

Albertas NAVICKAS

Rekombinantinė teleologija kaip repetityvinio komponavimo paradigma

Recombinant Teleology as the Paradigm of Repetitive Composition

Anotacija

Straipsnio dėmesio centre – repetityvinis muzikinis minimalizmas ir jo daugialypės kritinės refleksijos rekonstrukcija, kurios metu įvardijami kritiniai šio reiškimo raidos etapai ir tipiniai interpretacijos modeliai. Pasitelkiant komparatyvines prieigas, atskleidžiami regresyvūs ir transgresyvūs repetityvinio komponavimo perskaitymai, kurių simptominiis skirtumas – teleologinės kūrinio orientacijos įvertinimas. Šie perskaitymai sudaro prielaidas plėtoti potencialiai diskursyvų tarpdisciplininį konceptą – rekombinantinę teleologiją – sujungiant kultūrinės hermeneutikos ir biotechnologijos metodines išvalgas ir perkeltiant jas į analitinės muzikines praktikas.

Reikšminiai žodžiai: muzikinis minimalizmas, repetityvinis komponavimas, rekombinantinė teleologija.

Abstract

This text focuses on the repetitive musical minimalism and the reconstruction of its multilayered critical reflection, pointing out its critical process stages and typical interpretation models. Through comparative approaches, regressive and transgressive readings of the repetitive composition are revealed, symptomatically differing in the evaluation of the teleological orientation of a musical work. These readings are followed by the development of a potentially discursive interdisciplinary concept – recombinant teleology – by combining methodological insights of cultural hermeneutics and biotechnology and by applying it to analytical musical practices.

Keywords: musical minimalism, repetitive composition, recombinant teleology.

XX a. šeštą ir septintą dešimtmečius žymi bene ryškiausia, anot kai kurių autorių, ir paskutinė bei svarbiausia (r)evoliucija Vakarų muzikos pasaulyje. Kraštutinė muzikinių parametrų redukcija, simptomiškai siejama su amerikiečių La Monte Youngo, Terry'o Riley'o, Steve'o Reicho ir Philipo Glasso vardais, tuo metu atstovavo marginalaus, neakademinio meno sferoms; šiandien minimalistinė muzika apibūdinama kaip paradigmatis XX a. antros pusės reiškinys, dažnai įvardijant jį kaip neišvengiamą reakciją į pokario totalinį serializmą ar neapibrėžtumą. Savo kilme būdamas išskirtinai amerikietiškos kultūros produktas (Masnikosa, 2007), minimalistinis mąstymas kūryboje išplito į antrines geografines ir tarpdisciplinines teritorijas, taip sukeldamas ideologinį vertybių perkainojimą europiniame diskurse. Pastarojo efekto svarbą parodo ir pakitusi minimalizmo kaip kultūrinio proceso refleksija muzikologiniuose tekstuose, parašytuose po 2000-ųjų¹. Analitinėse ir istorinėse išvalgose minimo reiškinio samprata apčiuopiamai išsisluoksniavo jau nagrinėjant skirtingus pamatinius minimalizmo pradininkų kūrybos bruožus, bet šiandienį pavidalą įgavo pasitelkus humanitarinių ir socialinių (ar net fizinių ir biomedicinos) mokslų metodologinius įrankius. Susiformavęs heterogeniškas šio specifinio garsinio meno teorinis vaizdinys yra pajėgus atskleisti įvairių detalizuotų studijuojamo objekto aspektų, tačiau taip pat – neišvengiamai – atvesti prie prieštaringų išvadų.

Muzikinio minimalizmo praktinis diskursas – repetityvinis komponavimas, užimantis neabejotinai svarią poziciją XX a. eksperimentinio meno tradicijoje, – paradoksaliai ilgai nepateko į analitinio vertinimo akiratį. Nors ir lenkdamas populiarumu bei įrašų pardavimo skaičiumi visas ligi tol egzistavusias akademinės muzikos kryptis, redukcinis mąstymas nebuvo sistemiškai teoretizuotas. Aštuntame ir devintame dešimtmečiuose pasirodžiusios publikacijos aptarė įvairius, tačiau vienpusiškus šio reiškinio aspektus: grynosios formalistinės analizės liudijo įprastų metodologinių priemonių įtaką, o vyravusios filosofinės koncepcijos atsispindėjo kritiniuose ideologiniuose vertinimuose. Pamatinių ir visuotinai priimtų teorijų stoka taip pat lėmė, jog minimalizmas – skirtingai negu išsamiai konceptualizuotas pokario serializmas – nebuvo identifikuotas kaip akademinė pagrindinė srovė (*mainstream*); analogiškos priežastys lėmė ir neįmanomą minimalistinio kūrinio kanonizavimą. Kita vertus, populiarioje kultūroje vyraujančių šokių muzikos žanrų (išskiriant – bet neapsiribojant – *disco*) prigimtis akivaizdžiai nurodo, kad repetityvinis kanonas įsiteisino paraleliose kūrybinėse praktikose.

Šiandienės muzikinio minimalizmo interpretacinės strategijos aprėpia platų kultūriškai orientuotų diskursų spektrą, tačiau numanomam teoriniam vaizdinui neišvengiamai įtakos turi pagrindiniai postmodernistiniai atributai – daugialypumas, nevienareikšmiškumas, fragmentacija,

decentralizacija ir pan. Todėl santykinai dažnai stebima situacija, kai redukuotų struktūrų kompozicija, patekusi į įvairių specifinių konotacijų lauką, atsiskleidžia tik kryptingai projektuojamose perspektyvose, drauge eliminuojant galimus kritinius formuojamam požiūriui momentus. Tokioms funkciškai koncentruojančioms tendencijoms papildyti pasitelkiamos tarpdalykinės išvalgos: jų generuojami kontekstai gerokai praplečia nagrinėjamų objektų suvokimo kontūrus; vis dėlto tai, kad nėra jungtinės analitinės paradigmos, pastebimai lokalizuoja interpretatyvias praktikas vienkryptėse, neefektyviai koegzistuojančiose nuostatose.

Šiame tyrime naudojami kultūrinės hermeneutikos metodai ir integruoti tarpdalykiniai gamtos mokslų konceptai pasitelkiami siekiant nustatyti, kaip esamos teorinės situacijos fiksavimas gali pasitarnauti formalių ir reflektivių repetityvinio komponavimo struktūrų sisteminiams ryšiams sukurti ir jiems plėtoti. Per komparatyvines prielaidas siekiama detalizuoti nagrinėjamo reiškinio raidai atstovaujančius ženklus (terminologijos variantus, ištakų erdvines ir laikines ribas bei tolesnės sklaidos kryptis), esamą diskurso situaciją lėmusius istorinius veiksnius ir interpretacijos modelius, taip pat potencialiai diskursyvius tarpdalykinius konceptus, juos perkeltiant į konkrečias analitines praktikas. Įvardytos muzikinio minimalizmo formalizavimo gairės yra projektuojamos į esminį šio tyrimo aspektą: kokybiškai naujos teorinės prieigos – rekombinantinės teleologijos – išplėtojimą ir tarpdisciplininį konceptualizavimą, taip atskleidžiant paradigmą repetityvinio komponavimo technologines ir funkcionavimo prielaidas.

Muzikinio minimalizmo riboženkliai: terminologija, teritorija, trajektorija

Terminas *minimalistinė muzika*² (*minimal music*), vėliau ir embleminis, iš vizualiųjų menų srities atėjęs (Strickland, 1997) *minimalizmas* pradėti taikyti septintame dešimtmetyje tuomet precedento neturintiems garsinio meno objektams, sukurtiems sąmoningai apribojus kompozicinių elementų pasirinkimą. Niekada nepamėgta pačių krypties atstovų, etiketė *minimalizmas* sulaukė ir itin antinomiškos kritikos – turint omenyje minimų autorių kompozicijų laikines apimtis, kai kurie muzikologai siūlė verčiau taikyti *maksimalizmo*³ terminą (Taruskin, 2005, p. 352). Siekiant verbalizuoti minimalistinio komponavimo prigimtį, buvo pasiūlyti *procesualios muzikos*⁴ (*process music*) ar net *minimalios proceso muzikos* (*minimal process music*) terminai (Nyman, 1974). Pastarieji angloamerikietiškoje terminologijoje yra itin populiarūs dėl savo į procesą orientuoto atitikmens minimalizmo pionierių deklaracijose (garsiausia jų – Ludwigo Wittgensteino „Tractatus Logico-Philosophicus“ įkvėptas manifestas 1968 m. Reicho tekstas „Music as a Gradual Process“). Dažnai aptinkamas kitas apibūdinimas – *modelinė muzika* (*pattern music*) arba,

nusakant Reichui savitą muzikinę kalbą, *fazinė modelinė muzika* (*phase pattern music*) – taip pat nukreipia į sandaros ypatybių lauką, tačiau šiuo atveju terminas pasitelkiamas beveik išimtinai kalbant apie pasikartojančių struktūrų konstrukcijas. Siauresnė sąvoka *repetityvinė muzika* atskiria Riley'o, Reicho ir Glasso kūrybinę tradiciją nuo Youngo atstovaujamos „Fluxus“ krypties artimos *tesiamos muzikos* (*drone music*). *Repetityvinė muzika* hierarchiniu požiūriu apima ir *pulso muzikos* (*pulse music*) sąvoką (Reicho atveju taip pat aptinkamą jos *modelinę pulso muziką* atmainą – *pulse pattern music*), tinkamą siauresnei kompozicijų grupei arba tradiciškai apibūdinamam klasikiniam minimalizmui.

Minėta terminologija nužymi muzikinio minimalizmo teritorijas, įvardydamą jų subordinuotus ryšius. Repetityviškumas (kaip muzikos kalbos elementas) – taigi ir *repetityvinė muzika* – dažnai yra tapatinami su minimalizmu bendrąja prasme, tačiau iš aukščiau nurodytų pastabų akivaizdu, jog pirmasis yra tik pastarojo poaibis. Istoriskai susiklostęs⁵ šių sampratų susipynimas gali apsunkinti kai kurias teorines išvalgas, todėl šiame straipsnyje akcentuojama aptariamų terminų skirtybė.

Minimalizmas bendrąja prasme taip pat patyrė terminologinių transformacijų ir, daugelio autorių nuomone, gali (bei turi) būti diferencijuojamas į klasikinį minimalizmą (saurąją prasme) ir postminimalizmą. Skaičiuodamas tik penktą dešimtmetį nuo savo atsiradimo pradžios, minimalizmas kaip reiškinys *per se* formavosi postmodernaus diskurso sklaidos epicentre. Neišvengiamas idėjų susiliejimas, perimamumas (būdingi postmodernizmo epitetai) pakeitė bendrųjų meno koncepcijų raidos kryptis: šiuo metu jau tampa priimtina deklaruoti klasikinį (pvz., fazių persilinkimo ar garso įrašų kilpų) minimalizmą kaip modernų, avangardinį savo prigimtimi, o (konvencionaliai) pradedant aštuntu dešimtmečiu – įžvelgti postmodernaus minimalizmo, t. y. postminimalizmo, apraiškų⁶. Tačiau nesutariama, kada šos kryptys išsiskiria. Vienų muzikologų teigimu, centrinėmis ribinėmis figūromis galėtų būti Reicho „Music for 18 Musicians“ (1976) ir Glasso „Einstein on the Beach“ (1976)⁷ (Taruskin, 2005; Potter, 2002); kiti autoriai teigia, kad galima išskirti keletą postminimalizmo atmainų – pradedant minėtais ikoniškais Reicho ir Glasso kūriniais (savo „aukso amžiaus“ metu jie nebuvo identifikuojami kaip atstovaujantys postmoderniam diskursui) ir pereinant prie „rezistencinio“ *Bang on a Can* totalizmo ar „reakcingojo“ naujojo dvasingumo, naujojo tonalumo ir kt. (Fink, 2004). Įprastai (ar bent iki 2000-ųjų) postminimalizmo takoskyra buvo brėžiama remiantis Johno Adamso ir repetityvines struktūras eksponavusių Europos kompozitorių Louiso Andriesseno, Michaelo Nymano ir kitų darbais, pasižyminčiais naujos kokybės referentiniais kontekstais.

Muzikinis minimalizmas, kaip minėta, susiformavo amerikietiškos kultūros aplinkoje. Anksčiausiai datuojamas

ir ribiniu, minimalizmo ištakas žyminčiu kūriniais laikomas Youngo „Styginių trio“ (1958), parašytas autoriui dar mokantis Kalifornijos universitete Berklyje. Vakarų pakrantėje buvo sukurtos ir Riley'o (taip pat Berklio absolvento) eksperimentinės kompozicijos („Mescaline Mix“, 1961; „In C“, 1964). Rytinėje JAV dalyje, Niujorke paraleliai ėmė formuotis alternatyvaus meno scena, kurioje kraštutinis redukcionizmas užėmė svarią vietą: ten pirmą kartą buvo atlikti Reicho „It's Gonna Rain“ (1965), „Come Out“ (1966) ir Glasso „Strung Out“ (1967), „1+1“ (1968). Vėlesni šių autorių opusai (Riley'o „A Rainbow in Curved Air“ (1969), Reicho „Drumming“ (1971) ir „Music for 18 Musicians“, Glasso „Music in Twelve Parts“ (1974) ir „Einstein on the Beach“), pirmą kartą akademinio meno istorijoje nurungę populiariąją muziką įrašų pardavimo skaičiumi, padarė akivaizdžią įtaką tolesnei muzikinio mąstymo raidai. Anot Taruskino, „[minimalizmas] yra pirmas (ir kol kas vienintelis) savarankiškas muzikos stilius, gimęs Naujajame Pasaulyje ir įstengęs padaryti ryškų įtaką Senajam“ (Taruskin, 2005, p. 396).

Iš karto po visuotinio muzikinio minimalizmo įteisinimo 1974–1982 m.⁸ repetityvinės konstrukcijos tapo aptinkamos naujose teritorijose. Pirmiausia pasirodė nemažai (auto)ironiškų žvilgsnių iš visiškai priešingoms koncepcijoms atstovaujančių kompozitorių; žymiausi jų – György'o Ligeti „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)“ (1976) ir belgų serialisto Karel'o Goeyvaertso tų pačių metų kūrinys „Pourque les fruits mûrissent cet été“ (įkvėptas Riley'o „In C“, tik vietoj pastarojo žymaus *do* pulso girdimos Renesanso epochos instrumentų *re natos* repeticijos). Kai kurie ortodoksinio avangardo atstovai kartojimo fenomeną pradėjo eksploatuoti be ironiškų konotacijų – paminėtinos aštunto dešimtmečio pabaigoje sukurtos kompozicijos fortepijonams: Simeono ten Holto „Canto Ostinato“ (1977–1979), Hanso Otte'o „Buch der Klänge“ (1979–1982). Vėlesnės kartos amerikiečiai Johnas McGuire'as, Janice Giteck, Paulas Dresheras ir kiti buvo pirmieji, tiesiogiai patyrę šios jau institucionalizuotos⁹ krypties įtaką, t. y. formavę savo ankstyvasias kultūrinės refleksijas reikšmingiausiais minimalizmo raidos etapais. Išvardytų autorių darbai šiandien vertinami kaip atitinkantys postminimalizmo kriterijus: redukuoti muzikos kalbos elementai juose nebereiškė manifestalių, įsiteisinti siekiančių idėjų; labiau tikėtina, jog kompozitoriai naudojo naują kultūrinę patirtimi, kad perteiktų autentiškas perspektyvas (Fink, 2004, p. 541).

Neabejotinai didžiausios sėkmės sulaukęs antrosios kartos amerikietiškojo minimalizmo atstovas Johnas Adamsas, būdamas bene pirmasis sąmoningai save įvardijęs kaip minimalistą (Sterrit, 1987, p. 21–22), populiarumą pelnė kurdamas postmoderniam diskursui atstovaujančias kompozicijas, drąsiai derindamas daugiaplanes muzikines struktūras. „Grand Pianola Music“ (1982) ir opera „Nixon in China“ (1985–1987) – tik keletas iš žymiausių – dažnai

sulaukia epiteto „vitališka muzika“¹⁰, tačiau pirmiausia žymi aštraus sarkazmo, politinių motyvų ir socialinių aktualijų pasirodymą kūrybinėje tradicijoje. Kita vertus, ankstesni Adamso darbai („Christian Zeal & Activity“, 1973; „Phrygian Gates“ ir „China Gates“, 1977) rodo McGuire'o ir britų minimalizmo atstovo Gavino Bryarso¹¹ įtaką. Kaip nurodo Nymanas (pats išgarsėjęs repetityviniais garso takeliais Peterio Greenaway'aus filmams), Bryarsas ir kiti britų autoriai (pvz., Johnas White'as), vieni pirmųjų atspindėję amerikietiškojo minimalizmo modelius, aštuntame dešimtmetyje pasidavė eksperimentistų rateliuose populiariam „gražios muzikos kultui“: žymusis „Jesus' Blood Never Failed Me Yet“ (1971–1993) galėtų būti pavadintas neoromantišku, jeigu ne pastarajam stiliui nebūdingi adityvūs procesai.

Politiškai angažuoti septinto ir aštunto dešimtmečio Louiso Andriesseno kūriniai („Volklied“, 1971; „De Stat“, 1973–1976; „Mausoleum“, 1979) įkūnija kitą kartojimo fenomeno atmainą – rezistencinį (post)minimalizmą¹², savo prigimtimi oponuojantį skaidrioms „Music for 18 Musicians“ faktūroms (arba, kaip nurodo Finkas, „post-minimalizmui kaip palengvėjimui“). Atvirai kairuoliškų pažiūrų autorius savo kompozicijose suderino Europos pokarinio avangardo disonansus su ankstyvojo Amerikos minimalizmo repetityvinėmis struktūromis, taip įgyvendindamas ideologinę meno deelitizavimo programą¹³. Vėliau kartu su kairumui simpatizuojančiais eksperimentinės tradicijos kompozitoriais Fredericu Rzewskiu, Conlonu Nancarrowu ir Harry'u Partchu, Andriessenas tapo pavyzdžiu grupei jaunesnių amerikiečių, subūrusių *Bang on a Can* (BOAC) kolektyvą. Michaelas Gordonas, Davidas Langas ir Julia Wolfe, iki šiol vadovaujantys kasmečiams BOAC renginiams, sukūrė naują rezistencinio (Fosterio prasme) postmodernizmo platformą, kurioje ne tik įvyko Johno Cage'o, Riley'o, Nymano ar Adamso premjeros, bet ir susiformavo palanki jaunų autorių išradimams aplinka. Pačių BOAC įkūrėjų muzika (pvz., Gordonas „Trance“, 1995; Lango „Are You Experienced?“, 1987–1988; Wolfe „Lick“, 1994) kai kurių kritikų buvo pavadinta *totalistine* (taigi antinomiška *minimalistinei*) – turint omenyje agresyvius, elektrinių gitarų ir kitų amplifikuotų instrumentų skambesius, besimaišančius globalių medijų ir pasaulio tautų (*world*) muzikos įvaizdžius, neslepiamas politinio ar socialinio atspalvio deklaracijas¹⁴.

