip visa tai atrodo susilieję į vieną, vientisą procesą. Bet pirma vis dėlto leidžiu apsireikšti idėjai kaip klausimui, ką vis dėlto noriu pasakyti, tuomet materialiai garsinė išraiška yra tarsi atsakymas – „tai štai“. Arba, kitaip tariant, garsinė išraiška tampa abstrakcijos įšamoninimu. Tada eina visko konceptualizavimas – komponavimo principo, medžiagos pateikimo, dydžio, kiekio, instrumentuotės, dalinai estetikos, dramaturgijos, formos paieškos ir strategijos.
3. Manau, kad egzistuoja tam tikras konceptualumas. Tarkim, kūrinuose „Fragmentai dviem“ ar styginių kvartete „...“. Du atlikėjai („Fragmentais dviem“) arba dvi ansamblių grupės („...“) groja identiškas arba labai mažai pakeistas partijas. Taigi aukštis, ritmika, harmonija yra vienoda tiek vienoje, tiek kitoje partijoje, tačiau skiriasi laikas – kada

medžiaga yra eksponuojama. Tokiu atveju – asinchroniškas monotematizmas sukuria galimybę atsirasti trečiam „nežinomajam“, paslepiant pirmines jo priežastis.

4. La Monte Young, „Composition #7“, 1960; „The Well Tuned Piano“; „Trio for Strings“.
5. Šiuo metu galbūt nebūtinai. Kita vertus, nemanau, kad idėja galima dalintis kitaip, negu per meno ar kitokį kūrinį. Savaimė idėjos dalinimasis galėtų, mano galva, egzistuoti tik kaip „idėjos apibūdinimas“.
6. Neignoruoju – gerbiu, todėl neklausau interviu ir neskaitau, bet jei tenka tai daryti, toje informacijoje domina labiau ne konceptai, o kelias link jų.
7. Taip, sutinku. Kad ir paskutinis darbas „Daydreamer“.
8. Manau, kad turi, ir nemažą. Tai yra svarbi nuoroda suteikianti galimybę į koncentruotesnį kūrinio pažinimo kelią.
9. Turi tiek bendro, kiek yra perskaitytas.
10. Sutinku 100 procentų.

Kompozitorė Juta Pranulytė

1. Įprastai sąvoką „idėja“ vartoju apibūdinti pirmajai minčiai, bendrai, pamatinei, ne detalizuotai kūrinio koncepcijai apibūdinti.
„Koncepcija“ arba „konceptas“ vartoju, kai kūrinio idėja jau yra išvystyta, skirtingos paramuzikinės arba muzikinės dalys turi tarpusavio priklausomybės ryšius, kt.
2. Dažniausiai taip – tai būna abstraktus muzikinis skambesys arba nemuzikinė koncepcija, kurioje garsą naudoju kaip mediją koncepcijai perteikti / realizuoti.
3. Kai kuriuose mano kūrinuose konceptas yra labai svarbus, bet tai niekada nėra vienintelis ar dominuojantis parametras. Kūrinio muzikalumas man visada išlieka esminis uždavinys.
4. Pavyzdžiui, kūrinys „F“ atliekamas ant vieno garso, iškeliamas iššūkis atlikėjui groti tiek ilgai, kiek jam užteks jėgų, tačiau ši užduotis turi didelę muzikinę prasmę: klausytojas įtraukiamas girdėti kitus nei garso aukštis parametrus.
Taip pat kūrinys „Sweet sweat“ nemuzikinė idėja – vyrams keliamų reikalavimų kritika – išreiškiama instrumentų pasirinkimu (variniai pučiamieji ir būgnai), muzikine medžiaga.
5. Neapibūdinčiau savo kūrinių kaip konceptualaus meno pavyzdžių. Juose konceptas, t. y. nemuzikinė reikšmė, dažnai svarbi, bet, manau, tai nepadaro mano muzikos konceptualios. Kūrinuose „F“ ir „Sweet sweat“, taip pat „Vandenys“ kūrinio idėja, manau, yra labai svarbi ir aiškiai perskaitoma.
6. Labai įdomu. Ypač istoriniai konceptualaus meno (ne tik muzikos) pavyzdžiai. Tačiau šiandien į kūrinio patyrimo metu neperskaitomas koncepcijas žiūriu gan skeptiškai.

Man asmeniškai jos atrodo betikslės, tačiau tikrai suprantu, kad jos galėjo tarnauti kūrėjui kūrybiniame procese. Tokiu atveju suteikti galimybę klausytojams susipažinti su kūrybiniu procesu gali būti prasminga. Tačiau, mano nuomone, tai neturėtų būti neatsiejama kūrinio patyrimo dalis.

7. Visada – lauko tyrimas labai svarbi kūrybinio proceso dalis. Man svarbu suvokti kontekstą, kuriame atsiranda ir gyvuos mano kūrinys. Be to, kiekvienas instrumentas turi savo tradiciją, kurią kompozitoriui taip pat svarbu suvokti prieš sukuriant kūrinį (nebūtina jos tęsti, galima prieštarauti; nežinojimas bet kuriuo atveju, mano nuomone, – stygius / trūkumas).
8. Būna ir taip. Kartais vaizduotėje pirmiausia atsiranda abstraktus skambesys, kurį išrašau. Ir tik atsiradus kūriniiui asociatyviniu būdu ieškau tinkamo pavadinimo / idėjos. Tarp tokių – kūriniai „KAT“, „si“, kt.
9. Priklauso nuo kūrinio ir kūrėjo.
10. Na, man atrodo, kad turi – koks konceptas, jei neturi nieko bendro su kūriniiu. Būtų labai įdomu susipažinti, jei rastum kokių pavyzdžių! Prašau, pasidalink.
11. Sutinku. Tik nežinau, ar terminas „konceptas“ lietuvių kalboje yra vienintelė ir tiksliausiai muzikinę ar paramuzikinę „sistemą“ apibūdinanti sąvoka.

Kompozitorius Ričardas Kabelis

1. Lietuvių k. koncepcija – sistemiškas sumanymo įgyvendinimas. Egzistuoja ir koncepto idėjos, tačiau meninės idėjos – „Niekio kvantai“ – kas kita.
2. „Žemėlapiavimas“ nėra meninės kūrybos reiškinys, kaip ir, tarkim, geodezinimas ar klepsidravimas. Meno kūriniiui gimstant mintyse, koncepcijos intencijos šiame procese nepasireiškia. Tačiau, tarkim, kūrinio užsakymo situacijoje, kai negimstanti kūrinį tenka sukurti iš nieko, koncepcija – kaip simuliakro inspiracija – gali būti tinkamas įrankis, padedanti simuliuoti meninę realybę.
3. Laikau si nuomonės, jog konceptualizuotas sumanymų įgyvendinimas ir meninės minties erdvė yra skirtingos prigimties dalykai. Visi meno kūriniai yra tiek pat konceptualūs, kiek ir nekonceptualūs. Jie tiek pat ir sistemiški ar nesistemiški – tai priklauso nuo pasirinkto žvalgos kampo. Verta pasvarstyti, ar meno kūriniai buvo tiek pat konceptualūs / nekonceptualūs prieš 100 ar 1000 metų, kai jiems nebuvo taikyta ši sąvoka?
4. ...tuomet būtų galima pasakyti, kad nekonceptualus kūrinys yra mažiau suprantamas? Bet toks teiginys būtų nelogiškas. Kūrinys įgyvendinamas tada, kai sukuriamas, ne atvirkščiai. Todėl kūrinio įgyvendinimo koncepcijos atpažinimas jo suvokimo momentu nėra svarbus, tai išorinis faktorius, neturintis įtakos kūrinio esmės suvokimui.

