

Užgarsis: tarpdisciplininis požiūris į muzikos kūrinio reikšmę

Agnė MATULEVIČIŪTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro akademija

ANOTACIJA. Straipsnyje pristatomas modernus požiūris į muzikos kūrinio reikšmę, nagrinėjama įvedamo naujo termino *užgarsis*¹ samprata. Užgarsis apibūdina tarpdisciplininį požiūrį į muzikos (garso) kūrinį, vartosenos kontekstą, skatinantį tiek muzikų bendruomenę, tiek kitų meno sričių atstovus labiau domėtis muzika ir garso menu. Minėto termino samprata padeda ne tik geriau suvokti muzikinį kūrinį, bet ir jį sukurti nauju būdu, ieškoti sąlyčio taškų tarp muzikos ir šiuolaikinio meno, mokslo kontekstų, skirtingų strategijų. Užgarsis yra terpė, palanki skleisti įvairiems konceptualiems muzikos meno procesams.

REIKŠMINIAI
ŽODŽIAI:

užgarsis, konceptas, idėja,
komunikacija, medija,
išplėstinis laukas.

Manau, tai svarbu, jog negalime prisiminti, ka pajauteme pirmą kartą išgirdę ar pagroję chromatinę gamą: nesibaigianti, prasta begalybės jausma, kai visuomet galime pasakyti „+1“.

Mathias Spahlinger²

*Struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra,
struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struk-
tūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra, struktūra!*

Johannes Kreidler³

*Ką reiškia garsas? Kas slypi už jo?*⁴

Agnė Matulevičiūtė

- 1 Tai naujas terminas, kurį darbo autorė straipsnyje vartoja kaip įprastą – dėl to šis žodis toliau tekste
nebus skiriamas kursyvu.
- 2 Angl. *I believe it is very significant that most of us cannot remember what we felt when we either heard or
played the chromatic scale for the first time: the bad infinity, where one can always say „+1“, that can never
find closure* (Spahlinger 2015: 127–166).
- 3 Vok. *Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur,
Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur,
Struktur, Struktur, Struktur, Struktur, Struktur!* Beje, siekiant geriau suvokti Johanneso Kreidlerio
kūrybinį kontekstą, galima pasiklausyti jo kūrinio *Audioguide* (2015). Prieiga per internetą: https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1_0&ab_channel=JohannesKreidler [žiūrėta 2023 01 07].
- 4 Angl. *What does sound mean? What is beyond sound?*

Prologas

1986 m. žinomo kino režisieriaus Jimo Jarmuscho sukurtame filme *Down by Law* (liet. „Žemyn pagal įstatymą“)⁵ pasakojama trijų kalinių, sėdinčių JAV kalėjime, istorija. Vienas jų – italas Bobas (akt. Roberto Benigni) – ten mokosi anglų kalbos. Toks kontekstas dramaturginiu požiūriu puikiai padeda ieškoti dvigubų prasmų, slypinčių tarp žodžių ir jų formuluočių. Benigni kuriamas Bobo personažas vis paklausia savo kameros draugų (dviejų amerikiečių) įvairių anglų kalbos gramatinių taisyklių taikymo atvejų. Vienas Bobo jiems užduotų klausimų yra toks: *Excuse me, do you say in English, „I look at the window“ or do you say in English, „I look out the window“?* (liet. „Atleiskit, kaip jūs angliškai teisingai sakote: „Aš žiūriu į langą“ ar „Aš žiūriu pro langą“?). Kitas filmo personažas, Džekas (akt. John Lurie), jam atsako: *In this case, Bob, I'm afraid you've got to say „I look at the window“* (liet. „Šiuo atveju, Bobai, deja, reikėtų sakyti „Aš žiūriu į langą“). Taip Džekas ironiškai nurodo į jų mažoje ir langų neturinčioje kalėjimo kameroje ant sienos nupieštą nedidelį langą, turėdamas omenyje faktą, kad jie dar ilgai nepajus to, kas yra kitoje, žiūrint „pro langą“, pusėje (o galbūt netgi žvelgdamas į situaciją iš platesnės perspektyvos ir komentuodamas, kad ekrane žiūrovų matoma kalinių kamera ir langas apskritai tėra fiktyvi kino scenografijos dalis).

Muzikas Sethas Kimas-Cohenas knygoje *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* teigia, kad to paties veiksmo poliariškumas, užkoduotas kalbos gramatikoje, gali būti siejamas su visa XX a. 6–7-ojo dešimtmečių konfliktine meno istorijos drama: „Viena vertus, Bobo užduotas klausimas kelia esminę Greenbergo išskirtą problemą⁶: žiūrėjimas *pro* langą yra tik iliuzija, nes iš tiesų žiūrima į paveikslą“ (Kim-Cohen 2009: XV). Būtent dėl to Džekas ir pasiūlė Bobui žiūrėti į patį langą.

Minėtą problemą įmanoma analizuoti ir kitaip. Galima sutikti su teiginiu, kad ant kalėjimo kameros sienos nupiešto lango iliuzija XX a. 6-ąjį dešimtmetį klestėjusio *post-grinbergo* meno, o tiksliau – tokių meno judėjimų, kaip konceptualizmas, kontekste buvo problema. Šiuo atveju svarbu, kad kitas jos sprendimo būdas kardinaliai skiriasi nuo to, kurį siūlė Clementas Greenbergas. XX a. 7-ojo dešimtmečio menas ignoruoja žiūrėjimo į langą ar pro jį problemą ir sutelkia dėmesį į tai, kas yra grynasis plokštumos paviršius, kokią šviesą langas praleidžia, kaip jis jungia vidų ir išorę, kokioje erdvėje jis yra (egzis-

5 Daugiau apie filmą *Down by Law* (1986) galima sužinoti *IMDb.com* internetiniame puslapyje. Prieiga per internetą: <https://www.imdb.com/title/tt0090967/> [žiūrėta 2023 08 21].

6 Meno kritikas ir teoretikas Clementas Greenbergas yra pabrėžęs, kad kiekviena meno sritis turėtų būti orientuota į jai būdingas unikalias ypatybes arba medijos specifiką. Pavyzdžiui, tapyba turėtų tirti savo plokštumą, dvimatį paviršių, spalvų ir formų naudojimą, o ne imituoti trimatę tikrovę ar būti interpretuojama iš kitų meno sričių perspektyvos.

tuoją) ar atvirkščiai. Menotyrininkas Michaelas Friedas, Greenbergo mokiny, 1967 m. tiksliai apibūdino tokį atvejį: tai yra „susidūrimas ne su langu kaip iliuzija, bet su langu kaip langu ir su viskuo, ką „langu“ reiškia pažodžiui ir ką jis savyje talpina“ (ten pat: 16–18).