Kita grupė autorių, iš pradžių priklausiusių su Youngo kūryba siejamai ilgų trukmių minimalizmo linijai, taip pat persiėmė totalistinėmis idėjomis eksploatuojant mikrotonines faktūras, obertonų sekas transformuojant į kompleksines ritmines progresijas, pasitelkiant grynosios darnos principus – tai parodė Tony'o Conrado, Phillo Niblocko, Johno Cale'o darbai. Devintame dešimtmetyje šie kūrėjai (išskyrus Cale'ą, kartu su Lou Reedu grojusius grupėje „The Velvet Underground“) apsistojo prie vizualiųjų menų tyrinėjimų; jaunesni jų kolegos Rhysas Chathamas ir

Glennas Branca iki šiol aktyviai darbuojasi muzikos baruose. Jų kompozicijose mikrotoninis minimalizmas įgijo pankroko kontūrus, ypač pasitelkiant monochrominius gitarų (iki šimto – Chathamo „An Angel Flies Too Fast to See“ (1989) ar Brancos „Hallucination City“ (2000) atveju – iki dviejų tūkstančių) derinius.

Brancos gitarų ansamblyje groję muzikantai Thurstonas Moore'as ir Lee Ronaldo yra plačiau atpažįstami kaip alternatyvaus roko grupės „Sonic Youth“ nariai. Šis faktas gali būti konvencionaliai traktuojamas kaip ribinis apibrėžiant muzikinio minimalizmo teritorijas; šioje situacijoje akademinės ir populiaros (tiksliau, *visos kitos*) muzikos susipynimas tampa nebeatskiriamas (tikėtina, ir nebeat-skirtinas). Tačiau, remiantis analogiškais prielaidomis, kaip tik tokiomis aplinkybėmis išryškėja šiandienio – post-istorinio – laikotarpio minimalizmo pavidalas: *ambient* ir elektroninė šokių muzika. Kaip XXI a. pradžios situaciją komentuoja Finkas, jei dėl itin polimorfiško akademinio (post)minimalizmo pavidalo gali kilti abejonių identifikuojant jį kaip nūdienos pagrindinę srovę (*mainstream*), tai dvejonų neturėtų likti svarstant minėtų populiarųjų žanrų padėtį muzikinių aktualijų priešakyje. *Disco, garage, house, techno, IDM* ir daugelio kitų stilių rezonansinis vyravimas šokių aikštelėse (ir ne tik) vienareikšmiškai atitinka pagrindinės srovės apibrėžimus, o jų neginčijamos ištakos šešto dešimtmečio eksperimentinėse kompozicijose liudija repetityvinių konstrukcijų daugiaplanę ekspansiją.

Muzikinio minimalizmo terminologinė evoliucija ir plėtra į naujas garsines ir tarpdisciplinines erdves gali būti konceptualizuota sekant paralelių teorinių įžvalgų trajektorijas. Iki šiol šiame straipsnyje svarstant simptominio šešto dešimtmečio amerikietiškojo minimalizmo ir jo vedinių apraiškas kūrybinių tendencijų istorijoje buvo sąmoningai vengiama tam tikrų meno teorijos kategorijų. Griežtas determinantes turinčios sąvokos – *estetika, stilius, technika*, – kurios įvairiuose kritiniuose tekstuose pasitelkiamos dažnai, tačiau nepakankamai sistemiskai, turėtų būti neabejotinai diferencijuotos. Imanentinė šių terminų skirtybė, nusakant muzikinį minimalizmą, išryškėja ne tik detalčiau ištyrus jų atstovaujamas kategorijas, bet ir atsižvelgus į aptariamo reiškimo raidos etapiškumą.

Anksčiausiai datuojamos minimalistinės muzikos apraiškos, anot Timothy'o A. Johnsono, geriausiai atitinka minimalizmo kaip *estetikos* kriterijus (Johnson, 1994, p. 742–743). Estetinių nuostatų dominavimą šešto ir septinto dešimtmečio kompozicijose pirmiausia liudija esminių klausymosi priečių kaita. Kaip matyti iš deklaratyvio Reicho teksto „Music as a Gradual Process“ antraštės (nulėmusios atitinkamos terminologijos – *procesuali muzika* – atsiradimą), į procesą (tiek komponavimo, tiek suvokimo, kurie, pasak Reicho, turėtų būti tapatūs) orientuota ideologija yra pamatinė tokios muzikos formantė. Johnsonas cituoja

ir sujungia kelių teoretikų (Elaine Broad, Wimo Mertenso ir kt.) formuluotes, akcentuojančias filosofines minimalizmo prielaidas. Broad teiginį, kad minimalistinei estetikai būdinga „nenaratyvaus progresuojančio kūrinio koncepcija“ (Broad, 1990, p. 51–62), ir Mertenso konstatavimą, įvardijant minimalistinę muziką kaip „nereprezentatyvią ir nebetinkamą terpę subjektyvių jausmų išraiškai“ (Mertens, 1983, p. 90), Johnsonas pasitelkia iliustruodamas priežastis, kodėl net ir itin į procesą orientuotos kompozicijos iš ligtolinės Vakarų muzikos istorijos negalėtų būti priskirtos nagrinėjamai estetikai¹⁵. Iš suformuotų apibrėžimų taip pat paaiškėja, kad tik nedidelė dalis ir tik minimu laikotarpiu sukurtų meno objektų atitinka aptariamus kriterijus. Žymiausi Reicho ar Glasso darbai, parašyti septinto dešimtmečio pabaigoje ir aštunto pradžioje, prarado kai kuriuos skiriamuosius bruožus, pačių krypties pionierių nurodytus esminiais procesualios muzikos komponavimui¹⁶.

Dėl riboto estetinių nuostatų nuoseklaus pasireiškimo istorinėje perspektyvoje kai kurie kiti autoriai (Strickland, 1993) išskiria minimalistinį *stilių*. Kaip nurodoma enciklopedijoje „Grove Music Online“, stilių apibūdina pagrindiniai muzikos kalbos elementai – forma, faktūra, harmonija, melodija ir ritmas. Analizuojant tokius ikoniškus aštunto dešimtmečio kūrinius kaip „Music for 18 Musicians“ ar „Einstein on the Beach“, galima suformuoti panoraminį minimalizmo kaip stiliaus įvaizdį: kontinuali forma, sluokniuota faktūra, skaidri harmonija, rudimentinė (greičiau rezultatyvinė) melodija ir – centrinė figūra – reguliarus ir pulsuojantis ritmas. Tačiau, kaip pastebi Johnsonas, toks kategorinių kriterijų perskirstymas taip pat veda prie priešaringų išvadų. Bene vienintelis „In C“ galėtų būti identifiktuotas kaip estetiškai ir stilistiškai minimalistinis kūrinys; kita vertus, jokia Youngo kompozicija neturėtų būti priskirta atstovauti minimalizmui kaip stiliui (nesant centrinio minimalistinio stiliaus komponento – repetityvinio ritminio karkaso). Aukščiau aptarta postminimalizmo ribas ženklinanti Reicho ir Glasso kūryba tiksliai atitinka stilistinius „reikalavimus“, nes buvo pasirinkta kaip apibrėžimų formavimo modelis; taip pat akivaizdu, kad tie patys kūriniai nebegali tilpti į estetinius šešto ar septinto dešimtmečio rėmus. Pastarųjų esminis kriterijus – nenaratyvus procesualumas – užleidžia vietą formos ir harmonijos nulemtoms teleologijos užuomazgom¹⁷. Analogiškai tikėtina, jog vėlesnių laikotarpių muzika peržengs įvardytas minimalistinio stiliaus ribas; taip atsitiko evoliucionuojant tiek Reicho ar Glasso, tiek jų įtaką patyrusių kompozitorių kūrybinėms strategijoms.

Devinto dešimtmečio minimalizmo „klasikų“ kūrinuose (pvz., Reicho „Tehillim“, 1981, „The Desert Music“, 1984) ir vėlesnės kartos autorių (Adamso, Andriesseno ir kt.) kūryboje pamatiniai muzikos kalbos elementai įgijo minimalistiniam stiliui nebūdingų pavidalų. Muzikinė vertikalė papildė tonalios traukos bruožais arba, priešingai,

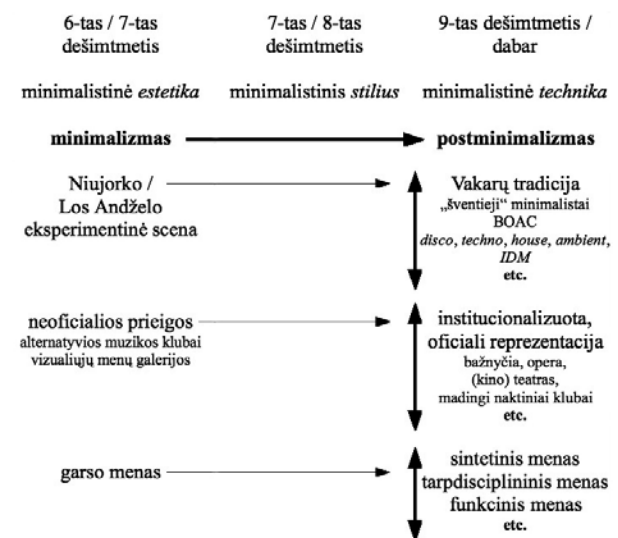
harmoninės struktūros tapo artimos serialistinėms; melodinių linijų laikinės apimtys peržengė kelių natų ar vieno takto ribas; repetityvinės ritminės konstrukcijos prarado būtinąjį komponentą – pulsuojantį reguliarumą ir taisyklingą dalumą. Tačiau daugeliu atvejų minėti pokyčiai¹⁸ nepasireiškė kompleksiskai toje pačioje kompozicijoje; dažniau matomas vieno ar kelių elementų akcentuotas pasikeitimas. Johnsonso teigimu, tokia kaita lemia, jog tiksliausiai minimalizmas gali būti apibūdinamas kaip *technika* arba „bendro pobūdžio priemonių redukcija ir repetityvinių schemų bei stazės akcentavimas“. Minimalistinės technikos aspektai sujungia minimalizmo kaip stiliaus bruožus (pvz., būdingas ilgas statiškos harmonijos ir pulsuojančio ritmo padalas), tačiau vien tik jais nesitenkina¹⁹. Esminis šios kategorijos išskirtinumas – estetinių ir stilistinių vertybių transformacija į techninių galimybių visumą, kurios fragmentuotas panaudojimas gali (*arba ne*) nukreipti į minimalistinės kompozicijos identifikavimą²⁰.

Terminologinių kategorijų tyrinėjimą Johnsonas apibendrina pažymėtina įžvalga, kad ir iki šešto dešimtmečio meno istorijoje buvo aptinkama epizodinių repetityvinių struktūrų ar kitų minimalistinių technikų apraiškų²¹, tik atitinkamai neidentifikuotų. Tačiau dėl radikalių estetinių nuostatų tapo įmanomas visuotinis muzikinio minimalizmo įteisinimas ir jo nulemtas teorinių kategorijų trajektorinis poslinkis. Tai reikštų, kad metodologiškai siaurėjanti progresija *estetika–stilius–technika* grąžino minimalizmo paveiktus muzikinės kalbos elementus į paralelią išeities taškui kokybinę padėtį, tik į visiškai kitą kontekstinę dimensiją. Iki aptariamų ribinės šešto dešimtmečio situacijos tam tikros komponavimo technikos negalėjo būti interpretuojamos be automatiškai priskiriamų kontekstų; įvykus minimam kategorijų poslinkiui, tos pačios techninės priemonės užėmė naujos kokybės konotacijų formavimo pozicijas. Šis reiškinys lėmė, kad muzikinio minimalizmo teritorijų plėtra įgijo antrines trajektorijas.

Nagrinėjant minimalizmo erdvinę ir laikinę ekspansiją, galima išskirti keletą jo raidos *lygmenų*, išsamiau nusakančių reiškinio evoliuciją. Pradiniai – arba (Johnsonso prasme) estetinis ir stilistinis – etapai, turint omenyje jų determinuotas geografines ribas ir raiškos laikotarpius, iliustruotų *horizontalią* (taigi ir vienmatę) procesų trajektoriją. O vėlesnės tendencijos, vedusios (Johnsonso prasme) techninės sampratos susiformavimo link, atstovautų *vertikalios* plėtros (t. y. dvimatės trajektorijos) modeliui. Šio etapo procesai pasižymi vienlaikiu vyksmu, tačiau tuo pat metu apima ir daugialypį diferencijuotų komponavimo strategijų spektrą, besireiškiantį skirtingų geografių ir koncepcijų teritorijose. Naujos dimensijos atsiradimą trajektorijų poslinkyje įmanoma sutalpinti ir su postmodernaus diskurso įsigalėjimu minimalistiniuose kūriniuose. Aukščiau aptartą (ir diskutuotiną) perėjimo *minimalizmas–postminimalizmas* fazę atitiktų (Johnsonso prasme) stilistinis periodas, po kurio iš

karto ejęs techninis etapas tiksliausiai tenkintų postmodernaus minimalizmo kriterijus.

Nagrinėjamo reiškinio raidos poslinkis dvimatės trajektorijos link galėtų būti papildomai nusakomas keliais praktiniais aspektais. Vienas jų – pastebimai išplitusi minimalistinės muzikos atlikimo teritorija. Ne kartą įvardytu pradinio laikotarpiu eksperimentinio garso meno objektai, išsiskyrę akcentuotomis redukcinėmis strategijomis, dažniausiai skambėdavo neakademiniėje ar alternatyvioje aplinkoje: neoficialiuose menininkų susitikimuose, vizualiųjų menų galerijose, pramoginiuose renginiuose. Tolesnė paralelių procesų diferenciacija lėmė, kad tų pačių autorių kūryba iš šių erdvių persikėlė į oficialias ir prestižines koncertų sales, operos ir dramos teatrų; kai kurių kompozitorių (pvz., atstovaujančių „šventajam“ minimalizmui) kūriniai tapo prieinami bažnyčioms ir kitoms sakralinėms erdvėms; neabejotinai didžioji dalis repetityvinių technikų buvo (ir yra) naudojama šokių muzikos praktikose. Kita vertus, vertikalus muzikinio minimalizmo evoliucijos matmuo galėtų būti iliustruotas paveiktomis kitų disciplinų teritorijomis. Grynasis minimalistinis garso menas ne tik apėmė tradiciškai sintetinius – operos, dramos spektaklio – žanrus, bet ir atrado savo nišą kino filmų garso takeliuose, vizualiųjų menų instaliacijose, vaizdo projekcijose, daugybėje tarpdalykinių eksperimentinio meno formų. Visi šie požymiai, liudijantys daugiaplanius trajektorinius poslinkius, anot Finko, sudarė sąlygas muzikinio minimalizmo kaip pagrindinės srovės sampratai susiformuoti. Nepaisant to, minimalistinė pagrindinė srovė užima tam tikru atžvilgiu kitokią padėtį tarp tradiciškai įvardijamųjų.



1 pvz. Muzikinio minimalizmo raidos etapai ir jų kryptys

Kaip klasikinė minimalizmo antinomija ir institucionalizuota XX a. antros pusės simptominė pagrindinė srovė nurodomas serializmas neabejotinai yra labiausiai kanoniizuota nagrinėjamo laikotarpio koncepcija (Taruskin, 2005).

Priešingai, kai kurių autorių teigimu (Richardson, 1999; Potter, 2007), minimalizmo muzikoje kanonizavimas tapo nebeįmanomas po itin sėkmingos (kaip parodyta aukščiau) teritorinės plėtros, lydimos daugiaplanio trajektorinio poslinkio. Tokiu atveju akivaizdi šių paradigmų opozicija gali būti paaiškinta ne tik pamatiniais muzikos kalbos elementų skirtumais, bet ir nesutampančiomis formavimosi procesų kryptimis. Remiantis analogiškais prielaidomis, įmanoma suformuluoti hipotetinį muzikinio redukcionizmo receptijos raidos modelį: tiriamo reiškinio funkcinė progresija *estetika–stilius–technika*, lėmusi akivaizdų jo kultūrinių kontūrų pasikeitimą, aplenkė istoriškai itin determinuotą kanonizavimo procedūrą – drauge eliminuodama esminių svarstymų apie repetityvinio komponavimo pagrindinę srovę aktualumą²².

Pagrindiniai muzikinio minimalizmo raidos etapai, ribiniai diskurso kaitos momentai ir svarbiausių koncepcijų riboženkliai pateikiami I pavyzdyje (apibendrinta schema).

Repetityvinio minimalizmo interpretacijos: regresyvūs ir transgresyvūs perskaitymai

Muzikinio minimalizmo kritikos ir interpretacijų laukas formavosi prieštaringų teorinių koncepcijų sąlyčio taškuose. Tokią situaciją iš dalies lėmė tai, kad radikalūs šešto dešimtmečio eksperimentinio meno objektai nepateko į analitinio ar istorinio diskurso akiratį iki pat aštunto pabaigos. Minimas paradoksalus minimalistinio mąstymo ignoravimas muzikologiniuose tekstuose lėmė, kad uždelsta teorinė šio reiškinio refleksija buvo itin daugiareikšmė. Viena iš priežasčių, sudariusių sąlygas beveik du dešimtmečius trukusiam kritikos „vakuumui“, buvo pačių muzikinio minimalizmo kūrėjų sąmoningas atsiribojimas nuo bet kokio *nepraktinio* diskurso. Tai patvirtina ir akivaizdus idėjų atitikimas, publikuotas muzikologės Susanos Sontag 1965 m. manifeste „Against Interpretation“. Sontag teigimu, „idealiu atveju interpretavimo įmanoma išvengti kitu būdu: kuriant meno kūrinius, kurių paviršius būtų toks lygus ir švarus, kurių momentinis judesys būtų toks greitas, kuris adresatą pasiektų taip tiesiogiai, jog kūrinyje galėtų būti... tiesiog tu, kuo jis yra“ (Sontag, 1966, p. 11). Deklaratyvus *motto*, raginantis „leisti kūriniui būti tuo, kuo jis yra“²³, neabejotinai galėtų būti įvardytas kaip populiariausias eksperimentinio meno apologetų leitmotyvas; tad visiškai suprantama, kad šis teiginys buvo vienas pagrindinių antiinterpretacinių argumentų. Analogiškai minimą situaciją Finkas komentuoja pasitelkdamas žymiąją Wittgensteino „Tractatus Logico-Philosophicus“²⁴ citatą „apie ką negalima kalbėti, apie tai reikia tylėti“: tokios „tylios“ pozicijos laikėsi ne tik minimalistinės muzikos autoriai (kaip ir daugelis XX a. kompozicijos mokyklų atstovų), bet ir neproporcingai didelė dalis nepriklausomų analitikų, maniusių, jog apie *tai* jie negali kalbėti.