5. Korektiška, kai kūrėjas viešoje erdvėje nekalba apie savo idėjas ar pasiekimus. Kalbėtojų užtektinai tarp nesugebančių sukurti tikrųjų meno vertybių arba tarp manančių, kad jų kūriniam reikalingas žodinis pastiprinimas. Kalbėti apie meno kūrinį nėra būtina, geras kūrinys kalba už save ir to negali pakeisti laikas. „Karalius kalba, o kopūstas tyli.“ (Sokratas)
6. Tai tiesiog nesvarbu, nes muzikos kūryba ir jos šaltinis – kiti kūriniai – nėra koncepcijos ar žodžiai.
7. Taip ir turėtų būti – medžiagos sandara padiktuoja pavadinimą. Dažnai pastebime atvirkščius atvejus, kai „konceptualizuojami“ išgalvoti (nesukurti) kūriniai. Konceptualizuoti galima ir patį nieką.
8. Reikėtų sakyti, kad tai skirtingi dalykai. Kaip minėjau, meno kūrinio ir sumanymo įgyvendinimo koncepcijų prigimtis skirtinga.
9. Menka prasmė leisti į meno kūrinio įgyvendinimo koncepcijų analizę, kai jos nėra nei kūrinys, nei įgyvendinta meninė idėja. Kūrinyje svarbu tik konkretus apsiėjimas su medžiaga. Nesvarbu, kaip intensyviai tuos kūrinius mėgina „paaikškinti“ juos konceptualizuojantys ar dekonceptualizuojantys naratyvai. Jokia medžiaga nėra konceptuali. Tai, kas už jos, nėra meno kūrinys. Šliogerio terminais kalbant, – Esmui Niekio nereikia, o „bet kuri sąmonė falsifikuoja Niekį (...), nes jis jai atrodo kaip Būtis“.
10. Sutinku, kad idėja – minties impulsas, bet koncepcija su meno kūrinio prigimtimi nelabai siejasi. Net ir tada, kai kūrinyje nėra fizinės medžiagos. Mėginimai paaikškinti meno kūrinį (kad ir kaip juos vadintume) visais laikais kėlė daug abejonių ir niekuomet nebuvo sutarta dėl turinio.

Kompozitorius Kristupas Bubnelis

1. Mano požiūriu, tarp koncepto ir idėjos yra fundamentali skirtis. Idėja, filosofiniu požiūriu, yra grynoji transcendentalija, t. y. tai, kas nebūtinai yra pažinu *a priori*. Tikriausiai todėl daugybė menininkų kalba apie pirminės idėjos ir rezultato neatitikimą. Koncepto etimologija implikuoja suvokinį arba jo objektyvaciją, todėl akivaizdu, kad vaizdinys presuponuoja konceptą (jį įvaizdina). Kadangi vaizdinys yra empirinės prigimties, jis yra konkretybėje, o ne abstrakčiame idėjų lauke (pvz., garso idėja, instrumentų sudėties idėja). Kalbant apie garsą, konceptas mano kūrybinėje praktikoje dažniausiai artikuliuojamas instrumento fizinėmis ypatybėmis, kurias aš, kaip kūrėjas, atpažįstu. Taigi objektas šiuo atveju tampa instrumentalija. Niekada nepradedu nuo idėjos. Net jei mano išeities pozicija yra abstrakti (pvz., pirmosios oktavos do nata), apie ją iš karto galvoju tam tikrame

kontekste, pavyzdžiui, kokia tos natos įtampa bus violončelės pirmoje stygoje.

2. Kiekvienu atveju kūrybos procesas būna skirtingas, tačiau visuomet stengiuosi apibrėžti savo veikimo „teritoriją“. Ta teritorija dažniausiai apibrėžiama fizinėmis instrumentų ypatybėmis, akustikos ir garso psichologijos (percepcijos) aspektais. Tam tikrais atvejais stengiuosi pasirinkti patrauklų garsinį objektą (tembrą, tembrų konsteliacijas, etc.) ir pažvelgti į jį pro fenomenologinį žiūroną – kaip tas garsinis objektas skleidžiasi savo unikaliomis ypatybėmis: ar jis statiškas, ar kaitus, kokios jo potencijos. To priešingybė galėtų būti metafizinės struktūros, kurių diktatas primetamas garsiniam objektui, pavyzdžiui, temperacijos sistema, algoritminės struktūros ir kt.
3. Kiekvienas kūrybos aktas yra tam tikru laipsniu conceptualus, netgi jei sąmoningai vengiama racionalizavimo. Elementariausia koncepto užuomazga yra sprendimo akimirka, kuria kūrėjas pakreipia įvykių eigą. Tas sprendimas nebūtinai privalo remtis kokia nors apriorine koordinačių sistema – tai, mano požiūriu, gali būti net ir empirinės patirties nuosėdos, atsiskleidžiančios kūrybinės stichijos pavidalu.
4. Alvin Lucier (*1931), „I’m Sitting in a Room“, James Tenney (1934–2006), „Critical Band“.
5. Nuolat domiuosi kitų menininkų veikla ir pastebiu, kad tai turi didžiausią įtaką mano, kaip kompozitoriaus, veiklai. Be abejo, mes galime kalbėti apie fizines garso ypatybes ir dedukuoti struktūras, slypinčias garso mikroprocesuose. Tačiau poststruktūralizmas jau senų seniausiai parodė, jog egzistuoja kur kas daugiau kintamųjų dėmenų garso suvokimo procese, nei vien tik pats garsas *per se*. Elementariausias to pavyzdys – atlikėjo gestikuliacija griežiant instrumentu.
6. Nuolat ieškau paralelių tarp savo bei kitų menininkų kūrybinių praktikų. Tokios pastangos išmeta kūrėją iš jo inertiškos raiškos sferos ir sukuria naują žiūros perspektyvą. Galų gale tai skatina ir menininkų dialogą, alternatyvių kūrybinių praktikų atsiradimą.
7. Nesutinku ir nepriskiriu pavadinimo kūrinio koncepto sferai. Pavadinimas apskritai yra tik etiketė, turinti mažai ką bendra su mąstymo ir kūrybinės stichijos laukais. Kūrinys gimsta ne kažkokiam vakuume, o yra „išnešiojamas“. Jei kuriama ne naudojant AI (dirbtinį intelektą), kiekviena variacija (kūrėjo sveikatos būklė, kėdės aukštis, šviesos spindulio kritimas) vienaip ar kitaip turi įtakos jo darbo rezultatui. Todėl, mano požiūriu, kūrinys yra daugiau kaip kelionė, atsiskleidžianti teologiškai.
8. Konceptas mano kūrinio rezultatui turi tik tiek įtakos, kiek jis tarpsta kaip agentas, t. y. sufleruoja kūrinio pažinimo strategiją suvokėjui, nukreipia jį į tam tikrus meno objekto krūvius, kurie galbūt nėra akivaizdūs iš pirmo žvilgsnio. Kitaip sakant, konceptas

pozityvus tiek, kiek jis nesuinteresuotai paskatina suvokėją panirti į meno kūrinio „tikrovę“.

9. Ši problema neiškyla beveik niekada, nes savo kūryboje koncepto nesuabsoliutinu ir neaukoju raiškos priemonių žinutės ar diskurso sąskaita.
10. Sutinku su tuo, kad konceptu skleidžiasi tam tikra meno kūrinio užkoduota informacija, nes ta informacija yra objektyvi. O idėja gali būti bet kas – pasaulio idėja, meilės idėja – tušti kiautai, neturintys jokios substancijos. Konceptualus judesys gali įvykti tik objektyvios tikrovės lauke, atpažįstant daiktiškąją tikrovę ir su ja turint santykį.

Kompozitorius Mantautas Krukauskas

1. Labels. Asociatyvinis principas. Norom nenorom, dalykai grįžta, prisitaiko prie laikmečio, kontekstualizuojasi. Viena vertus, konceptas asocijuojasi su siauresnio laikotarpio terminais ir estetika, kitą vertus, turi universalesnę prasmę. Mano supratimu, idėja yra mažiau konkretus dalykas. Konceptas yra apčiuopiamesnė asociacija, turinti tam tikrą vertybinę, komentaro ar dėmesio atkreipimo ir pan. reikšmę, kuri dažnai netgi gali būti utiruota. Idėja yra kažkas romantiškesnio ar tiesiog mažiau konkreto.
2. Ir taip, ir ne. Pradžioje yra laisvas apsiribojimas – pančių sau nustatymas. Tada iš atsiribojimo seka užduotys sau ir algoritmų (užduočių įgyvendinimo būdų) nusistatymas. Apibrėžtys turi būti tiek techninės, tiek meninės (turinys, idėja). Idėja + algoritmas viename ar kitame techniniame (įgyvendinimo) kontekste = konceptas. Pagal mane taip, ne tai kad universaliai. Dar prie to reikia pridėti gilumą (kuo daugiau kuriama tema domiesi, skaitai, mąstai, jauti ir pan., tuo geresnis rezultatas). Svarbus sąmonės vaidmuo. Konceptas be gilumo ir sąmonės galiausiai bus blogas, nepakankamai efektyvus. Man tai svarbu, nes svarbus mano veiklos poveikis artimai ir tolimai aplinkai.
3. Priklauso nuo to, kaip žiūrėsi ar vertinsi. Žiūrint universalesniu kampu, negali būti kūrinio be koncepto, jis visuomet kažkiek yra išmąstomas. Ar tai visuma – klausimas. Visuma kinta. Visuma ateina tik po mirties (kai baigiasi konkretaus individo suvokimas ir sąmonė). Kita vertus, ji baigiasi ir užmigus. Galbūt konceptas tai vienai dienai?
4. Man gražu, kai suvokiama savaip. Man giliai dzin, ką aš norėjau pasakyti, jeigu klausytojas ar žiūrovas suvokė pagal save ir mano darbas prisidėjo prie sukeliamų naujų minčių, jausmų ar pojūčių. Svarbu, kad būtų poveikis.
5. Įdomesnis klausimas yra būtent „kodėl“. Daugmaž, „ar tu supranti, ar nujauti, kodėl vienaip ar kitaip darai, kas nulemia tavo apsiribojimą tam tikrais konceptais?“ Proto žaidimai dažnai skiriasi turiniu, bet forma yra panašūs, baigtiniai.