Žiūrint iš kino meno pusės, čia galima išvystyti aliuziją į kompozitoriaus Pierre'o Schaefferio panašiu metu aprašytus ir tirtus sonorinius objektus (pranc. *l'objet sonore*)⁷, kurie atitolino garsą nuo jį skleidžiančio garsinio objekto (čia turima omenyje nuoroda į lango tarsi paveikslo atskyrimą nuo galerijos sienos ir pažvelgimą į jį kaip į paviršių). Kompozitorius atkreipė dėmesį, kad garso reikėtų klausytis akusmatiškai⁸, t. y. negalvojant apie konkretų jo šaltinį. Būtent tada, kai vienas nuo kito buvo atskirti garsą skleidžiantis objektas ir pats garsas, pastarasis įgavo savo *kūną*⁹.

Nors Greenbergas daugiausia rašė apie vizualinį meną, pasikeitęs ir modernus pokario laikotarpio požiūris į meno kūrinio sampratą, kad meno kūrinys nebėra tik jo kūnas, nebuvo aktualus tik tapybai (plačiau žr. Greenberg 1961: 775). Tad perėjimas nuo konvencionalaus prie platesnio, labiau tarpdiscipliniško požiūrio taško juntamas ir kitose meno srityse, kur jau galima ne tik žiūrėti *pro* ar *į* langą, bet ir *klausytis* jo ar *pro* jį. Remdamasis XX a. 6-ojo dešimtmečio šiuolaikinio (galerinio) meno tendencijomis, Kimas-Cohenas išvylgia, kad tada ypač svarbu tapo tai, *ką* matai ir *ko* klausaisi, o ne vien pats atliekamas veiksmas (ten pat: 35).

7 Plačiau apie tai rašoma 2008 m. publikuotame Andreaso Bicko straipsnyje *The Concept of „Sound Object“ (objet sonore) by Pierre Schaeffer* (Bick 2008). Prieiga per internetą: <https://silentlistening.wordpress.com/2008/05/09/the-concept-of-%E2%80%9Esound-object%E2%80%9C-by-pierre-schaeffer/> [žiūrėta 2022 01 11].

8 Plačiau apie tai rašoma Jono Jurkūno meno doktorantūros projekto tiriamojoje dalyje „Apie akusmatiškumą. Neregimo garso apraiškos XX–XXI a. muzikos komponavimo kontekstuose“ (Jurkūnas 2017).

9 Anksčiau, t. y. iki atsirandant garso įrašui, kiekvienas garsas buvo autentiškas, unikalus ir gyvas, o labiausiai ypatingas tuo, kad žmogus jį visada susiedavo su *čia ir dabar* garsą skleidžiančiu šaltiniu (pavyzdžiui, dainininko balsą klausytojas susiedavo su dainuojančio atlikėjo burna arba muzikos instrumento skleidžiamus garsus – su instrumentu, t. y. fiziniu objektu). Tačiau kai atsirado galimybių garsą įrašyti, įvyko garso ir jį skleidžiančio šaltinio atsiskyrimas. Itin svarbu, kad nuo tada bet kurį į juostą įrašytą garsą buvo galima nusinešti ir pagroti kur nors kitur, t. y. visai ne ten, kur jis autentiškai skambėjo. Dėl to ilgainiui susikūrė nauji psichologinės būsenos kontekstai, pavyzdžiui, šizofonija (Raymondo Murray'aus Schaferio nuomone, tai yra garso atskyrimas nuo jo pirminio šaltinio, ypač naudojant įrašymo ir atkūrimo technologijas; plačiau žr. Schafer 1977), neįjauka ir kt. Būtent taip prasidėjo nauja garso tyrimų era – minėtos srities mokslininkai ėmė gilintis į garso kūno sampratą, tirti garsą skleidžiantį šaltinį ar jo sklaidimo aplinkybes iš esmės.

Visi šie aptarti kontekstai (Greenbergo ir *postgrinbergo* eros) suponuoja klausimą apie meno kūrinio reikšmę (ką meno kūrinys reiškia, kas slypi už jo kūno, kokia žinutė gali būti siunčiama) ir skatina sutelkti dėmesį į tekstines ir intertekstines garso ar muzikos ypatybes, jų kilmę. Pavyzdžiui, Kimas-Cohenas perkelia žvilgsnio *pro* ir *į* (langą) paralelę į, tarkim, *apie* ir *aplink* ar bet kurių kitų panašia reikšme vartojamų prielinksnių situacijas. Anot jo, toks požiūris išlaisvina protą ir leidžia garso bei muzikos praktikas sieti su lingvistinėmis, ontologinėmis, epistemologinėmis, socialinėmis ar politinėmis reikšmėmis (ten pat: 18). Visi šie kūrinio sampratos permąstymo bei atsigręžimo į jį kaip į autoriaus mintį procesai įvyksta būtent konceptualiojo meno ir muzikos išplėstiniuose laukuose.

XX a. pradžioje konceptualizmo pirmtakas, menininkas Marcelis Duchamp'as atkreipė dėmesį, kad konceptas nėra tas pat, kas kūrinio idėja (Kaufmann 2018: 31). Pastaroji dažniausiai kyla iš jausminės, intuityvios kūrybos proceso pusės, o šiame straipsnyje pagrindiniu tampa kaip tik priešingas aspektas – protu, racionalumu grindžiamos kūrybos kilmė ir tokio pat pobūdžio kūrybinis procesas, kai kūrinys esminiais dalykais tampa ne emocinis įspūdis ar abstrakti kūrybinė intencija, o kūrinio įgyvendinimo būdas, jo pateikimas ir konkretūs kontekstai: situacija, demografija, geografija, istorija. Tiksliau tariant, tai tyrimu grįstas meno kūrinio atsiradimo procesas (angl. *research based process*), ypač būdingas šiuolaikinio meno praktikai. Nors dažnai iracionalūs ir racionalūs procesai yra glaudžiai susiję, straipsnyje aptariami būtent racionalūs, konceptualūs priėjimo prie kūrinio¹⁰ ir jo suvokimo būdai. Šiuo atveju vertėtų skirti dėmesio Duchamp'o vartojamam terminui *tinklainės menas*¹¹, kurį menininkas vartojo apibūdindamas tik akims patrauklų, bet smegenų veiklos neįtraukiantį meną. Norėdamas tai pakeisti, Duchamp'as

