

Asta PAKARKLYTĖ

Triukšmo menas: XX a. muzikos transformacija

The Art of Noise: The Transformation of Music in the 20th Century

Anotacija

Šio teksto objektas – tarpdisciplininis ir kompliktuotas triukšmo fenomenas bei akademinų ir neinstitutinių menininkų triukšmo muzika. Straipsnyje sąmoningai atmetami svarstymai, ar triukšmas yra muzika, pirmąjį traktuojant kaip potencialią muzikos duotybę, muziką visų pirma apibrėžiant socialiniame kontekste, kuriame ji yra tai, ką žmogus identifikuoja kaip muziką. Pateikus įvairias triukšmo verbalizacijas ir konceptualizacijas, straipsnio tikslu tampa konkrečių triukšmo muzikos komponavimo tendencijų paieška, formos problema ir kūrybos strategijos. Pasirinkus du skirtingus analizės būdus: formalų klasikinį ir netradicinį postmodernistinį, atskleidžiamas paradoksalus triukšmo meno ir jo autorių mąstymo dualizmas, pagrįstas tokiais priešingybėmis kaip tradicija ir inovacija, denatūruotas garsas ir pirmąpradė gamtinė triukšmo materija.

Reikšminiai žodžiai: triukšmas, garsas, paribių menas, triukšmo konceptualizacija, emancipacija ir transgresija, muzikos transformacija, forma, tradicija ir inovacija, pirmąpradis triukšmas.

Abstract

The object of this article is the interdisciplinary and complicated phenomenon of noise as well as the music of noise created by academic and non-institutional artists. The article declines to indulge in speculation whether noise is music and treats noise as the potential given of music, while music is delineated primarily in its social context where it is considered to be that particular phenomenon which man identifies as music. Since noise lacks a fixed aesthetic meaning, the article aims at looking for concrete trends of composing the music of noise, the problem of the form and the strategies of composing. As a result of the application of two differing methods of analysis – the formal classical and the non-traditional post-modernistic, the paradoxical duality of the art of noise and the reasoning of authors is revealed, the duality that rests on such oppositions as tradition and innovation, denaturalised sound and the primeval material of the natural sound.

Keywords: noise, sound, borderline art, conceptualisation of noise, emancipation and transgression, the transformation of music, form, tradition and innovation, primeval noise.

Kokybinė garso transformacija: triukšmo–tylos analogija disonanso–konsonanso aspektu

Šiuolaikinė visuomenė gyvena triukšmo pasaulyje, taigi triukšmo elementai logiškai užėmė vietą ir muzikoje, komponuojamoje specifinių istorinių sąlygų bei aplinkybių – urbanizacijos, industrializacijos, populiacijos didėjimo etc. – įtakoje. Triukšmas jau nuo XIX a. pabaigos tapo nauja neišvengiama didmiesčio garsine tikrove, kasdieną apimančia vis didesnius Žemės rutulio plotus ir veikiančia kūrybą. Jo išvengti, kaip ir apskritai izoliuotis nuo garso, neįmanoma – tai išaiškėjo dar tuomet, kai Johnas Cage'as tylos kameroje išgirdo garsus. Muzikos terpėje sparčiai plinta mintis, kad triukšmas – tik dar viena garsinės medžiagos kokybė, dar vienas tembras, priklausantis vieninteliui muzikos universumui, o ne egzistuojantis už jos ribų.

Tačiau mes vis tiek girdime ir suvokiame skirtį tarp triukšmo ir labiau tradicinio muzikos garso, o triukšmas vis dar egzistuoja muzikos viseto marginalijose. Triukšmo muzika vis tiek sukelia afektą ir gimdo specifinę estetinę galią, formuoja naujas klausymosi patirtis ir suvokimo formas, skatina įvairius eksperimentavimus bei konceptualizacijas.

Theodoras Adorno rašė, kad triukšmas yra fizikinė liekana, muzikos nuosėdos, kurios negali būti išnainkintos¹. Triukšmo filosofas Jacques'as Attali teigė, kad triukšmas gali atakuoti, transformuoti ir suardyti bet kurią sistemą ir formą, nes naujoji „tvarka“ negali tilpti į seną struktūrą ir joje realizuotis. Daugelis autorių triukšmą įvardija kaip garsą, neturintį prasmės ir aplink save formuojantį beprasmiskumo, tuštumo sferą, tačiau J. Attali teigia, kad šis triukšmo bereikšmiškumas visiškai išlaisvina klausytojo vaizduotę ir skatina kurti naujas reikšmes aprioriškai. Tokiu atveju reikšmės nebuvimas reprezentuoja visų reikšmių buvimą².

Kas yra muzika? Kur įmanoma nustatyti demarkacinę liniją tarp muzikos ir nemuzikos? Kokie skiriamieji muzikos bruožai leistų ją identifikuoti kaip muziką? XX a. garsų mene susiklostė situacija, analogiška kaip ir vizualiųjų menuose, kai įvairių menininkų darbuose, remiantis formaliomis meno kokybėmis, tapo neįmanoma atskirti meną nuo nemeno. Čia akivaizdžiausias pavyzdys galėtų būti dadaisto Marcelio Duchampo darbas *Fountain* („Pisuaras“) – tapo neaišku, koks iš tikrųjų skirtumas tarp pisuaro ir meno kūrinio, sukompnuoto iš pisuaro. Tokią pat situaciją galima pastebėti ir futuristų arba konkrečiosios muzikos (*musique concrète*)

atstovų kūriniuose, kai muzika yra komponuojama iš įvairių mechanizmų garsų, įrašyto aplinkos garsyno arba įvardijamų *readymade* elementų.

Egzistuoja daugybė formalių muzikos definicijų, kai muzika suvokiama kaip ausiai malonios harmonijos, melodijos, ritmo, metro ir pan. kombinacijos. Žvelgiant į muziką, komponuojamą iš triukšmo makro- ir mikroelementų, šiuo aspektu ji tampa antimuzika. Tačiau XX a. ėmė sparčiai kisti muzikos ir garso samprata, minimaliausia ir pagrindine muzikos sąlyga darosi garsas, visi akustiniai reiškiniai imami pripažinti kaip jos sudamosios dalys.

Triukšmo muzikos iniciatorius Luigi Russolo manė, kad triukšmas neabejotinai yra naujojo (XX) amžiaus garsas, jis rašė: „Praeities gyvenimas buvo tylą. Išskyrus labai retus žemės drebėjimus, audras, griūtis ir krioklių šniokštimą, gamta tylėjo. XIX a., kartu su mašinų išradimu, gimė triukšmas. Šiandien triukšmas triumfuoja ir karaliauja“³. Jis mąstė, kad kompleksiniai komponentai, tokie kaip polifonija (ypač flamandų polifonija), iš kurios kilo ir vėliau plėtojosi komplikuotas disonansas, itin paskatino muzikos žengimą link triukšmo. 1913 m. manifeste „Triukšmo menas“ L. Russolo skelbė: „Muzikinio garso kokybinė tembrų įvairovė yra pernelyg ribota. Patys sudėtingiausi orkestrai susideda tik iš keturių ar penkių instrumentų grupių, kurių tembras įvairuoja. Moderni muzika sukasi šiame mažame rate ir tuščiai vargsta bandydama kurti naujus tembrus. <...> Mes privalome išsiveržti iš šio ankšto grynų muzikinių garsų rato ir turime užkariauti begalinę triukšmų įvairovę, nes švarus garsas, iš prigimties paprastas ir monotoniškas, jau nebekelia jokių jausmų. Pajuskime malonumą klausydamiesi oro arba dujų šnypštimo metaliniuose vamzdžiuose, motorų ūžesio, ventilių klapsėjimo, stūmoklių trinksėjimo, mechaninių pjūklų džeržgėjimo, tramvajų ratų bildesio, rimbo čaizymo, užuolaidų ar vėliavų plazdėjimo. Kurkime minios stumdymosi ir bruzdėjimo, traukinių stočių ūžesio, liejyklų ir verpimo fabrikų, spaustuvių ir elektros stočių garsų partitūras“⁴.

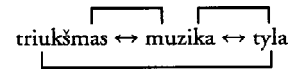
„Praeityje nesutarta dėl disonanso ir konsonanso, o netolimoje ateityje išryškės triukšmo ir vadinamųjų muzikinių garsų prieštara“⁵, – dar 1937 m. deklaravo J. Cage'as. Amžių tėkmėje konsonanso ir disonanso samprata buvo transformuojama ir invertuojama ne kartą, prasidejusi elementariausiu unisono propagavimu, baigiasi komplikuotų santykių, regis, perspektyvoje tolstančių į begalybę, dominavimu. Koks yra XXI a. sąskambis? Panašu, kad klestėjusi disonanso ir 12 tonų chromatikos laisvė jau nepalieka jokios erdvės tolesniam judėjimui ta pačia kryptimi, rodos, nebėra jokios medžiagos tolesniam pažinimui, įsisavinimui ir galiausiai emancipavimui. Jurijus Cholopovas siūlo alternatyvą –

„arba rasti superdisonansų sritį, kurie kompensuotų besikaupiantį stiprių kontrastų nepakankamumą, arba rasti iš viso kitą muzikos koncepciją“⁶. Jeigu superdisonansu, XX–XXI a. sąskambiu, galima įvardyti triukšmą, kas tada formuotų opoziciją ir suteiktų kompensaciją?

XX a. muzikos ribos labai prasiplėtė, vis daugiau dėmesio imama skirti muzikos paribiams. Marcelis Cobussenas savo disertacijoje *Deconstruction in music* („Deonstrukcija muzikoje“) siūlo išskirti 2 naujas ir specifines muzikos rūšis⁷:

- triukšmas – (ne)muzikinis garsas,
- tylą – (ne)skambantis muzikinis garsas.

Tuo tarpu J. Attali veikale *Noise: The Political Economy of Music* („Triukšmas: politinė muzikos ekonomika“) teigia, kad triukšmas ir tylą – du nauji muzikos būties poliai, kurie negali egzistuoti vienas be kito, o tarp triados elementų vyksta intensyvi sąveika⁸.



Taigi muzikos makrosandara tampa daugiasluoksne ir kompleksinė. Ima irti tradiciniai hierarchiniai santykiai, atsiranda nauji struktūriniai muzikos elementai, dekonstruojamos ir eliminuojamos muzikos ribos, išskyla naujos muzikos ontologijos problemos bei aspektai.

Triukšmo sąvoka

Triukšmas yra itin daugialypė sąvoka, kurią vienareikšmiškai bei tiksliai apibrėžti yra sudėtinga. Jis skatina skirtingiausių interpretacijų ir kontroversiškų traktuočių aibę. Skirtingose plotmėse triukšmas įgauna įvairių atspalvių, nors dažniausiai jam priskiriamos neigiamos ir destruktivios savybės. Meno kontekste triukšmas tampa neutralus, abstraktus ir atsietas nuo žmogaus jam suteiktų funkcijų. Pavyzdžiui, XX a. 9-ajame dešimtmetyje triukšmu buvo kankinami kalintys nacionaliniai teroristai, pasivadinę „Airių respublikonų armija“ (*Irish Republican Army*), tuo tarpu triukšmų muzikos lyderis Merzbow (Masami Akita) kai kuriuos savo kūrinius komponavo vien iš ekstremaliai statiško, garsaus ir „bekompromiško“ triukšmo. Nė vienas net ir įsigilinęs autorius neįstengia vienareikšmiškai suvokti ir apibūdinti triukšmo.

Vis dėlto egzistuoja trys fundamentalios triukšmo sampratos, atsiskleidžiančios akustikos, komunikacijos (garso duomenų perdavimo) ir humanitarinių mokslų sferose. Antai pirmas akustinio triukšmo apibrėžimas buvo suformuluotas 1877 m. Hermannu von Helmholtzu: „Triukšmas juntamas dėl sparčių neperiodiškų skambančio kūno judėjimų“⁹.

Patį gryniausią ir tobuliausią triukšmo rūšį yra vadinamasis **baltasis triukšmas** – tai atsitiktinis signalas (arba procesas), kurio spektrinis tankis yra vienodas dažnių ruože nuo 0 iki begalybės (tačiau žmogaus girdimumo zona yra nuo 16 Hz iki 20 kHz). Kitaip tariant, „baltasis“ triukšmas girdimas tada, kai daugybė atsitiktinių dažnių skamba simultaniškai vienodu intensyvumu.

Komunikacinis triukšmas – signalo arba pranešimo, kuris keliauja iš siuntėjo gavėjui, iškraipymas, trikdymas ar užgožimas. Pavyzdžiui, triukšmo neišvengiama jokiuose garso įrašymo aparatuose, net itin pažangiose skaitmeninėse technologijose, kur aplinkos triukšmą sugeria mikrofonai, arba triukšmas skleidžiamas pačios įrašymo technikos. Friedrichas Kittleris teigia, kad triukšmo įsisavinimas yra glaudžiai susijęs su įrašų technologijos plėtote, ypač pirmaisiais jos raidos dešimtmečiais¹⁰. Puikus komunikacinio triukšmo pavyzdys galėtų būti Curdo Duca kūrinys *Touch* („Prisilietimas“) (1999 m.), kuriame toliau plėtojama Karlheinzso Stockhauseno *Gesang der Jünglinge* („Jaunuolių giesmės“) (1956 m.) tradicija. Nepaprastai švelnus moters balsas, lydintis fortepijono pritarimo, įvairiais būdais pertraukiamas, trikdomas ir įkyriai kartojamas mažomis atkarpomis – tokiu būdu kuriama begalinė mikrofragmentacija. Kūrinys sukelia visiškai sudarkyto kompaktinio disko efektą arba elektroninio prietaiso klaidos (*error*) įspūdį. Garsinė informacija iškraipyta beveik neiššifruojamai. Triukšmas čia nėra tam tikra akustinė kokybė, jis reprezentuojamas kaip informacijos (melodijos, teksto) deformacija.