Kita priežastis, turėjusi svarios įtakos susidaryti prieštaringai situacijai muzikinio minimalizmo kritikos ir interpretacijos sferose, buvo pseudoanalitiniai tekstai, klaidinamai užpildę minėtą teorinio diskurso „vakuumą“. Faktas, kad kritinės publikacijos egzistavo ir iki lūžio taško aštunto dešimtmečio pabaigoje, tampa abejotinas detaliau patyrinėjus jų turinį. Akivaizdžiai vyraujančios aprašomojo pobūdžio pastabos, dažnai besiremiančios kūrinio eigos atpasakojimu ir (ar) apsiribojančios paviršinių muzikos kalbos elementų detalizavimu, suformavo santykinai stabilų kūrinio vertinimo modelį. Šis diskurso standartas, akcentuojantis empiriškai identifikuojamus garsinio meno objektų požymius ir neretai ignoruojantis jų kontekstualius ryšius bei konceptualias ištakas, aiškintinas itin dažnomis tokių įžvalgų autorių sąsajomis su pačiu redukcinio eksperimentizmo judėjimu²⁵. Vienas pavyzdžių galėtų būti kompozitorės ir dainininkės Joanos La Barbaros publikacija, recenzuojanti Reicho „Music for a Large Ensemble“ (1978): „[„Music for a Large Ensemble“] yra labai spalvingas kūrinys, šviesus pradžioje, šiek tiek tamsesnis antroje padalėje ir vėl šviesesnis, kai pereina į trečiąją. [...] Tai šviesus, linksmas ir jaudinantis kūrinys“²⁶ (La Barbara, 1980). Vėlesnės kartos muzikologai kritikavo tokio pobūdžio vertinimą, ginčydami „išties atidaus, įžvalgaus ir jausmingo aprašymo“ kultūrinę vertę (Sontag, 1966, p. 12–13).

Devinto dešimtmečio teorinio diskurso reakciją į įvairias eksperimentines praktikas, be čia minėtų vidinių priežasčių, taip pat paskatino angloamerikietiškos muzikologijos kultūrinis posūkis. 1980 m. Josepho Kermano publikacija „Kaip mes įkliuvome į muzikos analizę ir kaip iš jos ištrukti“ tapo atskaitos tašku naujo modelio analitiniam mąstymui, kritiškai žvelgiančiam į ankstesnį formalizmo ir pozityvizmo vyravimą (Goštautienė, 2007, p. 7–30). Ši *naujoji* muzikologija, besiorientuojanti į užmuzikinius (kultūrinius, socialinius, politinius ar net technologinius) kontekstus ir juos nulemiančias konceptualias struktūras, disponavo radikaliai kitos kokybės metodologiniais įrankiais, tinkančiais *naujajai* muzikai tyrinėti. Vis dėlto, kaip teigia Finkas, formalistinės tradicijos apraiškos yra pastebimos tiek kultūrinio posūčio formavimosi laikotarpiu, tiek jam praėjus. Ortodoksinių pažiūrų autoriai (Richardas Cohnas, Paulas Epsteinas ir kt.), nekreipę dėmesio į repetityvines konstrukcijas muzikoje joms atsirandant, vėliau aptiko griežtų loginių struktūrų schemas, itin tiksliai koreliavusias su patikrintų analitinių operacijų rezultatais. Kai kurie kiti muzikologai (pvz., Jonathanas W. Bernardas), atstovavę tarpinei pozicijai, tyrė redukcinių kompozicijų vidinius procesus ir jų ryšius su estetiniais muzikinio minimalizmo kontekstais. Tokio pobūdžio analitiniai tekstai, nors ir rodantys siauro profilio technologinių studijų aktualumo mažėjimą, dar išlieka veikiami formalizmo: nagrinėjant meno kūrinių kaip izoliuotą sistemą, neatskleidžiamas jo potencialus vaidmuo kultūrinėje ar socialinėje praktikoje. O radikaliausiai pakitę teoriniai diskursai aptinkami tyrinėjimuose, kuriuose muzikinių

parametrų genezė stebima tik pradinėse analizės stadijose; vėlesniuose etapuose telkiamasi prie gretutinių netechnologinių, į kultūrą orientuotų kūrinių strategijų. Šiam meno objektų refleksijos modeliui atstovaujantys autoriai (Davidas Schwarzas, Naomi Cumming, taip pat Mertensas, Finkas ir kt.) pasitelkia platų spektrą XX a. antroje pusėje sparčiai evoliucionavusių filosofinių koncepcijų, taip formuodami kontekstualiai išsamų, bet nevienalytį – be to, daugeliu atvejų nevienareikšmi²⁷ – muzikinio minimalizmo vaizdinį.

Redukcinio eksperimentizmo interpretacijos, pasirodžiusios po 1980-ųjų, taip pat gali būti nusakytos koncepciniu poslinkiu, analogišku aukščiau minėtiems muzikinio minimalizmo teritoriniams ir trajektoriniams pokyčiams. Ši paralelė vaizdžiausiai atsiskleidžia sugretinant simptominius minimalistinę muziką analizuojančius tekstus. Tokiais laikytini – pirmoji išsami, vien tik amerikietiškojį minimalizmą nagrinėjanti Wimo Mertenso 1983 m. studija „American Minimal Music“ ir – viena naujausių – repetityvinę muziką analizuojanti Roberto Finko 2005 m. monografija „Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice“. Du dešimtmečiai, skiriantys nurodytus tekstus, kartu įprasminantys teorinio diskurso raidą, žymi ne tik analitinių metodų evoliuciją, bet ir jų kontekstų kaitą. Lyginant skirtingų laikotarpių ir autorių išvalgas, nesunku aptikti pavyzdžių, kai tie patys konceptai yra įvairiai modifikuojami, patenka į skirtingų funkcijų sferas ar pritaikomi nebūdingoms struktūroms schematizuoti; dėl to įmanomas esminis konotacinis pokytis tampa pagrindiniu interpretatyvias praktikas fragmentuojančiu veiksmu.

Bendru atveju muzikinio minimalizmo kritika gali būti redukuota į dvi antinomiškas pozicijas, kildinamas iš skirtingų teorinių ištakų. Minėti pavyzdiniai Mertenso ir Finko tekstai yra reprezentatyvūs atvejai, kai pamatinės diskurso nuostatos remiasi (atitinkamai) kritinės teorijos, marksizmo, Sigmundo Freudo psichoanalizės ar – oponuojant – hermeneutikos, semiotikos, Jacques'o Lacano psichoanalizės²⁸ tarpusavio integravimu. Pirmasis *aksiologiškai* orientuotas vertinimo modelis (išsamiai atstovaujamas Mertenso) veda prie neigiamos konotacijos išvadų, tapatinančių repetityvines struktūras su degeneraciniais procesais (Mertens, 1983). Antrasis – *epistemologiškai* (eliminavus *etinį* komponentą) orientuotas (priskirtinas Schwarzui, Cumming, Finkui) – yra atvirai polemintis pirmojo atžvilgiu: teigiamai konototas, atsisakantis minimalistinės muzikos asocialumą suponuojančių apibendrinimų. Detalesnis šių interpretacinių strategijų sugretinimas akcentuoja muzikinio minimalizmo perskaitymų skirtumus ir galimus sąlyčio taškus; tačiau (kaip minėta) tokios komparatyvinės priemonės neišvengiamai nulemia prieštarų analitinių perspektyvų formavimąsi.

Atskirai pažymėtina, kad nurodytų autorių studijose aptinkamas skirtingas santykis su šiam tekstui aktualia *repetityvine* muzikinio minimalizmo tradicija. Analizuodamas bendrą muzikos kūrinių genezės sampratą raidą, Mertensas nediferencijuoja Youngo atstovaujamo ilgų

trukmių minimalizmo bei Riley'o, Reicho ir Glasso kūryboje dominuojančių pasikartojančių struktūrų²⁹. Tačiau nagrinėdamas pasirinktų ideologinių sistemų santykius su šešto ir septinto dešimtmečio eksperimentiniu redukcionalizmu muzikologas pastebimai dažniau pritaiko bendrą atvejį, t. y. aptariamą prielaidą ir pastabas pagal nutylėjimą priskiria repetityviam minimalizmui³⁰. Visiškai kitoks požiūris yra pateikiamas Finko tekste, kur pats autorius nurodo, jog į jo interpretacinį lauką patenka tik „žymusis“ minimalizmas, t. y. modelinė pulso muzika (*pulse-pattern music*). Toks apsiribojimas lakoniškai argumentuojamas imanentine kultūrinės praktikos savybe – būti populiariai; Finko teigimu, tik embleminių pavyzdžių analizė užtikrina, kad socialinių procesų tyrimai geriausiai atspindės esamą situaciją³¹. Šios skirtingiems teorinio diskurso modeliams atstovaujančios pozicijos išskiria – tiesiogiai ir netiesiogiai – pasikartojančių muzikinių struktūrų ypatumus, taip sukoncentruodamos repetityvinės kompozicijos kritikos aspektus.

Viena dažniausiai cituojamų eksperimentinės tradicijos menininkų frazių – „leisti kūriniui būti tuo, kuo jis yra“ – netenkino ne tik pokario avangardo atstovų, manusių, kad repetityvinė muzika nepelnytai buvo tuo, kuo ji *buvo* (t. y. kur kas populiarsnė nei jų propaguojamos serialistinės strategijos³²), bet taip pat ir apie minimalizmą rašiusių muzikologų. Anksčiau įvardyta (kaip minėta, pirmoji muzikos istorijoje vien šiai krypčiai skirta) Mertenso studija „American Minimal Music“ remiasi XX a. antros pusės teoriniu palikimu, kurio analitinės perspektyvos tenkinosi tuometės pagrindinės srovės kontekstais. Metodologinių įrankių raida ir adaptacija, natūraliai atsilikdama nuo to meto aktualijų, lėmė, jog ši kritinė refleksija formuoja apibendrintai regresyvių repetityvinės muzikos įvaizdį. Tokia situacija neabejotinai atliepia devinto dešimtmečio teorinio diskurso tendencijas, akcentuodama minimu laikotarpiu populiarias intelektines orientacijas.

Sekdamas Nymano modeliu, Mertensas savo teksto antroje – teorinėje – dalyje pirmiausia atkuria minimalistinės kompozicijos raidos trajektoriją. Muzikinius parametrus redukuojanti eksperimentinė tradicija, muzikologo teigimu, yra vėliausia avangardo stadija, kildinama iš Johno Cage'o, Antono Weberno ir, neabejotinai, Arnoldo Schönbergo³³. Tokia paradoksali situacija matoma detaliau ištyrus pozicijas, kurias užima simptominiai repetityvinių struktūrų kūriniai. Pagrindinėmis įvardytos nuostatos, kad (pirma) *kūrinių kaip objekto* sąvoka transformuota į *kūrinių kaip proceso* koncepciją, taip pat jog (antra) ligtolinis dialektinis mąstymas pakeistas į turinio ir formos vienovės siekį. Šiuos apibendrinimus patvirtina akivaizdus repetityvinio kūrinių santykio su klausytoju pokytis: viena vertus, meno objektas nebėra suvokiamas kaip baigtinis, ir subjektas aktyviai dalyvauja jo konstravime; kita vertus, šio santykio dviprasmiškumas slypi inversijoje, kai muzika yra subjektą determinuojantis veiksnys, o ne atvirkščiai. Minimus diskurso poslinkius taip pat

atspindi reprezentacinės funkcijos eliminavimas; Mertensas nurodo, jog „repetityvinė muzika nereprezentuoja jokio materialaus vyksmo, yra tik tiesioginis jo įkūnijimas“ (Mertens, 1983, p. 90). Kai kurie kiti autoriaus pastebėjimai³⁴, detalizuojantys antidialektinius formas ir turinio tapatinimosi mechanizmus, netiesiogiai (tačiau vienareikšmiškai) suponuoja negatyvių konotacijų formavimąsi. Pavyzdžiu galėtų būti Riley'o kompozicijos „Rainbow in Curved Air“ aprašo³⁵ kritika. *Utopiniu* įvardijamas istorijos pabaigos vaizdinys, kurį nurodo Riley, aiškinamas pačios istorijos atšaukimu, o tai savaime yra fiktyvus aktas, neigiantis istorinę muzikos dimensiją. Tokia strategija, turinti vesti formas ir turinio vienovės link, sukuria viršistorinės subjektyvios laisvės iliuziją. Autorius reziumuoja, kad ši laisvė, kurią turi repetityviniai procesai, yra atsiribojimas nuo istorijos *per se*: kitaip tariant, tai *neigiama* laisvė, paradoksaliai įmanoma tik esant visiškai priklausomybei nuo istorijos.

Išsamią koncepcinių modelių apžvalgą Mertensas organizuoja aukščiau minėta tvarka, sekdamas istoriniu muzikinio minimalizmo pagrindų įvardijimu. Remdamasis Theodoro W. Adorno sistematizuotais meno *kūrinio kaip objekto* krizės tyrimais, autorius nurodo, jog Schönbergas buvo pirmasis, suvokęs, kad muzikos objektyvizavimas veda turinio praradimo link. Tokia situacija atskleidė akivaizdžių prieštaravimų tarp Schönbergo vėlyvojo romantizmo ištakų ir naujo, unifikuojančio dvylikatonio metodo. Priešingai, platesnis dodekafonijos pritaikymas Weberno darbuose pašalino Schönbergą frustravusią subjekto įtaką, inkorporuojant kūrybines – subjektyvias ir objektyvias – intencijas į autonominę kompozicijos struktūrą. Šiuo atveju neutralizuojami socialiniai muzikos procesai, t. y. muzikiniams parametrams tapus itin determinuotiems, nyksta takoskyra tarp formalų ir materialų kūrinio aspektų. Mertenseno nuomone, tokia neribotų galimybių visuma statistiškai tampa atsitiktine, dėl to eliminuojamas bet koks mąstymo kryptingumas; vadinasi, prasmės netenka ir aukščiausia kryptingumo forma – meno *kūrinys kaip objektas*³⁶.

Cage'o dėka paplitę objektyvaus, *natūralaus* kūrinio įvaizdžiai³⁷ lėmė kai kurių autorių³⁸ susidomėjimą tiesioginiu, garsiniu komponavimo rezultatu³⁹. Tačiau pastebėtina, jog neapibrėžtumas savaime nukreipia ne į paties rezultato aprašymą, o į jį generuojantį procesą⁴⁰. Be to, nagrinėjant atsitiktinių procedūrų generuojamus garsinio meno objektus ir akcentuojant jų autonomiškumą, objektyvumą ir kitus balansavimą tarp kūrinio ir *nekūrinio* lemiančius veiksnius, buvo atkreiptas dėmesys į teleologinius muzikinio mąstymo ypatumus. Anot Leonardo B. Meyerio, „tik tuomet, kai menas atsisako būti teleologinis, jis gali įgauti gamtai būdingų savybių: tapti objektyvus ir beasmenis“ (Mertens, 1983, p. 105). Analogiškai Mertensas, nagrinėdamas aleatorinės muzikos trajektorinį poslinkį nuo dialektinio laiko link *makrolaiko*, prieina prie išvados, kad dialektinio (taigi neabejotinai teleologinio) turinio pašalinimas iš komponavimo strategijų logiškai sutampa su istorijos pašalinimu.

Baigiamosiose pastabose apie istorinius repetityvines praktikas formavusius veiksnius⁴¹ „American Minimal Music“ autorius teigia, kad Cage'o eksperimentinė tradicija atitinka XX a. antidialektinio judėjimo pika. Būdingus šio reiškinio bruožus priskirdamas minimalistinei muzikai, Mertensas retoriškai nubrėžia gaires tolesniam, aksiologiškai orientuotam teoriniam diskursui: „dabar kyla klausimas, kaip šis antidialektinis judėjimas turi būti vertinamas ir koks yra ideologinis repetityvinės muzikos tinkamumas“ (Mertens, 1983, p. 109).

Išskirdamas dvi pagrindines devintame dešimtmetyje populiarias filosofines kryptis, tinkančias pasikartojančių struktūrų interpretacijai – Adorno marksistinių pagrindų kritinę teoriją ir Jeano-François Lyotard'o, Gilles'o Deleuze'o ir Sigmundo Freud'o libido filosofijos atmainas, – Mertensas poliarizuoja⁴² kritinio diskurso rezultatus. Socialinių saitų irimas, kurį Adorno įvardija kaip vieną esminių vėlyvojo kapitalizmo visuomenės bruožų, turi būti neišvengiamai suprojektuotas į meno objektą: paradoksali susvetimėjimo kritika pasireiškia per šio proceso absorbciją⁴³. Kaip tik *kritinis* muzikos kūrinio modelis, kylantis iš individo ir visuomenės priešpriešos, išsamiai atspindi nuo socialinės realybės atskirto subjekto praradimus. Garsinė minimos situacijos išraiška pirmiausia centralizuoja disonanso funkciją, taip pat (kaip parodyta aukščiau) – būtiną materialų ir formalų elementų opoziciją. Tokių strateginių išvadų pamatu Adorno laiko *socialinę tiesą*: jos laikantis, meno objekto turinys ir forma negali būti fiktyviai (t. y. ignoruojant realybę) suvienyti tol, kol nėra pašalintas jų prieštarą liudijantis visuotinis susvetimėjimas.

Radikaliai kitokia socialinių refleksijų eiga matoma tiriant Cage'o eksperimentinę tradiciją (Mertenseno teigimu, analogiškos prielaidos taikytinos ir repetityviniame minimalizme). Anot Adorno, determinizmą neigusių autorių darbai, prasidėję kaip subjektyvus protestas prieš nuolat stiprėjantį visuomenės susvetimėjimą, peraugo į subjektyvumo eliminavimą kaip šio neigiamo proceso priešastį. Kaip minėta, panašaus tipo antidialektinės strategijos savaime lemia muzikos kūrinio vidinių struktūrų atsiejimą nuo istorinės dimensijos⁴⁴. Laikinis nihilizmas čia turėtų lemti vartotojiškos visuomenės principų pasitraukimą iš vyraujančių pozicijų. Vis dėlto Mertensas konstatuoja priešingą efektą, matomą repetityvinėse kompozicijose: nors mitiniame *makrolaike* esanti kūrinio formos ir turinio vienovė deklaratyviai išsprendžia subjekto ir objekto sampratų konfliktą, toks sprendimas tik sustiprina buvusią atskirtį dėl socialinės realybės neatitikimo. Taip garsinis menas, netekęs savo istorinio (dialektinio) konteksto, grąžinamas į pirmines, nevakarietiškas⁴⁵ formas ir gali būti interpretuojamas tik kaip išskirtinai techninė procedūra.