10 Kūrinio konceptualumas grindžiamas koncepto sąvoka, kuri straipsnio autorei labai reikšminga (ypač dėl to, kad ją apsibrėžti ir pasirinkti, kokia jos apibrėžtis svarbiausia šių tezių kontekste, truko ne vienerius metus). **Konceptas** reiškia pagrindinę kūrinio žinutę, kurią norima perteikti meno kūrinium. Tai intelektualinis arba teminis pagrindas, kuriuo remiamasi kuriant ir interpretuojant kūrinį. Konceptas gali būti aiškus arba numanomas, jis visada suteikia gilesnę prasmę ar kuria platesnį kontekstą meno, taip pat muzikos kūrinio visumai. Konceptas muzikos kūrinys – pagrindinė varomoji jėga, lemianti kūrinio formą, stiliistiką, turinį. Kartu tai gali būti ir menininko ketinimas arba tikslas jo kūrybos procese. Konceptais gali būti perteikiamos įvairios idėjos (įskaitant socialines, politines, filosofines ar asmenines temas), sprendžiami sudėtingi klausimai, provokuojama mąstyti arba siekiama sukelti tam tikras emocijas, be to, jie padeda žiūrovams suprasti ir interpretuoti meno kūrinį. Susipažinę su konceptu, žiūrovai gali suvokti menininko ketinimus ir platesnį kūrinio kontekstą. Taigi, apibendrinant galima pasakyti, kad konceptas – pagrindinė kūrinio idėja arba tema, kuria remiamasi kuriant ir interpretuojant kūrinį. Kartu tai esminis elementas, suteikiantis gilumo ir reikšmės vizualiniams, estetiniams kūrinio komponentams.

11 Versta iš angliško termino *retinal art*, kurio vartosenos kontekstas plačiau aptariamas Calvino Tomkinso knygoje *The World of Marcel Duchamp* (žr. Tomkins 1966).

pradėjo kurti visiškai kitokio pobūdžio kūrinius¹². Vis dėlto šis kontekstas labiau susijęs su vizualiųjų menų sritimi¹³.

Prie apibūdinimų *muzikinis* ir *garsinis* priartėja jau minėtas autorius Kimas-Cohenas. Pasak jo, tie apibūdinimai atsirado gerokai vėliau dėl to, kad garso menas ir muzikos, garso medijos konceptualizavimo strategijos galutinai susiformavo tik XX a. 8-ajame dešimtmetyje (Kim-Cohen 2009: 19–25).

Muzikoje, kaip praktikoje, vyrauja medijų specifiškumo manija. Į diskursyvų muzikos žodyną įtraukiamas terminas, kuriuo įvardijamas svetimkūnis, visada grasinantis jį užkrėsti – *extramusical* [liet. viršmuzikinis – *aut. past.*]. Net modernizmo viršūnėje esantys tapytojai neturi pavadinimo, kuriuo vadintų papildomus parodinius elementus; kino kūrėjai nesirūpina virškinematografiškumu. Tačiau muzikoje, kaip akademinėje meno ir atlikimo disciplinoje, jaučiamas poreikis identifikuoti, o dažnai ir eliminuoti gamybos, recepcijos ar diskusijos aspektus, kurie nėra konkrečiai pasireiškę materialiu, t. y. muzikiniu, pavidalu. Intramuzikiniai aspektai (muzikos paribyje vadinami tiesiog muzika) fiksuojami arba notacijos užrašuose, arba konkrečiai kiekybiškai pamatuojamuose, girdimuose reiškiniuose. Muzikos dalimi skelbiama tik tai, kam galima priskirti konkrečias muzikines vertes (t. y. garso aukštį ir aukščio santykius, metrą, tempą, dinamiką, instrumentų skambesį). Visa kita yra išorė (ten pat: 64–65).

Svarbu tai, kad vietoj vizualiesiems menams taikomo termino *tinklainės menas* Kimas-Cohenas siūlo kitą anglišką terminą *cochlear art* (liet. *garsinis menas*), kildinamą iš vidinę ausį sudarančios sraigės pavadinimo ir apibūdinantį meną, skirtą tik klausytis¹⁴.

- 12 Žymiausias jų – „Fontanas“, kuris laikomas modernaus meno pradžią žyminčiu objektu. Galerijoje kūrinys eksponuotas kaip skulptūra, nors iš tikrųjų tai buvo kito objekto vardu pavadintas pisuaras (skulptūrai pavadinimą suteikė pats Duchamp'as), ant kurio paviršiaus menininkas pasirašė kaip autorinio darbo kūrėjas. Reikėtų pažymėti, kad ant meno kūrinio pasirašyta ne Duchamp'o vardu, o R. Mutto pseudonimu, kurį įkvėpė pisuarų (tiksliau, tualetų ir vonios gaminių) įmonės pavadinimas. Beje, būtent skulptūra „Fontanas“ į vartoseną įvedė gatavo objekto (angl. *ready-made*) sąvoką ir davė pradžią konceptualiojo meno užuomazgoms.
- 13 Nors Duchamp'as vis dar laikomas konceptualizmo pirmtaku, remiantis 2024 m. atlikto tyrimo duomenimis, galima kelti prielaidą, kad jis galbūt buvo pavogęs vieno savo kertinių kūrinių „Fontanas“ idėją. Britų meno istoriko Glyno Thompsono tyrimai rodo, kad „Fontanas“ negalėjo būti Duchamp'o idėja ir kad jis ją pavogė iš vokiečių dadaizmo menininkės Elsos von Freytag-Loringhoven – tyrėjas nustatė, kad ant pisuaro pasirašyta būtent jos išskirtine rašysena. Taip pat Thompsonas padarė išvadą, kad Duchamp'as negalėjo nusipirkti pisuaro Niujorko santechnikos parduotuvėje, kaip jis pats teigė, nes tai buvo unikalus Filadelfijoje gamintas modelis. Remiantis turimais šaltiniais, Duchamp'as niekada ten nesilankė, o Filadelfijoje tuo metu gyveno būtent von Freytag-Loringhoven. Nors panašių įrodymų yra ir daugiau, kol kas jie, bent jau oficialiai, meno istorijos nepakeitė. Plačiau žr. Alberge 2023. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/oct/15/conceptualist-art-fountain-is-fake-say-historians-marcel-duchamp> [žiūrėta 2024 08 18].
- 14 Autorius savo knygos *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art* (Kim-Cohen 2009) pavadinimą kildino iš angliško posakio *in the blink of an eye* (liet. „akimirksniu“), žodį *eye* pakeisdamas žodžiu *ear*. Lietuviškas modifikuotos frazės vertimas būtų toks: „ausies mirksniu“.