6. Taip, bet neieškau konkretaus turinio ar rekombinacijų nusižiūrėjimui. Įdomesni procesai ar ritualai. Bandau maitinti sąmonę man reikiamomis kryptimis be jokio konkretaus išmąstyto tikslo, kaip konkrečiai man tai padės. Tiesiog keliauju asociacijų vandenynė ir darau ar „valgau“, kas šauna į galvą. Tada leidžiu sąmonei virškinti. Taip efektyviai galima išspręsti daug problemų.
7. Tiek kūrinys, tiek konceptas, tiek pavadinimas yra asociacijų kompleksai. Mano supratimu, pavadinimas irgi tarnauja konceptui. Ne taip svarbu, kas pirmas laike įvardintas ar suvoktas, svarbu ryšiai, asociacijos ir neuroninis asociacijų tinklas.
8. Gali būti tiek apribojimas, tiek esminis kūrinio akcentas, tiek ir būti labai privatus, žinomas tik kūrėjui ar net nežinomas jam pačiam, bet jis vis vien yra, bent jau sąmoningai.
9. Man gali turėti, kitam (suvokėjui) gali neturėti. Tame ir grožis. Man visuomet turi ar turi turėti kaip siekiamybė. Vienas svarbiausių profesionalumo bruožų – gebėjimas bent jau dalinai prognozuoti savo veiklos rezultatą ir jį nukreipti reikiama linkme,
10. Savo požiūrį jau pateikiau pirmuosiuose klausimuose. Idėja – abstraktus vienis, konceptas – kompleksiškas dalykas, idėjos ir implementacijos sąveika.

Kompozitorius Marius Salynas

1. Skiriasi tuo, kad konceptas, mano nuomone, yra abstraktesnis, visą kūrinio struktūrą apimantis dalykas. O idėjos gali kilti smulkmenose, niuansuose. Nors šie dalykai neatskiriami, jie skiriasi savo tikslais, apimtimi.
2. Būna įvairiai. Kartais tiesiog mėtomi štrichai ir iš jų gaminamas konceptas. Kartais sugalvojamas konceptas ir aplipdomas garsais.
3. Ne visi mano kūriniai grynai „konceptualūs“. Dažnai lemia tiesiog kažkokia estetika, pojūčiai, spontaniškumas. Ką jau ir kalbėti apie taikomuosius kūrinius (filmams, teatrui ir t. t.), kur vyrauja kitokia logika, sprendimai.
4. Vienas mano mėgstamiausių yra Stockhausen „Kontakte“ ir kiti panašūs jo kūriniai, kur bandoma suvaldyti gyvos elektronikos ir griežto užrašymo partijų atlikimus. Taip pat eksperimentai su erdviškumu, akustinėmis figūromis.
5. Tiesą sakant, ne itin. Gal reikėtų labiau įsigilinti. Kalbu apie šių dienų menininkus. Žinoma, žanro klasikų mes labiau analizuojame, mokomės iš jų. Tarp jų ir iš „už meno kūrinio ribų“ lauko.
6. Neignoruojau. Tačiau tai, ką girdžiu ir „saugau“ sąmonėje, o vėliau atgaminu per savo išgyvenimus, man svarbiau nei teoriniai kūrinio apibendrinimai. Visgi didesnę erdvę

palieku kūrybos gaivalui nei konceptų ir schemų naudojimui.

7. Asmeniškai man dažnai konceptas išsikristalizuoja kūrybos procese, gal net vidurinėje jo gimimo stadijoje. Tuomet pamatai, kad iš garsinės medžiagos galima padaryti kai ką originalaus, naujo, konceptualaus. Tačiau, kaip minėjau, būna ir visai nekonceptualių kompozicijų, ir labiau konceptualių. Turbūt priklausomai nuo intencijos ir nuotaikų.
8. Kaip minėjau, dvejopai. Nėra galutinės definicijos. Ironizuojant – koncepcijos nebuvimas irgi yra koncepcija.
9. Na, jei konceptas perskaitomas, visgi jis turi ką nors bendro su kūriniu. Kitas dalykas yra kiekvieno klausytojo, analizuotojo interpretacija, subjektyvus mąstymas. Tokiu atveju, pavadindamas, sukuriama daugiau ar mažiau hipotezių, iliuzijų, ką autorius norėjo artikuliuoti.
10. Taip.

Kompozitorius Matas Drukeinis

1. Mano nuomone, terminai „konceptas“ ir „idėja“ šiek tiek skiriasi, nors galbūt praktikoje jie naudojami išsakyti tai pačiai minčiai. Mano vertinimu, konceptas apima idėjos, jos pagrindimo, priemonių pasirinkimo, jų pagrindimo idėjos atžvilgiu visumą. Konceptą taip pat vertinu ir kaip teorinį kūrinio pagrindimą. Idėją apibūdindamas kaip kūrinio viziją, galbūt – apibendrintą kūrinio mintį.
2. Dalį kūrinių komponuoju remdamasis išplėtotu konceptu, kituose labiau remiuosi tik abstrakčia idėja. Taip pat ir naują kūrinį pradedu komponuoti įvairiai. Vienu atveju kyla abstrakti idėja, kurią jau vėliau pradedi pildyti muzikinės raiškos priemonėmis, kūrybos metu pradinė idėja gali ryškiai pasikeisti. Kitu atveju pradeda megztis koncepto užuomazgos – t. y. idėja, jos kontekstai, galimų temų laukas, meniniai argumentai, galintys pagrįsti konceptą, galimos raiškos priemonės. Visa tai vėliau jungiasi, gali ir keistis, į pradinį ir galutinį konceptą, kuris gali šiek tiek kisti kūrybos procese, o tam tikrame jo taške nusistovi į galutinį konceptą.
3. Taip, manyčiau, kad kai kurie mano kūriniai konceptualūs.
„Googolplex“ (fortepijonui ir elektronikai). Kūrinys sukurtas pagal dangaus skliaute žinomų žvaigždynų išsidėstymą, juos sudarančių žvaigždžių ryškį danguje. Tai – lyg įgarsinti žvaigždynai. Garsinė medžiaga, jos kompleksškumas atspindi „kosmoso“ chaotiškumą ir kartu atsitiktinumą. Atsvara kosmoso „chaosui“ – gyvybė, jos formavimasis, ką įprasmina gyvas atlikėjas ir jo atliekama asketiška garsinė medžiaga, kuri priešpriešinama kosmosui. Tai kartu ir žmogaus (nuo seniausiųjų laikų) požiūris į dangų

(žvaigždynus), todėl remtasi žvaigždėlapiais – žmogaus suformuota, tyrinėta ir matoma dangaus projekcija.

