



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
MUZIKOLOGIJOS KATEDRA

Kotryna Račiūnaitė

**TARP APRIBOJIMŲ IR LAISVĖS: ELEKTRONINĖ MUZIKA XX a.
PASKUTINIOJO DEŠIMTMEČIO LIETUVOJE.
VYTAUTO V. JURGUČIO IR GINTO K ATVEJAI**

Meno tyrimai ir komunikacija (muzikologija)

Baigiamasis magistro rašto darbas

Darbo vadovė: prof. dr. Rima Povilionienė

Vilnius, 2026

**TIRIAMOJO RAŠTO DARBO SAŽININGUMO IR ATITIKTIES MOKSLINIŲ IR
MENINIŲ
TYRIMŲ ETIKAI DEKLARACIJA**

2026 m. gegužės 14 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „Tarp apribojimų ir laisvės: elektroninė muzika XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvoje. Vytauto V. Jurgučio ir Ginto K atvejai“ yra parengtas savarankiškai.

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

Kotryna Račiūnaitė



Studijų programos Meno tyrimai ir komunikacija (muzikologija)

Magistro baigiamojo darbo anotacija

Pavadinimas: Tarp apribojimų ir laisvės: elektroninė muzika XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvoje. Vytauto V. Jurgučio ir Ginto K atvejai

Autorius: Kotryna Račiūnaitė

Vadovas: prof. dr. Rima Povilionienė

Darbo kalba: lietuvių

Anotacija

XX a. paskutinis dešimtmetis Lietuvos elektroninės muzikos istorijoje išlieka mažai ištirtas ir menkai dokumentuotas laikotarpis, nors būtent tuo metu pradėjo formuotis pirmosios nepriklausomos elektroninės muzikos kryptys, technologiniai eksperimentai ir elektroninės muzikos kūrybinės praktikos. Po Nepriklausomybės atkūrimo atsivėrė galimybės daug laisviau pasiekti ir perimti Vakarų muzikos idėjas, tačiau elektroninės muzikos raidą lydėjo technikos, informacijos ir finansinių išteklių trūkumas, neapibrėžta kultūros infrastruktūra bei skirtumas tarp akademinės ir pagrindinės scenų. Dėl šių priežasčių daugelis ankstyvųjų elektroninės muzikos reiškinių vystėsi individualių iniciatyvų pagrindu, už institucinės sistemos ribų arba paraleliai jai. Lietuvos elektroninės muzikos lauke tuo metu formavosi skirtingos kryptys – elektroakustinė, kompiuterinė, sintezatorinė, klubinė, industrinė, *noise* ir ambientinė muzika. Akademiniame terpeje elektroninė muzika dažniausiai buvo siejama su elektroakustinėmis praktikomis ir ribotomis studijinėmis galimybėmis, tuo tarpu alternatyvioje scenoje ryškėjo *DIY* principai, technologinis eksperimentavimas ir savarankiškos garsinės estetikos paieškos. Šią situaciją ypač atskleidžia Ginto Kraptavičiaus ir Vytauto V. Jurgučio kūryba.

Ginto Kraptavičiaus (Gintas K) atvejis išryškina periferijos, pagrindinės kultūros ir savadarbės kūrybos reikšmę Lietuvos elektroninės muzikos raidai. Kompozitoriaus įkurtos grupės „Modus“ veikla, eksperimentai su buitinais garsais ir gyvai atliekama kompiuterinė muzika rodo, kad elektroninė muzika Lietuvoje galėjo formuotis ne tik sostinėje ar akademiniame aplinkoje, bet ir regionuose, remiantis asmeninėmis iniciatyvomis bei ribotomis techninėmis galimybėmis. Tuo tarpu Vytauto V. Jurgučio kūryba atskleidžia kitą elektroninės muzikos raidos kryptį – nuoseklų polinkį į kompiuterinę garso sintezę, algoritminę kūrybos mąstymą ir technologinių naujovių paieškas akademiniame aplinkoje, kuri pati tuo metu dar buvo techniškai ribota.

Elektroninės muzikos raida Lietuvoje XX a. 10-ajame dešimtmetyje vyko tarp centro ir periferijos, tarp akademinės sistemos ir alternatyvios scenos, tarp ribotų technologinių galimybių ir ambicingų kūrybinių siekių. Būtent individualios iniciatyvos, savarankiškas domėjimasis technologijomis ir eksperimentinė kūryba tapo pagrindu vėlesnei Lietuvos elektroninės muzikos raidai.

Reikšminiai žodžiai: elektroninė muzika, 1990-ieji, „Nepriklausomybės atkūrimas, kompiuterinė muzika, internetas, Gintas K, „Modus“, Vytautas V. Jurgutis, „Sticky Rhodes“, „Expansia“, „Spectrum RTM“, „Garso kaukės“.

Abstract of the Master's Thesis

Title: Between Restrictions and Freedom: Electronic Music During the Last Decade of 20th Century Lithuania. Case Studies of Vytautas V. Jurgutis and Gintas K

Author: Kotryna Račiūnaitė

Academic supervisor: prof. dr. Rima Povilionienė

Language: Lithuanian

Abstract

The last decade of the 20th century remains a poorly researched and documented period in the history of Lithuanian electronic music, even though it was during this time that the first independent styles and practices of electronic music began to emerge. Following the restoration of Lithuania's independence, opportunities to access and adopt Western musical ideas became significantly more open; however, the development of electronic music was accompanied by lack of technology, information, and financial resources, an undefined cultural infrastructure, and a divide between academic and underground scenes. For these reasons, many early electronic music phenomena developed through individual initiatives or outside institutional systems.

At that time, several tendencies emerged within the Lithuanian electronic music scene, including electroacoustic, computer-based, synthesizer, dance, industrial, noise, and ambient music. In academic contexts, electronic music was often associated with electroacoustic practices and limited studio possibilities, while the alternative scene was characterized by DIY principles, technological experimentation, and the search for independent sonic aesthetics. This situation is particularly reflected in the works of Gintas Kraptavičius and Vytautas V. Jurgutis.

The case of Gintas Kraptavičius highlights the significance of periphery, underground culture, and DIY creativity in the development of Lithuanian electronic music. The activities of his group "Modus", experiments with everyday sounds, and live computer music performances demonstrate that electronic music in Lithuania could develop not only in the capital or academic environments, but also in regional contexts through personal initiatives and limited technological means. Meanwhile, the work of Vytautas V. Jurgutis reveals another direction in the evolution of Lithuanian electronic music – a consistent inclination toward computer sound synthesis, algorithmic thinking in composition, and the search for technological innovation within an academic environment that itself remained technically limited at the time.

The development of electronic music in Lithuania during the 1990s unfolded between center and periphery, between the academic system and the alternative scene, and between limited technological opportunities and ambitious creative aspirations. Individual initiatives, independent engagement with technology, and experimental artistic practices ultimately became the foundation for the later development of Lithuanian electronic music.

Keywords: electronic music, 1990's, re-establishment of Independence, computer music, internet, Gintas K, „Modus“, Vytautas V. Jurgutis, „Sticky Rhodes“, „Expansia“, „Spectrum RTM“, „Garso kaukės“.

Turinys

Įvadas	2
1. XX a. paskutinyasis dešimtmetis Lietuvoje: elektroninės muzikos kontekstai ir raida	5
1.1. Kultūrinės transformacijos Lietuvoje	5
1.2. Elektroninės muzikos klasifikavimo kryptys 1990-aisiais	12
1.3. Lietuvos elektroninės muzikos scena: naujų garsinių horizontų paieškos	24
2. Pereinamojo laikotarpio interpretacijos: Ginto K ir Vytauto V. Jurgučio atvejai	42
2.1. Ginto K elektroninės muzikos praktikos	43
2.2. Nuo instrumento prie algoritmo: Vytauto V. Jurgučio kompiuterinė muzika.....	54
Išvados	75
Bibliografija	81
Priedai.....	88
1 priedas. Elektroninės muzikos kūriniai Lietuvoje 1961–2000 m.	88
2 priedas. Leidinyje „Tango“ aptariamų muzikų sąrašas	91
3 priedas. Pokalbis su Šarūnu Naku	94
4 priedas. Pokalbis su Vytautu V. Jurgučiu.....	97
5 priedas. Pokalbis su Antanu Jasenka	102
6 priedas. Pokalbis su Gintu Kraptavičiumi	106
7 priedas. Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos kūrinių sąrašas	109
8 priedas. Elektroninės muzikos studijos instrumentų sąrašas 1997–1998 m.	110
9 priedas. Vytauto V. Jurgučio kūrinio „Sticky Rhodes“ (1996) partitūros pavyzdžiai	113

Ivadas

Pavieniai elektroninės muzikos eksperimentai, Lietuvoje stebimi iki Nepriklausomybės atkūrimo, XX a. 10-ajame dešimtmetyje peraugo į šiandien pereinamuoju laikytiną profesionalios elektroninės muzikos įsitvirtinimo laikotarpį, kurio metu pradėjo ryškėti elektroninės muzikos kūrėjų karta. Jos atstovai ne tik eksperimentavo su naujomis technologijomis, bet ir ilgainiui tapo svarbiais Lietuvos elektroninės muzikos lauko dalyviais.

Reikia pastebėti, kad XX a. paskutiniojo dešimtmečio elektroninės muzikos laukas Lietuvoje formavosi ne kaip nuosekliai institucionalizuotas reiškiny, bet kaip įvairių individualių iniciatyvų, festivalių, eksperimentinių projektų ir tarptautinių impulsų tinklas, kurį iki šiol sudėtinga ne tik apibrėžti, bet ir detalčiai rekonstruoti. Tai ir lėmė **darbo aktualumą**, svarstant, kaip intensyvi, tačiau menkai dokumentuota Lietuvos elektroninės muzikos raida po 1990-ųjų paveikė nūdienos elektroninės muzikos stilistines, technologines bei estetines tendencijas. Šie aspektai leidžia kelti **darbo tikslą** – remiantis archyvine medžiaga, gyvais kompozitorių liudijimais bei kūrinių analize, rekonstruoti šio lauko raidos procesus XX a. paskutiniame dešimtmetyje. Tikslui pasiekti keliami šie uždaviniai:

- 1) atsižvelgiant į bendrą Lietuvos kultūrinį lauką XX a. 10-ajame dešimtmetyje analizuojančią literatūrą, aptarti svarbiausius kultūros ir meno įvykius bei jiems įtaką dariusias aplinkybes;
- 2) remiantis literatūra bei jos analize, klasifikuoti Lietuvoje iki XXI a. pradžios vyravusias elektroninės muzikos kryptis;
- 3) apžvelgti elektroninės muzikos reiškinius 1990–2000 m. laikotarpio Lietuvoje aptariant akademinės ir pagrindinės elektroninės muzikos problematiką, pagrindinius kūrėjus bei jų veiklą, festivalius, esminius informacinius šaltinius ir kūrybines aplinkybes;
- 4) išskirti 1990-aisiais naudotus elektroninės muzikos komponavimo principus;
- 5) išanalizuoti kompozitoriaus Ginto Kraptavičiaus – Ginto K – kūrybinę ir biografinę veiklą, atkreipiant dėmesį į geografinį / periferijos, principo „pasigamink pats“, balansavimo tarp pagrindžio ir akademinio lauko aspektus;
- 6) ištirti kompozitoriaus Vytauto V. Jurgučio kūrybinę ir biografinę veiklą, atkreipiant dėmesį į kompozitoriaus poziciją akademinėje erdvėje, nuoseklų polinkį į kompiuterinės muzikos sintezę, ambicingą savarankišką domėjimąsi muzikos naujovėmis bei technologinių galimybių aspektą.

Darbe pasitelkiami šie **tyrimo metodai**: šaltinių analizės ir kritikos – apžvelgiama užsienio ir lietuvių literatūra, susijusi su elektronine muzika ir jos raida; analitinis –

analizuojama ir sisteminama medžiaga apie elektroninės muzikos lauką XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvoje; aprašomasis – apžvelgiama užsienio ir lietuvių literatūra, garso ir vaizdo medžiaga; lyginamasis – 1990–2000 m. laikotarpio Lietuvos elektroninės muzikos laukas aptariamas bendrame pasauliniame kontekste; kokybinis (interviu) – analizuojama interviu su kompozitoriais surinkta informacija.

Literatūros aptarimas. Nagrinėjant elektroninės muzikos reiškinį platesniame kontekste, išskirtina elektroninės muzikos tyrėjo Nicko Collinso sudaryta straipsnių rinktinė „The Cambridge Companion to Electronic Music“ (2017) bei joje publikuotas Andrew Hugillo tekstas „The Origins of Electronic Music“. Aptariant elektroninės muzikos sampratą ir skirstymą minėtina Thomo Holmeso knyga „Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture“ (2002), nagrinėjant kompiuterinės muzikos ypatybes išskirtina Peterio Manningo knyga „Electronic and Computer Music“ (2004), aptariant elektroakustinės muzikos terminą minėtinas Simono Emmersono ir Deniso Smalley „Grove“ internetinėje muzikos enciklopedijoje patalpintas straipsnis „Electro-acoustic music“ (2001).

Lietuvių elektroninės muzikos situaciją 1990–2000 m. yra nagrinėję keletas autorių, tarp kurių išskirtinas Veronikos Janatjevos magistro darbas „Terza prattica, jos apraiškos ir imitacijos lietuvių muzikoje“ (2006), Juriiaus Dobriakovo tekstas „Eksperimentinės elektroninės ir elektroakustinės muzikos bei garso meno scenos kontūrai Lietuvoje“ (2007) bei Povilo Vaitkevičiaus straipsnis „Lietuvos elektroninė / eksperimentinė muzika: įkvepiantis neapibrėžtumas (2015)“. Minėtų autorių pateikti svarbiausi įvykiai šiame darbe tampa vienu iš atspirties taškų tolesnei analizei, kuriai ypatingai pasitarnauja ir unikalus analizuojamo laikotarpio šaltinis – Roberto Kundroto ir Lino Vyliaudo redaguotas žurnalas „Tango“ (1990–2002). Šiame žurnale publikuoti tekstai – tai autentiški liudijimai apie XX a. paskutiniojo dešimtmečio įvykius. Aptariant kultūrinį lauką pastarojo dešimtmečio Lietuvoje išskirtini Vitos Gruodytės tekstai „Nepriklausomybės laikotarpio muzikinis diskursas“ (2022), „Meninis veiksmas kaip socialinė terapija“ (2015) bei „Nauja muzika, senos tradicijos“ (2005). Vienu iš naujausių ir aktualiausių darbų minėtina Ginto Kraptavičiaus knyga „Žaidimai, arba Lietuvos eksperimentinės muzikos fragmentai“ (2023), kurioje autorius, reflektuodamas savo kūrybinę biografiją, taip pat aptaria politinius, kultūrinius bei visuomeninius permainų laikotarpio aspektus. Dera paminėti ir šio magistro darbo autorės 2024 m. atliktą bakalauro tyrimą „Eksperimentinė elektroninė muzika Lietuvoje XX a. 7-9 deš.: nuo *bukimi no tani* link *terza prattica*“, kuriame buvo gilinamasi į pavienius lietuvių elektroninės muzikos atvejus iki Nepriklausomybės atkūrimo.

Darbo struktūrą sudaro įvadas, dvi dalys, išvados, literatūros sąrašas ir priedai. Pirmojoje dalyje Lietuvos elektroninės muzikos reiškinys apžvelgiamas bendrame kultūriniame

kontekste: pirmajame poskyryje aptariamas kultūrinė situacija po lūžio – Nepriklausomybės atgavimo 1990 m. kovo 11-ąją: minimi pagrindiniai meno įvykiai, menininkų patirtys, kritikų žvilgsnis į tuometinį meno lauką; antrajame poskyryje, remiantis tyrėjo Thomo Holmeso elektroninės muzikos skirstymu, pateikiami elektroninės muzikos krypčių apibrėžimai bei jų taikymas klasifikuojant elektroninę muziką Lietuvoje iki 2000 m.; trečiajame poskyryje, remiantis literatūra ir atliktų interviu su kompozitoriais Šarūnu Naku, Vytautu V. Jurgučiu, Antanu Jasenka ir Gintu Kraptavičiumi, medžiaga, analizuojama Lietuvos elektroninės muzikos scena, aptariant akademinės ir pogrindinės muzikos santykį bei raidą XX a. paskutiniajame dešimtmetyje, festivalių reikšmę bei informacinius ir technologinius veiksnius, formavusius šį muzikinį lauką.

Antros dalies pirmajame poskyryje analizuojama kompozitoriaus Ginto Kraptavičiaus – Ginto K – kūrybos ir biografijos aspektai, koncentruojantis į pirmosios industrinės muzikos grupės „Modus“ veiklą bei vėlesnį kūrybinį dreifavimą link eksperimentinės muzikos solo projektuose, pasirašant Ginto K slapyvardžiu. Siekiama atkreipti dėmesį į periferinį nagrinėjamo reiškinių pozicionavimą – regioniško aspekto ir neinstitucinį veiklos pobūdį, kuris atsiskleidžia per geografinę vietovę, ribotą prieigą prie technologijų, tačiau savarankiškai formuotą technologinę ir kūrybinę infrastruktūrą, leidusią rasti savitai, nuo centro nutolusiai ir periferijai atstovaujančiai, tačiau reikšmingai elektroninės muzikos raiškai Lietuvoje.

Antrajame antros dalies poskyryje analizuojamas vieno iš kompiuterinės muzikos pradininkų Lietuvoje – Vytauto V. Jurgučio atvejis, kuriame taip pat iškeliama periferiškumo problema: nors šis kompozitorius veikė akademinėje aplinkoje, tačiau jo kūrybinė veikla atskleidžia, jog kompiuterinės muzikos raida Lietuvoje vyko ne tiek per institucinį aprūpinimą, kiek individualių iniciatyvų ir saviugdos dėka bei nuolat eksperimentuojant su ribotais ištekliais.

Darbo priedus sudaro Lietuvos elektroninės muzikos kūrinių sąrašas 1961–2000 m., sudarytas remiantis muzikos informacijos centro (MIC) elektronine baze. Prieduose yra keturi interviu: pokalbiai su darbo tyrimo objektais Gintu Kraptavičiumi ir Vytautu V. Jurgučiu bei, siekiant giliau apžvelgti kūrybines elektroninės muzikos aplinkybes bei išsiaiškinti pagrindinius komponavimo principus, pateikiami atlikti interviu su kompozitoriais Šarūnu Naku ir Antanu Jasenka. Likusius priedus sudaro Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos kūrinių sąrašas, Akademijos elektroninės muzikos studijos 1997–1998 m. instrumentų sąrašas ir iliustracijos bei Vytauto V. Jurgučio elektroakustinės kompozicijos „Sticky Rhodes“ (1996) partitūros pavyzdys.

1. XX a. paskutinis dešimtmetis Lietuvoje: elektroninės muzikos kontekstai ir raida

1.1. Kultūrinės transformacijos Lietuvoje

Iki Lietuvos Nepriklausomybės atkūrimo elektroninė muzika šalies kompozitorių kūryboje pasirodydavo tik kaip pavieniai eksperimentai¹. XX a. 10-ajame dešimtmetyje ši situacija ėmė keistis – pradėjo formotis naujas, pereinamasis profesionaliosios elektroninės muzikos įsitvirtinimo laikotarpis. Tačiau šis procesas vyko riboto informacijos prieinamumo ir nepakankamų technologinių galimybių sąlygomis, todėl kūrėjams dažnai teko savarankiškai ieškoti ir įsigyti techninę įrangą, rinkti informaciją, mokytis iš klaidų.

Norint suprasti tokios raidos aplinkybes, būtina atsižvelgti į platesnį XX a. 10-ojo deš. kultūrinį kontekstą. Nors tuo metu atsivėrė naujos raiškos galimybės, tačiau kartu išryškėjo institucijų veiksmingumo ir finansavimo stoka. Meninė veikla dažnai rėmėsi individualiomis iniciatyvomis, eksperimentais ir laikiniais projektais. Ši pereinamoji būseną, pasižymėjusi neapibrėžtumu, tapo svarbia prielaida naujų kultūrinių veiklų formavimuisi.

Kaip teigia Viktoras Urbaitis, „Lietuvos elektronika [elektroninė muzika – aut. past.] daugelį metų gyvuoja kaip nekonvencinis, nuo populiariosios muzikos atskiras reiškiny, gajus savo vidiniuose rėmuose, gana izoliuotas, skirtingas (bei atskiras) nuo kitų vietinių muzikinių reiškinių ir bendruomenių“ (Urbaitis 2020). Tokia izoliuota raida neatsiejama nuo istorinės ir politinės aplinkos. Paskutiniame praeito amžiaus dešimtmetyje, Lietuvai atkūrus Nepriklausomybę, kultūros lauke įvyko reikšmingas lūžis – atsivėrė galimybės laisviau pasiekti Vakarų muzikos idėjas, technologijas ir informacijos šaltinius. Vis dėlto svarbu pažymėti, kad avangardinės ir eksperimentinės muzikos procesai Lietuvoje prasidėjo dar XX a. 9-ajame dešimtmetyje, todėl Nepriklausomybės atkūrimas veikiau tapo simboliniu „durų į pasaulį“ atvėrimu, leidusiu nevaržomai ir daug intensyviau plėtoti jau anksčiau užsimezgusias kūrybines idėjas.

Neapibrėžtos laisvės kultūra – taip šį laikotarpį vadina Skaidra Trilupaitytė, pastebint, kad laisvė nuo cenzūros atsirado greičiau nei aiškos institucijos, vertinimo kriterijai ar meno politika (Trilupaitytė 2007: 93–96). Tai buvo kūrimosi etapą išgyvenanti terpė, palanki formotis įvairiems meno reiškiniams, puoselėti netradicines, naujas, technologijomis ir eksperimentais paremtas praktikas.

Apie minimą atskirtį atsiliepia ir meno tyrėjas Jurijus Dobriakovas, teigdamas, jog būtent 90-ieji, nors ir būdami laisvės bei ilgai kurtos vizijos simboliu, yra ir itin neapibrėžto, savo tapatybės beieškančio laikotarpio pavyzdys (Dobriakov, cit. iš Vyšniauskas 2014). Laikotarpis,

¹ Galima paminėti keletą darbų, kuriuose bendriau fiksuojama ar detaliau aptariama lietuvių elektroninės muzikos situacija iki Nepriklausomybės atkūrimo: Janatjeva 2006; Dobriakovas 2007; Vaitkevičius 2015; Račiūnaitė 2024.

turėjęs su polėkiu skrieti link vakarietiško pasaulio, visgi buvo lydimas to paties informacijos stygiaus bei dar didesnės ir chaotiškesnės finansinės naštos.

Panašiai mąstė ir Alfonsas Andriuškevičius:

[...] turbūt gerokai prastas lapas buvo mūsų kraštuose tie pastarieji penkiasdešimt metų. Bet pažiūrėkime į juos kaip į tekstą ir pamatuokime anksčiau nurodytais kriterijais: rizikos, įdomumo, beprotybės, keliaprasmiškumo. [...] ar pasaulis, kaip didžiulis tekstas, neprarastų gerokos dozės savo įdomumo ištrynus tąjį prakeiktą fašistinį ir komunistinį jo gabalą? (Andriuškevičius 2004: 9)

Tokios Andriuškevičiaus mintys leidžia į praeitą amžių žvelgti dvilypiai: tai buvo itin daug suvaržymų patyręs laikas, tačiau jo palikimo svarba yra išlikusi didelė – būtent XX a. pradėję formotis kultūriniai reiškiniai yra neatsiejama nūdienos dalis. Šį dvilypumą papildė ir sovietmečio atminties problematika, leidžianti suprasti, kodėl sovietinio laikotarpio vertinimai ir po Nepriklausomybės atkūrimo išlieka nevienareikšmiai, o kultūriniai ženklai bei praktikos neretai tampa diskusijų objektu:

[...] sovietinio režimo [...] atmintis vis dar gyva, tad subjektyviai patiriamas laiko nuotolis dažnai priklauso nuo tada išgyvento ir šiandien prisimenamo gyvenimo „gerumo“ ar „blogumo“, neišvengiamai košiamo per dabarties vertybių ir konjunktūrų filtrą. (Čepaitienė 2007: 6–7)

Siekiant suprasti, koks perversmas kultūroje galėjo įvykti atgavus Nepriklausomybę, pirmiausia būtų svarbu išskirti sovietinio laikotarpio kultūros funkcionavimo ypatumus. Kaip teigia Skaidra Trilupaitytė, sovietinių sankcijų varžomoje šalyje gyvenę piliečiai buvo laikomi kaip negalintys priimti sprendimų patys, kaip visiškai priklausomi nuo tuometinės valdžios ir neturintys kritinio požiūrio į ją. Autorės manymu, priespauda, suvaržymai itin buvo juntama publicistikoje ir istoriografijoje – *natūrali savicenzūra* buvo savaime suprantamas dalykas, autoriai, vedini baimės, laikėsi niekur nerašytų, tačiau žinomų taisyklių (Trilupaitytė 2007: 94).

Nepaisant varžančių sankcijų, XX a. 9-ajame dešimtmetyje vis labiau ryškėjo laisvės siekio idėjos – menininkai drąsiau eksperimentuodavo, išsakydavo savo poziciją; muzikantai, tarsį nujausdami artėjančias politines permainas, nebijojo atlikti muziką kitaip, įtraukti anuomet vakarietiškomis laikytas idėjas. Keletas tokių pavyzdžių apžvelgiama Vakario Vingilio, Kosto Kajėno ir Martyno Stankevičiaus sukurtame projekte „Lūžių muzika ir kontrkultūra“ (2023)²,

² Vakario Vingilio, Kosto Kajėno ir Martyno Stankevičiaus projektas „Lūžių muzika ir kontrkultūra“ buvo straipsnių ir pokalbių ciklas apie Lietuvos muzikinį bei kultūrinį gyvenimą 1980–1990 m. Penki straipsniai buvo publikuoti

kuris koncentruojasi į anuomet drąsaus jaunimo veiklą totalitarinės kontrolės sąlygomis. Kaip pirmąjį pavyzdį galima pateikti grupės „Antis“³ veiklą. Kaip teigia grupės lyderis Algirdas Kaušpėdas, grupės veikla prasidėjo *klubinėje*, sau artimoje erdvėje, tačiau greitai išpopuliarėjo plačiau. Kaušpėdas mini, jog iš pradžių į grupės „Antis“ veiklą buvo žvelgiama priešišškai, mat atliekama muzika buvo kitokia, paremta alternatyvaus roko, postpanko, *new wave* elementais. Toks kitoniškumas grupę automatiškai siejo su pasipriešinimu režimui. Nepaisant to, neužilgo „Antis“ tapo viena populiariausių grupių 9-ajame dešimtmetyje (Kaušpėdas, cit. iš Vingilis, *et al.* 2023)⁴.

Dar vienas iš Vingilio, Kajėno ir Stankevičiaus projekte aptariamų pavyzdžių – 1988 m. įkurtos grupės „Ir visa tai kas yra gražu yra gražu“ (trump. „IVTKYGYG“) veikla⁵. Šios grupės lyderio Artūro Šlipavičiaus-Šlipo teigimu, grupės kūrimo idėja asocijavosi su laisvos Lietuvos siekiu, noru plėtoti Vakarų kultūroje besišaknijančias naujas tradicijas: „Sovietiniais laikais buvo uždėta didžiulė ir sunki ranka ant kultūros, visiems buvo bloka. Norėjosi atnešti Vakarų kultūros ir bėgti nuo sovietizmo“ (Šlipavičius-Šlipas, cit. iš Vingilis, *et al.* 2023).

XX a. paskutiniojo dešimtmečio kultūrinė situacija pasižymėjo savotišku paradoksu: ilgai laukta laisvė ir atsivėrusios galimybės skatino kuo greičiau perimti Vakarų kultūros formas, tačiau šį procesą lydėjo skubėjimas ir chaotiškas noras aprėpti viską vienu metu. Dėl šios priežasties XX a. paskutiniojo dešimtmečio kultūrinę situaciją galima nagrinėti pagal kelis pagrindinius pokyčių aspektus, tai:

- įstatyminė pertvarka ir naujo (nepriklausomo, laisvo) teisinio reguliavimo kūrimas,
- kultūros finansavimo ir vadybos kaita,
- Vakarų įtakos, tarptautiškumas ir naujos iniciatyvos,
- kultūrinio turinio transformacija ir anksčiau cenzūruotų temų įsitvirtinimas,
- technologijų ir informacijos prieinamumo ribotumas dėl finansų trūkumo.

2023 m. lapkričio–gruodžio mėn. portale bernardinai.lt, <https://www.bernardinai.lt/zyma/luziu-muzika-ir-kontrkultura/>.

³ Grupė „Antis“ veikė 1985–1990 m. ir veiklą vėliau atnaujino jau Nepriklausomoje Lietuvoje 2007–2016 m. Grupę įkūrė Artūras Kaušpėdas, 1985–1990 m. ją sudarė nariai: A. Kaušpėdas (vokalas), P. Ubartas (trimitas, gitara), A. Blūšius (gitara), V. Augustinas (klavišiniai), L. Būda (mušamieji), G. Rakauskas (bosinė gitara), P. Kovaliovas (saksofonas), A. Luckus (trombonas), V. Kubilius (tūba); nariai (2007–2016): A. Kaušpėdas (vokalas), A. Blūšius (gitara), G. Simniškis (bosinė gitara), G. Rakauskas (gitara, programavimas), V. Augustinas (klavišiniai), L. Būda (mušamieji), P. Ubartas (trimitas, gitara) (Bluvšteinas 2018).

⁴ Kaip vieną iš vėlesnio populiarumo priežasčių Kaušpėdas įvardija valdžios taisyklių paisymą. Jis teigia, jog „mes („Antis“ – aut. past.) grojome, ką norėjome, visi jautė, kad esame nuoširdūs, ir mūsų tekstai, muzika neperėjo sovietinės cenzūros filtro“ (Kaušpėdas, cit. iš Vingilis, *et al.* 2023).

⁵ 1988 m. įkurtos grupės „Ir visa tai kas yra gražu yra gražu“ („IVTKYGYG“) pagrindiniai nariai buvo gitaristas Artūras Šlipavičius-Šlipas bei vokalistas Artūras Barysas-Baras. „IVTKYGYG“ įvardijama kaip viena ryškiausių alternatyviosios roko muzikos atstovių XX a. 9–10 deš. Lietuvoje.

Platesni kultūriniai pokyčiai XX a. paskutiniajame dešimtmetyje buvo glaudžiai susiję su komunikacijos, globalizacijos ir informacinių technologijų sklaida. Analizuodama elektroninio ir medijų meno pradžią Lietuvoje, Renata Šukaitytė pabrėžė, jog po Nepriklausomybės atkūrimo kultūrinis laukas formavosi ne vientisai: šiuolaikinės, technologijomis grįstos meninės praktikos dėl sovietmečio valdžios įtakoje patirtos atskirties Lietuvą pasiekė pavėluotai, o elektroninio meno kultūrai trūko tiek aiškių institucinių rėmų, tiek nuoseklių kūrybinių bendruomenių, galinčių kryptingai formuoti šios srities raidą (Šukaitytė 2006: 243–251). Vis dėlto autorė pažymi, kad šis chaotiškumas skatino laikinų iniciatyvų, projektų ir tarptautinių ryšių atsiradimą, kurie tapo svarbia XX a. 10-ojo dešimtmečio kultūrinio gyvenimo dalimi.

Analizuodama situaciją Lietuvai atgavus Nepriklausomybę, tyrėja Eglė Rindzevičiūtė išskyrė keletą pirmųjų esminių santvarkos kismo žingsnių instituciniame ir įstatyminiame lygmenyje, tai: kultūros ir švietimo ministerijų susijungimas į vieną instituciją (vad. Darius Kuolys)⁶; depolitizacijos įstatymo, draudžiančio partijų veiklą švietimo įstaigose, priėmimas⁷; cenzūros įstaigos „Glavlit“ panaikinimas⁸. Šie žingsniai buvo itin svarbūs ir reikalingi laisvėjančio kultūrinio gyvenimo idėjai įgyvendinti, bet, kaip nurodo Rindzevičiūtė, kartu su laisvėjančia santvarka atsirado ir kultūros finansavimo problema: parama kultūrai tapo nevienalytė – įvykus ilgai lauktam okupacinio režimo nuvertimui, finansavimo mechanizmai tapo itin nestabilūs ir chaotiški, o nepriklausomų rėmėjų buvo per mažai, todėl kultūrinį sektorių lydėjo finansiniai sunkumai, ypač 1993 m. ir 1998 m. krizių metu (Rindzevičiūtė 2009: 566–568). Panašiai apie finansų stygių pasisakė ir Vita Gruodytė: nepaisant to, jog menininkams atsivėrė naujos galimybės ir kūrybinė laisvė tapo vis mažiau ribojama, finansų trūkumas buvo vienas iš esminių iššūkių siekiant įgyvendinti naujus kūrybinius tikslus (Gruodytė 2015: 87–88). Vis dėlto, nepaisant opios finansinės problemos XX a. 10-ajame dešimtmetyje, kūrybinis laukas Lietuvoje tuo metu patyrė intensyvią kūrybinį judėjimą, pasižymėjo eksperimentais ir naujų raiškos formų paieškomis.

Kita vertus, *neapibrėžtos laisvės* etapą išgyvenantys susidūrė su jiems nepažįstama, nepatirta ir, manyčiau, svetima kultūros vartojimo ekonomika. Žemiau pateikiamos Gruodytės mintys atskleidžia XX a. paskutiniojo dešimtmečio situaciją, kai *turgumi* pavadintas kultūrinis laukas kontrastuoja su ne vieną dešimtmetį varžiusiomis taisyklėmis ir sankcijomis:

⁶ Ministerijų sujungimas įvyko 1990 m. kovą, įtvirtintas naujas pavadinimas – Kultūros ir švietimo ministerija. Ministru tuo metu buvo paskirtas Darius Kuolys (Rindzevičiūtė 2009: 566–568).

⁷ Inicijuojant naujai Kultūros ir švietimo ministerijai, įstatymas buvo priimtas 1990 09 01 (Rindzevičiūtė 2009: 567).

⁸ „Glavlit“ – SSRS kultūros, literatūros ir žiniasklaidos cenzūros institucija, Lietuvoje įkurta 1940 m. Lietuvos SSR Ministrų Tarybos nutarimu „Glavlit“ panaikintas prieš pat Nepriklausomybės atkūrimą, 1990 m. vasario 26 d.

[...] ilgus sovietinius dešimtmečius puoselėjusi savo originalumą ir bandžiusi vis ne vietoj ir ne laiku nutrūkstančiame istorijos siūle atrasti savosios tradicijos tęstinumą užtikrinančius saitus, lietuvių muzika staiga atsidūrė jai visiškai svetimame, sinchroniškai egzistuojančiame nesibaigiančių aktualijų – greito vienkartinį kūrinį suvartojimo – pasaulyje, iš kurio istorinė dimensija kaip ir išnyko. (Gruodytė 2005: 150)

Kaip teigia Gruodytė, lietuviškos muzikos pasaulyje buvo nebeįmanoma „ignoruoti to fakto, kad [muzika – aut. past.] atsidūrė turguje, kuriame kultūra parduodama lygiomis teisėmis su kitomis prekėmis, ir kuriame mąstoma projektais, o ne kūriniais“ (ten pat). Tuo tarpu Trilupaitytė, analizuodama platesnį sociokultūrinį ir ideologinį kontekstą, akcentuoja pereinanąjį XX a. 10-ojo dešimtmečio būseną – kultūrinis laukas veikė tarp sovietinio paveldo ir naujų, liberaliais principais grindžiamų kultūros vadybos modelių (Trilupaitytė 2007: 98–100). Panašų požiūrį į ekonominę situaciją pateikė ir Rindzevičiūtė, išskirdama keletą po Nepriklausomybės atkūrimo susiformavusių kultūros vadybos modelių. Tyrėja pažymi, kad iš sovietmečio perimto centralizuoto valdymo išlikusių struktūrų pavyzdžių minėtina nacionalinių kultūros organizacijų finansavimas iš valstybės biudžeto bei dalies komunistų partijos narių išlikimas valdžioje bei kultūros valdyme (Rindzevičiūtė 2009: 566–568). Iš vakarietišku kultūros vadybos modelių pavyzdžių, greta minėto depolitizacijos įstatymo, „Glavlit“ panaikinimo, ministerijų susijungimo, pirmiausia išskirtinas 1990 m. veiklą pradėjęs „Atviros Lietuvos fondas“ – pirmoji po Nepriklausomybės atkūrimo įsteigta nevyriausybinė organizacija, siekusi prisidėti prie atviros, demokratiškos pilietinės visuomenės kūrimo, remti švietimo, kultūros, mokslo bei laisvos visuomenės iniciatyvas⁹. Greta jo svarbi tapo ir Kultūros ir švietimo ministerijos parama nevyriausybiniams organizacijoms – nepriklausomų sandorių (angl. *arm's length*) principu veikiančių finansavimo institucijų – „Medijų rėmimo fondas“ (1996) bei „Menų ir sporto rėmimo fondas“ (1998) – įkūrimas ir kiti procesai (ten pat). (Rindzevičiūtė 2009: 566–568).

Pasak Trilupaitytės, šį laikotarpį ženklino ne tik institucinių struktūrų kaita, bet ir naujos kultūrinės tapatybės paieškos, lydimos įtampų, nostalgijos bei kritinio santykio su praeitimi (Trilupaitytė 2007: 98–100). Tokia ideologinė ir institucinė transformacija darė tiesioginę įtaką meninėms praktikoms, skatindama eksperimentus, tarpdiscipliniškumą ir alternatyvių raiškos formų plėtrą.

Tai, kas vyko Gruodytės įvardintame *turguje* – Lietuvos muzikiniame lauke po Nepriklausomybės atkūrimo – Vytautas Landsbergis ir Jūratė Katinaitytė aptaria per atsivėrusių galimybių prizmę: autorių teigimu, atgavus laisvę radosi daugiau galimybių bendrauti su

⁹ Informacijos šaltinis: <https://olf.lt/istorija/>.

pasauliu, jauni muzikantai vyko į Vakarų, Vakarų muzikantai ėmė lankytis Lietuvoje. Išskirtina, jog tarptautiškumo dėmuo paveikė svarbius Lietuvoje organizuojamus muzikos renginius. Pavyzdžiui, XX a. 10-ajame dešimtmetyje pradėti organizuoti tarptautiniai konkursai: nuo 1965 m. rengiamas M. K. Čiurlionio tarptautinis pianistų ir vargonininkų konkursas 1995 m. tapo tarptautiniu; nuo 1974 m. rengiamas Balio Dvariono jaunųjų pianistų ir smuikininkų konkursas 1989 m. įgijo tarptautinį statusą¹⁰ (Landsbergis ir Katinaitytė 2018). Minėtini ir muzikos leidiniai: žurnalai „Muzikos barai“ (leistas 1931–1933 m., atnaujinta 1989 m.), į moderniąją muziką orientuotas „Tango“ (1990–2002), bendrą meno lauką aptarinėjęs „Ore“ (nuo 1998 m.) žurnalai, vėlesniame etape – „Lietuvos muzikologija“ (nuo 2000 m.) bei „Lithuanian Music Link“ (liet. „Lietuvos muzikos link“) (nuo 2000 m.). Greta šių leidinių minėtina leidykla „Muzika“, veikusi 1989–1994 m. (ten pat).

Taip pat svarbu paminėti ir muzikos įrašų leidyklas. Visų pirma, iki 1990 m. pagrindine profesionalių muzikos įrašų leidybos ir platinimo institucija Lietuvoje buvo Vilniaus plokštelių studija, veikusi kaip sąjunginės firmos „Melodija“ padalinys¹¹. Po Nepriklausomybės atkūrimo ir sovietų sąjungos žlugimo studijos veikla stojo, o jos funkcijos palaipsniui pasidalijo tarp institucijų bei naujai besikuriančių leidyklų: dalis įrašų buvo perduota Lietuvos centriniam valstybės archyvu, kita dalis atiteko Lietuvos muzikos informacijos ir leidybos centrui (MIC), taipogi nemaža dalis įrašų nugulė leidybinėje kompanijoje „Bomba Records“ (liet. „Bombos įrašai“) (Skudienė 2017). Povilas Vaitkevičius „Bomba Records“ išskiria kaip vieną didžiausių ankstyvojo Nepriklausomybės laikotarpio leidybinių kompanijų, veikusių nuo 1991 m., greta populiariosios muzikos leidusių ir alternatyvesnius projektus. Greta šios minėtos ir 1993 m. įkurta leidykla „Dangus productions“¹² bei į populiariosios muzikos šlagerius orientuota leidykla „Pūkas“¹³ (nuo 1991 m.). Taip pat išskirtinos ir mažesnės pagrindinės leidyklos – „Fiasko Zone“¹⁴ (n. d.) bei „Vetšo Mėnesio Vaizbuva“¹⁵ (apie 1995 m.), kurios daugiausia buvo orientuotos į savilaidą (Vaitkevičius 2016).

¹⁰ Verta paminėti ir nuo 1965 m. vykusį respublikinį jaunųjų atlikėjų Stasio Vainiūno konkursą, kuris nuo 2006 m. rengiamas kaip Stasio Vainiūno tarptautinis pianistų ir kamerinių ansamblių konkursas; taipogi svarbus faktas – nuo 2001 m. prasideda tarptautinis J. Heifetzo smuikininkų konkursas.

¹¹ Vilniaus plokštelių studija buvo įsteigta 1958 m. Vilniuje ir veikė kaip firmos „Melodija“ padalinys. Sovietmečiu tai buvo pagrindinė profesionali muzikos įrašų studija Lietuvoje, kurioje buvo įrašoma klasikinė, estradinė, folkloro bei teatro muzika (Skudienė 2017).

¹² „Dangus productions“ (dabar – „Dangus“) – 1993 m. Ugniaus Liogės įkurta privati muzikos įrašų leidykla Vilniuje. Leidykla daugiausia leido alternatyviąją lietuvišką muziką – folklorą, postfolklorą, eksperimentinę, elektroninę bei pagrindžio muziką, taip pat platino ankstyvuosius nepriklausomos muzikos įrašus kasečių formatu (*Direktorius* 2013).

¹³ „Pūkas“ – privati muzikos leidybos kompanija, įkurta 1991 m. Kęstučio Pūko iniciatyva. Leidykla daugiausia leido lietuvišką populiariąją muziką, šlagerius ir estradinę muziką, taip pat platino audiokasetes (Pūkas n.d.).

¹⁴ „Fiasko Zone“ veikė Utenoje; leidykla leido alternatyvios, eksperimentinės ir elektroninės muzikos įrašus (Vaitkevičius 2016).

¹⁵ „Vetšo Mėnesio Vaizbuva“ veikė Vilniuje; leidykla koncentravosi į pagoniško folkloro, ritualinės ambientinės (angl. *ritual ambient*) ir postfolkloro krypčių muzikos įrašų leidimą (Vaitkevičius 2016).

Kaip galima pastebėti, XX a. 10-ajame dešimtmetyje ištis atsirado didesnė laisvė reikštis bei nekontroliuojamai plėtoti naujas menines idėjas. Anot Paulinos Nalivaikaitės, muzikinės laisvės plitimo idėjos itin siejosi su bendra situacija šalyje – anksčiau cenzūruotos temos, tokios kaip seksas, nusikalstamumas, smurtas ar socialinė nelygybė, tapo atvirai artikuliuojamos tiek pogrindinėje, tiek populiariojoje muzikoje. Būtent pastaroji buvo tikras 90-ųjų atspindys – joje susipynė nusikalstamumo, laukinio kapitalizmo, seksualumo, socialinio nesaugumo motyvai. Kaip pavyzdžius galima minėti grupę „SEL“ (vad. Egidijus Dragūnas) ir jos albumą „Kontrolinis šūvis“ (1995), kuriame buvo atvirai reiškiamos smurto bei nusikalstamumo idėjos¹⁶; minėtina ir grupė „Karališka erdvė“ (Linas Domeikis, Neringa Levulienė) bei jų dainos „Verslas“¹⁷ (1996) ir „Apgaulė“¹⁸ (1998), atspindėjusios pinigų, socialinio nesaugumo, prostitucijos temas (Nalivaikaitė 2017: 72–90).

Nepaisant to, visa tai lydėjo nenuoseklumas ir nestabilumas: muzikinis laukas formavosi chaotiškai, o nauji vakarietiški modeliai dažnai buvo perimami intuityviai, be gilesnio suvokimo. Anot Karolio Vyšniausko, dešimtas dešimtmetis geriausiai atsispindėjo „trokštant judėti pirmyn, bet nežinant, kaip tai daryti. Tai buvo laikas, kai taisyklių mažai kas laikėsi, nes jos dar tik kūrėsi“ (Vyšniauskas 2014). Jam pritarė ir Dobriakovas, teigdamas, jog „90-ieji turi labai daug klaustukų“ bei trauminių patirčių, todėl tai – mažai dokumentuotas laikotarpis, pilnas neapibrėžtumo, žinių stygiaus, kontrastavusio su prieš Nepriklausomybės atgavimą formuota idėja apie įvairialypį prieinamumą (Dobriakov, cit. iš Vyšniauskas 2014).

Panašiai mąstė ir Vytautas V. Jurgutis, teigdamas, jog informacine prasme 90-ieji Lietuvoje daugeliu aspektų buvo tarsi sovietmečio tęsia – žinių stygius ir ribotas technologinis prieinamumas formavo situaciją, kurioje laisvė egzistavo greta neapibrėžtumo (Jurgutis 2025). Tad šiuo atveju muzikos sritis, nors ir patyrė didelį proveržį, buvo apgaubta chaoso šydu, kurį įveikti prireikė daugiau nei dešimtmečio.

Panašūs reiškiniai formavosi daugelyje post-sovietinių šalių. Kaip teigė Daria Serguejevna Kabanova, po Sovietų Sąjungos žlugimo daugelis buvusių SSRS šalių atsidūrė sudėtingoje pereinamojo laikotarpio situacijoje. 1990-ieji tapo ne tik politinių permainų, bet ir kultūrinio neapibrėžtumo laikotarpiu. Ilgą laiką galiojusios sovietinės vertybės, simboliai ir kultūriniai pasakojimai buvo staiga atmesti arba prarado autoritetą, tačiau naujos kultūrinės

¹⁶ Minimam „SEL“ albumui dainos „Kontrolinis šūvis“ tekstas orientuojasi į smurtą, ginklo naudojimą. Kaip pavyzdys išskirtinas priedainio tekstas: *Nauja auka guli/ Kulka to tik ir laukia/ Kraujyje išsimaudyt*. Kaip yra teigęs Marijonas Mikutavičius, kuris kaip tik ir buvo šios dainos teksto autorius: „Čia buvo Egio pageidavimas, sakė, parašyk man, kad tokia baisi būtų, pikta.“ (paimta iš interviu su Mikutavičiumi: <https://www.delfi.lt/veidai/filmai-ir-tv/m-mikutavicius-sel-daina-kontrolinis-suvis-vienas-geriausiu-mano-sukurtu-tekstu-73023358>).

¹⁷ Grupės „Karališka erdvė“ dainos „Verslas“ tekstas gvildena prostitucijos tematiką. Kaip pavyzdys išskirtinas šis tekstas: *Jūs merginos prostitutės/ Kartais gražios ir meilutės/ Norit jūs tiktai vieno/ Šaibų kaip karvutės šieno*.

¹⁸ Grupės „Karališka erdvė“ dainos „Apgaulė“ tekstas gvildena prostitucijos tematiką. Kaip pavyzdys išskirtinas šis tekstas: *Kvaila tu esi/ Myli tu vaikiną/ Suteneris jis/ Jis tave kabina*.

kryptys dar nebuvo susiformavusios ir aiškios. Dėl to kultūrinis gyvenimas dažnai vystėsi neapibrėžtai, be aiškių taisyklių ar ilgalaikės strategijos, stabilios krypties (Kabanova 2011: 6–11).

Apibendrinant galima teigti, jog XX a. pabaigoje Lietuvos kultūra, taip pat muzikinė, išgyveno dvilypį procesą: 9 deš. sovietmečio sankcijos vis dar varžė meninę ir kultūrinę erdvę, tačiau buvo galima įžvelgti vis daugiau laisvės siekio ženklų, o atgavus Nepriklausomybę, kultūrinis gyvenimas išgyveno proveržį, atsivėrė naujos galimybės, tačiau kartu iškilo ir finansinių bei identiteto paieškų iššūkių. Nepaisant to, XX a. paskutiniajame dešimtmetyje vyko aktyvios savitumo paieškos ir, nors revoliucija muzikoje šiuo laikotarpiu neįvyko, pats laikotarpis buvo reikšmingas Lietuvos kultūros vystymosi kontekste, atvėręs kelią šiuolaikinei meninei raiškai.

1.2. Elektroninės muzikos klasifikavimo kryptys 1990-aisiais

Žvelgiant į elektroninės muzikos reiškinių, susiduriama su skirtingų krypčių įvairove, kuri lemia ir paties termino itin platų taikymą. Andrew Hugillo teigimu, terminas *elektroninė muzika* apibrėžia muziką, sukurtą naudojant elektroninius įrenginius ar kitus elektra varomus mechaninius prietaisus, kurių pagalba suteiktos muzikinės galimybės išlieka nuolatiniu diskurso objektu literatūros, meno, inžinerijos ir filosofijos srityse (Hugill 2017: 7–25). O anot Thomo Holmeso, elektroninę muziką pirmiausia galima skirstyti į dvi esmines grupes: grynąją ir elektroakustinę. Grynajai elektroninei muzikai priklauso visa, kas sukomponuota vien tik elektroniniu garsu – pavyzdžiui, kompiuterinė, sintezatorinė muzika. Elektroakustinę muziką Holmesas traktuoja kaip negrynąją dėl sąsajos su *natūraliu pasauliu*, t. y. aplinkoje esančiais realiais garsais (Holmes 2002: 6–9).

Analizuodamas garso konstravimo aplinkybes, Holmesas aptaria įvairius elektroninės muzikos kūrimo bei garso apdorojimo principus (ten pat: 5–13). Remiantis šia medžiaga, galima išskirti šias elektroninės muzikos kryptis:

- elektroakustinę,
- kompiuterinę,
- sintezatorinę,
- klubinę (šokių) muziką.

Toliau darbe šios elektroninės muzikos kryptys bus aptariamoms, pritaikant jas 1990-ųjų elektroninės muzikos laukui Lietuvoje. Toks skirstymas pasirinktas atkreipiant dėmesį į du esminius aspektus: muzikos paskirtį (pavyzdžiui, elektroakustinės akademinės ir šokių muzikos priešprieša) bei garso atsiradimo principą / šaltinį (pavyzdžiui, elektroakustinės ir kompiuterinės

muzikos skirtumus). Greta Holmeso skirstymo siūloma įtraukti ir *kitą elektroninę muziką*, dažnai įvardijamą antižanrine arba hibridine.

Elektroakustinė muzika

Elektroakustinės muzikos šaknys driekiasi link *musique concrète*¹⁹ ir *elektronische musik*²⁰ fenomenų, apibrėžiančių pirmąsias elektroninės muzikos užuomazgas. Anot Simono Emmersono ir Deniso Smalley'aus, atsiradus garso įrašymo galimybei, visi aplinkos garsai tapo potencialia muzikine medžiaga: garsai, kurie anksčiau buvo efemeriški, tapo užfiksuojami, o aplinkos reiškiniai – įtraukiami į muzikinį diskursą (Emmerson ir Smalley 2001).