Autorius atskleidžia ir savo požiūrį į konceptualiojo meno garso elementus (ar į tai, kaip juos derėtų analizuoti tiek istorine, tiek teorine, tiek praktine prasme) ir visa tai sudeda į termino *non-cochlear* (liet. *negarsinis menas*), skirto apibūdinti sąmoningo klausymosi ir mąstymo procesus, sampratą. Tam, kad garsas būtų įprasmintas kaip konvencionalus muzikos parametras (garsinė muzikos raiškos forma), idėjos turi būti vokalizautos, mintys – sukomponuotos, strategijos – suorkestruotos. Tačiau autorius taip pat pažymi, kad negarsinis menas reaguoja į konvencijas, formą ir turinį, kuris nebūtinai turi tik garsinę raišką (ten pat: 23), o tai patvirtina faktą, kad muzika ir garso menas gali būti suvokiami ne vien kaip garsinę raišką turintys reiškiniai ir kad jiems galioja kontekstai ar taisyklės, susiję ne vien su garsine raiška, bet ir kitomis raiškos priemonėmis ar meno, mokslo sritimis. Tokie kontekstai tampa išplėstiniu požiūriu į muzikos kūrinį, jo kūrimą ir raiškos priemones tašku.

Muzika išplėstiniame lauke

Terminas *išplėstinis laukas* (angl. *expanded field*) pirmiausia susijęs su skulptūros meno sritimi. Lauko sąvoka šiame kontekste kildinama iš Pierre'o Bourdieu esė *Kultūros produkcijos laukas* (1973), kurioje autorius suformuluoja teiginį, kad jo tiriamas kultūros produkcijos laukas sukuria mūsų, žmonių, simbolius ir atvaizduoja mus mums patiems ir kitiems. Turėdamas omenyje visuomenės žinias, išsilavinimą, estetinį skonį, vartojimo įpročius, nusistovėjusias bendravimo formas ir kt., jis šį reiškinį dar vadina kultūriniu kapitalu¹⁵. *Išplėstinio lauko* terminą pirmą kartą pavartojo menotyrininkė, meno teoretikė Rosalind Krauss straipsnyje *Sculpture in the Expanded Field* (1979). Jame autorė, įtvirtinusi postmodernizmo sąvoką ir taip atskyrusi mąstymo bei kūrybinius procesus nuo pagrindinių modernizmo tezių (palikdama jas tik modernizmo pamatams ir kilmei nagrinėti), pabrėžia, kad XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje modernistinės idėjos pasiekė „mąstymo juodąją skylę“¹⁶, kad šiuolaikinę skulptūrą vertinti ir analizuoti tapo įmanoma tik per tai, kas nebėra skulptūra (čia turimas omenyje visiškai naujas požiūrio taškas). Autorė rašo: „Skulptūra yra tai, į ką atsitenki, kai atsitrauki norėdamas pamatyti paveikslą“¹⁷ (Krauss 1979: 35). Šiuo atveju greičiausiai ji turi galvoje tik ateityje susifor-

15 *Visuotinės lietuvių enciklopedijos* internetiniame puslapyje Vylius Leonavičius pristato kultūrinio kapitalo sampratą. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/kulturinis-kapitalas/> [žiūrėta 2022 01 12].

16 Turima galvoje tai, kad menas per ilgai buvo vertinamas labiau kaip amatas ar iracionalus kūrybinis procesas, bet dėl XX a. antrojoje pusėje vykusių reiškinų apie meną pradėta mąstyti labiau kaip apie intelektualinį kūrybinį procesą.

17 Angl. *Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting.*

muosiantį instaliacijos meną¹⁸. Pasak menotyrininkės, būtent XX a. 7-ajame dešimtmetyje kultūra įžengė į kategorišką *niekieno žemę*: pavyzdžiui, architektūroje tapo svarbus ne pats pastatas ar jo struktūra, o būtent tai, kas yra ant pastato ar priešais jį, jo užimtos vietos istorija ar, tiksliau, visa tai, kas yra ne pastatas (vėliau Krauss šį reiškinį vadino *ne architektūra*). Tas pat nutiko kraštovaizdžio sampratos atveju: aktualus tapo ne pats kraštovaizdis savaime (*ne kraštovaizdis*), o tai, kas dar jam priklauso, kraštovaizdžio elementai ir pan. (ten pat: 36). Taigi, Krauss, taikydama atmetimo, neigimo principą, pagal kurį skulptūra yra ne kraštovaizdis (gamtinė aplinka) ir ne architektūra (urbanizuota aplinka), išplėtojo skulptūros sampratą nuo uždaros ir pagrįstos iki atviros ir kompleksiškos, t. y. apimančios ir kraštovaizdį, ir architektūrą. Tokią inkliuzyvią kūrybą meno teoretikė pavadino vietos erdvinėmis konstrukcijomis (angl. *site constructions*) (Novickas 2011: 7). Anot Krauss, *išplėstinio lauko* terminas tapo tarpdininės meninės kūrybos ir menininkų bendradarbiavimo sinonimu – jis suponavo ne menų susiliejimą (sintezę), o skirtingų praktikų ir idėjų sambūvį, taip pat meno erdvių įvairovę (ten pat). Vadinasi, tokia prielaida leidžia pažvelgti į meno kūrinį kaip į objektą ne tik per konkrečias, būtent tai meno sričiai aktualias taisykles, bet ir pritaikant kitų meno ar mokslo sričių galimybes.