Su aptarta regresyvia *asocialios muzikos* diagnoze Mertensas gretina Lyotard'o libido filosofija paremtas įžvalgas. Pagrindiniai skirtumai, atskleidžiantys minimų požiūrių opoziciją, kyla iš Lyotard'o siūlomos *intensyvumo*

sampratos. Kritinio (t. y. serialistinio) kūrinio atveju autorius performuoja subjekto socialinio susvetimėjimo įvaizdį į garso *libido intensyvumo* sumažėjimą. Priešingai, aleatorinė kompozicija, kuri nebėra reprezentatyvi, o atstovauja tiesioginiam objekto pasireiškimui, nagrinėjamu libido aspektu yra intensyviausia. Autorius komentuoja, kad „bet kokia hierarchija yra teisėta arba nėra jokia; svarbiausia – energijos poslinkis“ (Mertens, 1983, p. 119). Diskutuodamas su marksistinėmis nuostatomis, teigiančiomis susvetimėjimo neišvengiamybę, Lyotard'as taip pat pastebi, kad socialinių ryšių irimas gali būti panaudotas kapitalizmui sunaikinti iš vidaus; tokį teiginį pateisina faktas, jog ekonominiai visuomenės dėsniai tendencingai kontroliuoja libido intensyvumą, taip mažindami jo įtaką.

Nereprezentatyvi eksperimentinės tradicijos meno objektų prigimtis nulėmė Deleuze'o *decentralizuoto* kūrinio sampratą susiformavimą. Laisvai sekdamas Lyotard'o idėjomis, autorius pateikia naujas antidialektinių strategijų diskurso galimybes. Eliminavus hierarchines, dialektines (istorinio santykio) ir teleologines struktūras, muzikos kompozicija gali būti identifikuota kaip *monadinis intensyvumų skirstinys*. Toks acentrinis interpretacijos modelis suponuoja vidinės subjekto opozicijos autonominiame kūrinyje pokytį. Prieštaringa socialinė individo būseną, lėmusi visuomenės susvetimėjimą, nagrinėjama atveju pakeičiama į skirtumų identifikavimą ir šio veiksmo patvirtinimą jį pakartojant. Remdamasis šiomis prielaidomis, Deleuze'as prieina prie išvados, kad minimu atveju repeticija tampa skirtumo įteisinimu. Arba „tikroji kartojimo esmė – simuliacija, kuri nebėra reprezentacija“ (Mertens, 1983, p. 121). Aptardamas decentralizuoto kūrinio koncepto vietą muzikinio minimalizmo teritorijoje, Mertensas pastebi jo ir kai kurių Jacques'o Derrida idėjų atitikimus: vertindamas istorinę dimensiją neigiančių (esančių *ne laike*) struktūrų pasireiškimą, Derrida nukreipia į *grynojo intensyvumo* sąvoką.

Tam tikrą grįžtamąjį ryšį tarp libido filosofijos ir kritinės teorijos suformuoja Freud'o *pasąmonės* kategorija. Nors pasąmoniniai procesai turi panašumų su Deleuze'o nusakytais decentralizuoto (nereprezentatyvaus) meno objekto funkcionavimo būdais, repetityvinės struktūros šiuo atveju pasižymi radikaliai kitos kokybės interpretaciniais kontekstais. Diferencijavęs dvi kartojimo priežastis – malonumo (*Eros*) ir mirties (*Thanatos*) instinktus, kuriais vadovaujasi pasąmonė, Freudas įvardija esminius dialektinės ir antidialektinės repeticijos skirtumus. Kartojimas, kylantis iš *Eros* sferos, yra reprodukcinės prigimties (dialektinis, teleologinis), o techniškai analogiškas, tačiau beasmenis veiksmas – nulemtas *Thanatos* – nebereprezentuoja *ego* ir sudaro sąlygas libido vyravimui (sąmonės lygmens pakeitimui pasąmoniniu, t. y. pasireiškiant mirties instinktui). Remiantis šiomis prielaidomis, galima išskirti esmines pozicijas muzikinio minimalizmo atžvilgiu. Freudas teigia, kad (pirma) repetityvinis klausymasis yra sėkmingas tik tada, kai jis sąmoningai nėra dialektinis (*ego* leidžia vyravuti

libido); dėl to (antra) išaiškėja, kad šios klausymosi patirtys yra užmaskuoto erotinio turinio. Taip pat pastebėtinas (trečia) tik iliuzinis dialektinio laiko atsakymas, lemiantis akivaizdžiai netikro „malonumo“ būsenas. Kompleksinis išvardytų veiksmų efektas yra vienareikšmiškai regresyvus, taigi Freud'o psichoanalitinio diskurso rezultatas tampa artimesnis Adorno atstovaujama marksistinei pozicijai negu iš libido filosofijos teorinio lauko kilusioms idėjomis. Mertensas šią tendenciją komentuoja paralelinėmis kito kritinės teorijos šalininko Herberto Marcuse's išvadomis. Pasak jo, *ego* funkcionalumo susilpninimas yra sąmoningai siekiamas monopolinių struktūrų efektas, todėl dialektinio mąstymo (įskaitant ir istorinę dimensiją) eliminavimas neišvengiamai veda sudėtingų istorinio sąstingio padarinių link.

Dešimtame dešimtmetyje repetityvinės muzikos kritinis diskursas papildė naujo tipo interpretacijomis. Kaip minėta, semiotinė, hermeneutinė ir Lacano psichoanalitinė tradicijos nukreipė visiškai kitokio požiūrio link. Epistemologiškai orientuotos vertinimo strategijos, nesant kritinei teorijai būdingos etinės formantės, netenka degeneratyvaus pobūdžio konotacijų, kuriomis pasižymėjo jau aptartos aksiologinės krypties įžvalgos. Socialiai neapribotos filosofinės koncepcijos užtikrina transgresyvaus⁴⁶ modelio muzikinio minimalizmo perskaitymo galimybę, kurių simptominiiais pavyzdžiais galėtų būti David'o Schwarzo straipsnis „Klausantys subjektai: semiotika, psichoanalizė ir John'o Adamso bei Steve'o Reicho muzika“ (1993), Naomi Cumming publikacija „Tapatinimosi siaubai: Reicho „Different Trains“ (1997) ir jau minėta Finko monografija „Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice“ (2005).

Operuodamas žymiausiomis Lacano sąvokomis ir pasitelkdamas minėtas Silverman *garsinio gaubto* ir *akustinio veidrodžio* koncepcijas, Schwarzas konstruoja savitą *klausančio subjekto* sampratą (Schwarz, 1997). Muzikologas įvardija, kad nepaisant akivaizdžios išsivadavimo iš kalbos neįmanomybės, priartėjimas prie ikisimbolinės plotmės gali įvykti remiantis (paradoksaliai) pačios kalbos garsais, tačiau tik tais, kurie buvo išgirsti anksčiau, nei atsiskleidė jų reikšmė. Ši garsinė aplinka, neturinti signifikacinio komponento⁴⁷, natūraliai matoma ankstyvosiose vaiko raidos stadijose, kai motinos kalba jį perkelia į garsinį gaubtą – vienintelę sąsają su tikrove palaikantį elementą. Autoriaus teigimu, tam tikra muzika gali sukelti patirtis, primenančias kitados išgyventas raidos stadijas, kai buvo peržengta lemtinga riba, skirianti įsivaizduojamąją ir simbolinę plotmes. Schwarzas taip pat pabrėžia, kad, jo (kaip ir termino autorės Silverman) nuomone, muzika bendru atveju nėra garsinis gaubtas; ši sąvoka, be abejo, esanti tik *fantazija*. Tačiau ja remiantis įmanoma atsekti tam tikrus momentus, kurių metu klausytojas save suvokia kaip klausantį subjektą.

Minimi momentai, sudarantys sąlygas klausančio subjekto situacijai atsirasti, Schwarz'o teigimu, yra matomi kai kuriuose repetityvinio minimalizmo kūrinuose. Savo

straipsnyje analizuodamas emblemą Reicho „Different Trains“, muzikologas tvirtina, kad kompozicijai būdingi originalaus žodinio teksto pakartojimai⁴⁸ pamažu eliminuoja jų pačių prasmę; taip atsiranda gryno garso iliuzija, primenanti klausytojo garsinio gaubto patirtį, kai kalbinės struktūros dar buvo jam nepažinios. Kita dokumentinių holokausto aukų įrašų savybė, suformuojama Reicho, – pastebimai nykstantis cituojamų frazių suprantamumas⁴⁹. Analogiškai signifikacijos intensyvumo mažėjimas gali būti siejamas su artėjimu prie akustinio veidrodžio fazės. Remdamasis šiais dviem pastebėjimais, Schwarzas konstatuoja skirtingas susidariusių laikinių lygmenų kryptis. Akivaizdžią progresiją, atsispindinčią „Different Trains“ dalių pavadinimuose, žymi nuorodos *prieš*, *per* ir *po*; o repetityvinės struktūros ir vartojamos kalbos maskavimas veda priešingos krypties proceso link – grįžimo prie ikisimbolinės plotmės. Atskleista opozicija lemia autoriaus išvadą, kad minima situacija leidžia subjektui nusikelti į praeitį ir susitapatinti su holokausto aukomis. Tokios regresyvos⁵⁰ fantazijos motyvai yra diktuojami savisaugos instinkto – siekiant objektyvizuoti (t. y. perkelti į simbolinę plotmę) baimės išraišką ir prevenciškai jos išvengti.

Schwarzo pastebėjimais remiasi ir Cumming, išsamiai tyrinėdama tą pačią Reicho kompoziciją „Different Trains“. Autorė taip pat perima esminius Lacano konceptus, bet nuėina dar toliau, nagrinėdama klausymosi patirčių priklausomybę nuo repetityvinės struktūros reprezentuojančios *varos* (*drive*). Įvardydama minimalistinės muzikos sukeltą geismą (*desire*) kaip simpatinį tapatinimąsi su *Kitu*, Cumming analizuoja depersonalizuojančias garsinės aplinkos suvokimo prieigas. Klausymosi strategijas muzikologė diferencijuoja atsižvelgdama į Lacano suformuotas subjekto raidos plotmes. Tikrovės (ikisimbolinė), įsivaizduojama ir simbolinė erdvės signifikacijos aspektais yra kryptingai organizuotos, todėl joms atstovaujančios klausytojo padėties taip pat pasižymi skirtingomis savybėmis. Pavyzdžiui, aptardama tikrovės plotmei atitinkantį suvokimo modelį, autorė teigia, jog iš išorės į signifikacijos procesą besibraunantys veiksniai užfiksuoja pačią situaciją, užimdami tarpinę poziciją tarp neišreikštos būsenos ir atsako eksternalizuotai „tikrovei“ (Cumming, 2007, p. 365–387). Tokią sampratą papildydama Slavojaus Žižeko kultūriškai orientuotomis psichoanalizės traktuotėmis, Cumming priskiria repetityvinės struktūros generuojančiam traukinio įvaizdžiui *kaukės* funkciją. Anot muzikologės, „traukinio paskirtis ir yra pridengti kauke“ ritmingų pasikartojamų sukeltą geismą; „kai traukinys atsiduria dėmesio centre, galima spėti, kad čia esama dalinio atsiskyrimo nuo kūno paskatos, nes judėjimas įsimbolinamas kaip priklausantis kažkam *kitam*. Šis *kitas* yra kartu ir geismo kaukė, ir tikras traukinys“ (Cumming, 2007, p. 375).

Daugialypį semiotinio diskurso pobūdį Cumming atskleidžia toliau plėtodama traukinio įvaizdžio konotacijas. Naujas muzikologės įvardijamas aspektas – traukiniai kaip nostalgijos objektai – reprezentuoja visiškai kitą to paties

objekto signifikacijos kryptį. Autorė taip pat analizuoja su repetityvinėmis struktūromis tiesiogiai nesusijusius kūrinio momentus (pažymėtina balso tembro svarba, kurią Cumming išskiria remdamasi Roland'o Barthes'o *balso grūdo* samprata), tačiau savo išvadose vieną pagrindinių pozicijų (analogiškai kaip ir Schwarzas) užleidžia įvairioms tapatinimosi prasmėms atskleisti. Trauminės holokausto patirtys – „tapatinimosi siaubai“ – atsiskleidžia kulminaciniame „Different Trains“ epizode, kuriuo, Cumming nuomone, laikytina tyła, skirianti antrąją ir trečiąją kūrinio dalis. Tokia muzikinė signifikacijos situacija yra savita išskirtiniu repetityvinių struktūrų vaidmens atskleidimu, t. y. kritiniu momentu jas eliminuojant.

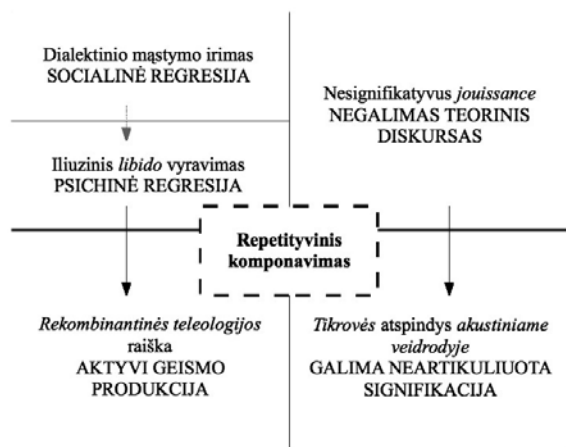
Bene išsamiausių kultūriškai orientuotą minimalistinės muzikos teorinį diskursą galima aptikti Finko monografijoje „Repeating Ourselves“. Neabejotinai transgresyvus *par excellence*, autoriaus požiūris atskleidžia itin platų interpretacinių praktikų spektrą, panoramiškai aprėpiantį didžiąją dalį XX a. antros pusės filosofinių konceptų. Sistemškai reflektuodamas beveik visas iki jo studijos publikuotas kritines repetityvinių struktūrų genezės sampratas, muzikologas savo tyrimus santykinai (sekdamas Freudu) grupuoja į dvi antinomiškas sritis – *Eros* kultūrą ir *Thanatos* kultūrą⁵¹. Pirmajai atstovauja apibendrintas repeticijos kaip geismo generavimo modelis⁵², antrajai – požiūris, jog pasikartojantys elementai atlieka homeostazės funkciją⁵³. Detalizuodamas *Eros* sferai priskirtinas teorines prielaidas, Finkas pasitelkia ir interpretuoja tipiškiausias septinto ir aštunto dešimtmečio Vakarų visuomenės (muzikinės) kultūros tendencijas. Anksatyvoji šokių muzikos tradicija – *disco* – ir jos akivaizdžios sąsajos su repetityviniu minimalizmu, autoriaus teigimu, nurodo į naujos kokybės teleologinius procesus. Nuosekliai rekonstruojant antidialektinio mąstymo (išsamiai tyrinėto postmarksistinės kritinės teorijos atstovų) raidos ypatumus ir prancūzų poststruktūralistinės psichoanalizės nulemtus posūkius link ribinės būsenos antiteleologinių strategijų, atsiskleidžia socialiai prieštaringas minimalistinės muzikos diskursas. Kaip plačiausiai pripažintą perskaitymo modelį Finkas pagrįstai pateikia Amerikos feministinės krypties įžvalgas, teigiančias, jog repetityvinės struktūros atitinka nevakarietiškas seksualines praktikas⁵⁴; Julia Kristeva, remdamasi Lacano filosofine tradicija, analogiškai identifikuoja *jouissance* (priskirtiną minimalizmui) ir *plaisir* sferas⁵⁵. Tačiau sekdamas taip pat Lacano psichoanalitinių teorijų laukui simpatizuojančio Žižeko išvadomis, „Repeating Ourselves“ autorius atskleidžia *jouissance* kaip hermeneutinio modelio nepaslankumą. Šis konceptas, savo prigimtimi išskirtinai antiteleologinis, priklauso (Lacano prasme) ikisimbolinei plotmei ir negali reikštis signifikatyviai; tokiu būdu „*jouissance*, malonumas anapus diskurso“ suspenduoja visas intencijas interpretuoti muziką kaip malonumo diskursą (Fink, 2005, p. 39).

Akcentuodamas kitus kritinius Vakarų pasaulio socialinės raidos aspektus, Finkas išskiria į vartojimą orientuotos

visuomenės vaidmenį subjektyvaus geismo formavimesi. Autoriaus nuomone, nesuvaldomai augantys masinės produkcijos ir vartojimo mastai taip pat atspindi pasikartojančių struktūrų funkcionavimo modelius. Remdamasis kontroversiška Jeano Baudrillard'o išvada, neigiančia individualaus geismo objektui galimybę, muzikologas išryškina esminį posūkį nuo „daiktų“ produkcijos prie *geismo* jiems *produkcijos*. Tokia naujos kokybės sisteminė vartojimo organizacija tapo įmanoma susiformavus šiuolaikinėms reklamos – taigi neišvengiamai repetityvinėms – strategijoms⁵⁶. Finkas taip pat atskleidžia paradoksalius muzikinio minimalizmo aspektus, interpretuodamas repeticiją kaip geismą generuojantį procesą. Nagrinėjama eksperimentinio meno tradicija, būdama alternatyvios, kontrakultūrinės prigimties, yra priešaringai perkeliama į pagrindinei srovei būdingų reiškinių funkcines schemas. Tačiau, kaip pabrėžia autorius, tokių įžvalgų tikslas jokiu būdu negali būti įvardijamas kaip analizės objektą diskredituojantys veiksmai; priešingai, šios teorinės aspiracijos kyta iš atidaus į kultūrinius kontekstus nukreipto diskurso, siekiant suformuoti kuo išsamesnę konceptualaus tyrimo išvadų visumą.

Analogiškai argumentuojamas ir trečiasis *Eros* sričiai atstovaujantis repetityvinio minimalizmo perskaitymo modelis, kai Finkas brėžia redukcinės muzikos ir globalių informacijos šaltinių poveikio paraleles. Aukščiau minėtas inovatyvias, begaliniu kartojimu paremtas reklamines strategijas perkėlus į televizijos programas, buvo suformuota nenutrūkstama geismo produkcijos tėkmė (*flow*), dažnai suvokiama kaip estetiškai konotuotas medijų didingumas (*media sublime*). „Repeating Ourselves“ autorius teigia, kad minimas didingumas taip pat pasireiškia minimalistinės muzikos percepciniuose procesuose, atitinkančiuose vartotojiškai visuomenei itin būdingą perdirbto geismo perteklių.