Elektroakustinę muziką galima skirstyti į du tipus: įrašytą elektroninę muziką (arba kitaip – *akusmatinę* muziką, angl. *acousmatic music*), kuri saugoma juostoje (angl. *tape*), kompaktiniuose diskuose, kompiuterio saugyklose, bei gyvai atliekamą elektroninę muziką (angl. *live electronic music*), kuriai pritaikomi efektai realiu laiku, pasirodymo metu (ten pat).

Pirmoji, įrašyta elektroninė muzika (dažniausiai tai yra *tape music*), tarsi paneigia tradicinės muzikos sampratą būdingus įsitikinimus – klausytojas muziką suvokia nematydamas garso šaltinių. Šiai, nematomi, muzikai apibūdinti naudojamas terminas *akusmatiškumas* (angl. *acousmatic music*), apibrėžiantis savybę garsą atskirti nuo vaizdo (matomo šaltinio)²¹.

Akusmatiškumo sampratą gvildenęs lietuvių kompozitorius Jonas Jurkūnas teigė, jog pagrindinis šios muzikos simbolis – paprasčiausias garsiakalbis, kurį „galima įvardinti kaip neregimo garso simbolį, fiktyviai prisiimančią (o gal maskuojančią?) tikrąją garso prigimtį, brėžiančią gaires transcendencijos link ir skatinančią kūrybines kontempliacijas šia tema“ (Jurkūnas 2017: 19). Šios kompozitoriaus mintys perša idėją, jog su elektroniškumu siejama *akusmatinė* muzika yra tarsi naujas, perversmą skatinantis posūkis visame muzikiniame lauke²².

¹⁹ *Musique concrète* – muzikos komponavimo būdas, kuomet yra naudojami įrašyti natūralūs aplinkos garsai (pasitelkiamos juostos). *Musique concrète* atstovai nuo pat jos atsiradimo 1947 m. būrėsi Prancūzijoje. Žymiausias atstovas Pierre'as Schaefferis (1910–1995) savo kompozicijas montavo patefono plokštelėje bei magnetofono juostoje, o kartu su kompozitoriumi Pierre'u Henry'u (1927–2017) sukūrė vienoje pirmųjų *musique concrète* kompozicijų „Symphonie pour un homme seul“ (1950) panaudojo neįprastų garsų ir triukšmų įrašus, kaip pavyzdžiui, žmogaus balsu išgaunamus neįprastus tembrus, įvairius muzikos instrumentus bei kitaip sukeltus garsus (Manning 2004: 19–30).

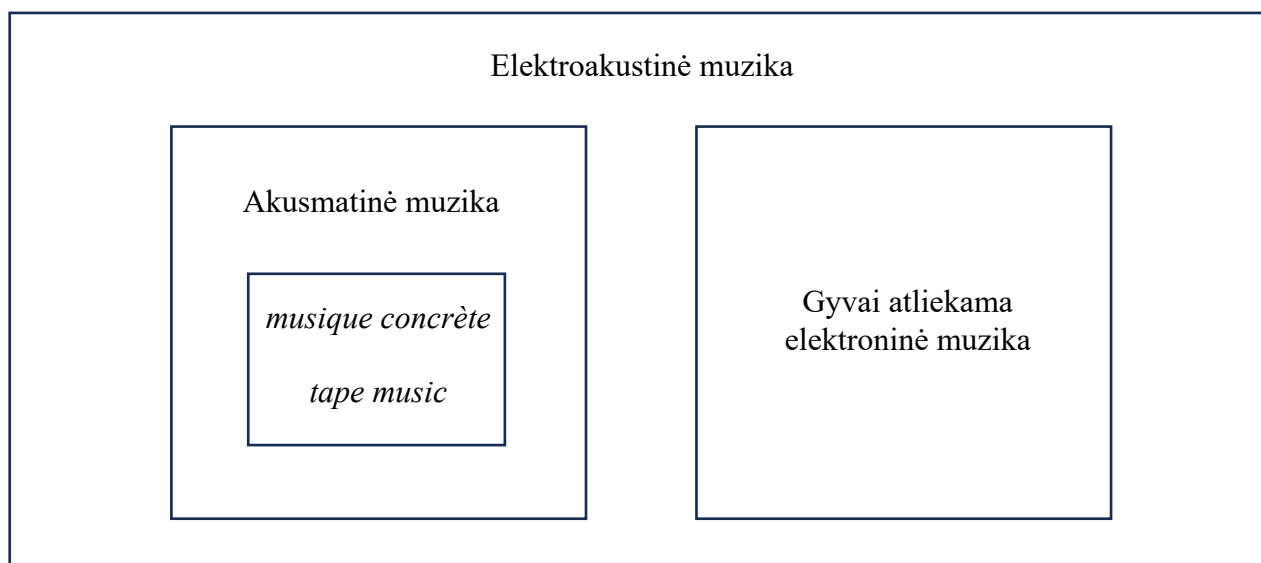
²⁰ *Elektronische musik* – kaip atsvara *musique concrète*. Vokietijoje, Kelno mieste, 1951 m. buvo įkurta elektroninės muzikos studija (*Kölner Studio für elektronische Musik*), kurioje buvo naudojami elektroniniu būdu išgaunami sinusiai garsai. Studiją įkūrė kompozitorius, elektroninės muzikos tyrinėtojas Herbertas Eimertas (1897–1972), o vienas žymiausių atstovų buvo kompozitorius Karlheinzas Stockhausenas (1928–2007) (Manning 2004: 39–68).

²¹ Istorškai terminas yra siejamas su Pitagoru, mat jo mokiniai, siekdami geriau susitelkti į mokymą, privalėdavo sėdėti visiškoje tyloje ir klausytis balso savo mokytojo, paslėpto už uždangos (Emmerson, Smalley 2001). Tiesa, būta ir bandymų akusmatiškumu apibrėžti visą elektroakustinę muziką, tačiau nesėkmingai – nūdienoje galima pastebėti, jog akusmatiškumo sąvoka nėra prigijusi – gyvų atlikimų garso įrašais paremta elektroninė muzika vadinama elektroakustine, neretai tiesiog minima kaip *tape music*.

²² Jurkūnas teigia, jog *akusmatinės* muzikos kūrėjas (siuntėjas) ir klausytojas (gavėjas) yra atskirti, o pastarasis atskyrimas yra „ne tik fizinio pobūdžio atskirtis, tai tuo pačiu ir akivaizdus kūrybinis barjeras, kurio teorinių ir praktinių peržengimo būdų ieško daugelis šiuolaikinės muzikos autorių jau daugiau nei pusę amžiaus“ (Jurkūnas 2019:

Akusmatinės muzikos nematomumo savybė yra priešinga kitam elektroakustinės muzikos tipui – gyvai atliekamai elektroninei muzikai, kurios šaltinis, priešingai nei *akusmatinės* muzikos, yra matomas ir suprantamas klausytojui. Gyvai atliekamoje elektroninėje muzikoje atlikėjo kuriamas garsas yra elektroniškai modifikuojamas jo atsiradimo momentu, o šis procesas kontroliuojamas paties atlikėjo arba kito dalyvio (ten pat)²³. Kaip teigia Kirsten Hermes, gyvai atliekama elektroninė muzika yra plati ir daug iššūkių kelianti sritis. Elektroninės muzikos kūrėjams tenka priimti konceptualius sprendimus, kurie nulemia jų atlikimo pobūdį. Vieni gyvi pasirodymai artimai atkartoja studijinį įrašą, kiti nuo jo sąmoningai nutolsta; kai kurie atlikimai yra iš anksto griežtai apibrėžti, kituose paliekama erdvės improvizacijai; vieni atlikėjai pasitelkia foninius garso takelius, o kiti renkasi visus garsus kurti čia ir dabar (Hermes 2022).

Siekiant susisteminti elektroakustinės muzikos kryptį, pirmajame pavyzdyje pateikiama šios krypties terminų schema (žr. 1 pav.). Ši schema, sudaryta remiantis Holmeso, Jurkūno, Emmersono ir Smalley'aus įžvalgomis, elektroakustinės muzikos lauke leidžia įžvelgti skirstymą į dvi pagrindines kryptis – *akusmatinę*, kuri dar yra siaurinama į *musique concrète* ir *tape music* muzikos skiltis, bei gyvai atliekamą muziką.



1 pav. Elektroakustinės muzikos skirstymas (sudaryta darbo autorės)

19). Būtent tai, jog šiuolaikinės muzikos autoriai ieško to, ką turi *akusmatinė*, su *elektroniškumu* siejama muzika, yra minimo perversmo pagrindimas.

²³ Iki XX a. septintojo dešimtmečio pabaigos atlikėjų grupės paprastai naudojo prietaisus, leidžiančius sluoksniuoti, kartoti garsinę medžiagą. Pirmiausia minėtini nuo 7-ojo deš. Amerikoje inicijuoti kompozitoriaus Johno Cage'o koncertai. Anot Peterio Manningo, Cage'o paskatinti pirmieji gyvos elektroninės muzikos ansambliai šią muzikos atlikimą traktavo kaip naują meno formą, padėjusią pamatą progresyvaus džiaz ar roko muzikai (Manning 2004: 157–167). Tiesa, greta Cage'o minėtini ir kiti ankstyvieji gyvos elektroninės muzikos atlikimai – Stockhauseno „Solo“ (1966), „Kurzwellen“ (1969), „Hymnen“ (1969), Luigi Nono „La fabbrica illuminata“ (1964) ir kiti. Platesnės kompiuterio galimybės išryškėjo XX a. aštuntojo dešimtmečio viduryje, kai tapo kiek paprasčiau kurti natų (garsų) ryšį kompiuterinėmis priemonėmis ir jomis manipuluoti realiuoju laiku (ten pat).

Lietuvos kontekste galima teigti, jog elektroakustinė muzika laikytina seniausia ir stabiliausia elektroninės muzikos kryptimi, kurios pavyzdžių randame nuo XX a. 7 deš. Aptariant elektroakustinį lauką Lietuvoje, pastebima, jog paskutiniajame XX a. dešimtmetyje vis dažniau buvo sutinkami *tape music* pavyzdžiai (žr. 1 priedą).

Tape music Lietuvoje buvo pati pirmoji elektroninės muzikos kryptis, kurios bandymai prasidėjo vos tik kūrėjai gavo prieigą prie įrašymo įrangų – noras praplėsti turimas muzikos komponavimo galimybes buvo viena didžiausių paskatų žengti į platų, itin greitai modernėjantį elektroakustinės muzikos lauką. Su *tape music* eksperimentavo kompozitoriai Vytautas Bičiūnas, Vytautas Montvila, Jurgis Juozapaitis. Greta šių elektroninės muzikos pionierių galima išskirti Vytautą Barkauską ir jo penkias elektronines kompozicijas – „Elektroninė kompozicija Nr. 1“ (1983), „Confessio (Elektroninė kompozicija Nr. 2)“ (1986), „D-G (Elektroninė kompozicija Nr. 3)“ ir „Requiem aeternam (Elektroninė kompozicija Nr. 4)“ (1988) bei „Paskutinė vakarienė (Elektroninė kompozicija Nr. 5)“ (1995); Tomo Juzeliūno kūrinį „Telefonika“ (1987); Šarūną Naką ir jo ankstyvesnius kūrinius „Merz-machine“ ir „Vox-machine“ (1985); Giedrių Kuprevičių ir kompozicijas „MišKeČiurlena“ (1999), „Madeleine meilės girioje“, „Kristinos pasaulis. 1948“ (2000), taip pat Antano Jasenos kūrinius „Room Music“ (1997), „Cut-off“ (1999) bei kitus²⁴. Šiuose kūriniuose pagrindiniu elementu tampa įrašyta išorinė garsinė medžiaga, kurią kūrėjai derina su kitais kuriamais garsynais.

Nors *tape music* buvo anksčiausiai išbandyta ir įtvirtinta kryptis, kitas elektroakustinės muzikos tipas – gyvai atliekama elektroninė muzika – buvo sutinkamas kur kas rečiau. Tą veikiausiai lėmė priemonių bei bendro susidomėjimo trūkumas. Nepaisant to, galima paminėti Gintaro Sodeikos audiovizualinį projektą „Baza gaza“ (1988), taip pat vėlesnius atlikimus su gyvąja elektronika ir akustiniais instrumentais – Ričardo Kabelio kūrinį „Cechana“ (1991), Martyno Bialobževskio „Circus“ (2000) ir kitus²⁵. Šiuose kūriniuose išskirtinas elektroninės muzikos komponavimas ir atlikimas realiu laiku, elektroninę muziką derinant su vizualinėmis („Baza gaza“ atvejis) bei akustinėmis („Cechana“ ir „Circus“ atvejai) priemonėmis.

Kompiuterinė muzika

Kompiuterinė muzika apibrėžiama kaip kūrybos forma, kurioje garsas kuriamas, apdorojamas ir organizuojamas pasitelkiant skaitmenines technologijas bei programavimo

²⁴ Išvardintų kūrinių sąrašas sudarytas remiantis Muzikos informacijos centro (MIC) informacine baze mic.lt, filtruojant raktažodžius *elektroakustiniai kūriniai* ir *tape music*. Pilną sąrašą pagal šias kategorijas galima matyti pirmajame priede (žr. 1 priedą).

²⁵ Išvardintų kūrinių sąrašas sudarytas remiantis Muzikos informacijos centro (MIC) informacine baze mic.lt, filtruojant raktažodžius *elektroakustiniai kūriniai* ir *gyvoji elektronika*. Pilną sąrašą pagal šias kategorijas galima matyti pirmajame priede (žr. 1 priedą).

principus. Peterio Manningo teigimu, ši muzikos kryptis išplėtė garso kontrolės ir transformavimo galimybes, glaudžiai susiedama technologinius procesus su kūrybine raiška (Manning 2004: 5–6).

Kompiuterinės muzikos šaknys liečia XX a. 6-ąjį dešimtmetį, 1956 m., kuomet buvo sukurtas pirmasis kompiuterinės (algoritminės) muzikos kūrinys – JAV kompozitoriai Lejarenas Hilleris ir Leonardas Maxwellas Isaacsonas sukūrė siuitą „Illiac“. Tais pačiais metais kompiuterinės muzikos tėvu vadinamas Maxas Vernonas Mathewsas įkūrė kompiuterinės muzikos studiją „Bell Telephone“. Kompiuteris tuomet buvo naudojamas garso sintezei, akustinių muzikos instrumentų garsiniam transformavimui ir kt. (Jasinskaitė-Jankauskienė ir Paulauskis 2018). Kaip teigė Jamesas Harley’us, muzika tuomet buvo traktuojama kaip komunikavimo būdas, remiantis principu siuntėjas-kanalas-gavėjas (Harley 1995: 221). Žymiausi tuometiniai kūrėjai buvo Johnas Cage’as (1912–1992), Miltonas Babbittas (1916–2011), Laurie Spiegel (g. 1945) ir kt. (Jasinskaitė-Jankauskienė ir Paulauskis 2018).

Kaip teigė lietuvių kompozitorius Vytautas V. Jurgutis, kompiuterinė muzika – muzika, komponuojama remiantis tik programiniu kodu (Jurgutis 2025). Techniniai šios muzikos komponavimo ypatumai yra susiję su matematiniais skaičiavimais – kiekvieno garso parametrai yra apskaičiuojami ir užkoduojami, taip turint galimybę nurodyti tikslų garso aukštį, trukmę, tembrą bei kitus aspektus. Tuomet skaitmeninis garsas yra paverčiamas elektriniu signalu, kuris keliauja į garsiakalbius, o garsas, sklindantis iš jų, pasiekia klausytoją (Manning 2001: 245–247).

Šį procesą dar labiau detalizuoja Holmesas, teigdamas, jog skaitmeniniai garsai gali būti karpomi, įklijuojami, modifikuojami naudojant specialiuosius efektus, garsinami ar tildomi bei struktūruojami itin tiksliai laiko atžvilgiu. Lyginant su elektroakustine muzika, skaitmeninis garsas turi pranašumą garso švarumo prasme – jame nėra šnypštimo ir kitų magnetinės juostos įrašymo trikdžių (Holmes 2002: 6).

Kompiuterinės muzikos komponavimas susiduria ir su keletu iššūkių. Kaip teigia Manningas, kuriant garsą vien tik skaitmeniniu būdu, visų pirma susiduriama su įrangos apribojimais, kaip, pavyzdžiui, atminties trūkumu ar bendra sistemos apdorojimo sparta. Taip pat, kadangi kompiuterinė muzika yra programuojama (koduojama), yra reikalinga itin gerai išmanyti programavimo sritį. Kompiuterinėje muzikoje kiekvienas garsas turi savo programinį kodą, tad norint išgauti reikiamą skambesį, ši darbą reikia atlikti itin preciziškai (Manning 2001: 55–60, 245–247).

Aptariant Lietuvos kompiuterinės muzikos lauką XX a. paskutiniajame dešimtmetyje, galima pastebėti gan siaurą kompozicijų sąrašą. Toks menkas įsitraukimas sietinas su technologiniu apribojimu – kompiuteris Lietuvoje kiek intensyviau buvo pradėtas naudoti tik paskutiniojo dešimtmečio pabaigoje, o net ir atsiradus šiai technologijai, prieinamumas buvo taip pat labai ribotas. Be to, diskutuotina ir termino samprata analizuojant to laikmečio kūrinius –

neretai kompiuterinei muzikai priskiriami visi kūriniai, bent kiek redaguoti kompiuteriu, nors priskirtini turėtų būti tik gryna kompiuterine sinteze sukurti kūriniai²⁶.

Kaip teigia Veronika Janatjeva, 1990-aisiais į kompiuterinės muzikos kryptį linko matematikai, fizikai, kiti tikslųjų mokslų tyrėjai. Išskirtini tikslųjų mokslų atstovo Artūro Medonio ir smuikininkės Birutės Sinkevičiūtės darbai, susiję su realaus laiko atlikimo sistema ir smuiko štrichų atpažinimu – šių idėjų pagrindu buvo kuriama įranga, gebanti garso signalą paversti midi informacija: smuiku ar termenvoksu atliekama melodija galėjo būti automatiškai atkartojama sintezatoriumi. Janatjeva patikslina, jog „1986 m. Hagos Karališkojoje konservatorijoje vykusioje tarptautinėje kompiuterinės muzikos konferencijoje buvo pristatytas Artūro Medonio ir Birutės Sinkevičiūtės pranešimas „On the Identification of Violin Strokes in a Real-Time Performance System“. Ten išdėstytų idėjų pagrindu buvo realizuojami ambicingi technologiniai projektai: konstruojama įranga, verčianti garso signalą į MIDI informaciją“ (Janatjeva 2006: 42–43).

Greta šių bandymų ryškiausiu pavyzdžiu visgi lieka Vytautas V. Jurgutis ir jo audiovizualinis kūrinys „Spectrum RTM“ (1998) bei albumas „Garso kaukės“ (2003) – kompiuterine sinteze grįstas albumas, sukurtas programuojant muziką atvirojo kodo sistema (Jurgutis 2025). Plačiau šie pavyzdžiai bus aptariami antrojoje darbo dalyje.

Bendrai, Lietuvos kompiuterinės muzikos sceną galima laikyti šio amžiaus fenomenu, mat tik įžengus į jį ir gavus prieigą prie pajėgesnės ir lengviau finansiškai prieinamos kompiuterinės įrangos, į kūrėjų gretas prisijungė dar daugiau kūrėjų – Antanas Jasenka, Gintas Kraptavičius, Giedrius Kuprevičius, Marius Baranauskas ir kiti.

Sintezatorinė muzika

Sintezatorius – vienas ryškiausių elektroninės muzikos instrumentų, neretai traktuojamas ir jos simboliu, mat nuo šio instrumento sukūrimo²⁷ ir vėlesnių modifikacijų priklausė elektroninės muzikos raida. Dabartinių sintezatorių įvairovė leidžia išgauti skirtingus garsinius efektus, o paties instrumento jungtis su kompiuteriu leidžia dar labiau praplėsti išgaunamos muzikos lauką. Tad ne veltui šiuo instrumentu sukurtai muzikai ir yra dedikuota atskira skirtis – sintezatorinė elektroninė muzika.

²⁶ Šiuo atveju minėtinas Muzikos informacijos centro internetinėje svetainėje (mic.lt) pateiktas skirstymas, kuriame 1990–2000 m. sukurtai kompiuterinei muzikai priskirtina 10 kompozicijų. Atsižvelgiant į jų instrumentų sudėtį, galima pastebėti, jog ne visi pavyzdžiai atitinka autorės aptartos kompiuterinės muzikos sampratą. Pavyzdžiui, kompiuterinei muzikai priskirtina Ričardo Kabelio kompozicija „Oriono juosta“ (1996), kurioje kompiuteris stimuliuoja „superfortepijoną“ (Janatjeva 2006: 42). Šis pastebėjimas bei kūrinio garso įrašas rodo, jog „Oriono juosta“ nėra grynosios kompiuterinės muzikos pavyzdys.

Panaši situacija aptinkama ir Vytauto V. Jurgučio kūrinių „Sticky Rhodes“ (1996) ir „Expansia“ (1997) klasifikavime – kūriniuose naudojami įrašyti garsai, semplinta medžiaga, tad jie labiau laikytini elektroakustinės muzikos kompozicijomis (plačiau aptariama šio darbo 2.2. poskyryje).

²⁷ Pirmuoju sintezatoriumi laikomas 1955 m. Harry’o F. Olsono ir Herberto Belaro sukonstruotas sintezatorius RCA Mark I Sound Synthesizer (Račiūnaitė 2024: 8–9).

Holmesas sintezatorių apibūdina kaip savarankišką elektroninės muzikos sistemą, skirtą generuoti, modifikuoti ir atlikti elektroninius garsus. Tyrėjas taipogi išskiria tris pagrindinius sintezatorių tipus (Holmes 2002: 17–19):

- klavišinių sintezatorių, skirtą studijinei kompozicijai ir gyviems atlikimams;
- *slave* modulinį sintezatorių be klaviatūros, valdomą kita midi klaviatūra ar kompiuteriu;
- virtualų sintezatorių, įdiegtą programinėje įrangoje ir galintį atlikti įvairias garso modifikacijas.

Nors Holmeso kategorizavimas pasiūlytas prieš du dešimtmečius, nūdienos sintezatoriai taipogi gali būti skirstomi panašiai. Pastebėtina tik tai, jog daugumą sintezatorių funkcijų galima pasiekti virtualiai (trečiasis Holmeso tipas), kas sintezatorinės muzikos kryptį padaro dar labiau prieinamesne.

Žvelgiant iš istorinės perspektyvos, svarbu paminėti keletą pagrindinių sintezatorių vardų. Pirmiausia minėtini Moog sintezatoriai (pradėta gaminti 1964 m.) – pirmieji moduliniai sintezatoriai, skirti masinei gamybai ir susilaukę didelio pasisekimo. Kaip teigia Holmesas, kūrėjo dr. Roberto Moogo vardu pavadinti instrumentai susilaukė didelio pasisekimo dėl jų konstruotojo gebėjimo įsiklausyti į atlikėjus ir išpildyti tris pagrindinius, masiniam prieinamumui reikalingus kriterijus: kompaktišką dydį, funkcionalumą ir kontroliavimo ypatumus (Holmes 2014: 220–222). Greta išskirtini ir Buchla sintezatorių pavyzdžiai, neretai lyginami su jau minėtomis Moog sistemomis. Kaip teigia Frankas L. McCarty’us, Buchla modulinė elektroninės muzikos sistema (100 serija, dar vadinama Buchla Box) buvo sukurta 1961–1962 m., o 1963 m. tapo pirmuoju komerciškai siūlomu sintezatoriumi (McCarty 1975: 100–103)²⁸. Greta sintezatorių Buchla ir Moog minėtinas dar vienas, ir šiomis dienomis gerai atpažįstamas sintezatorių gamintojas Yamaha, itin sėkmingai prisitaikęs prie intensyvėjančios rinkos bei technologijų kaitos²⁹.

Tuo tarpu aptariant Lietuvoje besitvirtinančią *sintezatorinę* muziką, svarbu atkreipti dėmesį į 1990-ųjų instrumentus bei jų istorines aplinkybes. Tai buvo laikotarpis, kuomet sintezatoriai vis dar nebuvo labai lengvai prieinami, tad minėtini ir ankstesni elektroninių

²⁸ Buchla sintezatoriai neretai lyginami su Moog sintezatoriais, mat jų sukūrimo laikas buvo panašus. Pagrindinis skirtumas tarp sintezatorių Buchla ir Moog – sistemos valdymo sudėtingumas. Buchla buvo visiškai atvira modulinė sistema, su daug įvairiausių jungčių, kurių reikšmę buvo privaloma žinoti kuriančiajam. Tuo tarpu Moog sintezatoriai buvo neatsiejami nuo tradicinės klavišinės sistemos – klaviatūros, kur garso signalai buvo perduodami tomis pačiomis jungtimis, taip palengvinant kūrybinį procesą (McCarty 1975: 100–103).

²⁹ Iš ankstyviausių modelių išskirtinas Yamaha DX-7 pavyzdys – 1983 m. pristatytas instrumentas buvo pirmasis masiškai gamintas skaitmeninis sintezatorius. Jo veikimas paremtas dažninės moduliacijos sintezės technologija, leidusia efektyviai generuoti sudėtingus garsų spektrus, ypač tinkančius pučiamųjų ir mušamųjų instrumentų tembrų imitacijai. Dėl nedidelių skaičiavimo sąnaudų ir plataus garsinių galimybių spektro DX-7 jau tuomet susilaukė didelio pasisekimo (Chagas 2014: 119–120).

instrumentų pavyzdžiai platesniame istoriniame kontekste. Pirmiausia minėtinas inžinieriaus Orūno Urbono sukonstruotas sintezatorius Argo A1 – 1977 m. sukurtas instrumentas, tuomet tapęs inovatyviu reiškiniu visoje SSRS. Argo A1 inžinierius sukūrė išskirtinai kompozitoriaus Giedriaus Kuprevičiaus (g. 1944) vadovaujamai grupei „Argo“ (1979–1986). Argo A1 sintezatoriaus vizualą galima matyti antrajame pavyzdyje (žr. 2 pav.).



2 pav. Sinteziatorius Argo A1 (1977).

Iliustracijos šaltinis: Giedriaus Kuprevičiaus knyga „Koncertas“ (2014), p. 101

Greta Urbono kūrinių minėtini ir kiti lietuviškieji elektroninės muzikos instrumentai – inžinieriaus Valentino Mitriko sukonstruoti instrumentai Vilnius (dar kitaip vadintini Elektronika)³⁰. Pirmasis jų – Vilnius – buvo sukurtas 1973 m., turėjo 5 oktavų klaviatūrą ir 8 oktavų garsų skalę, taipogi veikė dviem režimais, turėjo *vibrato* ir *tremolo* funkcijas su reguliuojamu gilumu ir dažnumu. Toliau minėtini ir kiti, patobulinti elektroninės muzikos instrumentai – elektroniniai vargonai Vilnius-2 (1975) ir Vilnius-3 (1977–1984). Pastarieji buvo ypatingi savo tembrinėmis variacijomis – garsas galėjo skambėti nuo vargonų iki perkusinių instrumentų, taipogi buvo ir daugiau garso efektų kaip, pavyzdžiui, aidas (angl. *reverb*) ar natos užlaikymas (angl. *sustain*).

Žvelgiant į XX a. paskutinįjį dešimtmetį, galima išskirti Elektronika EM14 Venta, Elektronika EM15 Venta (1986–1991), Elektronika EM141 Venta, Elektronika EM17 Venta (1990–1992) bei vaikams skirtą Venta ELE-10 elektroninės muzikos instrumentus. Instrumentai ne tik turėjo dar labiau patobulintas technines savybes, kaip, pavyzdžiui, mobilesni dydį ar platesnes tembrines galimybes, tačiau išsiskyrė ir tuo, jog paskutiniuose jų – EM17 ir ELE-10 –

³⁰ Visi šie instrumentai aptariami Imanto Pakalnio 2020 m. inicijuotame projekte „Sinteziatorius.lt“. Nuoroda internete: sinteziatorius.lt

atsispindėjo Nepriklausomybės idėjos – spalva buvo nebe juoda, o pilka, taip pat visos instrumentų techninės specifikacijos buvo tvirtintos Lietuvoje (Pakalnis 2020). Trečiajame pavyzdyje galima matyti šių, EM17 ir ELE-10, instrumentų modelius (žr. 3 pav.).



3 pav. Sintezatoriai EM17 (viršuje) ir ELE-10 (apačioje).

Iliustracijų šaltinis: elektroninis tinklapis sintezatorius.lt.

Svarbu paminėti, jog aptarti instrumentai savo techninėmis charakteristikomis ne visai atitiko sintezatoriaus prototipą – nors serijos Vilnius instrumentai kartais įvardijami sintezatoriais, jie labiau priskirtini elektroninių vargonų ar elektrofonų kategorijai, nes jų garsų sintezės galimybės buvo ribotos. Nepaisant to, istorijoje jie rikiuojasi kaip itin svarbūs lietuviškieji elektroninės muzikos instrumentai, naudoti orkestruose bei liturginėje muzikoje.

Greta instrumentarijaus aspekto, svarbu atkreipti dėmesį ir į kompozicinį lauką. Čia pastebima, jog Lietuvoje sintezatorinė muzika nesivystė kaip atskira kryptis, į kurią koncentruotųsi kūrėjai. Dažniausiai sintezatoriai buvo viena iš priemonių kurti elektroninės muzikos kompozicijas, derinant juos su kitais instrumentais. Atkreipiant dėmesį į MIC svetainėje pateiktą medžiagą³¹, kaip pavyzdį galima pateikti Šarūno Nako kompoziciją „Merz-machine“ (1985), kurioje tarp 33 instrumentų šeši buvo sintezatoriai. Minėtini ir Felikso Bajoro (g. 1934) kūriniai „Teatrinės variacijos“ (1990), „Maršas“ (1991) bei „Audra“ (1992), kurie priskiriami juostoje įrašyto sintezatoriaus kategorijai (*synth(tape)*). Minėtina ir MIC svetainėje kompiuterinei muzikai priskirta Vytauto V. Jurgučio kompozicija „Sticky Rhodes“ (1996), kurioje kompozitorius pasitelkė vieno sintezatoriaus tembrą ir, pritaikydamas kompiuterinius efektus, jį modifikavo taip,

³¹ Kūriniai vardijami remiantis Muzikos informacijos centro (MIC) informacine baze mic.lt, filtruojant raktažodžius *synth music*. Pilną sąrašą pagal šias kategorijas galima matyti pirmajame priede (žr. 1 priedą).

kad išgautų itin plataus diapazono, smulkių trukmių ir ritiminių figūrų, skambesius (plačiau aptariama 2.2. poskyryje).

Tad šie pavyzdžiai leidžia teigti, jog sintezatorinės muzikos suintensyvėjimas Lietuvoje buvo daugiau tam tikrą istorinį etapą simbolizuojantis reiškinys, itin svarbus bendrai elektroninės muzikos raidai³², tačiau nepalikęs plataus, tik šiai instrumentų grupei skirtų kompozicijų sąrašo.

Klubinė (šokių) muzika

Elektroninė šokių muzika yra itin plati, daug subkategorijų turinti kryptis. Išaugus technologiniam prieinamumui, šokių elektroninė muzika tapo viena iš labiausiai mėgiamų eksperimentavimo sričių. Nors ir dažnai laikytina ne akademinė ar ne oficialia, elektroninė šokių muzika yra itin svarbi visos elektroninės muzikos istorijos dalis, bene intensyviausiai plėtojanti ir rašanti istoriją apie ne akademinę šio žanro pusę.

Kaip teigia Pedro Peixoto Ferreira, elektroninė šokių muzika (dar kitaip trumpinama EDM – angl. *electronic dance music*) pirmiausia yra kuriama nepertraukiamam šokimui. Nors klausantis EDM galima užsiimti ir kitomis veiklomis, būtent įsitraukimas į intensyvią, nuolatinio šokio patirtį labiau nei bet kas kita apibrėžia šios muzikos specifiką (Ferreira 2008).³³

Viena iš anksčiausiai įsitvirtinusių EDM krypčių – *house* muzika. Pastaroji, kaip teigia Daval ir Ferrigno, susiformavo XX a. devintojo dešimtmečio viduryje Čikagoje, JAV. Šiai kryptiai būdinga pastovus 4/4 metro ritmas, vidutinis tempas (apie 118–130), pasikartojanti struktūra bei ryšys su disko muzikos tradicija. *House* muzikoje dažnai naudojami vokalai, styginių ar klavišinių instrumentų elementai, o atmosfera paprastai orientuojasi į kūnišką šokio patirtį, pozityvią energiją (Dayal ir Ferrigno 2013).

Kitas pavyzdys – panašiu metu kaip ir *house* kryptis, susiformavusi *techno* muzika. Pastaroji pasižymi mechanizuotu, minimalistiniu skambesiu, jos pagrindą sudaro monotoniškas 4/4 ritmo pulsas, griežta struktūra ir santūrus garsynas, kuriame dominuoja sintezatoriais ir sekvenceriais

³²Orūno Urbono sintezatoriaus Argo A1 sukonstravimas dažnai minimas kaip vienas esminių taškų Lietuvos elektroninės muzikos istorijoje. Nuo pirmojo sintezatoriaus sukūrimo sintezatorinė muzika buvo plačiau prieinama (o gal labiau – suprantama). Panašiai, beje, vyko ir pasaulinėje elektroninės muzikos raidoje – pirmojo sintezatoriaus atsiradimas žymėjo naują, modernesnę etapą elektroninės muzikos lauke (Račiūnaitė 2024: 24–28).

³³Ankstyvajai elektroninei šokių muzikai kurti buvo pasitelktos būgnų mašinos, sekvenceriai ir sintezatoriai. Kaip teigia Geeta Daval ir Emily Ferrigno, XX a. devintajame dešimtmetyje pradėjo plisti pigesni ir lengviau transportuojami sintezatoriai. Ypač išskirtini Roland firmos modeliai Roland TB-303 (bosinis sintezatorius) bei Roland TR-808 ir Roland TR-909 (būgnų mašinos), kurie sudarė palankesnes sąlygas sintezatorinei muzikai persikelti iš mokslinių tyrimų laboratorijų, įrašų studijų ir koncertų salių į neformalesnes erdves (Dayal ir Ferrigno 2013). EDM plėtrą taip pat reikšmingai paskatino 1983 m. pristatytas MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Pastarojo technologija leido tokioms būgnų mašinoms kaip minėtoji Roland TR-909 lengvai sinchronizuotis su kitais elektroniniais įrenginiais, taip iš esmės pakeisdama elektroninės muzikos kūrimo ir atlikimo praktiką (ten pat). Galiausiai, XX a. paskutiniajame dešimtmetyje suaktyvėjusi kompiuterinės programinės įrangos plėtra padarė bene didžiausią įtaką EDM. Atsiradusios kompiuterinės programos, kaip, pavyzdžiui Reason, Cubase ar Ableton Live suteikė bene visas galimybes virtualiai kurti elektroninę šokių muziką, pasitelkiant kasdien tobulėjančią efektų įvairovę (ten pat).

generuojami garsai. Skirtingai nei *house* muzikoje, *techno* rečiau pasitelkiamas vokalas ar kiti instrumentai, didesnis dėmesys skiriamas ritminėms ir tekstūrinėms garso savybėms (ten pat).

Greta *house* ir *trance* minėtina ir *rave* krypties kultūra, atsiradusi veikiau kaip sociokultūrinis reiškinyss nei muzikinis žanras. Šiai kryptčiai būdinga itin neformalios, laikinos erdvės, taipogi *rave* orientuojasi į kultūrinę patirtį, pasižyminčią intensyviu fiziniu įsitraukimu, ilgos trukmės šoku ir alternatyviomis socialinėmis normomis (ten pat).³⁴

Tuo tarpu Lietuvos elektroninės klubinės muzikos laukas literatūroje aptariamas gana neapibrėžtai. Minėtina keletas atlikėjų: Donatas Chipak, Mindaugas Žukauskas, Gintautas Gascevičius; taipogi išskirtinos ir svarbios erdvės – klubai „Tango“ (apie 1993–1999) ir „Gravity“ (apie 1994–2000).

Toks kuklus sąrašas veikiausiai simbolizuoja ne pačios krypties nebuvimą, tačiau menką dokumentavimą (panašiai bus minima ir aptariant *kitą elektroninę muziką*), taipogi ryškių, nuosekliai šioje srityje dirbusių kūrėjų bendruomenės nesusiformavimą.

Kita elektroninė muzika

Elektroninės muzikos panoramoje esti ir įvairių subžanrų, neįtelpančių į jau aptartos elektroakustinės, kompiuterinės, sintezatorinės ar klubinės elektroninės muzikos rėmus. Tačiau keletą tokių hibridinių kryptčių, apibūdinamų kaip *kita elektroninė muzika*, yra svarbu išskirti analizuojant Lietuvos elektroninės muzikos lauką 1990-aisiais. Autorė, atsižvelgdama į 1990-ųjų metų elektroninės muzikos įvykių, siūlo Holmeso klasifikaciją papildyti *kita elektronine muzika* ir išskirti šiuos subžanrus:

- industrinė muzika,
- triukšmo (angl. *noise*) muzika,
- ambientinė (atmosferinė) muzika.

*Industrinė muzika*³⁵ pasižymi netradiciniais (triukšmo, mechaninių, industrinių, aplinkos įrašų) garsais, ritmo monotonija, sąmoningu atsisakymu tradicinių melodijos bei harmonijos struktūrų, ir neretai įvardijama *antižanrine* dėl savo stilistinio nevientisumo (Reed 2013: 3–10). Istoriskai industrinės muzikos ištakos siejamos su XX a. 8-ajame dešimtmetyje Vakarų Europoje ir JAV veikusiomis grupėmis, viena jų – „Throbbing Gristle“³⁶, jungusi elektroninius prietaisus,

³⁴ Aptartos trys gerai žinomos EDM kryptys yra tik maža dalis visumos – EDM laukas pasižymi itin didele žanrine įvairove ir nuolatine kaita, todėl greta minėtų kryptčių egzistuoja daugybė kitų stilių, tokių kaip *drum'n'bass*, *breakbeat*, *dubstep*, *garage*, *hardcore*, *ambient techno*, *IDM (Intelligent Dance Music)* ir kt.

³⁵ Industrinės muzikos terminas siejasi su garso įrašų studija „Industrial Records“, kuriame buvo įrašytas grupės minimos grupės „Throbbing Gristle“ albumas „The Second Annual Report“ (1977) (MasterClass 2021).

³⁶ Grupė „Throbbing Gristle“ (1976–2010) laikoma viena pirmųjų industrinės muzikos grupių, suformavusių žanro estetiką, paremtą triukšmo muzika, elektroniniais eksperimentais, performatyvumu ir provokuojančia tematika (Higgs).

juostinius įrašus, improvizaciją bei kitus radikalius sprendimus. Lietuvoje industrinės muzikos pionieriais įvardijama grupė „Modus“ – kompozitoriaus Ginto Kraptavičiaus įkurta muzikos grupė, aktyviai veiklą vykdžiusi 1994–1998 m.³⁷

Dar viena iš krypčių – *triukšmo*³⁸ (angl. *noise*) muzika. Pastarosios sąvoką aptarė Davidas Novakas, teigdamas, jog *noise* – tai muzikos forma, kurioje sąmoningai naudojami triukšminiai, nemelodingi ir netvarkingi garsai, dažnai laužant įprastas muzikos taisykles. Ji dažnai apibūdinama ne per tai, kas ji yra, o per tai, kuo ji nėra – per skirtį nuo tradicinės muzikos, per *žanriškumą*, kurį *noise* šalininkai neigia (Novak 2013: 120–125). Aptariant *triukšmo muzikos* raidą Lietuvoje, minėtinas grupės „naj“³⁹ pavyzdys. Anot Janatjevos, grupės nariai rėmėsi *pasidaryk pats* (geriau žinoma angliškų trumpiniu *DIY – do it yourself*) principu ir patys konstravo įrangą – mikrofonus, instrumentus ir kt. (Janatjeva 2006: 45–46).

Grupė „naj“ buvo vienas reikšmingiausių triukšmo muzikos atstovų to meto Lietuvoje, greta kurios minėtinos 1994–1995 m. sukurtos Antano Jasenos kompozicijos – jau minėti grupei dedikuota kompozicija „n.A.J. mix’ 95“ (1995) bei žurnalo „Tango“ leidėjams skirta „Tangofonija“ (1994) (ten pat: 46–47). Kaip tuomet *ant bangos* buvusios triukšmo muzikos atstovas minėtinas ir Juozas Milašius (g. 1968) bei XX a. paskutiniajame dešimtmetyje vykę šio menininko džiazų ir elektronikos performansai su gitara bandant triukšmo muzikai būdingą garsyną (ten pat).

Greta industrinės ir *noise* muzikos taip pat minėtina *ambientinė*⁴⁰ arba *atmosferinė* muzika⁴¹. Kaip teigia Eglė Gelažiūtė-Pranevičienė, *atmosferinė* muzika orientuojasi į garsinės būsenos ir erdvės kūrimą, skirtą ramybei ir apmąstymų patirčiai sužadinti. Tačiau laikui bėgant atmosferinės muzikos sąvoka gerokai išsiplėtė, persipindama su kitomis kryptimis – triukšmo, ritualine, postfolklorine bei eksperimentine muzika (Gelažiūtė-Pranevičienė 2019). 1990-ųjų Lietuvoje Gelažiūtė-Pranevičienė kaip ryškiausią to meto atmosferinės muzikos atstovą išskiria Donį (Donatas Bielkauskas, g. 1977) bei jo 1995 m. pradėtą kūrybinę veiklą ambientinės muzikos lauke (ten pat).

Kaip matyti, *kita elektroninė muzika* įvardintos kryptys iliustruoja elektroninės muzikos neapibrėžtumą ir technologijų galią kurti nuolat kintančias garsines formas. Išryškinti konkretų subžanrą yra itin sudėtinga ir Lietuvos kontekste, ypač dėl nesusistemos informacijos ar

³⁷ Grupė „Modus“ yra vienas iš šio darbo tyrimo objektų; grupės veikla aptariama antrojoje darbo dalyje.

³⁸ Triukšmo muzikos ištakos dažniausiai siejamos su italų futuristu Luigi Russolo (1885–1947) ir jo 1913 m. sukurtu manifestu „The Art of Noises“ (it. „L’Arte dei Rumori“), kuriame triukšmas pirmą kartą pristatytas kaip meninės raiškos priemonė. Informacijos šaltinis: darkwaveradio.net.

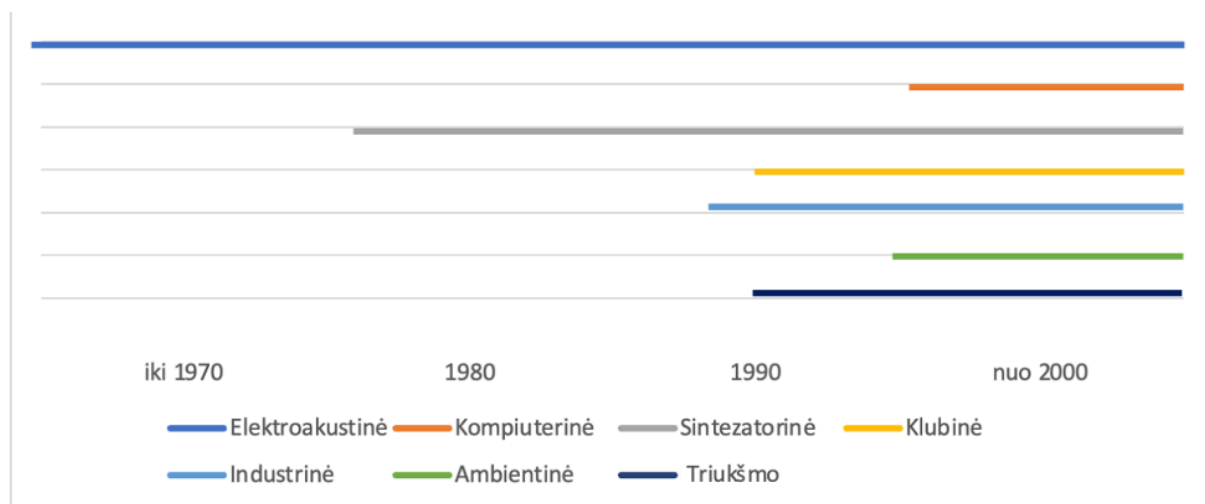
³⁹ Dariaus Čiutos įkurta grupė „naj“ aktyviai veikė 1990–1995 m. Išskirtinas 1994 m. išleistas grupės albumas „Fixthemetronthezeroposition“.

⁴⁰ Ambientinės muzikos terminas siejamas su kompozitoriumi Brian Eno bei jo pirmuoju albumu „Ambient 1: Music for Airports“ (1978) (Dale n.d.).

⁴¹ Atmosferinės muzikos terminą Eglė Gelažiūtė-Pranevičienė vartoja kaip ambientinės muzikos atitikmenį.

neoficialių šaltinių. Tačiau akivaizdu, jog įvairios elektroninės muzikos kryptys pradėjo įgauti pagreitį minimu 1990-ųjų laikotarpiu.

Apibendrinant šio skyriaus informaciją, pateikiamas autorės sudarytas grafinis elektroninės muzikos krypčių raidos Lietuvoje pavyzdys (žr. 4 pav.).



4 pav. Elektroninės muzikos raida Lietuvoje (sudaryta darbo autorės)

Schemoje nėra detalizuojami konkretūs įvykiai ir metai, tačiau akivaizdžiai išryškėja 1990–2000 m. laikotarpiu vykęs elektroninės muzikos lauko suaktyvėjimas, pagrindžiantis tyrime pasirinkto laikotarpio aktualumą. Būtent tuo metu pastebimas tokių naujų krypčių kaip kompiuterinė, *noise*, ambientinė ir industrinė muzika įsitvirtinimas ir intensyvesnė jų raida Lietuvos muzikos kontekste.

1.3. Lietuvos elektroninės muzikos scena: naujų garsinių horizontų paieškos

Pirmieji elektroninės muzikos eksperimentai Lietuvoje pasirodė sovietiniu laikotarpiu ir nūdienoje jie dažnai apibrėžiami kaip nesusisteminta, mažai tyrinėta muzikos sritis. Tautvydas Bajarkevičius teigė:

Elektroninės muzikos pradžia Lietuvoje sietina su utopinėmis pirmosios XX amžiaus pusės modernizacijos svajonėmis – veržlios technologinio progreso, nesibaigiančios industrinės evoliucijos, kosmoso užkariavimo vizijos, be abejo, buvo gajos ir veikė Lietuvos kompozitorių kūrybą tarpukario metais, bei vėlesniu laikotarpiu, kai elektroninė muzika dar nebuvo atsiradusi. (Bajarkevičius 2012)

Eksperimentuoti su elektronine muzika pradėta nuo XX a. septintojo dešimtmečio – 1961 m. kompozitorius Vytautas Bičiūnas (1923–1999) sukūrė kompoziciją „Kosmosas“ (1961),

dedikuotą tuomet itin reikšmingam įvykiui – pirmajam žmogaus skrydžiui į kosmosą. Iki šių dienų kūrinys neišliko – Bičiūnui, tuomet dirbusiam garso režisieriumi Lietuvos radijuje bei įrašų studijoje „Melodija“, o taipogi dėsčiusiam Lietuvos konservatorijoje (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademija), eksperimentavimas su elektronine muzika, matyt, nebuvo toks svarbus, kad kompozitorius pasirūpintų eksperimento išlikimu (Janatjeva 2006: 33).

Minėtini ir kiti pirmieji eksperimentai – tai Vytauto Montvilos (1935–2003) „Juodoji pantomima“ (1969), Felikso Bajoro (g. 1934) „Vitražas“⁴², Jurgio Juozapaičio (g. 1942) „UFO“ (1979) bei pirmoji kompiuteriu sukurta šio autoriaus kompozicija „Kolapsaras“ (1985), Giedriaus Kuprevičiaus (g. 1944) įkurtos grupės „Argo“ (1979–1986) kūrybinė veikla su pirmuoju sintezatoriumi Argo A1.

Vis dėlto šie kūriniai tebuvo eksperimentinio pobūdžio, nė vienas iš minėtų kompozitorių nepasirinko specializuotis elektroninėje muzikoje. Tuo tarpu paskutiniame XX a. dešimtmetyje buvo sutinkama vis daugiau besikartojančių elektroninės muzikos kūrėjų, tad būtent šį laikotarpį galima įvardyti kaip elektroninės muzikos žanro tradicijos Lietuvoje formavimosi pradžią.

Kaip minėta darbo 1.1 poskyryje, elektroninės muzikos formavimąsi Lietuvoje veikė įvairios aplinkybės – nors ir buvo tikimasi, jog atkurta Nepriklausomybė padarys didelę, intensyviai pasireiškiančią įtaką šio žanro plėtrai, visgi, kaip mena Gintas Kraptavičius, „Nepriklausomybė niekaip neįtakėjo – ėjo ir praėjo“ (Kraptavičius 2025⁴³). Elektroninė muzika, būdama priklausoma nuo technologijų, ir toliau susidūrė su įrangos stygiumi – „visi viską išparceliavo, pinigų trūko, ir tikrai niekas net negalvojo investuoti jų į aparatūrą“, – taip situaciją apibrėžė Kraptavičius (ten pat).

Nepaisant minėtų istorinių aplinkybių, XX a. paskutiniame dešimtmetyje neabejotinai įvyko didelis postūmis, inicijavęs lietuviškąją elektroninės muzikos tradiciją. Apie paskutinįjį dešimtmetį besisukanti diskusija klausia jau ne apie tai, *ar* tam tikri kūriniai yra sąmoningi elektroninės muzikos pavyzdžiai, bet apie tai, *kokie* jie yra, kaip juos galima tyrinėti ir sisteminti.

Žvelgiant į elektroninės muzikos įvykius 1990-ųjų Lietuvoje, šiame poskyryje mėginama imtis pagrindinio – elektroninės muzikos kategorizavimo klausimo. Tradicinė muzikos diferenciacija į akademinę ir ne akademinę muzikos kryptis, kurios Lietuvos elektroninės muzikos lauke persipina. Pasirinkto laikotarpio analizė iš istorinės perspektyvos rodo šių krypčių bendras istorinis kontekstas. Kaip pastebi Povilas Vaitkevičius, pagrindinės muzikos atskirtį yra sudėtinga

⁴² Felikso Bajoro kompozicija „Vitražas“ nėra įtraukta į MIC pateikiamą elektroninės muzikos kūrinių sąrašą (žr. 1 priedą). Vis dėlto, atkreiptinas dėmesys į reikšmingas kūrinio atlikimo ir skambesio aplinkybes, kurias Šarūnas Nakas pateikia šio kūrinio anotacijoje: „Akustinė aleatorinė trumpų akcentų ir nuolat girdimų tęsiamų tonų muzika buvo stipriai iškraipyta reverberatoriumi, dėl ko skambėjo ir buvo aptarinėjama britų spaudoje kaip elektroninė muzika“ (Nakas 2011). Atsižvelgiant į šias aplinkybes, autorė nusprendė 1 priede esantį Lietuvos elektroninės muzikos kūrinių sąrašą papildyti ir įtraukti kompoziciją „Vitražas“ kaip reikšmingą ankstyvąjį, elektroninės muzikos kontekstui artimą kūrinį.