Literatūros, kurioje kalbama apie muziką išplėstiniame lauke, nėra daug, ir tai tik parodo, kad rašymas šia tema – ypač aktualus. Kroatų kilmės kompozitorius Marko Ciciliani, veikiantis tarpdisciplininėje muzikos kompozicijos srityje (angl. *interdisciplinary composition*), straipsnyje *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition* teigia, kad šiais laikais daugelis kompozitorių kuria už tradicinės muzikos ribų, plėsdami savo veiklą į kitas medijas ir pasitelkdami skirtingas praktikas: performatyvius elementus (atėjusius iš performanso ar teatro meno sričių), tekstus, judančius vaizdus (vaizdo įrašus, ilgos trukmės hepeningus, gyvas skulptūras ar instaliacijas) ir kt. (Ciciliani 2017). Pasak autoriaus, tokia praktika nuo kitų tarpdisciplininių projektų skiriasi tuo, kad dažnai menininkai patys ir įgyvendina savo projektų vizualinius ar performatyvius elementus arba, jei jie bendradarbiauja su kitų sričių menininkais, įprastai jau turi susidėlioję konkrečią (išgrynintą) viso kūrinio idėją, išplėtoję konceptą ir pateikę struktūrą. Paties Ciciliani kalbinta, tekste cituojama kompozitorė Jennifer Walshe tvirtina: „Noriu, kad tai būtų vadinama muzika, o ne vien tarpdisciplininė sritimi, ir kad diskutuotume apie tai kaip apie muziką“ (cit. iš Ciciliani 2017: 24). Ciciliani nuomone, paradoksalu, kad kai kurie kompozitoriai nebegali išreikšti muzikinių idėjų vien garsu. Vis dėlto kompozitorius Robertas Ashley dar 1961 m. akcentavo: „Man atrodo, kad pats

18 Instalacijos menas, kaip meno raiškos forma, susiformavo XX a. 7–8-ajame dešimtmetyje. Ši meno rūšis galėtų būti sinonimiškai vadinama išplėstine skulptūra.

radikaliausias naujosios muzikos apibrėžimas, kurį galėčiau įsivaizduoti, būtų toks, kuris apibūdintų muziką be jokios nuorodos į garsą“ (Nyman 1974: 11).

Ciciliani nesiekia pateikti naujo, ontologinio muzikos apibrėžimo, tačiau akcentuoja tikslą į jį įtraukti ir ne garsinius, kaip pats sako, „ne vien skambančius“ elementus. Būtent tai jis ir vadina *muzika išplėstiniame lauke*. Kompozitorius straipsnyje mini ir Helmuto Lachenmanno tekstą *Über das Komponieren* (1986), kuriame tvirtinama, kad „komponuoti – reiškia sukurti instrumentą“ (Lachenmann, cit. iš Ciciliani 2017: 25). Ciciliani tekste taip pat teigiama, kad 2013 m. Stefanas Prinsas, dar kartą permąstęs Lachenmanno idėjas, pabrėžė, kad šiais laikais muzikos komponavimo instrumentas nebesusideda vien iš orkestro, fortepijono, saksofono ar garso įrašo: dabar visa tai išsiplėtė iki kompiuterinių žaidimų konsolių, judesio sensorių, stebėjimo ar kompiuterių kamerų, vaizdo projektorių, midi signalų ir klaviatūrų, internetinių protokolų, paieškų algoritmų ir t. t. Todėl ir esą normalu, kad instrumento logika ilgainiui kinta (Prins, cit. iš Ciciliani 2017: 25). Taigi, tikrai natūralu, kad visoms šioms naujovėms reikia kitokios logikos, dėl kurios kyla naujų klausimų ir sąlygų. Tiesa, Prinsas nekalba tiesiogiai apie muziką ir neišskiria konkrečių meno sričių, tačiau akivaizdu ir neabejotina, kad *medija*¹⁹, kaip ir jos kūrimo būdai, ją lydintys diskursai, kinta ir tampa nauja meno sritimi.

Grįžtant prie Ciciliani straipsnio, dar reikėtų pridurti, kad jo autorius apklausė ne vieną kompozitorių, veikiančią išplėstiniame muzikos (ar tarpdisciplininiam) lauke, ir domėjosi, kokių papildomų gebėjimų jiems teko įgyti, kad galėtų įgyvendinti savo kūrinius. Visas reikalingų įgūdžių ir įrangos sąrašas atrodė maždaug taip: vaizdo įrašų redagavimo programinė įranga, vaizdo projekcijų (VJ) įrankiai, kino kameros ar fotoaparatai, scenografijos ir apšvietimo dizaino žinios, programavimo kalbos, komunikacijos protokolų, kompiuterių išmanymo, litavimo, siuvimo, knygų maketavimo ir kt. įgūdžiai (Ciciliani 2017: 27). Visa tai kompozitoriui priminė Prinso *naujojo instrumento* gamybą. Įprastai kūrinių autoriai minėtų ir kitų papildomų įgūdžių įgyja savarankiškai ir kreipiasi į sričių specialistus, nes dažniausiai tai nėra tie dalykai, kurių jie galėtų išmokyti akademiniame institucijoje studijuodami muzikos kompoziciją.

Kaip jau minėta, muziką išplėstiniame lauke kuriantys kompozitoriai turi įgyti ne vien su garsu ir muzika susijusių įgūdžių bei žinių. Kai jie išplečia savo kūrybos interesus į kitas meno ar mokslo sritis, pasikeičia ir jų muzikinio lauko suvokimas, ypač lyginant su tuo, nuo kurio buvo pradėję dirbti. Kadangi išplėstiniame muzikos lauke susipina skirtingi diskursai ir strategijos, tampa sunku apčiuopti jų esmę. Ciciliani straipsnyje *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition* iš-

19 Šį terminą į vartoseną įvedė medijų teoretikas Marshallas McLuhanas knygoje *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964). Medija – tam tikra siunčiama žinutė, terpė, kuria sklinda meno kūrinys.

skiria tris aiškiai dominuojančius kriterijus komponuojant muziką išplėstiniame lauke: 1) **intertekstualumą** (turint omenyje ne tik idėjos vystymo etapą ar kūrinio koncepto-minčių sistemos kūrimą, bet ir paties koncepto kodų raišką per skirtingas medijas); 2) **fiziologiją** (tiriant ne tik atlikėjų fizinį būvį atliekant kūrinį ar, pavyzdžiui, kūrinio klausytojų kūno padėtį, kuri gali priklausyti nuo įvairių kontekstų, bet ir muzikinį teatrą ar performansus); 3) **skirtingus klausymosi būdus**²⁰ (Ciciliani 2017: 29). Beje, visus juos savo muzikos komponavimo praktikoje taiko ir šio straipsnio autorė.

Idėjiškai susiedama konceptualiuosius muzikos kontekstus ir muzikos išplėstiniame lauke kontekstą su žiūrėjimu būtent ne į langą (ar jo paviršių), o *pro* langą (t. y. į kūrinį žvelgdama ne vien tik per specifinei meno sričiai būdingą požiūrio prizmę), straipsnio autorė įžvelgia galimybę į vartoseną įvesti naują terminą *užgarsis*, kuris padėtų apibrėžti dėl koncepto ir idėjos samplaikos ir jų atskirties besiformuojantį naują fenomeną. Minėtas terminas gimsta iš medijinio konceptualaus muzikos ar garso kūrinio, dažnai veikiančio išplėstiniame lauke. Čia muzika (ar garsas) neretai veikia kaip elementas arba medija – garsu ar muzikos kūriniumi siunčiama žinutė, kurianti skirtingus diskursus. Taigi, kūrinio medijiskumas – viena pagrindinių užgarsio savybių.