4. Nepritariu, kad konceptualus kūrinys visais atvejais gali būti aiškiai suvokiamas, perskaitomas suvokėjui (klausytojui) – nuo to jis netampa nekonceptualus. Iš konceptualių muzikos kūrinių pažymėčiau J. Cage'o „4'33"“.
5. Taip, man tai įdomu. Tai praplečia kūrinio suvokimą, leidžia klausytojui geriau „perskaityti“, suprasti ir pajauti kūrinį. Manau, kad kiekvienas kūrinys (net ir nekonceptualaus pobūdžio) yra lyg kūrėjo minčių labirintas, tam tikras galvosūkis. Menininkas dažnu atveju kūrinyje sluoksniuoja įvairias „sub“ idėjas, antraeilės ar net trečiaeilės reikšmės įvaizdžius, simbolius, atskleidžia kontekstus. Visa tai yra kūrinio pasaulis. Menininkas visada stengsis užtikrinti, kad bent „viršutiniai“ prasminiai ryšiai kūrinyje atsiskleistų, tačiau didelė dalis lieka užšifruota ir dažnai įžvelgiama tik jam pačiam ar jo kūrybą, asmenybę pažįstančiam žmogui. Todėl reikalingi kūrinio šifro raktai – tai yra kūrinio konceptas, idėjos aprašymas, menininko komentarai, net menininko požiūris į kūrybą, meną, pasaulį, vertybės, kuriomis jis vadovaujasi. Tada klausytojas turi visus reikalingus kodus ir gali visavertiškai pasinerti į tą kūrinio pasaulį.
6. Itin retai. Kalbant apie kūrybinį procesą, idėjų, įkvėpimų stengiuosi semtis iš pirminių šaltinių. Vis dėlto menas, mano įsitikinimu, yra tam tikras simuliakras – kūrėjo suformuotas, interpretuotas ir savitai iškomunikuotas realybės, pasaulio atvaizdas. Tačiau iš kitų kūrėjų, tikiu, reikia semtis žinių, mokytis, kalbant apie meninės raiškos priemonių naudojimą ar kad kūrėjas galėtų save suvokti bendro kūrybinio lauko kontekste.
7. Žinau, kad būna įvairiai. Man taip pat. Tačiau dažniausiai konceptas ar idėja gimsta pirmi, stengiuosi jų laikytis ir juos vystyti. Kūrinio pavadinimas gali būti suformuluojamas ir kūrybos pabaigoje – tai atsitinka neretai. Kai matai koncepcijos ir kūrybinio rezultato visumą.
8. Konceptas kūrybos procese itin padeda atsirinkti reikiamas raiškos priemones, nepasimesti gimstančių idėjų gausoje ir išlaikyti „švarą“ kūrinyje. Konceptas, mano neišplėtotu vertinimu, kartais padeda atsiriboti nuo laikinų emocijų, tam tikros savijautos kūrybos procese. Pavyzdžiui, manau, ne vienas kūrėjas yra patyręs, kad esant labai blogai nuotaikai atrodo, kad visas pasiektas kūrybinis darbas labai prastas, reikia viską keisti, arba atvirkščiai, kai savijauta itin pakylėta – „viskas gerai, puikus kūrinys“. Tai gana primityvūs pavyzdžiai, tačiau jie parodo itin problematišką ir subjektyvų kūrėjo ir jo kūrinio santykį. Konceptas į šią situaciją įneša mažų mažiausiai krislį objektyvumo.
9. Kartais pasitaiko. Tačiau, mano įsitikinimu, ypač konceptualaus kūrinio atveju, kūrinio

konceptas ir turinys, galutinis rezultatas turi turėti aiškų ryšį – tada jį galima vertinti kaip sėkmingą, profesionaliai įgyvendintą.

10. Taip, sutinku.

Kompozitorė Monika Sokaitė

1. Mano nuomone, idėja ir konceptas yra skirtingos sąvokos ir reiškiniai. Sutinku su tuo, kad idėja yra impulsas, kuri įtakoja koncepto sandarą ir struktūrą, bet tai nėra tas pats. Viena be kitos šios sąvokos nelabai gali egzistuoti, bet tai nėra tas pats. O ir šiaip muzikoje labai dažnai idėja egzistuoja be koncepto struktūros, tiesiog muzikinė medžiaga, sukomponuota „iš rankos“ ar kaip diktuoja pasirinktas tekstas, bet tai tikrai nėra konceptualūs sprendimai.
2. Labai priklauso nuo kūrinio ir kokią informaciją noriu perduoti. Jei rašau chorinę muziką, kuri, mano nuomone, ganėtinai sunkiai pasiduoda konceptualaus meno raiškai ir pats jos kanonas ganėtinai sustingęs, netgi, sakyčiau, „įkalintas“ raiškos priemonėse dėl paties garso išgavimo specifikos žmogaus balsu, tai tokiu atveju aš nestruktūroju medžiagos įvairiais lygmenimis, tiesiog atsispiriu nuo pasirinkto teksto medžiagos ir formuoju muzikinę mintį be didelių „ceremonijų“ ar prekompozicijų. Tačiau jei kalbame apie kompoziciją, įtakotą socialinių reiškinių, filosofinių idėjų ar dar kokių keistų, originalių minčių ir panašiai, tokiu atveju man labai svarbu savo pirminę idėją pirmame komponavimo lygyje eksploatuoti įvairių raiškos galimybių parametruose, visada stengiuosi nenuklysti į „kaip gražiau“ ir čia truputį „padailinti“, tačiau apręngti savo idėją koncepto sprendimų ir parametrų rūbais ir struktūruojant konceptą panaudoti viską, ką į jį atsinešiau iš idėjos.
3. Mano kūryba toli gražu ne visa grįsta konceptualiais komponavimo sprendimais. Norėtusi tai eksploatuoti dažniau, tačiau ne visada leidžia galimybės dėl įvairių aplinkybių. O kartais ir konceptai peržengia galimybių ribas ir rezultatą tenka stipriai redukuoti, panašiai man nutiko su kūrinio styginių kvartetui, balsui, perkusijai ir vizualizacijai. Ten pagrindinė idėja, ar sakralumas gali būti virtualus ir susimuliuotas pasinaudojant garsinėmis ir vaizdinėmis išraiškomis. Priemonės buvo pasirinktos gana paprastos, tačiau koncertinis variantas labai pakito nuo pirminės idėjos. O šiaip gal švariausiai išsisprendęs darbas buvo „See The Ship in All Her Beauty“ in memoriam Sigitas Geda tūbai ir elektronikai. Ten aš naudoju 9 garsų seriją, ir garsaeilis visame kūrinyje sukosi pagal svarbiausių Sigito Gedos kūrinių publikavimo metus. Elektronikoje skambėjo S. Gedos balsas, įvairiai modifikuotas, tačiau taip pat formuotas pagal algoritmo diktuojamus parametrus. Manau, kad šiame kūrinyje buvo suvaldytos raiškos priemonės, jos puikiai pasidavė ir sugulė, pagrindus

pirminė idėja ir ją „apvilkus“ koncepto struktūromis.

4. Jei iš artimų kolegų, tai man patiko A. Matulevičiūtės garso skulptūra Juliaus Juzeliūno vardo suteikimo erdvinio garso sferai proga. Labai mėgstu Kęstučio Šapokos performansus, kurių, deja, dabar jau nebegalima niekur pažiūrėti dėl tam tikrų priežasčių, apskritai Šapokos idėjos ir jų įgyvendinimas, mano nuomone, nors ir plaukioja paribiuose, tačiau kvėpuoja šviežiu oru, tegu ir persmelktu cinizmo, tačiau jokio konjunktūrinio kvapelio. Dar yra toks projektas „Out off Čiurlionis“, įgyvendintas lietuvių Antano Kučinsko, Antano Jasenos ir Džiugo Katino. Iš užsienio man patinka J. Kreidlerio darbai, net jo feisbuko siena – konceptualaus meno koncentratas. O šiuo metu esu susižavėjusi, nors ir ganėtinai senu (2012 metų), Claytono Cubitto projektu „Hysterival Literature“. Beje, aš absoliučiai konceptualiaame lygmenyje vertinu „Pussy Riot“ veiklą: nors iš pažiūros ten yra politinis menas ir jo menininiai sprendimai, sakykime, gali atrodyti gan populistinių atspalvių, aš perskaitau jų veikloje visas siunčiamas žinutes, ir tai mane žavi. Ir būtent taip aš suprantu konceptualaus meno prasmę: ten ir pro-, ir su mintim visuose lygmenyse.
5. Labai priklauso nuo menininko ir jo veiklos. Sėdėti su kompozitoriais ir klausytis apie garsaeilius ir spektrinės muzikos įtakas man tiesiog yra nuobodu, ir realiai absoliučiai neįdomu, kaip muzika buvo kuriama ir kokie ten techniniai sprendimai buvo padaryti, nes aš visa tai girdžiu, tačiau jei kompozitorius ar kitas menininkas turi kažkokią įdomią idėją ir jai įgyvendinti turi susistrategavęs nepalankiamą konceptą, čia jau įdomiau. Bet ir tai mane domina būtent „minties“ lygmuo, o ne techninių sprendimų, natų kiekio, dažų firmos ir pan...
6. Taip, skaitau, klausau, domiuosi, bet tik ne kompozitoriais.
7. Čia jau gali būti naujasis konjunktūrizmo apibūdinimas. Ir taip, turiu tokių pavyzdžių, kai sukuri muziką, o po to anotacijoje parašai „kabinantį tekstą“. Nebetikiu tokiais sprendimais ir dažniausiai jie yra akių dūmimas.
8. Didžiulė svarba. Priklauso nuo proceso ir pasirinktų priemonių.
9. Sunku komentuoti, stengiuosi ir stengiuosi, kad taip nenutiktų.
10. 1000 procentų sutinku.