⁴³ Žr. 6 priedą.

įvardyti, mat net patys kūrėjai savęs nepriskiria kuriai nors kategorijai; o ir bendrai jų, pagrindinių, muzikos kūrybinės šaknys turi sąsajų ir su akademinės muzikos kūrėjais (Vaitkevičius 2015).

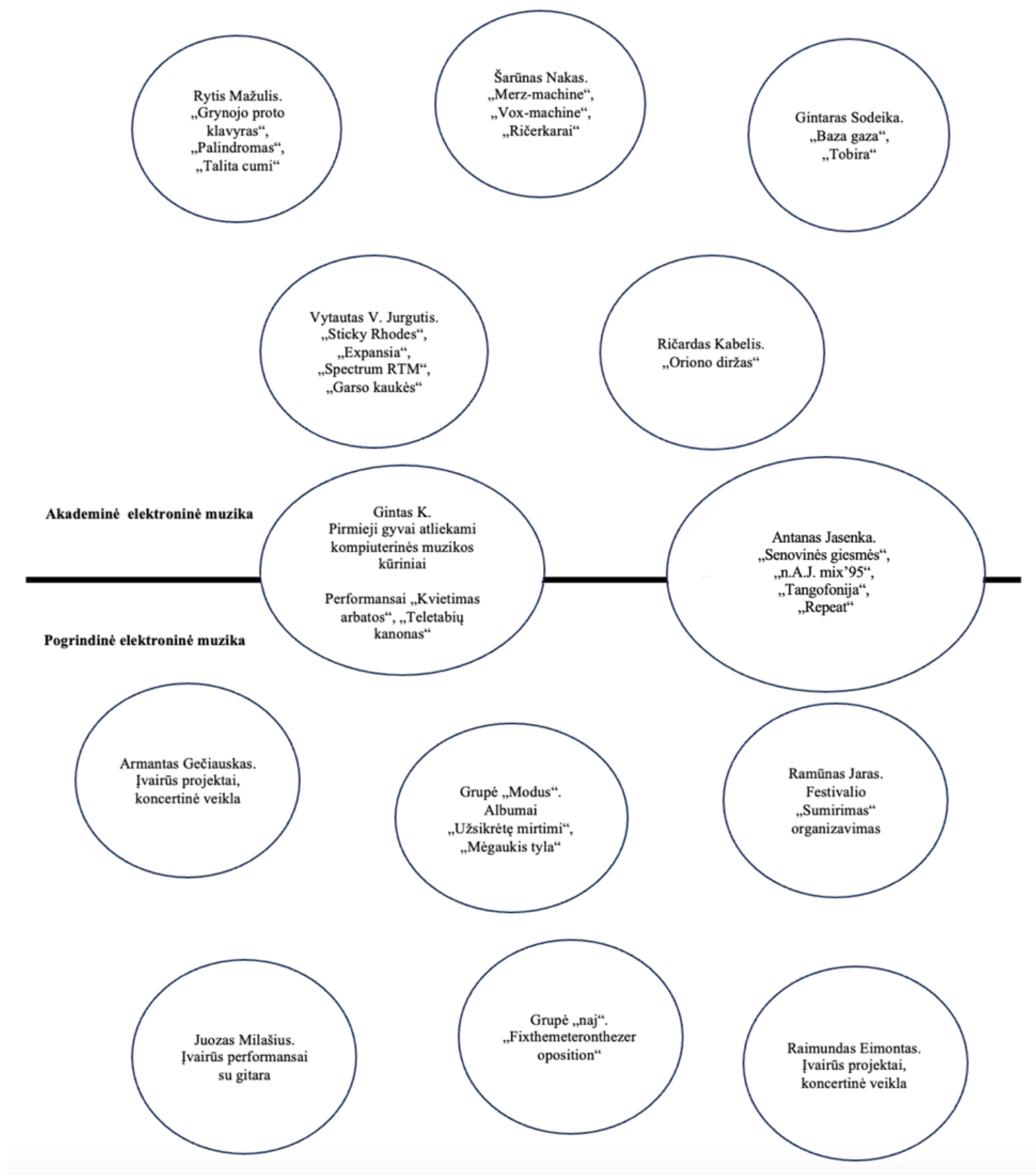
Apie 1990-ųjų akademiškumo ir ne akademiškumo ribų susiliejimą kalba ir Vytautas V. Jurgutis, teigdamas, jog anuomet „elektroninė muzika nebuvo laikoma akademine. Na, nebent vos vos. Tai buvo muzika su labai rezervuotu požiūriu, tarsi elektroninė muzika [būtų laikoma – aut. past.] *nelabai* muzika“ (Jurgutis 2025⁴⁴). Dar kategoriškiau mąsto akademinės ir pagrindinės muzikos terpėse kūręs Kraptavičius, teigdamas, jog atskirtį tarp akademinės ir ne akademinės elektroninės muzikos buvo sunku daryti dėl bendro šios muzikos trūkumo, mažo kūrėjų įsitraukimo: „Visko trūko, tai tos atskirties tokios nelabai galėjo būti“ (Kraptavičius 2025). Šiuos pastebėjimus papildė ir Šarūno Nako teiginys, jog „kūrybos ir juolab kūrybinės laisvės prasme tokie terminai neturi jokios prasmės, nes autoriai visad daro tą ką nori ir taip, kaip jiems atrodo esant teisinga“ (Nakas 2026⁴⁵) bei Antano Jasenos mintis: „pogrindžio elektroninė muzika Lietuvoje apie 1990-uosius nebuvo visiškai izoliuota ar autonomiška sritis. Tai veikiau buvo tos pačios, bendros elektroninės muzikos ekosistemos dalis, tik veikianti kitomis sąlygomis ir kitomis formomis“ (Jasenska 2026⁴⁶).

Visgi dera pastebėti, kad nūdienos tyrėjai elektroninę muziką vis dar, nors ir ne itin griežtai, skirsto į akademinę ir neakademinę kryptis. Remiantis Janatjevos (2006), Dobriakovo (2007) ir Vaitkevičiaus (2015) tyrimais, buvo sudaryta schema, pateikianti tariamą elektroninės akademinės ir pagrindinės muzikos skirstymą (žr. 5 pav.).

⁴⁴ Žr. 4 priedą.

⁴⁵ Žr. 3 priedą.

⁴⁶ Žr. 5 priedą.



5 pav. Akademinės ir pogrindinės elektroninės muzikos atstovai
(sudaryta darbo autorės)

Schemoje Lietuvos kūrėjai ir jų darbai (konkretūs kūriniai, projektai) yra klasifikuojami į dvi grupes, brėžiant tariamą ribą tarp akademinės ir pogrindinės elektroninės muzikos. Prie „akademikų“ priskirtini mašinistų kartai priklausantys Šarūno Nako⁴⁷ (g. 1962), Ryčio Mažulio⁴⁸ (g. 1961), Ričardo Kabelio (g. 1957) ir Gintaro Sodeikos⁴⁹ (g. 1961) bandymai, kuriuose buvo eksperimentuojama įvairiomis formomis, pavyzdžiui, *superminimalistu* įvardijamas Mažulis elektroninės muzikos priemonės pasitelkė siekiant preciziškesnio, žmogaus klausos galimybes peržengiančio garso (Dobriakov 2007). Į šią grupę įtrauktas ir tuo metu jaunosios kartos atstovas Vytautas V. Jurgutis (g. 1976), kurio veikla plačiau bus analizuojama antroje darbo dalyje, tačiau čia svarbu paminėti tokias jo kompozicijas kaip „Sticky Rhodes“ (1996), „Expansia“ (1997), „Spectrum RTM“ (1998) bei albumą „Garso kaukės“ (2003), reprezentuojančius nuoseklų ėjimą nuo elektroakustinės muzikos link kompiuterine sinteze grįstų kompozicijų, taip tampant vienu pirmųjų šios krypties muzikos kūrėjų Lietuvoje (Jurgutis 2025).

„Akademikų“ tarpe norėtusi iškelti Ričardo Kabelio veiklą, kuris, 1990 m. išvykęs kūrybiniam darbui į Vokietiją ir 1990–1992 m. studijavęs kompiuterinę ir elektroninę muziką Štutgarto valstybinėje muzikos ir teatro akademijoje, sukūrė nemažai šio žanro kompozicijų; Kabelio „Oriono juosta“ (1996) laikytinas vienu ryškiausių XX a. paskutinio dešimtmečio elektroninės muzikos pavyzdžių. Svarbi buvo ir Kabelio iniciatyva įkurti elektroninės muzikos studiją dabartinėje Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, kurios vadovavimo vairą netrukus perėmė Gintaras Sodeika.

Akademinės muzikos kryptčiai priskiriant konkrečius kompozitorius pirmiausia buvo atsižvelgiama į jų ryšį su akademinėmis institucijomis bei profesionaliosios muzikos lauku. Tačiau, remiantis Dobriakovu, akademiškumą apibrėžia ir šiems menininkams būdingi racionalūs kompoziciniai ir psichoakustiniai pasirinkimai. Tuo tarpu *pogrindinė* scena apima tą kūrėjų ratą, kuriems elektroninė muzika „pirmiausia reiškia eksperimentinį garso meną – įvairius psichofizinius, techninius ir estetinius eksperimentus, kurių pagrindinė raiškos priemonė yra elektroninis garso apdorojimas“ (Dobriakov 2007). Pogrindininkų tarpe rikiavosi daug eksperimentuotojų – dalis jų sceninių vardų iki šių dienų neišliko, tad schemoje buvo siekiama išskirti ryškiausius.

Dažnai šaltiniuose itin *elektroniškai pastoviu* įvardijamas kompozitorius Antanas Jasenka (g. 1965), schemoje yra vaizduojamas kaip kūrėjas tarp akademinės ir pogrindinės elektroninės

⁴⁷ Dar 1985 m. Šarūnas Nakas, eksperimentuodamas su garsu, sukūrė tris itin reikšmingas kompozicijas – „Merz-machine“, skirtą 33 elektroniniams ir akustiniams instrumentams, „Vox-machine“, skirtą 25 elektroniškai modifikuotiems balsams ir kūrinių „Ričerkarai“ 7 elektroniniams ir akustiniams instrumentams.

⁴⁸ Tarp Ryčio Mažulio elektroninės muzikos bandymų minėtini „Grynojo proto klavyras“ (1994), „Palindromas“ (1996) ir opusas „Talita Cumi“ (1997, antra versija 1999).

⁴⁹ Gintaro Sodeikos polinkį į elektroninės muzikos žanrą iliustruoja tarpdisciplininiai performansai „Baza gaza“ (1988) ir „Tobira“ (1996).

muzikos. Jasenkos „muzikai būdingi intensyvumas, dinamiškumas ir daugiasluoksni, įvairiausio pobūdžio garsinių objektų (nuo glitch iki soundscape) prisodrinta tekstūra“ (Dobriakov 2007), tačiau kaip teigia Janatjeva, nors ir priskiriamas prie kūrėjų akademikų, Jasenka save išbandė ir kitose elektroninės muzikos srityse. Tą galima matyti triukšmo technika paremtuose kūriniuose: „naj“ grupei skirtose kompozicijose „n.A.J. mix' 95“ (1995) bei žurnalo „Tango“ leidėjams skirtose kompozicijose „Tangofonija“ (1994) (Janatjeva 2006: 46–47).

Panašiai traktuojama ir Ginto Kraptavičiaus (g. 1962, slapyv. Gintas K) veikla – kūrėjas, turintis akademinį išsilavinimą, 1990-aisiais daugiausia buvo matomas jo paties įkurtos grupės „Modus“ (1984–1998) veikloje, kuri dažnai minima pagrindininkų tarpe ir laikoma pirmąja industrinės muzikos grupe Lietuvoje. Kaip teigia Gintas K, tai, ką grupės nariai tuomet darė Lietuvos scenoje, „buvo nauja, bet Vakaruose jau egzistavo šios muzikos rinka su savais standartais“ (Kraptavičius, cit. iš Peleckis 2013).

Po „Modus“ minėtina ir solinė Ginto K veikla – 1999–2000 m. atlikti performansai „Kvietimas arbatos“ bei „Teletabių kanonas“ bei 2000 m. įvykęs kūrybinis posūkis link gyvai atliekamos kompiuterinės muzikos (Kraptavičius 2023: 107–110)⁵⁰.

Bene ryškiausia ne akademinės / pagrindinės elektroninės muzikos figūra išskirtinas Armantas Gečiauskas (g. 1982, slapyv. Arma Agharta). Šis menininkas XX a. paskutiniojo dešimtmečio pabaigoje įsitraukė į pasaulinį muzikinį pagrindį – steigė leidybines kompanijas, grojo grupėse bei organizavo eksperimentinės muzikos koncertus ir festivalius⁵¹. Taip pat minėtina Dariaus Čiutos (g. 1966) įkurta grupė „naj“ (1990), eksperimentavusi su triukšmo technika; jos nariai rėmėsi DIY principu, patys konstravo įrangą (Janatjeva 2006: 45–46). Prie *pagrindininkų* priskirtinas ir Juozas Milašius (g. 1968) bei jo džiazas ir elektronikos performansai su gitara ir multiinstrumentalistas Raimundas Eimontas (g. 1965) su elektroninės muzikos improvizacijomis kariljonu (ten pat). Šioje grupėje minėtinas ir Ramūnas Jaras (g. 1975 m.) bei jo iniciatyva 1996 m. įkurtas „paranormalios muzikos“ festivalis „Sumirimas“ (2000–2014 m. – „Didelis pasaulis!“), kuris, kaip teigia Domininkas Kunčinas, „pritraukdavo įvairiausius „keistos“ muzikos kūrėjus“ (Kunčinas 2022). Žvelgiant iš nūdienos perspektyvos, Jaro rengiamas festivalis veikiausiai yra vienas pavyzdžių, kuomet pagrindinė muzika atsifiltravo nuo akademiškumo – čia buvo galima išvysti itin laisvų, eksperimentinę muziką paremtų atlikimų.

Vis dėlto, kaip pastebėjo Jasenka, „realybėje tuo laikotarpiu viskas buvo daug labiau persipynę. Tie patys žmonės, kurie kūrė akademinėje aplinkoje, domėjosi ir eksperimentine, neinstitucine scena, klausėsi tų pačių įrašų, dalijosi informacija, technologijomis, netgi estetika“

⁵⁰ Ginto K ir grupės „Modus“ veikla bei albumai „Užsikrėtę mirtimi“ (1995) ir „Mėgaukis tylą“ (1998) plačiau analizuojami antrojoje darbo dalyje.

⁵¹ Informacijos šaltinis: Armanto Gečiausko internetinis tinklapis arma.lt.

bei priduria, jog pagrindžio atstovai „[...] veikė ne tiek „už sistemos ribų“, kiek šalia dar tik besiformuojančios sistemos“ (Jasenka 2026⁵²). Taigi, elektroninės muzikos scena XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvoje buvo tarpusavyje persipynusi kūrybinė erdvė, kurioje akademinės ir pagrindinės kryptys veikė ne kaip griežtai atskirtos, o kaip viena kitą papildančios ir formuojančios bendrą muzikinį lauką.

Stiprėjantis festivalių laukas

Permainų, naujovių ir bandymo įsiliesti į vakarietišką pasaulį su kaupu pažėręs paskutinis XX a. dešimtmetis atspindėjo ir įvairių festivalių, performansų organizavimo erdvėje, čia taip pat galima pastebėti tarp įvairių tuometinių renginių migruojančias kompozitorių pavardes. Gilinantis į to meto festivalių panoramą, muzikologė Vita Gruodytė išskyrė keletą reikšmingų festivalių, kurie puoselėjo novatoriškas idėjas, rėmėsi technologine pažanga, itin svarbia formuojant lietuvišką elektroninės muzikos tradiciją.

Pirmasis iš pavyzdžių – kompozitoriaus Ričardo Kabelio inicijuotas, Druskininkuose vykęs festivalis „Druskininkų jaunimo kamerinės muzikos dienos“ (dabar – „Druskomanija“, vyksta nuo 1985 m.), kuriame skambėję kūriniai įprastai buvo netradicinių formų, pripildyti eksperimentinio skambesio. Festivalio koncertai dažnai vykdavo skirtingose vietose, taip išlaisvinant muziką ir leidžiant jai skambėti bet kur (Gruodytė 2022: 280–286). Išskirtinas ir jų rašytinis (bukletai „Jauna muzika“) bei sakytinis (Druskininkų konferencijos) palikimas, tapęs „tarytum skydu nuo vis dar (teoriškai) galimos cenzūros visiems kitiems“ (Gruodytė 2015: 92).

Dabartinė „Druskomanija“, anot muzikologo Lino Paulauskio, yra amžinai jaunas fenomenas, mat „festivalį rengia jauni ir nerimastingi Lietuvos muzikos profesionalai – kompozitoriai, muzikologai, atlikėjai, renginių organizatoriai. Tai buvo, yra ir bus debiutuojančiųjų kartų estafetė, kūrybinė laboratorija ir mokykla“ (Paulauskis, cit. iš Lukšytė 2024). Festivalis per daugiau nei 40 metų gyvavimo išlaikė kūrybinės laboratorijos poziciją ir buvo svarbus muzikos eksperimentavimo lauke, neabejotinai paliečiant ir elektroninę muziką⁵³.

Dar vienas iš pavyzdžių – Arūno Dikčiaus, Tomo Juzeliūno ir Giedriaus Gapšio organizuotas festivalis „Laisvojo garso sesijos“, vienas ryškiausių eksperimentinės muzikos reiškinių Lietuvoje, vykęs 1987–1989 m. Vilniuje, Kaune ir Panevėžyje. Čia buvo eksperimentuojama skaitmeniniu garsu, programavimu, netradiciniais instrumentais, atliekami performansai (Gruodytė 2022: 264–269).

Kaip radikalias idėjas puoselėjantį Gruodytė įvardijo ir „Muzikinio veiksmo festivalį“ – 1991 m. ir 1992–1997 m. kompozitorių Liutauro Stančiko ir Snieguolės Dikčiūtės inicijuotą

⁵² Žr. 5 priedą.

⁵³ Kaip mena Jurgutis, šiame festivalyje jis girdėjo kūrinius su fonograma, t.y. *tape music* atvejus (Jurgutis 2025).

festivalį, išsiskyrusį jaunų kūrėjų eksperimentiniu požiūriu į muziką jau Nepriklausomoje Lietuvoje. Festivalyje vyravo neįprastai, kartais net šokiruojantys pasirodymai, vyravo intuityvios kompozicijos principai bei emancipacinės temos, o jo dalyviai šią erdvę suvokė kaip išsilaisvinimą iš akademinės muzikos normų ir totalinio serializmo tradicijos (ten pat: 275–280)⁵⁴.

Itin svarbiu iki šių dienų išliko ir nuo 1991 m. organizuojamas festivalis „Gaida“. Pastarojo repertuare elektroninės muzikos įtraukimas pastebimas beveik visą XX a. paskutinįjį dešimtmetį kone kasmet. Pavyzdžiui, jau 1991 m. čia buvo galima išgirsti Algirdo Martinaičio ir Snieguolės Dikčiūtės kūrinius instrumentams ir fonogramai, Antano Jasenos „Hamada“ (1990), skirtą trims akustiniams ir elektroniniams mušamiesiems, Gyčio Širvinsko „SOS“ (1990) dviem paruoštiems fortepijonams ir fonogramai bei Mindaugo Urbaičio „Meilės daina ir išsiskyrimas“ (1979) aukštam balsui ir vėluojančiai sistemai. 1996 m. „Gaidoje“ buvo pristatytos net keturios lietuvių elektroninės muzikos premjeros: Gintaro Sodeikos mikroopera „Tobira“ (1996) balsui, kompiuteriams ir vaizdo medžiagai, Vytauto V. Jurgučio „Sticky Rhodes“ (1996), Ričardo Kabelio „Oriono juosta“ (1996) bei Ramūno Motiekaičio „Mobile 2“ (1996)⁵⁵. Svarbu paminėti ir paskutiniajame praeito amžiaus Gaidos festivalyje (1999) skambėjusius kūrinius, kurių tarpe buvo trys lietuviškosios premjeros: Ryčio Mažulio „Talita cumi“ (1992–1999) negyviems balsams, Remigijaus Merkelio „Erdvėtyra“ (1998-1999) chorui, 5 mušamiesiems, saksofonui, styginių kvartetui ir fonogramai bei Šarūno Nako „Ziqquratu-II“ (1990–1999) fleitai, smuikui, sintezatoriui, fortepijonui, mušamiesiems ir elektronikai. Greta jų skambėjo ir užsienio kūrėjų elektroninės muzikos elementų turinčios kompozicijos – Hollerio Yorko „Antiphon“ (1977) styginių kvartetui ir magnetofono juostai bei Radulescu Horatiu „Iubiri“, op. 43 (1981) ansamblui, magnetofono juostai ir gyvo garso ikonai⁵⁶.

Svarbu išskirti ir Vilniuje rengtą naujosios muzikos festivalį „Jauna muzika“, kurį 1992 m. inicijavo kompozitorius Remigijus Merkelys. Festivalyje buvo galima išgirsti lietuvių ir užsienio kompozitorių kūrinius bei juos atliekančius žymius atlikėjus⁵⁷. Svarbu minėti, jog nuo 2002 m. festivalis dar vadinamas *e-muzika*, taip siekiant išskirti didelę repertuaro dalį užimančius elektroninės muzikos pasirodymus⁵⁸.

⁵⁴ Gruodytė teigia, jog festivaliuose buvo naudojami destruktivūs, provokuojantys veiksmai: pavyzdžiui, dalis kūrinių pasižymėjo seksualinės emancipacijos ir provokacijos elementais – Snieguolės Dikčiūtės kompozicijoje „Ekvinokcija (Erotinės rotacijos)“ (1995) buvo imituojamas seksualinis aktas, o Gedimino Urbono kompozicijoje „Tabalai“ (1992) pristatytas kaip „nepadorus menas“, besiveržiantis į intymias gyvenimo sferas (Gruodytė 2022: 275–280).

⁵⁵ 1996 m. „Gaidos“ programą rengęs Šarūnas Nakas teigė, jog Lietuvos sceniniame gyvenime reikėjo „daug ką sugalvoti ir realizuoti“, tad dėl šios priežasties kompozitorius ėmė „vadovauti 1996 m. Gaidos festivaliui, radikaliai konceptualizuodamas programas“ (Nakas 2026, žr. 3 priedą).

⁵⁶ Informacijos šaltinis – festivalio „Gaida“ bukletai 1991–2000 m. Bukletų archyvo internetinė nuoroda: <https://muzikosantena.lt/archyvas/festivaliu-bukletai/>.

⁵⁷ Keletas koncertavusių atlikėjų ir grupių: Tomoko Mukaiyama, „Ensemble Singcircle“, „Hilliard Ensemble“ bei kiti (jaunamuzika.lt).

⁵⁸ Informacija pateikiama Valstybinės lietuvių enciklopedijos tinklapyje, kuriame straipsnio autorius nėra nurodytas. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/jauna-muzika-1/>.

Greta šių akademinės muzikos profilio festivalių svarbu paminėti ir pagrindžio elektroninei muzikai priskirtus renginius, iš kurių ryškiausias – minėtas Jaro inicijuotas „Sumirimo“ festivalis, tuomet itin kontraversiškai vertintas dėl neįprastų muzikinių sprendimų, prieštaravusių vis dar įsišaknijusiai sovietmečio sampratai. Nepaisant to, šiame festivalyje pasirodė daug tuometinių šiuolaikinių atlikėjų ir grupių, kaip, pavyzdžiui, atlikėjai Gintas K, Gailė Griciūtė, Marius Salynas, grupės „nauj“, „Ir visa tai, kas yra gražu, yra gražu“, „Betoniniai triušiai“ bei kiti⁵⁹.

Kaip matyti, XX a. paskutiniajame dešimtmetyje Lietuvoje susiformavęs intensyvus festivalių tinklas atliko svarbų vaidmenį elektroninės muzikos sklaidoje. Aptarti festivaliai nebuvo skirti išimtinai elektroninei muzikai, tačiau būtent jie sudarė sąlygas eksperimentuoti ir reikštis šiame lauke, „Druskininkų jaunimo kamerinės muzikos dienos“, „Laisvojo garso sesijos“, „Muzikinio veiksmo festivalis“, „Gaida“ ir „Jauna muzika“ terpė, kurioje turėjo galimybę pasireikšti ir eksperimentuojantys, ir bandantys specializuotis elektroninėje muzikoje.

„Tango“ fenomenas – informacinė terpė elektroninės muzikos sklaidai

Svarbų vaidmenį analizuojant XX a. 10 deš. muzikos įvykius Lietuvoje iki šiol atlieka šią informaciją savalaikiai fiksavę informaciniai šaltiniai, tarp kurių išskirtiniausiu galima laikyti žurnalo „Tango“ fenomeną.

Žurnalas „Tango“ – tai 1990–2002 m. leistas muzikos leidinys, savotiškas britiškojo „The Wire“ atitikmuo (Janatjeva 2006: 47), kuris, kaip teigė Povilas Vaitkevičius, „pažindino skaitovus su avangardinės muzikos, naujosios klasikos, eksperimentinės muzikos apraiškomis“ (Vaitkevičius 2021). Redaktoriai Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas žurnalo iniciatyvos ėmėsi norėdami kritiškai peržvelgti įsisenėjusį požiūrį į XX a. kultūros ir muzikos procesus, siejamus su išsekimu, sąstingiu ar agonija. Taip pat, galimybėms ir kompetencijai leidžiant, iš naujo interpretuoti Europos klasikinį paveldą, nagrinėti vakarietiškus reiškinius, supažindinti skaitytojus su muzikos formomis ir žanrais, neatsiejamais nuo pasaulinių kultūros pokyčių (Kundrotas ir Vyliaudas 1990: 2–3). Šie užmojai anuomet asocijavosi su nauju, nepažintu, nors ir ne moksliniu, tačiau itin svarbiu tyrimų lauku. „Tango“ nėra priskiriamas prie į akademinę muziką orientuotų leidinių, tačiau tiriant to meto informacinį lauką, tai buvo bene vienintelis žurnalas apie naująją, avangardinę muziką, skambančią užsienyje ir Lietuvoje. Kaip teigia Kundrotas, „„Tango“ ir dabar lieka vieninteliu leidiniu, rašiusiu apie šiuolaikinę, naująją, avangardinę, eksperimentinę muziką, jungusiu aukštąjį ir žemąjį meną, *Fluxus* stiliumiėjusiu per platų, ilgą ir painų kultūros pasaulį“ (Kundrotas, cit. iš Vaitkevičius 2021). Tai pastebėjo ir Vaitkevičius: „Tango“ puslapiuose aprašoma muzika reiškiasi įvairiose sociokultūrinėse terpėse. Juose aptinkami ir akademinėi sferai

⁵⁹ Informacijos šaltinis – internetiniame tinklapyje [muzikusajunga.lt](https://www.muzikusajunga.lt) pateikiamas straipsnis be autoriaus. Nuoroda internete: <https://www.muzikusajunga.lt/naujiena/siuolaikines-muzikos-festivalis-sumirimas>.

priklausantys kompozitoriai, ir autoriai, veikiantys ten, ką galima pavadinti *underground'u*“ (Vaitkevičius 2021).

„Tango“ informatyvumas avangardinės ir retai Lietuvos kultūrinėje žiniasklaidoje sutinkamos muzikos atžvilgiu skatina gilintis ir į šaltinius, kuriais rėmėsi redaktoriai. Kaip pastebėjo Kundrotas, „Linas [Vyliaudas – aut. past.] turėjo surinkęs kelis storus sąsiuvinius interviu su improvizuotojais, aš turėjau pririnkęs, prisivežęs žurnalų ir adresų po kelionės į JAV“ (Kundrotas, cit. iš Vaitkevičius 2021). Būtent ši medžiaga ir tapo pirmaisiais informaciniais šaltiniais.

Analizuojant žurnalo turinį aptinkama nemažai informacijos ir apie elektroninę muziką. Apžvelgiant visuose devyniuose „Tango“ numeriuose aptartus atlikėjus bei kompozitorius, pastebima, jog beveik visuose leidiniuose yra minimi menininkai, susiję su elektronine muzika (žr. 2 priedą)⁶⁰. Taip pat matyti, kad žurnalo teminis laukas laikui bėgant plėtėsi nuo pavienių elektroninės muzikos kūrėjų iki išsamios tarptautinės scenos apžvalgos, galiausiai paskutiniame numeryje apsistojant ties Lietuvos elektroninės muzikos kūrėjais.

Jau pačiame pirmame numeryje buvo pristatyti pasaulyje žymūs elektroninės muzikos vardai – Brianas Eno (g. 1948), grupės „The Residents“, „Faust“ – reprezentuojantys ankstyvosios ambientinės ir avangardinės elektroninės muzikos kryptis.

Apžvelgiant vėlesnius numerius, minėtini šie su elektronine muzika susiję tekstai: trečiajame numeryje, „Tango diagnozės“ skylyje aptariamas Johno Duncano „Mirror Pulse“ (1990), kuriam būdingas „triukšmų lydinys“ (Kundrotas 1992: 53); japonų menininko Yutaka Tanaka projektas „S-core“ ir kompozicija „Gush“ (1990), „apgaubianti lyg srautas“ (Paliukaitė 1992: 53); Davido Behrmanno kompiuteriu sukurta bei dviem gyvais balsais papildyta kompozicija „Leapday Night“ (1991) (Kundrotas 1992: 54). Taipogi minimas albumas „Muzikinė auka“ (1991), kurį sudaro rusų kompozitorių kūriniai, sukurti pasitelkiant sintezatorių ANS61: tamsaus kolorito Olego Buloškino „Paslaptys“ (1970), gyvojo (žmogaus) ir negyvojo (mašinos) pasaulio vaizdavimas Sofijos Gubaidulinos „Vivente-non Vivente“ (1970), veržliais potėpiais paženklinta, daugiabalsės sandaros Eduardo Artemjevo kompozicija „12 žvilgsnių“ (1969), Edisono Denisovo preparuotas etiudas fortepijonui ir juostai „Paukščių giesmė“ (1969) bei industrinės bei ambientinės muzikos elementais sukonstruotas Alfredo Schnittkes „Srautas“ (1969) (ten pat: 60).

1993 m. pasirodžiusiame ketvirtame „Tango“ numeryje, reaguojant į skaitytojų prašymus, buvo sudaryta galimybė įsigyti kompaktinių diskų (CD) su žurnale aptariamų kūrinių muzika,

⁶⁰ Antrajame priede pateikiama visuose „Tango“ numeriuose aptartų kūrėjų sąrašas, klasifikuojant juos į elektroninės/elektroakustinės muzikos kūrėjus ir į kitus kompozitorius. Taip siekiama atskleisti, kokią dalį visos aptariamų medžiagos leidinyje „Tango“ užėmė elektroninės muzikos kūrėjų veikla.

⁶¹ ANS sintezatorius buvo sukurtas dar 1959 m., jį sukonstravo rusų garso inžinierius Jevgenijus Murzinas. Sintezatorių J. Murzinas kūrė 20 metų, juo buvo galima kurti, įrašyti ir atgaminti muziką (Kundrotas 1992: 60).

kurios tarpe buvo ir elektroninės muzikos kompozicijos. Dėl šios iniciatyvos buvo galima galimybė įsigyti leidyklų „Nonsequitur“, „Frog Peak Music“ ar „Touch“ kompaktinius diskus (Kundrotas ir Vyliaudas 1993: 2–3), taip Lietuvos auditorijos tarpe paskleidžiant ir elektroninės muzikos įrašus.

Ketvirtame numeryje buvo aptarta ir keletas elektroninės muzikos kūrėjų, pavyzdžiui, La Monte Young (g. 1935) eksperimentai su elektroniniu garsu, bandant išgauti iš anksto nustatytos harmoninės sandaros garsus, kurie nekisdami gali skambėti ilgą laiką (ten pat: 12–19). Taip pat „Tango diagnozė“ skiltyje buvo pristatytas Paul de Marinis kompaktinis diskas „Music As A Second Language“ (1991), kuriame kompozitorius „tarsi stengiasi elektroakustinio garso sintezavimo būdu atgauti, restauruoti poetinio kalbos turinio struktūrą“ (Vyliaudas 1993: 56); kalbos ir garso struktūras jungianti elektroakustinė Rogerio Reynoldso kompozicija „Personae. Vanity of Words“ (1990) bei albumas „Electroacoustic Music“ (1993); Arto Zoydo „Marathonnerre I–II“ (1993), jungiantis prancūzų avangardinį roką ir elektroninę muziką kūrinių, industrinės estetikos ir *musique concrète* elementais grįstas Friederio Butzmanno darbas „Dive Bombers“ (1993) bei kt. (ten pat: 63–64).

Kaip galima pastebėti, trečias ir ketvirtas žurnalo numeriai ne tik išryškina eksperimentinės elektroakustinės muzikos lauką, bet nemažai užsimena ir apie industrinę bei triukšmo muziką bei dar įvairesnius eksperimentus, kurie dar plačiau buvo aptariami penktajame numeryje. Pastarajame fokusas krypsta į tokius atlikėjus-kūrėjus kaip Z’EV (Stefan Joel Weisser), grupę „Borbetomagus“, kūrėją Laurie Anderson. Penktojo numerio „Tango diagnozė“ taipogi aptaria Luco Ferrari *musique concrète* paremtą, kasdienio garso poetiškumo ieškančią kompoziciją „Unheimlich Schoen“ (1993); eksperimentinę Jimo O’Rourke’o kompoziciją „Rules of Reduction“ (1994); Walte’io Ruttmanno miesto garsus įprasminančią vieną pirmųjų tokio tipo kompozicijų „Weekend“ (1994); improvizacinį avangardą ir elektroninę perkusiją jungiantį japonų dueto „Tenko & Ikue Mori“ darbą „Death Praxis“ (1994); ispanų grupės „Esplendor Geometrico“ kūrinių „1980-1982“ (1993) bei kt. (Kundrotas 1994: 47–53).

1996 m. datuojamame šeštame „Tango“ numeryje pateikiamas, ilgai ruoštas Vyliaudos interviu su vokiečių kilmės kompozitoriumi Johnu Watermannu (1935–2002), kuriame kūrėjas pasakoja apie komponavimą pasitelkiant įvairią kompiuterinę techniką, galimybes, kurias suteikia aparatūra – naujos, muzikai nepritaikytos technikos naudojimą, bandymą išgauti dar negirdėtus garsų tembrus (Watermann, cit. iš Vyliaudas 1996–1997: 3–8).

Šio numerio tekstuose pristatyti ir kiti elektroninės muzikos autoriai. Pavyzdžiui, gerai žinomo japonų kūrėjo Merzbow (Masami Akita, g. 1956) *noise* muzika bei elektroninės muzikos klasiku laikomas Karlheinzas Stockhausenas (1928–2007) ir jo plėtota elektroninės muzikos samprata bei kiti (Vyliaudas 1996–1997: 14).

Septintajame numeryje visi žurnalo pagrindinėse antraštėse sutinkami kūrėjų vardai turėjo sąsają su elektronine muzika. Pavyzdžiui, tarpdisciplininis menininkas, tapytojas ir kompozitorius, PBK (Phillip B. Klinger, n.d.) pokalbyje su Vyliaudu atskleidžia *musique concrète* artimos rastų garsų muzikos komponavimo aplinkybes – sistemas, inspiracijas ir kt. (Klinger, iš Vyliaudas 1998: 4–7). Minimas garsus amerikiečių elektroninės muzikos kūrėjas Carlos Stone'as (g. 1956) bei jo kompiuterinėmis priemonėmis konstruojami bei dekonstruojami garsai (Kundrotas 1998: 9–15) bei dar kartą aptariama Stockhauseno kūryba (šįkart daugiau fortepijoninė) (Vyliaudas 1998: 16–23).

Paskutiniai du „Tango“ numeriai buvo publikuoti jau XXI a.: Nr. 8 2000-aisiais ir Nr. 9 2002-aisiais. Šiuose numeriuose rašoma apie dar daugiau elektroninės muzikos kūrėjų, atlikėjų ir kompozicinių sprendimų, bei pristatomos ir lietuvių elektroninės muzikos kompozitorių pavardės – tai multiinstrumentalistas, eksperimentinės muzikos ir performansų kūrėjas Raimundas Eimontas (Nr. 8) ir eilė lietuvių kūrėjų, kurių pavardės iki šių dienų sutinkamos elektroninės muzikos lauke; žurnale Nr. 9: Raimundas Eimontas, Antanas Jasenka, Darius Čiuta, Gintas K, Rolandas Cikanavičius, Ramūnas Jaras bei Algimantas Mielius.

Bendrai vertinant tai, kokią informaciją skleidė žurnalas „Tango“, galima teigti, jog tai tapo itin svarbiu informacijos ir edukacijos šaltiniu, prisidėjusiu prie eksperimentinės, avangardinės ir elektroninės muzikos pažinimo Lietuvoje. „Tango“ ne tik pristatė naujausius tarptautinius muzikos reiškinius bei kūrėjus, bet ir formavo skaitytojų muzikinį skonį, plėtė supratimą apie šiuolaikinę muziką bei skatino domėtis naujomis technologijomis paremta muzika⁶².

Kūrybinės aplinkybės ir komponavimo principai

Siekiant nuosekliai atskleisti XX a. paskutinio dešimtmečio elektroninės muzikos kūrybinės aplinkybes ir komponavimo principus, verta panagrinėti keturių skirtingų, tačiau 1990-aisiais vienais pagrindinių laikytų elektroninės muzikos kompozitorių – Šarūno Nako, Vytauto V. Jurgučio, Antano Jasenos, Ginto Kraptavičiaus – kūrybinės patirtis, identifikuojant bendrus to laikotarpio bruožus bei išryškinant skirtingas kūrybinės strategijas, susiformavusias nevienodomis technologinio ir informacinio prieinamumo sąlygomis. Toliau pristatomoje analizėje remiamasi tyrimo metu atliktų interviu su minimais kompozitoriais medžiaga⁶³. Šie kompozitoriai nėra

⁶² „Tango“ prie edukacijos prisidėjo ne tik tiesiogiai, pasitelkiant savo leidinius, bet ir teikiant informaciją kitoms informacijos sklaidoms platformoms. Pavyzdžiui, leidinių medžiaga buvo naudota ir Antano Jasenos radijo laidoje „Nauja muzika“ (transliuota 1993–1995 m.), kurioje kompozitorius koncentravosi į eksperimentinę muziką. Kaip teigia Jasenka, laidų turinys itin siejosi su „Tango“, kurį laidos autorius nurodo kaip vieną pagrindinių šaltinių iki interneto atsiradimo (Jasenka 2026, žr. 5 priedą).

Greta Jasenos laidos, kaip dar vieno informacinio šaltinio, minėtina ir Ginto K. laida „Keliai ir klystkeliai“. Laida plačiau aptariama 2.1. poskyryje.

⁶³ Interviu su Šarūnu Naku – žr. 3 priedą; interviu su Vytautu V. Jurgučiu – žr. 4 priedą; interviu su Antanu Jasenka – žr. 5 priedą; interviu su Gintu Kraptavičiumi – žr. 6 priedą.

lyginami kaip turėję geresnes ar prastesnes sąlygas plėtoti elektroninės muzikos kūrybą. Aptartų aspektų pagrindu siekiama įvardyti, sugretinti aplinkybes parodant jų daugialypumą ir pabrėžiant, jog XX a. paskutinis dešimtmetis buvo gana nestabilus, pereinamasis laikotarpis elektroninės muzikos lauke.

Pokalbiuose su minėtais kompozitoriais buvo siekiama išsiaiškinti keletą aplinkybių:

- koks buvo informacijos prieinamumas, t. y. iš kur kūrėjai gaudavo pirmąją informaciją bei kokie buvo jos šaltiniai;
- kokios buvo technologinės sąlygos ir prieiga;
- koks buvo poreikis konstruoti savus elektroninius instrumentus;
- kaip visi įvardyti aspektai veikė bendrą garso sampratą ir elektroninės muzikos komponavimo principų pasirinkimą.

1 lentelėje susistemintos išvalgos rodo, jog informacija dažniausiai buvo gaunama individualiai, iš skirtingo pobūdžio kanalų ir šaltinių, tą lemdavo ir asmeniniai ryšiai, ir kūrėjų geografinė padėtis. Jei Ginto K atveju dominavo fragmentuota, per radiją ar neformalius kanalus gaunama informacija, tai kitų kompozitorių akiračiui būdingas sistemingesnis, akademinėje aplinkoje formuojamas žinių laukas (žr. 1 lentelę).

1 lentelė. Informacijos apie elektroninę muziką prieinamumas, šaltiniai ir turinys 1990-ųjų Lietuvoje

	Kanalai	Informacijos pobūdis
Šarūnas Nakas	• radijas • festivaliai • tarptautiniai kontaktai • akademinė veikla • nuo dešimtmečio vidurio – internetas	• informacija apie šiuolaikinę akademinę ir elektroakustinę muziką • vyraujančios tarptautinės tendencijos bei kūrybinės strategijos
Vytautas V. Jurgutis	• paskaitos elektroninės muzikos studijoje • bibliotekoje randama literatūra • kompaktai iš artimųjų, užsienio televizija • nuo dešimtmečio vidurio – internetas	• paskaitose aptarta medžiaga apie elektroninės įrangos naudojimą; kompiuterinės muzikos komponavimo principus • muzikiniai pavyzdžiai kompaktuose ir televizijoje • internete gaunama informacija iš kitų kūrėjų
Antanas Jasenka	• akademinė aplinka • festivaliai • kūrybiniai tinklai • vėliau – internetas	• informacija apie garso estetiką, akusmatiką ir šiuolaikinę muziką • tarptautinių kūrėjų elektroninės muzikos pavyzdžiai
Gintas K	• pagrindinė informacija gaunama iš Lenkijoje transliuotų radijo laidų • „Tango“ žurnalas • nuo dešimtmečio vidurio – internetas	• informacinės laidos apie elektroninę, eksperimentinę muziką bei jų muzikiniai pavyzdžiai • straipsniai apie šiuolaikinę muziką žr. apie „Tango“ žurnalo fenomeną) • el. laiškais gaunama informacija iš kitų kūrėjų

Skirtingas informacijos pasiekiamumas neabejotinai prisidėjo prie nevienodų kūrybinių strategijų ir skirtingo santykio su elektroninės muzikos technologijomis. 2 lentelėje ryškėja keletas skirtingų būdų kaip kompozitoriai gaudavo prieigą prie technikos komponuojant elektroninę muziką. Tai irgi priklausė nuo individualių aplinkybių – institucinių ryšių, geografinės padėties ar asmeninių kontaktų (žr. 2 lentelę).

2 lentelė. Technologinis prieinamumas 1990-ųjų Lietuvoje

	Infrastruktūra	Instrumentai
Šarūnas Nakas	Institucinė ir tarptautinė aplinka: • festivaliai • studijos • tarptautiniai ryšiai	• magnetinė juosta • sintezatoriai • studijinė įranga • vėliau – kompiuteris
Vytautas V. Jurgutis	• Elektroninės muzikos studija akademijoje • radijas • asmeninis kompiuteris	• įrašo juosta • kompiuteris • sintezatoriai
Antanas Jasenka	Institucinė ir projektinė aplinka: • akademija • koncertinė veikla	• įrašo juosta • mikrofoniai • sintezatoriai • vėliau – kompiuteris
Gintas K	• technika gamyklose • asmeniniais ryšiais gauti instrumentai iš užsienio	• sintezatoriai • įrašo juosta • kompiuteris

Nors visais atvejais būta riboto technologijų prieinamumo, kūrybinės kompozitorių strategijos, įgyvendinami sumanymai šį trūkumą kompensuoti skyrėsi: nuo neinstitucinių, improvizacinių praktikų iki akademinių ir tarptautinių tinklų išnaudojimo. Be to, santykis su technologijomis atsispindėjo ir analizuojant tai, kokią techniką naudojo kūrėjai, konkrečiau – ar tai buvo namų aplinkoje, savomis rankomis pagaminti elektroninės muzikos instrumentai. Kaip antai, kompozitoriai gana skirtingai traktavo idėją „pasigamink pats“ (DIY) – Gintui K tai buvo esminis aspektas, mat jis dalyvavo tiek instrumentų gamybos procesuose, tiek ir muzikos komponavime siekiant išgauti reikiamus garsus. Jasenkai iš pradžių tai buvo būtinybė norint atrasti savo muzikinį garsyną, tačiau vėliau kompozitoriaus pasuko į eksperimentinį lauką. Tuo tarpu Jurguiui ir Nakui tai buvo tarsi naujovės išbandymas jau turimomis priemonėmis, siekiant išgauti naujus, negirdėtus garsus (žr. 3 lentelę).

3 lentelė. „Pasigamink pats“ (DIY) idėjos plėtotė 1990-ųjų Lietuvoje

	Kūrybinės erdvės	DIY pobūdis
Šarūnas Nakas	Pagrindė akademinė ir tarptautinė aplinka – studijos, festivaliai	Antraeilis – instrumentarijaus ir naujo garsyno paieškos siekiant pajavairinti kūrybą
Vytautas V. Jurgutis	Pagrindė akademinė erdvė	Antraeilis – muzikos komponavimas iš noro išgauti negirdėtą muziką ar praplėsti turimą garsyną
Antanas Jasenka	Akademinė ir projektinė aplinka – studijos, koncertinės erdvės, kūrybiniai projektai	Pereinamasis – iš pradžių kūryba iš ribotų priemonių, vėliau – sąmoningas garso tyrimas
Gintas K	Namų aplinka, neformalios erdvės – rūšiai, gamyklos, neoficialios įrašų studijos	Pirmaeilis – instrumentarijaus bei garsyno formavimas iš būtinybės

Kiekviena aptarta aplinkybė darė įtaką kompozitorių garso sampratai, stiliui, kurį jie formavo remdamiesi gauta informacija, technologiniu prieinamumu bei DIY poreikiu. Tad ketvirtoje lentelėje galima matyti keturių Lietuvos kūrėjų požiūrį į garso formavimą, tarsi reflektuojantį kiekvieno patirtį 1990-ųjų kontekste. Kaip antai, Ginto K garso samprata kilo iš intuityvumo ir ateities nežinomybės (eksperimentavimo), garsą formuojant kaip energiją ir medžiagą. Panašią, patyriminę, garso suvokimo patirtį formavo ir kompozitorius Jasenka – jis garsą siejo su triukšmu, intensyvumu, su muzikos poveikiu klausančiajam. Tuo tarpu Jurgutis į garsą žvelgė kaip į struktūrinį objektą, jame ieškodamas būdų išgauti itin smulkias garso daleles. Nako atvejis taipogi siejosi su struktūruoto garso suvokimu – garsas buvo it medžiaga, jungianti akustinę ir elektroninę muziką (žr. 4 lentelę).

4 lentelė. Elektroninės muzikos garso samprata 1990-ųjų Lietuvoje

	Garso samprata
Šarūnas Nakas	Garsas suvokiamas kaip <u>kompozicinė medžiaga</u> , jungianti akustinę ir elektroninę muziką akademiniame lauke
Vytautas V. Jurgutis	Garsas suvokiamas kaip <u>struktūra ir tyrimo objektas</u> , analizuojamas mikro lygmeniu ir konstruojamas technologijų pagalba
Antanas Jasenka	Garsas suvokiamas kaip <u>patyriminis reiškiny</u> s, susijęs su triukšmu, intensyvumu ir poveikiu klausytojui
Gintas K	Garsas suvokiamas kaip <u>energija ir medžiaga</u> , kuri formuojama intuityviai, eksperimentuojant su turimomis priemonėmis

Savita garso samprata siejosi su elektroniniais kūrėjų bandymais ar nuoseklia šio žanro kūryba, kurios pavyzdžiai leidžia išskirti pagrindinius komponavimo principus, paremtus instrumentų naudojimu, efektų pritaikomumu. Penktoje lentelėje pamėginta įvardyti ir susisteminti komponavimo principus / metodus, kuriuos išskyrė kokybinio tyrimo metu kalbinti bei įvairioje literatūroje aptariami Lietuvos elektroninės muzikos kompozitoriai (žr. 5 lentelę).

5 lentelė. Elektroninės muzikos komponavimo principai

Komponavimo principas / metodas	Veikimo būdas	Muzikos kūrinių pavyzdžiai
Daugiakanalio magnetofono juostos manipuliacijos	Manipuliavimas garsų trukmėmis, atbulinio įrašo efektas ir kt.	Š. Nako „Merz-machine“ (1985), „Vox-machine“ (1985), „Ričerkarai“ (1985) O. Balakausko „Do nata“ (1982)
Analoginių technologijų naudojimas	Darbas su mikšerinais, pultais, mikrofonais, sintezatoriais, magnetine juosta; tiesioginis garso formavimas	A. Jasenos „Senovinės giesmės“ (1993), „Tangofonija“ (1995)
Midi estetika	Skaitmeninis garso generavimas per MIDI sistemas; sintezatoriaus garsų transformavimas (tempo, aukščio, artikuliacijos deformacijos), „nenatūralaus“ skambesio siekis	V. V. Jurgučio „Sticky Rhodes“ (1996)
Semplerių naudojimas	Garso fragmentų (angl. <i>sample</i>) naudojimas realiu laiku; gyvas atlikimas be kompiuterinio redagavimo	„Modus“ projektai (1994–1998)
Kompiuterinės programos naudojimas	Garso generavimas programiniu kodu; mikro garsų kontrolė; ilgi skaičiavimo procesai	V. V. Jurgučio eksperimentai su Csound (1997–2000), albumas „Garso kaukės“ (2003) A. Jasenos „h3ORaj“ (2000)
Audiovizuališkumas	Garso ir vaizdo sinchronizacija; realaus laiko generavimas; multimedijos integracija	G. Sodeikos „Baza Gaza“ (1988) V. V. Jurgučio „Spectrum RTM“ (1998) ir vėlesni kūriniai

Kaip matyti, penktoje lentelėje išskiriami šie elektroninės muzikos komponavimo principai / metodai:

- daugiakanalio magnetofono juostos manipuliacijos,
- analoginės įrangos (pultai, mikrofonai, magnetinė juosta, sintezatoriai) naudojimas,
- midi estetika,
- semplerių naudojimas,
- kompiuterinės programos naudojimas, ir
- audiovizuališkumas.

Aptariant daugiakanalio magnetofono juostos manipuliacijų principą, išskirtinas Nako polinkis į šiuos bandymus, leidusius jam sukurti elektroakustinės muzikos kompozicijas „Merz-machine“ (1985), „Vox-machine“ (1985) ir „Ričerkarai“ (1985). Kaip teigia pats kūrėjas, šis „metodas man leido formuoti kone utopinius ansamblius, chorus ir orkestrus: nedidelė grupė buvo įrašoma daugelyje kanalų ir dar elektroniškai, pulto efektų pagalba, transformuojama“ (Nakas 2026).