Repetityvinio komponavimo kritinių diskursų ir pagrindinių oponuojančių interpretacinių praktikų esminiai bruožai pateikiami 2 pavyzdyje (apibendrinta schema).



2 p.vz. Repetityvinio komponavimo lokalizacija ir ryšys su pagrindinėmis interpretacinėmis praktikomis

Teleologiniai repetityvinio minimalizmo diskursai: rekombinantinė teleologija kaip komponavimo paradigma

XX a. paskutiniai dešimtmečiai žymi įvairių postmodernių tendencijų apraiškas kultūrinių praktikų diskurse. Fragmentuotas, heterogeniškas ir itin polimorfinis teorinis požiūris, daugeliu atvejų kvestionuojantis bendro, visuminio matymo galimybę, paradoksaliai nurodo, jog reiškinio vertinimas yra adekvatus šiuolaikinių perspektyvų teritorijose. Tokio pobūdžio mąstymo paradigmos tam tikrais aspektais turi būti lokalizuotos, todėl kontekstualūs ryšiai ir jų nulemti konotaciniai laukai tampa pagrindiniais diskurso elementais (Kramer, 2007). Kaip minėta, daugialypių interpretacinių strategijų formavimuisi akivaizdžią įtaką padarė tarpdalykinių metodologijų taikymas analitinėse procedūrose. Aukščiau aptarti psichoanalitiniai, hermeneutiniai ir semiotiniai teoriniai įrankiai, specifinėmis įžvalgomis papildydami nagrinėjamų objektų konceptualizavimą, gali būti įvardyti kaip simptominės priemonės, atstovaujančios į kultūrą orientuotoms diskursyvioms praktikoms. Kitų – fizinių, biomedicinos mokslų – disciplinų metodinių priemonių naudojimas, nors ir mažiau paplitęs negu socialines bei humanitarines sritis apimantys transgresyvūs meno tekstų perskaitymai, sudaro akivaizdžiai didėjančią dalį kritinės recepcijos.

Muzikos kūrinių interpretacinių kontekstų plėtra taip pat aprėpia naujųjų technologijų⁵⁷ tyrimų sferas. Matematiniai modeliai analitiniuose⁵⁸ ar komponavimo⁵⁹ procesuose neabejotinai yra tapę konvencionaliomis tarpdisciplininėmis priemonėmis; analogiškai pastebėtina, kad informologiniai metodai⁶⁰, transformuodami reflektyvias prietis dėl neišvengiamos diskurso reakcijos į šiuolaikinių medijų svarbos didėjimą, užima svarias pozicijas muzikinių parametų organizaciniuose tyrimuose. Kultūros reiškinių hermeneutinėje praktikoje vis populiariesni konceptualūs biomedicinos mokslų laimėjimai yra santykinai rečiau inkorporuojami į muzikinių tekstų interpretacijas. Šiuo atžvilgiu inovatyvi Finko analitinė prieiga atsiskleidžia detalizuojant repetityvinio minimalizmo teleologinio perskaitymo galimybes. „Repeating Ourselves“ autoriaus pristatoma rekombinantinės teleologijos samprata muzikologinius tyrinėjimus papildo naujo tipo analitine metodika, minimu atveju molekulinės biologijos dėsnius perkeliančia į geismą produkuojančių struktūrų identifikavimą. Rekombinantinė technologija, nagrinėjama *per se*, net ir jai būdingose teritorijose pasižymi tam tikromis kultūriškai nukreipiančiomis konotacijomis⁶¹. Tuo remiantis yra tikėtina, jog detalesnis technologinių procesų įvardijimas galėtų pasitarnauti tolesniems, rekombinacija paremtų muzikinių struktūrų transformacijos tyrimams.

Sėkmingi aštunto dešimtmečio tyrimai, atlikti siekiant perkelti genetinę medžiagą į jai nebūdingą aplinką ir sukelti

jos raišką, inicijavo radikalų pasikeitimą gyvybės mokslų raidoje⁶². Manipuliuojamas filogenetiškai tolimų organizmų požymiais ir įvairių jų derinimas tapo įmanomas naudojant rekombinantinės DNR technologijas. Šis metodas dažniausiai taikomas konstruojant transgeninius mikroorganizmus, augalus ar gyvūnus bei heterologinių baltymų hiperekspresija pasižymintčius producentus. Pastarasis atvejis išsiskiria savo plačiu taikymu biotechnologijoje, nes sudaro sąlygas biologiškai aktyvių medžiagų pramoninei produkcijai – situacijai, kuri, pasitelkiant įprastas protokolines priemones, buvo neįmanoma. Rekombinacijos⁶³ vaidmuo genų inžinerijos procesuose atsiskleidžia nagrinėjant galimybes, atsirandančias organizuojant skirtingos prigimties informacinę (t. y. genetinę) medžiagą.

Viena tipiškiausių eksperimentinių procedūrų, kurios esminiai etapai remiasi rekombinantinės DNR naudojimu, galėtų būti įvardytas jau minėtas heterologinių baltymų producentų⁶⁴ konstravimas. Tam tikrų biocheminių objektų poreikis, sunkiai (jeigu apskritai) patenkinamas tradiciniais metodais, buvo išspręstas sukūrus lengvai kultivuojamus mikroorganizmus, pasižymėjusius itin efektyvia tikslinio produkto sinteze. Šio proceso eigą galima išskaidyti į keletą stadijų: pirmiausia ištiriama optimali genetinės medžiagos kombinacija (t. y. *rekombinacija*), lemianti nagrinėjamo objekto savybes, jo raiškos ir produkcijos kontrolės ypatybės; vėliau rekombinantinę informaciją perteikianti DNR yra perkeliama į recipiento organizmą (taip jį paverčiant producentu) ir vykdoma tikslinio produkto raiška (Ratledge *et al.*, 2006). Kaip minėta, tokio tipo sintezės procedūros itin dažnai pasižymi produkuojamo objekto hiperekspresija, t. y. sudarant sąlygas neproporcingai dideliems pageidaujamos medžiagos ir jos aplinkos santykiams.

Apibendrinant aukščiau išvardytą rekombinantinės technologijos etapiškumą, galima išskirti esminius koncepcijos bruožus, koreliuojančius su juos pasitelkiančiais kultūrinių ir socialinių reiškinių diskurso elementais. Rekombinantinis objektas, neatsižvelgiant į raišką nulemiančias aplinkybes, gali būti apibūdinamas kaip:

- heterogeniškas savo prigimtimi;
- dažniausiai perkeliamas į jam nebūdingus kontekstus;
- analogiškai reprezentatyvus kaip ir jo nemodifikuotas pirmtakas⁶⁵;
- produkuojamas kur kas didesniais, dažnai nenatūraliais kiekiais.

Specifiškai orientuotos interpretacijos, besiremiančios biotechnologine prasme apibrėžta rekombinacijos samprata, aptinkamos įvairių sričių meno tekstų perskaitymuose. Tam tikros sąvokos, simptomiškai figūruojančios daugelyje diskursyvių praktikų, gali būti nagrinėjamos jas perkėlus į šio tarpdisciplininio koncepto semantinį lauką. *Rekombinantinių realybių* apraiškas virtualioje architektūroje nagrinėjanti Andrew Vande Moere ir Patricko Kellerio

publikacija išskiria hibridinę ir mutavusią tikrovę, kurios vaizdiny atspindi neribotas tikrų ir virtualių aplinkų derinių galimybes (Vande Moere, Keller, 2000). „Rekombinantinėmis realybėmis“ pavadinę seriją internetinių parodų⁶⁶, autoriai apibūdina naują situaciją, kai „urbanistinio dizaino užduotis yra [...] kompiuterinių kodų rašymas bei programinės įrangos objektų pasitelkimas kuriant virtualias erdves ir elektroninius ryšius tarp jų; šiose erdvėse bus užmezgami socialiniai kontaktai“ (Mitchell, 1995). Pakitę šios naujos ribinės tikrovės parametrai, atsižvelgiant į tarptinklinį ryšį, elektromagnetinius impulsus ir skaitmeninę erdvę, papildo esamos – įprastos – būties įvaizdį, atspindėdami besikeičiančios ir tuo pačiu metu į savo pokyčius reaguojančios visuomenės padėtis. Kitos kokybės architektūra, taip pat ir socialiniai ryšiai ar komunikacijos formos, kuriems atributuojamas rekombinantinis prototipas, gali būti kildinami iš skirtingų realybės sluoksnių⁶⁷ – jų sąveikos srityse ir stebimi minėti daugiamaciai pokyčiai.

Rekombinantinė poetika, apibūdinanti menininko Billo Seamano kūrybines nuostatas, apeliuoja į šiuolaikines kombinatorines sistemas, aptinkamas naujos kartos meno tekstuose. Autoriaus nuomone, interaktyvus kūrinys bendrąja prasme yra potencialus tarpininkas tarp meno vartotojo ir kai kurių informacijos sklaidos elementų, išryškinantis įvairių procesų daugiaplanę padėtį kultūrinių reiškinių diskurse. Konstrukcijos ir navigacijos, su žymėjimu susiję bei medijų veiklos stebėjimo, redagavimo, estetiniai ir abstraktūs, automatiniai-generatyvūs, erdviųjų sąveikų virtualiose erdvėse kaitos, tikimybiniai, pusiau atsitiktiniai bei kitokie procesai, formuojantys platų aktualių patirčių spektrą, gali būti įvardyti kaip sudedamosios bendros *rekombinantinių procesų* sistemos dalys. „Rekombinantinės poetikos kūrinys reprezentuoja mechanizmą, kuriuo vartotojas⁶⁸ gali vadovautis reaguodamas į įvairius kompiuterinės medijos elementų derinius ir tyrinėdamas aplinkos raišką mutuojančioje generatyvinėje erdvėje“ (Seaman, 2000). Autorius taip pat pabrėžia, kad generatyvinis komponentas yra būtinas rekombinantinei poetikai, ir taip atskiria ją nuo visų kitų fiksuotų virtualių erdvių. Aptariamo pobūdžio daugialypiai diskursai, neabejotinai atstovaujantys postmodernizmo teorijų laukui, patvirtina gretutinių kontekstų interpretacinį potencialą; kaip pastebi Seamanas, komentuodamas rekombinacijos vaidmenį kultūrinėse praktikose, „DNR ir dinamiškos technologinės procedūros tampa rezonuojančiomis metaforomis“ (Seaman, 2000).

Finko monografijoje „Repeating Ourselves“ pateikiama *rekombinantinės teleologijos* koncepcija taip pat išilieja į molekulinės biologijos įrankius transformuojančių diskursų visumą. Kritiškai žvelgdamas į Lacano psichoanalitinę tradiciją tęsiančių Kristevos ir Žižeko *jouissance* antiteologinę sampratą, muzikologas pateikia bent tris argumentus, neigiančius šio hermeneutinio metodo veiksmingumą. Kaip

jau sakytą, *jouissance* modelio priskyrimas repetityvinei muzikai panaikina bet kokią analitinio diskurso galimybę: ši sąvoka, reprezentuodama antiteleologiją *par excellence*, atstovauja ikisimbolinei plotmei (Lacano prasme), todėl atsiduria už signifikacijos ribų. Panašaus tipo, anot Finko, „klaidingi perskaitymai“⁶⁹ veda prie išvadų, jog minimalizmas muzikoje nesuformuoja identifikuojamo naratyvo. Prieštaraudamas tokiai nuostatai, autorius išskiria antrąjį atvejį, oponuojantį *jouissance* koncepcijai. Finko teigimu, repetityvinės muzikos naratyvumas geriausiai atsispindi populiariuose žanruose, kurie yra „populiarūs“ dėl pastebimai konstruojamos kryptingos varos. Elektroninė šokių muzika, pasižyminti analogiškais muzikinių parametrų genezės strategijomis kaip ir eksperimentinis redukcionizmas, yra paveiki tuomet, kai jos eiga juntamai nurodo į tam tikrą, identifikuojamą (kulminacinį) momentą. Tokios nepaneigiamos teleologijos apraiškos smarkiai oponuoja grynosios, *plateau*⁷⁰ fazėje esančios būsenos apibrėžimui. Akivaizdu, kad klubinė (t. y. neišvengiamai repetityvinė) šokių muzika yra kuriama remiantis visiškai *jouissance* modeliui priešingomis nuostatomis; analogiškai būtų klaidinga ignoruoti faktą, kad publika tai suvokia.

Aptardamas klausytojų (arba dažnai ir šokėjų) reakcijas į minimalistines struktūras, Finkas pateikia trečią argumentą, ginčijantį antiteleologinį repetityvumo diskursą. Stebint kūniškų ir emocinių atitikimų koreliaciją su vidiniais repetityvinės muzikos naratyvumą lemiančiais veiksniais, galima vienareikšmiškai teigti, kad kryptinga šių struktūrų raiška yra kur kas labiau tikėtina už signifikatyviai neveiksmingo proceso modelį. Pastaroji išvada taikytina ne tik klubinės kultūros atveju, kai kolektyvinis reagavimas į viską apimančią *groove*⁷¹ pasireiškia be išimčių; ikoniški aštunto dešimtmečio minimalizmo kūriniai (Glasso „Music in Twelve Parts“ ar Reicho „Music for 18 Musicians“ ir kt.) yra taip pat pajėgūs sukelti analogiškus patyrimus⁷². Reziumuodamas „Repeating Ourselves“ autorius konstatuoja, kad lieka pripažinti klausytojų juntamas teleologines strategijas repetityvinėje muzikoje⁷³.

Remdamasis vienos žymiausių lyčių teorijos kūrėjų Judithos Butler darbais, Finkas pastebi, jog prisirišimas prie binarinės teleologijos ir antiteleologijos opozicijos, kai su šiais konceptais tapatinamos lytiškumo kategorijos (pvz., McClary darbai) buvo daug kartų dekonstruotos, gali būti traktuojamas kaip klaidingas. Perfrazuodamas Butler muzikologas postuluoja, jog tokiu atveju teleologija yra *performatyvi*. Tai reikštų, autoriaus nuomone, ne tik gana įprastą situaciją, kai muzikos kūrinio atlikėjas, jį interpretuodamas, „atlieka“ ir tekste įkomponuotą teleologiją; veikiau atsiranda galimybė, kad kiekvienas garso meno objektas (taigi ir repetityvinis) gali būti perskaitytas kaip teleologinis. Šis radikalus požiūris sudaro sąlygas diferencijuoti daugybę tarpinių koncepcijos variantų⁷⁴, taip atsirandant įvairioms, pvz., parateleologijos, semiteleologijos ir kt., sąvokoms.

Finkas prieina prie išvados, kad kategoriškas ankstesnysis muzikos kryptingumo ir nekryptingumo (taip pat naratyvumo ir nenaratyvumo bei kitų parametrų) atskyrimas teoriniuose diskursuose turėtų būti pakeistas į tradicinės (pvz., analizuojant Ludwigo van Beethoveno ar roko muziką) ir naujosios, arba kitaip rekombinantinės (taikytinos minimalistiniam procesui), teleologijos sampratą⁷⁵.

Atstovaujanti postmoderniam mąstymo modeliui, rekombinantinė teleologija (ar verčiau teleologijos) *per se* yra taip pat heterogeniškas reiškiny, kurį galima apibūdinti tam tikrais antinomiškais bruožais. Išskirdamas šios koncepcijos neatitikimą įgimtai žmogiškojo suvokimo skalei, Finkas pirmiausia aptaria atvejus, kai muzikos kūrinys pasireiškiantys kryptingumo parametrai perkeliama į neįprastai masyvias laikines struktūras. Tokia situacija yra matoma kai kuriose žymiausiose redukcinio eksperimentalizmo kompozicijose: Glasso „Einstein on the Beach“, Riley'o „Poppy Nogood and His Phantom Band“ ir kituose analogiškuose pavyzdžiuose galima atsekti tikslingai orientuotus procesus, tačiau jų valandomis skaičiuojama trukmė lemia, jog įprastinės percepcinės strategijos nėra pajėgios minimų elementų suintegruoti. Taip pat paradoksaliai pastebėtinas kai kurių konvencionalios laiko traktuotės kūrinų (pvz., Reicho valandą trunkantis „Drumming“ neišėina iš tradicinės romantinės simfonijos laikinių rėmų) panašus efektas, atsirandantis itin laipsniškai konstruojant į kryptingumą orientuojančias nuorodas. „Repeating Ourselves“ autorius šį perteklinį teleologijos kiekį įvardija kaip didingą, kartu paaiškindamas dominuojančių seksualinių konotacijų priežastis repetityvinio minimalizmo diskursuose⁷⁶.

Finkas taip pat analizuoja galimybes, atsiveriančias visiškai atskiriant teleologines ir formos konstravimo strategijas. Tokiu atveju matomos kokybiškai kitokios kryptingos varos konfigūracijos kartojimu paremtoje kompozicijoje. Rekombinacijos principas čia pasitelkiamas eliminuojant tradicinį „vienas kūrinys – viena kulminacija“ (kitaip – vienas *telos*) modelį. Akivaizdu, kad ši perdirbta teleologija gali pasireikšti tik kai kuriose garsinio meno objekto vietose, taip pat funkcionuoti ne visiškai arba reprezentuoti tik vieną savo aspektą (pvz., laipsnišką aukščiausio įtampos taško siekį niekada jo neprieinant). Arba, ties tuo koncentruojasi didelė dalis „Repeating Ourselves“ tyrimo, teleologinis procesas gali įvykti – vėl kūniškoms reakcijoms nebūdingai – nepastebimai greitai ir apimti tik kelis taktus (ar net motyvus). Pastaroji rekombinantinės teleologijos traktuotė, Finko teigimu, geriausiai atitinka populiariojo repetityvinio minimalizmo muzikinės genezės mechanizmą.

Mikroskopinio mastelio įtampos ir atsipalaidavimo ciklas yra neabejotinai simptominis į kartojimo procesą orientuoto komponavimo vienetas. Laipsniškas ritminių verčių padaugėjimas ar sumažėjimas, ritminių fazių perstūmimas, *groove* sluoksnių sutankėjimas ir išretėjimas bei kiti kulminacinėmis kategorijomis disponuojantys dariniai

pastebimai dažnai yra pagrindiniai mikrostruktūriniai repetityvinio kūrinio elementai; tačiau makrodimensijoje jie įprastai neįfigūruoja – ar bent nėra identifikuojami klausytoją pasiekiančiu lygiu. Šiuo atveju „sistemiška konstrukcija, besiremianti vis labiau moduluojamų ciklų repeticija, gali suformuoti energiją akumuliuojančius⁷⁷ garsinius *plateau*, kurie tik retkarčiais veda tradiciškiau suvokiamų teleologinio atpalaidavimo momentų link; dažnai – ypač populiariosiose muzikinėse praktikose – tie momentai paliekami šokių muzikos vedėjui arba klausytojui nuspręsti“ (Fink, 2005, p. 46). Tokią situaciją atitinkanti aptariama rekombinantinės teleologijos atmaina, Finko nuomone, neabejotinai sutampa su pasikeitusiais postmodernios visuomenės funkcionavimo (t. y. daugeliu atvejų – vartojimo) modeliais. Kolektyvinis – taigi neišvengiamai rekombinantinis (žr. Baudrillard'o pastabas apie vartojimą) – geismas nulėmė pakitusias jo stimuliavimo strategijas muzikiniuose tekstuose⁷⁸.