Kompozitorė Raimonda Žukaitė

1. Manau tą patį, tik nevartoju žodžio „konceptas“. Sakau – pagrindinė kūrinio idėja.
2. Taip.
3. Taip. Man labai svarbu originalumas, kuris lygus idėjos grynumui, o tai reiškia redukciją,

kažko atsisakymą. Pavyzdžiui, kūrinyje 20-čiai altų nusprendžiau atsisakyti aukščio parametro, kūrinį sudaro vien tik do nata, bet atskleidžiamos styginių spalvų galimybės (stryko griežimo pozicija: ant tiltelio, *sul ponticelo*, *sul tasto*, ant korpuso...) ir skirtingo ritmo sluoksniai.

4. Labai imponuoja kūriniai, kuriuose pasitelkiamas koks nors fizikinis procesas, sukurtas ne kompozitoriaus, o fizikinių dėsnių. Pavyzdžiui, Steve Reich, „Pendulum Music“, Alvin Lucier „I’m Sitting in the Room“, William Basinski, „The Disintegration Loops“.
5. Labai įdomu. Įdomios visokios idėjos apie bet ką ir nebūtinai menininkų.
6. Kūrinių pavyzdžių kartais ieškau, bet labiau dėl techninių dalykų (kaip išgauti tam tikrą skambesį). Interviu neklausau, anotacijų neskaitau. Dažniausiai idėja ateina ir be pagalbos.
7. Būna ir taip, ir taip. Kartais nušvitimas, apie ką čia, išrinka jau įpusėjus ar bebaigiant kūrinį (tarsi viskas susidėlioja į vietas, iš miglos išnyra prasmė). O kartais pirma atsiranda konceptas ir tada bandoma jį išreikšti muzikinėmis priemonėmis.
8. Padeda išgryninti medžiagą, atsisakyti variantų. Bet neretai rezultatas neperteikia pradinės idėjos, nepateisina lūkesčių, o įneša naujų prasmų.
9. Taip. Anotacijos dažnai būna pernelyg komplikotos, rezultatas tiesiogiai jų neperteikia.
10. Sutinku. Tik aš pati, kaip jau rašiau, nevartoju žodžio „konceptas“. 1) Idėja kūriniiui (momentinis minties blyksnis) ir 2) idėja apie kūrinį (konceptas, pagrindinė kūrinio idėja / mintis).

Kompozitorė Raminta Naujanytė

1. Man atrodo, idėja yra daugiau pirminis inspiracijos šaltinis, o konceptas – iškristalizuota, įgyvendinta idėja su konstruktyviu komponavimo proceso rezultatu.
2. Konceptas kartais man būna tarsi kūrimo principas – pavyzdžiui, tam tikri kūrybos proceso apsiribojimai (tarkim, kūrinys tik iš balso atkarpų, samplų, arba kūrinys tik iš vieno samplio). Kitas atvejis – kai konceptas susijęs su poveikiu klausytojui – jei noriu, kad daina būtų įsimintina, jei noriu, kad nustebintų formos prasme ar teksto reikšme. Bet niekad garsiai to neįvardinu kaip koncepto.
3. Manau, kad visi kūrybos procesai yra tam tikra apgalvota arba intuityvi sistema, kuri turi logišką formą. Bet ar tai konceptas – nežinau, išties šis terminas klaidina. Minčių sistemą galėčiau įvertinti terminais – forma arba struktūra, man tai atrodo artimesnis apibrėžimas. Konceptas labiau man siejasi su nemuzikine idėja, kuri inspiravo ir padėjo „vairuoti“ kūrybiniame procese. Bet gali būti, kad labai klystu.
4. Gavino Bryarso „Jesus Blood never feld me yet“, Mindaugo Piečiaičio „Catcerto“.

5. Labai įdomu. Žinant kūrinio idėją, atraktyvumo momentas tampa dar stipresnis, gauname didesnę dopamino kiekį, kai stebime ar klausome muzikinį kūrinį. Manau, kai klausome muzikos, norisi patyrimo, kuris būtų ir aiškus, ir stebinantis vienu metu, todėl idėjos tikslumas kartais padeda įeiti į kontekstą.
6. Kurdama neskaitau ir neieškau, bet tai darau ilsėdamasi, o susigulėjusi informacija sąmoningai padeda pildyti savo konceptus. Arba pasidomėjus kokia nors idėja kyla noras padaryti savaip, geriau, tuomet galima sakyti, kad kiti menininkai tampa įkvėpimo šaltiniu.
7. Na, jei tai galima laikyti konceptu, mano daina „Be saiko“ pradžioje gimė tiesiog kaip daina su emociniu tekstiniu užtaisu, o dainą atliekant kilo konceptas ją „apipavidalinti“, įgyvendinti jos versiją, kurią sukurs *random* žmonės – profesionalai ir mėgėjai, visi, kurie per tam tikrą laiką padainuos ar įgros ką nors toje dainoje.
8. Konceptas padeda klausytojams atpažinti ir įsiminti kūrinį. Tarsi tam tikras raktas į kūrinio suvokimą. Bet ne visada kūriniai slepiasi už durų, todėl ne visada reikia raktų, svarbu, kokia kūrinio paskirtis.
9. Labai retai, arba mano pačios fantazija sukuria kitokį konceptą (gal geriau reiktų sakyti kitokią interpretaciją).
10. Idėja – minties impulsas, sutinku. „Konceptas“ – beveik sutinku, bet žodis „sistema“ man čia ne visai atrodo tikslus. Kartais manau gali būti konceptas be sistemos, o bendrinis, bet išbaigtas, ne kaip idėja.

Kompozitorė Rita Mačiliūnaitė

1. Aš paprastai vartoju „idėjos“ sąvoką, kai reikia apibrėžti pagrindinę kūrinio mintį, ir terminą „konceptą“, kai apibrėžiamas paties kūrinio planas.
2. Priklausomai nuo to, kas yra kuriama. Jei tai teatro muzika – visuomet yra koncepcija ir idėja, jos įgyvendinimas, stilistika. Jei savarankiškas akustinis, elektroakustinis, elektronikos kūrinys – jokių išankstinių matematinių schemų ar formulų nėra. Yra sugalvojama gan minimali idėja, idėjos branduolys (tembras, motyvas, fragmentas), kuris ir tampa atspirties tašku. Savo akademiniame muzikoje pasitelkiu jausmą, intuiciją, o juos realizuoju panaudodama sukaupias žinias, komponavimo technikas, patirtį. Man už idėją yra svarbiau kūrinio estetišką išraišką, todėl nesilaikau jokio pirminio plano, jei toks būna... teku pasroviui, nors analizuodama dažnai pastebiu nusistovėjusias sąmonines savo taisykles ir tvarką.

3. Dažnai konceptą pastebiu jau sukūrusi. Pažvelgus atgal, analizuojant kūrinius, pastebiu tam tikras idėjų tendencijas, ypač renkantis komponavimo technikas. Tai būtų ir teatro kūriniai, ir konceptuali elektroninė muzika.
4. Konceptas / idėja turi būti svarbi tik kompozitoriui komponavimo lygmeniu, o ne brukimas (ypač kūrinio aprašyme) klausytojui ir nukreipimas suprasti taip, o ne kitaip.
5. Neįdomu. Pati analizuoju, bandau suvokti. Man svarbu kūrinio rezultatas, skambesys, taip pat ką galiu pati pamatyti ir kaip teoretikė pastebėti be jokių kūrėjo pateiktų „raštiškų užuominų“.
6. Mane įkvepia rezultatai, o ne idėjos. Jei kūrinys, o tiksliau, tam tikros kūrinio detalės, manęs neįkvepia klausant, neįkvėps ir kūrinio konceptas. Pasitelkus tą patį konceptą, išraiška ir atlikimas kiekvieno kūrėjo vis kitoks, tad tai nėra taip aktualu kaip rezultatas.
7. Būna įvairių atvejų. Rašydama savo disertaciją, analizuodama savo kūrinius pastebėjau tokių bendrų komponavimo tendencijų, kad jas, žvelgiant teoriškai, tikrai jungia bendras konceptas. Apie tai buvo negalvota kuriant. Tas ateina ne sąmoningai, o pasitelkus patirtį ir žinias.
8. Na čia labai įvairu. Gali būti tobulas konceptas, bet labai netobula jo išraiška ir atvirkščiai. Taip pat gali pavykti puikiai realizuoti puikią idėją deju, gali būti ir atvirkščiai.
9. Kartais konceptu stengiamasi sudominti klausytoją, jį nukreipti. Mano manymu, jei siekiama didesnės komunikacijos su klausytoju (akademiniame muzikoje), konceptas turi atspindėti pavadinime ir ne daugiau. Klausytojui neturėtų būti aktualu skaičiai, matematika ar dar kažkas... Tai aktualu teoretikams. Tačiau jei kalbame apie tarpdisciplininį meną, kartais konceptas gali būti labai svarbus ir privalomas, nes be jo kūrinys (instaliacija ar interaktyvus projektas) tiesiog negalėtų „veikti“.
10. „Konceptas – tam tikra sistema“ čia gal labiau koncepcijos apibrėžimas...