Analoginių technikų, tokių kaip pultai, mikrofonai, magnetinė juosta ar sintezatoriai, naudojimo pavyzdžių sutinkama dažname XX a. elektroninės muzikos eksperimentatorių-kūrėjų darbų sąrašė. Pavyzdžiui, minėtina dar 8-ajame dešimtmetyje aktyviai besireiškusių,

kompozitoriaus Kuprevičiaus įkurtos grupės „Argo“ veikla ir albumas „Discophonia“ (1981), taip pat Balakausko kompozicija „Makbetas“ (1988) ir kiti kūriniai. Išskirtina ir Jasenos mintis, jog ankstyvaisiais 1990-aisiais, kompiuteriui esant „už praktinio pažinimo ribų“ (Jasenska 2026), būtent ši, analoginė, technika, ir buvo dominuojanti – to pavyzdžiai yra ir paties Jasenos kompozicijos „Senovinės giesmės“ (1993) ir „Tangofonija“ (1995), kuriuose pasitelkta magnetinė juosta bei įrašymo galimybes suteikianti technika.

Midi estetikos klausimu išskiriama Jurgučio mintis, jog XX a. paskutinio dešimtmečio viduryje midi technologijos jam atvėrė galimybę garsą suvokti nebe kaip fiksuotą instrumentinę medžiagą, bet kaip lanksčią struktūrą. Kompozitorius pabrėžia, kad būtent galimybė keisti garso parametrus – tempą, trukmę, aukštį ar artikuliaciją – leido pasiekti naują skambesį, kuris tuo metu tapo svarbia kūrybinių ieškojimų kryptimi. Tad ne veltui ir ankstyvieji kompozitoriaus kūriniai, kaip pavyzdžiui, „Sticky Rhodes“ (1996), yra paremti midi suteikiamomis galimybėmis – sintezatoriaus garsų transformavimu, keičiant aukštį, tempą ar artikuliaciją (Jurgutis 2026).

Semplierių naudojimo kontekste išskirtinas ankstyvosios Lietuvos industrinės elektronikos pavyzdys – grupės „Modus“ kūryba. Kaip interviu pasakoja Antanas Jasenska, tuo metu sempleriai Lietuvoje buvo itin reti, todėl jų naudojimas tapo ne tik technologiniu pranašumu, bet ir išskirtine kūrybine galimybe (Jasenska 2026). Grupė „Modus“ dirbo su iš JAV atvežta aparatūra, o sempleriai leido realiu laiku naudoti ir sluoksniuoti garso fragmentus, kurti ritmines struktūras bei industrinei estetikai būdingus mechaninius garsynus. Svarbu ir tai, kad „Modus“ kūryboje išankstinis kompiuterinis redagavimas nebuvo taikomas – garsas buvo formuojamas gyvai, tiesiogiai atliekant ir valdant elektroninius instrumentus (Krapavičius, cit. iš Peleckis 2013). Tokia praktika liudija, kad 1990-aisiais sempleriai Lietuvoje veikė ne tik kaip techninis įrankis, bet ir kaip naujos atlikimo estetikos pagrindas.

XX a. paskutiniojo dešimtmečio pabaigoje pamažu įsitvirtino kompiuterinės muzikos komponavimo principas, tam pasitelkiant kompiuterinę įrangą. Šiame kontekste išsiskiria Vytautas V. Jurgutis, kuris vienas pirmųjų Lietuvoje pradėjo nuosekliai eksperimentuoti su programine garso sinteze (tai jis įgyvendino su programa Csound; plačiau aptariama 2.2. poskyryje), bei Jasenska, kuris, minėdamas apie 1997 m. savo kūryboje vykusį lūžį bei perėjimą nuo analoginių link kompiuterinių muzikos komponavimo priemonių, išskiria šį naują kompiuterinės muzikos fenomeną bei kompoziciją „h3ORaj“ (2000).

Galiausiai, Jurgučiiui nuo 1990-ųjų pabaigos reikšmingas buvo ir audiovizuališkumo principas. Kaip teigė kūrėjas, jis tiesiog jautė poreikį prie elektroninės muzikos garsyno prijungti ir vaizdo instaliacijas, kurios, idealiai koreliuojant su garsu, labiau atskleistų elektroninės muzikos galimybes (Jurgutis 2026).

Taigi, analizuotų kompozitorių patirtys liudija, kad net ir ribotomis techninėmis sąlygomis elektroninė muzika Lietuvoje vystėsi, galima sakyti, nuosekliai – nuoseklumą įžvelgiant perėjime nuo analoginių eksperimentų ir magnetofono juostos manipuliacijų iki midi, semplerių, kompiuterinių programų bei audiovizualinių sprendimų. Tačiau svarbu ir tai, kad elektroninė muzika Lietuvoje vystėsi ne vien kaip technologinis reiškiny, bet ir kaip naujos garso sampratos paieška. Todėl 1990-ieji gali būti laikomi laikotarpiu, kai Lietuvos elektroninė muzika iš pavienių eksperimentų peraugo į savarankišką, įvairių praktikų ir estetikų lauką, padėjusį pagrindus XXI a. elektroninės muzikos raidai.

2. Pereinamojo laikotarpio interpretacijos: Ginto K ir Vytauto V. Jurgučio atvejai

Pirmojoje dalyje aptartas chaotiškas, tačiau nuo 1990-ųjų vis intensyvėjantis elektroninės muzikos laukas skatina ieškoti kūrėjų, pasirinkusių šią muzikos kryptį ir tapusių reikšmingais jos atstovais. Galima išskirti du ryškius pavyzdžius – Gintą Kraptavičių (g. 1969) ir Vytautą V. Jurgutį (g. 1976).

Šioje darbo dalyje siekiama atskleisti šių dviejų kūrėjų atvejus: iš pažiūros jie veikė skirtingose terpėse, tačiau buvo veikiami tų pačių laikotarpio aplinkybių – technologinių bei informacinių ribotumų. Tyrime daug dėmesio skiriama tariamai pagrindinės ir akademinės muzikos perskyrai. Kraptavičiaus praktikos, siejamos su grupe „Modus“, atstovauja pagrindinei elektroninės muzikos kryptčiai, kuri reiškėsi per repertuaro pasirinkimą, instrumentų naudojimą, koncertines erdves ir geografinės periferijos patirtį, ribojusią kūrėjo ryšį su sostinės kultūriniu lauku. Vėliau keliama klausimų, ar kompozitoriaus posūkis į solo kūrybą išliko susijęs su šia periferine erdve, ar vis dėlto paskatino ieškoti platesnių kūrybinės sklaidos galimybių.

Tuo tarpu Jurgutis, 1990-aisiais priklausęs jaunajai kompozitorių kartai, veikė akademinėje ir institucinėje aplinkoje. Vis dėlto, kaip ir Kraptavičiaus atveju, čia taip pat išryškėjo periferijos problema – tik ji reiškėsi ne tiek geografiniu, kiek technologiniu ir informaciniu lygmeniu. Akademinė aplinka suteikė tam tikrų galimybių naudotis elektroninės muzikos kūrimui reikalinga įranga, tačiau šios galimybės buvo ribotos, todėl ir Jurgučio kūrybinė praktika rėmėsi savarankiškais paieškomis, individualiu domėjimusi technologijomis ir asmeniniu siekiu kurti savąjį garsyną.

Šių kompozitorių kūrybinės aplinkybės yra panašios kūrybinio laikmečio sąlygomis, tačiau pasižymi skirtingomis išeitimis kurti savąjį garsyną. Šiuo požiūriu abu kompozitoriai yra reikšmingi ne tik savo kūrybiniais rezultatais, bet ir pačiu pasirinkimu kurti elektroninę muziką laikotarpiu, kai tam trūko tiek technologinių, tiek informacinių išteklių. Svarbu pabrėžti, kad jų pasirinkimas ir dėmesys elektroninei muzikai nebuvo laikinas – abu kūrėjai nuosekliai tęsė veiklą šios muzikos srityje, taip prisideddami prie jos formavimosi Lietuvoje. Nors šiandien jų ankstyvieji kūriniai gali pasirodyti techniškai lengviau įgyvendinami, tuo metu tai buvo inovatyvūs sprendimai, priklausę ne tik nuo technologijų prieinamumo, bet ir nuo politinių bei ekonominių aplinkybių, asmeninio ryžto, drąsos bei kūrėjų gebėjimo užmegzti reikšmingus ryšius.

2.1. Ginto K elektroninės muzikos praktikos

Grupės „Modus“ veikla

Ginto Kraptavičiaus / Ginto K elektroninės muzikos praktikos 1990-aisiais iš pradžių siejosi su grupės „Modus“ (1994–1998) veikla. Industrinės muzikos grupė save laikė pirmąja ir vienintele tokio žanro muzikos grupe Lietuvoje, novatoriškais instrumentų, garsyno sprendimais bei pasirodymų vietų pasirinkimu išsiskyrusia iš tuometinio suvaržymais apipinto laikotarpio. Kaip ir teigęs pats Gintas K, „ir tada, ir dabar, mes vieninteliai tokie buvom“ (Kraptavičius 2025)⁶⁴.

Grupę sudarė du nariai – Gintas Kraptavičius bei jo kolega Darius Klišys. Analizuojant „Modus“ veiklą, pirmiausia svarbu išskirti keletą esminių aspektų, leidusių Kraptavičiui ir Klišiui susiburti į grupę bei pradėti savito garsyno paieškas. Anot Kraptavičiaus, 1994 m. grupės poreikis kilo dėl muzikantų bendro polinkio į elektroninės muzikos žanrą bei susiklosčiusių palankių gyvenimo sąlygų – Gintas K tuo metu baigė studijas Klaipėdos konservatorijoje (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Klaipėdos fakultetas), o Klišys grįžo iš Jungtinių Amerikos valstijų (Kraptavičius 2024: 63–108).

„Modus“ susikūrė jau minėto informacijos bei technologijų stygiaus metu – tą patvirtina ir pats Gintas K, teigdamas, jog 1990-aisiais niekas nepasikeitė, „Nepriklausomybė niekaip neįtakojė – ėjo ir praėjo. Net nežinau, kas galėjo keistis [...]. Nei scenų padaugėjo, nei dar ką“ (Kraptavičius 2025). Nepaisant to, kūrėjai rado būdą kurti muziką, kurią atliktų „Modus“, tam pasitelkdami Klišio iš JAV parsivežtus elektroninės muzikos instrumentus (žr. 6 lentelę).

6 lentelė. Grupės „Modus“ naudoti instrumentai

Instrumentas	Funkcija
Sempleris Ensoniq EPS16 plus	Garso įrašymas, redagavimas ir atkūrimas (samplinimas); leidžia kurti ritmus, efektus ir instrumentinius garsus
Korg Wavestation sintezatorius	Garsų sintezavimas, ervinių garsų kūrimas
Vokalų efektų procesorius	Balso apdorojimas – efektai (reverb, delay, chorus, pitch korekcija), skambesio gerinimas
Mikrofonai	Kokybiškas įgarsinimas

Šeštoje lentelėje išvardyti „Modus“ naudoti instrumentai sudarė galimybes generuoti norimą garsyną, konvertuoti instrumentus į atitinkamą skambesį. Nepaisant to, Gintas K šį savo *vaizduotės vaisiaus*⁶⁵ išpildymą apibūdino kaip itin sunkų darbą – Gintui K tekdavo nupasakoti, kaip jo natomis užrašyti kūriniai turėtų skambėti galutiniame variante, ir Klišys, naudodamasis aparatūra, viską suprogramuodavo ir įrašydavo. Tai trukdavo itin ilgai, mat „reikėdavo įrašyti kiekvieną natą,

⁶⁴ Žr. 6 priedą.

⁶⁵ Gintas K nurodo, jog pradėjus kurti muziką su gautais instrumentais, semplerių išgaunami garsai prilygo jo įsivaizduotam garsui, idealiai atitinkančiam norimą skambesį (Kraptavičius 2024: 81).

kiekvieną mielą garselį, viską suderinti [...] Dviejų albumų instrumentalams, be vokalo partijų, trunkantiems po 45 minutes, įrašyti prireikė 4 metų kruopštaus darbo“ (Krapavičius 2024: 82). Tačiau nepaisant sunkaus ir ilgo proceso, gimė du albumai – „Užsikrėtę mirtimi“⁶⁶ (1995) bei „Mėgaukis tyla“⁶⁷ (1998), kurių informacija pateikiama lentelėje žemiau (žr. 7 lentelę), kurioje galima matyti, kad pirmą „Modus“ albumą sudarė aštuoni kūriniai, antrą – dvylika. Plačiau gilinantis į kiekvieno iš albumų detales, galima išskirti keletą kiekvienam albumui būdingų charakteristikų, pateikiamų 8 ir 9 lentelėse.

7 lentelė. „Modus“ albumuose „Užsikrėtę mirtimi“ ir „Mėgaukis tyla“ įrašytų kūrinių sąrašas

Albumas	Užsikrėtę Mirtimi (1995)	Mėgaukis tyla (1998)
Kūriniai	Gyvenk	Praeities Chimeros
	Old Spice	Piligrimai
	Pasaka	Disarmed Soldiers
	Mechaninis Apelsinas	Kai Galėjau Juoktis Arba Spekuliacija
	Kaip Žydėjimas Vyšnios	Die Opposition Auf Der Region
	Argi Jau Mūsų Nebuvo?	Gėlės Ir Neapykanta
	Gašli Ir Sielvartinga	BAH Arba Meilė Jam
	Mirties Rytojus	Pirkau Mašiną
		Domine Non Sum Dignus
		Of Arba Numirk Tylėdamas
		Mėgaukis Tyla
		akys (bonus track)

8 lentelė. Albumo „Užsikrėtę mirtimi“ charakteristika

Albumas	Užsikrėtę mirtimi
Metai	1995
Leidykla	Dangus productions
Technika	Sempleriai, sintezatoriai, įrašymo įranga (mikrofonai)
Garsyno charakteristika	Triukšmo muzika; elektronikos, roko, industrinės, <i>punk</i> muzikos elementai

9 lentelė. Albumo „Mėgaukis tyla“ charakteristika

Albumas	Mėgaukis tyla
Metai	1998
Leidykla	Black Orchid Production
Technika	Sempleriai, sintezatoriai, įrašymo įranga (mikrofonai)
Garsyno charakteristika	Triukšmo muzika, vidurinių radijo bangų įrašai

⁶⁶ Albumo „Užsikrėtę mirtimi“ internetinė nuoroda: <https://modus2.bandcamp.com/album/m-gaukis-tyla-enjoy-the-silence>

⁶⁷ Albumo „Mėgaukis tyla“ internetinė nuoroda: <https://modus2.bandcamp.com/album/u-sikr-t-mirtimi-infected-by-death>

Kaip teigia Gintas K, 1995 m. pasirodžiusio albumo „Užsikrėtę mirtimi“ (žr. 8 lentelę) įrašymas itin prisidėjo prie grupės aktyvesnės koncertinės veiklos, mat 1996 m., po albumo išleidimo, grupė turėjo daugiausiai koncertų per visą gyvavimo istoriją (visas koncertinės veiklos sąrašas pateikiamas 10 lentelėje). „Dangus productions“ (žr. 1.1. poskyrį) leidykloje įrašytas albumas kainavo 240 litų – tiek, kiek teigė tuo metu turėjęs Gintas K. Kūrėjas liko įrašų studijoje visą naktį ir taip gimė „Užsikrėtę mirtimi“ – albumas, kurio kūrinuose ryškėja industriniai triukšmo muzikos elementai. Analizuojant šio albumo kūrinius, minėtina tai, jog jie netelpa nei į vieną tinkamą muzikinio žanro apibrėžimą – juose yra elektronikos, roko, industrinės ir *punk* muzikos elementų⁶⁸.

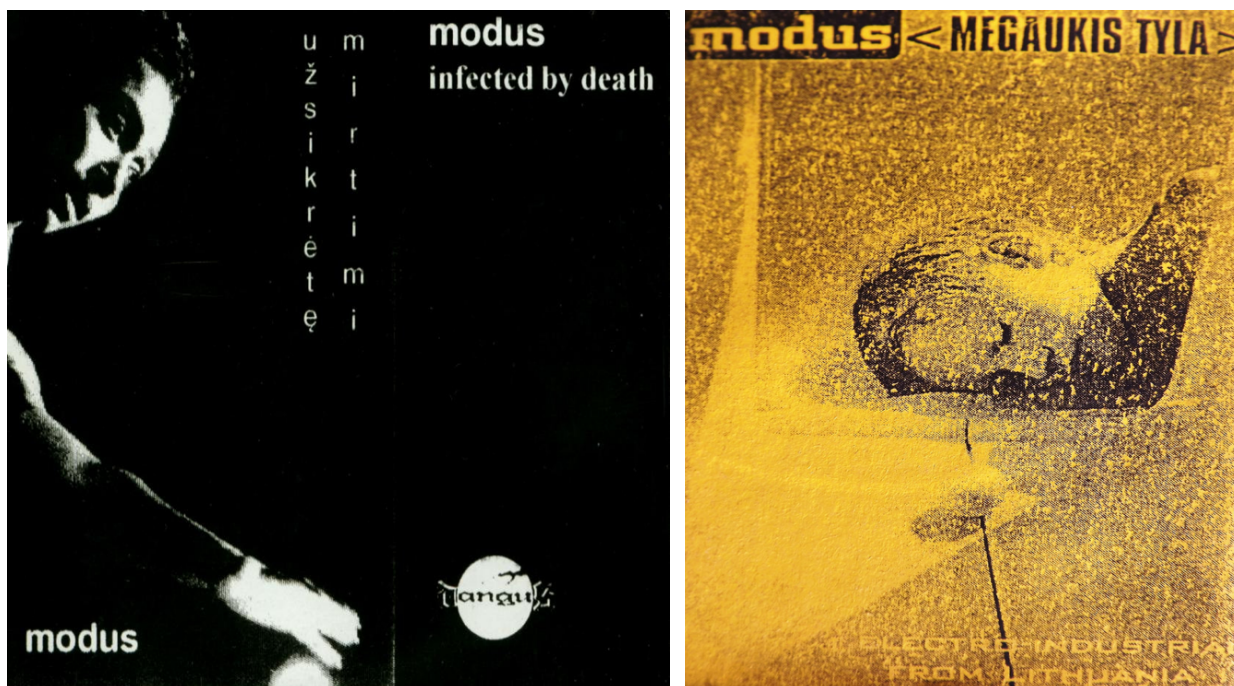
Ne mažiau reikšmingas, visa grupės veiklą apibendrinantis ir perėjimą Ginto K link fiksuojantis, buvo ir antrasis – „Mėgaukis tyla“ – albumas, kurio charakteristiką galima matyti devintoje lentelėje (žr. 9 lentelę).

Šis albumas buvo įrašytas grupės gyvavimo pabaigoje – 1998-aisiais, kuomet ji ir iširo. Aptariant įrašymo aplinkybes, minėtina tai, jog Gintas K tai darė vienas, be kito grupės nario Klišio. Šis albumas dėl geresnės įrašymo įrangos buvo kur kas kokybiškesnis nei pirmasis – Kraptavičius teigia vykęs įrašų daryti į Alytų, nes tik ten buvo gera aparatūra (Kraptavičius 2025). Aptariant muzikines antrojo albumo detales, minėtinas triukšmo muzikos koreliavimas su vidutinių radijo bangų įrašų elementais, tarsi atstojančiais tam tikrą, kiek kitokią nei įprastą, triukšmų grupę.

Albumų „Užsikrėtę mirtimi“ ir „Mėgaukis tyla“ viršeliai taipogi buvo kruopščiai renkami ir derinami. Abiejų viršelių sumanytojas buvo Gintas K. Pirmajam kūrėjas pasirinko savo pažįstamo fotografo Makso (slapyv. Karlas) darytą čilietės šokėjos fotografiją. Antrojo albumo viršelyje buvo panaudota Kraptavičiaus žmonos siūsta atvirutė (Kraptavičius 2024: 102) (žr. 6 pav.). Tokie smulkmeniški aspektai apie viršelio pasirinkimus atskleidžia itin asmeninį Ginto K požiūrį ir indėlį į grupės veiklą. Kaip teigiama grupės gyvavimo laikotarpiu aktyviai veikusiame „Modus“ entuziastų sukurtame internetiniame tinklapyje, pavadintame „kreiva muzika“⁶⁹, grupė iš savo veiklos beveik neuždirbdavo, tad tai, kuo jie užsiimė muzikoje, buvo it *modus vivendi* (liet. gyvenimo kelias) (*Kreiva muzika* 1996). Šią prielaidą tik pagrindžia Ginto K požiūris į kiekvieną su grupės veikla susijusią detalę, tame tarpe ir albumo viršelių parinkimą.

⁶⁸ Taip grupės muzika apibūdinama viename iš Ginto K asmeniniuose archyvuose saugomų spaudos šaltinių.

⁶⁹ Tinklapyje „kreiva muzika“ internetinė nuoroda: <https://web.archive.org/web/19981205065038/http://www.pit.ktu.lt/alt/modus/>.



6 pav. Albumų „Užsikrėtę mirtimi“ (kairėje) ir „Mėgaukis tyla“ (dešinėje) viršeliai
 Ilustracijų šaltinis: grupės „Modus“ internetinis tinklapis modus2.bandcamp.com

Pateiktos albumų parengimo aplinkybės neabejotinai liudija nuosekliai puoselėtos Ginto K kūrybinės vizijos išpildymą, paremtą kruopščiu darbu, technologiniu eksperimentavimu ir asmeniniu įsitraukimu į kiekvieną kūrybos etapą. Visa tai atvedė iki „Modus“ kaip vienintelės industrinės muzikos grupės Lietuvoje įsitvirtinimo. Svarstant apie „Modus“ fenomeną bei remiantis pokalbiu su Gintu K, būtų galima išskirti šiuos tokio reiškinio atsiradimo 1990-aisiais aspektus:

- Išsilavinimas. Kaip yra nurodęs Gintas K, jo akademinis išsilavinimas bei Klišio mokymasis Kauno J. Gruodžio konservatorijoje itin prisidėjo prie bendro muzikos supratimo, orientavimosi naujovėse, gebėjimu groti tuomet naujais, nežinomais elektroniniais instrumentais.
- Palanki lokacija. „Modus“ nariai gyveno ir kūrė Marijampolėje, kur, priešingai nei prieš tai Ginto K gyventojė Klaipėdoje, vyko gana intensyvus kultūrinis gyvenimas – koncertai, festivaliai, vėrėsi naujos erdvės. Taipogi minėtinas ir informacijos prieinamumas – anot Ginto K, Marijampolėje buvo pasiekiamas Lenkijos radijas, tuo metu transliavęs keletą laidų apie šiuolaikinę eksperimentinę elektroninę muziką. Būtent šį informacinį šaltinį Gintas K įvardija kaip vieną pagrindinių, teigdamas, jog Lietuvoje „su Nepriklausomybe atsirado nepriklausomas radijas, pradėjo kurtis stotys, bet jos buvo orientuotos į komerciją“, tuo tarpu Lenkijoje radijo stotys „orientuodavosi į edukaciją“, transliuodamos naują muziką (Krapavičius 2025).

- Klišio išvyka į JAV. Penkerius metus praleidęs JAV, Klišys parsivežė 6 lentelėje nurodytus instrumentus, CD grotuvą ir naujos muzikos įrašų – Peterio Murphy’io, Thomo Waitso, grupių „The Sugarcubes“, „Zvuki Mu“ albumus. Taipogi, kaip teigia Gintas K, Klišys neakivaizdžiai baigė garso režisūros studijas JAV (Krapavičius 2024: 80–85), kurios itin pravertė naudojant parsivežtą įrangą.

„Modus“ buvo tik Ginto K ir Klišio inicijuota grupė, kas lėmė tai, jog ir kūryba, ir visa plėtra / vadyba kūrėjai turėdavo užsiimti patys. Tad „Modus“ kaip unikalaus reiškinių veiklą tuo pat metu lydėjo ir sunkumai, su kuriais susidūrė grupės nariai, įvardijami Ginto K biografinėje knygoje „Žaidimai arba Lietuvos eksperimentinės muzikos fragmentai“ (2024) bei pokalbio metu:

- Asmeniniai santykiai. Kaip teigia Gintas K, per penkerius metus buvimo atskirai, įgytų skirtingų išsilavinimų ir domėjimosi kiek skirtingais muzikiniais laukais, tarp jo ir Klišio susiformavo tam tikri skirtumai, lėmę ir muzikinius pasirinkimus. Kaip savo biografinėje knygoje pastebi Gintas K, nors jo partneris „greitai įsiliejo į bendrai ore sklandžiusias muzikines nuotaikas“, tačiau jų „muzikiniai skoniai jau taip pat po truputį dreifavo skirtingomis kryptimis“ (Krapavičius 2024: 82).
- Įrangos taisymas. „Modus“ privalumu ir viena iš priežasčių egzistuoti buvo grupės turima įranga, kuri retkarčiais tapdavo ir sunkumu – įrangai sugedus buvo sunku rasti specialistą, galintį sutaisyti brangią, Lietuvoje mažai kam pažįstamą techniką.
- Pavyzdžių trūkumas. Grupė „Modus“ buvo industrinės muzikos pionieriai, palikę pavyzdį kitiems, tačiau pastarojo neturėję patys. Kaip teigia Gintas K, kūrėjai neturėjo jokių galimybių pasitarti apie grojimo niuansus, tad viską darydavo taip, kaip jausdavo patys (ten pat: 83).

Nepaisant minimų sunkumų, grupė per savo trumpą ketverių metų veiklą aktyviai koncertavo įvairiose, pagrinde – pogrindinėse, erdvėse visoje Lietuvoje. Toliau lentelėje pateikiami „Modus“ koncertų maršrutai (žr. 10 lentelę) rodo, jog grupė pasirodė festivaliuose, skirtuose metalo (festivalis „Symphony Of Death“), roko (festivalis „Roko maršas“) grupėms, taip pat koncertavo tarp pop atlikėjų („Savas“ laikraščio gimtadienio fiesta) bei klubuose („Naktis Parnase“, pasirodymas *nežinomame* klube Klaipėdoje).

10 lentelė. Grupės „Modus“ koncertinė veikla

Metai	Renginys	Komentarai
1995 m. vasara	Festivalis „Naktis Parnase“, Marijampolė	„Modus“ debiutas
1996 m. sausis	Festivalis „Trys industrijos karaliai“, Marijampolė	Festivalis rengtas Trijų Karalių proga
1996 m. kovas	Festivalis-konkursas „Sparnai 96“, Prienai	Grupė buvo deleguota leidyklos „Dangus productions“ ir pristatyta kaip atvykusi iš Vilniaus
1996 m. gegužė	Studentų laikraščio „Savas“ gimtadienio fiesta, Kaunas	Kartu pasirodė tokie populiariosios muzikos atlikėjai kaip Stasys Povilaitis, grupės „Biplan“, „Flaxon“, „Išjunk šviesą“ ir „Mano Juodoji Sesuo“
1996 m. vasara	Nežinomas klubas, Klaipėda	Aparatūra apsiribojo viena garso kolonėle
1996 m. spalio	Festivalis „Symphony Of Death“, Marijampolė	Festivalis orientavosi į metalo muzikos žanro atlikėjus
1997 m. vasara	Festivalis „Roko maršas“, Kaunas	Festivalis buvo skirtas jaunoms, jau nepriklausomoje Lietuvoje susiformavusioms roko grupėms
1998 m. ruduo	Festivalis „Didelis pasaulis“, Kaunas	Festivalis prieš tai vadinosi „Sumirimu“, žr. 1.3. poskyrį
1999 m. vasara	„Muzikos ir menų festivalis“, Druskininkai	Paskutinis „Modus“ pasirodymas

Lentelėje pateikti duomenys rodo, kad 1995–1999 m. įvykusių grupės pasirodymų geografija buvo orientuota į regionus – Marijampolę, Kauną, Prienus, Klaipėdą ir Druskininkus. Ypač ryškus Marijampolės vaidmuo: būtent šiame mieste įvyko grupės debiutas bei keli svarbūs ankstyvieji pasirodymai, liudijantys lokalaus muzikinio tinklo svarbą formuojantis industrinės elektronikos scenai. Toks regioninis aktyvumas rodo, kad XX a. paskutiniojo dešimtmečio elektroninės muzikos sklaida Lietuvoje neapsiribojo vien sostine, bet plėtojosi ir mažesniuose miestuose, jų neoficialiose erdvėse. Drauge įdomu tai, kad nebuvo nė vieno pasirodymo Vilniuje. Šis faktas leidžia daryti prielaidą, jog to meto sostinės kultūrinė infrastruktūra nebuvo lengvai prieinama regioninėms alternatyvios muzikos grupėms, ypač veikusioms už akademinės ar institucinės sistemos ribų. Tikėtina, jog sostinė tuo metu labiau koncentravosi į akademinės elektroninės muzikos lauką. Tuo tarpu tokios grupės kaip „Modus“ veikė paralelinėje, labiau pagrindinėje ar pusiau alternatyvioje erdvėje, todėl jų koncertinė geografija atspindi ne tik praktines galimybes, bet ir platesnį XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos elektroninės muzikos lauko daugialypumą – tarp centro ir periferijos, tarp akademinės scenos ir regioninio alternatyvaus judėjimo.

Minėtina ir tai, kad grupė nepuoselėjo ambicijų papulti į užsienio gastroles – kaip nurodė Gintas K, į užsienį išvykti savo asmenine iniciatyva 1990-aisiais buvo sudėtinga, nes vos atsiradęs lėtas internetas buvo nepajėgus nusiųsti muzikos pavyzdžius, o be jų tai buvo neįmanoma.

„Pamenu, gal vos pusės minutės įrašus išeidavo nusiūsti, demo versijas. O ir nelabai kas tuo internetu taip naudojosi. Tai siūsdavau, bet atsakymų beveik negaudavau“ – taip situaciją prisimena pats Gintas K (Krapavičius 2025).

Galiausiai, nepaisant sėkmingų albumų ir keleto metų koncertinės veiklos grupė iširo. Tačiau šis Ginto K profesinis etapas paskatino jį realizuoti save kaip solistą elektroninėje muzikoje. Kaip teigia kompozitorius, „Modus ne iširo, bet palengva transformavosi į projektus Ginto K. vardu“ (Krapavičius, cit. iš Kundrotas 2002: 42)⁷⁰, ir kūrėjas palengva pradėjo dreifuoti nuo industrinės link eksperimentinės muzikos (ten pat).

Ginto K solo projektai ir eksperimentinė muzika

Apie tai, kokia yra eksperimentinė muzika, informacijos Gintas K sėmėsi iš tuo metu jau prieinamo interneto. Kompozitorius teigė, jog impulsas kurti eksperimentinę muziką „atsirado iš to kontaktavimo, noro domėtis – pasauly viskas keitėsi, tai ir mes keitėmės taip pat. Ypač kai atsirado internetas – viskas tapo dar labiau prieinama“ (Krapavičius 2025). Pirmasis eksperimentinės muzikos pavyzdys – 1999 m. įvykęs performansas „Kvietimas arbatos“, kurio idėja buvo „įgarsinti užverdančio arbatinuko skleidžiamus garsus ir užvirus vandeniui visus žiūrovus pavaišinti arbata“⁷¹ (Krapavičius 2023: 107) (žr. 7 pav.).



7 pav. Ginto K performansas „Kvietimas arbatos“ (1999). Nuotraukos šaltinis: Krapavičius 2024: 108

⁷⁰ Šią mintį Gintas K pagrindžia ir tuo, jog paskutinįjį albumą jis įrašė pats, be savo kolegų Klišio pagalbos – „Modus“ grupė paskutiniaisiais metais buvo likusi tik kaip svarstytinas kūrėjo slapyvardis (Krapavičius 2025).

⁷¹ Performanso „Kvietimas arbatos“ (1999) internetinė nuoroda: <https://gintask.bandcamp.com/album/gintas-krapavicius-invite-round-for-a-cup-of-tea-1999>.

Performansas „Kvietimas arbatos“ pirmąkart buvo atliktas 1999 m. vykusioje parodoje „Garsas + vaizdas“⁷², antrąkart jį buvo galima išvysti bei išgirsti tų pačių metų festivalyje „Didelis pasaulis!“ (t.y. buvęs „Sumirimas“, apie šį festivalį žr. 1.3. poskyrį). Svarbu tai, jog performansas tapo ir pirmuoju Ginto K vardu išleistu kūrinium – festivalyje „Didelis pasaulis!“ Gintas K panaudojo garso įrašą, o gyvai atliko tik vaizdinę dalį. Kiek vėliau įrašą nusprendus išleisti jis pateko į rinkinį „Phenography.org #5“ (2003) tarp garsiausių to meto pasaulio aplinkos garso įrašų menininkų – tokių kaip Heath Yonaites, Yannickas Dauby, Steve Barsotti bei kiti (Kraptavičius 2024: 107).

Greta eksperimento „Kvietimas arbatos“ minėtinas ir kitas, į jau minėtą parodą „Garsas + vaizdas“ įtrauktas Ginto K performansas „Degančios vėliavos garsas“, kuriame kompozitorius ketino pasirodymo metu sudeginti valstybinę vėliavą. Tiesa, šio performanso atlikti nepavyko – Gintas K nesugalvojo, kaip jį atlikti gyvai nesudeginant mikrofonų, be to, neturėjo ir pačios vėliavos (ten pat)⁷³. Tuo tarpu trečiasis Ginto K performansas gyvai buvo įgyvendintas 2000 m. vykusiame festivalyje „Didelis pasaulis!“, kur šįkart pasivadinęs Gintas K ir Co su kolegomis⁷⁴ atliko performansą „Teletabių kanonas“ (žr. 8 pav.)



8 pav. Ginto K performansas „Teletabių kanonas“ (2000). Nuotraukos šaltinis: Kraptavičius 2024: 110

Kaip teigė kompozitorius, pasirodyme „Teletabių kanonas“ buvo pasitelkiami kanonu leidžiami vaikiškų žaislų garsai, o idėja rėmėsi masinės kultūros stereotipų nukreipimu į vaikų

⁷² Paroda „Garsas + vaizdas“ vyko 1999 m. Vilniuje, Šiuolaikinio meno centre.

⁷³ Kaip teigia Gintas K, būtent šiame eksperimentinės muzikos kūrimo etape, kompozitorius gilinosi į konceptualų meno kūrinių atlikimą – t. y. rėmėsi tuo, jog pačiu kūriniu tampa jo idėja, o ne realus įgyvendinimas (Kraptavičius 2023: 107)

⁷⁴ Pasirodymą atlikti padėjo Ginto K žmona Skaistė Kraptavičienė, draugai Donatas Juodišius, Tautvydas Bajarkevičius ir Rasa Unguraitytė.

psichikos formavimą. Sėkmės sulaukęs pasirodymas buvo parodytas to meto itin populiarioje TV3 televizijos laidoje „Be tabu“ (2000)⁷⁵ (ten pat: 109–110).

Šie trys performansai apibrėžė kiek daugiau nei vienerius metus trukusią intensyvią eksperimentavimo veiklą su gyvų, buitinių garsų įrašais. Galiausiai Gintas K sulaukė ilgai lauktos galimybės eksperimentuoti kompiuterinės muzikos terpėje – 2000 m. įsigijęs pirmą nuosavą kompiuterį su midi klaviatiūra kompozitorius pradėjo mokytis kurti kompiuterinę muziką. Tiesa, tai nebuvo pirmas kompiuteris, su kuriuo susidūrė kompozitorius. Kaip teigia Gintas K, jo pirmas sąlytis su kompiuteriu įvyko 1997 m., kompozitoriui įsidarbinus radijo studijoje „Kapsai“ ir čia pradėjus vesti laidą „Keliai ir klystkeliai“ (1997–2000). Būtent radijuje jam buvo suteikta prieiga prie kompiuterio ir interneto bei galimybė ieškoti naujų informacijos šaltinių, komunikuoti su tokiais užsienio leidėjais kaip „Touch Music“, „Staalplaat“ ir kt. Radijuje kompozitorius susipažino su kompiuteriniais garso redagavimo pagrindais, padėjusiais dalį pagrindo tolimesnei jo veiklai kompiuterinėje muzikoje (ten pat: 96–98)⁷⁶.

Gintas K ir gyvai atliekama kompiuterinė muzika

Apžvelgiant kompiuterinę Ginto K muziką, išryškėja šio menininkos esminis susikoncentravimas į gyvą kompiuterinės muzikos atlikimą. Kaip teigė Kraptavičius, „nenorėjau tik stumdyti failus daugiakanalės programos terpėje. Užlipęs ant scenos norėjau patirti gyvo grojimo teikiamą malonumą, energiją, kaip roko muzikantas, tik vietoje gitaros turėjo būti kompiuteris“ (Kraptavičius 2024: 111). Tad kompozitorius, atlikęs tinkamų įrankių tokiai muzikai kurti paiešką, nuo 2000 m. ėmėsi save realizuoti gyvai atliekamos kompiuterinės muzikos lauke, kuriame ir liko iki šių dienų. Kaip Gintas K pastebėjo, sunkiausia buvo rasti programas, kurios leistų garsą redaguoti realiu laiku. Programos buvo itin brangios, tad kūrėjas jų ieškodavo nelegaliai, turguje pirkdamas piratinius CD. Nors išbandyti po keliasdešimt diskuose buvusių programų atėmė nemažai laiko, tačiau galiausiai Gintas K atrado Reason programą, leidusią kurti ir atlikti muziką realiu laiku (ten pat: 110–111).

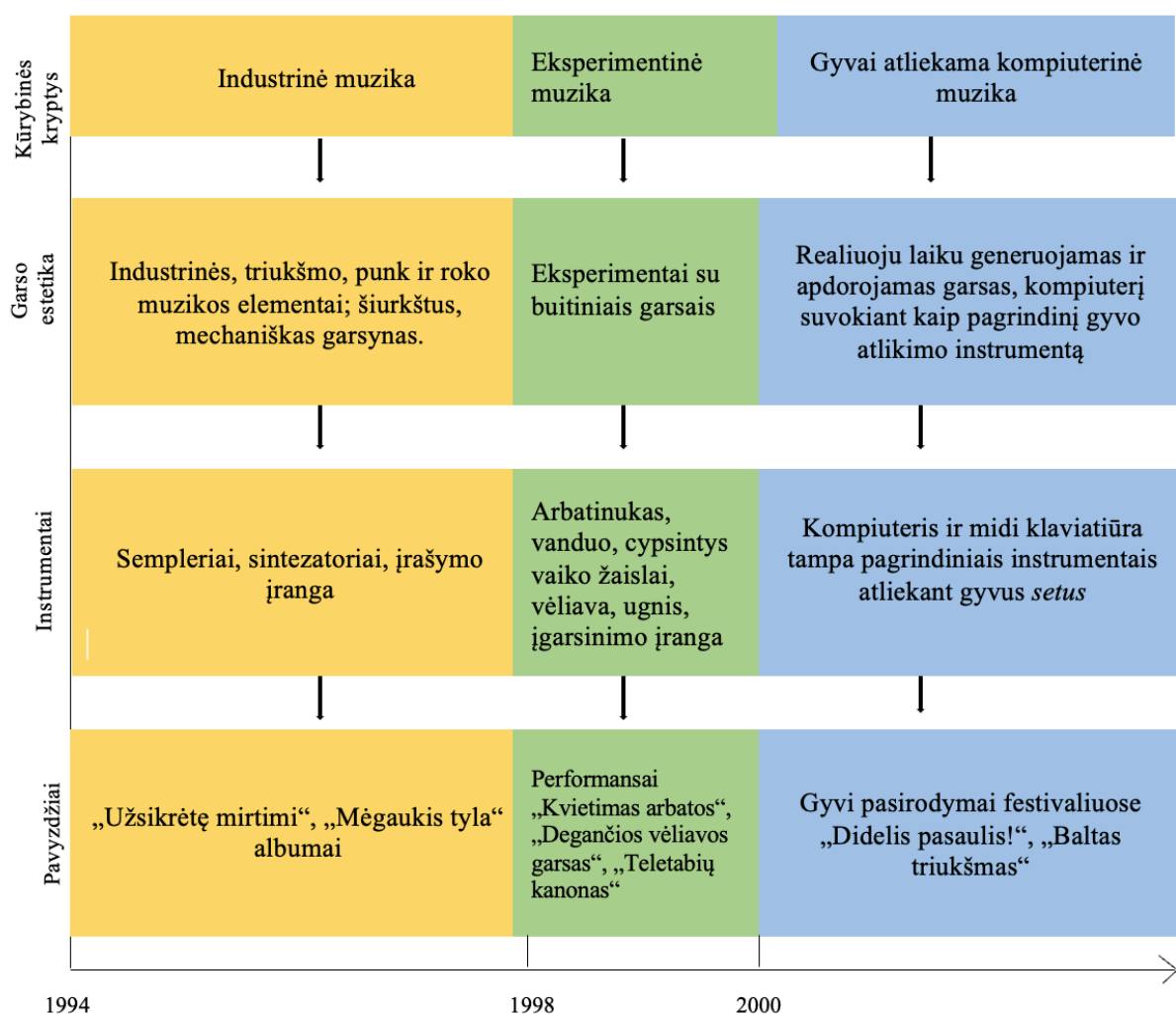
Paskutiniajame žurnalo „Tango“ (žr. 1.3. poskyrį) numeryje, 2002 m. išleistame Nr. 9, publikuotas pokalbis su Gintu K, kuriame jis teigė, jog „muzikinė ateitis, manau, priklauso kompiuteriams, nes kaip muzikos instrumentas kompiuteris ypatingai jaunas ir turi begales neišnaudotų galimybių“ (Kraptavičius, cit. iš Kundrotas 2002: 46). Šią, prieš daugiau nei

⁷⁵ Pasirodymo internetinė nuoroda:

<https://www.youtube.com/watch?is=dPsmAW4ysZJeyvJ&v=Zpww4jgMLPg&feature=youtu.be>.

⁷⁶ Aptariant Ginto K radijo veiklą, minėtina tai, jog laida išryškino ir periferinį aspektą. Gintas K teigė, jog „pati radijo stotis buvo vietinės reikšmės – gal kokią 30 kilometrų aplink Marijampolę *gaudydavo*“ (Kraptavičius 2025), taip leidžiant suprasti, jog informacijos laidai rinkimas buvo itin svarbus pildant savo asmeninį informacinį lauką. Tai pagrindžia ir dar vienas Ginto K teiginys, jog „rašydamas dėl medžiagos, neminėdavau to, sakiau, kad čia didelė stotis, visą Lietuvą apima“ (ten pat), taip siekiant gauti kuo daugiau atsakymų bei medžiagos.

Aptarus Ginto Kraptavičiaus kūrybinės iniciatyvas 1990-aisiais, apibendrinant būtų galima išskirti keletą jo veiklos etapų – jauno, ką tik studijas pabaigusio kūrėjo inicijuotą pirmąjį ir vienintelę industrinę grupę Lietuvoje „Modus“, trumpą, tačiau ryškų laikotarpį eksperimentuojant su gyvais, buitinais garsais bei gyvos kompiuterinės muzikos pradžios etapą. Siekiant susisteminti šiuos etapus bei jiems būdingus bruožus, žemiau pateikiama darbo autorės sudaryta schema (žr. 9 pav.).



⁷⁷ Albumo „Merzmania“ (2026) ir jame skambančių kūrinių nuoroda: <https://gintask.bandcamp.com/album/merzmania-gk-rec-2026>. Gintas K nurodo ir vaizdo šaltinį Youtube platformoje, kuriame gyvai atliekamas vienas iš albumo kūrinių: www.youtube.com/watch?v=GYNEuzXr32M

Pirmasis Ginto K kūrybinis etapas, 1994–1998 m., siejamas su industrinės muzikos grupe „Modus“, kurios veikla buvo grindžiama sintezatorių, semplerių ir įrašymo technologijų naudojimu, o pats garsynas jungė industrinės, triukšmo, roko bei punk muzikos elementus. Antrasis etapas apima eksperimentinių performansų laikotarpį 1999–2000 m., kai Gintas K pradėjo domėtis buitinių ir aplinkos garsų estetika. Tuo metu inicijuoti performansai kaip „Kvietimas arbatos“, „Degančios vėliavos garsas“ ir „Teletabių kanonas“ atskleidė konceptualesnį menininko požiūrį į garsą – pastarasis tapo ne tik muzikine medžiaga, bet ir vizualinio, socialinio ar performatyvaus veiksmo dalimi. Tuo tarpu trečiasis etapas, prasidėjęs apie 2000-uosius, paženklinas aktyvaus susidomėjimo kompiuterine muzika. Kompozitorius kompiuterį suvokė kaip pilnavertį muzikos instrumentą, leidžiantį muziką atlikti gyvai realiuoju laiku. Ši kryptis tapo esmine jo kūrybos dalimi ir išliko svarbi iki šiol.

Apibendrinant šiuos etapus, galima išskirti tai, jog Ginto K kūrybinė veikla atskleidžia nuoseklų elektroninės muzikos raidos procesą Lietuvoje – nuo industrinės muzikos ir technologinio eksperimentavimo iki konceptualaus garso meno bei gyvos kompiuterinės muzikos praktikų. Nepaisant ribotų techninių galimybių ir informacijos stokos, kūrėjas savarankiškai formavo savo estetiką, orientuodamasis į tarptautinės elektroninės muzikos tendencijas. Svarbu ir tai, kad ši veikla vystėsi ne geografiškai svarbioje lokacijoje – sostinėje ir akademinėje aplinkoje, bet periferijoje – Marijampolėje bei kituose regioniniuose miestuose. Tai leidžia Ginto K veiklą laikyti reikšminga platesniame Lietuvos elektroninės muzikos raidos kontekste – kaip vieną ankstyvųjų alternatyvios ir eksperimentinės elektroninės muzikos scenos pavyzdžių, susiformavusių ir veikusių greta akademinių ir institucinių muzikos terpių.

2.2. Nuo instrumento prie algoritmo: Vytauto V. Jurgučio kompiuterinė muzika

Žvelgiant į kompozitoriaus Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos kūrinių sąrašą 1990-aisiais, galima išskirti kelias kompozicijas – „Sticky Rhodes“ (1996), „Expansia“ (1997), „G.A.L. House“ (1997), „Spectrum RTM“ (1998) bei albumą „Garso kaukės“ (2003), kurį, anot kompozitoriaus, sudaro kūriniai, sukurti būtent paskutiniajame XX a. dešimtmetyje (Jurgutis 2025)⁷⁸. Šis, vos keletos kūrinių, sąrašas, leidžia kvestionuoti tuometines inspiracinių, informacinių bei instrumentarijaus šaltinių galimybes, keliant klausimus:

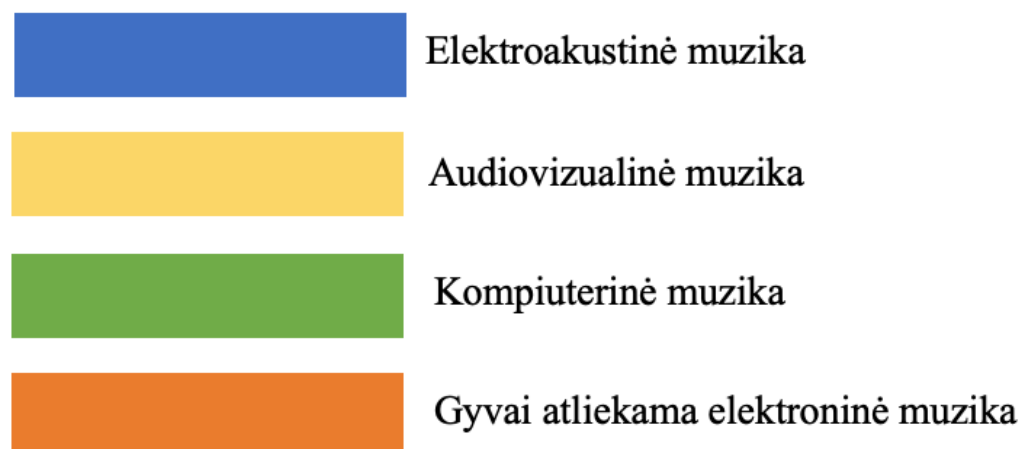
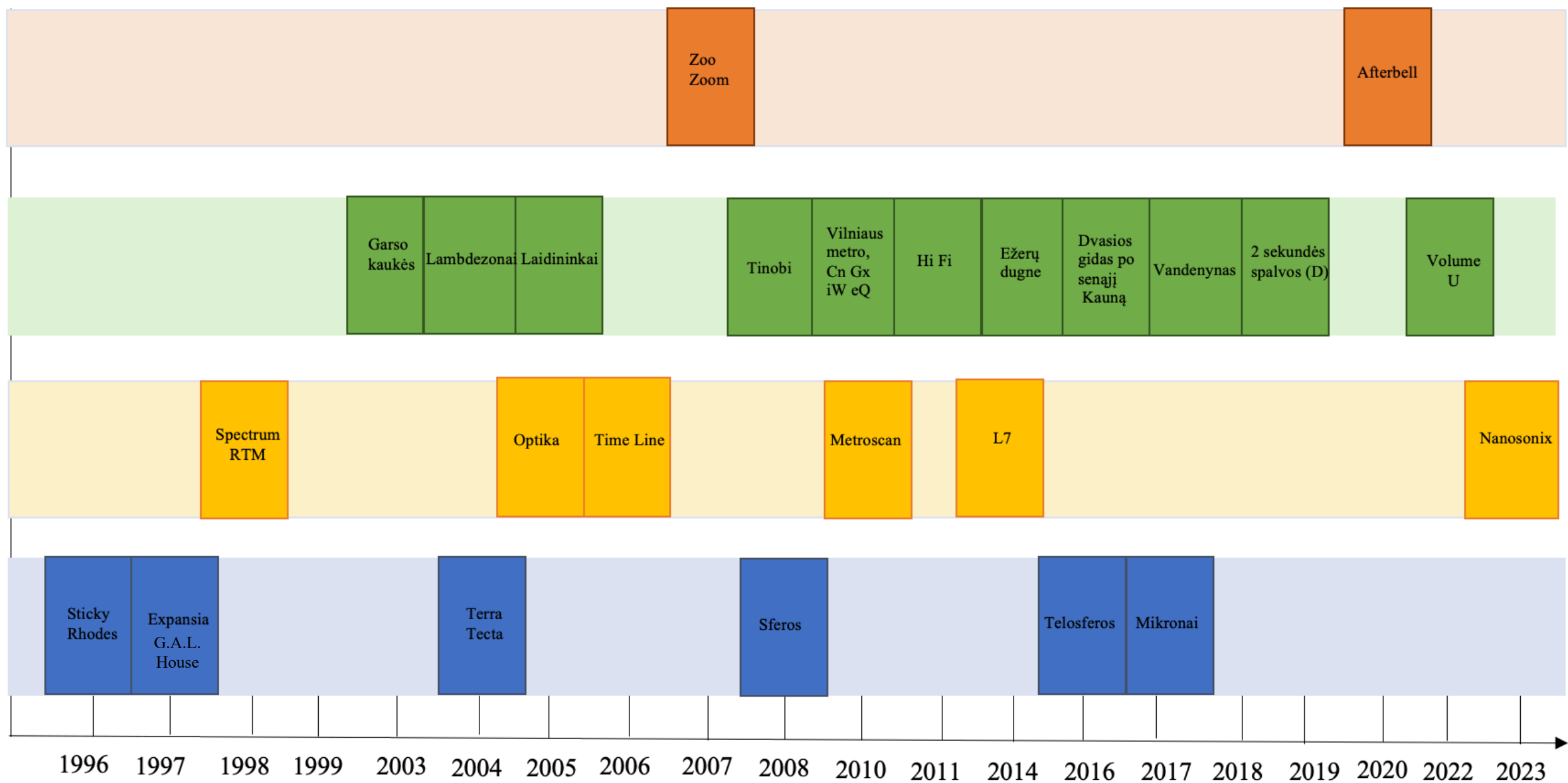
- 1) kas lėmė tokio, tuomet nepažįstamo, kūrybinio kelio / žanro pasirinkimą, kurį jau tuomet Jurgutis įvardijo savo vieninteliu siekiu?
- 2) kokie buvo instrumentarijaus pasirinkimai ir kaip prie jų prisidėjo kūrėjo, kaip tuometinio muzikos akademijos studento, padėtis?
- 3) kuo išsiskiria nedidelis, bet itin reikšmingas Jurgučio pirmųjų elektroninės muzikos kūrinių sąrašas?