Specifinės triukšmo konceptualizacijos

Triukšmas – **nemalonus, nepageidaujamas ir įkyrus garsas**, žalingas, erziantis dirgiklis. Tai bene painiausias, nors ir labiausiai paplitęs triukšmo apibrėžimas, sąlygotas subjektyvių, dažnai automatiškų ir nesąmoningų vertinimų. Yra tik kelios visuotinės normos, koks garsas yra nemalonus: pavyzdžiui, kuo aukštesni dažniai ir kuo garsesnis garsas, tuo jis nemalonesnis. Vis dėlto triukšmo nemalonus lygis priklauso nuo asmeninių savybių, individualių suvokimo, mąstymo bei reagavimo ypatumų, taip pat nuo kultūrinių-istorinių sąlygų. Itin svarbus veiksnys šiuo aspektu yra garso reikšmingumo laipsnis. Antai jūros triukšmą akustiškai beveik įmanoma prilyginti radijo trukdžių triukšmui, tačiau pirmasis nesuvokiamas kaip neįaukus ir erziantis. Galiausiai triukšmų muzikos lyderis Merzbow teigia, kad „jei triukšmą suvokiate kaip nemalonų garsą, tada popmuzika man yra triukšmas“¹¹. Dažnai triukšmui esame abejingi, o norint išsivaduoti iš to abejingumo privalu pajusti priežastingumą ar tikslingumą, susikurti paskirties ir intencijos iliuziją.

Triukšmas bene plačiausiai interpretuojamas ir apibrėžiamas įvairiais humanitariniais aspektais – filosofiniu, estetiniu, socialiniu, psichologiniu ir kt., kai į jį žiūrima daugiaprasmiškai bei abstrakčiai, remiantis subjektyviais vertinimais. Pavyzdžiui, autorius Torbenas Sangildas teigia, kad triukšmas suvokimo srityje yra **informacijos neturintis garsas**. Klausos zona visada stengiasi atpažinti garsą, paversti jį ženklu ir perduoti smegenims apdoroti, tačiau pačiame triukšme nieko neįmanoma atpažinti, jis yra **bereikšmis**. Be to, komplikuoatas ir ilgalaikis triukšmas perkrauna ausis ir nervų sistemą, todėl yra suvokiamas kaip amorfiška masė arba tiesiog niekaip nesuvokiamas¹². Kaip tik į tokį ekstremaliai garsaus ir daugiadažnio triukšmo bereikšmiškumą apeliuoja Merzbow. Triukšmo pripildytą erdvę traktuodamas kaip meditacinę atmosferą, triukšmą jis aiškina kaip garsų filosofinį (*dzen* filosofijos kontekste) niekį, arba **tuštumą**, išlaisvinančią žmogaus protą nuo visokių minčių srautų, emocijų, aktyvumo. Triukšmo skleidžiama tuštuma apima visą žmogaus organizmą, individualybę bei racionalumą ir subjektas tampa tarsi nuasmenintas, jis tampa objektu. Kita vertus, triukšmas gali būti informatyvus, bet tada jis tampa ne garsu, meno kūrinio elementu (t. y. netekusiu praktinės funkcijos), bet signalu, įspėjančiu apie pavojų arba teikiančiu kokią nors kitą naudingą informaciją.

Tokį pat požiūrį išreiškia ir Paulas Hegarty interpretuodamas Merzbow triukšmų afektus, veikiančius klausą bei sąmonę. Taigi P. Hegarty teigia, kad individas, veikiamas „radioaktyvaus“ triukšmo, nesąmoningai **atsisako savo tapatybės**. Ausis, pripildyta triukšmo, negali girdėti proto balso. Kūno sandara ir jo dalių vienybė išskaidoma, o kūnas, atsietas nuo nutildytos ir ištrintos sąmonės, tampa „kūnu be organų“, nesugebančiu fiksuoti savojo „aš“. Galingos garso vibracijos kiekvieną kūno dalį veikia ir fiziškai, dar labiau sustiprindamos išcentrinę, asmenybę dekonstruojančią galią¹³.

Taigi tarp objektyvaus akustinio ir subjektyvaus filosofinio-psichologinio triukšmo susiformuoja kraštutinė opozicija, kuri puikiai išreiškia triukšmo sąvokos daugybiškumą ir komplikuoatumą. Galutinė išvada tokiose interpretacijose, regis, neegzistuoja. Pirmuoju atveju triukšmas teoriškai nusakomas kaip sklindinas dažnių, beribio dydžio ir tūrio garsas, antruoju atveju traktuojamas kaip tuštuma. Galiausiai ši garsi tuštuma, kraštutinė savo paties dekonstrukcija arba paneigimas pasirodo esantis tylos atskleidimas, grynumo būseną.

T. Sangildas rašo: kai subjektas susiduria su itin masyvia ir pakankamai ilgai trunkančia triukšmo doze, jis nesąmoningai pradeda stengtis išskirti tame triukšme dominuojančius garsus. Toks „garsų fantomų“ susikūrimas yra desperatiškas mėginimas adaptuoti girdimą chaosą ir įžvelgti fiktyvią tvarką¹⁴.

Triukšmą įmanoma interpretuoti ir kaip **dionisiškojo prado materializaciją**. Triukšmas šiuo aspektu yra agresyvumo, įnirtingumo, smurto ir kančios estetizacija. Jis išreiškia dionisiškąją ekstazę, kai individualumas, tradicinė grožio samprata, forma bei racionalumas yra pažeidžiami arba peržengiami. T. Sangildas rašo, kad dionisiškosios ekstazės patirtis yra „metafizinis komfortas – žinojimas, kad kančia yra būtinas universalus efektas, o destrukcija reikalinga naujiems objektams kurti“. Muzikoje triukšmo ekstazė yra dionisiškasis efektas, kaip opozicija apoloniškajai melodijai, harmonijai ir formai. Dionisiška yra tai, kas negali būti totaliai kontroliuojama ar išbaigta formuojama (kaip ir triukšmas, kuriame visuomet lieka bent nedidelis atsitiktinumų procentas). Pasak Friedricho Nietzsche'ės, abu šie pradai negali egzistuoti atskirai, jie susaistyti tiesiogine priklausomybe¹⁵. Bet antai Merzbow atsisako šios jungties, jis neapdoruoja triukšmo šiurkštumo apoloniškaisiais elementais. Triukšmui menininkas suteikia autonomiją.

Triukšmas yra konfrontacinis ir afektyvus garsas. Jis turi **šokiravimo vertę** ir defamiliarizuoja klausytoją suvarždamas, įkalindamas jį. Triukšmo sampratos kinta keičiantis istorinėms sąlygoms. Triukšmas skirtingai suvokiamas 1913, 1958 arba 2007 metais. Kaip jau minėta, viena iš triukšmo paskirčių yra šokiravimas, tačiau kai triukšmas nebešokiruoja, jis netenka vienos iš savo kokybių ir tampa kažkuo kitu. Norėdami imituoti triukšmą kaip šokiruojantį garsą, turime rekonstruoti, t. y. atnaujinti, triukšmo tradiciją ir atkurti triukšmo istoriją, nes šokiravimas visuomet yra suvaržytas tam tikro istorinio momento.

Triukšmas neegzistuoja be idėjos arba galvojimo apie triukšmą, o mintys ir svajos apie ypatingą garsą gali garsinį įvykį, įvardijamą triukšmu, paversti „garsesniu“ negu jis iš tiesų yra. Triukšmas atsiranda iš specifinių **konceptualizacijų**. Tam tikru aspektu triukšmo naudojimas yra siekimas įvaldyti jį ir susilpninti jo, kaip triukšmo, kokybę. Avangardo menininkai, bandydami tvarkyti bei organizuoti triukšmą, jaučiasi tarsi sėkmingai atakuotų didžiulę galią.

Triukšmo muzikos retrospektyva

Triukšmo muzikos manifestacijos pasireiškia dviejose srityse: akademinėje muzikoje ir neinstitucinių menininkų eksperimentinės elektroninės muzikos scenoje. Kaip ir daugelis tariamai neįprastų fenomenų, triukšmo menas patyrė tris pagrindines evoliucijos stadijas: emancipaciją, progresą ir transgresiją. Šie etapai aiškiai atsispindi teorinėje bei eseistinėje kompozitorių mintyje, individualiose triukšmo koncepcijose, šio garsinio objekto traktuotėse ir komponavime.

Teoriškai lygiavertis muzikinio garso statusas triukšmui buvo iškovotas **emancipacijos** projekto metu, kurį aktyviai vykdė futuristas **Luigi Russolo** ir eksperimentatorius **Johnas Cage'as**. 1937 m., prabėgus 24-iems metams po 1913 m. L. Russolo manifesto *L'arte dei rumori* („Triukšmo menas“), J. Cage'as atnaujina triukšmo deklaracijas. Tekste „Muzikos ateitis: Credo“ jis skelbia: „Kad ir kur mes būtume, girdime daugiausia triukšmą. Kai triukšmo nepaisome, jis mus erzina. Sunkvežimis, švilpiantis penkiasdešimt mylių per valandą greičiu. Statinis elektros krūvis, jungiantis elektros stotis. Mums norisi sugauti ir suvaldyti šiuos garsus. Garsas išlaisvinamas! Triukšmai naujai muzikai yra tokie pat reikalingi, kaip ir vadinamieji muzikiniai tonai dėl tos paprastos priežasties, jog jie garsai“¹⁶. J. Cage'as kviečia išlaisvinti savo protus nuo pasenusių muzikinių paradigų ir leisti garsams būti pačiais savimi.



Luigi Russolo (kairėje) ir jo asistentas Ugo Piatti intonarumorių apsuptyje. 1914 (ilustracija iš: Saggini V. „Intonarumori“. 2004 02 12. In: *Thereminvox.com. Art, Technology & Gesture*, www.thereminvox.com/article/articleview/116. 2007 05 29)

Po raginimų atsikratyti senamadiškų prietarų ir konservatyvių pažiūrų, po to, kai triukšmas įgavo visavertį egzistavimo pagrindus, natūraliai sekė **progreso** laikotarpis. Kitokios triukšmo sampratos ir radikaliai skirtingos kūrybos lygmenyse galima išskirti konkrečiosios muzikos (*musique concrète*) kūrėją Pierre'ą Schaefferą, avangardistą Edgard'ą Varèse'ą, konceptualistą Johną Cage'ą, taip pat elektroninės muzikos (*elektronische musik*) autorių Karlheinzą Stockhauseną.

P. Schaefferas tyrinėjo triukšmus ir nemuzikinius akustikos reiškinius. Kompozicijose garsai skambėdavo natūraliu, neiškraipytu pavidalu arba transformuoti, kai jų kilmės jau nebeįmanoma atskleisti. P. Schaefferas ištobulino montažo, medžiagos jungimo ir dėstymo bei miksažo (garsų suliejimo) technikas. Komponuodamas jis naudojo elementus, kuriuos įvardijo „**garsiniais objektais**“ (*objet sonore*), pabrėždamas, kad montuoti galima visokios kilmės garsus. Analizuodamas garsinius objektus, izoliuotus nuo originalaus jų konteksto, jis

ėmė kreipti dėmesį nebe į makro-, bet į mikrocharakteristikas. 1966 m. publikacijoje *Traité des objets musicaux* („Traktatas apie muzikos objektus“) jis teoriškai apibendrina ir pagrindė savo eksperimentus bei apibrėžė autorinį kūrybos metodą pitagoriška sąvoka „akusmatika“. Šis metodas remiasi kasdienybės garsų, įvairių triukšmų fiksavimu, atsiejant juos nuo šaltinio ir įsivaizduojant juos kaip savarankiškus garsinius objektus. Būtent toks suvokimas ir „akusmatikos“ metodas pradėjo naują triukšmo statuso etapą.