Kompozitorius Gintaras Sodeika

1. Konceptas ir idėja man yra skirtingi reiškiniai, kartais tarpusavyje net nesusiję. Idėja dažnai gimsta mane supančių fenomenų kaleidoskope, o konceptas – kūrinio įgyvendinimo metodas. Karyboje tai vadinama strategija ir taktika. Žinoma, yra atvejų, kai konceptas yra natūralus idėjos tęsinys.
2. Mano kūryboje konceptas atlieka lemiamą vaidmenį, dažnu atveju idėja ieško įgyvendinimo per konceptą, o jau jį radus kūrybos procesas vyksta kaskart kitaip: įmanomi visi klausime paminėti būdai, įskaitant ir tokį, kai konceptu yra kūrinio nekūrimas.
3. Su klausime paminėtu teiginiu iš esmės sutinku. Esu sukūręs ne vieną konceptualų kūrinį:

„Baza gaza“ (1988 m., magnetofono juostai, 35 mm kino juostai, VHS, kvapams), „Garso ontologija nr. 1“ (1996, lygių balsų chorui), „Force majeure“ (2000 m., dviem fortepijonams, simfoniniam orkestrui) ir kitus... Šie kūriniai skambėjo LKS festivaliuose, o tai reiškia – muzikos renginiuose. „Garso ontologija nr. 1“, „Force majeure“ yra ganėtinai skirtingi, bet bendras jų bruožas – konceptuali distancija su įprastu muzikos kūrinio fenomenu, pasitelkus tradicines atlikėjų sudėtis. „Baza gaza“ konceptas – koncertas gyvai generuojamiems kvapams su magnetofono juostos, 35 mm kino juostos, VHS „pritarimu“.

4. Mano mėgstami konceptualaus meno pavyzdžiai šiandien jau tapę klasika: Johno Cage'o „4'33““, Marcelio Duchamp'o „Fountain“, Nam June Paiko „Random Access“, Jurgio Mačiūno „U.S.A. Surpasses all the Genocide Records!“.
5. Kadangi gyvenamuoju laiku visi yra menininkai (arba save drąsiai jais laiko), tai išvengti dalinimosi idėjomis „už meno kūrinio ribų“ beveik neįmanoma. Tačiau tikros tikrų menininkų mintys man labai įdomios.
6. Kuriant naują kūrinį nutinka įvairiai: kartais mane inspiruoja interviu su Johnu Cage'u, kartais Stefenio Hokingo mintys, kartais juokopyktis (tai toks mano naujadaras) išgirdus kritikų išliaupsintą totaliai šūdiną kūrinį, kartais varlių netemperuotas choras birželio paežerėse...
7. Ne, nelabai galiu sutikti, nors... yra taip man nutikę, regis, antrame kurse...
8. Nelygu, ką laikome kūrinio rezultatu, o „baigtinis rezultatas“ – tarsi konceptas; taip ir kyla mintis sukurti nedidelę pjesę degančiam kontrabosui, pavadinimu BAIGTINIS REZULTATAS. Vienut vienutėlis konceptas, tai – elektrinis paspirtukas be akumuliatoriaus.
9. Deja, dažnai...
10. Sutinku.

Kompozitorė Viltė Žakevičiūtė

1. Man apskritai koncepto sąvoka nėra itin aiški. Jei lotyniškai *conceptus* reiškia suimtas, suvoktas (kaip rašo žodynas), tai konceptas yra tai, ką mes suvokiame? Išties man tai būtų perteklinis mąstymas kūryboje, todėl tam dėmesio neskiriu. Ir idėjai specialaus dėmesio neskiriu. Mano muzika nekyla iš idėjos, o kyla iš kokios nors inspiracijos, kurių gali būti begalybė... Vis dėlto manau, kad idėja gali būti plėtojama iki kol pasieks koncepto lygmenį? Vadinasi, plėtojant idėją galima ją išplėsti iki koncepto.
2. Pirmiausia reikėtų iki galo išsiaiškinti, kas yra minėtas „konceptas“... Kūrinį kuriu paskatinta įvairių priežasčių. Kartais dėl artėjančio egzamino, kartais dėl noro susikaupti,

kartais įgyvendindama minčių sukeltus įkvėpimus.

3. Jei konceptas – tam tikra minčių sistema, tuomet taip, sutinku. Visi kūriniai šiuo požiūriu yra konceptualūs? Nes visi yra sukurti pasitelkiant mintis, įgyvendinant ir išpildant minty turimus lūkesčius.
4. Konceptualumo terminas man vis tiek šiek tiek nėra aiškus, apie tai negalvoju, sunku būtų suprasti, kada kūrinys konceptualus, nes jei, kaip minėta anksčiau, konceptas yra tam tikra menininko minčių sistema, tuomet gali tikti bet kuris kūrinys. Todėl galiu paminėti Ričardo Kabelio „Kalno sutartinę“, Monikos Zenkevičiūtės kūrinį kameriniam orkestrui „Pocket“, Beatos Juchnevič kūrinį mišriam chorui „Finding the Light“, Tavo, Agnės, kūrinį simfoniniam orkestrui „The Refugee Orchestra“. Visi jie yra aiškiai suprantami, o kūrinio kodai (kūrinio esmė, kaip jis kūrėsi, iš ko kilo) puikiai atspindi jų sukūrimo prasmę. Gal apskritai negali būti nekonceptualaus kūrinio?
5. Specialiai nesidomiu, bet visada įdomu klausytis kompozitorių minčių. Kai supranti, kad kai kuriems kūrėjams muzikos kūrinio sąvoka prasiplečia ir aprėpia ne tik muzikinius dalykus. Tai išties įdomu, tokiais menininkais žaviuosi.
6. Specialiai neignoruoju, bet ir specialiai nesidomiu. Man visada smagu suprasti, kas kūrėją įkvepia ir kodėl vieni ar kiti kūriniai turi didesnes žodines, sakykime, preambules, o kiti yra tiesiog muzikiniai kūriniai, kuriems apibūdinti nėra skirta papildomų nemuzikinių žodžių. Aš stengiuosi išmokyti pasitikėti savimi ir kurti nesidairydama į kitų darbus. Tai nereiškia, kad visai nesidomiu, bet domiuosi tik todėl, kad privalu mokytis, o mokomasi iš gerų pavyzdžių.
7. Manau, kad tikrai kūrinys sukuriamas, o tik paskui sugalvojamas pavadinimas. Iš savo patirties galiu pasakyti, kad pavadinimas atsiranda paskutiniame punkte. Tada, kai yra kūrinys. Mano kūryboje pavadinimo atsiradimas reiškia, kad kūrinys „įvyko“.
8. Manau, kad kompozitoriaus sumanytas būtent toks kūrinio įgyvendinimas ir yra kūrinio rezultatas. Viskas susiję tarpusavyje...
9. Tikiuosi, kad klausantis kūrinio visada yra aišku, apie ką kūrinys ir dėl ko jis. Tam gali padėti pavadinimas, tačiau yra kūrinų, kai pavadinimas specialiai maskuoja kūrinio mintį ir jo idėją. Kai pavadinimas absoliučiai nesisieja su kūrinio skambesiu. Kaip ir minėjau, specialiai apie konceptą kūrinyje nemąstau... Tikiu, kad jis kažkur savaime?
10. Turbūt sutinku, nes neturiu argumentų paneigti šią mintį? Nenoriu neigti! Noriu suprasti... Įdomu, kas yra „tam tikra sistema“. Sistemų gali būti įvairių...

5 priedas. Muzikos semiotikės dr. Giedrės Ivanovos kūrinio „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ (kompozitorė Agnė Matulevičiūtė) analizė

Kelios pastabos apie garsą ir užgarsį: jeigu sutinkate, prašome skaityti

Agnės Matulevičiūtės kūrinio-performanso „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ *gryną* muzikinę liniją (įrašytą anksčiau) sudaro „prieštaktis“ – frazės *Jeigu sutinkate, prašome palaukti* įrašas – ir trys aiškios dalys (I – iki maždaug 02:39, II – nuo maždaug 02:40 iki maždaug 04:49, III – nuo maždaug 04:50 iki pabaigos). Visos trys dalys atliekamos šešių skirtingais instrumentais grojančių ansamblio „Synaesthesia“ narių. Bet, kaip paaiškėja kūrinio atlikimo metu, – ir atlikėjų, ir balsų, ir skirtingų dalių, ir garsų čia gerokai daugiau.