Užgarsis

Daugumą kūrinių lydi anotacijos, dažnai neturinčios nieko bendra su tuo, ką girdime, arba tekste rašoma viena, o galutiniame kūrinyje tos pirminės žinutės negirdime, nors tam pasitelkiami garso kodai, ar nematome, nors tam pasitelkiami vizualiniai kodai. Tad šiuo atveju itin reikšmingas užgarsis – muzikos kūrinio **reikšmė**²¹. Jis suponuoja būtent tokį kūrinio patyrimą, kai anotacijoje aprašyta mintis aiškiai užkoduojama galutiniame kūrinyje ir yra kuo arčiau sėkmingo jos atkodavimo etapo. Tad labai svarbu pabrėžti, kad užgarsis – komunikacijos priemonė, skatinanti išsiųsti kuo tikslesnę kūrinio (reikšmės) žinutę, atspindinčią muzikos kūrinio visumą. Užgarsis yra ne tik tai, kas skamba, bet ir tai, kas slypi už garso ir muzikos **patyrimo** ribų. Jei muzikos kūrinio garsas suvokiamas kaip medija ir turinys, jo rezultatas kartu yra ir tai, kas nėra garsas. Užgarsis atspindi muzikos kūrinio visumą. Jei už garso ribų nieko nėra, toks kūrinys negali būti laikomas konceptualiu. Kadangi muzika užgarsio kontekste suvokiama labiau kaip medija, jai būdingos savybės turi būti perduodamos ir garsiniu (muzikiniu), ir *užgarsiniu* (negarsiniu)

20 Autorius aptaria estetinį, fizinį, muzikinį, fragmentišką, redukuotą klausymosi būdus ir nurodo, kad apie juos verta mąstyti komponuojant kūrinius (svarbu, kokiomis sąlygomis ir kaip klausytojas gali klausytis kūrinio). Plačiau žr. Ciciliani 2017: 29.

21 Straipsnyje pateikiamas ne vienas užgarsio apibrėžimas, tačiau šis laikytinas pagrindiniu.

pavidalais. Svarbu ir tai, kad jei kūrinyje veikia negarsiniai parametrai²², tai dar nereiškia, kad juose nėra garsinės (akustinės) raiškos.

Kurdama muzikos kūrinius, straipsnio autorė **konceptą** suvokia kaip idėjinį planą, minčių sistemą, o **užgarsį** – kaip reikšmės²³ kūrimo įrankį, raiškos formas, koncepto įgyvendinimą, priemonių rinkinį.

TAI, KĄ IŠGIRDAU = TAI, KĄ SUPRATAU
<i>konceptas</i> = <i>perceptas</i>
kompozicijos turinys = reikšmė
audiovizualiniai kodai = interpretacija

1 pav. Straipsnio autorės siūlomas komunikacijos modelis

Terminas *užgarsis* susiformavo dėl sąvokos paratekstas, kurią vartotojo prancūzų literatūros teoretikas Gérard'as Genette'as, įtakos. Pasak mokslininko, paratekstą sudaro dvi dalys: 1) peritekstas – teksto segmentas, egzistuojantis fizinėje kūrinio erdvėje (turimas omenyje pagrindinis literatūros kūrinio tekstas); 2) epitekstas – segmentas, kuris egzistuoja už fizinės kūrinio erdvės ribų (plačiau žr. Genette 1997). Tai, kas tarpininkauja tarp teksto ir skaitytojo – vardai, antraštės ir paantraštės, dedikacijos ir įrašai, epigrafi, pratarmės, įvadai, pastabos, epilogai, autorinė korespondencija, dienoraščiai ir t. t. – yra ribiniai teksto parametrai, kurie kuria ir praplečia kūrinio **reikšmę**. Paratekstas formuoja skaitymo kryptį, pateikia kūrinio kontekstą, jis yra „tarpinė zona tarp ir anapus teksto“ (ten pat: 407). Anot Genette'o, kai paratekstai (ypač epitekstai) yra komentuojamojo pobūdžio, jie gali virsti metateksta. Tokia autoriaus tarptekstinių ryšių klasifikacija tampa išskirtinai aktuali permąstant konceptualiojo meno kūrinio sampratą iš kompozitorės ir šio straipsnio autorės Agnės Matulevičiūtės perspektyvos, o ypač mėginant atrasti

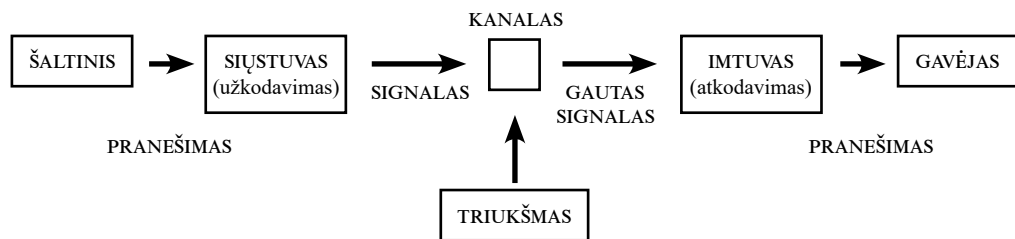
- 22 Čia turimas omenyje per kūrinio kūrimo procesą atliktas tyrimas. Jis nurodo įvairias kompozicines priemones ar kūrinio formą, įvairius kūrybinius sprendimo būdus, kurie gali būti išreikšti tiek garsine, tiek negarsine forma. Tam gali būti pasitelkiami performatyvūs kūrinio elementai: pavyzdžiui, vaizdo projekcija, atlikėjų drabužiai, kūrinio atlikimo vieta, atlikėjų pozicija, kontaktas su žiūrovu, klausymosi nuorodos ir kt.
- 23 Semiotiko Algirdo Juliaus Greimo teigimu, reikšmė yra procesas, „kalbos vieno lygmens į kitą, vienos kalbos į kitą, skirtingą, transponavimas“ (Greimas 1989: 81). Žvelgiant iš semiotinės perspektyvos, tam, kad galėtum ką nors išverst, turi ką nors reikšti. Reikšmė yra kūrinio esmė – tai komunikacijos būdas, nurodantis, kaip kūrinys padarytas, kas buvo mėginama pasakyti ir ką ar kaip reikėtų suvokti. Visa tai įvyksta per percepcijos procesą, t. y. kai suvokėjas mėgina ką nors suvokti. Atradus šį požiūrio tašką paaiškėja, kad reikšmė yra kitimas, universalus veiksmas nuo pradžios iki pabaigos.

galimas sudedamąsias užgarsio dalis (plačiau jos aptariamos toliau straipsnyje), klasifikacines konceptualaus muzikos kūrinio schemas.