Pierre'as Schaefferas *Radiodiffusion Télévision Française* (RTF) studijoje. Paryžius, 1952 (ilustracija iš: Weidenbaum M. „Serial Port: A Brief History of Loptop Music“. 2006 03 24. In: *New music box*. The Web Magazine from the American Music Center, www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=4659. 2007 05 29)



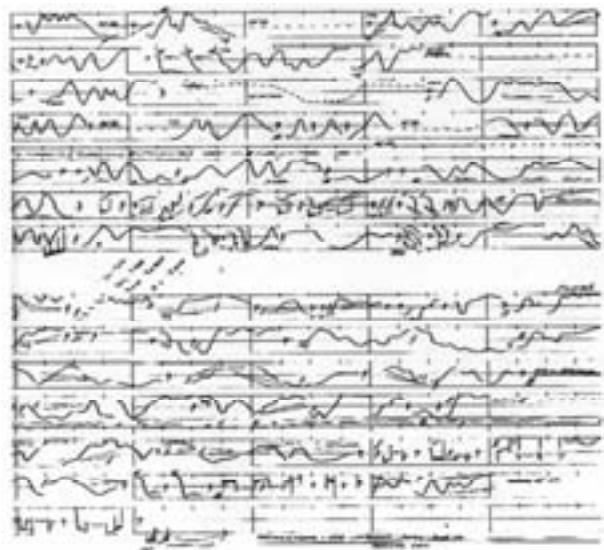
Konkrečiosios muzikos koncertas Paryžiaus radijo salėje. Prie mikrofono Pierre'as Schaefferas, 1948 (ilustracija iš: Schöffer E. „Pierre Schaeffer“. In: *OLATS: l'Observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences*, <http://www.olats.org/schoffer/schaeff1.htm>. 2007 05 29)

P. Schaefferas pratęsė L. Russolo pradėtą garso revoliuciją kurdamas triukšmų mozaikas ir dirbdamas su įvairiais garsų fragmentais, kurių aukštis nebediferencijuojamas. Skirtingai nuo L. Russolo, P. Schaefferas triukšmus tyrinėja ir pateikia kur kas sistemiškiau bei nuosekliau. Jis sukuria ir pagrindžia magnetofono juostos manipuliacijų techniką (magnetinės juostos karpomos,

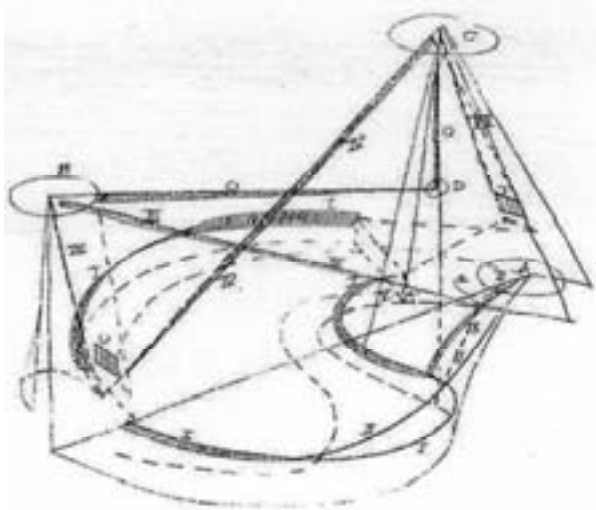
klijuojamos, sukamos atbulai, daroma juostos kilpa), kurią vėliau intensyviai naudos daugelis modernių eksperimentuojančių kompozitorių, kaip Johnas Cage'as, Pierre'as Boulezas, Edgard'as Varèse'as, Iannis Xenakis, amerikiečių minimalistai etc.

E. Varèse'o nuomone, didelė dalis XX a. 3-iajame dešimtmetyje sukurtos muzikos skambėjo nešiuolaikiškai. Piktindamasis kolegų konservatyvumu, kompozitorius revoliucingai skelbė: „Smuikas neišreiškia mūsų epochos“¹⁷. E. Varèse'as manė, kad akustinės muzikos ekspansija yra tiesiog neišvengiama. Pagrindinė kompozitoriaus mintis skriejo link muzikos galimybių išplėtimo, tačiau neperžengiant tradicinio muzikos opuso ribų – naujieji garsai turėtų būti įtraukiami į tą patį konvencionalų opusą. Kompozitorius triukšmą stengėsi atskirti nuo mimezinės jo funkcijos, paversti jį abstrakčiu ir visiškai grynu. E. Varèse'as nuolat akcentuodavo tai „natas“, tai garsus – muziką jis įsivaizdavo kaip daugiasluoksnią „organizuotų garsų“ visumą, o ne melodiinę-harmoninę plėtotę.

1958 m., Philips korporacijos paviljono atidarymui Pasaulinėje Briuselio mugėje, E. Varèse'as sukūrė garsiąją *Poème électronique*. Kompozitorius intensyviai bendradarbiavo su architektu Le Corbusieru, kuris savo ruožtu tarėsi su Ianni Xenakiu dėl matematinių pasta-to konstrukcijos modelių. Čia įgyvendintos visos jo ankstesnės idėjos apie muziką kaip erdvę, o garsą – kaip gyvą materiją. Šiame darbe panaudota didžiulė garsų įvairovė: paviršių trynimo ir gramdymo garsai, mašinų ir aviacinių prietaisų triukšmai, varpai, sirenos etc. kombinuojami su transformuotais žmogaus balsais bei vargonų klasteriais. Į kūrinių įkomponuota ir 5'35" tyla. *Poème électronique* tapo pirmu unikalios menų sintezės kūriniu, susiejančiu elektroninę muziką, erdvinį garso dizainą, architektūrą, vaizdą ir šviesas.



Edgard Varèse. *Poème électronique*, 1958



Garso sklaidimo takų Philipso paviljone diagrama, numatyta Iannio Xenakio



Le Corbusier, *Poème électronique* video



Philipso paviljonas Pasaulinėje Briuselio mugėje, 1958 (ilustracijos iš: Treib M., Felciano R. *Space Calculated in Seconds*. Princeton University Press, 1996; iš Cogan R. „Varèse: A Sonic Poetics“; iš Universität Mozarteum Salzburg, Studio für Elektronische Musik tinklalapio, <http://www.moz.ac.at/sem/lehre/gae/gae2/ws06/ak.htm>. 2007 05 29)

1951 m. konkrečią muziką susidomėjo **Johnas Cage'as**, kuris tapo vienu iš „magnetinės juostos muzikos“ lyderių JAV. Konkrečiosios muzikos stilių derindamas su individualiais muzikos neapibrėžtumo siekiais, jis sukomponavo *Williams Mix* („Williamo miksas“) (1952 m.) ir *Imaginary Landscape* („Įsivaizduojamas kraštovaizdis“) Nr. 5 (1951–1952 m.). Tačiau šie J. Cage'o eksperimentavimai nebuvo tokie reikšmingi triukšmo muzikos raidai kaip kad konceptualieji jo darbai, kuriuose jis radikaliai ardė tradicinius hierarchinius muzikos santykius, integruodamas originalius struktūrinius elementus, tokius kaip triukšmas ir tylą. Pasitelkęs šiuos garsinius pradus, J. Cage'as dekonstravo muzikos ribas ir aktualizavo naują muzikos ontologijos problematiką.



Johnas Cage'as *Variations V* atlikimas 1965 07 23. Merce'o Cunninghamo šokio trupė kartu su Johnu Cage'u (kairėje), Davidu Tudoru (centre), Gordonu Mumma (dešinėje) ir Malcolmu Goldsteinu bei Jamesu Tenney. Video Stano Van der Beeko ir Namu June Paiko (ilustracija iš: „L'enregistrement magnétique, les studios: à la recherche de nouveaux potentiels sonores. John Cage et la recherche de nouveaux potentiels sonores“. In: *Sonhors. Panorama musiques électroniques*, <http://sonhors.free.fr/panorama/sonhors6.htm>. 2007 05 29)

Visiškai naują požiūrį ir individualią garso filosofiją, susijusią su **tyla–muzika–triukšmu**, J. Cage'as pademonstravo skandalingame 1952 m. kūrinyje – 3'44". Visų pirma, jis suvokia, kad absoliuti tylą neegzistuoja – ji tėra žmogaus įsivaizduojama būseną, garsas, kurį jis ignoruoja. „Muzika reikalauja ignoruoti aplinkos garsus. Iš tikrųjų muzikos garsai yra dvejoji: užrašyti natomis ir užrašyti pauzėmis arba tiesiog neužrašyti“¹⁸. Po to jis išsąmonina, kad klausantis muzikos neįmanoma negirdėti ją supančio triukšmo. Antra – triukšmo emancipacija priklauso ne vien nuo kompozitoriaus, bet ir nuo klausytojo, kuris turi savarankiškai integruoti į kompoziciją aplinkos triukšmus, iš dalies jis ir pats tampa kompozitoriumi. Savo kūrinyje autorius kreipia dėmesį į triukšmus, kurie jau egzistuoja muzikos dabartyje,

arba į muziką, kuri rezonuoja triukšmo fone, pasirodo aplinkos garsų marginalijose. Muzika čia tampa tapati triukšmui, tylai ir atvirksčiai.

Kelno *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) studijoje susiformavo kitoks požiūris į triukšmo muziką – jis skyrėsi tiek nuo P. Schaeffero konkrečiosios muzikos, tiek nuo J. Cage'o konceptualizmo. Svarbiu kaitos veiksmu tapo naujos technologijos, tokios kaip triukšmo generatoriai, kurie be jokių papildomų veiksmų tiesiogiai generavo absoliutų „baltąjį“, vėliau ir kitų rūšių triukšmą, arba įvairūs filtrai, modifikuojantys sukurto triukšmo tembrą ar registrą. Be abejo, sukurti nauji aparatai keitė ir pačias muzikos komponavimo strategijas. Vis dėlto, nors triukšmas ir išliko kaip viena iš eksperimento medžiagų bei susidomėjimą keliančių objektų, tačiau tas domėjimasis neteko pradinės euforijos ir originalios garsinės medžiagos garbinimo.

Pagrindinis Kelno studijos narys, akademinės elektroninės muzikos guru **Karlheinzas Stockhausen** visą elektroninės muzikos garsyną traktavo kaip **kontinuumą**, t. y. vientisą, **tolydžią terpę sinusoidiniam tonui ir „baltajam“ triukšmui**, kuriuos suvokė kaip fundamentalias garsines medžiagas.



Karlheinzas Stockhausen koncerte. *Gesang der Jünglinge* atlikimas, 1956 (ilustracija iš: „Il nastro magnetico e la sintesi musicale: dai pionieri degli esperimenti elettronici all'uso commerciale (1940–1960)“. In: *Drexkode.net. Webzine di Eventi, Suoni, Letture & Visioni*, <http://www.drexkode.net/PageContents/Enciclopedia/Nastro%20e%20sintesi%20cap1%20pte2.htm>. 2007 05 29)

Konservatyvūs vokiečių kritikai K. Stockhauseno muziką vadino „denatūruotu triukšmų montažu, kilusiu iš fizikos“¹⁹, tačiau iš tiesų komponavimo praktikoje triukšmui jis skyrė ne kažkiek dėmesio, veikiau traktavo jį kaip vieną iš daugelio kompozicijos elementų. K. Stockhauseną labiausiai domino apibrėžtas ir kontroliuojamas garso ir triukšmo santykis, subtilaus ir rafinuoto perėjimo tarp šių dviejų polių įmanomumas²⁰, kitaip tariant, visa apimanti serialistinė kontrolė. Dažniausiai šis noras kontroliuoti triukšmą ir detaliam apdoroti jo parametrus redukuodavo pagrindines triukš-

mo charakteristikas, tokias kaip hiperdisonansiškumas ar nereguliarumas, prarandant triukšmo identifikavimo klausą galimybes. Jis kritiškai vertino P. Schaeffero veiklą, aplinkos triukšmų manipuliacijas ir montažus vadinamas „varganais knebinėjimais“.

Klausa fragmentišką triukšmą įmanoma „apčiuopti“ kompozicijose *Study II* (1954 m.), *Gesang der Jünglinge* („Jaunuolių giesmė“) (1956 m.) ir *Hymnen* (1967 m.). Pirmame kūrinyje kompozitorius sintezuoja triukšmą iš sinusoidinių tonų, antrame – sukuria visapusiškai ir detaliam apskaičiuotą minėtąjį sinusoidinio tono ir triukšmo kontinuumą. Kūrinyje *Hymnen* tarp daugybės pasaulio šalių himnų kompozitorius nuolat įterpia radijo triukšmą. Konceptualiam *Helicopter String Quartet* („Sraigtasparnių kvartetas“) (1995 m.) sraigtasparnių triukšmas susilieja su styginių kvarteto garsais (styginių kvartetas griežia 4 skraidančiuose sraigtasparniuose).

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad K. Stockhausenas neprisidėjo prie triukšmo muzikos evoliucijos, tačiau iš tikrųjų jis žengė ir antrąją būtiną žingsnį. Po daugelio ankstyvųjų triukšmo menininkų manifestų, skelbiančių, kad šis garsinis objektas turi būti toleruojamas bei integruojamas į muzikos universumą, K. Stockhausenas kaip tik ir imasi veikti šia kryptimi, triukšmo struktūras naudodamas kaip lygiaverčius kompozicijos elementus.

Emancipavus triukšmą ir ne kartą kryptingai integravus jį į muzikos garsyną, akademinė kompozitorių entuziazmas, regis, kiek prigeso. Be to, daugelis elektroninės muzikos kūrėjų buvo pasinėję į tuo metu itin populiarią serialistinės muzikos strategijų taikymą. Tačiau triukšmo muzikos plėtra nesustojo ir vyko toliau. Po akademinė avangardinių menininkų šūkių ir kūrybiškų eksperimentų triukšmas persikėlė į **roko muzikos sceną**, tuo tarpu akademinė triukšmo menininkų scena naujų idėjų pristigo. Roko srityje intensyviai dirbo tokie muzikantai kaip Bodys Rice'as ir Lou Reedas, sukūręs legendinį triukšmo muzikos albumą *Metal Machine Music* („Metalo mašinos muzika“) (1975 m.). Būtina paminėti ir po poros metų pasirodžiusį siurrealistinį, industrinį Davido Lyncho siaubo filmą *Eraserhead* („Trintukagalvis“) (1977 m.), kurio garsinį dizainą režisierius kūrė kartu su garso menininku Alanu R. Spletu. Filmo garsynas sudarytas tik iš dviejų elementų: „spalvotojo“ triukšmo ir tylos.