Siekiant atsakyti į šiuos klausimus, toliau šiame poskyryje aptariamos kūrybinės Jurgučio kryptys bei joms įtaką padarę inspiraciniai šaltiniai, tuo metu prieinamo instrumentarijaus galimybės bei minimų kūrinių analizė.

Kūrybinės kryptys ir inspiracijos

Jurgučio kūryboje instrumentarijaus pasirinkimas atspindi tiek jo paties, tiek ir bendras, tik įpusėjus 1990-iesiems įmanomas estetiškes kryptis. Šio darbo priede pateikiama lentelė su kompozitoriaus elektroninių kūrinių bei instrumentų, kuriems šie kūriniai buvo skirti, sąrašu, kuriame matome nuo elektroakustinių iki audiovizualinių kompozicijų. Tai skatina į Jurgučio kūrinius žvelgti per instrumentų ir kryptų kaitos aspektą, kurį pamėginta perteikti šio darbo autorės sudarytoje schemoje (žr. 10 pav.).

⁷⁸ Žr. 4 priedą.



10 pav. Vytauto V. Jurgučio kūrybinių stilių kaita (sudaryta darbo autorės)

Schemoje pateiktos informacijos pagrindu galima daryti prielaidą apie per paskutinįjį XX a. dešimtmetį pasikeitusias elektroninės muzikos komponavimo sąlygas – patobulėjusias kompiuterio ir jo prieigos galimybes, leidusias įgyvendinti idėjas kurti kompiuterinės muzikos terminą atitinkančią muziką. T. y., iki 1998 m. kūriniuose Jurgutis naudojo sintezatorius, akustinius instrumentus bei įrašymo įrangą jiems – tai iliustruoja kūriniai „Sticky Rhodes“, „Expansia“ ir „G.A.L. House“, o 1998 m. sukuriamą pirmą audiovizualinę kompoziciją „Spectrum RTM“ bei pradėtos komponuoti albumo „Garso kaukės“ kompozicijos.

Tuo metu buvo susiduriama su pagrindine problema – informacijos ir technikos trūkumu (tai lietė ir elektroninės muzikos kūrinių pavyzdžius, ir kompiuterinę įrangą bei programas). Kaip teigia kompozitorius, „buvo visiškai kitaip [...] – kompozitoriai pagrinde visi klasikai, elektronikos nebuvo“ (Jurgutis 2025). Vis dėlto analizuojant šaltinius, kurie inspiravo kompozitorių ankstyvajame etape, dar iki stojimo į Lietuvos muzikos ir teatro akademiją, galima išskirti šiuos:

1. MTV muzikos kanalas;
2. Kompaktinių diskų turgelis Vilniuje, Antakalnio mikrorajone;
3. Kompaktiniai diskai LRT radijuje;
4. Internetas institucijose.

MTV muzikos kanalas, transliuojamas iš Jungtinių Amerikos Valstijų, orientavosi į pop muziką, tačiau, kaip teigia Jurgutis, „visame tame pilkume tai buvo tarsi kitas pasaulis“ (Jurgutis 2025). Peržvelgus MTV 1985–1995 m. archyvą⁷⁹, pastebima, jog buvo transliuojamos tokios laidos kaip „MTV Unplugged“ (nuo 1989), kurioje pasirodydavo tuometiniai žymūs atlikėjai, atliekantys kūrinius akustiškai, nedidelėje scenoje; „Yo! MTV Raps“ (1988–1995) laida, besiorientuojanti į hiphopo stiliaus muziką⁸⁰; laida „120 Minutes“ (1986–2000), transliavusi naujienas apie alternatyviąją, *underground'ui* (liet. pogrindžiui) priskirtiną muziką bei kitos. MTV transliacijose buvo galima išgirsti daug populiariosios muzikos atlikėjų ir jų hitų, kaip pavyzdžiui, grupių „Daft Punk“, „Nirvana“, „Radiohead“, „R.E.M“, „Eiffel 65“, atlikėjų Tupac, Britney Spears, Moby, Fatboy Slim bei kt. Akivaizdu, jog vakarietiškas kanalas transliavo muzikos pasaulio aktualijas, kurios tapo pasiekiamos ir nepriklausomoje Lietuvoje.

Aptariant Antakalnio diskų turgelį, minėtinas ne vieną dešimtmetį apimantis pastarojo fenomenas, gyvas lig šių dienų. Kaip teigia Dvilė Kudelytė-Gaižauskienė, nuo 1984 m. veikiančio turgelio atsiradimo priežastis susijusi su infrastruktūra – Vilniuje kilo turgelio poreikis, nes žmonės norėjo nustoti važinėti į Rygos plokštelių turgų (Kudelytė-Gaižauskienė 2024: 25–

⁷⁹ Atsižvelgiant į autorių teisių apsaugą, MTV kanalas oficialaus archyvo neturi. Informacija surinkta ir apibendrinta iš *archive.org* internetinio tinklapio.

⁸⁰ Daugiau informacijos apie „Yo! MTV Raps“ laidą pateikiama šiame Robo Tannenbaumo straipsnyje (2023): <https://www.aarp.org/entertainment/music/yo-mtv-raps/>

26). Ankstyvojo kūrybinio etapo metu, dar beieškant vaizduotę atliepiančio muzikos žanro, Jurgutis aplankydavo šį plokštelių turgų, kuriame „kartais tarp *popso* pasitaikydavo rimtos elektroninės muzikos“ (Jurgutis 2025).

Klausydamasis kompaktinių diskų, kuriuos gaudavo iš LRT radijo (radijuje dirbo kompozitoriaus motina), Jurgutis susidūrė su užsienio kūrėjų albumais iš tokių šalių kaip Kanada, JAV, Prancūzija. Šiuose šaltiniuose kompozitorius išgirdo „kitokią, ypatingą muziką“, kurios lygio manė niekuomet nepasieksias (ten pat).

Galiausiai, interneto atsiradimas buvo tai, apie ką kompozitorius ilgai svajojo, o jam atsiradus jaudinosi, jog šio išradimo „niekas neišjungtų“ (ten pat). Interneto prieiga iš pradžių buvo įmanoma tik institucijose, kaip, pavyzdžiui, Nacionalinėje Martyno Mažvydo bibliotekoje ar LRT radijuje, tad būtent šiose lokacijose ir lankydavosi kompozitorius.

Kaip matyti, šie šaltiniai iš užsienio, pagrinde – Vakarų šalių, kompozitoriui suteikė informaciją apie muzikos įvairovę, technikos panaudojimą bei, bendrai, tokių muzikos žanrų egzistavimą, tačiau kartu ir motyvavo ieškoti savos estetikos, sukurti „aukštąjį pilotažą“ (ten pat), kurį kūrėjas girdėjo nurodytuose pavyzdžiuose. „Aukštasis pilotažas“ neabejotinai siejosi su instrumentarijaus galimybėmis, o tiksliau – su kompiuterine muzika, į kurią Jurgutis įniko 1997 m. ir kuri kompozitorių lydi iki šiol. Todėl analizuojant Jurgučio kūrybos kelią, itin paranku vadovautis jo kompiuterinės muzikos repertuaru, šie kūriniai it ilgalaikiai projektai skirsto jo veiklą į etapus (žr. 11 lentelę).

11 lentelė. Vytauto V. Jurgučio kūrybos etapai.

Laikotarpis	Etapas / kryptis	Pagrindinės veiklos ir bruožai	Reikšmingi kūriniai / įvykiai
1993–1996	Ankstyvasis (akademinis) etapas	Studijos M. K. Čiurlionio menų mokykloje, mokymasis pas Bronių Kutavičių, pirmosios kompozicijos (ne elektroninės)	Ankstyvieji kūriniai
1996–1997	Ankstyvasis elektroninės muzikos kūrybos etapas	Pirmosios elektroninės kompozicijos, <i>midi</i> estetika paremti kūriniai	„Sticky Rhodes“ (1996), „Expansia“ (1997), „G.A.L. House“ (1997)
1997–2003	Kompiuterinės muzikos pradžia	Darbas su <i>CSound</i> , perėjimas į skaitmeninį garsą	<i>Garso kaukės</i> (2003)
~2003–2007	Multimedijų pradžios etapas	Audiovizualiniai projektai, performansai, garso ir vaizdo sintezė	<i>Timeline</i> (2006), <i>Zoo Zoom</i> (2007)
~2010	Tarptautinis „Metroscan“ etapas	Intensyvūs pasirodymai Azijoje (Taivanas, Makao, Indija, Honkongas), elektroninės muzikos sklaida	„Metroscan“ (2010), pasirodymai kartu su Ryoji Ikeda
2019	Robotikos / instaliacijų etapas	Sudėtingos audiovizualinės instaliacijos, robotika paremti objektai	„Quantonom“ (2019), pristatyta Nacionalinėje dailės galerijoje
2023–dabar	Nano garso tyrinėjimų etapas	Garsinių mikro/nano struktūrų analizė, nauja kompozicinė kryptis	„Nanosonix“ (2023)

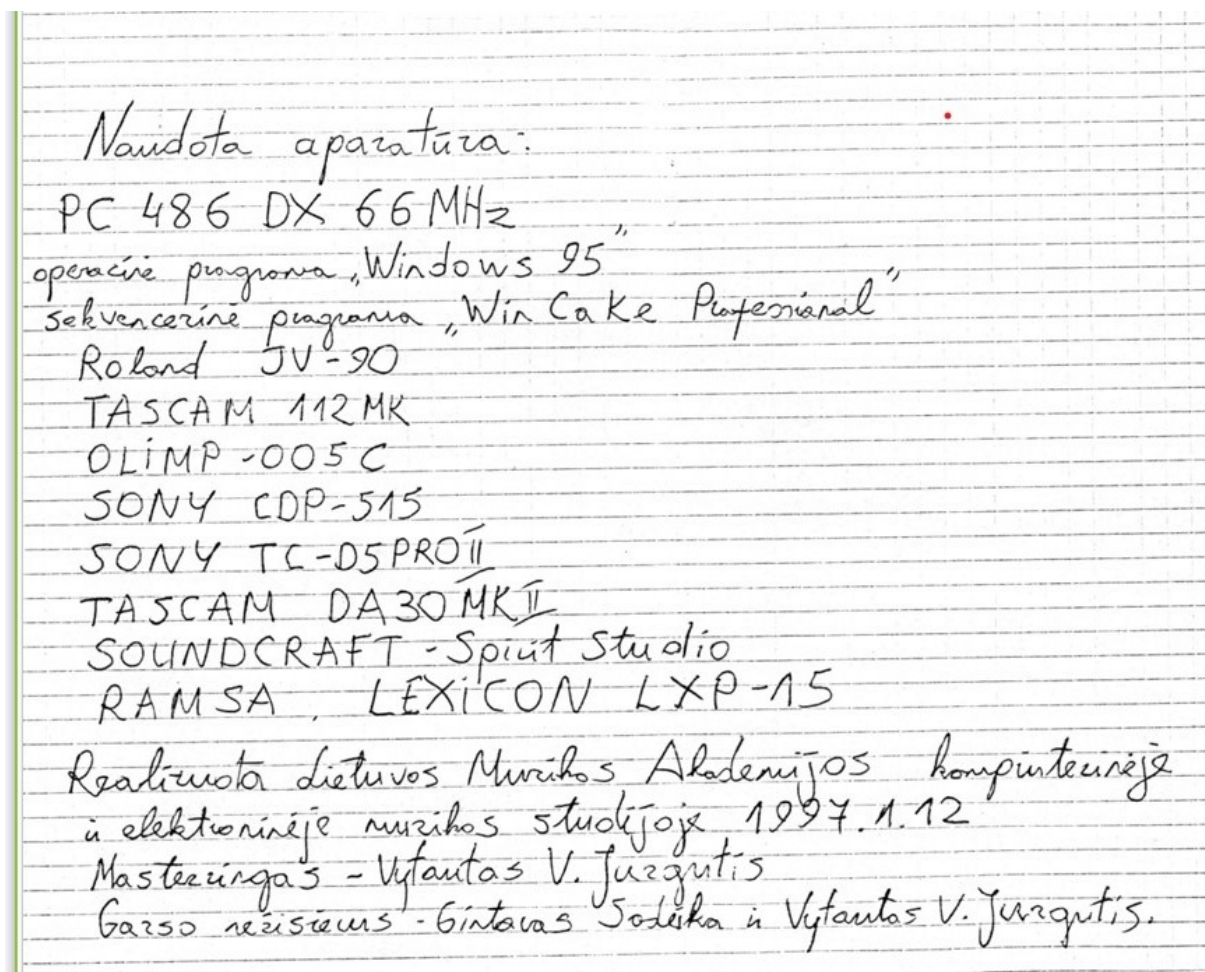
Remiantis lentelėje pateikta medžiaga galima teigti, kad Jurgučio kūrybos etapus reprezentuoja konkrečios kompozicijos, sukurtos vadovaujantis jį dominančia estetika. Kaip teigia kūrėjas, paskutinytis, dabartinis, *nano* garsų muzika paremtas kūrybinis etapas, kurį geriausiai pažymi „Nanosonix“ (2023), yra tai, ko Jurgutis siekė visą savo kūrybinį laikotarpį. Taipogi tai buvo viena iš priežasčių, kodėl elektroninė muzika tapo pagrindiniu kompozitoriaus kūrybiniu žanru – akustinės muzikos savybės niekuomet nebūtų leidusios sukurti itin trumpos trukmės garsų muzikos (Jurgutis 2025). Tačiau iki „Nanosonix“ Jurgutis kūrė itin sudėtingus audiovizualinius projektus, reikalaujančius ne tik puikios garsinės akustikos, bet ir tinkamos aplinkos bei įrangos vizualios dalies išpildymui. To pavyzdys yra kompozicija „Quantonom“ (2019), pristatyta Nacionalinės dailės galerijoje, iki kurios minėtinas ir dar vienas svarbus audiovizualinės estetikos etapas – kompozicija „Metroscan“ (2010) bei intensyvūs pasirodymai tarptautiniame lauke tokiose Azijos šalyse kaip Taivanas, Makao, Indija (ten pat). Intensyvių audiovizualinių projektų pavyzdys yra ir kūriniai „Timeline“ (2006) bei „Zoo Zoom“ (2007). Pastarasis kūrinys į savo audiovizualinį pasirodymą įtraukė gyvūnus, kurie buvo transliuojami ir įgarsinami tiesiogiai pasirodymo metu. Ši išskirtinė kompozicija tapo technologijų suteiktų galimybių pavyzdžiu, kuomet realūs, natūralios aplinkos garsai gali tapti garso šaltiniais elektroninei muzikai.

Vis dėlto kūrybinio kelio minėtinas Jurgutį patraukusios kompiuterinės muzikos etapas – bandymai su programa Csound ir „Garso kaukių“ (2003) albumas, taip pat elektroakustinės kompozicijos „Spectrum RTM“ (1998), „G.A.L. House“ (1997), „Expansia“ (1996) ir „Sticky Rhodes“ (1996). Šie kūriniai liudija nuoseklų kompozitoriaus kūrybinį perėjimą nuo ribotų, daugiausia midi ir sintezatoriaus galimybėmis paremtų sprendimų prie vis sudėtingesnio, programine garso sinteze grindžiamo komponavimo. Taigi, šie kūriniai ne tik atspindi technologinių galimybių raidą, bet ir žymi esminį lūžį kompozitoriaus kūryboje – kryptingą judėjimą kompiuterinės muzikos link, kuri ilgainiui tapo pagrindine jo meninės raiškos forma, vėlesniuose etapuose praturtinama sudėtingais audiovizualiniais sprendimais.

Instrumentarijaus pasirinkimas

1990-ųjų antroje pusėje sukurtos kompiuterinės ir elektroakustinės kompozicijos skatina kalbėti apie tuometines instrumentarijaus galimybes ir prieigą. Tuo metu Jurgutis buvo muzikos akademijos studentas, galėjęs naudotis akademijoje buvusiais technikos resursais, kurie, kaip įvardija pats kūrėjas, buvo vienos esminių priemonių kuriant pirmuosius elektroakustinius kūrinius „Sticky Rhodes“ ir „Expansia“. Fragmentas iš Jurgučio „Expansia“ rankraščio, datuojamo 1997 m., kuriame kompozitorius išvardina aparatūros sąrašą, yra puikus įrodymas kokia techninė įranga buvo tuometinėje muzikos akademijos elektroninės muzikos studijoje, kuria naudojosi čia studijuojantis Jurgutis (žr. 11 pav.). Kitas tuo metu Jurgučiu prieinamo instrumentarijaus

paliudijimas yra kūrinyje „Spectrum RTM“ 1998 m. naudotos įrangos sąrašas (žr. 12 pav.), kuriame matyti keletas naujų instrumentų lyginant su elektroninės studijos inventoriumi, užfiksuotu „Expansia“ pratitūros pradžioje.

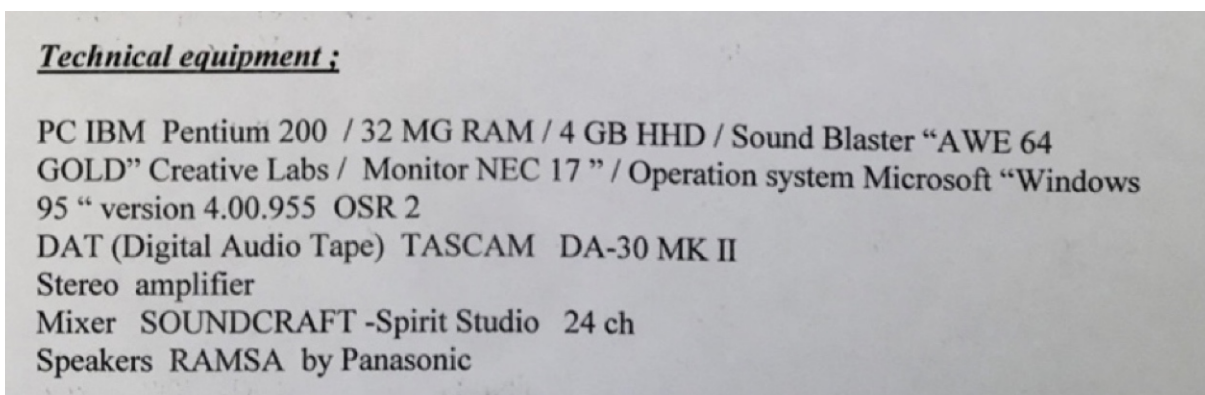


Naudota aparatura:

- PC 486 DX 66 MHz
- operacinė programa „Windows 95“
- sekvencerinė programa „Win CakE Professional“
- Roland JV-90
- TASCAM 112 MK
- OLIMP-005 C
- SONY CDP-515
- SONY TC-D5PRO II
- TASCAM DA30 MK II
- SOUNDCRAFT - Spirit Studio
- RAMSA, LEXICON LXP-15

Realizuota Lietuvos Muzikos Akademijos kompiuterinėje
ir elektroninėje muzikos studijoje 1997.1.12
Masteringas - Vytautas V. Jurgutis
Garso režisierius - Gintaras Sodeika ir Vytautas V. Jurgutis.

11 pav. LMTA elektroninės muzikos studijos įrangos, naudotos Vytauto V. Jurgučio kūrinyje „Expansia“ (1997), sąrašas. Kūrinio rankraščio fragmentas



Technical equipment :

PC IBM Pentium 200 / 32 MG RAM / 4 GB HHD / Sound Blaster “AWE 64 GOLD” Creative Labs / Monitor NEC 17” / Operation system Microsoft “Windows 95 “ version 4.00.955 OSR 2

DAT (Digital Audio Tape) TASCAM DA-30 MK II

Stereo amplifier

Mixer SOUNDCRAFT -Spirit Studio 24 ch

Speakers RAMSA by Panasonic

12 pav. LMTA elektroninės muzikos studijos įrangos, naudotos Vytauto V. Jurgučio kūrinyje „Spectrum RTM“ (1998), sąrašas. Kūrinio spausdinto rankraščio fragmentas

Kaip matyti pateiktuose įrangos sąrašuose, elektroninės muzikos studijoje muzikos akademijoje iš pradžių buvo naudojamas 66 MHz greičio kompiuteris PC 486 (būtent tokio tipo kompiuteriai buvo ir kitose to meto įstaigose, kaip, pavyzdžiui, bibliotekose, radijuje ir kt.). Metais vėliau sąrašą papildė galingesnis, 200 MHz greičio kompiuteris Pentium 200, leidęs atlikti veiksmus greičiau, taipogi buvo labiau pritaikytas kompiuterinėms muzikos kūrimo programos, kaip, pavyzdžiui, Csound, kuri ir buvo naudojama kūrinyje „Spectrum RTM“. Greta kompiuterinės įrangos išskirtini tuomet gana aukštos klasės diskų grotuvas Sony CDP-515 CD bei juostinis magnetofonas Olimp-005 C, taip pat Ramsa firmos garsiakalbiai.

Terpė eksperimentams – elektroninės muzikos studijos muzikos akademijoje ir namuose

Jurgučio kūrinių anotacijose nurodyti įrangos sąrašai liudija apie tuo metu muzikos akademijoje veikusią studiją. Ši studija literatūros šaltiniuose neretai apibūdinama kaip ilgai siektas ir pagaliau, 1995 m., įgyvendintas, projektas, tapęs itin svarbiu elektroninės muzikos prieinamumui. Tačiau žvelgiant į įrangos sąrašą galima paantrinti Veronikos Janatjevovos minčiai, jog tai labiau prilygo kišeninei, nedidelio mastelio studijai, o ne tuomet Vakaruose populiarėjančioms elektroninės muzikos studijoms su gerokai solidesniu instrumentų bei kompiuterinės įrangos arsenalu (Janatjeva 2006: 48–49). Lyginant su to meto Vakarų Europos ar JAV elektroninės muzikos studijomis, minėtina, jog tuo laikotarpiu tokiose institucijose kaip IRCAM (Prancūzija) ar įvairių universitetų studijose jau buvo naudojami galingesni darbo įrankiai (pvz., Silicon Graphics įranga), pažangesnės daugiajuostės skaitmeninės įrašymo sistemos (pvz., Pro Tools, Tascam DA-88), platesnis sintezatorių ir efektų procesorių pasirinkimas (pvz., Yamaha DX7, Eventide H3000), pajėgesnė kompiuterinė įranga (pvz., Apple Macintosh firmos kompiuteriai).

Studiją buvus kuklia įvardija ir Jurgutis, teigdamas, jog ši patalpa veikiau buvo ne vienintelė, o viena iš prieigų komponuoti jo norimą muziką. Greta studijos suteiktų priemonių, kūrėjui teko pačiam domėtis naujovėmis, kaip, pavyzdžiui, programuoti namuose, taip pat naudoti ir savo asmeninį kompiuterį ar kitą asmeninę įrangą, kurios sąrašas pateikiamas pavyzdyje žemiau – tai Jurgučio namuose buvusios techninės įrangos sąrašas, kurį kompozitorius naudojo komponuojant „Spectrum RTM“ (žr. 13 pav.).

Work "MANTRA SOUND SYSTEM STUDIO" Vilnius 1998
1998.03.27 - 04.28

Technical equipment :

IBM PC Pentium 166 MMX / 32 MG RAM / 3.2 GB HDD / Sound Blaster "AWE
64 GOLD "Creative Labs / Monitor SONY -100 SFT 15" multiscan trinitron /
Operation system Microsoft "Windows 95" version 4.00.950 . Registered to
Mantra Sound System Studio nr - 24264-040-0236003-41783
Stereo amplifier SONY TA-AX 500
Mixer SPIRIT FOLIO
Speakers S-90 B

13 pav. Vytauto V. Jurgučio namų elektroninės muzikos studijos įrangos sąrašas

Analizuojant Jurgučio namų elektroninės muzikos studijos įrangos arsenalą, išskirtinas kompiuteris Pentium 166 MMX, kuris, lyginant su tuometiniu akademijos studijoje buvusiu Pentium 200, buvo kiek lėtesnis, bet, kaip teigia Jurgutis, „labai ryškaus skirtumo nebuvo“ (Jurgutis 2026). Kaip pamena kompozitorius, įdomu tai, kad beveik vienerius metus, apie 1997–1998 m., jo turima namų kompiuterinė įranga buvo techniškai galingesnė nei akademijos – minimas kompiuteris Pentium 166 MMX komandas atlikdavo kur kas greičiau nei PC 486, taipogi kompozitorius mena turėjęs ir geresnės raiškos monitorių (ten pat). Šie pastebėjimai tik dar labiau sustiprina abejonę dėl muzikos akademijoje įsteigtos elektroninės muzikos studijos ribotumo, veikiau suinteresuotumo ne į elektroninės muzikos kūrimą, bet į platesnį pritaikomumą, kaip, pavyzdžiui, akademijos studentams reikalingų akustinės muzikos įrašų atlikimą, redagavimą.

Apie savo namuose įkurtą neoficialią, asmeniškai inicijuotą bei naudotą tik savo, o ne viešoms reikmėms studiją Jurgutis mena mažai, nes tai buvo tuomet sunkiai įgyvendinamas ir daug resursų reikalaujantis projektas. Apie šią studiją kompozitorius neminėjo niekam iš akademinio rato narių, savo elektroninės muzikos kūrinius ruošdavo savarankiškai, savo komponavimo proceso nerodydamas tuometiniam darbo vadovui kompozitoriui Osvaldui Balakauskui – pastarasis kūrinius pamatydavo tik prieš atsiskaitymus (ten pat).

Nepaisant šių kontraversiškų aplinkybių, naudodamasis tiek ganėtinai ribotomis akademijos įrangos galimybėmis, tiek ir savo namuose buvusią techniką, kompozitorius pradėjo kurti savo pirmąją kompiuterinę muziką, o kompiuteris tapo pagrindiniu kūrėjo instrumentu, išlikusiu tokiu iki šių dienų. Žemiau lentelėje pateikiamas 1990-aisiais Jurgučio naudotos įrangos arsenalas (žr. 12 lentelę).

12 lentelė. Vytauto V. Jurgučio naudota kompiuterinė įranga 1990–2000 m.

Kompiuteris	Naudojimosi metai	Techninės savybės	Pritaikymas muzikos komponavimui
Atari	Iki 1994 m.	Nedidelė atmintis (apie 512 KB–2 MB), Intel procesorius, vėlesniuose gaminiuose – grafinė raiška, Microsoft Windows 3.0 operacinė sistema ⁸¹	Lėtas, neturintis operacinės sistemos, nepritaikytas muzikai kurti
Yamaha CX5M	1994 m.	Integruotas sintezatorius, MIDI jungtys, sudėtinga valdymo sistema ⁸²	Pritaikomas akustinio garso konvertavimui į elektroninį
PC 486 DX 66 Mhz	1996–1997 m.	Windows 95 operacinė sistema, 66 MHz greitis, galimybė atlikti sudėtingesnius skaičiavimus	Pritaikomas midi kūriniais, minimaliems efektams, programoms WinCake professional, Sound Forge, Csound ir kt.
Pentium 166 MMX	Nuo 1997 m.	166 MHz greitis, MMX technologija paremtas procesorius, galimybė atlikti dar efektyvesnius veiksmus ⁸³	Pajėgus redaguoti midi kūrinius, naudoti Csound bei kitas programas
Pentium 200	Nuo 1998 m.	200 MHz greitis, be MMX technologijos, ganėtinai kokybiškas, aukštos klasės procesorius ⁸⁴	Pajėgus redaguoti midi kūrinius, naudoti Csound bei kitas programas

Lentelėje skelbiamas Jurgučio 1990–2000 m. naudotos kompiuterinės įrangos sąrašas rodo, jog su pirmuoju kompiuteriu kompozitorius susidūrė dar iki 1994 m. – tuo metu jo motinos darbe LRT radijuje veikė Atari kompiuteris, su kuriuo kompozitorius bandė eksperimentuoti ir kurti muziką. Kaip teigia kūrėjas, bandymai buvo nesėkmingi – Atari neturėjo jokios operacinės sistemos, buvo itin lėtas, tad garso paieškos buvo bevaisės (Jurgutis 2025). Tuo tarpu kitas bandymas su kompiuteriu buvo sėkmingas – Jurgutis pasitelkė kompozitoriaus Jurgio Juozapaičio kompiuterį Yamaha CX5M⁸⁵ ir sukūrė kompoziciją stojamajam egzaminui į Lietuvos muzikos ir teatro akademiją. Kaip teigia kūrėjas, natomis parašytą kompoziciją naudodamasis Yamaha jis konvertavo į elektroninius garsus (Jurgutis 2025). Įstojus į akademiją, kūrybinis laukas toliau plėtėsi ir kryo elektroninės muzikos link – elektroninės muzikos studijoje Jurgutis sukūrė minėtas kompozicijas „Sticky Rhodes“ ir „Expansia“, paremtas midi estetika. Kūrinyje „Sticky Rhodes“ sintezatoriaus skambesys buvo konvertuojamas į itin greitą arba lėtą skambesį, o kompozicijoje „Expansia“ Jurgutis sujungė išorės ir elektroninius garsus (ten pat).

Kitas svarbus įrenginys Jurgučio kūrybos pradžioje – apie 1997 m. įsigytas pirmasis asmeninis kompozitoriaus kompiuteris Pentium 166 MMX. Nors pastarasis buvo lėtas ir nepatogus

⁸¹ Informacijos šaltinis – *atarimuseum.nl*.

⁸² Informacijos šaltinis – *nutsvolts.com*.

⁸³ Informacijos šaltinis – *intel.com*

⁸⁴ Informacijos šaltinis – *philscomputerlab.com*

⁸⁵ Jurgis Juozapaitis su japonišku Yamaha kompiuteriu sukūrė pirmąją Lietuvoje laikomą kompiuteriu sukomponuotą kompoziciją *Kolapsaras* (1985). Tai buvo realizuota bendradarbiaujant su Iminu Kučinsku, kuris skambant magnetofono juostai griežė violončele. Galiausiai kompozicija buvo perkelta į kompiuterį (Račiūnaitė 2024: 30–32).

dirbti, tačiau Jurgutis naudojosi visomis šio kompiuterio galimybėmis – parsisiuntė programas, internete ieškojo informacinių išteklių apie muzikos naujoves. Tuo tarpu 1998 m. jau radosi galimybė naudotis akademijoje atnaujintu Pentium 200, kuris pajėgumu nenusileido Jurgučio namų kompiuterinei įrangai.

Greta aptartos kompiuterinės įrangos, svarbu apžvelgti ir Jurgučio naudotas muzikos kūrimo programas (žr. 13 lentelę).

13 lentelė. Vytauto V. Jurgučio naudotos muzikos kūrimo ir redagavimo programos

Programa	Laikotarpis	Komentaras
Cakewalk (Wincake) Professional	1996–1997	Programa buvo skirta midi sekvencijavimui
Sound Forge	1996–1997	Ankstyvoji versija buvo skirta darbui su dviem garso takeliais (stereo forma), naujesnė versija bandė orientuotis į daugiajuostį įrašymą (surround forma) ⁸⁶
WaveLab (by Steinberg)	1997–1998	Garso redagavimo programa, leidusi apdoroti audio failus ir paruošti medžiagą CD įrašymui ⁸⁷
Csound	1997–2002	Programinė įranga, paremta atviro kodo sistema, pasižyminti labai tikslu valdymu
SuperCollider	2002	Programinė įranga, nuo 2002 m. paremta atviro kodo sistema, pasižyminti interaktyvumu ir garso valdymu realiu laiku

Aptariant lentelėje nurodytą programinę įrangą, galima atkreipti dėmesį į kompozitoriaus poslinkį grynosios kompiuterinės muzikos link. Su Cakewalk Professional (dar kitaip Wincake Professional⁸⁸) programa buvo sukurti pirmieji, midi estetika paremti kūriniai „Sticky Rhodes“ ir „Expansia“. Greta šios programos panašiu metu buvo išbandytos Sound Forge bei WaveLab programos, leidusios redaguoti jau įrašytą garsą pritaikant jam įvairius efektus. Minėtina ir Csound programa, kūrėjui palikusi didelį įspūdį, nes dėl savo matematinio garso kūrimo pobūdžio ši programa leido išgauti itin tikslius, obertonų mikro daleles atitinkančius skambesius, taip pat ir tiksliai natų trukmes.

Šios aptartos programos buvo pasiekiamos ir akademijos elektroninės muzikos studijoje. Nors kaip prisimena Jurgutis, su Csound programa jis daugiausiai dirbo namuose, mat ji reikalaudavo labai daug laiko resursų. Nepaisant to, bandymai su šia programa buvo itin išskirtiniai – tai buvo vieni pirmųjų tokio tipo programinės muzikos eksperimentavimų Lietuvoje, galiausiai išaugę į „Garso kaukių“ albumą. Šiuo aspektu greta Csound minėtini ir bandymai su SuperCollider programa, kuriuos Jurgutis pirmiausia atliko stažuodamasis Švedijoje, Stokholmo studijoje „Alpha“, o vėliau ir namuose Lietuvoje. Nepaisant to, jog ši programinė įranga buvo

⁸⁶ Informacijos šaltinis – *radioworld.com*

⁸⁷ Informacijos šaltinis – *steinberg.net*

⁸⁸ Taip programa neoficialiai buvo vadinama dėl sąsajų su Windows programine įranga. Tuo tarpu oficialus pavadinimas visuomet buvo Cakewalk Professional.

įdomus eksperimentų laukas, kūrėjas teigia, jog konkrečių kūrinių sukurti nepavyko dėl laiko stokos bei jau atliekamų bandymų su Csound (Jurgutis 2026).

Aptarti instrumentarijus aspektai išryškina ne tik asmeninius Jurgučio kūrybinius sprendimus. Tai – akademinės terpės atstovo, kompozicijos studento, linkstančio į sau artimą kompiuterinės muzikos žanrą, patirtis, kuri liudija apie bendrą naujų muzikos technologijų prieinamumą akademijoje bei ribotumą, su kuriuo susidurta skambiu pavadinimu vadintoje elektroninės muzikos studijoje. Tuo tarpu apžvelgti Jurgučio naudotos programinės įrangos pavyzdžiai byloja keletą skirtingo pobūdžio detalių: Jurgučio polinkis į kompiuterinę, algoritminę muziką pasižymėjo itin tikslu, matematiškai apibrėžtu garsynu; kompozitoriui teko susidurti su apribojimais kurti tokio tipo muziką, kilusiais dėl tuometinės ne itin pajėgios kompiuterinės įrangos; XX a. 10 deš. ieškojimus ir eksperimentus apibendrinęs rezultatas – albumas „Garso kaukės“ pareikalavo keleto metų darbo ir gilinimosi į technologiją, taipogi užsienio šaltinių pavyzdžių ir įkvėpimo.

Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos praktikos

Kokiu būdu apžvelgtas instrumentarijus ir programinė įranga buvo integruota Jurgučio kūryboje, toliau komentuojama pasitelkiant jo kūrinius „Sticky Rhodes“, „Expansia“, „G.A.L. House“, „Spectrum RTM“ bei albumą „Garso kaukės“.

1996 m. sukurtai kompozicijai „Sticky Rhodes“⁸⁹ būdingas tembro išskirtinumas – kiek primenantis džiazą estetiką, tačiau parinktas paties kompozitoriaus, mat tarp visų sintezatoriaus tembrų pastarasis, anot Jurgučio, buvo „ir nuosaikus, kuklus, bet kartu ir turintis įvairios energijos“ (Jurgutis 2026). Įdomu tai, jog šis įvairialypis tembras buvo tik tuometiniame akademijos elektroninės muzikos sintezatoriuje Roland JV-90. Pats kūrėjas kūrinių įvardija kaip monotembrinės koncepcijos (vieno elektroninio tembro sonorikos) elektroninės muzikos kompoziciją, kuri, veikiausiai, buvo pirmoji tokio tipo kompozicija Lietuvoje (ten pat).

Žvelgiant į techninę „Sticky Rhodes“ charakteristiką, minėtina, jog tai – midi estetika paremtas kūrinys, sukurtas pasitelkiant tuometinėje akademijos studijoje prieinamą kompiuterinę programą Cakewalk Professional. Kūrinio partitūrą apima 64 abipusiai puslapiai, talpinantys po tris taktus kiekviename lape (viso 385 taktai). Partitūros ištraukos pateiktos šio darbo 9 priede, o ištrauką galima matyti keturioliktame pavyzdyje (žr. 14 pav.).

⁸⁹ Jurgučio kūrinių ištraukos yra prieinamos kompozitoriaus Dropbox platformoje. „Sticky Rhodes“ kūrinio ištraukos internetinė nuoroda: <https://www.dropbox.com/scl/fi/vg1nrcg95z9eatygvxsn/Vytautas-V.-Jurgutis-Sticky-Rhodes-1996-istrauka-nuo-23sek.-Kotrynai-LMTA.wav?rlkey=9tj5eao92yiqfao2m1614qo9a&e=1&st=3stnxgmh&dl=0> (ištrauka nuo 0 min. 23 sek.).

Handwritten tempo marking: $\text{♩} = 110$

Handwritten measure number: 322

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Sticky Rhodes" by Vytautas V. Jurgutis. The page contains six staves of music. The first staff is marked with a tempo of 110 beats per minute (♩ = 110) and a measure number of 322. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, and complex rhythmic patterns. Several sections of the score are highlighted with colored boxes: a blue box around the first staff, a green box around the second and third staves, and a blue box around the fourth, fifth, and sixth staves. The music features intricate rhythmic structures, including triplets and sixteenth notes.

14 pav. Vytauto V. Jurgučio kūrinio „Sticky Rhodes“ partitūros ištrauka (322–324 t.)

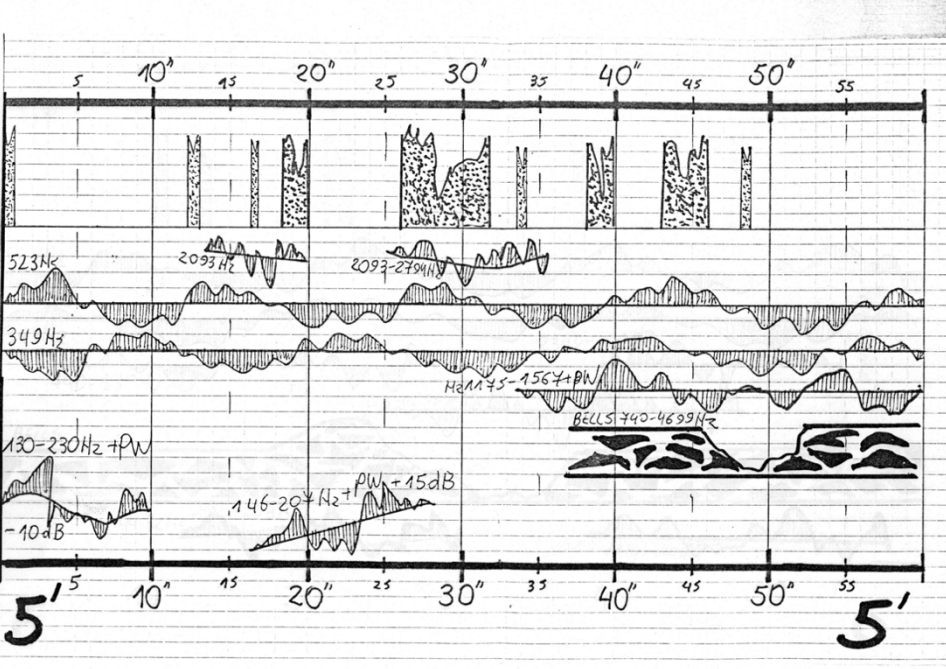
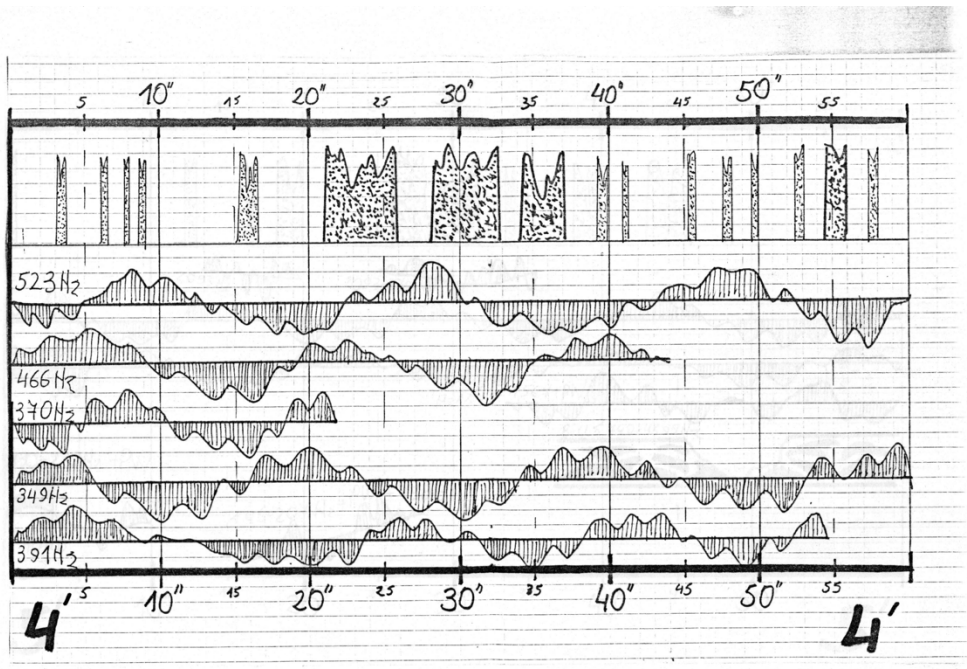
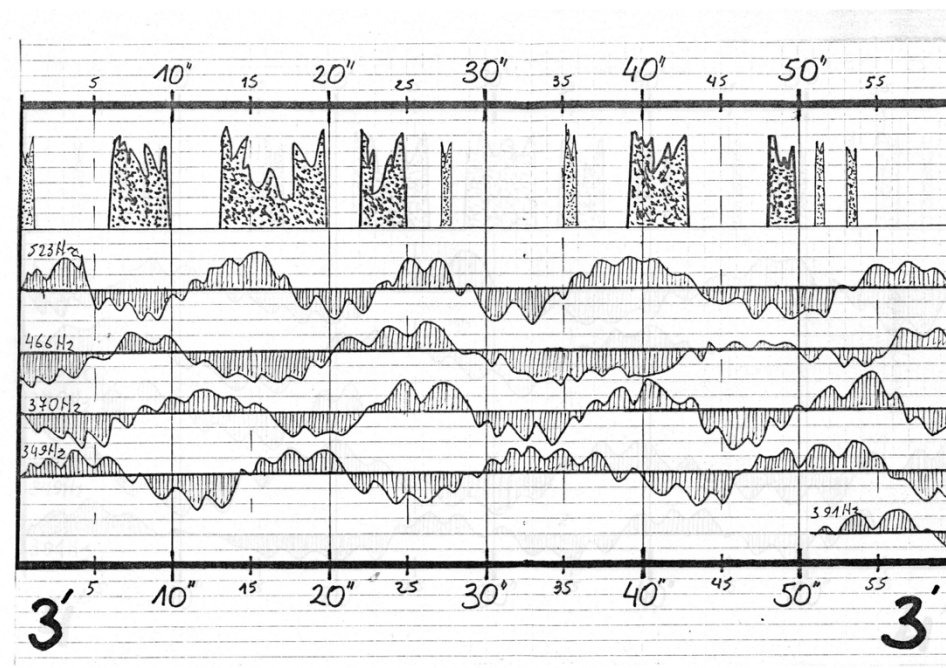
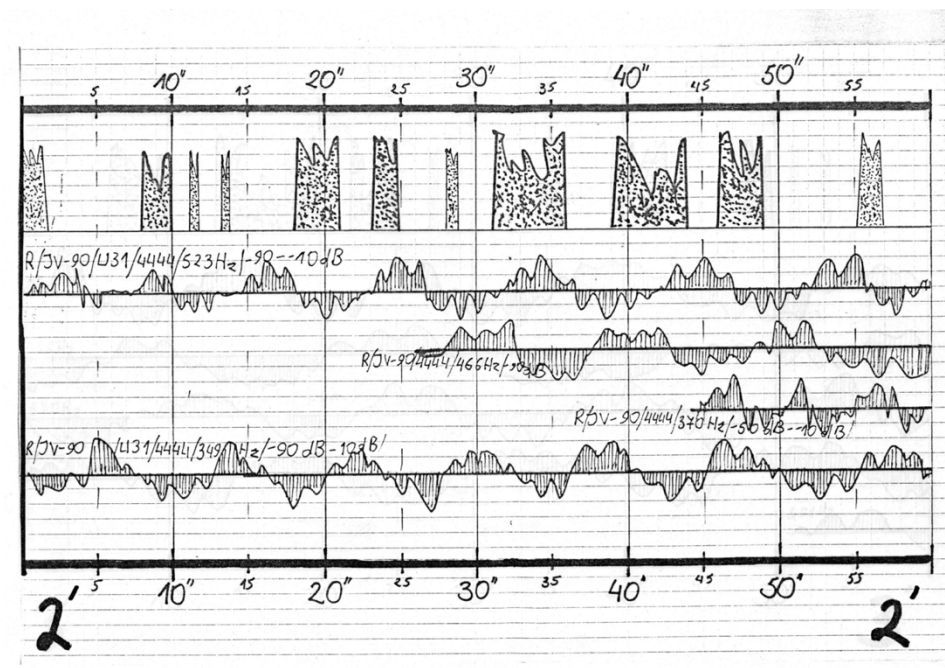
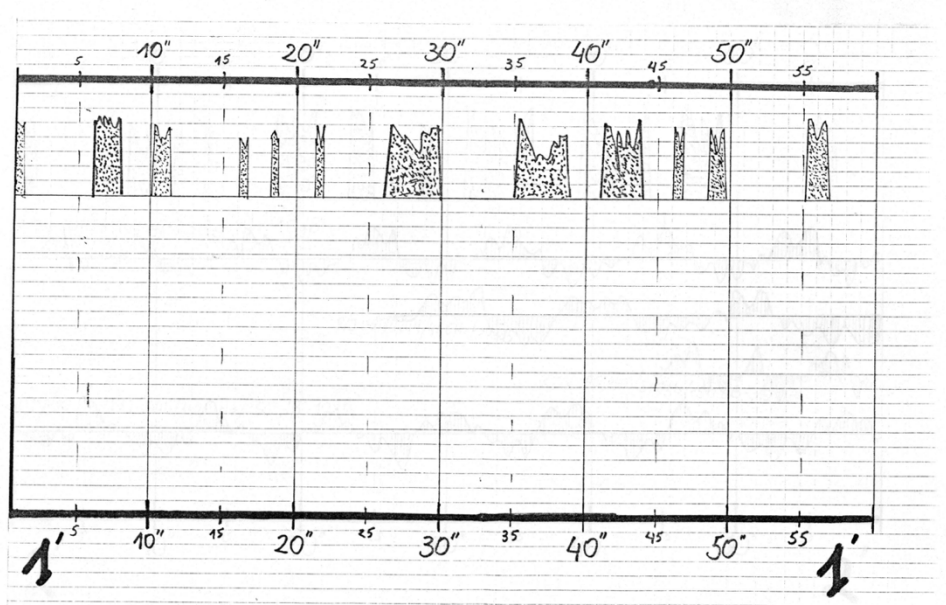
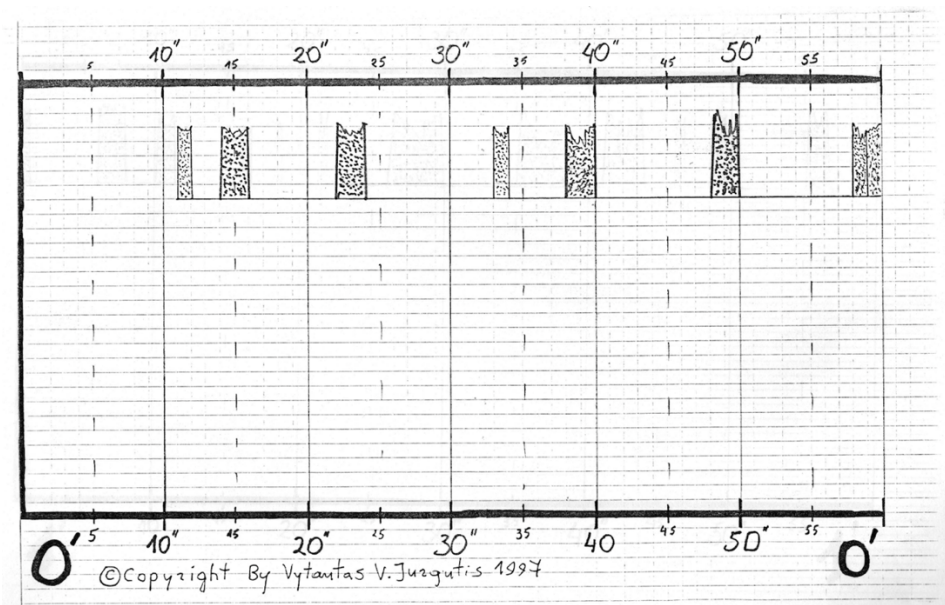
Analizuojant „Sticky Rhodes“ partitūrą, išskirtina keletas esminių aspektų apie šiame kūrinyje panaudotas kompiuterinės muzikos galimybes, kurios iliustruojamos ir kūrinio partitūros fragmente. Tai:

- 1) Itin aukštų ar žemų garsų naudojimas; platus kūrinio diapazonas. Kaip matyti mėlyna spalva apibrauktuose partitūros pavyzdžiuose, kompozitorius „Sticky Rhodes“ pasitelkia akustiniame atlikime neįmanomą garsyną – itin aukštas natas smuiko rakte bei itin žemas natas boso rakte.
- 2) Itin trumpų ritminių figūrų naudojimas. Kaip matyti žalia spalva apibrauktuose pavyzdžiuose, kūrinyje kompozitorius naudojo itin trumpas ritmines figūras bei sudėtingus ritminius darinius, kaip, pavyzdžiui, sinkopes, natų užlaikymus, silpnos takto dalies sureikšminimą.
- 3) Tempo nuorodų užrašymas. Kaip matyti raudona spalva apibraukta fragmente, tempo nuorodos partitūroje žymimos papildomai, rankiniu būdu. Tai paaiškina vieną iš tuometinės programos Cakewalk Professional spragų: programa grafinėje partitūroje nežymėjo natos garsumo, bendros dinamikos, linijinių tempo pasikeitimų – šiuos aspektus turėjo sužymėti pats kompozitorius (Jurgutis 2026).