Atvejo analizė. Steve'o Reicho *Piano Phase*

Vienas dažniausiai embleminiu (chrestomatiniu, tipiniu ir kt.) įvardijamų repetityvinio proceso kūrinių Steve'o Reicho „*Piano Phase*“⁷⁹ (1967) dviem fortepijonams nuo paties analitinio minimalizmo diskurso pradžios yra kritinio vertinimo epicentre. Tačiau, kaip minėta, interpretatyvios praktikos nevienareikšmiškumas lėmė, jog susiformavęs vaizdinys yra pastebimai poliarizuotas, balansuojant tarp grynojo formalizmo, regresyvaus tipo konceptualizmo ir sociologinės hermeneutikos apraiškų. Tokioms pažiūroms atstovaujantys tiriamieji tekstai galėtų iliustruoti minimų pozicijų ypatumus. Vienas jų – simptominis analitinis žvilgsnis Paulo Epsteino straipsnyje „Modelinės struktūros ir procesai Steve'o Reicho „*Piano Phase*““ (1986). Remdamasis nuoseklia kūrinio partitūros apžvalga, muzikologas detalizuoja kiekvieną pagrindinio struktūrinio elemento (žr. 3 pvz.) kombinaciją vykstant fazių persislinkimui ir pakomentuoja vertikalinių darinių intervalinių santykių alternuojantį pobūdį (žr. 4 pvz.). Lyginiais skaičiais pažymėdamas konsonansinius (tarp jų – 0 ir 12 – unisoninius), nelyginiais – (santykinai) disonansinius rezultatyvinius darinius, autorius išskiria penktąjį – pasikartojančių dvi-garsių – derinį (tapatų septintajam), kurį lemia vidinis pagrindinio elemento inversinis simetriškumas (inversiją pradedant po pirmųjų penkių garsų) (žr. 5 pvz.).

Įvardijęs fenomenologiškai greičiausiai prieinamas „*Piano Phase*“ pirmos padalos⁸⁰ struktūrinės ypatybės, Epsteinas konstatuoja, kad „dabar visos muzikinės kortos yra ant stalo“⁸¹. Autoriaus teigimu, galimos dvi tolesnės strategijos: sekant Reicho nurodymais, ieškoti „neplanuotų, atsitiktinių“ kontūrų arba susikoncentruoti ties fazių persislinkimo metu atsirandančiais neapibrėžtais garsų ritminiais santykiais. Pirmuoju atveju pateikiamos redukuotos vertikalės schemas (žr. 6 pvz.⁸²) atskleidžia, jog tam tikros



3 pvz. „*Piano Phase*“ pirmos padalos pagrindinis struktūrinis elementas



4 pvz. „*Piano Phase*“ pirmos padalos harmoninės vertikalės konfigūracijos

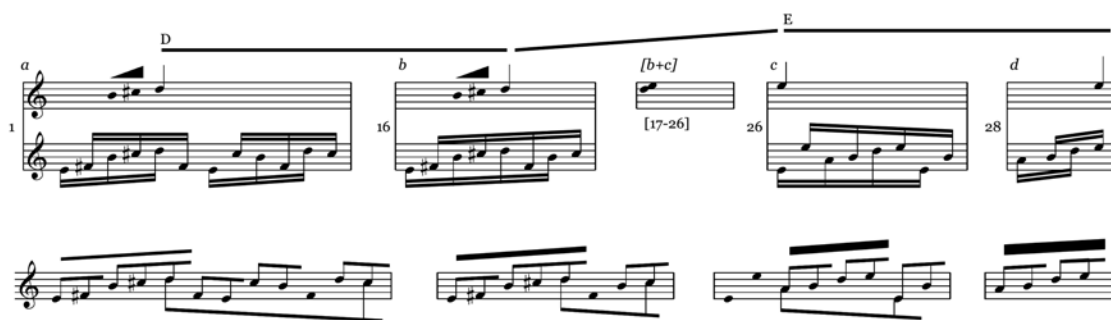


5 pvz. „*Piano Phase*“ pirmos padalos pagrindinio struktūrinio elemento imanentinė simetrija



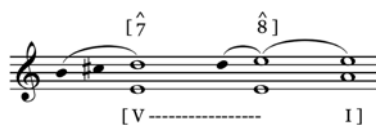
6 pvz. „*Piano Phase*“ pirmos padalos pagrindinio struktūrinio elemento heterofoniniai sluoksniai

antrinių struktūrų apraiškos, girdimos tuo metu, kai atliekamas kūrinys, nėra tiesiogiai suponuojamos natografinio muzikos žymėjimo. O nagrinėdamas pagrindinio elemento fazinį judėjimą, Epsteinas išskiria keletą girdimų *diskrečių* etapų⁸³. Pradžioje mikroskopinis ritminis neatitikimas yra suvokiamas kaip garso kokybės pokytis: atsirandanti reverberacija dar nėra identifikuojama kaip dviejų gretimų tonų repeticija. Tolimesnė eiga, atsiskiriant garsui ir jo imitacijai, labiausiai primena aido efektą (aiškiausiai girdimą pirmojo fazių persislinkimo metu, kai nuo unisono pereinama prie sekundinės harmonijos vertikalės). Autorius taip pat sukonkreitina centrinę fazinės eigos momentą, kai iracionalus ritminių kontūrų santykis pasiekia metrinės vertės skirtumo pusę. Teoriškai ši būklė trunka nykstantai trumpai, tačiau, Epsteino teigimu, labai stipriai juntamas staigus tempo padvigubėjimas lemia jo signifikatyvų poveikį. Simetriškos baigiamosios nagrinėjamo poslinkio stadijos klausos nėra taip detalios išskiriamos, todėl santykinai greičiau nesinchroninė būklė pasiekia sinchroninę. Savo analitinių pastebėjimų


 7 pvz. „Piano Phase“ kryptingo *d-e* perėjimo schema (Fink, 1999)

pabaigoje muzikologas Reicho fazių perslinkimo techniką palygina su saulės užtemimo reiškiniu, pabrėždamas, jog tik visiškai sutapus dangaus kūnų padėtims galima pamatyti „švytinčią karūną“, įprastai nematomą dėl per intensyvios šviesos; analogiškai grįžus „Piano Phase“ pirmosios padalos unisonui, klausytojui yra primenama, kad kontrapunkte užmaskuotas pagrindinis elementas iš tikrųjų visada buvo girdimas (Epstein, 1986, p. 494–502).

Visiškai kitokio tipo teorinis diskursas pateikiamas Roberto Finko straipsnyje „Plokštėjant: posthierarchinė muzikos teorija ir muzikinis paviršius“ (1999). Šioje publikacijoje, dedikuotoje aštriai Heinricho Schenkerio organicistinių pažiūrų kritikai, taip pat analizuojama minėta Reicho kompozicija. Nors autorius daugiausia dėmesio skiria ilgamatėms melodinėms struktūroms ir jų reikšmei atskleidžiant muzikos kūrinio suvokimo strategijas, kai kurios įžvalgos atspindi konceptualias minimalizmo interpretacijos nuostatas, vėliau detalizuotas monografijoje „Repeating Ourselves“. Apibendrintai galima teigti, kad pagrindinis Finko ginčijamas teiginys – „Piano Phase“ – tai vienintelis kylantis poslinkis iš *re* į *mi* (Fink, 1999, p. 125). Savo svarstymus susklausdamas schematiškoje kūrinio santraukoje (žr. 7 pvz.), muzikologas nurodo struktūriškai pirmaplano *b-cis-d* motyvo neišvengiamą poslinkį link *e*: „pakartotas daugiau nei 400 kartų, šis melodinis fragmentas sukuria suminį neatsispiriamą gretimos gamos laipsnio geismą“ (Fink, 1999, p. 125). Nagrinėjamą situaciją autorius taip pat papildo „klaidingos natos“ įvaizdžiu, bendrai harmoninei „Piano Phase“ sandarai priskirdamas *in A* pseudotonalinį lauką ir dėl to išplėtos autentinės kadencijos (V–I) modelį (žr. 8 pvz.). Šiuo atveju klaidinga *re* nata (aukščiausia pirmoje padaloje), pakeičianti įprastai kadencijai būdingą *b-cis-dis-(e)* seką, yra tiek kartų pakartojama⁸⁴, jog pasiektas įsotinimo laipsnis neabejotinai kompensuoja jos miksolydinį inertškumą.



8 pvz. „Piano Phase“ pseudoautentinė kadencija

Pastebėdamas analizuojamo kūrinio vienmatiskumą, Finkas kelis kartus pabrėžia, jog „Piano Phase“ hierarchiniu tonaciniu požiūriu yra absoliučiai *plokščias*: „[šioje kompozicijoje] nėra nieko, išskyrus paviršius“⁸⁵ (Fink, 1999, p. 127). Tačiau, remiantis neabejotinomis (rekombinantinio) geismo generavimo apraiškomis repetityvinio proceso kompozicijose, galima akivaizdžiai teigti, jog tokia muzikinės visumos konfigūracija netrikdo jos reprezentuojamo naratyvumo suvokimui. Vadinasi, autoriaus nuomone, tradicinė ilgamačių įtamos ir atpalaidavimo būsenų bei giluminės kūrinio hierarchijos sąsaja gali būti paradoksaliai „organiškai“ dekonstruojama (ar netgi paneigiama)⁸⁶. Kita tikėtina vertikalių struktūrų ryšio interpretacijos versija, Finko neaptariama, potencialiai galėtų remtis *rekombinantinės hierarchijos* samprata; pagal šio technologinio proceso požymius perdirbtas organiškumas pasireiškų visuose muzikos kūrinio lygmenyse, o naujos kokybės hierarchija turėtų funkcionuoti įvairiomis kryptimis.

Aptartose publikacijose atidžiau nenagrinėta „Piano Phase“ struktūroje alternuojančių *įtamos* ir *atpalaidavimo* raiška gali būti detalizuota remiantis išplėsta rekombinantinės teleologijos koncepcija. Tokiu atveju būtina identifikuoti minimalius kryptingumo kategorija disponuojančius konstrukcinius elementus ir iširti jų trajektorinius poslinkius. Pagrindinio kompozicinio fragmento (žr. 3 pvz.) dinaminis akcentas neabejotinai sietinas su aukščiausia *re* nata⁸⁷. Svarbu pažymėti, jog fazėms persistumiant susiformuoja naujo tipo (dažniausiai skirtingos trukmės) teleologiniai vienetai, kurių suminis efektas pasižymi kokybiškai skirtingu varos parametru⁸⁸. Pats autokontrapunktinio judėjimo momentas taip pat gali būti priskirtas geismą produkujančiai sričiai. Ši situacija itin tiesiogiai perteikia *traukos*⁸⁹ būseną, turint omenyje, jog techninis (tiek atlikimo, tiek klausymosi) atotrūkis nuo reguliarios pulsacijos veikia destabilizuojamai, todėl natūraliai pats save naikina. Kaip nurodoma aukščiau, fazinio poslinkio epicentre yra momentiška juntamas staigus⁹⁰ tempo padvigubėjimas, kuris – jį pasiekus – toliau pats skatina perėjimą į stabilią (fazinio sutapimo) būseną. Minimi apibūdinimai tiksliai koreliuoja su tradicinės kadencijos prasminėmis (neišvengiamos traukos link stabilumo) ypatybėmis – tokiu atveju galima teigti, jog

The image displays a musical score for the analysis of 'Piano Phase'. It consists of 13 systems of staves, each representing a different teleological unit. The units are labeled as follows:

- System 1: a-0, a-1
- System 2: a-2, a-3
- System 3: a-4, a-5
- System 4: a-6, a-7
- System 5: a-8, a-9
- System 6: a-10, a-11
- System 7: a-12, b
- System 8: b-0, b-1
- System 9: b-2, b-3
- System 10: b-4, b-5
- System 11: b-6, b-7
- System 12: b-8, c
- System 13: c-0, c-1
- System 14: c-2 (enclosed in a box), c-3, c-4

Each system contains musical notation with dynamic markings (arrows pointing up or down) and teleological symbols (trapezoidal shapes) indicating the structure of the units. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

9 pvz. „Piano Phase“ analizės schema.

Dinaminiai ženklai rodo kiekvienos vertikalės konfigūracijos teleologinių vienetų ribas, o rodyklės nurodo aukščiausią įtampos tašką vieneto viduje. Fazėms persislenkant susiformuoja keletas tikslingai orientuotų teleologinių struktūrų. Pvz., a-2 ir a-3 (simetriškai a-9 ir a-10) pasižymi dukart didesne teleologinių vienetų koncentracija nei a-0 ir a-1 (a-12, a-11). Pirmos padalos viduryje išsiskiria centriniai – a-5, a-6 ir a-7 – elementai, jų teleologiniai vienetai yra pastebimai vienkrypčiai; dėl to yra suvokiamas santykinai aukštesnis suminis įtampos laipsnis. Antroje padaloje centrinės vertikalės konfigūracijos – b-3, b-4 ir b-5 – atitinka melodinio kontūro *d-e* poslinkio ryškėjimą. Šie elementai turi po du pseudokulminacijos taškus, telkiamus funkciniuose *e* akcentuose. Trečioje padaloje, kaip minėta, išsiskiria c-2 elementas, teleologiškai smulčiausia jo struktūra nurodo rekombinantinės įtampos aukščiausią poziciją.

kiekvieno desinchronizuotos būsenos perėjimo į sinchroninę metu įvyksta rekombinantiškai apibrėžta kadencija.

Nagrinėjamo kūrinio teleologinių vienetų pasiskirstymas ir jų kryptingas pasireiškimas pateikiamas apibendrinančioje schemoje (žr. 9 pvz.), kur matyti akivaizdi efektyvių⁹¹ repetityvinių elementų diminucija. Tokia rekombinantinių geismą akumuliuojančių darinių mažėjimo tendencija gali būti suvokiama ir globaliu kompozicijos mastu. Nesunku pastebėti, kad antroje „Piano Phase“ padalijoje pagrindinis konstrukcinis elementas sutrumpėja trečdaliu, trečiojoje (palyginti su pradine sandara) – trimis ketvirtadaliais. Atitinkamai vykstant šių motyvų faziniams poslinkiams, efektyvus kartojimo spindulys varijuoja analogiškai. Tokios laipsniškos repetityvinių konstrukcijų redukcijos rezultatas taip pat reiškiasi per rekombinantinės teleologijos prizmę. Minimalus varos elementas, dalyvaujantis formuojant suminį geismą, yra tuo veiksmingesnis, kuo greičiau jo vidinėje struktūroje pasiekiamas kulminacinis parametras, taip padidinant bendrą aukštesnės energijos būsenų koncentraciją. Vadinasi, kūrinio pabaigoje susidariusi situacija, kai efektyvus kartojamas elementas sutrumpėja iki dviejų šešioliktnių, gali pagrįstai būti identifikuojama kaip bendros sistemos (t. y. kompozicijos) aukščiausia energetinė (taigi ir teleologinė) vertė. Šį teorinį vaizdinį taip pat patvirtina akustiškai patiriamas efektas, sudarantis pamatinio repetityvinio darinio (aptariamam „kulminaciniu“ atveju; schemoje žr. c-2) išsisklaidymo įspūdį. Tokia pulso retėjimo, arba *diseminacijos*⁹², kategorija, išryškėjanti teleologiškai tankiausiu momentu, atitinka išsivaizduojamą absoliučios intensyvumo tūšos kūriniui pasibaigus hipotezę – begalinį kontinuumą, susiformavusį teoriškai suintegrovus nykstantai mažus grynąjį geismą produkuojančius elementus⁹³.

Apibendrinant pažymėtina, kad modifikuotos teleologijos struktūros, stebimos kryptingai formuojant „Piano Phase“ funkcines strategijas, eksponuoja visas rekombinantiniam objektui būdingas kategorijas: heterogenišką prigimtį, akivaizdžiai oponuojančią konvencionalios, tikslingai orientuotos kadencijos pobūdžiui; nenatūralius raiškos kontekstus, smarkiai besiskiriančius nuo įprastų tonacinių ar dinaminų aplinkybių; nepakitusią reprezentacijos kokybę, aktyviai dalyvaujant geismo (nors atitinkamai rekombinantinio) produkcijoje; ir bene svarbiausia, itin simptomišką hiperekspresiją, stipriai pranokstančią kūniškai natūralius teleologinių parametru kiekius.

Apibendrinimas

Detalizuotus repetityvinio komponavimo raidos ir su ja koreliuojančios kritinės refleksijos kaitos etapus galima diferencijuoti kaip atitinkančius *regresyvių* (atstovaujama postmarksistinės kritinės teorijos šalininkų Theodoro Adorno, Herberto Marcuse's ir psichoanalitinės tradicijos mąstytojų Sigmundo Freudo, Gilles'o Deleuze'o,

Jeano-François Lyotard'o) ir *transgresyvių* (reprezentuojama Jacques'o Lacano psichoanalitinės filosofijos tesėjų Julios Kristevos, Slavojaus Žižeko, taip pat semiotinės krypties muzikologų Davido Schwarz, Naomi Cumming ir kultūrinės hermeneutikos atstovo Roberto Finko) muzikinio teksto perskaitymo modelius. Epistemologiškai orientuotos transgresyvos interpretacinės praktikos, neįkalintos nepaslankiose vertybinėse hierarchijose, išsiskiria kaip projektuojančios metodologiškai efektyvias perspektyvas. Postmoderniam diskursui būdingas *tarpdiscipliniškumo veiksnys* šiuo atveju nulemia tolesniems tyrimams pasirenkamas kritinio vertinimo strategijas.

Komparatyvinės teorinių konceptų analizės metu atskleidžiama, kad tam tikros fizinių ir biomedicinos mokslų kategorijos gali būti panaudotos kaip potencialūs analitiniai instrumentai konstruojant glaudesnius kontekstualius ryšius tarp formalių ir reflektivių minimalistinės muzikos struktūrų. Pasitelkiant kultūrinės hermeneutikos metodus parodoma, kad dažniausiai kvestionuojama repetityvinio komponavimo determinantė – teleologinė orientacija – gali funkcionuoti kaip vienas pagrindinių muzikinių parametru genezę lemiančių veiksnių. Esminė tokios galimybės sąlyga įvardijamas iš biotechnologinių disciplinų perimtas genetinės rekombinacijos principas pasireiškia kaip efektyvus metodologinis įrankis, gebantis paradigmiškai susieti kartojimo procesus su (rekombinantinio) geismo (*desire*) produkcija.