Paskutinis triukšmo būvis susijęs su **transgresijos** momentu, kuriam būdingas veiksmas, laužantis tam tikrus nusistovėjusius kodus bei taisykles, poslinkis nuo vienos būsenos prie kitos. Triukšmo muzika, lig tol egzistavusi tik akademinės muzikos teritorijoje, peržengia ribas ir atsiduria neįstatuotose triukšmo menininkų scenoje. Inicijatyvą – tarsi mesdama iššūkį ir pažeidama visuotinę tvarką – perima **japonų triukšmo scena**,

ji pateikia daug naujų strategijų bei realizacijų ir taip sukuria visiškai naujas kokybes. Joje susiformuoja radikaliai kitokie požiūriai, klausymosi ypatumai, motyvacijos, potekstės.

Japonų triukšmo muzika radosi XX a. 8-ajame dešimtmetyje, o nuo 9-ojo dešimtmečio sparčiai pasklido po pasaulinę eksperimentinės elektroninės muzikos sceną. Šią muziką veikė laisvasis džiazas, eksperimentinis rokas, ekstremalus sunkiojo metalo stiliai, akademinė elektroninė Vakarų kūryba ir tradicinė japonų muzika. Beje, elektroninės muzikos studija Tokijuje buvo įkurta dar 1956 m. – tik penkeriais metais vėliau nei Kelno centras.

Japonų triukšmas aprėpia ekstremalią, „daugiadažnę“ ir „daugiadecibelę“ laisvos formos Merzbow, Massonno (Yamazaki Maso) ir grupės „C.C.C.C.“ (Mayuko Hino, Hiroshi Hasegawa) muziką, jau tapusią japonų triukšmų muzikos etalonu; labiau apdorotus Otomo Yoshihidės ir Aubės (Akifumi Nakajima) garsus; triukšmą ir *free* improvizaciją jungiančią grupę „Hijokaidan“ (Jojo Hiroshige, Junko Hiroshige ir Toshiji Mikawa); šaltus Ryoji Ikedos ar Toshimaru Nakamuro garsovaizdžius; *onkyo* stiliaus menininkus Sachiką M, Taku Sugimotoją etc. Vis dėlto pats svarbiausias vardas šioje scenoje yra **Merzbow** (Masami Akita, g. 1956 m.), kuris atkakliai, kryptingai ir itin produktyviai kuria jau daugiau nei 25 metus ir yra įrašęs apie 300 triukšmo muzikos kompaktinių plokštelių bei kasečių, o 2000 m. išleidęs kulminacinį 50 kompaktinių plokštelių rinkinį *Merzbox*, aprėpiančią 1979–1997 metų kūrybą.

Jau pačioje karjeros pradžioje menininkas buvo stipriai paveiktas **dadaizmo ir siurrealizmo**. Autorinį projektą Masami Akita pavadino vokiečių koliažų menininko, poeto Kurto Schwitterso konstrukcijų serijos *Merzbau*²¹ vardu. „Savo meną Schwittersas kurdavo iš atliekų, kurias rasdavo gatvėje, šiukšlyne ar bet kur kitur, lygiai taip pat aš kuriu savo garsą iš supančios garsinės aplinkos nuoviro ir lūženų.“²² Jeigu triukšmas yra muzikos atliekos ar garsai, kuriuos mes tradiciškai atmetame kaip nemuzikinius, tokiu atveju **Merzbow** yra **atliekų menininkas**, garsiniame šiukšlių konteineryje be atvangos ieškantis keisto ir konvulsiško grožio. Jis sviedžia mums atgal urbanistinio Tokijo garsines atliekas, tačiau jau perleistas per estetinę patirtį.

Siurrealizmas ir dada menas inspiravo ne tik Masami Akitos slapyvardį, estetine nuostatas ir erotines potekstes, bet ir kūrybos strategiją. Jis taria: „Antimuzikiniu būdu norėjau sukurti tikrą siurrealistinę muziką, kuri remtųsi pašamones procesais. Mano kompozicijos yra **automatizmo**, o ne improvizacijos padariniai“²³. Merzbow pamini dar vieną aktualų aspektą – triukšmo muzikos primityvumą, kuris savo ruožtu primena kito menininko – prancūzų dailininko ir skulptoriaus Jeano Du-



Kurtas Schwittersas, *Neue Kathedrale des erotischen Elends*, interjeras, 1927 (ilustracija iš Zvonimir Bakotin *Merzbow* tinklalapio, <http://www.merzbau.org/Schwitters.html>. 2007 05 30)



Kurtas Schwittersas, *Neue Kathedrale des erotischen Elends*, interjeras, 1930 (ilustracija iš Zvonimir Bakotin *Merzbow* tinklalapio, <http://www.merzbau.org/Schwitters.html>. 2007 05 30)

buffet pasiūlytą terminą **art brut** (brutalusis arba primityvusis menas), kuriam būdingas visiškai laisvumas, nevaržoma kūryba, jokių profesionaliojo meno normų ir kanonų nepaisymas.

Masami Akitos kūryboje galima pastebėti kelias ryškias tendencijas. Apie 1980 m. jis susimąsto, ar nebūtų galima muzikoje kaip nors panaudoti neišvengiamus **studijinės technikos nesklaidumus**, tokius kaip mikserio burzgisimas, atsitiktinai „susižadinęs“ mikrofono arba gitaros stiprintuvas (*feedback*), elektros tinklo fonas, aparatūros fuzavimas etc. „Pamaniau, kad tokiu būdu iš įrangos galėčiau išgauti tarsi slaptą jos garsą, ištrūkusį iš kontrolės. Toks garsas pašamoninis, tai įrangos libido.“²⁴

Kiek vėliau Merzbow muziką ir audiovizualinius performansus persmelkė **seksualinės potekstės**. Jis pradėjo aktyviai domėtis erotika, pornografija, sadomazochizmu ir bondažu, kaip kultūros pašamonės, žmonijos libido išraiška. „Aš siekiau sukurti pačią vulgariausią ir šurkščiausią garso formą, kuri man pasirodė panaši į pornografiją. Be to, triukšmas yra muzikos pašamonė, lygiai kaip pornografija yra sekso pašamonė.“²⁵ Pirmoms jo idėjoms triukšmą sieti su pornografija įtakos turėjo **pašto meno** (*mail art*) koncepcijos²⁶. Naudodamas prastos kokybės įrangą, Merzbow įrašė triukšmą į pačias pigiausias kasetes, kurios savo verte prilygo pornografijai. Pritaikydamas pornografinius vaizdinius, Masami Akita kūrė koliažus, kuriuos paštu siuntinėjo kartu su triukšmo muzikos kasetėmis. Šis pašto menas/pašto muzika autoriaus buvo pavadinta *pornoise* (pornotriukšmas) etapu. Maždaug nuo XX a. 10-ojo dešimtmečio vidurio centriniu Merzbow kūrybos įrankiu tampa **skaitmeninės technologijos**. Šiuo laikotarpiu randasi vieni populiariausių ir įtakingiausių autoriaus albumų, tokie kaip *Venereology* (1994 m.), *Pulse Demon* (1996 m.), *Tauro-machine* (1998 m.), vėliau – *Drahma* (2001 m.). Amžių sandūroje menininkas entuziastingai susidomi PETA (*People for the Ethical Treatment of Animals*) („Žmonės už etišką elgesį su gyvūnais“) organizacijos veikla, gyvūnų teisėmis ir aplinkos apsauga, ta tematika atsispindi ir vėliausiuose jo albumuose.

Anot T. Sangildo, visi Merzbow triukšmo albumai vienas nuo kito skiriasi triukšmo reikšme bei kokybe ir yra neribotų jo galimybių, variacijų studija. Vieni pagrįsti statiško triukšmo srautais, kituose juntami aiškūs ritminiai pulsavimai arba dominuojantys dažniai, kai kurie albumai eksponuoja visiškai „nehumanišką“ ir „antikomunikatyvų“ triukšmą, kiti – labiau priimtina etc. Vis dėlto, nors triukšmo albumai įvairuoja nuo sąlyginai neaštraus, industrinio garso iki radikalaus triukšmo ir smarkių garso signalo iškraipymų, tačiau muzikos plėtotė tradicine prasme išnykusi. Nors variacija egzistuoja kiekviename kūrinyje, tačiau triukšmo tembras dažnai keičiamas tik smulkių detalių lygmenyje, kurios garsinėje makrostruktūroje beveik negirdimos. Dažnai sukurta **triukšmo struktūra** tampa kūrinio **konstanta**, o visa kompozicija – tarsi vienu triukšmo judesiu. Garsinė medžiaga, kaip ir kompozicija, neretai visiškai aritmiška ir amorfiška.

Tokia išpūdinga Merzbow diskografija, serijinis menas, radikalus monistinis komponavimas, kūrinio elementų redukcija ir garsinio objekto – triukšmo suabsoliutinimas primena vizualiųjų menų minimalistų darbą, tiksliau – nesibaigiančias jų serijas iš keliasdešimties labai panašių darbų. Pavyzdžiui, Dano Flavino fluorescencinių lempų kombinacijos, Donaldso Juddo ant sienos vienodais tarpais išrikiuotų dėžių virtinės arba

įvairios Johno MacCrackeno lentų (*plank*) versijos etc. Panašių strategijų aptinkama ir Merzbow kūryboje, jas galima įvardyti **ekstremaliu minimalistiniu triukšmu**. Pagrindiniu ir netgi vieninteliu savo kūrinio elementu Merzbow pasirenka pirminę garsinę struktūrą (anot J. Attali ir kitų autorių, triukšmas radosi dar Didžiojo sprogo metu, Visatos atsiradimo momentu). Kaip ir minimalistų, Merzbow kūriniai monochrominiai, o triukšmas dažnai traktuojamas kaip gigantiška monolitinė struktūra. Be to, kūrinio objektai minimalistų mene nieko nereiškia, neišreiškia ir nieko nesimbolizuoja, išskyrus pačius save. Pabrėžiama kūrinio egzistencija, ateoriškas grynumas ir gėrėjimasis pačiu objektu.

Niekas taip toli neperžengė muzikos ribų, kaip japonų triukšmo menininkai, sulaužę visus nusistovėjusius akademinės muzikos kodus, elgsenos normas ir atmetę ilgametės paradigmas. Jų triukšmas yra laisvas garsas, nesaistomas jokių senųjų ar naujų taisyklių, dėsnų, technikų. Japonų triukšmo scena – tai bene 100 metų laukta ir brandinta visavertė triukšmo egzistencija.

Triukšmo muzikos organizavimo tendencijos: formos problema ir kūrybos strategijos

XX ir XXI a. muzikos formoms apibūdinti taikomos dvi sąvokos: forma kaip konstruktas ir amorfiška forma arba, pasak Walterio Gieselerio²⁷, determinuotos ir nedeterminuotos formos. Šiuolaikinė triukšmo muzika formuojama būtent pastaruju principu. Be to, daugelis autorių Merzbow kūrinį įvardija kaip laisvos arba – dažniausiai – kaip **amorfiškos formos** kompozicijas. Pavyzdžiui, P. Hegarty teigia, kad triukšmas deformuoja ir išskaido bet kurią formą. Jis ir pats kyla iš beformių medžiagų ir chaotiškų procesų. Triukšmas čia traktuojamas kaip procesas, kaip nebaigta struktūra. Daugelis Merzbow triukšmo albumų, išleistų 1996 m. (pavyzdžiui, *Pulse Demon*, *Oersted*, *Akasha Gulva* etc.), yra tarsi nebaigtos formos kūriniai. Pradžia čia visuomet „nukirpta“, taigi niekuomet nesusiformuos baigtinės kompozicijos išpūdis. Klausytojas staiga įtraukiamas į patį įvykių sūkurį, į įpusėjusį triukšmo siautėjimą²⁸.

Pagrindinis triukšmo muzikos komponavimo principas gali būti įvardijamas kaip **sonorinis**. Sonoristika – rusų muzikologijoje vartojamas terminas, o angliškai rašantys Vakarų pasaulio muzikologai taiko **garso masių techniką** (*sound masses technique*) sąvoką. Ši technika visą dėmesį koncentruoja į individualizuotą **garsą, skambesį, tembrą ir faktūrą**, beveik visiškai atsisakoma tradicinės muzikos elementų: melodijos, harmonijos, ritmo etc. Tai garso erdvės ir sustingusios jo egzistencijos išraiška. Visas kūrinys traktuojamas kaip vienas garsinis kompleksas, blokas ar konstrukcija. Rusų muzikologai tokį komponavimo būdą suvokia ir komentuoja

taip pat, tiesiog daugelis jų, kaip antai Aleksandras Maklyginas, išskiria dvi sonorinės muzikos formas²⁹:

- **Kontinualios formos.** Sonorinė skambesio samprata garsą traktuoja kaip nedalią (nediferencialią), tiksliai neapibrėžiamą ir nestabilią visumą, kontinuumą, lauką arba zoną. Neturinti pertrūkių garsinė vientisuma nepaiso mikrostruktūrų ir į jas nesigilina. Kontinualus sonoras sukelia skystų arba dujinių kūnų asociacijas. Kaip tik taip triukšmo muzikos komponavimą suvokia Merzbow, tokia forma jis skleidžiasi ir kitų autorių kūrinuose, kaip antai Pauline Oliveros *A Little Noise in the System* („Nedidelis triukšmas sistemoje“) (1966 m.), Alano R. Spleto *Space Travel With Changing Choral Textures* („Kintančių chorinių faktūrų kosminės kelionės“) (1983 m.) etc.