Bendrai, atsižvelgiant į partitūroje nurodytas komponavimo ypatybes, atkreiptinas dėmesys į įvairias technikas: tai labai lėtų ir greitų tembro sluoksnių pasirinkimas, platus diapazonas ar tam tikrų ritminių figūrų naudojimas, kaip, pavyzdžiui, pagražinimų, *foršlagų* įterpimas. Šios technikos sietinos su turimais komponavimo įrankiais, mat būtent iš pastarųjų kuriami efektai praplėtė „Sticky Rhodes“ nedidelę, koncentruotą melodinę ir ritminę medžiagą. Tad šio kūrinio garsyno konstravimas atskleidžia itin svarbų elektroninės muzikos bruožą – pasitelkiant ribotą, koncentruotą melodinę ir ritminę medžiagą bei ją transformuojant tembro, registro, artikuliacijos ir sluoksniavimo priemonėmis, buvo kuriama kompleksiška ir daugiasluoksnė muzika.

Muzikos daugiasluoksniškumas atsispindėjo ir metais vėliau sukurtoje kompozicijoje „Expansia“ (1997)⁹⁰. Kūrinyje naudojami įvairūs garso šaltiniai, įrašomi gyvai į juostą ar DAT, ir po to miksuojami tarpusavyje; taip pat naudojami kai kurie Yamaha sintezatoriaus garsai ar kiti semplai.

⁹⁰ „Expansia“ kūrinio ištrauką galima perklausyti per Dropbox platformą. Internetinė nuoroda: <https://www.dropbox.com/scl/fi/3ko52g5p0jukrial69957/Vytautas-V.-Jurgutis-Expansia-1997-istrauka-nuo-8min57sek.-Kotrynai-LMTA.wav?rlkey=3piubfeg2s9yb8o81cn1nc1re&e=1&st=tj8cbvrb&dl=0> (ištrauka nuo 8 min. 57 sek.)



15 pav. Vytauto V. Jurgučio kūrinio „Expansia“ grafinės partitūros ištrauka

Anot kompozitoriaus, būtent kūrinys „Expansia“ iš visų ankstyvųjų darbų buvo panaudota daugiausiai technologinių garso apdirbimo priemonių įrašymo ir montavimo procese. Taip pat svarbu tai, kad ši kompozicija žymi pereinamąjį etapą Jurgučio kūryboje – čia jau ryškėja ne tik elektroakustinės muzikos principai, bet ir siekis jungti išorės (realios aplinkos) ir elektroninį garsyną į vientisą struktūrą. Be to, kūrinys buvo užrašytas grafinės partitūros formatu. Egzaminui pateiktos partitūros tuo metu akademinė komisija dar negalėjo aiškiai interpretuoti, tad „Expansia“ laikytina ne tik technologiniu, bet ir konceptualių posūkiu kompozitoriaus kūryboje (ten pat; grafinės kūrinio partitūros fragmentas pateikiamas 15 pav.).

Kaip galima matyti penkioliktame pavyzdyje, kūrinio „Expansia“ partitūra ne tik asocijuojasi su XX a. kompozitorių grafinėmis partitūromis, bet ir demonstruoja savitą elektroninės muzikos estetiką bei pagrindinius bruožus. Pavyzdyje galima matyti, kaip dominuoja horizontalus laiko principas, kuriame muzikinė medžiaga išdėstoma sekundžių skalėje, atsisakant tradicinės metrinės organizacijos. Minėtinas ir sluoksnių persipynimas – tą galima matyti skirtingų dažnių horizontalėse. Išryškintina ir intensyvumo simbolika – tai partitūroje matosi jungiant jau minėtus horizontalių sluoksnius, piešiant skirtingomis stilistikomis. Bendrai, „Expansia“ atskleidžia elektroninei muzikai būdingą estetiką, kurioje garsas suvokiamas kaip kintantis, daugiasluoksnis procesas, o ne tradicinė melodinė ar ritminė struktūra.

Tais pačiais metais kaip „Expansia“ sukurta kompozicija „G.A.L. House“⁹¹ (1997) tapo vienu ryškiausių ir dažniausiai atliekamų autoriaus darbų. Kūrinys buvo pristatytas įvairiose Lietuvos šiuolaikinės muzikos erdvėse – Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje (LNF), festivalyje „Druskomanija“ ir kituose renginiuose. Kūrinio fonogramoje skambėjo modifikuoti *drum and bass* bei *house* muzikos semplai, o gyvai partiją atliko trys fleitos. Tokiu būdu klubinės muzikos estetika buvo integruota į akademinės muzikos kontekstą, pratęsiant elektroninės ir šokių muzikos įtakų liniją kompozitoriaus kūryboje.

Jurgučio teigimu, tuo metu akademinėje Lietuvos muzikos terpėje tai buvo vienas pirmųjų atvejų, kai šiuolaikinės kompozicijos lauke buvo sąmoningai pasitelkti klubinės, šokių muzikos elementai. Kompozitorių itin domino tuo metu sparčiai populiarėjanti *drum and bass* ir *house* estetika, todėl natūraliai kilo poreikis šias muzikines idėjas perkelti į akademinės kompozicijos terpę ir integruoti į koncertinę praktiką. „G.A.L. House“ atlikimas LNF salėje, autoriaus prisiminimu, galėjo būti vienas pirmųjų kartų, kai tokio pobūdžio klubinės muzikos estetika nuskambėjo šioje akademinės muzikos erdvėje (Jurgutis 2026).

⁹¹ „G.A.L. House“ kūrinio įrašas įtrauktas į CD albumą „30 Druskomanijos akimirkų“ (Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2014), <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/irasu-leidiniai/1058/> (žr. 2 diską).

Su šiuo kūrinio siejama ir kompozicija „Spectrum RTM“⁹² (1998). Santrumpa RTM reiškia „realaus laiko muziką“ – kūrinio atlikimo metu vaizdo projekcijose buvo generuojamas gyvai skambančios muzikos spektras. Dėl šios priežasties projektas nuo pat pradžių buvo sumanytas kaip vientisas audiovizualinis kūrinys, jungiantis garsą, elektroninę muziką ir realiuoju laiku kuriamą video medžiagą. „Spectrum RTM“ ypatybes Jurgutis apibūdina taip (Jurgutis 1998: 32):

Mane užplakė migdančių videoklipų begalybė.

3 kompiuteriai, 3 kompiuteriniai vaizdo projektoriai, 3 ekranai, 650 Mb informacijos fonograma.

Mano muzika pati kuria savo materialų atvaizdą, kuris, kaip gyvas organizmas, realiame laike atspindi jos būsenas. Nors prie vaizdo rankų neikišau, nuo priežastingumo dėsnių šioje žemėje nepasislėpsi.

Ši citata publikuota 1998 m. „Gaidos“ festivalio buklete pristatant šiame renginyje skambėsiančią kūrinio premjerą. Autoriaus mintys atskleidžia itin svarbią kūrinio detalę – tai buvo gyvai atliekamas audiovizualinis kūrinys, t. y. vaizdinė medžiaga buvo transliuojama realiu laiku, net trijuose ekranuose, kas 1990-ųjų pabaigoje buvo visiškai neįprasta. Kūriniui sukurti, greta minėtų *drum and bass* bei *house* semplų, buvo pasitelkta programa Csound (ištrauka iš „Spectrum RTM“ partitūros pateikiama 16 pav.). Minėtina ir tai, jog kūrinys skambėjo tuomet Europos mastu reikšmingame renginyje „Artgenda“⁹³, kuris 1998 m. vyko Švedijoje, Stokholmo mieste. Tad „Spectrum RTM“ laikytinas pirmuoju Lietuvos kompozitoriaus audiovizualiniu kūrinio, atliktu užsienyje.

⁹² „Spectrum RTM“ kūrinio ištrauką galima perklausti per Dropbox platformą. Internetinė nuoroda: <https://www.dropbox.com/scl/fi/92qzjesy6ay8vo761zm7o/Vytautas-V.-Jurgutis-Spectrum-RTM-1998-istrauka-nuo10min26sek.-Kotrynai-LMTA.wav?rlkey=g04wrhk8vvvnj2myl40yohkyn&e=1&st=kz0d9po9&dl=0> (ištrauka nuo 10 min. 26 sek.)

⁹³ „Artgenda“ – ilgalaikė bendradarbiavimo iniciatyva tarp menininkų ir institucijų iš šešiolikos Šiaurės Europos miestų Baltijos jūros regione. Jį 1996 m. inicijavo Kopenhaga, o 1998 m. projektas vyko Stokholme. „Artgenda“ vienijo jaunuosius menininkus (iki 30 m.) ir apėmė dailės, muzikos, medijų ir scenos menų šakas (Artgenda 1998).

f29 0 4096 10 .0009 .0999 .099 .009 .0099 .009999 .00909 .0909 .009
 .00999999 .0999 .0099 .00099999 .099 ;bv 1

EEFFEECCTT

ins	st	dur	db	func	at	dec	freq1	freq2
i552	0	80	1	29	50000	9999	25.59	25.59

;db75,funk7 ,at 0.9,if2 27.51

s	i552	0	80	1	4	20	20	95.58	99.150
---	------	---	----	---	---	----	----	-------	--------

s	i552	0	60	1	28	4	4	19.9	16.4
---	------	---	----	---	----	---	---	------	------

ins	st	dur	db	func	at	dec	freq1	freq2	freqa41
-----	----	-----	----	------	----	-----	-------	-------	---------

i669	0	85	80	29	5.1	10	0	155.0256	
------	---	----	----	----	-----	----	---	----------	--

150.655220052

i669	80	85	80	29	5.1	10	0	84.9552	81.92010
------	----	----	----	----	-----	----	---	---------	----------

OBER

ins	start	idur	iamp	ifq1	ioff	irise	Idec	ift
i722	0	59	4000	25.999	.02	10	.009	204
i723	0	59	4000	21.33333	.02	10	.009	207
i722	50.926	80	5000	35.999	.02	12	.109	203
i723	51.05	80	5000	40.33333	.02	12	.109	203
i722	81.25	80	6000	66.9779	.02	13	.2	203
i723	80.95	80	6000	88.38853	.02	13	.2	203
i722	120.7	100	5000	33.9459	.06	12	.26	203
i723	121.6	100	5000	44.2588	.06	13	.26	203
i722	140.5	50	6000	111.999	.03	12	.29	207
i723	140.2	50	6000	125.329893	.03	12	.29	204
i722	168	55	7000	129.4569	.04	12	.31	203
i723	169	55	7000	142.3893	.04	12	.31	203

4 30 min

i722	190.92	100	4000	50.5455	.05	15	.41	207
i723	191.25	150	4000	55.6956	.05	15	.41	204
i722	230.95	55	6000	155.559	.05	13	.41	207
i723	230.25	55	6000	165.66666	.05	13	.41	204
i722	250.41	46	6000	169.849	.06	13	.41	203
i723	250.857	46	6000	178.658	.06	13	.41	203
i722	256.2988	60	7000	199.55259	.07	14	.51	207
i723	257.28	60	7000	253.668766	.07	14	.51	204
i722	272.878	80	6000	333.555	.08	14	.61	203
i723	273.2187	80	6000	445.6678866	.08	14	.61	203

„Spectrum RTM“ tapo pirmuoju kūrinio, kuriame Jurgutis realizavo darbą su Csound programa. Pateikta ištrauka iš šio kūrinio partitūros rodo, jog čia muzikos išraiška apibendrinama skaitmenimis, matematiškai tiksliais programos Csound kodais, leidžiančiais apskaičiuoti obertonų mikro daleles, tiksliai ritmines struktūras bei kitus aspektus. Pavyzdyje matomi tiksliai apibrėžti garso parametrai – stulpeliai *st* (pradžios laikas) ir *dur* (trukmė) leidžia formuoti tiksliai laiko struktūras, o *freq1* ir *freq2* reikšmės nusako garso aukštį bei jo pokyčius. Parametrai *db* ir *iamp* reguliuoja garso intensyvumą, tuo tarpu *at* ir *dec* apibrėžia garso atsiradimo ir nykimo eigą. Funkcijų numeriai (*func*, *ift*), susieti su viršuje pateiktomis *f* lentelėmis, leidžia reguliuoti tembrą ir obertoninę struktūrą. Ilgos trukmės reikšmės ir persidengiantys įvykiai (pvz., keli vienu metu aktyvūs *i* įrašai) kuria tankią, nuolat kintančią garsinę tekstūrą.

Taipogi atkreiptinas dėmesys į pavadinimus „EEFFEECCTT“ ir „OBER“. Tai – kompozitoriaus sugeneruoti terminai, skaidantys kūrinio partitūrą į skiltis. „EEFFEECCTT“ apibūdina efektinį garsinį sluoksnį, kuriame formuojama foninė, tekstūrinė garso medžiaga, tuo tarpu „OBER“ koncentruojasi į su obertonine struktūra susijusį garso sluoksnį, kuriame formuojami mikrotoniniai dažnių santykiai ir spektrinė tekstūra.

Galiausiai, ankstyvojo gryniosios kompiuterinės muzikos etapo rezultatu tapo albumas „Garso kaukės“ (2003)⁹⁴, žymintis lūžį kompozitoriaus kūryboje, pereinant nuo eksperimentavimo su įvairiomis garso priemonėmis prie nuoseklaus darbo su programine garso sinteze. Kuriant „Garso kaukes“ Jurgučio pastangos atsisakyti sintezatoriaus arba, kaip sako pats kūrėjas, aštuoniasdešimt aštuonių klavišų klaviatūros ribojimų, buvo įgyvendintos – albumui „Garso kaukės“ priklausančios kūriniai buvo sukurti vien tik kompiuteriu ir, kaip teigė kompozitorius, patenkino jo įsivaizduojamo garso siekiamybę (Jurgutis 2025).

Albumą „Garso kaukės“ sudaro šeši kūriniai: „Axis“, „Su60“, „PoDar“, „Telomeros“, „Alpha 10“ ir „Garso kaukės“. Anot Lietuvos muzikos informacijos centre duomenų bazėje (mic.lt) pateiktos informacijos, Gedimino Zujaus įrašų studijoje Caprice įrašytas albumas „Garso kaukės“ buvo pirmasis *super audio CD* albumas Lietuvoje⁹⁵. Dar kitaip *surround'iniu* (angl. *surround* – apsupti) CD vadinamas albumas Jurgučiu suteikė galimybę pateikti muziką ne kaip garso takelį, bet kaip erdvėje išsikerojantį ir klausytoją apsupantį garsyną.

Kaip nurodė autorius, visos albumo kompozicijos buvo sukurtos programuojant su Csound. Kompozitorius išskiria keletą pagrindinių šios programos savybių, leidusių sukurti jo įsivaizduojamą muziką ir išgauti norimą garsą, skambėjimą. Programa suteikė šias naujas komponavimo galimybes:

⁹⁴ Albumo kūriniai galima išgirsti tinklapyje Pakartot.lt. Internetinė nuoroda: <https://www.pakartot.lt/album/garso-kaukes>.

- švaraus garso išgavimą,
- obertonų ir jų mikro dalelių kontrolę,
- itin greitų arba lėtų trukmių garsų išgavimą (Jurgutis 2025).

Kompozitorius įvardija, jog penki iš šešių albumo „Garso kaukės“ kūrinių buvo sukurti tik minėta programa, remiantis vien programiniu kodu. Tai – Axis“, „Su60“, „PoDar“, „Alpha 10“ ir „Garso kaukės“. Kūrinyje „Telomeros“ kompozitorius greta Csound panaudojo ir kitą įrangą.

Analizuojant albumo „Garso kaukės“ kūrybines aplinkybes, minėtinas ilgas kūrybinis procesas, kurio metu kompozitoriui šio albumo kūriniai tapo itin artimi, tarsi simbolizuojantys vieną ar kitą 1997–2003 m. laikotarpį vykusį su asmeniniais gyvenimo posūkiais siejamą įvykį. Kompozitoriaus sąsaja su albumo kompozicijomis atsispindėjo per kūrybines aplinkybes, kurios buvo atliepiamos ir pavadinimuose (susistemintą kūrinių idėjų medžiagą žr. 14 lentelėje).

14 lentelė. Albumo „Garso kaukės“ kūriniai ir jų idėjos

Kūrinys	Idėja
„Axis“	Kompozicija paremta parametrų svyravimų aplink centrinę „ašį“ principu, išryškinant mikrointervalinius judėjimus ir schematiškai organizuotas dažnių sekas
„Garso kaukės“	Kūrinys konstruojamas kaip skirtingų sintezės metodų ir etapų visuma, formuojanti daugiasluoksnę, kintančių „garsinių kaukių“ struktūrą
„PoDar“	Kūrinys atspindi kūrybinį impulsą po Darmštato kursų, perteikiant įkvėpimo ir naujų idėjų refleksiją
„Su60“	Kompozicija grindžiama sutartinių principu, siekiama skaidraus, technologiškai preciziško skambesio
„Alpha10“	Kūrinys inspiruotas Švedijoje lankytos „Alpha“ studijos, kurioje kompozitorius lankėsi jo kūrimo laikotarpiu
„Telomeros“	Kompozicija inspiruota genetikos mokslo, pasakojanti apie genetines sekas, kurios galiausiai persipina ir kūrinyje

Analizuojant lentelėje pateiktą medžiagą, pirmiausia išskirtina kūrinio „Axis“ (1997–2000) idėja muziką kurti aplink įsivaizduojamą „ašį“. Jurgutis mini, jog garsiniai parametrai formuojami kaip svyravimai aplink centrinį atskaitos tašką, judant į vieną ar kitą puses. Šie svyravimai organizuojami pagal ženklų + ir – sekas (pvz., ++ , -- , ++-+ , --+- , ++-- ir kt.), kurios vėliau skaidomos, multiplikuojamos ir pritaikomos skirtingiems Csound kodo parametrams – dažniui, trukmei, intensyvumui ar tembrui.

Kūrinys „Garso kaukės“ tarsi simbolizuoja besikeičiančias tapatybes. Čia buvo naudojama daug įvairių sintezės metodų; be to, jis buvo komponuojamas etapais, kurių kiekvienas turėjo savo indėlį (pvz., tam tikros išgirstos estetikos pritaikymą) ir lėmė kūrinio sluoksniškumą.

Aptariant kūrinį „PoDar“ išskirtina sąsaja su Vokietijoje vykusiais Darmštato kursais, į kuriuos 2000 m. vyko kompozitorius. Šiuo atveju, kaip teigia kūrėjas, pavadinime užkoduotas kursuose patirtas įkvėpimas – „PoDar“ yra frazės „Po Darmštato“ trumpinys.

Ketvirtoji kompozicija „Su60“ paremta lietuviškų sutartinių medžiaga. „Sutartinė jam – lietuviškumo simbolis. Ir ne tik simbolis, bet fantastiškas ir unikalus vibravimas, kurio niekur daugiau nėra, tik mūsų tautos muzikos lobyne“ (Tamošaitytė 2007: 164), – taip apie kompozitorių rašė Daiva Tamošaitytė, o „Su60“ šį teiginį tik patvirtino – tai buvo labai ilgai gryninta kompozicija, skambėjusi įvairiose to meto platformose.

Tuo tarpu „Alpha10“, kaip ir „PoDar“, įgarsino dar vieną užsienio įtaką – tai apsilankymas Švedijoje, „Alpha“ studijoje Visbio mieste, kurioje Jurgutis, viešėdamas 2002 m. vasario mėnesį, ir sukūrė šią kompoziciją. Kompozitorius buvo itin sužavėtas ne tik techniniais „Alpha“ studijos resursais, bet ir pačia estetika – Lietuvoje nieko panašaus tuo metu nebuvo nei valstybiniame, nei komerciniame sektoriuose.

Paskutinis, „Telomeros“, taipogi buvo palytėtas „Alpha“ studijos įtakos – kompozitorius jį sukūrė grįžęs iš Švedijos. Kaip teigia Jurgutis, kūrinio pavadinimas siejasi su jo asmeniniu polinkiu domėtis mokslu – genetikos moksluose terminas *telomeros* nusako DNR sekas. Panašų, sekų, principą kūrėjas taikė ir kūrinyje, Csound programoje naudojamas galimybes derindamas su kitomis sintezės priemonėmis (Jurgutis 2026).

„Garso kaukės“ žymėjo ankstyvo, tačiau itin reikšmingo Jurgučio kūrybos etapo ir jo ilgalaikių estetinių ir technologinių idėjų apibendrinimą. Albumo kompozicijos buvo kuriamos keletą metų, esant ribotoms informacijos sklaidos ir techninių išteklių sąlygoms, vos tik kompozitoriui įgijus pirmąją asmeninę kompiuterinę įrangą.

Apibendrinant šio poskyrio medžiagą, galima išskirti keletą svarbių aspektų, kurie liudija apie tai, kokiose elektroninės muzikos srityse Jurgutis kaip kūrėjas buvo pirmas, tapdamas vienu iš elektroninės muzikos tradiciją formavusių kūrėjų Lietuvoje. Išskirtini šie aspektai:

- „Sticky Rhodes“ (1996) laikytina viena pirmųjų Lietuvoje monotembrinės elektroninės muzikos kompozicijų, paremtų vieno elektroninio tembro sonorikos plėtote;
- „Spectrum RTM“ (1998) įvardijamas kaip pirmasis lietuviškas elektroninės kompiuterinės muzikos audiovizualinis kūrinys, kuriame garso ir vaizdo dalis kūrė tas pats autorius;
- „Spectrum RTM“ gali būti laikomas vienu pirmųjų lietuviškų audiovizualinių kūrinių, pristatytų tarptautinėje scenoje;
- Albumas „Garso kaukės“ (2003) sukurtas beveik vien tik programine įranga;

- Albumas „Garso kaukės“ išskirtinas ir kaip pirmasis Lietuvoje išleistas Super Audio CD albumas, kompiuterinę muziką pateikęs erdvinio, klausytoją apsupančio, garso forma.

Taigi, 1990-ųjų pabaigoje Jurgučio kūryboje susiformavo aiški kompiuterinės muzikos kryptis, paremta garso mikrostruktūrų, obertonų, trukmių ir tembro parametrų kontrole. Kūriniai „Sticky Rhodes“, „Expansia“, „G.A.L. House“, „Spectrum RTM“ ir albumas „Garso kaukės“ liudija nuoseklų perėjimą nuo elektroninės muzikos eksperimentų prie programine sinteze grindžiamos kūrybos. Svarbu ir tai, jog šie kūriniai, iš pirmo žvilgsnio liudijantys apie inovatyvius technologinius sprendimus ir jų prieinamumą, iš tiesų buvo asmeninių kompozitoriaus ambicijų bei savarankiško siekio realizuoti savo įsivaizduojamą muziką rezultatas. Jei Ginto K atveju periferija pirmiausia reiškė geografinę ir kultūrinę distanciją nuo sostinės kaip geografinio centro, tai Jurgučio atveju tam tikra periferijos forma tapo pati akademinė aplinka – akademijoje buvusi elektroninės muzikos studija vis dar buvo ribota savo techninėmis galimybėmis, informacijos ir tarptautinio konteksto prasme. Todėl reikšminga dalis kūrybinių sprendimų gimė iš Jurgučio individualaus domėjimosi, technologinių paieškų ir savarankiško darbo, taip sukuriant savitą elektroninės muzikos sampratą.

Išvados

1. Šiame darbe pirmiausia buvo siekiama apžvelgti XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos kultūrinę situaciją kaip įtakų lauką formuojantis elektroninės muzikos reiškiniui. Kaip pastebėta, XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvos kultūrinė aplinka formavosi pereinamuoju laikotarpiu tarp sovietinės sistemos palikimo ir naujai besikuriančios nepriklausomos kultūrinės terpės. Po Nepriklausomybės atkūrimo atsivėrė galimybės laisviau plėtoti Vakarietiškas meno idėjas, eksperimentines praktikas ir tarptautinius ryšius, tačiau šį procesą lydėjo finansinis nestabilumas, institucinis neapibrėžtumas bei ribotas technologijų ir informacijos prieinamumas. Analizuojant laikotarpio kultūrinę situaciją išskirti penki itin reikšmingi pokyčių aspektai: įstatyminė pertvarka, kultūros finansavimo ir vadybos kaita, vakarietišku įtakų ir tarptautiškumo plėtra, kultūrinio turinio transformacija bei technologijų ir informacijos prieinamumo problema.

Tyrimas parodė, kad kultūrinė situacija pasižymėjo vadinamąja „neapibrėžtos laisvės“ būseną – kūrybinė laisvė atsirado greičiau nei aiškūs kultūros vadybos ir finansavimo modeliai. Nors ir buvo panaikinta sovietinė cenzūros institucija „Glavlit“, pradėta formuoti nauja teisinė bazė, įtvirtinanti depolitizacijos principus kultūros ir švietimo srityse, kultūros finansavimo sistema vis vien išliko nestabilioje stadijoje. Greta valstybės paramos pradėjo veikti Vakarietiško nepriklausomų sandorių principu grindžiami fondai bei nevyriausybinės iniciatyvos: 1990 m. įkurtas „Atviros Lietuvos fondas“, kiek vėliau – „Medijų rėmimo fondas“ (1996) bei „Menų ir sporto rėmimo fondas“ (1998).

Muzikiniame lauke pradėjo veikti leidyklos „Bomba Records“, „Dangus productions“, „Pūkas“, pagrindinės leidybinės iniciatyvos „Fiasko Zone“ bei „Vetšo Mėnesio Vaizbuva“, o kultūrinę spaudą papildė žurnalai „Tango“, „Ore“, atnaujinti „Muzikos barai“. Tarptautiškumo plėtrą liudijo tarptautiniais tapę M. K. Čiurlionio ir Balio Dvariono konkursai bei naujos meninės iniciatyvos. Kartu ryškėjo ir alternatyvios bei eksperimentinės kultūros formos – grupių „Antis“ ir „Ir visa tai kas yra gražu yra gražu“ veikla atskleidė alternatyvaus roko, postpanko ir kontrkultūros sklaidą Lietuvoje. Taigi, XX a. 10-ajame dešimtmetyje Lietuvos muzikinis laukas, nors buvo chaotiškas, tačiau tapo ir įvairialypis, o susiformavusi eksperimentinė ir technologijomis grįsta terpė sudarė prielaidas elektroninės muzikos ir kitų šiuolaikinių meninių krypčių raidai Lietuvoje.

2. Apžvelgiant elektroninės muzikos klasifikacijos problematiką, darbe siekta išsiaiškinti, kokios pagrindinės elektroninės kryptys vyravo Lietuvos elektroninės muzikos lauke 1990-aisiais. Siekiant pateikti klasifikaciją, autorė rėmėsi tyrėjo Thomo Holmeso elektroninės muzikos skirstymu pagal garso šaltinį, kūrimo principą ir muzikos paskirtį, taip

elektroninę muziką skirstant į keturias – elektroakustinės, kompiuterinės, sintezatorinės ir klubinės – elektroninės muzikos kryptis. Greta Holmeso išskirtų keturių krypčių autorė, remdamasi kitais literatūros šaltiniais, išskyrė dar vieną kategoriją, nurodydama ją *kita elektronine muzika*. Bendrai buvo pateikiama ši klasifikacija:

- Elektroakustinė muzika. XX a. paskutiniojo dešimtmečio Lietuvoje tai stabiliausiai įsitvirtinusi elektroninės muzikos kryptis, apimanti akusmatinę muziką, kurios tarpe – bene ryškiausiai kurta *tape music*. XX a. pabaigoje ši kryptis reiškėsi per įrašytos garsinės medžiagos naudojimą, juostos techniką, akustinių ir elektroninių garsų derinimą. Minėtini Vytauto Barkausko, Tomo Juzeliūno, Šarūno Nako, Giedriaus Kuprevičiaus, Antano Jasenos, Gintaro Sodeikos, Ričardo Kabelio kūriniai.
Greta minėtinas ir kitas, Lietuvoje ne taip intensyviai paplitęs elektroakustinės muzikos tipas – gyvai atliekama elektronika, pasireiškusį tokiuose kūriniuose ir projektuose kaip Gintaro Sodeikos „Baza gaza“ (1988), Ričardo Kabelio „Cechana“ (1991) ar Martyno Bialobževskio „Circus“ (2000).
- Kompiuterinė muzika. Ši kryptis siejama su skaitmeniniu garso generavimu, programavimu ir tikslia garso parametrų kontrole. Lietuvoje iki XXI a. pradžios ji reiškėsi gana siaurai dėl riboto kompiuterių prieinamumo, tačiau svarbiais pavyzdžiais laikytini Artūro Medonio ir Birutės Sinkevičiūtės eksperimentai (1986), Vytauto V. Jurgučio „Spectrum RTM“ (1998) bei albumas „Garso kaukės“ (2003).
- Sintezatorinė muzika. Ši kryptis Lietuvoje labiau reiškėsi kaip elektroninės muzikos instrumentarijaus, o ne savarankiško žanro raida. Jai svarbūs lietuviškieji elektroniniai instrumentai „Argo A1“, „Vilnius“ / „Elektronika“, taip pat kūriniai, kuriuose sintezatoriai buvo naudojami kaip viena iš garso formavimo priemonių: Šarūno Nako „Merz-machine“ (1985), Felikso Bajoro „Teatrinės variacijos“ (1990), „Maršas“ (1991), „Audra“ (1992), Vytauto V. Jurgučio „Sticky Rhodes“ (1996).
- Klubinė / šokių elektroninė muzika – ši kryptis Lietuvoje pradėjo ryškėti XX a. paskutiniajame dešimtmetyje kartu su klubinės kultūros formavimusi ir Vakarietišku elektroninės šokių muzikos tendencijų sklaida. Literatūroje ji dažniausiai siejama su *house*, *techno* ir *rave* kultūros įtakomis, orientuotomis į nepertraukiamą šokio patirtį, ritminį pasikartojimą ir klubinę erdvę. Nors Lietuvos kontekste ši kryptis buvo menkai dokumentuota ir dar neturėjo aiškiai susiformavusios scenos, galima išskirti pirmuosius jos atstovus – Donatą Chipak, Mindaugą Žukauską, Gintautą Gascevičių – bei svarbias erdves, tokias kaip klubai „Tango“ ir „Gravity“.
- Kita elektroninė muzika – šiai kategorijai priskirtinos hibridinės, sunkiau apibrėžiamos elektroninės muzikos kryptys, nepatenkančios į elektroakustinės, kompiuterinės,

sintezatorinės ar klubinės muzikos rėmus. Darbe išskirtos *industrinė*, *triukšmo* (*noise*) ir *ambientinė* (*atmosferinė*) muzika. *Industrinė* muzika Lietuvoje pirmiausia sieta su grupe „Modus“, kūrusia monotonišku ritmu, triukšminiais ir mechaniniais garsais paremtą muziką. *Noise* kryptis ryškėjo grupės „naj“ veikloje, DIY principais grįstuose eksperimentuose, Antano Jasenos kūryboje bei Juozo Milašiaus performansuose. *Ambientinė* muzika Lietuvoje daugiausia siejama su Donio kūryba, kurioje akcentuojama atmosferos ir garsinės erdvės aspektai.

Taigi, iki XXI a. pradžios Lietuvos elektroninės muzikos laukas nebuvo vientisas: elektroakustinė muzika turėjo aiškesnę akademinę tradiciją, mat ji buvo anksčiausia elektroninės muzikos kryptis, pastebima jau XX a. 7–8 deš. kompozicijose. Tuo tarpu kitos – kompiuterinė, klubinė, industrinė, triukšmo ir ambientinė – pradėjo formotis būtent XX a. paskutiniame dešimtmetyje, taip pagrindžiant šio darbo temos aktualumą.

3. Viena iš šio darbo ambicijų buvo atliepti į itin trūkstamą elektroninės muzikos informacijos sistemizavimą iki 2000 m. Tad darbe buvo aptariami 1990–2000 m. laikotarpio elektroninės muzikos reiškiniai Lietuvoje, atkreipiant dėmesį į akademinės ir pagrindinės elektroninės muzikos problematiką, pagrindinius kūrėjus bei jų veiklą, festivalius, esminius informacinius šaltinius ir kūrybines aplinkybes.

Remiantis išanalizuota literatūra ir šaltiniais (MIC elektroninės muzikos kompozicijų sąrašais, žurnalu „Tango“, festivalio „Gaida“ bukletais) bei atlikto kokybinio tyrimo (interviu) su kompozitoriais Šarūnu Naku, Vytautu V. Jurgučiu, Antanu Jasenka, Gintu Kraptavičiumi medžiaga, pastebima, jog 1990–2000 m. laikotarpis Lietuvoje žymi elektroninės muzikos lauko suaktyvėjimą ir tradicijos formavimosi pradžią. Jei ankstesni elektroninės muzikos pavyzdžiai dažniau buvo pavieniai eksperimentai, tai paskutiniame XX a. dešimtmetyje jau sutinkama vis daugiau besikartojančių elektroninės muzikos kūrėjų, todėl diskusija krypsta nebe į klausimą, ar šie kūriniai laikytini sąmoningais elektroninės muzikos pavyzdžiais, bet į tai, kokie jie yra, kaip juos galima tyrinėti, sisteminti ir vertinti.

Šio laikotarpio elektroninės muzikos laukas buvo nevienalytis ir sunkiai dalijamas į griežtas akademinės bei pagrindinės muzikos kategorijas. Nors prie akademinės krypties galima priskirti Šarūną Naką, Rytį Mažulį, Ričardą Kabelį, Gintarą Sodeiką ar Vytautą V. Jurgutį, o prie pagrindinės – Gintą K., Armą Aghartą, Juozą Milašių, Raimundą Eimontą, grupę „naj“ ar Ramūną Jarą, šios ribos buvo sąlyginės. Akademinės ir neinstitucinės scenos kūrėjai dažnai dalijosi tais pačiais informacijos šaltiniais, technologijomis, estetinėmis idėjomis ir veikė bendrame, dar tik besiformuojančiame elektroninės muzikos lauke.

Svarbų vaidmenį elektroninės muzikos sklaidai atliko festivaliai ir renginiai. „Druskininkų jaunimo kamerinės muzikos dienos“, „Laisvojo garso sesijos“, „Muzikinio

veiksmo festivalis“, „Gaida“, „Jauna muzika“ ir „Sumirimas“ sudarė sąlygas elektroninei muzikai skambėti tiek akademinėse, tiek alternatyviose erdvėse. Nors šie festivaliai nebuvo skirti vien elektroninei muzikai, jie tapo svarbiomis eksperimentavimo, naujų technologijų išbandymo ir kūrybinės laisvės platformomis.

Reikšminga buvo ir informacinė terpė, ypač žurnalas „Tango“ (1990–2002), kuris pristatė tarptautinius avangardinės, eksperimentinės ir elektroninės muzikos reiškinius, supažindino su tokiais kūrėjais kaip Brianas Eno, Karlheinzas Stockhausenas, Merzbow, Johnas Watermannas, Carlos Stone’as ir kt., o vėliau vis daugiau dėmesio skyrė Lietuvos elektroninės muzikos kūrėjams. Šis leidinys atliko ne tik informacinę, bet ir edukacinę funkciją – plėtė supratimą apie elektroninę muziką, jungė akademinį ir pagrindinį lauką bei skatino domėjimąsi technologijomis grįsta kūryba.

Kūrybinės aplinkybės šiuo laikotarpiu labiausiai lėmė ribotas informacijos ir technologijų prieinamumas. Šarūnas Nakas, Vytautas V. Jurgutis, Antanas Jasenka ir Gintas K šias problemas sprendė skirtingai: vieni rėmėsi akademine aplinka, festivaliais ir tarptautiniais kontaktais, kiti – radiju, žurnalu „Tango“, neformaliais ryšiais, savadarbiais instrumentais ir DIY principais. Todėl elektroninės muzikos kūryba 1990-ųjų Lietuvoje formavosi kaip daugialypis procesas, kuriame technologinis trūkumas dažnai tapo ne kliūtimi, o kūrybiniu impulsu, nulėmusiu savitas garso sampratas ir komponavimo strategijas.

4. Darbe buvo siekta susisteminti 1990-aisiais pasitelktus elektroninės muzikos kūrimo principus Lietuvoje. Remiantis atlikto kokybinio tyrimo (interviu) su kompozitoriais Šarūnu Naku, Vytautu V. Jurgučiu, Antanu Jasenka, Gintu Kraptavičiumi, medžiaga, išskirti šie komponavimo principai:

- daugiakanalio magnetofono juostos manipuliacijos,
- analoginės įrangos (pultai, mikrofonai, magnetinė juosta, sintezatoriai) naudojimas,
- midi estetika,
- semplerių naudojimas,
- kompiuterinės programos naudojimas, ir
- audiovizuališkumas.

5. Praktinė tyrimo dalis fokusavosi į dviejų lietuvių elektroninės muzikos kūrėjų atvejus, vienas jų – kompozitorius Gintas Kraptavičius (slapyv. Gintas K). Apibendrinant Ginto K kūrybinę ir biografinę veiklą, galima teigti, kad jo 1990-ųjų kūryba atskleidžia alternatyvų Lietuvos elektroninės muzikos raidos modelį, susiformavusį ne sostinės akademiniame terpeje, o regioninėje, pusiau pagrindinėje aplinkoje. Grupės „Modus“ veikla parodė, jog elektroninės muzikos iniciatyvos Lietuvoje galėjo rasti ir periferijoje – Marijampolėje bei kituose

regioniniuose miestuose, remiantis asmeniniais kontaktais, savarankišku informacijos rinkimu, ribotomis technologinėmis priemonėmis ir nuolatinio eksperimentavimu.

Svarbiu šios veiklos bruožu tapo principas tampa „pasigamink pats“ (DIY): tiek „Modus“ albumų kūrimas, tiek vėlesni Ginto K performansai ir kompiuterinės muzikos paieškos rėmėsi savarankišku darbo procesu, techninių sprendimų paieška, įrangos pritaikymu ir specifiniu garsyno formavimu. Ginto K veikloje technologinis trūkumas netapo kliūtimi, bet veikiau paskatino savitą kūrybinę strategiją – nuo industrinės muzikos, semplerių ir sintezatorių naudojimo iki buitinių garsų, performanso ir gyvai atliekamos kompiuterinės muzikos.

Kartu Ginto K kūryba išryškina akademinės ir pagrindinės muzikos ribų neapibrėžtumą. Nors kūrėjas turėjo akademinį išsilavinimą, jo veikla su „Modus“ vystėsi paralelinėje, labiau pagrindinėje ar pusiau alternatyvioje erdvėje, o koncertinė geografija atskleidė platesnį XX a. 10-ojo dešimtmečio Lietuvos elektroninės muzikos lauko daugialypumą – tarp centro ir periferijos, tarp akademinės scenos ir regioninio alternatyvaus judėjimo. Dėl šios priežasties Ginto K veikla laikytina reikšmingu pavyzdžiu, rodančiu, kaip Lietuvos elektroninė muzika formavosi ne vien institucijose, bet ir savarankiškose, eksperimentinėse, erdvėse.

6. Atlikus Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos praktikų 1990-aisiais tyrimą, buvo išsiaiškinta, jog šio kompozitoriaus kūrybinė ir biografinė veikla XX a. 10-ojo dešimtmečio pabaigoje atskleidžia nuoseklų kompozitoriaus judėjimą nuo elektroninės muzikos eksperimentų prie kryptingai plėtojamos kompiuterinės muzikos sintezės. Būdamas akademinės aplinkos dalimi, Jurgutis turėjo prieigą prie Lietuvos muzikos akademijos elektroninės muzikos studijos, tačiau ši prieiga buvo ribota tiek techninių galimybių, tiek informacijos prasme. Todėl akademinė erdvė jo atveju tapo ne tik galimybių, bet ir tam tikros periferijos vieta, kurioje kompozitorius turėjo savarankiškai ieškoti žinių, technologijų ir būdų įgyvendinti savo garsines idėjas.

Jurgučio kūrybą formavo ambicingas domėjimasis muzikos naujovėmis ir nuolatinis siekis išgauti tokį garsą, kurio negalėjo suteikti tradiciniai akustiniai instrumentai ar sintezatoriai. Tai iliustruoja kūriniai „Sticky Rhodes“, „Expansia“, „G.A.L. House“ ir „Spectrum RTM“, kuriuose palaipsniui pereinama nuo midi estetikos, sintezatoriaus, elektroakustinio sluoksniavimo ir klubinės muzikos elementų prie realaus laiko audiovizualumo bei Csound programa grįsto garso programavimo. Šie kūriniai liudija ne atsitiktinius eksperimentus, bet nuosekliai formuojamą kompiuterinės muzikos sampratą, paremtą tembro, trukmės, registro, obertonų ir mikrostruktūrų kontrole.

Šio ankstyvojo etapo apibendrinimu tapo albumas „Garso kaukės“ (2003), kuriame Jurgutis iš esmės realizavo siekį kurti muziką vien programiniu kodu, atsisakant įprastų instrumentų. Albumas ne tik įtvirtino kompozitoriaus posūkį į grynąją kompiuterinę muziką,

bet ir tapo vienu pirmųjų Lietuvos kompiuterinės muzikos pavyzdžių, išsiskiriančiu programine sinteze, erdvinio garso sprendimais ir itin tiksliai garsinių parametrų valdymu. Taigi, Jurgučio veikla rodo, kad Lietuvos elektroninės muzikos raidoje technologinis ribotumas galėjo tapti ne kliūtimi, o kūrybiniu impulsu, paskatinusiu savarankišką paiešką ir individualios kompiuterinės muzikos estetikos susiformavimą.

Bibliografija

Literatūros sąrašas

- Andriuškevičius, Alfonsas (2004). *Rašymas dūmais*. Vilnius: Apostrofa.
- Bajarkevičius, Tautvydas (2012). Šiuolaikinė muzika, garso menas ir medijos Lietuvoje: nuo istorinės perspektyvos iki dabarties aktualijų. *Soundexchange*. Nuoroda internete: http://www.soundexchange.eu/#lithuania_lt?id=40. [tikrinta 2026 01 12].
- Bluvšteinas, Dovydas (2018). Antis. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/antis/> [žiūrėta 2025 05 01].
- feeChagas, Paulo C. (2014). The creativity of electroacoustic and digital music. *Unsayable music: six reflections on musical semiotics, electroacoustic and digital music*. Leuven: Leuven University Press, p. 103–158. Nuoroda internete: <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qf0qh.8> [žiūrėta 2026 01 01].
- Čepaitienė, Rasa (2007). Sovietmečio atmintis – tarp atmetimo ir nostalgijos. *Lituanistika*, t. 53, Nr. 4, p. 36–50.
- Dale, Jon (n.d.). An introduction to Ambient Music. *Barbican*. Nuoroda internete: <https://www.barbican.org.uk/s/ambientmusic/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Dayal, Geeta ir Emily Ferrigno (2012). Electronic dance music. *Grove Music Online*. Nuoroda internete: <https://www.oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224259> [žiūrėta 2026 01 04].
- Dobriakov, Jurij (2007). Eksperimentinės elektroninės ir elektroakustinės muzikos bei garso meno scenos kontūrai Lietuvoje. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/liuvos-muzikos-link/nr-13-2006-spalis-2007-kovas/tema-eksperimentines-elektronines-ir-elektroakustines-muzikos-bei-garso-meno-scenos-konturai> [žiūrėta 2025 04 19].
- Emmerson, Simon ir Denis Smalley (2001). Electro-acoustic music. *Grove Music Online*. Nuoroda internete: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000000869> [žiūrėta 2025 12 18].
- Ferreira, Pedro Peixoto (2008). When sound meets movement: performance in electronic dance music. *Leonardo Music Journal*, Nr. 18, p. 17–20. Nuoroda internete: <http://www.jstor.org/stable/25578110> [žiūrėta 2026 01 02].
- Gelažiūtė–Pranevičienė, Eglė (2019). Lietuvių atmosferinė muzika: kosminiai ūkai ir rūkas laukuos. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2019/04/28/lietuviu-atmosferine-muzika-kosminiai-ukai-ir-ruka/> [žiūrėta 2026 01 11].
- Gruodytė, Vita (2022). Nepriklausomybės laikotarpio muzikinis diskursas. *Garsinės utopijos*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, p. 257–334.

- Gruodytė, Vita (2015). Meninis veiksmas kaip socialinė terapija. *Modernaus meno socialinė reikšmė: meniniai-socialiniai performansai..* Sud. A. Brazauskaitė ir S. Dikčiūtė. Vilnius: VšĮ Menų terapijos centras, p. 87–100.
- Gruodytė, Vita (2005). Nauja muzika, senos tradicijos. *Pažymėtos teritorijos*. Sud. R. Goštautienė ir L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, p. 150–165.
- Hermes, Kirsten (2022). *Performing Electronic Music Live*. New York: Routledge.
- Higgs, Matthew (n.d.). Throbbing Gristle. *Artforum*. Nuoroda internete: <https://www.artforum.com/columns/throbbing-gristle-166527/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Holmes, Thom (2002). *Electronic and Experimental music*. New York, London: Routledge.
- Holmes, Thom (2014). The sound of moog: using vinyl recordings to reconstruct a history of the moog synthesizer. *Notes*, 71 (2), p. 219–236. Nuoroda internete: <http://www.jstor.org/stable/44734879> [žiūrėta 2026 05 12].
- Hugill, Andrew (2017). The Origins of Electronic Music. *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Sud. N. Collins. Cambridge: Cambridge University Press, p. 7–25.
- Janatjeva, Veronika (2006). *Terza prattica, jos apraiškos ir imitacijos lietuvių muzikoje; kai kurie istoriniai. Kai kurie istoriniai, technologiniai, kompoziciniai ir estetiniai aspektai*. Magistro darbas, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga ir Linas Paulauskis (2018). Kompiuterinė muzika. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/kompiuterine-muzika/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Jurgutis, Vytautas V. (1998). Spectrum RTM. Bukletas. *Gaida 1998*, p. 32. Nuoroda internete: <https://www.muzikosantena.lt/bukletai/gaida/Gaida1998.pdf> [žiūrėta 2026 05 12].
- Jurkūnas, Jonas (2017). *Apie akusmatiškumą. Neregimo garso apraiškos XX-XXI a. muzikos komponavimo kontekstuose*. Disertacija, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Kabanova, Sergueyevna Daria (2011). *Sites of memory: Soviet myths in post-Soviet culture*. Disertacija, Urbana: University of Illinois.
- Kraptavičius, Gintas (2023). *Žaidimai, arba Lietuvos eksperimentinės muzikos fragmentai*. Vilnius: Slinktys.
- Kudelytė-Gaižauskienė, Dovilė (2024). *Turgaus erdvinės struktūros kaita šiuolaikiniame mieste. Kalvarių turgavietės atvejo analizė*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
- Kunčinas, Domininkas (2022). Paranormalios muzikos kontūrai Lietuvoje. *Ore*. Nuoroda internete: <https://www.ore.lt/2022/09/paranormalios-muzikos-konturai-lietuvoje> [žiūrėta 2026 05 12].
- Kuprevičius, Giedrius (2014). *Koncertas*. Vilnius: Tyto alba, p. 101.
- Landsbergis, Vytautas ir Jūratė Katinaitytė (2018). Lietuvos muzika. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/lietuvas-muzika/> [žiūrėta 2026 05 12].

- Lukšytė, Kotryna (2024). Druskomanija – 40 metų trunkantys „Kompozitorių šokiai“. Pokalbis su druskomanais Ričardu Kabeliu, Linu Paulauskiu ir Gintare Valionyte. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2024/05/21/druskomanija-40-metu-trunkantys-kompozitoriu-sokiai-pokalbis-su-druskomanais-ricardu-kabeliu-linu-paulauskiu-ir-gintare-valionyte/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Manning, Peter (2004). *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press.
- McCarty, Frank L. (1975). Electronic music systems: structure, control, product. *Perspectives of New Music*, 13 (2), p. 98–125. Nuoroda internete: <https://doi.org/10.2307/832086> [žiūrėta 2026 01 02].
- Nakas, Šarūnas (2011). Feliksas Bajoras. Vitražas (Vilnius - Lietuvos sostinė). *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/kuriniu-paieska/898/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Nalivaikaitė, Paulina (2017). Popular Music in Lithuania in the 1990s: a Reflection of Wider Problems and Systemic Shifts. *Teoria muzyki*, p. 72–90.
- Novak, David (2013). Genre Noise. *Japanoise: Music at the Edge of Circulation*, p. 117–138. Nuoroda internete: <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jncf.8> [žiūrėta 2026 05 12].
- Pakalnis, Imantas (2020). Lietuviški EMI. *Sintezatorius.lt*. Nuoroda internete: <http://www.sintezatorius.lt/a12apieprojekt.html> [žiūrėta 2026 05 12].
- Peleckis, Mindaugas (2013). Garso eksperimentai Lietuvoje. *Ore*. Nuoroda internete: <https://www.ore.lt/2013/01/garso-eksperimentai-lietuvoje> [žiūrėta 2026 05 12].
- Račiūnaitė, Kotryna (2024). *Eksperimentinė elektroninė muzika Lietuvoje XX a. 7-9 deš.: nuo bukimi no tani link terza prattica*. Bakalauro darbas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Reed, Alexander (2013). *Assimilate: A Critical History of Industrial Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Rindzevičiūtė, Eglė (2009). Post-Soviet transformation of Lithuanian state cultural policy: the meanings of democratisation. *International Journal of Cultural Policy*, 18(5), p. 566–568. Nuoroda internete: <https://doi.org/10.1080/10286632.2012.718916> [žiūrėta 2026 05 12].
- Skudienė, Rūta (2017). (Ne)Pamiršta „Melodija“: Vilniaus plokštelių įrašų studijai 60. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvas-muzikos-link/nr-20-2017-sausis-gruodis/ruta-skudiene-nepamirsta-melodija-vilniaus-ploksteliu-irasu-studija/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Šukaitytė, Renata (2006). Elektroninio meno erdvės Lietuvoje: nuo virtualios iki laikinos medijų laboratorijos. *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 43, p. 243–251.
- Tamošaitytė, Daiva (2024). Lietuviškumo metamorfozės šiuolaikinių kompozitorių audiovizualinėje kūryboje. *Posthumanizmas*, p. 151–170. Nuoroda internete: https://posthumanizmas.lt/wp-content/uploads/2024/05/Tamosaityte_Lietuviskumo-metamorfozes-siuolaikiniu-kompozitoriu-audiovizualineje-kuryboje.pdf [žiūrėta 2026 05 12].
- Tannenbaum, Rob (2023). When We Wanted Our ‘Yo! MTV Raps’. *AARP*. Nuoroda internete: <https://www.aarp.org/entertainment/music/yo-mtv-raps/> [žiūrėta 2026 05 12].