Pavadinimai ir kontekstai

„Jei sutinkate, prašome palaukti“ premjera įvyko 2021 m. tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“ (tai buvo ir viso festivalio atidarymo pasirodymas). Šis kūrinys, greta dar dviejų kompozicijų, buvo renginio „Sonic Fiction“ dalis, kompozitoriai jam parašė tris kūrinius tylos tema. Dėl šios priežasties kūrėjai nusprendė, kad scenoje atlikėjai – veikusiai pirmąsyk jų gyvenime – negros savo instrumentais, o naudosis kitas priemones. Štai Agnės Matulevičiūtės kūrinys tylos sinonimu tapo laukimas – ypatingas, visiems pažįstama jausmas, kuris, kaip žinia, tik jam prasidėjus yra taikus ir ramus, vėliau gali imti nervinti, erzinti, pykdyti.

[Prieštaktis]

Atpažįstame įrašytą moters balsą, kurį (ar kažką labai panašaus) dažniausiai išgirstame telefonu paskambinę įvairioms institucijoms – *Jeigu sutinkate, prašome palaukti*. Ši įrašyta frazė kartoją visos kompozicijos ir performanso pavadinimą, o „atsiradusi“ ir kūrinio pradžioje tarsi įgalina ansamblį ir mus (ne)veikti – muzikantai, klausytojai / žiūrovai *sutinka* palaukti, nes, kaip įprastai ir būna po šios frazės, čia pasigirsta *laukimo* muzika.

I muzikinė dalis

Ansambelis groja harmoningai, tarsi vienas prie kito pasiderindami, kontrapunktiškai kartoją pagrindinę šios dalies temą. Ši vis pasikartojanti garsų gija (pvz., fortepijono atliekama: mi fa# sol mi si mi) primena esminį muzikinio kūrinio (ir vėliau – pasirodymo, performanso) žodinį elementą „prašome palaukti“: garsų / natų kiekis atitinka minimos frazės skiemenų skaičių, tiek

muzikinė, tiek verbali frazės atlikimo metu kartojamos daug kartų. Akcentuojamas laukimo momentas – pradžioje taikus, harmoningas, darnus, bet netrukus, regis, viskas ima erzinti: muzikantų partijose pasigirsta įtampų, sulėtėja tempas.

II muzikinė dalis

Šią dalį pradeda fortepijonas, atrodo, dominantė perimama, tačiau vėliau ir kiti instrumentai kartoją tą pačią melodiją, kuri pernelyg panaši į visiems puikiai pažįstamą prastos kokybės muziką, kuri labai dažnai įsijungia paskambinus į vieną ar kitą valstybinę įstaigą. Tiesa, ši pagrindinė melodinė linija apžaidžiama, plėtojama, keičiama ir kitaip dekonstruojama – ją perėmę likusieji ansamblio instrumentai plėtoja savaip. Kaip ir pirmoje dalyje, čia daug melodinio atsikartojimo, monotoniškumo, pabaigos (ar kitos muzikinės temos) laukimo ir jos nebuvimo. Apskritai šią dalį sąlygiškai galima vadinti *Variacijomis telefono tema*, mat greta puikiai žinomos melodijos dekonstravimo, nuosekliai čia besikartojantis, vibruojantis alto garsinis efektas kuria analogiją tarp šio garso ir taip pat monotoniško signalo telefone, kai laukiame atsiliepiant kito žmogaus – tvirčiau skleidžiasi muzikinio instrumento ir telefono paralelė.

III muzikinė dalis

Visai kitokia dalis – atrodo, fortepijonas *laiko* mažorinę tonaciją ir temą, o likusieji ansamblio nariai groja beveik ką nori (o gal visiškai ką nori? Gal jie improvizuoja?). Pirmoje dalyje galima kalbėti apie skambančių balsų dermę ir polifoniją, o šioje dalyje – visiška kakofonija. Kūrinio pradžioje dominavo ilgi, lėti, tamprūs garsai, o jo pabaigoje vyrauja trumpi, *lengvi*, šokinėjantys garsiukai. Randasi daugiau neramumo, erzelio, netvarkos – laukimas intensyvėja.

Atlikimas-performansas: *plius* IV dalis

Atlikimo metu, kaip jau minėta, „Synaesthesia“ ansamblio nariai negroja jokiais instrumentais: skambant jų įrašytam kūrinui, pasirodymas scenoje kuriamas atlikėjų balsais, judesiais, dinamišku judėjimu scenoje, įvairiomis pozomis, įkūnijančiomis laukimą (barbenimas pirštais, vaikščiojimas iš vienos vietos į kitą ir pan.), dūmais, šviesomis ir pan. Pasigirsta ir daugiau papildomų įrašytų moteriškų bei vyriškų balsų, kurių nebuvo *grynai* muzikinėje dalyje: girdime vis pasikartojantį, pavadinime užkoduotą „prašome palaukti“ ir kitas tipines frazes (pvz.: „Išankstinė rezervacija – spausite vieną“; „Pasirinkite temą“; „Pokalbį įrašysime“, „Šiuo metu visi konsultantai užimti“ ir kt.), kurios, atliepdamos jau aptartą trečiąją *grynai* muzikinės plotmės dalį, pamažu ima kakofoniškai „lipti“ viena ant kitos taip – tampa vis sunkiau tiksliai išgirsti ir suprasti *roboto* duodamą instrukciją. Kitaip tariant, besikartojantys ir persidengiantys įrašyti balsai

skleidžia nervingą nuotaką (balsų vis daugėja, intensyvėja ansamblio scenoje judėjimas), erzulį ir kartu kuria beprasmybės efektą: nebeįmanoma / nebenorima / nebesiekiamo perteikti ir suprasti žodžių reikšmės – bendravimas, susijungimas tampa nebeįmanomi.

Kitokius prasminius efektus perteikia ir gyvas trečiosios dalies atlikimas, kurią scenoje pildo atlikėjų balsai. Atlikėjai vienas po kito ima vardyti, ko šiuo metu laukia: karantino pabaigos, žmonių salėje, poilsio ir pan. Pamažu tempas didėja, greta lietuvių kalbos atsiranda angliškos frazės apie laukimą, muzikantai ima kalbėti vienas per kitą, skirtingomis kalbomis ir visi kartu – balsų kakofonija ir vėl naikina prasmę, susijungimo, pokalbio, kontakto galimybę.

Ryškėja panašus, visose dalyse pasikartojantis skirtingų artikuliacijų ir nuotakų *crescendo*, atliepiantis laukimo būseną: pradedama ramiai, dažnai solo, vėliau intensyvėjama, girdisi polifonija ar kontrapunktas, kol galiausiai viskas pavirsta į triukšmą, beprasmybę, erzelių.

Tyla (laukimas) / pauzė → pokalbis / polifonija → triukšmas / kakofonija

Atliekant kūrinį scenoje, jo pabaigoje atsiranda visiškai nauja dalis, įtraukianti ir žiūrovus salėje: užrašas ekrane kviečia visus surinkti numerį 1882, įjungti garsiakalbį ir klausytis. Žiūrovai / klausytojai taip pat tampa atlikėjais, ansamblis – choru ar orkestru, o telefonai jų rankose – reikiama šiam kūrinui atlikti instrumentais. Žodžio skambinti dviprasmybė kuria ir prasmės poslinkį:

instrumentais ← skambinti → telefonu

Pagrindinės priešpriešos ir sintezės – kas iš to?

Kaip skambučiui į eilinę valstybinę instituciją beveik nereikia kūno įsitraukimo (nebūtina fiziškai niekur judėti, keliauti, galime skambinti patogiai įsitaisę ant savo namų sofos), taip ir kūrinio „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ atlikimas redukuoja fiziškumą, kūno *įdarbinimą* iki minimumo – atlikėjai atsisako savo instrumentų, bet muziką, balsus girdime. Atsiranda atvirkščia šio ir Johno Cage'o kompozicijos „4'33““ paralelė, kai atlikėjas sėdi prie instrumento, bet muzikos (įprasta prasme) negirdime – Matulevičiūtės kūrinyje atlikėjai negroja, net neturi savo instrumentų, bet muziką girdime. Toks *gyvumo* (gyvo kūrinio atlikimo scenoje) panaikinimas vėlgi atliepia ne gyvą, o įrašytą balsą telefone, kurį matome šio kūrinio pavadinime, išgirstame kūrinio

pradžioje (performanso metu – daug kartų) ir esame ne vieną sykį girdėję realiame gyvenime savo telefone.