Merzbow kūrinio *Cat Scratch Fever Dreams* iš 1996 m. albumo *Bastard Noise* garsinių įvykių laikinė diagrama

- **Diskrečios formos.** Garsinis sonoras šiuo atveju netolydus, trūkčiojantis ir fragmentiškas. Akcentuojamas atsinaujinimas, sąlyginis kontrastas kaip diferenciacijos prielaida. Muzikinė mintis kartais dėstoma pavieniais, izoliuotais, trumpomis pauzėmis vienas nuo kito atskirtais garsais. Būtent pauzė čia tampa reikšmingu elementu ir įgauna skirties vaidmenį. Sonorinė pauzė – tai garso masės išretėjimo ženklas, išplėsyto ir išretinto garso sluoksnio pėdsakas. Tokias formas galima aptikti Gordono Mummos kūrinyje *The Dresden Interleaf 13 February 1945* („1945 m. vasario 13-osios Drezdeno intarpas“) (1965 m.), Henrio Pousseuro *Scambi* (1957 m.), Konrado Boehmerio kūrinyje *Aspekt* (1966 m.), Iannio Xenakio *Concret PH* (1958 m.), kuriame itin trumpomis, sekundės dalies pauzėmis praretintas triukšmo sonoras.



Henrio Pousseuro kūrinio *Scambi* garsinių įvykių laikinė diagrama

Būtina akcentuoti dar vieną triukšmo organizavimo aspektą – **ateminę** komponavimo strategiją. Iš tiesų, būtų galima išskirti dvi triukšmo komponavimo tendencijas: minėtąją ateminės formos kryptį ir kartotinės, reprizinės formos principą. Pastarasis susijęs su

ortodoksiniu kompozitoriaus mąstymu, klasikinių formų propagavimu, kuris buvo itin būdingas L. Russolo, P. Schaefferui, E. Varèse'ui. Tuo tarpu ateminė forma paneigia kartinį muzikinio mąstymo principą – kartojimą. Ateiminė muzika – nekartotinė, nekontrastinė ir nepertraukiamos tėkmės, akcentuojanti naujų garsų srauto idėją ir polisemantiką. Ji skleidžiasi kaip multigarsinis koliažas. Tokios formos apraiškas nesunku pastebėti Walterio Ruttmano *Wochende* (1930 m.), Johno Cage'o *Williams Mix* (1952 m.) arba Einsturzende Neubauteno *Ragout: Kuchen recept* (1998 m.), kuris sukurtas iš įvairiausių virtuvės rakandų garsų. Konrado Boehmerio *Aspekt* (1966 m.) garso šaltinis tik vienas – triukšmo generatorius, tačiau čia taip pat neaptiksime nė vienos sekundės panašios į ankstesniąją. Kompozicija skamba kaip daugiafrazė mozaika. Tačiau nepaisant atemiškumo, kiekviename kūrinyje pastebima grupavimo technika, leidžianti suvokti dalių ribas ir formos architektoniką.

Elektroninės muzikos kūrinių kompozitorius gali kurti naudodamasis iš anksto suprogramuotais kompozicijos technikų bankais ir algoritmiškai apdorotais mokslinių (matematinių, fizikinių, cheminių, stochastinių etc.) procesų modeliais, taip „įgarsindamas“ iš gamtos ar tikslųjų mokslų perimtas struktūras. Tokiu būdu, naudojantis stochastinėmis sistemomis, sintezuojamas ir triukšmas. Dėl šios specifikos terminą „kompozitorius“ keičia įvardijimas „garso inžinierius“. Tautvydas Bajarkevičius teigia, kad „situacija, kai garsai ir kompozicijos generuojami matematiniais algoritmu principais, sąlygoja dviprasmišką santykį tarp racionalizmo muzikoje ir eksperimentinio, intuityvaus jos aspektų. Algoritmais generuojamas garsas ir kūrinys visada pasižymi sunkiai prognozuojamu galutiniu rezultatu. Išnaudodami šį atsitiktinumo aspektą, elektroninės muzikos kūrėjai dažnai savo kūrinuose įgyvendina improvizacijos, intuityvaus kūrybinio proceso pradus“³⁰.

Merzbow kūrybą visapusiškai analizuojantis autorius P. Hegarty teigia, kad japonų menininkas neabejotinai naudojasi tokiomis sistemomis, bet – kadangi jo garsinę medžiagą sudaro vien triukšmas – nustatyti konkrečias atskirų kūrinių technikas itin sudėtinga. Toks komponavimo principas galėtų būti įvardijamas kaip **generatyvinė kūryba**. Tai automatinis ir visiškai autonomiškas („kompozitoriaus“ reikia tik mygtukui spūstelėti) kūrybos principas, kuris, anot Václavo Nevčesausko, paradoksaliai (tradicinio meno sampratos fone) iškeliamas kaip priešingybė įprastiems kūrybos principams, tačiau tai visiškai skirtingos ir nelygintinos kategorijos, atsižvelgiant į generatyvinio meno individualumą ir unikalų kūrybiškumą³¹. Generatyvinio meno principas siejasi su **aleatorinės muzikos** fenomenu, tačiau pastarasis yra labiau ribotas, nes subjektų atliekamos atsitiktinės

operacijos niekuomet nepasieks tokio chaotiškumo, netikėtumo ir variantų gausos, kurią gali išgauti kompiuterio „smegenys“. Antai aleatorinis Henrio Pousseuro kūrinys *Scambi* (1957 m.) gali būti realizuojamas atsitiktine tvarka grojant 32 garsų sekvencijas, įrašytas į magnetinę juostą. Nors forma kas kartą konstruojama iš naujo, tačiau visos egzistuojančios *Scambi* versijos yra beveik adekvačios, nes garsinė medžiaga – statiškas „baltasis“ triukšmas.

Paskutiniaisiais dešimtmečiais šiuolaikinio meno terminologijoje įsigalėjo sąvoka **garso menas** (*Sound Art*), kuris aprėpia tokius dalykus kaip originalių, ekscentriškų ir specifinių garsų kūrimas, konceptualios garsų struktūrų reikšmės, tylos ir garso ribos, savotiški garsiniai *ready-made'ai*, naujos klausymosi patirtys etc. Be abejo, triukšmo muzika (pavyzdžiui, japonų) pakliūva į prioritetinį šios kategorijos sąrašą. Kaip minėta, garso menas labiau orientuojasi į patį garsą, skulptūrišką jo apdorojimą, laisvą garso būvių kaitą – taip siekiama atskleisti ir sukurti naujus tembrus. Itin konstruktyvių struktūrų, sudėtingų formų ar ypatingų kompozicinių technikų paieškos tokiuose garsinių vyksmų procesuose būtų bergėdžios, nes ieškoti to, ko iš tikrųjų nėra ir kas visai neplanuota, taptų tiesiog nelogiška ir nemotyvuota veikla. Tokiuose garso meno dariniuose galime išvelgti nebent tembrų struktūrų (tarpusavio išsidėstymo ir sąryšio) organizavimo technikas.

Merzbow savo kūryboje naudoja dar vieną, visiškai kitokios prigimties kūrybos strategiją, susijusią su naujomis klausymosi patirtimis, pojūčiais ir percepcija („garso meno“ sritis). Dar kartą paminėkime, kad vienas pagrindinių triukšmo muzikos išskirtinumą žyminčių komponentų yra tembras. Technologinėmis priemonėmis pasiekama, kad tembrų amplitudė šiuolaikinėje elektroninėje muzikoje prilygsta žmogaus girdimų dažnių skalei ar net ją pranoksta. Šis veiksnys, anot T. Bajarkevičiaus, tampa **psychosensorinių** garso naudojimo strategijų ir su tuo susijusių garsų kokybės pagrindu – pasitelkus įvairias neįprasčiausias garso organizavimo priemones, keičiamas klausymo ir suvokimo procesas, garso apdorojimas dažnai orientuojamas į iš anksto planuojamas kūno ir sąmonės reakcijas³². Tokie sumany-

mai įgyvendinami ne tik Merzbow, bet ir Masonnos arba grupės „Hijokaidan“ kūryboje.

Svarbiausias šių garso menininkų triukšmo muzikos kompozicinis principas yra triukšmų konvejeris, pasiekiantis klausytoją itin dideliu garsu. T. Bajarkevičius rašo, kad „šiuose kūriniuose neįmanoma aptikti nuoseklios kompozicijos, preciziško ir planingo garsų organizavimo. Iš klausytojo nereikalaujama intelektualaus dėmesio sekant laisvos struktūros garsų tėkmes, jis tiesiogiai įtraukiamas į ekstremalias, ribines situacijas, susijusias su suvokimu“³³. Taigi, klausantis Merzbow triukšmo muzikos, sąmonei nelieka nieko kito, kaip tik sekti paskui triukšmų konvejerio sukeliamus pojūčius, galutinai prarandant galimybę juos kontroliuoti.

Formalioji formos analizė. Pierre'o Schaeffero, Edgard'o Varèse'o, Luco Ferrario, Gordono Mummos kūrinių dualizmas: tradicija ir inovacija

Triukšmas – tai XX a. garsas ir aktualus „atradimas“, transformuosiantis muzikos sandarą, modelius ir suvokimą, – skelbė daugelis entuziastų, imdamiesi doroti šią naująją garsinę materiją. Paradoksalu, tačiau garsiausiai šaukusieji revoliucionieriai komponavimo procese vadovavosi tradiciniais ir konservatyviais muzikos organizavimo kriterijais, naująjį garsą sprausdami į Prokrusto lovą. Prisidengdami novatoriško garso eksponavimu, faktūros ir ypač formos lygmenyse jie tęsė tradicinę muzikos praktiką. Šiame skyriuje toliau glaustai analizuojami konkrečių autorių triukšmo kūrinių sandara ir formos organizavimo principai.

E. Varèse'o kompozicija *Déserts* (1950–1954 m.) skirta pučiamųjų ir mušamųjų grupei. Grupės atliekama muzika čia kaitaliojasi su – kaip įvardija pats autorius – „organizuotais garsais“ arba „organizuotais triukšmais“, užfiksuotais magnetinėje juostoje. Kūrinyje panaudota „garso masės“ technika, kompozitoriaus plėtotą dar 1920-aisiais, kai nesilaikoma tradicinės melodijos ar jų sąveikos koncepcijos, o visas kūrinys yra suvokiamas kaip „melodinis totalumas arba visuma“. Kūrinio tėkmė įsivaizduojama kaip plačios upės srovė. Tačiau *Déserts* forma visiškai klasikinė – tai **reprizinė rondo forma**:

A	B	A	C	A	B	A
gyvai atliekami pučiamųjų instrumentų garsai	neapdoroti metalo liejyklos, lentpjūvės ir fabričių garsai, įrašyti į magnetofono juostą	gyvai atliekami pučiamųjų instrumentų garsai	įrašyti mušamųjų garsai	gyvai atliekami pučiamųjų instrumentų garsai	neapdoroti metalo liejyklos, lentpjūvės ir kelių fabričių garsai, įrašyti į magnetofono juostą	gyvai atliekami pučiamųjų instrumentų garsai

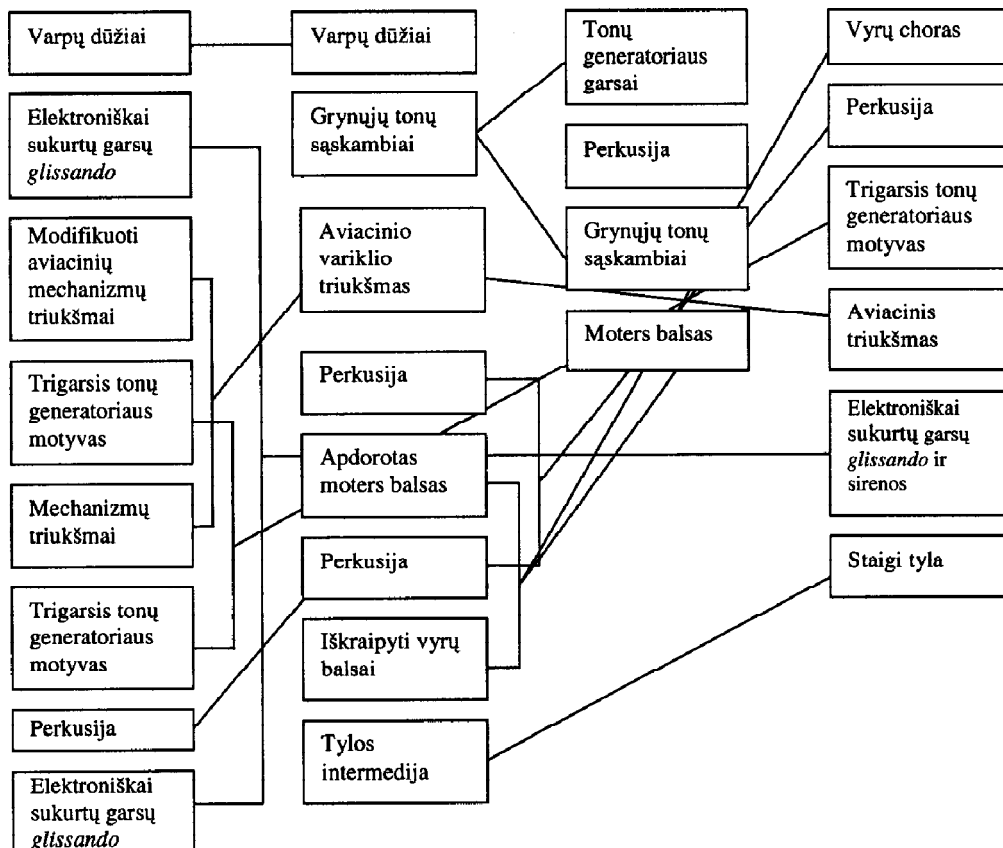
E. Varèse'o kompozicijos *Déserts* forma