- Trilupaitytė, Skaidra (2007). Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė: kai kurie vertinimo klausimai. *Darbai ir dienos*, t. 47, p. 93–114.
- Urbaitis, Viktoras (2020). Kokiais kanalais transliuojama lietuvių elektroninė muzika? *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2020/10/07/kokiais-kanalais-transliuojama-lietuviu-elektronin/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Vaitkevičius, Povilas (2015). Lietuvos elektroninė/eksperimentinė muzika: įkvepiantis neapibrėžtumas. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/baze/elektronine/istorija/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Vaitkevičius, Povilas (2016). Lietuvos nekonvencinės muzikos leidyba: idėja ir individualizmas. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvas-muzikos-link/nr-19-2016-sausis-gruodis/povilas-vaitkevicius-lietuvas-nekonvencines-muzikos-leidyba/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Vaitkevičius, Povilas (2021). Velnio tuzinas klausimų apie žurnalą „Tango“. *Muzikos informacijos centras*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2021/05/20/velnio-tuzinas-klausimu-apie-zurnala-tango/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Vingilis, Vakarīs, Kostas Kajėnas ir Martynas Stankevičius (2023). Lūžių muzika ir kontrkultūra. Muzikos grupių pasipriešinimo sovietinei sistemai Lietuvoje užkulisiai. *Bernardinai*. Nuoroda internete: <https://www.bernardinai.lt/luziu-muzika-ir-kontrkultura-muzikos-grapiu-pasipriesinimo-sovietinei-sistemai-lietuvoje-uzkulisiai/> [žiūrėta 2026 05 12].
- Vyšniauskas, Karolis (2014). 90-uosius Lietuvoje reikia sukurti. Pokalbis su Jurijumi Dobriakovu. *Literatūra ir menas*, Nr. 21. Nuoroda internete: <https://literaturairmenas.lt/publicistika/90-uosius-lietuvoje-reikia-sukurti-pokalbis-su-jurijumi-dobriakovu> [žiūrėta 2026 05 12].

Šaltinių sąrašas

- Armantas Gečiauskas (n.d.). Elektroninės muzikos atlikėjo Armanto Gečiausko (slapyv. Arma Agharta) biografija. *arma.lt*. Nuoroda internete: <http://www.arma.lt> [žiūrėta 2026 05 13].
- „Artgenda“ (1998). Švedijoje vykusio tarptautinio meno iniciatyva. Nuoroda internete: <http://m.avpd.net/pdf/Tsp.pdf> [žiūrėta 2026 05 01].
- „Atviros Lietuvos fondas“ (n.d.). Po Nepriklausomybės atkūrimo įsteigta pirmoji nevyriausybinių organizacijų. *olf.lt*. Nuoroda internete: <https://olf.lt/istorija/> [žiūrėta 2026 05 13].
- „Dangus productions“ (2013). Informacija apie įrašų leidyklą „Dangus productions“. Straipsnio autoriaus vardas ir pavardė neįvardijami, pasirašoma slapyv. Direktorius. *ore.lt*. Nuoroda internete: <https://www.ore.lt/2013/12/ugnius-lioge-ir-jo-dangaus-karalyste> [žiūrėta 2026 05 13].
- „Expansia“ partitūros grafinės ištraukos (1997). Asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas.
- „Expansia“ ištraukos garso įrašas (1997). Asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas. Nuoroda internete: <https://www.dropbox.com/scl/fi/3ko52g5p0jukrial69957/Vytautas-V.-Jurgutis-Expansia-1997-istrauka-nuo-8min57sek.-Kotrynai->

- LMTA.wav?rlkey=3piubfeg2s9yb8o81cn1nc1re&e=1&st=tj8cbvrb&dl=0 (ištrauka nuo 8 min. 57 sek.).
- „Gaida“ (1991–2000). Festivalio „Gaida“ bukletai 1991–2000 m. *muzikosantena.lt*. Nuoroda internete: <https://muzikosantena.lt/archyvas/festivaliu-bukletai/> [žiūrėta 2026 05 09].
- „Garso kaukės“ (2003). Vytauto V. Jurgučio albumo „Garso kaukės“ kūrinių garso įrašai. *pakartot.lt*. Nuoroda internete: <https://www.pakartot.lt/album/garso-kaukes> [žiūrėta 2026 04 23].
- Gintas K (n.d.). Kompozitoriaus Ginto elektroninis tinklapis. *gintask.bandcamp.com*. Nuoroda internete: <https://gintask.bandcamp.com> [žiūrėta 2026 05 07].
- „Jauna Muzika“ (2008). Valstybinės lietuvių enciklopedijos tinklapyje pateikiamas autoriaus nenurodantis straipsnis apie muzikos festivalį „Jauna muzika“. *vle.lt*. <https://www.vle.lt/straipsnis/jauna-muzika-1/> [žiūrėta 2025 12 30].
- Jasenska, Antanas (2026). Autorės atliktas interviu su kompozitoriumi Antanu Jasenka, pateikiamas 5 priede.
- Jurgutis, Vytautas V. (2025–2026). Autorės atliktas interviu su kompozitoriumi Vytautu V. Jurgučiu, pateikiamas 4 priede.
- Kraptavičius, Gintas (2025). Autorės atliktas interviu su kompozitoriumi Gintu Kraptavičiumi, pateikiamas 6 priede.
- „Kreiva muzika“ (1996). Tinklapis, kuriame buvo aptariamoms su grupe „Modus“ susijusios naujienos. Nuoroda internete: <https://web.archive.org/web/19981205065038/http://www.pit.ktu.lt/alt/modus/> [žiūrėta 2026 05 10].
- „Kvietimas arbatos“ (1999). Ginto K performanso „Kvietimas arbatos“ garso įrašas. *gintask.bandcamp.com*. Nuoroda internete: <https://gintask.bandcamp.com/album/gintas-kraptavicius-invite-round-for-a-cup-of-tea-1999> [žiūrėta 2026 05 07].
- MasterClass (2021). Industrinės muzikos termino istorija. *masterclass.com*. Nuoroda internete: <https://www.masterclass.com/articles/industrial-music-guide> [žiūrėta 2026 05 12].
- Mb.info (2021). „Muzikos sąjungos“ tinklapyje pateikiamas straipsnis apie festivalį „Sumirimas“. *muzikusajunga.lt*. Nuoroda internete: <https://www.muzikusajunga.lt/naujiena/siuolaikines-muzikos-festivalis-sumirimas> [žiūrėta 2026 05 10].
- „Merzmania“ (2026). Ginto K albumo „Merzmania“ kūrinių garso įrašai. *gintask.bandcamp.com*. Nuoroda internete: <https://gintask.bandcamp.com/album/merzmania-gk-rec-2026> [žiūrėta 2026 05 08].
- „Merzmania“ (2026). Ginto K albumo „Merzmania“ gyvai atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: www.youtube.com/watch?v=GYNEuzXr32M [žiūrėta 2026 05 08].
- „Modus“ (n.d.). Grupės „Modus“ elektroninis tinklapis (archyvas). *modus2.bandcamp.com*. Nuoroda internete: <https://modus2.bandcamp.com> [žiūrėta 2026 05 07].
- „MTV Unplugged“ (1990–2000). MTV laidos „MTV Unplugged“ archyvai. *archive.org*. Nuoroda internete:

<https://archive.org/search?tab=all&query=mtv+unplugged+&and%5B%5D=mediatype%3A%22audio%22&and%5B%5D=year%3A%221990%22&and%5B%5D=year%3A%221991%22&and%5B%5D=year%3A%221992%22&and%5B%5D=year%3A%221993%22&and%5B%5D=year%3A%221994%22&and%5B%5D=year%3A%221995%22&and%5B%5D=year%3A%221996%22&and%5B%5D=year%3A%221997%22&and%5B%5D=year%3A%222001%22> [žiūrėta 2026 05 13].

Nakas, Šarūnas (2026). Autorės atliktas interviu su kompozitoriumi Šarūnu Naku, pateikiamas 3 priede.

Noise muzika (n.d.). Triuškmų muzikos termino istorija. *darkwaveradio.net*. Nuoroda internete: <https://darkwaveradio.net/noise/> [žiūrėta 2026 05 13].

„Pūkas“ (n.d.). Informacija apie muzikos įrašų leidyklą „Pūkas“. *pukas.lt*. Nuoroda internete: <https://pukas.lt/apie-mus/> [žiūrėta 2026 05 13].

„Sticky Rhodes“ partitūros grafinės ištraukos (1996). Asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas.

„Sticky Rhodes“ ištraukos garso įrašas (1996). Asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas. Nuoroda internete: <https://www.dropbox.com/scl/fi/vglncrg95z9eatygtvxs/Vytautas-V.-Jurgutis-Sticky-Rhodes-1996-istrauka-nuo-23sek.-Kotrynai-LMTA.wav?rlkey=9tj5cao92yiqfao2m1614qo9a&e=1&st=3stnxgmh&dl=0> (ištrauka nuo 0 min. 23 sek).

„Spectrum RTM“ partitūros grafinė ištrauka (1998). Asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas.

„Spectrum RTM“ ištraukos garso įrašas (1998). Asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas. Nuoroda internete: <https://www.dropbox.com/scl/fi/92qzjesy6ay8vo761zm7o/Vytautas-V.-Jurgutis-Spectrum-RTM-1998-istrauka-nuo10min26sek.-Kotrynai-LMTA.wav?rlkey=g04wrhk8vvvnj2my140yohkyn&e=1&st=kz0d9po9&dl=0> (ištrauka nuo 10 min. 26 sek.)

„Teletabių kanonas“ (2000). Ginto K performanso „Teletabių kanonas“ vaizdo įrašas laidoje „Be tabu“. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?is=dPsmAW4ysZJeyvJ&v=Zpww4jgMLPg&feature=youtu.be> [žiūrėta 2026 05 13].

„120 Minutes“ (1990–2000). MTV laidos „120 minutes“ archyvai. Nuoroda internete: <https://archive.org/search?tab=all&query=120+minutes+mtv&and%5B%5D=year%3A%221990%22&and%5B%5D=year%3A%221991%22&and%5B%5D=year%3A%221992%22&and%5B%5D=year%3A%221993%22&and%5B%5D=year%3A%221994%22&and%5B%5D=year%3A%221995%22&and%5B%5D=year%3A%221996%22&and%5B%5D=year%3A%221997%22&and%5B%5D=year%3A%221998%22&and%5B%5D=year%3A%221999%22> [žiūrėta 2026 05 13].

„30 Druskomanijos akimirų“ (2014). CD albumas, į kurį įtraukta Vytauto V. Jurgučio kompozicija „G.A.L. House“ (1997). *mic.lt*. Nuoroda internete: <https://www.mic.lt/lt/baze/klasikine-siuolaikine/irasu-leidiniai/1058/> [žiūrėta 2026 05 13].

- Tango Nr. 1. (1990). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Vilnius: Tango, 55 p. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___1_-_5 (puslapiiai *issuu* platformoje 2–62).
- Tango Nr. 2. (1991). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Vilnius: Tango leidiniai, 60 p. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___1_-_5 (puslapiiai *issuu* platformoje 63–126).
- Tango Nr. 3. (1992). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Vilnius: Tango leidiniai, 60 p. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___1_-_5 (puslapiiai *issuu* platformoje 127–190).
- Tango Nr. 4. (1993). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Vilnius: Tango leidiniai, p. 64. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___1_-_5 (puslapiiai *issuu* platformoje 191–257).
- Tango Nr. 5. (1994). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Vilnius: individuali R. Kundroto įmonė, p. 57. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___1_-_5 (puslapiiai *issuu* platformoje 258–319).
- Tango Nr. 6. (1996). Redakt. Robertas Kundrotas, Linas Vyliaudas, Vilnius: individuali R. Kundroto įmonė, p. 73. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___6_-_9 (puslapiiai *issuu* platformoje 2–80).
- Tango Nr. 7. (1998). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Kaunas: Tango, p. 56. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___6_-_9 (puslapiiai *issuu* platformoje 81–137).
- Tango Nr. 8. (2000). Redakt. Redakt. Robertas Kundrotas, Linas Vyliaudas, Daina Nenartavičiūtė, Raimundas Eimontas, Kaunas: Tango, p. 83. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___6_-_9 (puslapiiai *issuu* platformoje 139–222).
- Tango Nr. 9. (2002). Redakt. Robertas Kundrotas ir Linas Vyliaudas, Vilnius: Tango, p. 104. Nuoroda internete: https://issuu.com/apport_/docs/t_a_n_g_o___6_-_9 (puslapiiai *issuu* platformoje 223–329).

Priedai

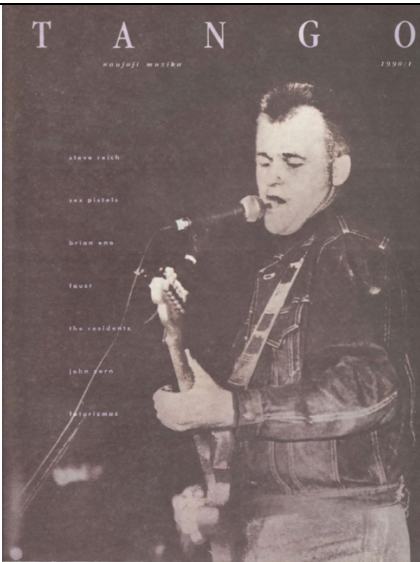
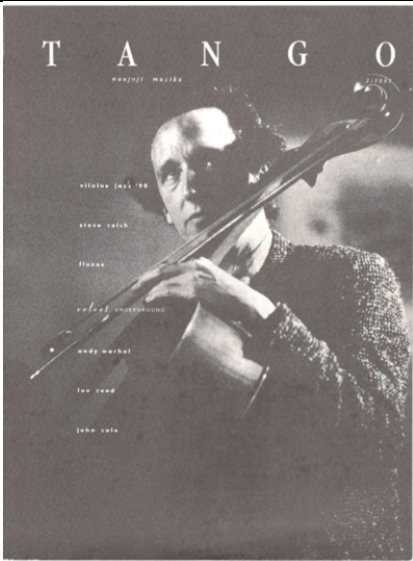
1 priedas. Elektroninės muzikos kūriniai Lietuvoje 1961–2000 m.
(Sąrašas sudarytas remiantis Lietuvos muzikos informacijos centro (MIC) duomenimis)

Elektroninė muzika (įrašo / <i>tape</i> muzika, kompiuterinė muzika)			
Instrumentuotė	Pavadinimas	Autorius	Metai
tape	Kosmosas	Vytautas Bičiūnas	1961
	Juodoji pantomima	Vytautas Montvila	1969/1970
	UFO	Jurgis Juozapaitis	1979
	Musa memoria	Faustas Latėnas	1983
	Elektroninė kompocizija Nr. 1	Vytautas V. Barkauskas	
	Auletika-2	Osvaldas Balakauskas	1984
	Tranquillo	Osvaldas Balakauskas	1985
	Paukščiai	Vidmantas Bartulis	1986
	Confessio (Elektroninė kompozicija Nr. 2)	Vytautas V. Barkauskas	
	Naujasis turkų maršas	Osvaldas Balakauskas	1987
	Lozorius giedojimai	Vidmantas Bartulis	
	Telefonika	Tomas Juzeliūnas	
	Liga	Nomeda Valančiūtė	
	D-G (Elektroninė kompozicija Nr. 3)	Vytautas V. Barkauskas	1988
	Requiem aeternam (Elektroninė kompozicija Nr. 4)	Vytautas V. Barkauskas	
	Synthphonia	Osvaldas Balakauskas	1989
	Siuita iš baleto „Geležinis žmogus“	Jurgis Juozapaitis	
	Kai žvaigždės krinta	Faustas Latėnas	1990
	Konvulsija. Lombago	Faustas Latėnas	
	Choreografinės variacijos	Feliksas Bajoras	1991
	Khatch-Kar	Osvaldas Balakauskas	
	Elektroninė kompozicija	Algirdas Brilius	1992
	Nidos akvarelės	Jurgis Juozapaitis	
	I like Tango (La comparsita)	Vidmantas Bartulis	1994
	I like Dance a la Russ	Vidmantas Bartulis	1995
	Paskutinė vakarienė (Elektroninė kompozicija Nr.5)	Vytautas V. Barkauskas	
	Tangofonija	Antanas Jasenka	1996
	n. A. J. mix' 95	Antanas Jasenka	
	I like A.Dvořák	Vidmantas Bartulis	
	Repeat	Antanas Jasenka	
	Mobile 2	Ramūnas Motiekaitis	
	Mobile 6	Ramūnas Motiekaitis	
	I like Tango (A solas)	Vidmantas Bartulis	1997
	Room Music	Antanas Jasenka	
	MišKeČiurlena	Giedrius Kuprevičius	1999
	Interleaved	Dalia Raudonikytė-With	
	Cut-off	Antanas Jasenka	
	Madeleine meilės girioje	Giedrius Kuprevičius	2000
	Kristinos pasaulis. 1948	Giedrius Kuprevičius	
	Vitražas* [pridėta autorės]	Feliksas Bajoras	1968
tape (6sax-6pf-5vc-6synth-perc)	Merz-machine	Šarūnas Nakas	1985
tape music (25voices)	Vox-machine	Šarūnas Nakas	
synth(tape)	Teatrinės variacijos	Feliksas Bajoras	1990

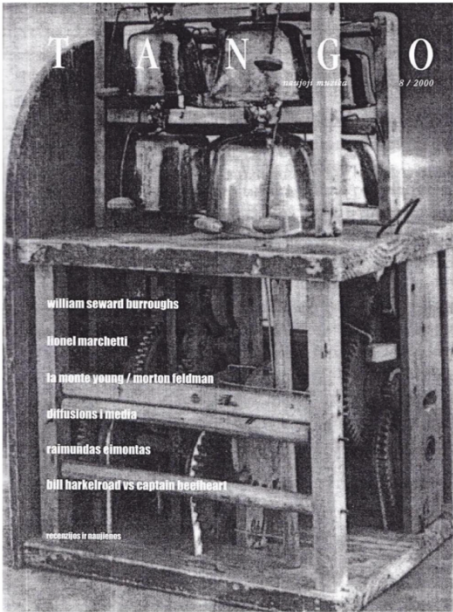
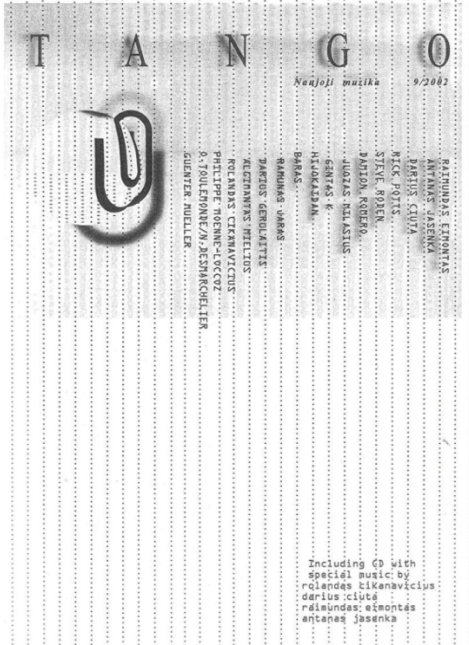
	Maršas	Feliksas Bajoras	1991
	Audra	Feliksas Bajoras	1992
comp	Dulkės ir blyksniai	Šarūnas Nakas	1982
	Raratut	Rytis Mažulis	1991
	Invokacija D.M.	Šarūnas Nakas	1994
	Palindromas	Rytis Mažulis	1996
	Sticky Rhodes	Vytautas V. Jurgutis	
	Oriono juosta	Ričardas Kabelis	
	Komos kanonas	Rytis Mažulis	1997
	Expansia	Vytautas V. Jurgutis	
	Vėjai, paukščiai, upės	Šarūnas Nakas	1998
	Banginio daina	Giedrius Kuprevičius	1999
	h3ORaj	Antanas Jasenka	2000
comp pf	Grynojo proto klavyras	Rytis Mažulis	1994
	Nr.5	Vykintas Baltakas	1995
voice-comp	Talita cumi	Rytis Mažulis	1997
crl-synth-perc	Carillon-Jazz	Giedrius Kuprevičius	1999
tp-crl-tape	Varis ir kreida	Giedrius Kuprevičius	
1-5perc-tape	Prie dangaus vartų	Šarūnas Nakas	2000
Instrumentai/balsai ir įrašas			
Instrumentuotė	Pavadinimas	Autorius	Metai
pice-tp-th-4perc-gui-pf-acc-6vn-2va-vc	Vitražas*	Feliksas Bajoras	1968
	*Kūrinys nėra įtraukiamas į MIC elektroninių kūrinių sąrašą, tačiau autorė, remdamasi tuo, jog kūrinio atlikime garsai buvo iškraipyti reverberatoriumi ir kompozicija spaudoje buvo aprašoma kaip elektroninė muzika, kūrinių „Vitražas“ traktuoja kaip elektroninę, instrumentų ir balsų įrašų gristą, muziką.		
org-tape	Sonata Nr.2	Giedrius Kuprevičius	1973
fl-ob-perc-pf-va-vc-tape	Jūratė ir Kastytis	Jurgis Juozapaitis	1974
elec vc-tape	Heterofonija	Osvaldas Balakauskas	1979
	Orgija. Katarsis	Osvaldas Balakauskas	
	Rojaus paukščiai	Algirdas Martinaitis	1981
	Ludus modorum	Osvaldas Balakauskas	1982
	Muzikos	Osvaldas Balakauskas	
	Kolapsaras	Jurgis Juozapaitis	1985
	Bop-art	Osvaldas Balakauskas	1995
4elec vc	Rojaus paukščiai	Algirdas Martinaitis	1981
fl-vn-vc-pf-tape	Raštai	Osvaldas Balakauskas	1981
	Muzikos	Osvaldas Balakauskas	
vn-vc-pf-tape	Žvilgsnis pro aštunto aukšto langą	Faustas Latėnas	1981
	Užgimimas ir gimimas	Faustas Latėnas	1982
4reciters-gui-bass gui-2synth-perc	Milžinkapis	Giedrius Kuprevičius	1982
va(vc)-tape	Do nata	Osvaldas Balakauskas	1982
pf-tape	Gaida	Osvaldas Balakauskas	1983
	Studija	Šarūnas Nakas	1984
	Bop-art	Osvaldas Balakauskas	1995
	Invencija	Giedrius Puskunigis	1996
	Taliensi 747	Gintaras Sodeika	1997
	Pasaka/ein Märchen	Vykintas Baltakas	
	Das Lied	Vykintas Baltakas	2000
birb-tape	Sonata-koncertas	Algirdas Klova	1983
reciter-vn-vc-prep pf-blb-tape	Viršum mirties bangos	Faustas Latėnas	1985
fl-vc-org-tape	Šaltinis	Arūnas Navakas	1985

pf-2synth	Paros ženklai	Giedrius Kuprevičius	1986
	Zodiako švytėjimas	Giedrius Kuprevičius	
kn-tape	Sadūto tūto	Algirdas Klova	1986
vn-tape	Medžio kalbėjimai	Algirdas Klova	1986
	Ultra	Remigijus Merkelys	1987
org-synth	Katamorfozė	Gintaras Sodeika	1987
asax-tape	Albinoso judėjimai	Faustas Latėnas	1987
synth-tape	Gailestingoji Albertina. Ligoninė nepagydomiems	Giedrius Kuprevičius	1988
S-Mez-T-B-vn-vc-synth(tape)	Pabudimas	Feliksas Bajoras	1990
S-T-voc group(about 5 performers)-2pf-va-tape	Chopin-Hauer	Osvaldas Balakauskas	1990
pf-synth-voice	Monotipijos	Giedrius Kuprevičius	1992
4voices-prep pf-vc-tape	Kita aplinka	Giedrius Puskunigis	1992
Bar-B-elec gui-tape	Konglomeratas	Giedrius Puskunigis	1992
S-mar-tape	Pažeistas šešėlis	Vykintas Baltakas	1993
2sax-synth-tape	Saxsyn'o - 3	Antanas Kučinskas	1993
sax-tape	Stotis	Linas Rimša	1994
perc-db-tape	Sölža-Ėala	Osvaldas Balakauskas	1995
sax-bcl-synth-kn	Hommage à Čiurlionis	Vidmantas Bartulis	1995
2perc-tape	Du liudytojai	Algirdas Martinaitis	1995
voice-sax-tape	Kas?	Linas Rimša	1995
fl-tb-vn-va-pf-synth	Kenotafas	Šarūnas Nakas	1995
fl-tape	Užburtoji fleita	Antanas Kučinskas	1995
vn-prep pf-tape	Gimusių žmonių daina	Giedrius Puskunigis	1995
tp-tb-tape	Erasmus	Osvaldas Balakauskas	1996
fl-vn-va-vc-synth	Arcanum	Šarūnas Nakas	1996
sax-crl-tape	Blues-Bolero	Giedrius Kuprevičius	1996
tp-tb-keyb-tape	Sustingimas	Martynas Bialobžeskis	1997
perc-tape	Ordines	Rytis Mažulis	1997
3fl-tape	G.A.L. House	Vytautas V. Jurgutis	1997
db-perc-tape	Kantrybės akmuo	Eglė Sausanavičiūtė	1997
skd-synth	Sutartinės	Giedrius Kuprevičius	1997
sax-perc-tape	Keturi Don Kichoto šokiai	Faustas Latėnas	1998
tp-tape	Radio CMB	Martynas Bialobžeskis	1998
	Pro/Free	Martynas Bialobžeskis	1999
voice-pf-synth-perc-tape	Vilne	Šarūnas Nakas	1998
fl-vn-pf-prep pf(synth)-perc-tape	Ziqquratu-II	Šarūnas Nakas	1999
2fl-2sax-2elec pf-elec vn-elec vc-vib-jazz gui-bass gui	Kaukis ir spruk	Šarūnas Nakas	1999
crl-synth-perc	Carillon-Jazz	Giedrius Kuprevičius	1999
tp-crl-tape	Varis ir kreida	Giedrius Kuprevičius	1999
Gyvoji elektronika			
Instrumentuotė	Pavadinimas	Autorius	Metai
S-delay system	Meilės daina ir išsiskyrimas	Mindaugas Urbaitis	1979
3fl-2perc-live elec	Auletika-2	Osvaldas Balakauskas	1984
vn-live elec	Cechana	Ričardas Kabelis	1991
	Viola	Ričardas Kabelis	1994
voice-live elec	Voco	Ričardas Kabelis	1995
	Circus	Martynas Bialobžeskis	2000
vc-perc-live elec	Being without...	Žibuoklė Martinaitytė	1998
str orch[6.5.4.3.2]-live elec	Tarsi nuspaudus „Play“	Martynas Bialobžeskis	2000

2 priedas. Leidinyje „Tango“ aptariamų muzikų sąrašas.

Viršelis	Žurnalo Nr.	Metai	Elektroninės / elektroakustinės muzikos kūrėjai	Kiti atlikėjai / kompozitoriai
	1	1990	Brian Eno Faust The Residents	BIX John Zorn Sex Pistols Steve Reich
	2	1991	-	Guus Janssen John Cale Lou Reed Saincho Namčilak Stuart Jones Tristan Honsinger
	3	1992	Alfred Schnittke David Behrman Edison Denisov Eduard Artemyev John Duncan Oleg Buloshkin Sofia Gubaidulina S. Core (Yutaka Tanaka)	AMM Captain Beefheart Harry Partch Steve Reich Tom Waits

世界の真の美のありかを探る旅は東京に始まり、世界最大の音楽祭「フェスティバル・オブ・ザ・ソングス」が開催される。その中で、世界中のアーティストたちが集まり、それぞれの文化や歴史を表現する。このイベントは、音楽を通じて異なる文化を理解し、愛を育むための素晴らしい機会である。	4	1993	Art Zoyd Frieder Butzmann John Oswald La Monte Young Ladonna Smith Lou Reed Michael Chion Paul de Marinis Roger Reynolds Runzelstirn & Gurgelstock SYLLYK Willem de Ridder	Bronius Kutavičius John Cage King Crimson Milarepa Tom Waits
	5	1994	Borbetomagus Esplendor Geometrico Etant Donnés John Duncan Larry Polansky Laurie Anderson Luc Ferrari SLP Tenko & Ikue Mori Z'EV	Conlon Nancarrow
	6	1996	John Watermann Karlheinz Stockhausen Merzbow Nurse with Wound Selektion Whitehouse	John Tilbury

	7	1998	Carl Stone Karlheinz Stockhausen PBK (Philip B. Klinger)	Michael Ratte
	8	2000	Diffusion I Media La Monte Young Lionel Marchetti Raimundas Eimontas	Morton Feldman William S. Burroughs
	9	2002	Antanas Jasenka Damion Romero Darius Čiuta Gintas K Guenter Mueller Hijokaidan Olivier Toulemonde & Nicolas Desmachelier Philippe Moenne- Loccoz Raimundas Eimontas Ramūnas Jaras Rick Potts Rolandas Cikanavičius Steve Roden	Baras Darius Gerulaitis Juozas Milašius

3 priedas. Pokalbis su Šarūnu Naku

Interviu data ir pobūdis: bendravimas el. laiškais nuo 2026 02 29 iki 2026 03 06.

– Dažnai 90-ieji apibūdinami kaip itin chaotiškas laikotarpis – finansinių, informacinių išteklių stoka ir įgyta laisvė tarsi susipriešina tarpusavyje. Tad kas (į)vyko atgavus Nepriklausomybę? Kaip vertinate 1990–ųjų muzikos sceną Lietuvoje?

– Chaotiški yra, ko gero, visi laikai, jei jau pasiduotume tokiems dramatiškiems vertinimams, tačiau tai, mano manymu, tik įsigalėjusi žurnalistinė klišė, praktiškai nieko nesakanti ir neatskleidžianti. 90-iniai (ne 90-ieji!) daug kam buvo sudėtingi dėl visokiausių permainų, tačiau man tai buvo nuostabiausio ir svarbiausio proveržio laikai. Su savo Vilniaus „Naujosios muzikos ansambliu“ gastroliavau bene 16 šalių, dažnai pačiuose svarbiausiuose tų kraštų naujosios muzikos festivaliuose ir radijo studijose. Tačiau Lietuvoje sceninis gyvenimas atrodė kitaip, čia reikėjo labai daug ką sugalvoti ir realizuoti. Dėl to ėmiausi vadovauti 1996 m. „Gaidos“ festivaliui, radikaliai konceptualizuodamas programas, ir 1997 m. „Musica ficta“ festivaliui, rengtam Atviros Lietuvos fondo, kur pavyko parodyti net keliolika pačių stipriausių naujosios muzikos kolektyvų iš JAV, JK, Čekijos, Lenkijos, Latvijos, Estijos, Olandijos ir Lietuvos. Po šių renginių naujosios muzikos pristatymo formatai Lietuvoje visiškai pasikeitė, ir tokios ideologijos, kad ir gerokai degradavusios, laikomasi ligšiol.

– Jūsų garsinės paieškos yra minimos kaip vienas novatoriškiausių 10-ojo dešimtmečio reiškinių. Kas skatino domėtis naujovėmis, iš kur gaudavote informaciją ir kūrybinius įrankius? Kaip prie viso to prisidėjo interneto atsiradimas Lietuvoje?

– Informacijos Lietuvoje trūko nebent stalinistiniame pokaryje, tačiau vėliau jos nuolat būdavo daugiau, nei įmanoma aprėpti. Tačiau tai skirtingi dalykai – informacija apie naujoves ir naujovių kūrimas. Kurti niekad niekas negali sutrukdyti, kas kita kai kuriais atvejais būna tokios kūrybos viešinimas. Kadangi mano kūrybinis kelias prasidėjo 1979 m., rėmiausi intuicija ir man įdomių reiškinių inspiracijomis. Įtaką darė kompozitoriai Bronius Kutavičius ir vėliau Osvaldas Balakauskas, o visa kita – iš džiaz, avangardo ir modernizmo, kai kurių etninių dalykų. Internetu pradėjau naudotis 1995 m., kai jis jau negalėjo daryti kokios nors apčiuopiamo poveikio.

– Jūsų kūriniai „Merz-machine“, „Vox-machine“ ir „Ričerkarai“ įvardijami kaip to meto naujai, mašinistų, kryptiniai būdingos kompozicijos, kurių sudėtyje buvo ir elektroninių instrumentų. Kaip kilo idėja sukurti šiuos kūrinius ir pasirinkti būtent tokią instrumentų sudėtį?

– Visos šios kompozicijos sukurtos 1985 m., kai niekam ir į galvą nešovė lipdyti juokingos mašinistų etiketės, atsiradusios gal dešimtmečiu vėliau. Man absoliučiai niekad nebuvo jokio esminio barjero tarp akustinių ir elektroninių instrumentų, naudodavau tai, ko reikėjo ir ką buvo įmanoma tam atvejui gauti. Beje, sintezatoriai Lietuvoje buvo prieinami jau 70-inių antroje pusėje, tebuvo finansinis klausimas, kaip jį išsinuomuoti. Mane domino studijinės manipuliacijos su daugiakanalio magnetofono juosta, panašios į Balakausko, naudodavusio pagreitintą ar sulėtintą, paprastą ar atbulinį įrašą – ir visokiausias tų dalykų miksažo versijas. Tas metodas man leido formuoti kone utopinius ansamblius, choras ir orkestrus: nedidelė grupė buvo įrašoma daugelyje kanalų ir dar elektroniškai, pulto efektų pagalba, transformuojama. Pirmiausia atsirado instrumentinė „Merz-machine“, keliais mėnesiais vėliau jos vokalinė versija „Vox-machine“, o metų pabaigoje makropuantilistiniai „Ričerkarai“. Tai nėra elektroninė muzika tikraja prasme, ją tiksliau vadinti elektroakustine.

– Jau šio amžiaus pradžioje pradėjote vesti radijo laidą „Modus“, kurioje dalinatės apie šiuolaikinės akademinės muzikos naujoves. Kas paskatino imtis šios iniciatyvos? Ar prieš

tai Lietuvoje buvo panašių laidų pavyzdžių? Kokią poziciją bendrai užėmė radijas XX a. paskut. deš. pabaigoje – XXI a. pradžioje?

– Radijas Lietuvoje visad užėmė ypatingą vietą, nes ilgus dešimtmečius tai buvo viena įtakingiausių informacijos priemonių. Aš pats augau, nuo mažens klausydamasis „Amerikos balso“, Lenkijos ir Rytų Vokietijos radijo, vėliau Austrijos ir kitų šalių programų apie muziką. Tačiau ir Lietuvos radijas skleidė nemažai man įdomios informacijos, čia nuolat buvo laidų apie modernią muziką. Žinoma, situacijos iki 1990 m. net lyginti neįmanoma su ta, kuri atsirado vėliau, o ypač – išsigalėjus internetui. Idėja rengti „Modus“ kilo Mindaugui Urbaičiui, ir aš ją palaikiau, matydamas be galo silpną auditorijos išmanymą, klausantis šiuolaikinės muzikos. Beje, taip buvo ir yra ne tik Lietuvoje, bet daugelyje šalių, nes edukacija apie naujuosius reiškinius labai atsilieka nuo meno evoliucijos.

– Elektroninė muzika Lietuvoje. Kaip formavosi elektroninės muzikos laukas XX a. paskut. dešimtmetyje? Kokie pagrindiniai kompozitoriai įsitvirtino šiame lauke? Koks buvo jūsų santykis su elektronine muzika – ar buvote stebėtojas, o gal labiau aktyvus bandytojas?

– Tame dešimtmetyje viskas buvo paveldėta iš anksčiau, nes tikrasis su elektronika susijusios kūrybos proveržis vyko maždaug nuo 1985 m. (tą datą reiktų labai detalčiai tikrinti ir tikslinti). Madas tuomet diktavo Balakauskas, dirbęs su Yamaha DX-7, Vidmantas Bartulis, nuolat pasitelkdamas sintezatorius įvairiems sumanymams, kažkiek įtakos dar turėjo Giedrius Kuprevičius ir jo grupė „Argo“. Vyko Bartulio organizuojami festivaliai Kaune ir Laisvojo garso sesijos Vilniuje – visur dominavo įvairi elektronika; jos netrūko ir „Jaunos muzikos“ festivaliuose Druskininkuose. Iš jaunosios kartos čia labiausiai reikšėsi Gintaras Sodeika, Tomas Juzeliūnas, Arūnas Dikčius, Snieguolė Dikčiūtė, aš. O po 1990 m. viskas tik plėtėsi ir individualėjo, Panevėžyje rengti „Muzikinio veiksmo festivaliai“, vėliau perkelti į Vilnių. Prisijungė daugiau jaunų kompozitorių, nors tų renginių negalima laikyti grynai elektroninės muzikos renginiais – ten buvo visko.

– Literatūroje apie 1990-ųjų Lietuvos elektroninės muzikos lauką dažnai minima „pogrindžio“ elektroninė muzika (čia pavyzdys galėtų būti grupės „nauj“, „Modus“ bei kiti, vietinės reikšmės festivaliuose sutinkami atlikėjai/kūrėjai). Jūsų nuomone, ar „pogrindžio“ elektronika iš tiesų egzistavo kaip atskira, nuo akademinės tradicijos izoliuota sritis, ar vis dėlto buvo tos pačios elektroninės muzikos lauko dalis?

– Terminas „akademinė muzika“ labai ydingas, formaliai jam priskiriami autoriai, turintys aukštosios mokyklos diplomą, tačiau tuo absoliučiai nieko nepasakoma apie pačią kūrybą. Manau, kad išdidus „pogrindžio muzikos“ titulas taip pat mistifikuotas, vertintinas ironiškai, nusakantis laisvesnę, dažnai klubinę veiklą. Tačiau kūrybos ir juolab kūrybinės laisvės prasme tokie terminai neturi jokios prasmės, nes autoriai visad daro tą ką nori ir taip, kaip jiems atrodo esant teisinga. Bet kuriuos kūrėjus, kaip socialiai jie save bepozicionuotų, vertėtų laikyti tiesiog kūrėjais be jokių išlygų ir juolab formalių privilegijų. Nes realiai, kompozitoriai beveik visad yra vieniši vilkai, kuriuos labai sunku suvartyti į kokius nors tariamus gardus.

– Ar yra elektroninės muzikos kūrinių iš 1990–2000 m. laikotarpio, kurie, jūsų nuomone, nusipelno didesnio dėmesio ar naujo įvertinimo? Kokius ryškesnius kūrinius išskirtumėte?

– Esu gerokai primiręs to laikotarpio konkrečius darbus, tai gal tepaminėčiau savo paties „Ziqquratu-2“, elektroakustinę 53 min. trukmės kompoziciją, kurios itin monumentalią elektroniką konstravau kartu su Kijevo kompozitore Alla Zagaykevych, naudodamas Kijevo muzikos akademijos elektroninės studijos aparatūrą, iš esmės, atkartojančią Paryžiaus IRCAM bazę. Kai surengiau premjerą Vilniuje 1999 m., susilaukiau publikos milžiniško pasipriešinimo, o po keleto savaitių Prahoje, vėliau Kijeve, Krokuvoje ir galop Tampoje (JAV) – itin palankių vertinimų. Vėliau surengiau atlikimą 2012 m. Vilniuje, kur publikai jau niekas neužkliuvo.

– Ar, Jūsų nuomone, lengvesnė prieiga prie elektroninių instrumentų būtų pakeitusi Lietuvos muzikos raidą?

– Prieiga visą laiką, nuo pat 1975-ųjų, buvo pakankama. Kas tais dalykais domėjosi, neturėjo ypatingų problemų. O kas yra Lietuvos muzikos raida, priklauso tik nuo vertintojų, nes daugeliui lig šiol svarbiausi veikalai yra Mikalojaus Konstantino Čiurlionio „Jūra“ (1903–1907), Juozo Naujalio „Svajonė“ (1922) ir Vytauto Klovos „Pilėnai“ (1955). Visa kita tik mažai kam pastebimi ir rūpimi pakraščiai.

Ačiū už pokalbį.

4 priedas. Pokalbis su Vytautu V. Jurgučiu.

Interviu data ir pobūdis: 2025 11 29 nuotolinis pokalbis „Zoom“ platformoje, nuo 2026 03 02 iki 2026 05 07 bendravimas el. laiškais, gauta medžiaga raštu arba garso įrašais.

Interviu publikuotas savaitraštyje „7 meno dienos“

(Račiūnaitė, Kotryna (2026). Kitokio garso poreikis. *7 meno dienos*. Nr. 12, p. 3.).

– Esate pristatomas kaip elektroninės muzikos kūrėjas, eksperimentų ieškotojas. Iš kur kilo impulsas domėtis elektronine muzika, įsisukti į šį lauką?

– Tai buvo natūralus procesas. Pradžioj, aišku, kai mokiausi Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykloje, buvo visiškai kitaip, *background’as* buvo kitoks – kompozitoriai pagrinde visi klasikai, elektronikos nebuvo. Tačiau manyje augo kitoks poreikis garsui, ir supratau, kad tik elektronika gali padėti sukurti tai, ko noriu, suformuoti mano norimą garsinį lauką. Tačiau tada buvo kiti laikai – priemonių nebuvo. Na, nebent sintezatoriai, tačiau jie manęs nedomino – mačiau tą 88-ių klavišų klaviatūrą, bet vis vien tai keldavo asociacijas su klasikine muzika. Man to neužteko.

Dabar, kai pagalvoju, jei būtų buvus elektroninės muzikos studija, būčiau iškart nuėjęs ir kūręs joje. Tačiau tuo metu „rimtos“ technikos Lietuvoje nebuvo.

Ką pamenu iš pirmųjų pabandymų, tai, kad eksperimentuodavau su juosta, stengdavausi kurti efektus, kiek tik pavykdavo. Bet bendrai – viskas buvo skurdu, informacijos trūko, juk net interneto nebuvo. Tačiau visuomet išliko poreikis mano įsivaizduojamam garsui.

– O iš kur buvo gaunama informacija? Kas buvo kūrybos inspiratoriai?

– Kai atsirado internetas, o jis buvo pirmiausia tam tikrose institucijose, eidavau į Mažvydo biblioteką arba pas motiną į radiją. Tuo metu atsiradęs internetas buvo toks stebuklas, kad net pergyvenau, jog jo neišjungtų.

Mano pirmas išpūdis su kompiuteriu – pas motiną darbe buvęs Atari kompiuteris be windows’ų, skirtas tik programavimui. Tai man buvo tarsi daiktas iš ateities. Su juo, tiesa, muzikos nekūriau, bet kažkokių garsų pabandymų būta.

Kalbant apie įtaką – pas motiną darbe buvo gaunama kompaktų iš Kanados, Amerikos, Prancūzijos, kuriuose buvo grynoji elektroakustinė muzika. Tai, pamenu, man buvo kitokia, ypatinga muzika. Galvojau, kad niekada tokių garsų nesukursiu – man tai atrodė itin aukšta klasė. Kompaktų autoriai buvo žinomi, kaip, pavyzdžiui, Annette Vande Gorne bei kiti kanadiečių kūrėjai.

Pamenu ir Antakalnio kompaktinių diskų turgelį, kuriame, kartais, tarp *popso*, pasitaikydavo rimtos elektroninės muzikos.

Daug padarė ir MTV. Gal tai ir nebuvo tai, ką norėjau girdėti, bet visame tame pilkume tai buvo tarsi kitas pasaulis. Aišku, ten grojo *popsą*, tačiau tai vis vien išliko tarsi šviesulys.

Tai buvo išskaidytos lokacijos, būdai, kuriais pasiekdavau elektroninę muziką. Bendrai apibendrinus, didžiausią įtaką padarė užsienio muzika. Kiekvienas sužinojimas, įrašas, įrenginys turėjo net, sakyčiau, tūkstantį kartų didesnę reikšmę nei dabar. Tuomet tarsi suvokdavau, kad tai yra aukštasis pilotazas, kurį norėčiau pasiekti, tačiau atrodė, kad nėra įmanoma.

– O ar nesvarstėt išvykti mokytis į užsienį? Kokie trikdžiai buvo tuomet?

– Žinoma, gal ir pasvarsčiau, bet būtent tuo metu išvykti buvo itin sudėtinga. Žmonės, norintys išvykti bent jau į Vokietiją, stovėdavo ilgose eilėse prie ambasados norint gauti vizas....

Iki kokių 1998 m. tiesiog išvažiuoti į užsienį buvo labai sudėtingas kelias, jau nekalbant apie vykimą mokytis. Aš gerai žinau bent keturis žmones, išvykusius mokytis – Andrių Žlabį, Vyktiną Baltaką, Ričardą Kabelį, Mūžą Rubackytę (anksčiau ar vėliau).

Sunkūs buvo keliai tuo metu. Lietuvoje keliai atsivėrė maždaug po 2000-ųjų. Paskutinį XX a. dešimtmetį aš dar laikau sovietmečiu. Prireikė daugiau nei dešimt metų, kad viskas susinormalizuotų, pasikreiptų į Vakarų pasaulį instituciškai.

Bendrai, grįžtant prie klausimo, išvykti slaptos mintys buvo, tačiau tai buvo sunkūs keliai, beveik neįmanomi. Net *erasmuso* nebuvo – jis po 2000-ųjų normaliai įsigalėjo. Tad pasilikau čia, Lietuvoje.

– XX a. 10 deš. arba 1990-ieji. Su kokia technika ir programine įranga teko dirbti tuo metu? Kaip ji keitėsi per keletą darbo metų? Ar tuomet, kaip jaunajam kompozitoriui, toks kūrybos būdas buvo drastiška naujovė, o galbūt – ilgai laukta prieiga prie naujų kūrybinių galimybių?

– Prisimenu, pirmą elektroninę muziką sukūriau stojimui į akademiją. Kūrinys buvo parašytas natom, tačiau skambėjo elektroniniais garsais. Kompozitorius Jurgis Juozapaitis turėjo tokį lyg ir kompiuterį, tai mes tą kūrinių konvertavom į elektroninį skambesį. Kažkas panašaus į midi, kalbant šių dienų terminais. Tai buvo vienas iš bendrai elektros priemonėmis sugeneruotų kūrinių.

Paskui buvo taip, jog aš akademijos studijoje sukūriau keletą kūrinių. Vienas iš jų – „Sticky Rhodes“ – vėl midi estetika paremtas kūrinys, sintezatoriaus garsą modifikuojant į neįprastą, itin greitą ar lėtą skambesį. Vienu žodžiu, modifikuojant taip, kad skambėtų neįprastai. Dar kitas kūrinys buvo „Expansia“ (1997), kur miksavau išorės ir elektroninius garsus.

Kaip tik panašiu metu, 1996–1997 m., aš nusipirkau kompiuterį. Tuo metu kompiuteriai kainuodavo daug ir būdavo ne pas daug ką. Aišku, buvo lėtoki, tačiau buvo įmanoma dirbti su jais. Tad aš pradėjau tokius vidinius tyrinėjimus, gavau tai, kas įmanoma iš programų.

Po to aš sukūriau kūrinių „Spectrum RTM“, su kuriuo vykau į Stokholmo bienalę. Kūrinys buvo su trimis video projekcijomis. Kūrinys buvo komponuojamas tiek namuose, tiek akademijos studijoje. Apie pastarąją, beje, dar pamenu svarbų dalyką – kompozitorius Ričardas Kabelis „atvežė“ paskaitą iš Kelno elektroninės muzikos studijos, kurioje pranešėjas kalbėjo apie vieną programą – Csound. Ta programa buvo visiškai programinė – vien kodai. Ir tai mane sužavėjo – buvo visiškai kitas pasaulis – jokių klavišų, jokių midi. Šia programa galėdavai kontroliuoti kiekvieną obertoną mikro dalelę. Tai buvo egzotika. Tačiau viską įsisavinti ir pradėti pilnai rašyti muziką man buvo gan sunku ir užėmė labai daug laiko. Su ta programa eksperimentavau 2–3 metus, bet jokių rimtų kompozicijų nesukūriau.

Pamenu, kai grįžau iš Darmštato muzikos kursų (apie 1997 m.), buvau labai įkvėptas vokiečių estetikos ieškoti naujų garsų. Tuomet labai eksperimentavau su programa Csound – programuodavau, ieškodavau naujų garso galimybių. Tačiau vis vien buvo sunku – kaip jau ir sakiau, su programa norint kažką sukurti, reikia parašyti programinį kodą, kurį programa „sukalkuliuoja“, o tas gali trukti ir kelias valandas. Tačiau, kadangi aš į šią programą taip gilinaus, kompozicijų susikaupė. Ir buvo išleistas albumas „Garso kaukės“ – pirmasis surroundinis super CD albumas. Nors albumas buvo išleistas 2003 m., jame esantys kūriniai pagrinde sukurti iki tol – paskutiniajame praeito amžiaus dešimtmetyje. Albumą sudarė šešių kompozicijų rinktinė, iš kurių viena buvo sukurta Stokholmo „Alpha“ studijoje – būtent dėl to viena iš kompozicijų vadinosi „Alpha 10“, taip tarsi pagerbiant studiją.

Mane labai žavėjo Csound'o kodai, svarumas, kurį galima sukurti naudojantis šia programa.

O Lietuvoje beveik niekas su šia programa nekūrė – gal kažką paeksperimentavo, tačiau rimtų kompozicijų neišliko. Man tai buvo rimtas žingsnis – naujas pasaulis, nuo kurio kaifavau. Sakyčiau, nes toks savotiškas atsiskyrimas nuo pasaulio – visai kaip vienuoliai atsiskiria ir eina medituoti. Nors tai ir buvo laiko deginimas, aš tuo albumu didžiuojuos – tai, mano žiniomis, pirmi kūriniai, sukurti vien programine įranga.

Aš net pamenu juokingą dalyką – akademijoje, kai man reikėdavo atsiskaityti kūrinius, aš atnešiau „Expansia“ grafinę partitūrą (1997 m.), ir komisija nežinojo, kaip vertinti. Tais pačiais metais parodžiau ir kūrinio „Su60“ grafinę partitūrą iš Csoundo – vėlgi tuo metu nežinojo, kaip ją vertinti. Be to, savo elektroninių kūrinių nerodydavau savo dėstytojui kompozitoriui Osvaldui Balakauskui – jis juos pamatydavo tik prieš atsiskaitymus.

– Noriu pasitikslinti daugiau apie „Garso kaukių „kūrinius. Pasakojote apie „Alpha 10“ atsiradimo istoriją, tačiau kaip buvo su kitais kūriniais – kodėl pasirinkote tokius pavadinimus, iš kur kilo inspiracijos kiekvienai kompozicijai?

Axis“ – atsimenu, kai kūriau jį, atradau principą, skambesį tokį, kokio noriu, buvau pasidaręs diagramas tarp dažnių „+-+...“. Būtent dėl to „Axis“ ir buvo apie svyravimus, idealiai tinkančius šiam kūriniai. Manau, kad „Axis“ kūriau 1999–2000 m., bet pamenu, kad tas kūrinys turėjo daug schemų, užrašų. Man labai patiko mikrintervalai tuose svyravimuose, tarsi sirenose. Manau, kad jis konceptualiai labai tinka kaip pirmas albumo kūrinys.

„Garso kaukės“ – čia buvo daug įvairių sintezės metodų, daug medžiagų. Kūrinys nebuvo monolitiškas kaip „Axis“ – šiame kūrinyje kūriau etapais, kurie dėliojosi skirtingai. Veikiausiai dėl to kūrinys ir vadinosi „Garso kaukės“ – tarsi skirtingų garsinių kaukių visuma.

„PoDar“ – tai kūrinys su mintimi „Po Darmštato“, tarsi parodantis gimusį įkvėpimą grįžus iš kursų Darmštate.

„Su60“ – daugiausiai iš viso albumo grotas kūrinys, kuriuo labai džiaugiuosi. Nors jame naudoti sudėtingi kodai, skambesys yra gana lengvas. Šiame kūrinyje naudojau sutartines („Su“), o „60“ reiškia 60 sekundžių – Csound buvo programiniai sluoksniai, kurie turėdavo trukmes. Šiame kūrinyje vienas sluoksnis tiek ir trukdavo. Pamenu, kad galėčiau išgauti šį skambesį, turėjau labai stipriai dailinti medžiagą. Sakyčiau, iš visų kūrinių „Axis“ ir „Su60“ yra gryniausi *CSound*’ine prasme.