Kaip jau minėta, likdami klausyti kūrinio po išgirstos pirmosios frazės, mes sutinkame laukti. Laukimas tampa kelių minučių kelione, kuri, prasidėjusi ramiai ir lengvai, vis intensyvėja, garsėja, greitėja. Nerimastingas, bet viltingas laukimas kažko, kaip ir absurdo pjesėje „Belaukiant Godo“, skleidžiasi kaip visiems bendra, mus vienijanti savybė – susijungimo, ryšio, gyvo, žmogiško kontakto siekis, kuris, net ir ansamblui pavadinimu „Syneasthesis“, vis dėlto neišvengia. Performansas „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ baigiasi visuotine balsų kakofonija, siekiamo ryšio nebuvimu, triukšmu, sukurtu negyvų, iš telefonų sklindančių įrašytų balsų.

Tiek ansamblių melodinėse linijose, tiek atlikėjų judesiuose, jų judėjime scenoje, drabužiuose, spalvose, sakomuose žodžiuose, performanso metu vis pasigirstančiose įrašytose frazėse svarbiausiu akcentu tampa kartojimosi momentas – vis tas pats, taip pat, kiek kitaip, bet iš naujo ir t. t.

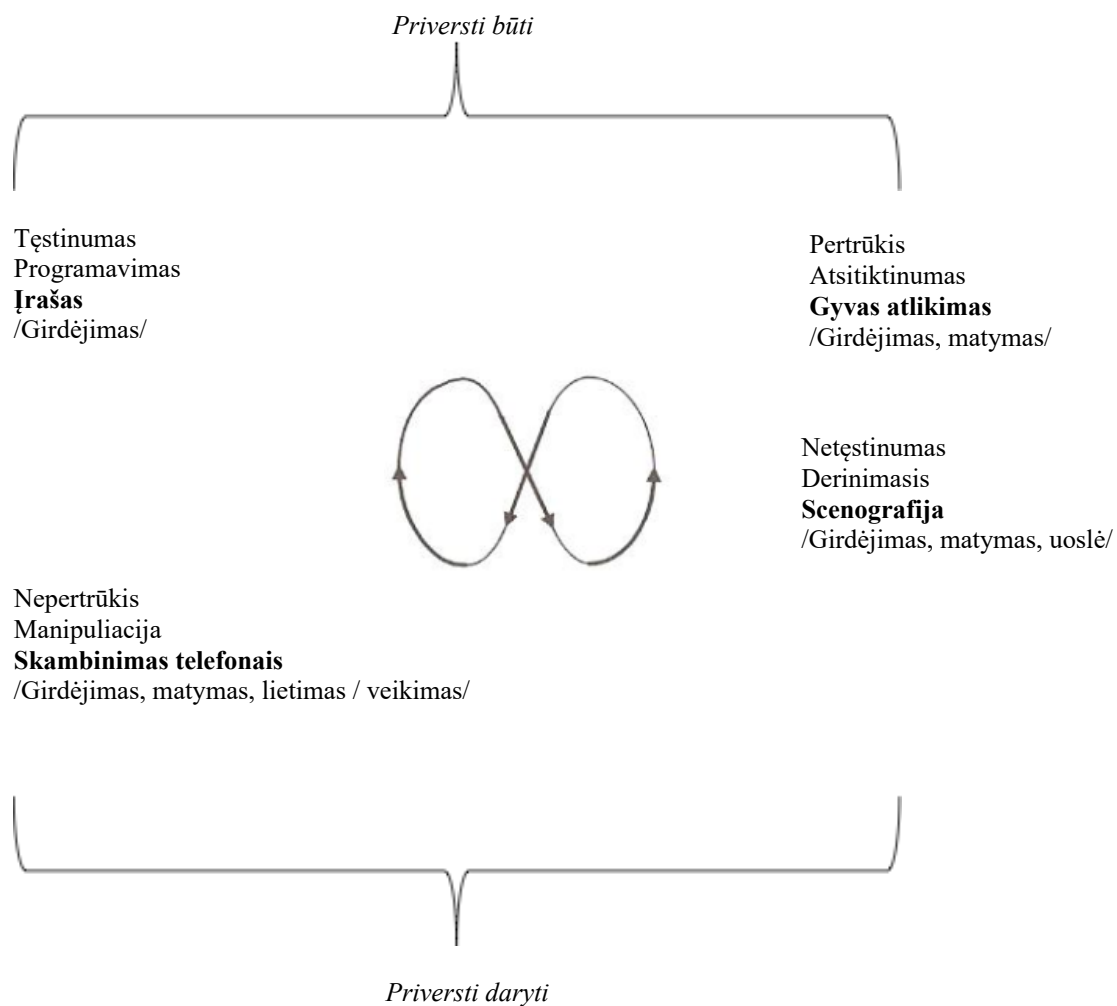
Šio muzikinio performanso sąveikos praktikų įvairovę, jų sudėtingumą bei polivalentiškumą²⁵⁷ aprėpti padeda sociosemiotikos kūrėjo ir atstovo Erico Landowskio kvadratas, kurį sudaro keturių formulių sistema, arba skiriami keturi sąveikos režimai: programavimas, pertrūkis (atsitiktinumas), manipuliavimas ir derinimasis. Programavimo sąveikos režimas yra pagrįstas reguliarumu, tęstinumu. Čia svarbu paklusimas taisyklėms, nuolatinis kartojimasis, rutina. Derinimosi režimas pagrįstas jautrumu, o Manipuliacijos – intencionalumu. Kitaip tariant, Manipuliacijos režimą apibūdina bent dviejų partnerių sąveika, kur vienas *įtikinėja* ir *įkalbinėja* kitą, siekiama naudoti.

Programavimo režimui performanso „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ atveju priskirtume tiek muzikos, tiek telefoninių balsų įrašus, girdimus salėje. Čia svarbūs pasikartojimai, robotiškumo, automatizmo, negyvumo semos. O jam priešingame Derinimosi režimo poliuje atsidurtų tai, kas nėra fiksuotas įrašas, bet ir *negyva* (nėra neatliekama ar išgaunama kūnu / balsu ir pan., o produkuojama įvairių mašinų, tačiau tai vyksta čia ir dabar): koncerto scenografija, dūmų, šviesų ir kt. efektai. Visa tai įmanu ir girdėti, ir matyti, ir netgi užuosti.

²⁵⁷ Landowski, E., *Sociosemiotika, Baltos lankos*, 29, 2009, p. 186.

Pagrindinė programavimo priešprieša yra Pertrūkio režimas, tad, kalbant apie Matulevičiūtės performansą, įrašams kardinaliai priešingas taptų gyvas atlikimas: žiūrovų ir klausytojų matomi bei girdimi muzikantai scenoje, jų balsai, judėjimas. Manipuliacijos režimas šiuo atveju apimtų potyrius ir sąveikas, turinčias negyvumo vertę – tai, kas yra ir kartu nėra produkuojama pačių atlikėjų, vyksta čia ir dabar, tačiau nėra gyva, vyksta pasitelkiant mašiną (šiuo atveju – telefonus). Tad čia atsidurtų muzikantų ir performansų stebėtojų kuriama bendra erdvinė garso skulptūra – visuotinis skambinimas numeriu 1882 ir atsiliepusių robotiškų balsų choras, aidintis per mobiliųjų telefonų garsiakalbius. Žiūrovai ir klausytojai virsta performanso dalimi – aktualizuojami girdėjimas, matymas, veikimas / lietimasis. Stebėtojai, nuo performanso pradžios priversti (tiksliau tariant – savanoriškai sutikę) laukti, skatinami įsitraukti, veikti patys ir... laukti toliau.

Aptartų sąveikų išdėliojimas sociosemiotiniame kvadrato atrodytų taip:



Tad, kaip minėta anksčiau, sąveikų režimas patvirtina ir apibendrina mintį, kad Matulevičiūtės kūrinys „Jeigu sutinkate, prašome palaukti“ laukimas yra susijęs su žmogiško, gyvo kontakto nebuvimu, jo siekimu ir noru. Kai ne tik girdime balsą ar muziką, bet ir matome, galime paliesti ar užuosti. Tiesa, erzinančią patirtį skambinant įvairioms institucijoms, o kartu ir rimtą, ypač šiais laikais aktualią problemą (kai visi iš rankų nepaleidžiame telefonų, vengiame ar mažai bendraujame gyvai ir pan.) čia košia nemenka ironijos dozė, mat šią programą nutraukti galėtų tik visiškai atsitiktinumas – kai, pavyzdžiui, paskambinę valstybinėms institucijoms kitame telefono gale išgirstume ne robotą, ne įrašytą, o gyvą žmogaus balsą. Bet pagrindinis klausimas visgi išlieka – ar tiek (ne)kantriai išlaukus, pavyks susikalbėti, ar suprasime vieni kitus, ar gausime reikiamos informacijos, o gal tik bergždžiai ir beprasmiškai visi bersime žodžius, kalbėsime vienu metu skirtingomis kalbomis?