Kitame E. Varèse'o kūrinyje *Poème électronique* (1958 m.), kuris sutartinai įvardijamas kaip vienas unikaliausių ir novatoriškiausių ankstyvosios elektroninės muzikos pavyzdžių, netikėtai atsiskleidžia dar paradoksalėsnis formos modelis. Originali triukšmo muzikos antologijos kompozicija sukurta pagal klasikinės formos etaloną. Kūrinys formuojamas iš kelių pagrindinių garsinių

elementų, kurie tampa lemiama formos veiksniais: varpai, elektroninio tonų generatoriaus garsų sąskambiai, *glissando* (sirenos), įrašyti aviacinių mechanizmų triukšmai, perkusija ir balsas/-i. Densilas Cabrera, vadovaudamasis Roberto Cogano teiginiais³⁴, čia išvelgia **dviejų dalių formą**³⁵. Detaliam D. Cabreros aprašytus garsinius įvykius ir formą galima pateikti schemomis:

I		II	
I teiginys	II teiginys	Vidurys	Repriza
00'00"	02'35"	05'50"	07'00"–08'08"
Varpų dūžiai; Elektroniškai sukurtų garsų <i>glissando</i> ; Modifikuoti aviacinių mechanizmų triukšmai; Ritminiai elektroniškai sukurti garsai; Trigarsis tonų generatoriaus motyvas; Mechanizmų triukšmai; Trigarsis tonų generatoriaus motyvas; Ritminiai elektroniškai sukurti garsai; Aido efektas; Perkusija; Elektroniškai sukurtų garsų <i>glissando</i>	Varpų dūžiai; Grynųjų tonų sąskambiai; Aviacinio variklio triukšmas; Perkusija; Apdorotas moters balsas ir perkusija; Įrašyti traškesiai; Iškraipyti balsai; Tylos intermedija	Tonų generatoriaus garsai; Perkusija; Grynųjų tonų sąskambiai; Moters balsas	Vyrų choras; Transformuoti vargonų klasteriai; Perkusija; Trigarsis tonų generatoriaus motyvas; Aviacinis triukšmas ir sirenos; Staigi tyla

E. Varèse'o kompozicijos *Poème électronique* forma



E. Varèse'o kompozicijos *Poème électronique* garsinių įvykių sąsajos

Pažvelgus į tokias akivaizdžias garsinių įvykių sąsajas, kyla abejonės dėl *Poème électronique* formos nustatymo. Savo darbo išvadose D. Cabrera nedrąsiai užsimeina, kad E. Varèse'o *Poème électronique* galėtų būti **sonatos formos**, tačiau toliau šios problemos neplėtoja, nukrypsta į dinamiškos opozicinės formos pagrindimą. Vis dėlto sonatos modelis šiame kūrinyje aiškiai apčiuopiamas. Ekspozicijoje pateikiamas skirtingas kūrinio garsynas, vidurinėje dalyje vyksta tiesioginė ekspozicijos medžiagos sąveika ir pateikiamos naujos garsinės idėjos, galiausiai reprizoje grįžta pirmosios dalies garsai ir jų modifikacijos, taip pat pasigirsta pagrindinė vidurinės dalies tematika.

EKSPOZICIJA:

Pagrindinė partija	Jungiamoji partija	Šalutinė partija	Baigiamoji partija
Varpų dūžiai; Elektroniškai sukurtų garsų <i>glissando</i>	Modifikuoti aviacinių mechanizmų triukšmai; Ritminiai elektroniškai sukurti garsai	Trigarsis tonų generatoriaus motyvas; Mechanizmų triukšmai; Trigarsis tonų generatoriaus motyvas	Aido efektas; Perkusija; Elektroniškai sukurtų garsų <i>glissando</i>

VIDURINĖ DALIS:

Ekspozicijos garsyno plėtotė	Naujų garsinių įvykių pasirodymas
Varpų dūžiai; Aviacinio variklio triukšmas; Perkusija	Grynųjų tonų sąskambiai; Aporotas moters balsas, iškraipyti vyrų balsai; Įrašyti traškesiai; Tylos intermedija

REPRIZA:

Semantinė pagrindinė partija: sakralinio garso atnaujinimas	Šalutinė partija	Pagrindinė partija	Baigiamoji partija
Vyrų choras; Transformuoti vargonų klasteriai	Trigarsis tonų generatoriaus motyvas	Aviacinis triukšmas; Sirenos	Staigi tylą

E. Varèse'o kompozicijos *Poème électronique* forma

Iš tiesų, klausantis kompozicijos pirmą ar net antrą kartą, ji gali sukelti ateminės, polisemantinės formos įspūdį. Nepaprastai didelė garsinės medžiagos įvairovė, detalios garso transformacijos ir ekscentriški tonai bei triukšmai muzikos kūrinyje sukelia multigarsinės mozaikos efektą, skaido atmintį ir niveliuoja dalių ribas.

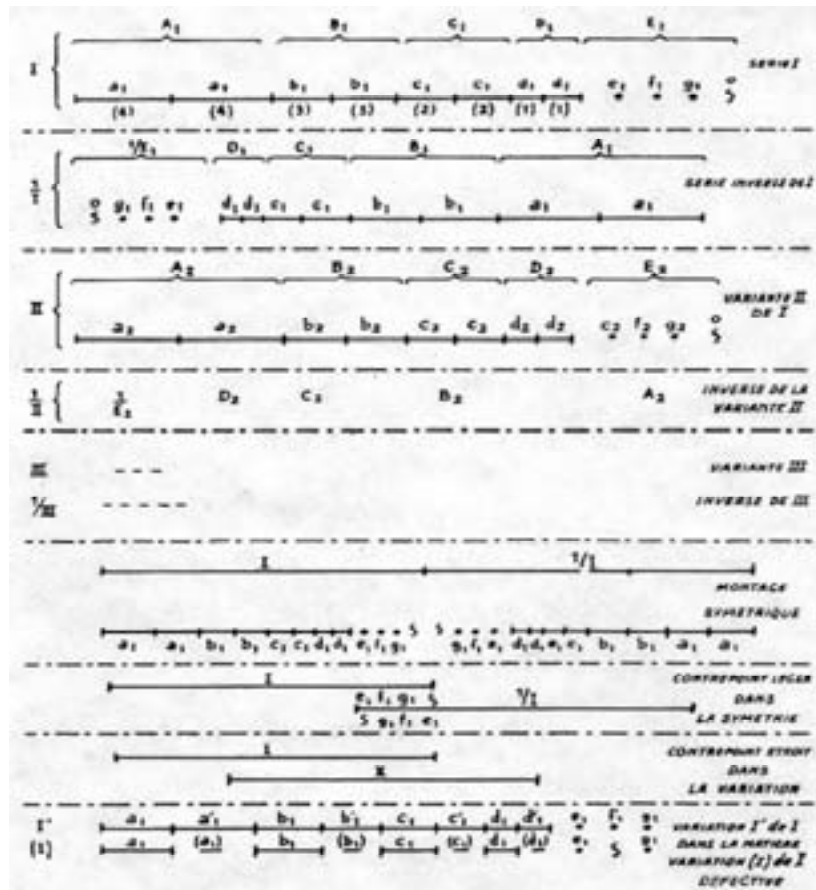
Pierre'o Schaeffero *Étude aux chemins de fer* („Geležinkelio linijos studija“) (1948 m.) – pirmasis konkretiosios muzikos kūrinys. Trijų minučių trukmės kompozicija sukurta iš įvairiausių traukinių triukšmų ir traukinių sąveikos su geležinkelio bėgiais garsų. Etiudo eskizas (žr. pav. toliau) puikiai demonstruoja kompozicinę P. Schaeffero mąstymą ir atskleidžia kūrinio formą³⁶.

Eskize iš karto pastebimos autoriaus nurodytos įvykių serijos. I/I serija yra I serijos retrogradas, lygiai kaip ir I/II serija yra II, o I/III yra III serijos retrogradas.

Kaip matome, ekspozicijoje įmanoma aptikti visas klasikines padalas, t. y. partijas, tačiau reprizai pritaikyti tokį formalų grupavimą iš pirmo žvilgsnio atrodo neįmanoma. Trečiosios dalies pradžioje pasigirsta bažnytinio vyrų choro fragmentas, kurį netrukus pakeičia transformuoti vargonų klasteriai. Šie garsai atrodo nesusiję su pirmosios dalies varpų dūžiais, tačiau D. Cabrera tikina, kad visas šis garsynas sąmoningai persmelktas sakralinių garso konotacijų: varpų, bažnytinio vyrų choro ir vargonų. Taigi įvyksta semantinė garso repriza, kurią vėliau pakeičia tradicinės veidrodinės reprizos modelis – pirma pateikiama šalutinė, vėliau – pagrindinė partija:

Tokios technikos panaudojimą veikiausiai paskatino tuo metu vis dar aktualus dodekafoninis metodas, o gal tiesiog ilgaamžės polifoninės tradicijos. Toliau galima aptikti palindromo principą (6 blokas), garsinių linijų užslinkimą viena ant kitos (7 ir 8 blokai), galiausiai – pagrindinės medžiagos varijavimą. *Étude aux chemins de fer* forma – klasikinė **paprastoji dviejų dalių reprizinė forma**.

P. Schaeffero atveju taip pat pastebima tradicinės muzikos praktikos tąsa. Nors garsynas naujas, tačiau kompozicinis mąstymas nepakitęs ir apribotas senosios paradigmos inercijos. Tokį tradicionalizmą formos aspektu galima atsekti ir kituose jo 1948 m. etiuduose, kaip antai *Étude aux tourniquets* („Turniketo etiudas“), *Étude violente* („Iškraipytas etiudas“), *Étude noire* („Pykčio etiudas“), *Étude aux casseroles* („Prikaistuvio etiudas“) ir kt.



Pierre'o Schaeffero *Étude aux chemins de fer* eskizas

Luco Ferrario kūrinys *Visage V* (1958–1959 m.) – vienas geriausių to laikotarpio konkrečiosios muzikos pavyzdžių. Šioje kompozicijoje autorius siekia ne vien garsinio efekto, bet ir akyiai ieško specifinio garso, todėl konkrečioji muzika tampa abstrakti. Kompozitorius taip apdoroja ir nugludina aplinkos garsus, kad daugelio jų kilmė tampa visiškai neatpažįstama, o multigarsinis skirtingiausių detalių koliažas pavirsta vientisa, stabilia konstrukcija. Tokios integralios struktūros įvaidž

formuoja du pagrindiniai kompozicijos dėmenys: tąsus, nepertraukiamas ir koncentruotas triukšmo sonorai bei trumpos mikrostruktūrinės garsinės skaidulos, įvairiausių garsų atplaišos. Grupudamas ir modifikuodamas šiuos du elementus, du skirtingus faktūros tipus, L. Ferraris organizuoja savo kūrinio formą. Pirmąją ir antrąją struktūras pažymėjus atitinkamai A ir B simboliais, galime susekti tokį formos modelį ir struktūrų organizavimo principus³⁷:

I	II	III	Koda
00'00"	02'15"	06'30"	09'20"–10'25"
<u>AB</u> <u>AB</u> <u>1AB</u> <u>2AB</u> <u>3AB</u> <u>4</u> etc.	B AB ₁ A ₁ B ₂ A ₂ B ₃ ... A ₃ B ₄	<u>B</u> <u>A</u> <u>B</u> <u>A</u> ₁ <u>B</u> <u>A</u> ₂ <u>B</u> <u>A</u> ₃ <u>B</u> etc.	Transformuotų A ir B struktūrų suliejimas
A struktūra visą dalį išlieka stabili, B struktūra įvairiai varijuojama	Dalis pradeda ir baigiamą B struktūra. Abi struktūros įvairiai transformuojamos	Šį kartą stabili išlieka B struktūra	

Luco Ferrario *Visage V* forma

Taigi, *Visage V* forma yra atmaina **dvitemių klasiškinių variacijų**, kurių pagrindą sudaro minėtosios dvi individualios skirtingo pobūdžio struktūros, atitinkančios temas. Kaip ir klasicizmo epochos dvitemėse variacijose, abi struktūros pateikiamos ta pačia tvarka,

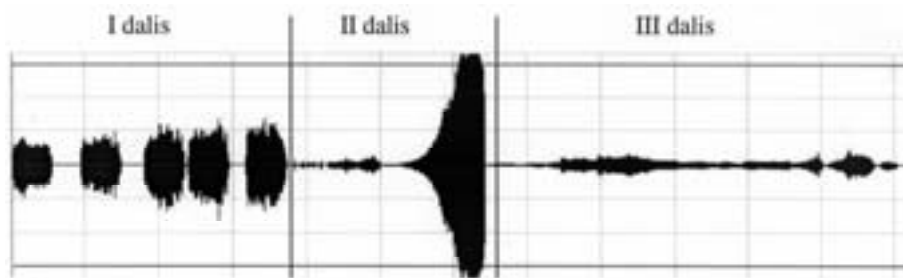
viena po kitos: A B A₁ B₁ A₂ B₂ ir t. t., tačiau struktūrų kartojimai ir transformacijos įgyvendintos pagal savitą autoriaus strategiją. Šios dviejų struktūrų (faktūrų) variacijos yra trijų dalių formos su koda.