Šiame tekste išplėtotą Finko pasiūlytos *rekombinantinės teleologijos* samprata sujungia pagrindinius redukcinio mąstymo ypatumus su formaliomis repetityvinės kompozicijos struktūromis. Simptominės rekombinantinio objekto savybės – heterogeniška prigimtis, funkcionavimas nebūdinguose kontekstuose, reprezentacinis tapatumas pirminiam variantui ir itin dažnas hiperekspresyvus raiškos lygmuo – patvirtina, kad kryptingos varos suvokimas minimalistinėje muzikoje gali būti paašikintas rekombinacijos proceso modifikuota teleologine strategija. Tokiu atveju suformuojamas tiesioginis ir abipusis ryšys tarp individualių technologinių kūrybos implikacijų ir universalių konceptualizuotų diskursyvių praktikų.

Nuorodos

- ¹ Kita vertus, Richardas Taruskinas siūlo neapsiriboti konvencionaliomis istorinėmis „amžiaus“, „tūkstantmečio“ ir kitokiomis sąvokomis: anot jo, akivaizdus yra „[...] pamatinis tokių aritmetinių fikcijų kaip amžius nepatikimumas [...] ir jų geba aptemdyti istorikų protus“ (Taruskina, 2005, p. 352).
- ² Terminą pirmąkart muzikai pritaikė Michaelas Nymanas 1968 m. straipsnyje apie Cornelių Cardew.
- ³ Save kaip „maksimalizmo“ atstovą identifikuoja ir Louisas Andriessenas (Warburton, 1988).
- ⁴ Šarūno Nako siūlomas atitikmuo – *procesinė muzika* (Nakas, 2001).
- ⁵ Finkas teigia, jog dėl atsitiktinumo pastaruosius trisdešimt metų minimalizmas yra siejamas su modaliomis

- repetityvinėmis struktūromis, o ne su mikrointervalinėmis hipertrukmėmis: taip atsitiko todėl, kad „Columbia Masterworks“ pasirašė įrašų leidybos sutartį su Riley'u, o bendradarbiavimas su Youngu (dėl kompozitoriaus asmeninių savybių) nutrūko (Fink, 2004, p. 539–556).
- 6 Kaip vieną akivaizdžiausių modernaus ir postmodernaus minimalizmo skirtumų Masnikosa išskiria folkloro asimiliacijų ypatybes. Tiek Reicho, tiek Glasso kompozicijos, (pačių autorių teigimu) paveiktos originalios liaudies muzikos (Balio salų gamelanas – Reicho „Drumming“, indų raga – „Glasso Music in Fifths“, „Music in Similar Motion“ ir kt.), nepasižymi tiesioginiu referentiškumu; o postminimalistų darbai, besiremiantys įvairių tautų kolektyvine kūryba (pvz., Masnikosa nurodo serbų kompozitoriaus Vuko Kulenovičo kompoziciją styginiams „Raskovnik“), išsiskiria simuliacinėmis, bet į tariamą šaltinį nukreipiančiomis konotacijomis (Masnikosa, 2009, p. 91–106).
- 7 Potterio monografijoje pateikiami minimalizmo muzikoje tyrinėjimai iki 1976-ųjų (!) (Potter, 2002).
- 8 Kaip nurodo Finkas, „[...] iki 1974-ųjų redukcinių struktūrų muzika dar galėtų būti praleista pro ausis kaip marginalus eksperimentas; po 1982-ųjų niekas išties nebemanė, kad ši muzika skambėjo „paprastai“ (Fink, 2004, p. 541).
- 9 *minimalism institutionalized* – Finko terminas, akcentuojantis komerciškai sėkmę patyrusių autorių, tokių kaip Reichas, Glassas, Adamsas ir kt., bendradarbiavimą su muzikos industrijos institucijomis kaip opoziciją elitiniams, iš privačių fondų finansuojamiems Youngo „dvasiniams“ eksperimentams (Fink, 2004, p. 541).
- 10 Finkas Adamso muziką taip pat įvardija kaip *ekstazišką*: „[...] ši muzika] sukuria neužmirštamą ekstaziško harmonijos atpalaidavimo momentą“ (Fink, 2004, p. 544).
- 11 Aptariami autoriai taip pat buvo pažįstami asmeniškai – pvz., Adamsas 1975 m. dirgavo Bryarso „The Sinking of the Titanic“ (1969) pirmąjį įrašą (Fink, 2004, p. 544).
- 12 *Post-minimalism of resistance* – Finko perfrazuotas Halo Fosterio *postmodernism of resistance* terminas (Fink, 2004).
- 13 „Tai, kas buvo kairuoliška, buvo minimalizmas“, nurodo Taruskinas ir teigia, kad, nusivylęs avangardo elitizmu (bet nesizavėdamas ir sovietiniu populizmu), Andriessenas atrado minimalizmą kaip artimiausią „demokratinėms“ vertybėms; tam turėjo įtakos ir Nyderlanduose išleista pirmoji (apskritai) publikacija apie Amerikos minimalizmą (Mertens, 1983), taip pat Glasso operos „Satyagraha“ (1980) užsakymas ir premjera Roterdame (Taruskin, 2005, p. 397).
- 14 Aptardamas BOAC kompozitorių kūrybą, Finkas retoriškai klausia, kaip dar buvo galima pavadinti šį „atsparų ir visaėdžių stilijų“.
- 15 Kaip pavyzdį Johnsonas pateikia Bacho preliudą *C-dur* iš „Gerai temperuoto klavyro“ I tomo; jo repetityvinės konstrukcijos galėtų atitikti minimalistinės estetikos kriterijus, tačiau neginčytinas naratyvumo aspektas (kryptingas harmoninis judėjimas kadencijos link) netenkina pagrindinės tiek Broad, tiek Mertenso akcentuojamos sąlygos (Johnson, 1994).
- 16 „Man jau nebe taip rūpi, ar kas nors girdi, kaip muzika yra sukurta, kaip man rūpėjo anksčiau. Jei kai kurie žmonės tiksliai girdi, kas darosi, džiaugiuosi dėl jų, ir jei kai kurie negirdi, bet jiems vis tiek skambanti muzika patinka – tai lygiai taip pat yra gerai...“ – Taruskinas cituoja 1977 m. Nymano interviu su Reichu ir pakomentuoja, jog tai yra nebe avangardisto, o idėjinę kovą laimėjusio menininko žodžiai (Taruskin, 2005, p. 385).
- 17 Reicho „Music for 18 Musicians“ pasižymi simetrine „arkos“ (ABDCBBA) forma, o kai kurių padalų viduje esantys kartojami pseudotonaliūs harmoniniai dariniai eksponuoja aiškius T-D-T ar T-S-T santykius (Johnson, 1994).
- 18 Čia tiktų terminas *regresijos* (jei ne neigiama šios sąvokos konotacija) arba *reversijos*, turint omenyje, jog muzikinės kalbos elementai įgijo istorijoje fiksuotus pavidalus, t. y. grįžo į pradines padėtis.
- 19 Iš riboto (ir neteisingo) minimalizmo identifikavimo kaip *estetikos* ar *stiliaus* kyla ir žymusis šios krypties autorių (Reicho, Glasso, Andriesseno ir kt.) nepasitenkinimas „minimalisto etikete“; minimalizmo priskyrimas techninei kategorijai nesuapnuoja ideologinio *minimalistinės estetikos* ar *minimalistinio stiliaus* krūvio (Johnson, 1994).
- 20 Johnsonas pateikia pavyzdį, iliustruojantį, kad kažkurios vienos minimalizmui priskiriamos technikos naudojamas nėra pakankama sąlyga identifikuoti kūrinį kaip minimalistinį (naudojantį minimalistines technikas): ankstyvosios Mozarto kompozicijos remiasi itin paprasta harmonija, tačiau šios kūrybos nepriskyrimas minimalizmui nėra kvestionuojamas. Kita vertus, kelių minimalizmo techninių aspektų eksploatavimas gali būti pagrindas panašaus pobūdžio sprendimams (Johnson, 1994).
- 21 Pavyzdžiui, ritmiškai statiškos padalos Edgard'o Varèse'o „Intégrales“ (1924–1925), Igorio Stravinskio „Les Noces“ (1923), „Symphony of Psalms“ (1930), „Requiem Canticles“ (1966) ir kt. (Johnson, 1994).
- 22 Tikslus šio hipotetinio modelio atvirkštinis atspindys yra stebimas sekant serializmo kanonizavimo ir įvardijimo pagrindine srove aplinkybes.
- 23 Finkas ironiškai pastebi, kad „jei minimalistinio meno kūrinys turi būti „tuo, kuo jis yra“, tuomet lieka mažai naudos rūpinantis tuo, ką jis galėtų reikšti“ (Fink, 2005, p. 16).
- 24 Wittgensteino teksto struktūra ir stilistika lėmė vieną pagrindinių ankstyvojo minimalizmo manifestų – Reicho „Music as a Gradual Process“; tai nurodo ir pats Reichas, studijų metais nagrinėjęs Wittgensteino darbus.
- 25 Minimą situaciją, kai publikacijos apie minimalizmą dažniausiai buvo rašomos su minimalizmu susijusių (t. y. „suinteresuotų“) muzikologų, Finkas aptaria monografijos „Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice“ įžangos skyriuje „Minimalizmas, išgelbėtas nuo atsidavusiųjų“ (Fink, 2005, p. 16).
- 26 Panašų braižą galima aptikti muzikologų Tomo Johnsono, Willamo Duckwortho, Roberto K. Schwarzo darbuose (Fink, 2005, p. 16).
- 27 *Nevienareikšmiškumas, subjektyvumas* ir kiti heterogeniškas savybes nusakantys epitetai laikytini teigiama indikacija nagrinėjant kultūrinių diskursų visumą; anot Lawrence'o Kramerio, tai akivaizdi nuoroda į postmodernaus mąstymo paženklintas teritorijas (Kramer, 2007, p. 124–160).
- 28 Skirtingų psichoanalitinių mokyklų įtaka minimalistinės kompozicijos interpretacijai galėtų būti vienas iš pavyzdžių, atskleidžiančių konotacinio lauko variabilumą. Prancūzų psichoanalizės atstovės Kajos Silverman *garsinio gaubto* (*sonorous envelope*) ir *akustinio veidrodžio* (*acoustic mirror*) koncepcijos, pasitelkiamos Schwarzo tyrinėjimuose, nurodo į ankstyvosios asmenybės raidos modelių taikymą klausymosi praktikoje (Schwarz, 1997, p. 275–298). O Sigmundo Freud'o išplatinta libido kategorija įvardijamos užmaskuotos erotinės repetityvinės muzikos patirtys (Mertens, 1983).
- 29 Youngo, Riley'o, Reicho ir Glasso muzikos nagrinėjimas tame pačiame „kompoziciniame bloke“ buvo populiarus

- minimalistinio meno kritinės refleksijos pradžioje (aštuntame ir devintame dešimtmetyje); kita vertus, Mertenso monografijoje išsamiai pristatoma šių keturių autorių kūrybinė veikla, tad neargumentuotas kurio nors eliminavimas iš vėlesnių tyrimo stadijų būtų neadekvatus.
- ³⁰ Tokia situacija susidaro, kai iš konteksto yra suprantama, jog Mertensas terminą *repetitive music* vartoja kaip *minimalistinės muzikos* sinonimą; kaip paaiškinta aukščiau, subordinuoti šių sąvokų ryšiai tam tikrais atvejais tampa esminiai.
- ³¹ Finkas neneigia, kad Youngo tęsiamos mikrotoninės muzikos tradicija galėtų būti perskaityta kaip kultūrinė praktika – tačiau tokiu atveju kaip visiškai kitokia (Fink, 2005, p. 20).
- ³² „[Minimalizmas – tai] socialinė patologija, garsinis ženklas, jog Amerikos klausytojai yra primityvūs ir neišsilavinę“ (Pierre’as Boulezas); „[Minimalizmas rodo, jog] vaikai šiais laikais tiesiog nori būti šokiruoti“ (Donalas Henahanas, Haroldas Schonbergas); „[Minimalistinis] 1960-ųjų liberalusis pabudimas suardė tradicines Vakarų kultūros vertybes“ (Samuelis Lipmanas); „Minimalistinė repeticija yra pavojingai viliojanti propaganda, primenanti Hitlerio kalbas ar reklamą“ (Elliottas Carteris); „Šiuolaikinio kapitalizmo gėrybių fetišizmas negrįžtamai įkalino nepriklausomą tapatybę minimalistiniame narcisizme“ (Christopheris Laschas). Šias ryškiausias citatas Finkas pateikia kaip reakcijas į minėtą nepatogią socialinę tiesą pavyzdžius (Fink, 2005, p. 20).
- ³³ Mertensas taip pat pastebi tokios evoliucinės schemos prieštarumą, primindamas griežtą kompozitorių minimalistų (pvz., Reicho) pasisakymą apie pokarinio avangardo intelektualizmą – Schönbergo, Weberno, Cage’o, kitų autorių kūryboje (Mertens, 1983). Analogiška pozicija yra aptinkama ir Nymano knygoje „Experimental Music: Cage and Beyond“, čia muzikologas teigia, jog „minimalistinės procesualios muzikos šaknys glūdi serializme“ (Nyman, 1974, p. 119).
- ³⁴ Šie pastebėjimai galėtų būti laikomi išankstiniais, nes pateikiami įžanginėje teorinių svarstymų dalyje, t. y. prieš aptariant juos argumentuojančias koncepcijas.
- ³⁵ Mertensas cituoja tekstą iš Riley’o kompaktinės plokštelės tuo pačiu pavadinimu – „Rainbow in Curved Air“ – lankstinuko (Mertens, 1983, p. 92).
- ³⁶ Perfrazuodamas Henri Pousseuro įžvalgą, Mertensas teigia, kad begalinė kūrinių klausymosi galimybių visuma (nesant akivaizdžiai vyraujančio elemento) transformuojasi į begalinę kūrinių visumą (Mertens, 1983, p. 100).
- ³⁷ Cage’o nurodomi naujosios muzikos apibrėžimai taip pat neišvengė žymiosios eksperimentalistų frazės „leisti garsui būti savimi“ (Mertens, 1983, p. 100).
- ³⁸ Mertensas mini su Cage’u bendravusius kompozitorius Christianą Wolffą, Mortoną Feldmaną, Earle’ą Browną ir kt. (Mertens, 1983, p. 100).
- ³⁹ Garsinis muzikos efektas, geriausiai atitinkantis pirminę muzikos funkciją, buvo akcentuojamas ir šešto dešimtmečio eksperimentinėse kompozicijose; šią poziciją galėtų iliustruoti ir perfrazuotas Franko Stellos teiginys: „Tai, ką jūs girdite, yra tai, ką jūs girdite.“
- ⁴⁰ Tokia situacija yra neišvengiama aleatorinių strategijų atveju, kai kiekviena muzikos kūrinių realizacija nebėra jo reprodukcija, bet tampa vis nauja aktualizacija. Komponavimo proceso akcentavimas ir tapatinimas su pačia kompozicija nors ir kitame kontekste neabejotinai yra vienas kertinių minimalizmo atributų (Mertens, 1983).
- ⁴¹ Akivaizdu, kad pagrindiniai Schönbergo, Weberno, Stockhauseno ir Cage’o muzikos komponavimo refleksijos ypatumai atspindi tik vieną repetityvines praktikas formavusių veiksmų pusę; tikėtina, jog nepaneigiamas ryšys su populiariųjų žanrų raida, ignoruojamas Mertenso, galėjo atvesti prie neadekvačių – ar bent negalutinių – išvadų.
- ⁴² Minima šių diskursų poliarizacija yra santykinė, nes savo teorinės diskusijos pabaigoje Mertensas prieina prie panašių, taip pat regresyvių išvadų.
- ⁴³ „Meno džiaugsmas yra pripažinti liūdesį; jo grožis – pasmerkti bet kokią grožio iliuziją“ (Mertens, 1983, p. 114).
- ⁴⁴ Ši reiškinį, turėdamas omenyje Cage’o kūrybą, Hermanas Sabbe apibūdino fraze „izoliuotos nesisiejančios monados“ (Sabbe, 1972, p. 17–33).
- ⁴⁵ Mertensas nekomentuoja šios pozicijos, jog antidialektinė muzika yra tiesiogiai tapatinama su nevakarietikos tradicijos apraiškomis, be to (!) grynai technologinėmis.
- ⁴⁶ Tam tikrais atvejais repetityvinės struktūros pastebimai interpretuojamos kaip *progresyvi*, tačiau čia vartojamas *transgresijos* terminas yra bendresnio pobūdžio ir apima daugelį minimo modelio perskaitymų.
- ⁴⁷ Nors motinos kalba yra neabejotinai signifikatyvi, šiuo aspektu ji nepasireiškia ir nepasiekia vaiko įsivaizduojamosios plotmės (Schwarz, 1997).
- ⁴⁸ Pavyzdžiui, frazė *one of the fastest trains*, pasirodanti 1:23–2:37 metu, Reichas pakartoja 21 kartą (Schwarz, 1997).
- ⁴⁹ Schwarzas išskiria frazes *lots of cattle wagons there* (4:49–5:17) ir *they were loaded with people* (5:18–5:40), jos vargiai gali būti suprastos (Schwarz, 1997).
- ⁵⁰ Šiuo atveju veiksmo regresyvumas nurodo tik į proceso krypties inversiją, nedeklaruodamas minimos situacijos socialinės regresijos.
- ⁵¹ Freudo išsakytas kategoriškas šių sričių antinomiškumas Finko tyrimuose yra gerokai sumažinamas, dėl to *Eros* ir *Thanatos* kultūros įvardijamos kaip to paties reiškinio (t. y. muzikinio minimalizmo) skirtingos pusės.
- ⁵² *Repetition as Desire Creation*; ši apibūdinimą Finkas pateikia kaip savo knygos pirmos dalies paantraštę (Fink, 2005).
- ⁵³ *Repetition as Mood Regulation* – analogiška „Repeating Ourselves“ antros dalies paantraštė (Fink, 2005).
- ⁵⁴ Muzikologė Susana McClary knygoje „Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality“ radikaliai poliarizuoja Vakarų tradicijai atstovaujančią falocentrinę (taip pat sietiną su heteroseksualumo, vyriškumo ir rasinio normatyvumo įvaidžiais) Beethoveno arba, pvz., roko muziką ir orientalistines garsines (įskaitant repetityvines) praktikas, paralelias į procesą orientuotam tantriniam seksui (ir sietiną su moteriškumo, *queer* ir kitomis marginaliomis konotacijomis) (Fink, 2005).
- ⁵⁵ *Jouissance* (iš pranc. *jouir*) nurodo į malonumo patyrimą plačiąja prasme, taip pat į geismą, panaikinantį stokos būklę, atsiradusią dėl simbolinės tvarkos (Lacano prasme) ženklų klaidingo tapatinimo su tikrovės plotme; *plaisir* (pranc. „malonumas“) įkūnija siekį atpalaiduoti fizinę įtampą (grįžti į homeostazės būklę) (Goštautienė, 2007).
- ⁵⁶ Finkas sutapdina šešto dešimtmečio redukcines eksperimentinės muzikos atsiradimą su tuomečiu reklaminių kampanijų programavimo išpopuliarėjimu; analogiškas sutapimas matomas kritiniu šiuolaikinių medijų atsiradimo momentu: pereinant nuo (aktyvaus įsitraukimo (*high-involvement*)) spausdintos žiniasklaidos prie (pasyvaus įsitraukimo (*low-involvement*)) 24 valandas per parą transliuojamų televizijos kanalų (Fink, 2005).
- ⁵⁷ „Naujosiomis“ dažniausiai (konvencionaliai) yra įvardijamos XX a. devintame ir dešimtmetyje dešimtmečiuose sparčiai besiplėtojančios informacinės ir biotechnologijos.