„Alpha 10“ – buvo sukurtas „Alpha“ studijoje Švedijoje, Visbyje (2002 m. vasaris). „10“ veikiausiai reiškė 10 min. trukmę. Kurdamas šį kūrinį žinojau, kad jis bus atliktas Nujos muzikos festivalyje – tai pastūmėjo sukurti jį per rezidencijos laiką. Kurdamas šį kūrinį pirmą kartą dirbau su „Macintosh“ linija, nors, tiesą pasakius, man jį nelabai patiko, tik tiek, kad kompiuteriai buvo žymiai greitesni, taip pat buvo įrašantys DVD ir CD. Bendrai, man ta studija tuo metu labai patiko – ji buvo aukšto techninio ir estetinio lygio, mes neturėjome nieko panašaus.

„Telomeros“ – jį sukūriau taip pat grįžęs iš Švedijos. Ten naudojau ir kitą programą, ne tik Csound. „Telomeros“ yra pavadinimas iš genetikos, atspindintis mano polinkį domėtis ir žavėtis moksliniais dalykais. Telomeros yra genetinės sekos – man patiko ir pati idėja, ir gražus, aristokratiškas, paslaptiškumo turintis skambesys. Ten, beje, buvo naudotos sekos ir pagal prasmę pavadinimo liniją.

– Minitė elektroninės muzikos studiją akademijoje. Kokia buvo jos reikšmė – ar ji buvo pakankama elektroninės muzikos kūrėjams?

– Ta studija tuo metu buvo tarsi didelis kabinetas. Ten dirbo kompozitorius Vytautas Bičiūnas. Būtent šioje studijoje jis mums paleido savo kūrinį „Kosmosas“ (1961), kuris man atrodė itin novatoriškas kaip tam laikui – Stockhausen’iška stilistika, kosmoso tematika paliko didelį įspūdį. Studijoje aparatūros buvo nedaug – sintezatorius, pora garso generatorių, plokštelių grotuvas, keli magnetofonai, ir, jei gerai pamenu, net kompiuterio iš pradžių nebuvo – vėliau tik atsirado.

Tas kabinetas ilgą laiką buvo traktuojamas kaip garso režisūros mokymosi patalpa. Ji nebuvo orientuota į elektroninės muzikos kūrimą, bet kažkaip, po Csound’o kursų, tie dalykai pajudėjo – berods, atsirado ir mokymosi disciplina, susijusi su el. muzika. Taip pat, jei gerai menu, būdavo galima kurti/konsultuotis su dėstytoju asmeniškai, bet čia vėlesniame kurse.

Ten dėstė Bičiūnas, jis pats būdavo garso režisierius, tai paskaitos irgi būdavo orientuotos ten.

Studijos mastelis buvo nedidelis – viena nedidelė auditorija, tačiau studentų grupei užteko.

Bendrai, kaip ir sakiau, ten nebuvo daug įrangos – lyg menu sintezatorių Yamaha, garso generatorius, dar keletą instrumentų, priemonių. Tačiau viskas gan kukliai buvo

Po to, apie 1996 m., ten dėstyti pradėjo Gintaras Sodeika. Keletą kūrinių, tokių kaip, pavyzdžiui, „Expansia“ (1997), sukūriau prie jo.

– Kaip apibūdintumėte savo elektroninės muzikos stilistiką 10 deš. antroje pusėje? Ar buvo skirstymas, sąvokos?

– Iš tiesų, viską vadino bendrai elektronine muzika. Niekas nesigilino, kad, pavyzdžiui, kompiuterinė muzika yra grynai sukomponuota tik programiniu kodu. Aš sąvokas žinojau, tačiau taip preciziškai niekas neskirstė.

O aš pradėjau nuo elektroninės ir elektroakustinės muzikos, paskui atėjo kompiuteriu generuotos – tos, sakykime, tikrosios kompiuterinės muzikos – etapas (maždaug nuo 1997 m.).

– Kaip vertinate 1990–ųjų elektroninės muzikos sceną Lietuvoje? Ar formavosi tam tikra bendruomenė, kokią įtaką darė atsirandantys festivaliai, koncertų erdvės?– Iš tokių įvykių pamenu koncertą, vykusį menininkų rūmuose (dabartinėje Prezidentūroje) – kompozitorius Mindaugas Urbaitis pakvietė amerikiečių atlikėją, kuri grojo perkusiją ir elektroninę muziką. Čia kokie 1993–1994 m. ir, jei gerai pamenu, šis pasirodymas buvo „Gaidos“ festivalyje.

„Druskomaniją“ dar pamenu – ten vis suskambdavo kūrinių su fonograma.

O daugiau kažko labai ypatingo neprisimenu. Būtent tame dešimtmetyje užsieniečiai buvo reti svečiai ir niekas manęs nunistebino.

Kas liečia ne akademinę muziką – dar minėčiau jau daugiau šio amžiaus pradžioje (2000-2001) veikusį „Gravity“ klubą, kurio estetika, dizainas buvo itin išskirtiniai. Ten jie buvo pakvietę ir keletą ne tokių komercinių atlikėjų, kaip, pavyzdžiui, atlikėją Robert Hankins ar grupę „Boards of Canada“. Šis klubas padarė man didelį įspūdį, o ir kitiems, jaunimui, formavo teigiamą požiūrį į elektroniką.

– Tai visgi elektroniką buvo galima atskirti nuo akademinės muzikos sąvokos?

– Elektroninė muzika nebuvo laikoma akademine. Na, nebent vos vos. Tai buvo muzika su labai rezervuoti požiūriu, tarsi akademinė muzika – *nelabai* muzika. Tačiau vis vien, ir kitos kartos kompozitoriai, kaip, pavyzdžiui, Osvaldas Balakauskas, buvo sukūrę elektroninės muzikos eksperimentų, tai jie ją kažkiek toleruodavo. Bet pats požiūris labai atsispindėdavo kartų skirtume – gimusieji arčiau naujojo amžiaus elektroninę muziką priimdavo geriau.

– Ar yra elektroninės muzikos kūrinių iš 1990–2000 m. laikotarpio, kurie, jūsų nuomone, nusipelno didesnio dėmesio ar naujo įvertinimo? Kokius ryškesnius kūrinius išskirtumėte?

– Ryčio Mažulio „Grynojo proto klavyras“ (1996) – man kūrinys numeris vienas. Manau, kad kompozitorius atrado tam tikrą algoritmą – principą, kai kanonas paleidžiamas per 50 balsų. Aš pats kažkada bandžiau panašiai eksperimentuoti – gavosi Mažulio estetika. Dar iš šio kompozitoriaus kūrinių minėčiau kompoziciją „Palindromas“ (1996).

Kitas man įsiminęs kūrinys – Gintaro Sodeikos „Baza Gaza“ (1988), irgi palikęs didelį įspūdį.

– Kaip jūsų muzika keitėsi per visus kūrybinius metus? Kokią sąsają tai turėjo su technologijomis, naujovėmis?

– Iš tiesų, pats kol kas dar muzikos laikmečių neskirsčiau. Tačiau dabar, kai pagalvoju, yra keletas akivaizdžių etapų.

Pirmasis buvo nuo 1993 iki 1997 m. Į jį įeina ir pirmosios kompozicijos, kurias sukūriau besimokydamas kompozicijos M. K. Čiurlionio menų mokykloje pas kompozitorių Bronių Kutavičių. Tiesa, ne elektroninės.

Kitas etapas būtų siejamas su minėta CSound programa – maždaug 1997–2000 m.

Dar vienas etapas – multimedijiniai projektai, startavę maždaug nuo 2000 m. Šiame etape minėtina kompozicija „Timeline“ (2006), performansas „Zoo Zoom“ (2007), kuriame buvo įgarsinti ir video transliuojami gyvi gyvūnai.

Kaip atskirą etapą išskirčiau „Metroscan“ (2010) kompozicijos pasirodymus tarptautiniame lauke. Keletą metų po kompozicijos sukūrimo, aktyviai grojau Azijoje – Taivane, Makao, Indijoje, Hong Konge. Jeigu neklystu, buvau pirmasis lietuvis, pasirodęs su elektronine muzika šiose šalyse. Teko groti ir prieš japonų kilmės menininkę Ryoji Ikeda. Tai buvo ryškus ir intensyvus etapas.

Vėliau minėtinas kompozicijos „Quantonom“ (2019), sukurtos visai prieš COVID pandemiją, etapas. Šis kūrinys buvo pristatytas Nacionalinėje Dailės galerijoje. Audiovizualinė kompozicija

buvo skirta penkiems robotikos principu sukurtiems judantiems objektams. Tai buvo techniškai sunkiai paruošta instaliacija.

Dabar perėjau į naują etapą – gilinimąsi į super-mikro garso daleles. Tokiomis nano dalelėmis paremta kompozicija „Nanosonix“ (2023).

– Minitė Jūsų kūryboje itin išskirtiną ir muzikos bei vaizdo derinimo idėją, pasirodymus su multimedijomis. Kas paskatino elektroninės muzikos kūrinius susieti su vaizdu? Kaip manote, ar toks kelių sričių derinimas papildo šį muzikos žanrą?

– Man visuomet knietėjo vaizdo ir garso santykis. Tačiau iš pradžių kompiuteriai tam buvo per lėti, nebuvo reikiamų programų. Bent kiek tinkami kompiuteriai, kuriuose veikdavo programos, buvo iš [Apple – aut.past.] Macintosh linijos. Tačiau jie buvo labai mažai kam prieinami. Tad tas idėjas įgyvendinti buvo labai sunku, reikdavo ieškoti kelio, kaip tą video sukurti.

Iš tokių ankstyvų kompozicijų išskirčiau „Jaunos muzikos“ festivalyje parodytą kūrinių „Telomeros“ (2002), kurį sukūriau grįžęs iš Švedijos. Ši kompozicija buvo skirta trimis realiu laiku generuojamiems kompiuteriams. Kūrinio projekcijos buvo tarsi algoritminės struktūros, panašios į dabartinio Roberto Henke’s projekto rezultatus. Dabar, kai pagalvoju, keista, kaip man pavyko – net ir tris kompiuterius tuo metu turėjo būti sunku rasti.

Bendrai, kalbant apie video – aš tiesiog jausdavau, kad reikia tos vizualiosios dalies. Pradžioje vis vien buvo leidžiamos elektronikos fonogramos, tad tarsi trūkdavo kažko, kas padėtų kūrinių nukelti į kitą dimensiją.

Didžioji dalis tokio tipo kūrinių yra su mano paties kurtais video. Į tai aš žiūriu itin preciziškai – sąsaja tarp muzikos ir vizualinės dalies turi būti, negali viena dalis būti sau, kita – sau.

– Kaip ir minėjote, savo kūryba esate matomas ir tarptautinėje erdvėje. Tokia patirtis neabejotinai leidžia susidaryti platesnį vaizdą apie pasaulinį elektroninės muzikos kontekstą. Tad, klausimas – kaip, jūsų akimis, atrodo dabartinė elektroninės muzikos situacija Lietuvoje, lyginant su tarptautiniu lauku? Ar jau yra susiformavusi elektroninės muzikos klausytojų bendruomenė, kuri aktyviai buriasi koncertuose, festivaliuose ar kitose alternatyviose pasirodymų erdvėse? Kokia mūsų šalies infrastruktūra elektroninės muzikos atžvilgiu?

– Bendrai, manau, jau esame *apsilyginę* su kitomis šalimis. Nėra, kad kažko labai trūktų. Manau, kad kaip tokiai nedidelei šaliai viskas yra gana intensyvu.

Žinoma, kalbant apie ne akademinę elektroninę muziką, nesame Berlynas – nėra pas mus tų tikrų klubų. Tad čia neprilygstame. Tačiau faktas, jog daug žinomų vardų jau yra atvažiavę į Lietuvą rodo, jog *daugiau mažiau* esame „įėję“ į žemėlapi. Nebesame toks užkampis, kaip anksčiau. Mums prireikė 10–20 metų, kol apsilankė elektroninės muzikos žvaigždės. Tuomet ir pasivijome vakarų šalis.

Pats pamenu, kad 2004–2005 m., rengdamas „Jaunos muzikos“ festivalį, pakviečiau elektroninės muzikos kūrėjus Ryoji Ikeda ir Alva Noto. Tada jie nebuvo elektroninės muzikos žvaigždės. Tuo metu, kai jie čia apsilankė, tai buvo labai progresyvu.

Dabar, palyginus šiuolaikinę elektroninę muziką su šiuolaikine akustine muzika, manau, jog pastaroji yra totalioj krizėj. Šiuo atveju elektroninė muzika sulaukia didesnio susidomėjimo virtualioje erdvėje, kas labai daug ką parodo. Tačiau tai normalu. Veikiausiai visuomet taip bus.

Ačiū už pokalbį.

5 priedas. Pokalbis su Antanu Jasenka

Interviu data ir pobūdis: nuo 2026 03 17 iki 2026 03 20 bendravimas el. laiškais.

– **Esate dažnai minimas kaip vienas pagrindinių elektroninės muzikos kūrėjų 1990-ųjų Lietuvoje. Iš kur kilo impulsas domėtis elektronine muzika, įsisukti į šį lauką?**

– Taip, aktyvus susidomėjimas elektronika ir garsą generuojančiais prietaisais atsirado dar baigiant studijas Lietuvos muzikos akademija Kompozicijos katedroje, apie 1990 metus. Tuo metu natūraliai formavosi ir domėjimasis menininkais, kurie kūrė garso estetikos, garso manipuliacijos bei garso generavimo srityse.

Šis laikotarpis sutapo su Sovietų Sąjungos žlugimu ir esminiais politiniais bei kultūriniais lūžiais, kurie ženklino naujų meninių praktikų atsiradimą. Šiuos pokyčius suvokiau kaip atsiveriančią kūrybinę erdvę, leidžiančią ieškoti naujų išraiškos formų, kartu neatsisakant akusmatinės muzikos principų. Tais laikais, kai kūrybinė veikla buvo stipriai kontroliuojama, tapo būtina ieškoti alternatyvių mąstymo ir raiškos laukų.

Šią situaciją taikliai apibūdina Česlovas Milošas savo romane „Pavergtas protas“, kuriame analizuojama sovietinės sistemos poveikis intelektualinei ir meninei laisvei, taip pat menininko priverstinis veikimas dvigubo tapatumo sąlygomis. Po politinių pokyčių atsivėrė galimybė kurti be ideologinių ir akademinų represijų, atsigręžiant į naujųjų – ateities – menų formas.

Galio teigti, kad tiek intuityviai, tiek intelektualiai jaučiau būtinybę atsigręžti į virtualios realybės, analoginio bei besiformuojančio skaitmeninio meno sritis. Reikšmingą poveikį mano kūrybiniam mąstymui darė Karlheinz Stockhausen, Osvaldas Balakauskas ir Bronius Kutavičius muzika, juolab kad kompozicijos studijas baigiau pas Balakauską ir Vytautą Laurušą. Taip pat svarbu paminėti Giedriaus Kuprevičiaus projektą „Argo“ bei ankstyvuosius Šarūno Nako elektroninės muzikos darbus.

Visa tai liudijo apie artėjančią naują, nenusipėjamą laiką. Panašius procesus galime stebėti ir šiandien – technologijos sparčiai progresuoja, o meninės praktikos nuolat transformuojasi. Šiame kontekste ir toliau judu pirmyn, kiekvieną kartą patirdamas kūrybą tarsi iš naujo – kaip neįprastą, dar neatrastą ir nuolat besikeičiančią erdvę.

– **XX a. 10 deš. arba 1990-ieji. Su kokia technika ir programine įranga teko dirbti tuo metu? Kaip ji keitėsi per keletą darbo metų?**

– Tuo metu kompiuteris dar buvo už praktinio pažinimo ribų. Jis atrodė tarsi sudėtingas „kosminis laivas“, galintis kelias dienas skaičiuoti didelės apimties duomenis. Vaizduotėje jis veikiau priminė didžiulę sistemą, užimančią keletą patalpų, prieinamą tik siauram specialistų ratui. Todėl apie 1990- uosius kūrybinėje praktikoje dominavo analoginės technologijos: mikšeriniai pultai, mikrofonai, sintezatoriai.

Pirmieji ryškesni mano kūrybiniai bandymai buvo susiję su magnetine juosta, triukšmo estetika ir šių garsinių medžiagų transformavimu į estetinę patirtį. Tuo metu ypatingas dėmesys buvo skiriamas garso intensyvumo (garsumo) lygmeniui. Dirbau su garsu kaip su patyriminiu reiškiniu, keldamas klausimus: koks garso intensyvumas gali paveikti žmogaus sąmonę taip, kad jis prarastų

orientaciją ar net atmintį? Kokio pobūdžio triukšmai daro stipriausią poveikį protui ir kūnui? Taip pat buvo svarbu stebėti aplinkos reakcijas į radikalias, provokuojančias garso pateikimo formas.

Šios krypties eksperimentinius kūrinius sudaro: „Senovinės giesmės“ (1993), „Tangofonija“ (1995), „naj’Mix“ (1995), „Repeat“ (1996), „Room Music“ (1997), „Cut- Off“ (1999), „prognostic@act“ (2012), „Mateix Nature“ (2021).

Vėliau visi minėti darbai buvo išleisti pasauliniuose leidybos (angl. *label*) kontekstuose. Kompiuteriui tapus prieinamu kaip kasdieniam naudojimui skirtam įrankiui, leidžiančiam generuoti, analizuoti ir redaguoti garsą naujose dimensijose, apie 1997 metus jis atsirado ir mano kūrybinėje aplinkoje. Šis pokytis paskatino naujų meninių sprendimų paieškas

ir lėmė kūrinio „h3ORaj“ (2000) atsiradimą. Kūrinys buvo dedikuotas Andrew McKenzie, žinomam kaip „The Hafler Trio“ iniciatoriui, kurio veikla darė reikšmingą įtaką mano kūrybiniam mąstymui skaitmeninio garso meno kontekste. Vėliau užsimezgė ir kūrybinis bendradarbiavimas su šiuo menininku.

Man kūrinys „h3ORaj“ žymi esminį lūžį – perėjimą nuo analoginės (tape music, field recording) kūrybos principų prie skaitmeninės garso kūrimo kultūros. Nuo to laiko aktyviai naudoju įvairias muzikinės programinės įrangos sistemas, tarp jų ir sudėtingas aplinkas, tokias kaip Max/MSP, kurios leidžia plėtoti išplėstines garso sintezės ir kompozicijos strategijas.

Vėliau visi minėti darbai buvo išlesiti pasauliniuose leibeliuose.

– Kaip vertinate 1990–ųjų elektroninės muzikos sceną Lietuvoje? Ar formavosi tam tikra bendruomenė, kokią įtaką darė atsirandantys festivaliai, koncertų erdvės?

– Natūralu, kad kintant politinei sistemai jauniems to meto kūrėjams atsivėrė galimybės kryptingai plėtoti veiklą akusmatikos, elektronikos ir medijų meno srityse. Vieni ėmė eksperimentuoti su vizualinėmis formomis, performansu, judėjimais, susijusiais su „Žaliu lapu“, Fluxus bei video menu, kiti ieškojo naujų garso pateikimo ir patyrimo erdvių.

Aš asmeniškai, kartu su bendraminčiais, inicijavau akusmatinės muzikos festivalio „Jauna muzika“ rengimą ir įgyvendinimą, taip pat aktyviai kūriau naująją akademinę muziką. Ši veikla reikalavo ne tik kūrybinės energijos, bet ir praktinių išteklių. Vienas verslininkas, įvertinęs mūsų iniciatyvą, vienu metu skyrė 3000 JAV dolerių sumą, leidusią maždaug trejus metus nuosekliai plėtoti šią kultūrinę veiklą.

Svarbu pabrėžti, kad tuo laikotarpiu dar neegzistavo nei fondai, nei asociacijos ar kitos institucijos, galinčios sistemiskai remti tokio pobūdžio iniciatyvas ar apskritai finansuoti jaunųjų menininkų veiklą. Todėl visas kultūrinis laukas turėjo savarankiškai išsilaikyti iš ideologinių apribojimų, kuriuos taikliai apibrėžė Česlovas Milošas savo veikale „Pavergtas protas“. Per maždaug vieną dešimtmetį Lietuva šį virsmą iš esmės įgyvendino.

– Ar yra elektroninės muzikos kūrinių iš 1990–2000 m. laikotarpio, kurie, jūsų nuomone, nusipelnė didesnio dėmesio ar naujo įvertinimo? Kokius ryškesnius kūrinius išskirtumėte?

– Iš mano pozicijos, sakyčiau, kad 1990–2000 m. laikotarpis elektroninėje muzikoje vis dar nėra iki galo įvertintas, ypač Rytų ir Vidurio Europos kontekste. Tai buvo pereinamasis laikas – nuo analoginių technologijų prie skaitmeninių, nuo lokalių eksperimentų prie globalių tinklų, tačiau daugelis tuo metu sukurtų darbų liko parašėse.

Manau, kad didesnio dėmesio nusipelnė ne tik pavieniai kūriniai, bet ir tam tikros kūrybinės strategijos. Pavyzdžiui, Osvaldo Balakausko elektroniniai darbai, nors ir žinomi, dažnai nėra permąstomi šiandienos kontekste – ypač jų erdvinio garso ir rituališkumo aspektai. Taip pat itin svarbi Vytauto Bičiūno veikla (Muzikos akustikos pagrindai, 1988m.), kuri tuo laikotarpiu formavo savitą, konceptualų požiūrį į garsą kaip į informacinę ir psychoakustinę terpę.

Kalbant apie mažiau institucionalizuotą lauką, verta iš naujo atsigręžti į ankstyvąją eksperimentinę „tape music“ ir „noise“ sceną, kurioje veikė daug nepriklausomų kūrėjų („nāj“, Orlandas Narušis, Denis Šafoval. Gintas Kraptavičius, Ramūnas Jaras, Raimundas Eimontas ir kt), dažnai leidusių savo darbus mažais tiražais ar kasetėse. Šie kūriniai šiandien gali būti suvokiami kaip savotiški garso meno „artefaktai“, atskleidžiantys ne tik estetiką, bet ir technologinę bei kultūrinę situaciją.

Lietuviškame kontekste išskirčiau Šarūnas Nakas ankstyvuosius elektroninės muzikos darbus, kurie pasižymėjo konceptualumu ir drąsia garso kalba. Taip pat svarbus Giedrius Kuprevičius projektas „Argo“, kuris dar anksčiau pradėjo elektroninės muzikos trajektoriją Lietuvoje, tačiau jo įtaka buvo jaučiama ir vėliau.

Žvelgiant iš asmeninės kūrybinės patirties, man artimi yra kūriniai, kurie tyrinėjo ribines garso būsenas – triukšmą, tylą, ekstremalių garsumo lygius, suvokimo slenksčius. Tokie darbai

dažnai liko už pagrindinio kanono ribų, tačiau būtent jie šiandien gali būti aktualūs naujai – kaip radikalūs, nekompromisiniai bandymai permąstyti, kas apskritai yra muzika. Todėl atsakymas būtų toks: taip, yra daug kūrinių, kurie nusipelno naujo įvertinimo. Tačiau dar svarbiau – peržiūrėti patį to laikotarpio suvokimo modelį ir į jį pažvelgti ne kaip į „pereinamąjį“, o kaip į savarankišką, intensyvią ir eksperimentinę kūrybos lauką.

– Minėtina ir Jūsų rengta radijo laida „Nauja muzika“. Iš kur kilo idėja rengti šią laidą bei kas buvo pagrindiniai informacijos šaltiniai? Kokia muzika ar įvykiais dalindavotės laidoje?

– Susiklostė aplinkybės, kad tuo laikotarpiu (1992–1993) man buvo pasiūlyta dirbti LRT radijuje ir vesti naujosios muzikos laidą, kurią pavadinau „Nauja muzika“. Ilgai nesvarstęs priėmiau šį publicistikos žanro iššūkį. Tuo metu jau auginau vaikus, todėl reikėjo ne tik kūrybiškai veikti, bet ir kasdienį chaosą paversti asmenine, sisteminga tvarka.

Ši veikla reikšmingai išplėtė mano akiratį eksperimentinės muzikos srityje. Turėjau galimybę nuosekliai susipažinti su įvairių šalių autoriais – nebūtinai jaunais, bet svarbiais tuo metu vykstančių procesų kontekste. Tai leido geriau suvokti, kas vyksta Europoje ir Amerikoje naujojo meno lauke, ypač srityse, susijusiose su garsu, muzikos formomis ir kompozicinėmis technikomis.

Svarbų vaidmenį šiame pažinimo procese atliko nepriklausomai leidžiamas žurnalas „Tango“, kurį redagavo Linas Vyliaudas ir Robertas Kundrotas. Šis leidinys tapo reikšmingu atspirties tašku tiek informacijos, tiek muzikinių įrašų (vinilų, vėliau – kompaktinių diskų) prasme. Vėliau informacijos sklaida dar labiau paspartėjo atsiradus internetui, kuris leido operatyviai sekti aktualijas.

Prisimenu vieną ryškiausių radijo laidos epizodų – kartu ir komišką, ir rimtą. Transliuodamas Merzbow (Masami Akita) triukšmo kūrinių – šį menininką vėliau pakvietėm ir į festivalį „Jauna muzika“ – netikėtai „dingo“ visas radijo eteris. Triukšmo intensyvumas ir specifinė garso struktūra FM bangomis sukėlė techninį efektą, kuris buvo palaikytas gedimu: manyta, kad sugedo magnetinių juostų aparatai ar įvyko trumpas elektros sujungimas. Radijo techninis personalas patyrė šoką, tačiau paaiškėjo, kad tai buvo ne techninė klaida, o transliuojamo kūrinio pasekmė. Kitą dieną, žinoma, teko aiškintis dėl tokio turinio pasirinkimo.

Šiandien įdomu man pasvarstyti, kaip būtų priimta, jei LRT eteryje būtų transliuojama John Cage kompozicija „4'33“ („Tyla“). Tikėtina, kad šandienos kontekste ji būtų suvokiama ne kaip provokacija, o kaip konceptuali refleksija apie klausymosi ribas, tylos estetiką ir pačią muzikos sampratą.

Per beveik trejus metus trukusį laikotarpį laidoje buvo pristatyta plati eksperimentinės muzikos panorama: lietuvių autoriai ir kompozitoriai, taip pat tarptautinėje erdvėje veikiantys kūrėjai bei garso menininkai.

– Literatūroje apie 1990-ųjų Lietuvos elektroninės muzikos lauką dažnai minima „pogrindžio“ elektroninė muzika (čia pavyzdys galėtų būti grupės „nAj“, „Modus“ bei kiti, vietinės reikšmės festivaliuose sutinkami atlikėjai/kūrėjai). Jūsų nuomone, ar „pogrindžio“ elektronika iš tiesų egzistavo kaip atskira, nuo akademinės tradicijos izoliuota sritis, ar vis dėlto buvo tos pačios elektroninės muzikos lauko dalis?

– Atsakyčiau iš savo patirties, kad vadinamoji „pogrindžio“ elektroninė muzika Lietuvoje apie 1990-uosius nebuvo visiškai izoliuota ar autonomiška sritis. Tai veikiau buvo tos pačios, bendros elektroninės muzikos ekosistemos dalis, tik veikianti kitomis sąlygomis ir kitomis formomis. Terminas „pogrindis“ dažnai atsiranda iš institucinio žvilgsnio – iš akademijos, radijo, oficialių koncertinių erdvių. Tačiau realybėje tuo laikotarpiu viskas buvo daug labiau persipynę. Tie patys žmonės, kurie kūrė akademinėje aplinkoje, domėjosi ir eksperimentine, neinstitucine scena, klausėsi tų pačių įrašų, dalijosi informacija, technologijomis, netgi estetika. Grupės kaip nAj ar Modus veikė ne tiek „už sistemos ribų“, kiek šalia dar tik besiformuojančios sistemos.

Reikia nepamiršti, kad pati sistema tuo metu buvo trapios būklės – po Sovietų Sąjungos žlugimo nebuvo aiškiai susiformavusių infrastruktūrų, nei stabilaus kultūrinio finansavimo, nei aiškių ribų tarp „aukštosios“ ir „alternatyviosios“ kultūros. Todėl „pogrindis“ dažnai reiškė ne opoziciją, o tiesiog kitokį veikimo būdą: mažesnius tiražus, kasetinius leidinius, neoficialias erdves, laisvesnę estetiką.

Man pačiam visada buvo svarbu ne tiek priklausyti vienai ar kitai stovyklai, kiek tyrinėti garsą kaip reiškinį. Ir šiuo požiūriu skirtis tarp akademinės ir „pogrindinės“ elektronikos dažnai buvo dirbtinė. Akademinė muzika galėjo būti konceptualesnė, struktūriškesnė, tuo tarpu „pogrindis“ – labiau intuityvus, žaliavinis, kartais radikalesnis. Tačiau abi kryptys veikė tame pačiame kultūriniame ir technologiniame lauke.

Todėl sakyčiau taip: „pogrindžio“ elektronika egzistavo kaip socialinė ir kultūrinė laikysena, bet ne kaip atskiras, izoliuotas muzikinis pasaulis. Tai buvo gyvybinga, būtina ir labai svarbi bendro proceso dalis, kuri ne tik papildė, bet ir tam tikra prasme stimuliuojo akademinę sceną – skatino ją išeiti iš savo ribų ir permąstyti pačią muzikos sampratą.

– Ar, Jūsų nuomone, lengvesnė prieiga prie elektroninių instrumentų būtų pakeitusi Lietuvos muzikos raidą?

– Sakyčiau, kad lengvesnė prieiga prie elektroninių instrumentų neabejotinai būtų pakeitusi Lietuvos muzikos raidą, tačiau klausimas – *kaip*. Jeigu 9-ajame dešimtmetyje ir apie 1990-uosius elektroniniai instrumentai, studijinė įranga ar kompiuteriai būtų buvę lengvai prieinami, tikėtina, kad būtume turėję didesnę kiekį kūrinių, daugiau scenų, daugiau stilistinės įvairovės. Galbūt būtų susiformavusi stipresnė industrinė ar net populiariosios elektronikos kryptis, greičiau integruota į tarptautinį kontekstą.

Tačiau kartu man atrodo, kad būtent *ribojimai* suformavo tam tikrą mąstymo kokybę. Kai neturi įrankio, pradedi giliau klausyti. Kai neturi technologijos, pradedi ją įsivaizduoti. Tas įsivaizdavimas – labai svarbus kūrybos etapas. Mano paties atveju garsas pirmiausia atsirado kaip idėja, kaip vidinė konstrukcija, o tik vėliau – kaip technologinis įgyvendinimas.

Kaip tapyboje: jei turi visas spalvas, gali tapyti laisvai, bet jei turi tik juodą ir baltą – pradedi matyti struktūrą, šviesą, įtampą. Lygiai taip pat buvo su garsu. Analoginė aplinka, magnetinė juosta, triukšmas – tai buvo tarsi ribota paletė, kuri vertė ieškoti intensyvesnių, konceptualesnių sprendimų.

Todėl sakyčiau paradoksaliai: lengvesnė prieiga būtų pagreitinusi raidą, bet nebūtinai ją pagilinus. Tai, kas vyko Lietuvoje tuo metu, buvo lėtesnis, bet labai koncentruotas procesas. Jame atsirado savotiška „vidinė laboratorija“, kurioje garsas buvo ne tik kuriamas, bet ir mąstomas.

Šiandien, kai viskas prieinama, iššūkis yra kitas – nebe kaip pasiekti garsą, o kaip jį *atskirti* iš pertekliaus. Todėl nemanau, kad viena situacija yra geresnė už kitą. Tai skirtingos kūrybinės sąlygos, kurios formuoja skirtingas estetikos kryptis.

Galbūt svarbiausia – ne technologijos prieinamumas, o gebėjimas sukurti santykį su garsu. Ir šis santykis, nepriklausomai nuo laikmečio, visada lieka individualus, beveik egzistencinis.

Ačiū už pokalbį.

6 priedas. Pokalbis su Gintu Kraptavičiumi

Interviu data ir pobūdis: vaizdo skambutis „Messenger“ platformoje 2025 10 17.

– **Pirmiausia norėtusi užduoti bendresnį klausimą – apie save apie kitus kūrėjus. Ar buvo lūžis po Nepriklausomybės atkūrimo? Kaip visa situacija atrodė tuomet ir ar buvo santykis su ankstesne muzika? O gal kaip tik buvo noras kurti ir išbandyti kažką naujo?**

– Sakyčiau Nepriklausomybė niekaip nedarė įtakos – ėjo ir praėjo. Net nežinau, kas galėjo keistis. Gal tie, kurie roko maršuose dalyvaudavo, gaudavo sceną, o visa kita – nepasikeitė. Nei scenų padaugėjo, nei dar ką.

Iki 1990 m. grojom gamyklose, nes ten būdavo aparatūros, instrumentų. *Sklepuose* neprirepetuosi. O gamyklose būdavo kultūros skyrius ir turėdavo aparatūros. Aišku, būdavo daug niuansų... Pavyzdžiui, aš tik dabar sužinojau, kai draugai papasakojo, kad už atvežtą aparatūrą iš kokios Čekoslovakijos į gamyklą, būdavo dalinami butai. Mes, pamenu, važinėdavom po gamyklas ir grodavom. Marijampolėj viena gamykla turėjo teslos aparatūrą – labai gera buvo. O kitur tos geros aparatūros trūkdavo... Tai va tokiam lygy viskas ir buvo. Ir po Nepriklausomybės niekas nepasikeitė.

– **Skamba, kad po Nepriklausomybės atkūrimo tapo dar sunkiau...**

– Taip, po Nepriklausomybės [atkūrimo – aut. past.] visas gamyklas išsidalijo, tai tos įrangos prieinamumas tapo dar mažesnis. Tik mums jau gal nebe taip aktualu tapo.

Bet čia kalbu apie Marijampolę, gal Vilniuje buvo kitaip – vilniečiai, kiek žinau, turėjo priėjimą prie tų vadinamų *lariokų* [nedidelių kioskelių – aut. past.], kur buvo galima nusipirkti kasečių su įrašais. O man šita prieinamumo prasme niekas nepasikeitė – aš kaip ir anksčiau, taip ir tada, gaudavau visą informaciją iš lenkų.

– **Tai visgi informacine prasme geografinė vieta Jums pasitarnavo?**

– Taip, žinoma. Iš lenkų viską gaudavau 100 kartų greičiau. Pas mus ir radijas, ir televizija lenkų buvo. Vilniuje kol kas ateidavo, būdavo ir 2 mėnesius užtrunka., o pas mus jau už 2 savaites iš lenkų klausydavom.

– **Tai mes, palyginus su Lenkija, nebuvom tokie laisvi?**

– Taip – ir tada, ir dabar, mes esam kur kas žemesniam lygy. Pavyzdžiui, radijas ten nebuvo pigi pramoga. Pas mus su Nepriklausomybe atsirado nepriklausomas radijas, pradėjo kurtis stotys, bet jos buvo orientuotos į komerciją. Absoliučiai. Kuo daugiau pinigų padaryt. Lenkija, aišku, didesnė šalis – visko daugiau. Bet ten tos pagrindinės stotys nepalyginamos su mūsų – orientuodavosi į edukaciją kažkokią, tokio *šlamšto* kaip pas mus niekad neleidavo. Net ir dabar, iš tiesų, naktį, jei nemiegu, kartais įsijungiu lenkų radiją – nepalyginsi su mūsų kartoavimo laidom. Išgirstu tai, ko dar nesu girdėjęs – pavyzdžiui, šiąnakt girdėjau metalą su *priemaišom*, visišką avangardą. Ten bet kada, kada tik įsijungsi, žinai, kad gausi gerą muziką.

– **O kas tuomet grojo pas mus? Nes radijas lyg ir pradininkas viso ko buvo.**

– Kokiais 95-aisiais Antanas Jasenka turėdavo laidą, ten jis leisdavo įdomesnę muziką. Bet ir tai – buvo viduriniai dažniai, tai girdėdavosi šniokštimas, viskas užė, realiai tos muzikos nebuvo įmanoma girdėti. Apskritai, Lietuva ant FM perėjo tik kokiais 2007 m., kai tuo tarpu lenkai jau nuo maždaug 1970-ųjų turėjo FM. Lietuva iki šios dienos atsilieka – net dabar Marijampolėj opus *negaudo*. O lenkus *gaudo* puikiai.

Sakyčiau, niekad nebuvo radijas pas mus traukos šaltinis. Bet pamenu, pačioj pradžioj buvo „Radijo gama“ ir „Ultra vires“ radijo stotis. Tai va jie, „Ultra vires“, leisdavo įdomesnę, industrinę muziką, nes, labai svarbu, buvo iš Kauno, tai irgi *gaudydavo* lenkus.

– **O kaip elektroniniai instrumentai, įranga? Kiek žinau, buvo labai mažai.**

– Tai galima sakyti, kad jos iš vis nebuvo. Po Nepriklausomybės ypač – visi viską *išparceliavo*, pinigų trūko, ir tikrai niekas net negalvojo investuoti jų į aparatūrą. Ta aparatūra, su kuria mes grojom, buvo iš Amerikos, draugo atvežta, tai, manau, niekas daugiau nieko panašaus neturėjo.

– **O kaip kiti?**

– Apie kitus iš vis nieko negirdėjau, mes, manau, ir tada, ir dabar, mes vieninteliai tokie buvom. Tuo metu užsieny tokią muziką grojo sempleriais, ir niekas neturėjo jų, tik mes. Tai niekas negalėjo nieko panašaus ir groti.

Iš kitos pusės, net išsilavinimo niekas neturėjo tinkamo. Aš turėjau akademinį išsilavinimą, Darius [kitas grupės narys Darius Klišys – aut. past.] Gruodį [Kauno Juozo Gruodžio konservatoriją – aut. past.] baigė, tai vis kažkas.

– **Kaip buvo su kompiuteriais? Ar išbandėte redaguojant „Modus“ kūrinius?**

– Kompiuterį Darius turėjo, bet muzikos neredagavom. Aš pats neturėjau, tai iš jo semplerius imdavau, bet viskas, kas įrašyta „Modus“ albumuose, kompiuteriu neredaguota.

O šiaip, kompiuterį gavau 1997 m., kai dirbau radijo laidoj. Tada ir internetas atsirado, tai būdavo galimybė gauti informacijos.

– **Tai, kaip suprantu, laidai medžiagą ieškojote pats? Kaip viskas vyko?**

– Taip taip, viską pats – vos tik atsirado internetas, iškart, tą pačią sekundę, pradėjau ieškoti kontaktų ir rašyti email'us. Aš siuntinėdavau *playlist'us* email'ais, man siųsdavo atgal kompaktus, plokšteles. Tuo metu tų laidų pasaulyje nebūdavo daug, tai noriai siųsdavo – ir siųsdavo *kiečiausios* kompanijos, pvz. Panasonikai ir kiti.

Aišku, viskas labai ilgai užtrukdavo – medžiagą susirinkti, paruošti. Plius dar ir gyvai viskas vykdavo, nebuvo galima įrašyti. Labai daug atsakomybės būdavo.

O pati radijo stotis buvo vietinės reikšmės – gal kokią 30 km. aplink Marijampolę gaudydavo. Aišku, rašydamas dėl medžiagos, neminėdavau to, sakiau, kad čia didelė stotis, visą Lietuvą apima.

Ir labai džiaugiuos – man pačiam ta informacija buvo labai naudinga, pavyzdžiui, apie „Merzbow“ medžiagos susirinkau, ir apie kitus – man čia buvo lyg dreifavimas eksperimentinės muzikos link.

– **O kaip atsirado tas supratimas apie eksperimentinę muziką kaip atskirą kryptį? Noras dreifuoti?**

– Viskas atsirado iš to kontaktavimo, noro domėtis – pasauly viskas keitėsi, tai ir mes keitėmės taip pat. Ypač kai atsirado internetas – viskas tapo dar labiau prieinama.

– **Knygoje rašote apie festivalius, koncertus. Kas vyko ir keitėsi 90-aisiais? Ir pas mus, ir kaimyninėse šalyse?**

– 90-aisiais klubų daugiau atsirado, tai šioji tokia laisvė atėjo su Perestroika. Pavyzdžiui, Leningrado roko klubą atidarė – pats buvau atidaryme. Bet viskas dreifavo gana natūraliai.

Kaimyninėse šalyse, manau, buvo panaši situacija. 1993 m. Latvijoje kažkokie judėjimai vyko – viskas buvo panašiai kaip pas mus. Ir Leningrade su Perestroika kažkas pradėjo vykti.

– **Knygoje minit ir grupių, atlikėjų vardų, su kuriais šiandien nesusiduriame. Ar tai buvo „mada“ burtis, išbandyti kažką naujo?**

– Taip, panašiai, kaip ir tada, taip ir dabar būdavo mada. Stebiu dukrą, kuriai 17 metų – tokio amžiaus paaugliai dabar, pavyzdžiui, „Nirvaną“ groja, banga užėjus.

O tada populiari būdavo metalistų grupės, roko. Burdavosi į bendruomenes. Tik, pamenu, jų gyvenimo būdas žiaurus būdavo – gerdavo, vartodavo. Pusė ir išmirė, nesulaukė šių dienų.

– **O ar yra grupių, atlikėjų, kas galėtų būti iš naujo atrasti, įvertinti?**

– Prisimenu, 1993 – 1994 „Parnase“ [(klubas Marijampolėje – aut. past.] vykdavo renginiai, ten, pavyzdžiui, „Summerland“ grupė buvo – tik moterys grojo, „Primus“ grupė buvo, „Empty“ – jie tikrai gerai grojo, kažką panašaus į *sunoisintq* roką. O dabar ir įrašų nelabai galima rast, arba kokybė bloga.

– **Turbūt dėl technikos trūkumo įrašymas buvo sudėtinga procedūra?**

– Taip, nebuvo įmanoma gaut studijinės įrangos geros. Ir tie įrašai buvo blogi. Pavyzdžiui, net ir tas pats rusų rokas skamba blogai – įrašytas bloga technika, buitiškai. Ir „Modus“ panašiai: pirmas albumas, gaila, prastos kokybės, nors ir įdėta daug, bet nieko nepadarysi. O antras albumas buvo jau geras – važiuom, pamenu, į Alytų įrašinėti, nes ten žmogus aparatūrą turėjo.

– **O koks nors radijas aparatūros neturėjo?**

– Iš tikrųjų, nelabai žinau, Vilniuj gal ir turėjo ką nors. Ten, žinau, ir plokštelinė buvo. Bet kažkaip neįsirašinėjom ten – gal brangu buvo, gal buvo uždaryta tada.

– **Kiek kainuodavo įsirašyti?**

– Pirmą albumą rašiau Panevėžy, kainavo 240 litų – paklausė, kiek turiu – tiek ir daviau. Leido visą naktį likti studijoje, įrašinėti.

– **Kaip buvo su išvykomis į užsienį – festivalius, koncertus?**

– Pačiam išvykti sunku buvo vien dėl to, nes nebuvo kaip nusiųsti muzikos per kompiuterį. Pamenu, gal vos pusės minutės įrašus išeidavo nusiųsti, *demo* versijas. O ir nelabai kas tuo internetu taip naudojosi. Tai siūsdavau, bet atsakymų beveik negaudavau.

Be to, aš internetą gavau tik 1997-aisiais, o jau 1998-aisiais „Modus“ grupė iširo – nebeliko tikslo kažkur bandyti pakliūti.

– **Ar nesvarstėte atkurti „Modus“?**

– Nelabai buvo ką svarstyt – pabaigoj likau vienas, tai nebuvo su kuo net ką atkurt. Tarp kitko, 2008–2009 m. buvo paprašę pasirodyti su „Modus“ viename festivalyje, tai pasirodėm su savo vokalistu, padarėm pusvalandžio programą. Pernai metais Marijampolėje projektui vienam prašė pasirodyti – irgi padarėm neilgą programą, tik su kitu vokalistu.

– **Grupės „Modus“ žanras -...?**

– Sakyčiau tik industrinis. Aišku, yra tų muzikos gurmanų, ortodoksų industrinės muzikos, kurie sako, kad ten buvo EBM (*Electronic Body Music*). Bet mes priskyrėm save industrinei.

– **Kokie dar prisiminimai lydi galvojant apie elektroninę muziką 90-aisiais? Atrodo, kad viską, kas bent kiek buvo susiję su įrašais, aparatūra, buvo priskirta elektronikai. Ar pritariat skirstymui į pogrindžio ir akademinę elektroniką?**

– Sakyčiau, viską priskirdavo tikrai. Ir tos blogos elektronikos buvo daug. Trūko aparatūros, kokybės. Sunku dar ką daugiau atsiminti – dar grupė NAJ, žinau, *noisinę* muziką kurdavo.

O dėl skirstymo – būtų įdomu išgirsti akademinę elektroninę muziką. Tiesiog visko trūko, tai tos atskirties tokios nelabai galėjo būti. Ties šituo klausimu neturiu tikslaus atsakymo.

Ačiū už pokalbį.

7 priedas. Vytauto V. Jurgučio elektroninės muzikos kūrinių sąrašas.

Metai	Pavadinimas	Tipas
1996	Sticky Rhodes	instrumentų įrašymu grįsta muzika
1997	G.A.L House	kompiuterinė muzika
1998	Spectrum RTM	kompiuterinė muzika + video
2003	Garsų kaukės	kompiuterinė muzika
2004	Terra tecta	instrumentų įrašymu grįsta muzika
	Lambdezonai	kompiuterinė muzika
2005	Laidininkai	kompiuterinė muzika + video
	Optika	kompiuterinė muzika
2006	Time Line	kompiuterinė muzika + video
2007	Zoo Zoom	gyvai atliekama elektroninė muzika
2008	Tinohi	kompiuterinė muzika
	Sferos	instrumentų įrašymu grįsta muzika
2010	Vilniaus metro	kompiuterinė muzika
	Cn Gx iW eQ	kompiuterinė muzika
	Metroscan	kompiuterinė muzika + video
2011	Hi Fi	kompiuterinė muzika
2014	L7, Envydune	kompiuterinė muzika + video
2016	Dvasios gidas po senąjį Kauną	kompiuterinė muzika
	Telosferos	instrumentų įrašymu grįsta muzika
2017	Vandenynas	kompiuterinė muzika
	Mikronai	instrumentų įrašymu grįsta muzika
2018	2 sekundės spalvos (D)	kompiuterinė muzika
2019	Quantonom	kompiuterinė muzika
2020	Afterbell	gyvai atliekama elektroninė muzika
2022	Volume U	kompiuterinė muzika
2023	Nanosonix	kompiuterinė muzika

8 priedas. Elektroninės muzikos studijos instrumentų sąrašas 1997–1998 m.

Sąrašas sudarytas remiantis Vytauto V. Jurgučio kūrinių „Expansia“ (1997) ir „Spectrum RTM“ (1998) partitūrose pateiktu naudotų instrumentų sąrašu.

Instrumentas	Aprašymas	Vaizdinis pavyzdys
PC 486 DX 66MHz	Kompiuteris, palaikantis operacinę sistemą Windows; jame buvo galima diegti programinę įrangą; šio modelio greitis buvo 66MHz	
PC IBM Pentium 200	200 MHz greičio kompiuteris, pritaikomas Windows 95 operacinei sistemai; pajėgus daugeliui muzikos redagavimo programų.	
Roland JV90	76 klavišų sintezatorius, turintis pusiau svertinę klaviatūrą. Sinteziatorius buvo naudojamas daugiausia kaip midi klaviatūra.	
Tascam 112 MKII	Kasetinis grotuvas, turintis gerą triukšmo slopinimo sistemą, standartines jungtis, pritaikytas dirbti studijoje.	

Olimp-005 C	Juostinis magnetofonas, turintis 19 ir 9,5 cm/s juostos greičius, kvarcu sinchronizuotą variklį bei dažnių diapazoną iki ~22 kHz	
Sony CDP-515	Diskų grotuvas su pažangiu Pulse D/A keitikliu, užtikrinantis platų dažnių diapazoną (2 Hz–20 kHz).	
Sony TC-D5 ProII	Kasetinis įrašymo įrenginys, sukurtas laikantis itin aukštų garso kokybės standartų bei pasižymintis patogiu dizainu	
Tascam DA30 MKII	DAT įrašymo įrenginys, pasižymintis aukšta garso kokybe, prilygstančia geriausiems šios klasės įrenginiams, patogiu valdymu (dideli mygtukai, aiškus ekranas) ir praktiška tiksliai įrašų paieškai.	
Soundcraft Spirit Studio	Kompaktiškas mišavimo (garso) pultas, pasižymintis gera garso kokybe, tinkamumu tiek skaitmeninėms, tiek analoginėms įrašų sistemoms.	

Ramsa WS A-80	Garso kolonėlės, pasižyminčios iki 160 W galios pritaikymu, turinčios apsaugas nuo perkrovų, tvirtą ir atsparų korpusą su metaline grotelių apsauga, patogų transportavimą bei galimybę jungti per standartines arba XLR jungtis.	
Lexicon LXP-15	Efektų procesorius, turintis reverberacijos (reverb), uždelimo (delay) ir garsumo (pitch) efektus bei platų MIDI valdymą.	

9 priedas. Vytauto V. Jurgučio kūrinio „Sticky Rhodes“ (1996) partitūros pavyzdžiai

Šaltinis: asmeninis Vytauto V. Jurgučio archyvas

4–15 t.

The image displays four pages of a musical score for the piece "Sticky Rhodes" by Vytautas V. Jurgutis. The score is written for multiple instruments, likely piano and percussion, as indicated by the complex rhythmic patterns and the use of various note values and rests. The notation is arranged in two columns of two pages each. The first page on the left shows the title "Sticky Rhodes" and a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The subsequent pages continue the musical notation, featuring intricate rhythmic structures and melodic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, typical of a contemporary or experimental musical score.

The image displays four pages of musical notation, arranged in a 2x2 grid, covering measures 298 through 309. Each page contains multiple staves of music, primarily in treble and bass clefs. The notation is highly complex, featuring dense rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The pages are numbered 298, 301, 304, and 307 at the top left of each respective page. The music appears to be a single melodic line with a complex, possibly polyrhythmic, texture. The notation is written in black ink on white paper, with some visible staining and wear on the original document.

322-333 t.

The image displays four pages of handwritten musical notation, arranged in a 2x2 grid. The notation is written on ten staves per page, with five staves on the left and five on the right. The music is written in a complex, dense style, featuring many beamed notes and rests. The notation is handwritten, with some corrections and markings visible. The pages are numbered 322, 323, 324, and 325, indicating the measure numbers. The notation is written in a style that suggests a specific musical genre, possibly a form of contemporary or experimental music. The handwriting is clear, and the notation is well-organized, with measures clearly delineated by bar lines. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's sketch.

370–375 t.

An open manuscript showing musical notation for measures 370–375. The left page (measure 370) features a complex rhythmic pattern in the first staff, with subsequent staves showing various melodic and harmonic lines. The right page (measures 371–375) continues the composition with dense, fast-moving passages in the first staff, while the other staves provide supporting parts. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

382–385 t.

An open manuscript showing musical notation for measures 382–385. The left page (measures 382–384) contains dense, fast-moving passages in the first staff, with handwritten annotations above the staff indicating tempo or performance instructions. The right page (measure 385) shows a continuation of the fast-moving passage in the first staff, with the other staves providing supporting parts. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.