Gordono Mummos kūrinys *The Dresden Interleaf 13 February 1945* („1945 m. vasario 13-osios Drezdeno intarpas“) (1965 m.) intensyvus tiek garsiniu, tiek programiniu aspektu. Apdoroti ir transformuoti aviacinių mechanizmų bei variklių triukšmai simbolizuoja Drezdeno bombardavimą paskutiniomis Antrojo pasaulinio karo akimirkomis. Kūrinys buvo atliktas tarp dviejų visiškai nesusijusių instrumentinių kompozicijų,

dėl to jo pavadinime ir atsirado sąvoka „intarpas“ (*interleaf*), rodanti įsibrovimą ar nutraukimą, kuris visų pirma sietinas su vasario 13 d. pertraukta Drezdeno kasdienybe. 12 min. trukmės kompozicija sukurta tik iš kelių detalių: stacionaraus aviacinio variklio triukšmo, tylos, mikroskopinių garso dalelių ir elektroninių tonų generatorių sąskambių. Čia galima aiškiai diferencijuoti tris dalis:

I	II	III
A	B	C
00'00"	03'50"	06'30"–12'03"
Nekintantis aviacinio triukšmo sonoras kaitaliojamas su tylos intermedijomis	Nedidelį mikrostruktūrinių garsų fragmentą keičia intensyvėjantis ir veriantis triukšmo kompleksas	Dalis formuojama iš elektroninių generatorių sąskambių, pateikiamų prislopinto triukšmo fone

Gordono Mummos *The Dresden Interleaf 13 February 1945* forma



Gordono Mummos *The Dresden Interleaf 13 February 1945* garsinių įvykių laikinė diagrama

Šis **nereprizinės paprastosios trijų dalių formos** tipas nepriklauso standartinių klasikinių modelių sferai. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad kompozitorius pasirinko originalesnę ir laisvesnę formą, tačiau iš tiesų toks muzikos organizavimo modelis aptinkamas dar baroko epochos muzikoje, pavyzdžiui, Johanno Sebastiano Bacho fantazijose. Tokios nereprizinės, daugiadalės ir kontrastiškai jungiamos formos buvo sudarytos iš kelių individualių, tačiau įvairiais aspektais susaistytų padalų, pagrįstų skirtingomis faktūromis, skirtingomis garsinėmis struktūromis.

Kol kiti avangardo kompozitoriai, kūrę instrumentinę-vokalinę muziką, novatoriškai žvelgė į muzikos struktūrą ir formą, minėtieji triukšmo muzikos autoriai pažangią mintį kreipė naujųjų elektroninių technologijų ir unikalaus, ekscentriško garsyno linkme. Luigi Russolo, Pierre'o Schaeffero, Edgard'o Varèse'o, Luco Ferrario, Gordono Mummos ir daugelio kitų epizodinių kompozitorių kūryboje atsispindi muzikos ir mąstymo dualizmas: tradicinės instrumentinės muzikos praktikos ir naujos elektroninės muzikos inovacijų samplaika.

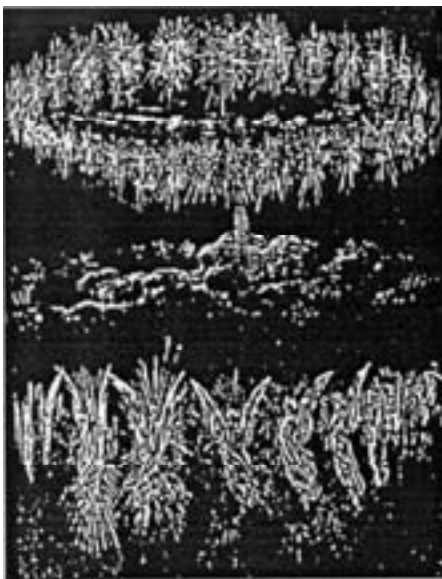
Išties taikliai pastarąją elektroninės muzikos paradigmą įvardijo Konradas Boehmeris – pavadino ją *terza prattica*³⁸. Vis dėlto ėmusios ryškėti unikalios, neribotos meninių galimybių nuojautos ir aspiracijos dar ilgą laiką buvo saistomos senosios paradigmos inercijos. Minėti kompozitoriai kaip tik ir atsидūrė paradigminio lūžio epicentre ir ėmėsi realizuoti tiek naujųjų technologijų, tiek naujo garsinio objekto potencialus, triukšmo muzikos sandaros ir formos revoliuciją patikėdami vėlesnėms kartoms.

Postmoderni formos analizė.

Pirmapradis Merzbow triukšmas

Daugelis konservatyvių muzikologų laikosi nuomonės, kad triukšmas – tai gamtines savybes praradęs garsas, industrinės civilizacijos produktas, naikinantis gamtinį garsyną ir natūros fenomeną. Tačiau netgi toks pažangus ir postmodernus autorius kaip P. Hegarty 2001 m. savo publikaciją pavadina *Merzbow and the End of Natural Sound* („Merzbow ir natūralaus garso baigtis“)³⁹.

Iš tiesų triukšmas yra pirmaprādė gamtinė garso materija, premuzikinė forma, prieš milijonus metų įvykusio pirmaprādžio sprogo padarinys, kai kinetinė energija sukėlė grandiozinį triukšmo mastą. Pirmaprādžio sprogo, vadinamo spinduliuojančiu šviesos debesiu Visatos pradžioje, faktą mokslininkai daugelį kartų įrodė išmatavę likutinį foninį spinduliuavimą. Tad jeigu didysis sprogoimas yra Visatos kilmės užuomazga, mūsų egzistavimo šaltinis, tai įmanoma teigti, kad mes esame iš simbolinio triukšmo atsiradusi gyvybės forma. Be to, kaip ir daugelis gamtos reiškinių, triukšmas yra dualus: agresyvus ir meditatyvus, archajiškas ir šiuolaikiškas, chaotiškas ir kartu pastovus. Antai saulės energija taip pat duali: duodanti gyvybę, bet kartu ir destruktivi.



Elementarinio lygmens vaizdinis rezonansas įvykus pirmaprādžiam sprogoimui (Gustave'o Doré graviūros, iš: Karbusicky V. „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“. In: *Baltos lankos*, 9. Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 7–28.)

Triukšmas yra archajiškiausia muzikos forma. Įvairiuose genčių ritualuose, egzistavusiuose dar iki to laiko, kai buvo pradėti garbinti skirtingi objektai ir stabai, triukšmas buvo interpretuojamas kaip dievų balsas (kitos realybės), kurį įgarsino gamtos stichijos. Daugelio priešistorinių instrumentų funkcija – skleisti įvairiūrūšius triukšmus. Barškalai, tarškučiai, žvangučiai, terkšlės, pliaušinės aptinkamos viso pasaulio kultūrose: nuo Indonezijos ir Okeanijos tautų iki Europos bei Amerikos regionų. Krikščionybės laikais triukšmas įgavo priešingą prasmę – jis buvo naudojamas apeigose piktosioms dvasioms išvaryti, t. y. egzorcistiniuose ritualuose. Galiausiai XX a. triukšmas tapo neatsiejama garsinės aplinkos dalimi. Taigi kasdienybės garsai daugelį menininkų paskatino ir kūrinuose naudoti naują garsinę medžiagą, lyg savo epochos atspindį. Tačiau kartu jų sąjauzėje radosi noras pamėginti **atsigręžti į archajišką garsą, pirmaprādį triukšmą**. Ir sėkmingiausias bandymas spontaniškai įvaldyti įsivaizduojamą amžinybę, sugražinančią mus į pradžia, regis, yra Merzbow kūryba. Pats menininkas ne kartą yra užsiminęs, kad „triukšmas – tai muzikos sąjauzė“.

Vladimiras Karbusickis savo straipsnyje „Antropologinės ir gamtinės universalijos muzikoje“ pateikia archetipines ir universalias muzikos formas, kurioms atriboti vadovaujasi Henrio Bergsono teorija. H. Bergsonas apie visuotinį evoliucijos vyksmą mąsto taip: „Pirmieji kosminės tvarkos takai nusidriekia erdvėje ir paskleidžia materijos sancaupus, kurios struktūruojasi tol, kol savo terpėje sukuria dauginimosi procesą. Jose išsikeruoja skirtingų pavidalų jėgos, kurios adityviai jungiasi bendram veiksmui ir sukuria naujas rūšis“⁴⁰, ir t. t. Remdamasis šio proceso stadijomis, kada triukšmas iš chaoso transformuojasi į kosmosą, V. Karbusickis pateikia kultūrinės evoliucijos lygmenis atitinkančius šešis pamatinius muzikos modusus: tema su variacijomis; kanonas ir fuga; rondo; ABA forma ir sonatinio ciklo pirmas dalis; sonatinis ciklas, o pirmoji archetipinė forma autoriaus įvardijama kaip pradinė situacija, tačiau šio moduso jis nepriskiria kultūrinės evoliucijos pakopai, traktuoja jį kaip nulinę formą, struktūrinės evoliucijos tašką. Nulinė forma, arba pirmas egzistencinis modusus, – tai pirmapradis chaosas, triukšmas, kaip kad universumo pradžioje. Čia viskas dar gemalo stadijoje, kaip galimybių spektras. Bepormė būklė, pirmapradžių kūrybos galių sancaupos erdvė.

Taigi, remiantis V. Karbusickio pirmapradžių modelių klasifikacija, Merzbow triukšmo muziką galima identifikuoti kaip **nulinės formos triumfą, pirmykštės gamtinės garso materijos išikūnijimą**, atmetant visus muzikologų komentarus apie Merzbow garsą kaip praradusį gamtines savybes, kaip industrinės civilizacijos ženklą. Jo kūryboje įvyksta simbolinis grįžimas prie

triukšmo prigimties, pats triukšmas įgauna transcendentinę reikšmę.

Apibendrinimas

Triukšmas randasi iš specifinių konceptualizacijų ir neegzistuoja be idėjos apie triukšmą, be intencionalaus sąmonės akto. Triukšmo „bereikšmiškumas“ išlaisvina vaizduotę, atsiranda įvairiausių jo reikšmių bei interpretacijų. Daugelį jų pateikia įvairūs humanitarinių mokslų mąstytojai ir patys triukšmo meno kūrėjai. Taip formuojasi daugialypis, kompleksiškas ir kontroversiškas jo konceptas, aprėpiantis įvairialypes traktuotes, kaip antai destruktivus triukšmas (išderinantis ne tik fizinį kūną, bet ir asmens tapatybę), meditacinę terpę kuriantis triukšmas, šokiravimo ekstazę formuojantis triukšmas, triukšmas kaip muzikos šiukšlės ir atplaišos, triukšmas kaip dionisiškojo prado materializavimas, triukšmas kaip tylą, grynumo būseną, galiausiai triukšmas kaip pirmapradis garsas, premuzikinė forma etc. Pasitelkus tokį triukšmo daugiareikšmiškumą, įmanoma sparčiai dekonstruoti muzikos ribas ir neatpažįstamai keisti tradicinę pačios muzikos sampratą bei struktūrą (tai nepriekaištingai pavyksta J. Cage'ui).

Triukšmo menas – eksperimentavimo produktas, naujos muzikos koncepcijos padarinys, kuriuo siekiama evoliuciškai plėtoti ir keisti inertišką bei išsekintą tradicinės instrumentinės-vokalinės muzikos paradigmą. Triukšmas tampa daugelio naujų XX a. muzikos srovių simboliu. Emancipuotas ir imtas integruoti į muziką XX a. 2-ame dešimtmetyje italų futuristų (L. Russolo), vėliau emigruoja į akademinį avangardą (E. Varèse'as) ir tampa labai svarbus konkrečiosios muzikos kompozitoriams, kurie dirba su visiškai nauja muzikos medija ir laikmenomis (P. Schaefferas ir J. Cage'as).

Netrukus, atsidūręs elektroninės muzikos kompozitorių dėmesio zonoje, kompozicijos kontekste triukšmas imamas traktuoti kaip vienas iš daugelio jos elementų (K. Stockhausenas) arba kaip vienintelis kompozicijos komponentas (H. Pousseuro, G. Mummos, P. Oliveros kūrinuose). Pagaliau XX a. 8-ajame dešimtmetyje įvyksta esminis lūžis. Triukšmo muzika, lig tol egzistavusi tik akademinės muzikos teritorijoje, peržengia ribas ir atsiduria neinstitucinių triukšmo menininkų scenoje. Iki šiol lyderiaujantys japonų triukšmo menininkai šį garsinį objektą traktuoja kaip muzikos konstantą, tradicinius garsus išstumdami į paribius. Triukšmas tampa suvokiamas kaip naujas, specifinis ir ekscentriškas tembras. Šis principas atveria neišbandytas galimybes ir originalias garso organizavimo strategijas, orientuotas ne tik į estetinę muzikos kūrinų kokybę, bet ir į paramuzikinę, estetikos ribas peržengiančią suvokimo problematiką.