- 58 Embleminis skaičių teorijos ir muzikos analizės integravimo pavyzdys – Alleno Forte setų teorija (pristatoma 1973 m. monografijoje „The Structure of Atonal Music“), plačiai – nors taip pat prieštaringai – taikyta identifikuojant atonalios muzikos struktūras.
- 59 Tikimybių teorijos ir stochastinio modeliavimo taikymas kompozicijoje gali būti iliustruotas žymiausiai Iannio Xenakio kūriniais – „Pithoprakta“ (1955–1956), „Diamorphoses“ (1957–1958) ir kt.
- 60 Informacinės technologijos sudarė itin palankias sąlygas kompiuterinėms analitinėms sistemoms tobulėti – pasitelkiant tiek jau minėtas matematinės statistikos, tiek, pvz., sonologijos mokslų metodikas.
- 61 Genų inžinerijos metodai, paremti genų klonavimu, perkėlimu į nebūdingus organizmus ir jų produktų hiperekspresija, visada pasižymi savitu „etiniu“ matmeniu, suponuojančiu įsibrovimą į natūralios gamtos dėsnius ir evoliucijos rezultatų korekciją.
- 62 Vadovaujantis Finko įžvalgomis, jog repetityvinio minimalizmo populiarumas gali būti siejamas su naujos kartos rinkodaros modeliais, galima išvesti paralelias tendencijas su intensyvia molekulinės biologijos įrankių plėtra.
- 63 Rekombinacija (t. y. mejozinė rekombinacija) – natūraliai vykstantis procesas, jo metu didėja genetinė įvairovė; analogiška šios gamtinės strategijos mimizė – kryptingas įvairovės didinimas naudojant rekombinantinės DNR technologijas.
- 64 Terminu *producentas* semantinis laukas aiškiai nukreipia į vartojimo kultūroje dominuojančius produkcijos procesus ir juos atitinkančias geismo objektui kūrimo strategijas.
- 65 Rekombinantinis reiškinys šiuo požiūriu gali būti identifikuojamas kaip *būsenos funkcija*, t. y. paties proceso galutinė stadija nėra priklausoma nuo trajektorijos, kuria sekant ji buvo pasiekta. Tokia situacija iliustruotina, pvz., producento susintetinto ir natūralios kilmės produktų visišku funkciniu tapatumu; analogiškai galima prielaida, kad kultūriškai signifikatyvūs reiškiniai, veikiantys pagal rekombinantines strategijas, lemia tokios pat kokybės rezultatus kaip ir jų konvencionalūs atitikmenys.
- 66 Autoriai aprašo projekto dalyvių įgyvendintas idėjas – kompiuteriniu modeliavimu sukurtas erdves, pasižyminčias įvairiomis natūraliai nepasitaikančiomis savybėmis (pvz., erdvės reagavimu į joje esantį subjektą ar transformacijomis, prieštaraujančiomis traukos dėsniams, ir kt.) (Vande Moere, Keller, 2000).
- 67 Vande Moere ir Kelleris, remdamiesi Theilard'u de Chardin'u, išskiria *noosferą* (informacinės tikrovės sluoksnį), kuri jungiasi ir papildo biosferą (Vande Moere, Keller, 2000).
- 68 Seamanas vartoja terminą „user“ (iš *viewer* ir *user* – žiūrovas ir vartotojas), taip akcentuodamas tarpdalykinį meno vertinimą (Seaman, 2000).
- 69 Finkas cituoja muzikologės Carolynos Krasnow „taiklius“ pastebėjimus apie istorinius ir kultūrinius disko muzikos aspektus, tačiau jos išvadas apie muzikinio naratyvumo stoką įvardija kaip „baisiai klaidingas“ (Fink, 2005, p. 39).
- 70 *Plateau* sąvoka čia vartojama Deleuze'o prasme; kaip nurodoma „The Deleuze Dictionary“, „plateau“ įkūnija tęstinį, save išjudinantį intensyvumą darinį, kuris nėra plėtojamas kulminacijos ar išorinio tikslo aspektais“ (Lorraine, 2005, p. 206–207).
- 71 *Groove* paprastai apibūdinama įtraukianti pulsacija, ritmas; etnomuzikologijoje ir populiariosios muzikos studijose išplitęs terminas, kartais vartojamas sinonimiškai *drive*.
- 72 Finkas cituoja Alano Richo patirtis klausant Reicho „Music for 18 Musicians“: „kažkas, kas klausant tinkamai nusiteikus gali sujaukti vidurius – labai lėtai, tačiau gąsdinamai kontroliuojamai“ (Fink, 2005, p. 41).
- 73 Pasitelkdamas (tuo pat metu susiformavusių) repetityvinio minimalizmo ir disko muzikos panašumus, Finkas nurodo, kad vieno žymiausių tuomečių LP hitų – Donnos Summer ir Giorgio Moroderio „Love to Love You Baby“ – populiarumas gali būti paaiškintas ne kulminacijų eliminavimu (t. y. *jouissance* strategija), bet, priešingai, jų hiperkoncentracija. Prisimindamas McClary išvestas muzikos kūrinio ir seksualinių praktikų paraleles, autorius teigia minimame kūrinyje susikaitavęs dvidešimt du (!) orgazmus, o tai savaime verčia atsisakyti antiteologinių komponavimo interpretacijų. Pastebėtina, kad šiuo savo svarstymų momentu Finkas pasiūlo ne eliminuotos, bet mutavusios (arba net metastazavusios) teleologijos hipotezę (Fink, 2005, p. 42).
- 74 „Tarpinis teleologinis tipas“ – terminas, sukonstruotas perfrazuojant Magnuso Hirschfeldo „tarpinį seksualinį tipą“ (Fink, 2005).
- 75 Griežtesnė šios hipotezės versija, Finko teigimu, turėtų deklaruoti antiteologinių strategijų visišką nebuvimą Vakarų muzikos tradicijoje, absoliučiai dominuojant rekombinantinės teleologijos nuostatomis, tik kartais iki galo tokioms neidentifikuotoms (Fink, 2005).
- 76 Ilgose trukmėse suspenduotas įtampos kūrimas – *teleologinis perteklius* – atspindi vieną iš šiai rekombinantinei koncepcijai atributuojamų ypatybių. Tokiu atveju, sekant McClary įžvalgomis, repetityvinė kompozicija gali būti įvardyta kaip antžmogiška (kitai – *androidinė*, *bioninė* ir kt. futuristiniai terminai) seksualinė praktika. Iš čia Finkas kildina ir plačiai paplitusį įvaizdį, kad minimalistinė muzika (tiek šešto dešimtmečio eksperimentinė tradicija, tiek populiarijė klubiniai žanrai) yra priskirtina robotų, kiborgų ir kitiems mašininės prigimties pasauliams (Fink, 2005).
- 77 Muzikinės energijos transformacijas Finkas detalai analizuoja 1994 m. disertacijoje „Arrows of Desire: Long Range Linear Structure and the Transformation of Musical Energy“.
- 78 Kaip pastebi Finkas, „muzika skamba visai kitaip, nes dabar *geismas* yra visai kitoks“ (Fink, 2005, p. 47).
- 79 Šio kūrinio kaip akivaizdžios iliustracijos pasirinkimą lėmė jo atstovavimas pirminėms redukcinio eksperimentalizmo idėjoms, taip pat pamatiniams technologiniams principams, kurie sudarė šešto dešimtmečio minimalistinės estetikos esmę. Savo straipsnyje Epsteinai analizuoja tik pirmą kūrinio padalą.
- 80 Autorius cituoja žymią Reicho frazę iš „Music as a Gradual Process“: „net kai visos kortos yra ant stalo ir kiekvienas girdi, kaip laipsniškai vyksta muzikinis procesas, dar yra likę pakankamai paslapčių visiems patenkinti. Šios paslaptys yra beasmeniai, nevalingi, psichoakustiniai pašaliniai reiškiniai, sukeliama valingo proceso“ (Reich, 2004, p. 304–306).
- 82 Nurodytame pavyzdyje Epsteinai identifikuoja dviejų lygių melodiją, atskirtą registriškai: kvartos intervalas, skiriantis viršutinę ir apatinę melodines zonas, lemia antrinių ritmų suvokimą.
- 83 Rengdamas cituojamą publikaciją, Epsteinai lygino „Piano Phase“ atlikimą, įrašytą dviejų pianistų, ir analogišką kompiuterinę simuliaciją, siekdamas nustatyti, ar „laipsniškame“ fazių persislinkimo procese išskiriamos diskrečios stadijos nėra nulėmtos žmogiškojo veiksnio.
- 84 Pagrindinio fragmento kartojimą Finkas prilygina *prolongacijai* (Schenkerio prasme); paradoksalu, kad tokiu atveju visa repetityvinė kompozicija yra vientisa šio veiksmo artikuliacija.

- ⁸⁵ Paviršiaus ir gėlmės opoziciją Finkas ironiškai pakomentuoja baigiamosiose savo straipsnio pastabose, teigdamas, kad „grožis, matyt, slypi negiliau odos; net ir muzikoje“ (Fink, 1999, p. 137).
- ⁸⁶ Šiuo atveju Finkas retoriškai teiraujasi, „ar būtų labai baisu, jei įtampą ir atpalaidavimą mes patirtume be „plotmių sie-loieškai“?“ (Fink, 1999, p. 128).
- ⁸⁷ Aukščiau aptartame Finko straipsnyje ši nata identifikuojama kaip „klaidinga“ (Fink, 1999).
- ⁸⁸ Diskretus ritminio modelio (*pattern*) pokyčio taškas (t. y. momentinis atotrūkis nuo nesinchroninės būklės fazinio judėjimo) šiuo atveju gali būti palygintas su šokių muzikoje (pvz., *house* ar kt.) patiriama kūniška reakcija į kilpoje (*loop*) esančio ritminio motyvo staigų pasikeitimą.
- ⁸⁹ Šiai traukai apibūdinti tiktų tiesioginės paralelės su magne-tizmo reiškiniais.
- ⁹⁰ Ši šuolišką minimų parametrų pojūtį galima iliustruoti fazinių poslinkių *entropijos* pokyčiais. Entropija – būsenos funkcija, apibūdinanti fizikinių sistemų netvarkingumą. Didėjanti entropija vykstant fazių išsiskyrimui nulemia energijos akumuliaciją; o momentinis tvarkingumo įspūdis, smarkiai mažinantis sistemos entropinius parametrus, atitinka metastabilios – taigi pasižyminčios mažesne energija – būklės charakteristikas.
- ⁹¹ Fazių poslinkio nulemtos simetrinės struktūros sumažina elemento, suvokiama kaip kartojamo, laikines apimtis, todėl susidaro akustinis pulso kaitos įvaizdis.
- ⁹² Derrida vartojamas terminas *dissémination* nurodo į speci-finio pobūdžio iš(si)sklaidymą, nepasižymintį grįžtamoju referentiškumu. Kramerio teigimu, „diseminacija atveria kelią pertekliaus / trūkumo signifikacijoje žaidimui be perspektyvos jį stabilizuoti ar užbaigti“ (Kramer, 2007, p. 137).
- ⁹³ Šis idealizuotas rekombinantinės teleologijos vaizdinys ape-liuoja į Lacano suformuluotą *jouissance* kategoriją, tačiau šiuo atveju minima situacija – reprezentuojanti *po kūrinio pabaigos* galimai seksiančių būsenų ekstrapoliaciją – „iš tikrųjų“ yra už signifikacijos ribų.

Literatūra

- Basic Biotechnology* (3rd edition). Ed. by Ratledge, Colin, Kristian-sen, Bjorn. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Broad, Elaine. A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism. In *Music Research Forum*, Vol. 5, 1990.
- Cumming, Naomi. Tapatinimosi siaubai: Reicho *Skirtingi trauki-niai*. In *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.
- Epstein, Paul. Pattern Structure and Process in Steve Reich's Piano Phase. In *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 4, 1986.
- Fink, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkley: University of California Press, 2005.
- Fink, Robert. (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Ed. by Toop, David. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Fink, Robert. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In *Rethinking Music*. Ed. by Cook, Nicholas, Everist, Mark. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Goštautienė, Rūta. Naujoji muzikologija ir kultūriniai muzikos tyrimai. In *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.
- Johnson, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? In *The Music Quarterly*, Vol. 78, No. 4, 1994.

- Kramer, Lawrence. Perspektyvos: postmodernizmas ir muzikolo-gija. In *Muzika kaip kultūros tekstas*. Sud. Rūta Goštautienė. Vilnius: Apostrofa, 2007.
- La Barbara, Joan. Three by Reich. In *High Fidelity / Musical America*, Vol. 29, No. 6, 1980.
- Lorraine, Tamsin. Plateau. In *The Deleuze Dictionary*. Ed. by Parr, Adrian. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Masnikosa, Marija. Postminimalism in Contemporary Serbian Music as Part of Global Postmodern Culture. In *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference*. Sud. Rūta Stanevičiūtė, Lina Navic-kaitė-Martinelli. Vilnius–Helsinki: Lithuanian Composers' Union, UMWEB Publications, 2009.
- Masnikosa, Marija. American Minimalism as the Historical Turning Point of the Twentieth Century Music. In *First International Conference on Music and Minimalism*. Prieiga per internetą: http://minimalismsociety.org/?page_id=8, 2007 [žiūrėta 2012 06 12].
- Mertens, Wim. *American Minimal Music*. White Plains: Pro/Am Music Resources, 1983.
- Mitchell, William. *City of Bits: Space, Place and Infobahn*. Mas-sachusetts: MIT Press, 1995.
- Nakas, Šarūnas. *Šiuolaikinė muzika*. Vilnius: Alma littera, 2001.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
- Potter, Keith. 1976 and All That: Minimalism, Post-Minima-lism, Analysis and Listening Strategies. In *First International Conference on Music and Minimalism*. Prieiga per internetą: http://minimalismsociety.org/?page_id=8, 2007 [žiūrėta 2012 06 12].
- Potter, Keith. *Four Musical Minimalists – La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge Uni-versity Press, 2002.
- Reich, Steve. Music as a Gradual Process. In *Audio Culture*. Ed. by Cox, Christoph, Warner, Daniel. London: Continuum International Publishing Group, 2004.
- Richardson, John. *Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten*. London: Wesleyan University Press, 1999.
- Sabbe, Herman. Philosophie de la musique la plus récente, essai d'extrapolation à partir de la Philosophie de la Nouvelle Mu-sique d'Adorno. In *Musique en Jeu*, No. 7, 1972.
- Schwarz, David. Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis, and the Music of John Adams and Steve Reich. In *Keeping Score – Music, Disciplinarity, Culture*. Ed. by Schwarz, Da-vid, Kassabian, Anahid, Siegel, Lawrence. Charlottesville: University of Virginia Press, 1997.
- Seaman, Bill. *Living Architecture: Recombinant Poetics*. Prieiga per internetą: <http://billseaman.com>, 2000 [žiūrėta 2012 06 12].
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966.
- Sterritt, David. John Adams and His *Nixon in China*: Could This Be Another *Porgy and Bess*? In *Christian Science Monitor*, 19 Oct 1987, p. 21–22.
- Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Univer-sity of Indiana Press, 1993.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Vande Moere, Andrew; Keller, Patrick. *Recombinant Realities: Design of a Multi-User Environment in Cyberspace*. Prieiga per internetą: <http://web.arch.usyd.edu.au/~andrew/>, 2000 [žiūrėta 2012 06 12].
- Warburton, Dan. A Working Terminology for Minimal Music. In *Intégral*, Vol. 2, No. 4, 1988.

Summary

Musical minimalism, named as the most important and last (r)evolution of the Western music history, did not enter the critical reflection horizon for a paradoxically long time; meanwhile, today this phenomenon is quoted as the paradigmatic composition strategy of the late 20th century. Gradually reconstructed terminology variants as well as geographic and temporal boundaries of the minimalist music identify the trajectory of this creative practice that has marked particularly heterogenic territories. The detailed stages of the evolution of repetitive composition and of the change of correlating critical reflection might be differentiated as fitting the *regressive* (represented by post-marxist critical theory of Adorno and Marcuse as well as by psychoanalytic tradition of Freud, Deleuze and Lyotard) and *transgressive* (represented by Lacan's psychoanalysis followers Julia Kristeva and Slavoj Žižek, music semiotics of David Schwarz and Naomi Cumming as well as by cultural hermeneutics of Robert Fink) models of musical text reading. Epistemologically oriented transgressive practices of interpretation, liberated from the inert hierarchy of values, offer effective methodological perspectives. The *interdisciplinarity factor*, a feature of postmodern discourse, in this case defines further used strategies for the critical evaluation.

During the comparative analysis of the theoretical concepts it is revealed that certain categories of life sciences might be used as potential analytic instruments in constructing closer contextual relations between formal and reflective musical structures. Various methods of cultural hermeneutics are used to show that the usually questioned determinant of a repetitive composition – its teleological orientation – might function as one of the main factors influencing the musical genesis. The key condition for this approach, the principle of genetic recombination originating from biotechnology field, is revealed as an effective methodological tool paradigmatically linking repetitive processes to the production of (recombinant) desires.

The concept of recombinant teleology, first suggested by Fink and developed in this text, connects the main features of reductionist thinking to the formal structures of repetitive composition. The symptomatic properties of a recombinant object – heterogenic nature, functioning in the non-native contexts, representational identity to the primary variant and overexpression – confirm that the perception of the purposeful drive in the minimalist music might be explained using the teleologic strategies modified by recombinant processes. This way, a direct and mutual connection between individual creative implications and universal discursive practices is created.