Užgarsio paskirtis – padėti kompozitoriams mąstyti apie savo kūrinį plačiau, išvelgti daugiau jo sluoksnių, permąstyti, kokias komponavimo priemones jame galima taikyti, kad kūrėjai kuo raiškiau perteiktų mintis ir sukurtų reikšmes jas užkodavimais. Formuojant muzikos ar garso kūrinio reikšmę, svarbu jį suvokti kaip kultūros tekstą, tam tikrų kodų rinkinį, gebėti jį dekonstruoti (net prieš jam gimstant). Michelio Foucault teigimu, dekonstrukcija prasminga kaip diskurso interdiskursyvių priklausomybių atvėrimas, o diskursyvos praktikos yra kalbėjimo, rašymo ir mąstymo praktikos, kurių atsiradimą ir paplitimą lemia taisyklės arba fundamentalūs kultūros kodai (Foucault 1998: 34–40).

Užgarsio tipologija

Kadangi konceptualiuose ar bent jau konceptualumo bruožų turinčiuose kūriniuose veikia medijiškumas, viena pagrindinių užgarsio savybių ir sąlygų tampa jo raiškos pavidalas, kuris nebūtinai privalo būti akustinis (šio straipsnio autorės nuomone, užgarsis gali būti ir akustinės, ir neakustinės raiškos). Bet svarbiausia tai, kad užgarsis turi tapti komunikacijos priemone. Šie teiginiai grindžiami Claude'o E. Shannono straipsnyje *A Mathematical Theory of Communication* pateiktomis tezėmis ir jame analizuojamu komunikacijos modeliu (Shannon 1948: 379–423). Minėtas modelis pristatomas žemiau pateiktoje schemoje (2 pav.).



2 pav. C. E. Shannono komunikacijos modelis (plačiau žr. Shannon 1948)

Shannono komunikacijos modelis atskleidžia, kaip pranešimas iš šaltinio siųstuvu keliauja į imtuvą ir pasiekia gavėją. Analogiškai ir darbo autorė, siekdama išsiųsti aiškesnį muzikos kūrinio pranešimą, gali suformuoti užgarsio komunikacijos elementus, jo sąsają su konceptu ir nurodyti, kokie gali būti šią komunikacijos grandinę sudarančių elementų, garso ir užgarsio diskursai. Taip pat reikėtų atkreipti dėmesį, kad tokioje grandinėje garas tampa užgarsio priešprieša, tačiau jų ryšiai išlieka paradoksaliai artimi. Visa tai daro

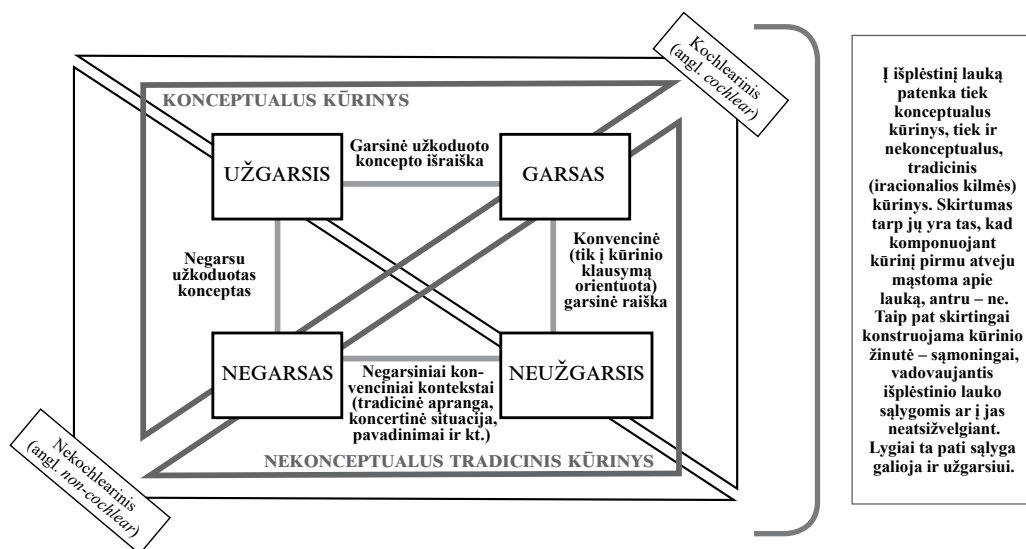
įtaką ne tik konceptualaus muzikos (garso) kūrinio suvokimui, bet ir pasirenkamoms jo komponavimo strategijoms. Užgarsio materialinė raiška atsiranda medijų ypatybių turinčioje pranešimo dalyje tiek jį siunčiant (koduojant), tiek gaunant (kai garsas turi ryšį su užgarsiu). Shannono komunikacijos modelio interpretacija, kurią pateikė šio darbo autorė, nurodyta žemiau (žr. 3 pav.).



3 pav. Pagal C. E. Shannono komunikacijos modelį straipsnio autorės sudaryta schema

Kaip jau buvo užsiminta, dėl Shannono komunikacijos modelio galime įžvelgti užgarsio ir garso priešybę. Remdamasi kalbininko Algirdo Juliaus Greimo semiotiniu kvadratu, straipsnio autorė sukūrė užgarsio priešybių ir kontekstų modelį (žr. 4 pav.), padedantį geriau suvokti užgarsio sąvoką ir ją įsisavinti. Šioje schemoje *garsas*, *negarsas* ir *neužgarsis* yra nekonceptualaus, tradicinio kūrinio (tokio, kuris suponuoja konvencionalumą) elementai, o *užgarsis*, *garsas* ir *negarsas* – konceptualaus kūrinio elementai. Konvencionalūs kūriniai taip pat gali turėti į užgarsį panašių elementų (pavyzdžiui, *negarso* kategorijoje gali būti apranga ar vizualizacija), tačiau jie nebūtinai papildys konceptą, ir užgarsis tokiuose kūrinuose nebus lemiamas faktorius. Konceptualaus kūrinio dekonstrukcijoje dalyvauja keturi elementai: konceptualus kochlearinis, konceptualus nekochlearinis, nekonceptualus kochlearinis ir nekonceptualus nekochlearinis. Taigi, dar labiau praplėtusi sąvokų ir kontekstų apimtį bei prasmes, šio straipsnio autorė sukūrė visus juos apibendrinantį modelį, kuriame parodyti konceptualaus kūrinio sudedamųjų dalių²⁴ tarpusavio ryšiai (žr. 5 pav.).