Atidžiau patyrinėjus ryškiausias triukšmo muzikos autorių kūrinis, atsiskleidžia paradoksalios situacijos. Antai novatoriškiausiai įvardyti triukšmo kūrėjai L. Russolo, P. Schaefferas, E. Varèse'as, L. Ferrari ir G. Mumma muzikos struktūros ir formos aspektu atsiskleidžia kaip griežti tradicionalistai. Jų kūryboje galima aptikti netikėtą muzikos ir mąstymo dualizmą: tradicinės instrumentinės praktikos ir elektroninės muzikos inovacijų konfrontaciją. O japonų triukšmo menininkas Merzbow, ne kartą aršiai kritikuotas dėl gamtinės savybės praradusio, destruktivaus garso, netikėtai suvokiamas kaip simbolinio pirmapradžio triukšmo restauratorius.

Nuorodos

¹ Watson B. "Walls of theory". 2004. In: *Radical Philosophy*, http://www.radicalphilosophy.com/default.asp?channel_id=2193&editorial_id=16047. 2007 05 19.

² Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, p. 34.

³ Russolo L. "The Art of Noise". Milan, 1913 03 11, cit. iš: Osborn B. *Futurism and the Futurists*, <http://www.futurism.org.uk/futurism.htm>. 2007 04 23.

⁴ Ten pat.

⁵ Cage J. „Muzikos ateitis: Credo“. Pranešimas skaitytas 1937 m. Bonnie Bird organizuotame Sietlo menų draugijos susitikime. In: Cage J. *Tyla*. Vert. M. Keršienė-Dyke. Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2003, p. 14.

⁶ Холопов Ю. „Музыкальное мышление сегодня“. 1975, cit. iš: *Термен-центр: центр электроакустической музыки*, http://www.theremin.ru/articles/quo_vadis.htm. 2006 04 21.

⁷ Cobussen M. *Deconstruction in music*. Interactive Dissertation. Rotterdam: Erasmus University, Department of Art and Culture Studies, 2001, <http://www.cobussen.com/navbar/index.html>. 2007 03 12.

⁸ Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

⁹ Helmholtz H. *On the Sensation of Tone*. Dover publications, 1954 (pirmą kartą publikuota Vokietijoje, 1877), cit. iš: Jensen K. "Atomic Noise". In: *Organised Sound*. Vol. 10, No. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 75–81, http://journals.cambridge.org/jid_OS0. 2006 11 24.

¹⁰ "Recording noise", 2001. In: *Noise Concept: Contemporary noise music*, <http://www.noise-concept.de/index.html>. 2006 06 02.

¹¹ "Noise music". In: *The Free Encyclopedia Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Noise_%28music%29. 2006 11 24.

¹² Sangild T. *The Aesthetics of Noise*. Datanom, 2002, cit. iš: *UbuWeb: Resource of all strains of the avant-garde and outsider arts*, <http://www.ubu.com/papers/noise.html>. 2006 10 11.

¹³ Hegarty P. "Full with Noise: Theory and Japanese Noise Music". 2001. In: *CTHEORY: journal of theory, technology, and culture*. Ed. A. ir M. Kroker. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=314>. 2007 03 17.

¹⁴ Sangild T. *The Aesthetics of Noise*. Datanom, 2002, cit. iš: *UbuWeb: Resource of all strains of the avant-garde and outsider arts*, <http://www.ubu.com/papers/noise.html>. 2006 10 11.

¹⁵ Ten pat.

¹⁶ Cage J. „Muzikos ateitis: Credo“. In: *Tyla*. Vert. M. Keršienė-Dyke, Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2003, p. 114.

¹⁷ Nakas Š. *Šiuolaikinė muzika*. Vilnius: Alma littera, 2005, p. 173.

¹⁸ Ten pat.

¹⁹ Prendergast M. *The Ambient Century: from Mahler to trance – the evolution of sound in electronic age*. New York and London: Bloomsbury Publishing, 2000, p. 54.

²⁰ Stockhausen K. „The Concept of Unity in Electronics Music“. In: *Perspectives of New Music I*, 1962, p. 39–40, cit. iš: Deri O. *Exploring twentieth-century music*. New York university, 1968, p. 136.

²¹ Kurto Schwitterso stiliaus ir visos kūrybinės veiklos pavadinimas kildinamas iš laikraščio skiautės (koliažui sukarpyto „Commerz- und Privat-Bank“ skelbimo) su žodžio fragmentu MERZ. Tokiu pavadinimu („Merz“) nuo 1918 m. jis pradėjo kurti pirmuosius savo koliažus, architektūrinės konstrukcijas ir daidastinę poeziją. 1923–1932 m. menininkas leido dadaistinių žurnalą. Nuo 1924 m. Hanoveryje kūrė „Merzbau“ teatrą, kurio taip ir neužbaigė. Masami Akita labiausiai paveikė K. Schwitterso kūriny *Neue Kathedrale des erotischen Elends* („Erotinio skurdo katedra“).

²² Pozo C. M. „Expanded Noisehands. The Noise Music of Merzbow“. In: *Noiseweb*, <http://noiseweb.com/merzbow>. 2007 05 24.

²³ Mertalo O. „Interview with Masami Akita by Corridor of Cells“. 1997. In: *Japsounds. Japanese Extreme Music Webzine*, <http://www.japsounds.by.ru/noise/engmerzbow.html>. 2007 05 24.

²⁴ Christie D. „Interview with Merzbow“, cit. iš: Pozo C. M. „Expanded Noisehands. The Noise Music of Merzbow“. In: *Noiseweb*, <http://noiseweb.com/merzbow>. 2007 05 24.

²⁵ Mertalo O. „Interview with Masami Akita by Corridor of Cells“. 1997. In: *Japsounds. Japanese Extreme Music Webzine*, <http://www.japsounds.by.ru/noise/engmerzbow.html>. 2006 05 24.

²⁶ Pašto menas buvo viena iš Fluxus veiklos sričių. Fluxus pašto centras veikė 7-ajame dešimtmetyje Vakarų Vokietijoje. Tuo metu pašto menas įvairiais pavadinimais (*Mail Art, Stamp Art, Correspondence art, Communication art*) suklesti Europoje ir JAV kartu su kitomis žaidybinėmis meno formomis, orientuotomis į procesą, veiksmą, bendravimą su publika. Šio meno apraiškas aiškiai galima atsekti XIX–XX a. sandūroje. Iš pradžių tai buvo tiesiog vokai, pagražinti piešiniais, originaliai dekoruotas laiškų popierius, vėliau – meno kūrinių reprodukcijos: atvirukai bei pašto dėžučių maketai, antspaудų gamyba, pašto ženklų kūrimas. Oficialioji pašto meno pradžia – amerikiečio Ray’aus Jonson’o 1962 m. sukurta *Correspondence art school* („Korespondencijos meno mokykla“). Vienas pagrindinių pašto meno tikslų – kad sukurtasis objektas iš tiesų pasiektų gavėją paštu.

²⁷ Gieseler W. *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle, 1975, cit. iš: Kučinskas A. „Lietuvių šiuolaikinių kompozitorių komponavimo principų tipologijos bruožai“, 2001. In: *Menotyra*, 2003, Nr. 1.

²⁸ Hegarty P. *Residue – Margis – Other: Noise as Ethics of Excess*. Brussels: Argos Press, 2003, p. 76–87, cit. iš: *Dot Dot Dot Music*, <http://www.dotdotdotmusic.com/hegarty1.html>. 2007 05 12.

²⁹ Маклыгин А. Л. „Фактурные формы сонорной музыки“. In: *Laudamus*. Москва, 1992, p. 129–137.

³⁰ Bajarkevičius T. *Elektroninė muzika kompleksiniuose meno projektuose: audiovizualinių strategijų analizė*. Vilnius: Atviros visuomenės kolegija, 2003, p. 13.

³¹ Nevčesauskas V. *Generatyvinis menas*. Magistro darbas. Vilnius: VDA Fotografijos ir medijos meno katedra, 2006. In: *Virtuali laisvoji enciklopedija Wikipedia*, http://www.editthis.info/generatyviusis_menas/index.php/Main_Page#Ar_generatyviusis_menas_yra_kompiuterinio_meno_por.C5.AB.C5.A1is.3F. 2007 07 21.

³² Bajarkevičius T. *Elektroninė muzika kompleksiniuose meno projektuose: audiovizualinių strategijų analizė*. Vilnius: Atviros visuomenės kolegija, 2003, p. 17.

³³ Ten pat, p. 17.

³⁴ Cogan R. *New Images of Musical Sound*. Cambridge MAL Harvard University Press, 1984; iš Cabrera Densil. *Sound, Space and Edgard Varèse’s Poème Electronique*. Magistro darbas. Sydney: University of Technology, 1994; iš Universität Mozarteum Salzburg, Studio für Elektronische Musik tinklalapio, <http://www.moz.ac.at/sem/lehre/gae/gae2/ws06/ak.htm>. 2007 06 02.

³⁵ Cabrera Densil. *Sound, Space and Edgard Varèse’s Poème Electronique*. Magistro darbas. Sydney: University of Technology, 1994; iš Universität Mozarteum Salzburg, Studio für Elektronische Musik tinklalapio, <http://www.moz.ac.at/sem/lehre/gae/gae2/ws06/ak.htm>. 2007 06 02.

³⁶ Iliustracija iš Schrader B. *Introduction to electro-acoustic music*. London: Prentice-Hall, 1982, p. 12.

³⁷ Reikėtų atkreipti dėmesį, kad lentelėje nurodytos A ir B struktūrų variacijos, išreikštos skaičiais po raide, kiekvienoje dalyje traktuojamos autonomiškai ir atsietai nuo paties kūrinio, pateikiant tik bendrus dalių formos modelius. Antroje ir trečioje realaus kūrinio dalyje bei kodoje nesikartoja nei A, nei B struktūros originalus pavidalas (kaip būtų galima pamanyti pažvelgus į lentelę). Kiekvienoje dalyje vyksta nuolatinis pradinių struktūrų varijavimas ir transformavimas, nė vienoje dalyje neat-sigręžiant į originalus, o vis labiau tostant nuo jų.

³⁸ Iš tiesų *terza prattica* nėra autorinis Konrado Boehmerio naujadaras, nors savo straipsnyje („Towards a Terza Prattica“). In: *Order and Disorder. Music-Theoretical Strategies in 20th-century Music*. Leuven University Press, 2004) jis nemini, iš ko šią sąvoką yra pasiskolinęs ir pritaikęs savoms reikmėms.

³⁹ Hegarty P. „Merzbow and the End of Natural Sound“. In: *Organised Sound: Vol. 6, Nr. 3*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

⁴⁰ Bergson H. *L’evolution creatrice*. Paris, 1929, cit. iš ten pat, p. 10.

Summary

Noise is born due to specific conceptualisations and does not exist without an idea about noise, without an intentional act of consciousness. The ‘meaninglessness’ of noise frees ones’ imagination and lends itself to every possible meaning and interpretation of noise, a number of which is presented by humanists and by the very creators of the art of noise. In this way a manifold, complex and controversial concept of noise is formed which comprises various treatments of noise such as destructive noise (which deconstructs not only a physical body but a person’s identity as well), noise which creates a meditative medium, noise which forms the ecstasy of shock, noise as musical trash and splinters, noise as the materialisation of the dionisian rudiment, noise as silence,

the condition of purity, and, finally, noise as a primeval sound, pre-musical form, etc. On the basis of this polisemy of noise one can rapidly deconstruct the boundaries of music and change the traditional concept and structure of music beyond recognition (J. Cage is extremely skillful in this area).

The art of noise is a product of experimentation, the outcome of the concept of new music, through which an attempt is made to develop and change the inert and exhausted paradigm of traditional instrumental-vocal music. Noise becomes the symbol of a great many new trends of the 20th century music; it was first emancipated and integrated into music in 1920's by Italian futurists (L. Russolo); later it emigrates into academic avant-garde (E. Varèse) and becomes a priority for the composers of concrete music who work with a completely new media of music (P. Schaeffer and J. Cage). Before long, having become the focus of attention of electronic music composers, noise in the context of composition is being treated as one of its many components (K. Stockhausen) or as the only component of a composition (in the works of H. Pousseur, G. Mummo, and P. Olivero). Finally, 1980's saw a decisive turning point-the music of noise that has so far existed only within the realm of academic

music crosses the boundary and appears on the stage of non-institutional noise musicians. Japanese noise musicians which occupy leading positions in this area treat this sound object as a musical constant, banishing traditional sounds to outskirts. Noise is conceived as a new, specific and eccentric timbre. This principle paves the way for new possibilities and original strategies of sound organisation, which is oriented not only towards the aesthetic quality of a musical composition but also towards para-musical problematique of perception which surpasses the boundaries of aesthetics.

A closer look at the leading authors of the music of noise reveals paradoxical situations: L. Russolo, P. Schaeffer, E. Varèse, L. Ferrari and G. Mumma who are considered to be the most innovatory creators of noise turn out to be strict traditionalists with reference to the structure and form of music. Their compositions feature an unexpected duality of music and thinking: the confrontation of traditional instrumental practice and innovations of electronic music. Whereas Merzbow, a Japanese creator of noise, who has been severely criticized on account of denaturalised, destructive sound, all of a sudden is conceived as a restorer of symbolic primeval noise.