24 Į konceptualaus kūrinio sudedamąsias dalis įtraukiama: anksčiau aptartos idėjos ir koncepto sąvokų kilmė, jų atskyrimas, kontekstų hierarchija (konceptualiojo meno ir konceptualiosios muzikos raida, išplėstinio lauko požiūrio taškas), kūrinių analizė, menininkų, kūrėjų darbuose aptartos technikos.



4 pav. Konceptualaus kūrinio dekonstrukcija: remiantis A. J. Greimo semiotiniu kvadratu darbo autorės sukurtas užgarsio priešybų ir kontekstų modelis

Schemoje aiškiai matoma, kaip kūrinui gimstant nesunku pereiti nuo itin plataus, iracionalaus idėjos²⁵ lauko iki koncepto²⁶ ir patekti į kitus, su konceptualizmo istorija bei raida susijusius, logika grindžiamus diskursus. Būtent šių dviejų – idėjos ir koncepto – plotmių sankirta ir žymi modernistinę paradigmą. Toliau iš koncepto sferos patenkama į išplėstinį lauką, kur idėja tampa jau konceptualizuota ir kur ją įmanoma aptarti remiantis skirtingų (kūrėjo pasirinktų ar tiesiog kūrinui aktualių) meno ir (ar) mokslo sričių kriterijais ar taisyklėmis. Škart tuo pat metu išliekama ir muzikos, ir išplėstinio lauko ribose (ši dalis glaudžiai susijusi ir su tarpdiscipliniškumu, tarp-sritiškumu sąvokomis). Postmodernistinei paradigmai esminė yra koncepto ir išplėstinio lauko sandūra, o schemas centre atsiduria užgarsis, kuris sudedamųjų dalių tarpusavio ryšių schema



5 pav. Konceptualaus kūrinio sudedamųjų dalių tarpusavio ryšių schema

25 Kaip minėta šio straipsnio prologe, idėja sietina su iracionalumu, subjektyvumu, abstraktumu ir jausmu.

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

Kadangi užgarsis, naudodamasis konceptualiomis, autoriaus sukurtais minčių sistemomis, koduoja, perteikia kūrinio reikšmę, itin svarbu tai, kad užgarsinį kūrinį įmanoma atkoduoti, apie jį galima kalbėti, analizuoti, apibūdinti, paaiškinti.

Pamąstymai (vietoje išvadų)

Taigi, jeigu idėja konceptualizuojama, muzikinio (garso) kūrinio išraiškos forma tampa jo žinutė (medija), o užgarsis veikia kaip komponavimo priemonė, kuri kuria reikšmę, suteikia kūrinui struktūrą, padiktuoja jo formą. Beje, minėta struktūra veikia būtent išplėstiniame lauke, nes kuriant kūrinį mąstoma ne tik apie garsinį, bet ir užgarsinį rezultatą (apie tai, kas yra ir garsas, ir ne tik). Klasikiniame, konvencionaliame kūrinyje dėmesys į išplėstinio lauko ir koncepto kontekstus dažniausiai nekreipiamas arba nėra esminis.

Siekiant sukurti konceptualų muzikos (garso) kūrinį, formuojama tokia komponavimo proceso seka: **idėja, konceptas, išplėstinis muzikos laukas, užgarsis, kūrinys** (tiksliau, išplėstiniame muzikos lauke komponuojamas konceptualus, *užgarsinis* kūrinys). Kiekviename komponavimo proceso etape atsiranda vis daugiau kūrinio materialumo (kūniškumo) kodų. Toks kūrinys pasižymi šiomis **konceptualaus muzikos (garso) kūrinio ypatybėmis**:

- ♦ kūrinyje pagrindiniu aspektu tampa koncepto turinys ir jo estetika, o muzika (garsas) virsta medija (anot McLuhano, siunčiama žinutė), skirta visam tam perteikti;
- ♦ kūrinio autoriaus siekis – užkoduoti minčių sistemą taip, kad kūrinys būtų kuo geriau suvokiamas adresatui;
- ♦ labai didelę (netgi esminę) reikšmę įgauna muzikos ar garso kūrinio pavadinimas, kuris tampa pagrindiniu kūrinio reikšmės raktu (konceptas = perceptas);
- ♦ kūrinio konceptas atsiskleidžia ne vien per technologinę (kūrinio komponavimo technikų) prizmę, bet turi ir jį komentuojančią anotaciją (aprašymą);
- ♦ per pasirinktas garsines raiškos priemones kūrinys klausytoją kviečia į intelektualinį dialogą, jame apstu artefaktų, kultūrinių kodų, nuorodų į autoriaus minčių sistemą;
- ♦ kūrinys vertinamas iš išplėstinio muzikos lauko perspektyvos – jame ypač svarbūs tampa trys kriterijai: intertekstualumas, fiziologija, skirtingi klausymosi būdai;
- ♦ kūrinys dažnai būna tarpdiscipliniškas, performatyvus, jame veikia ir ne muzikiniai kontekstai (vizualumas, erdviškumas, atlikimo aplinkybės, naujų instrumentų – fizinių objektų ar skulptūrų – kūrimas ir pan.);
- ♦ kūrinį atlikti dažnai gali ir ne muzikai.

Taigi, konceptualaus kūrinio esmė – koncepto užslėpimas, jam suteikiant naujus pavidalus kitose medijose ir taip aktyviai įtraukiant konceptą į kūrinio suvokimo diskursą; muzikinio konceptualaus kūrinio atveju visos kitos medijos telkiasi užgarsio kontekste. Kad konceptas taptų neatsiejamu kūrinio suvokimo diskursu ir kūrinys galėtų būti laikomas konceptuali, turi būti tenkinamos šios sąlygos:

- 1) vykti koncepto artikuliacija (dažniausiai – verbalinės medijos lygmenyje);
- 2) įvykti koncepto transformacija į kitą mediją (garsinę, vizualinę, judesio, kt.);
- 3) taikomas izomorfinis transformavimo būdas – tai *tiesioginis*, *formalus* naujos struktūros atitikmuo.

Epilogas, arba 122 žodžiai apie užgarsį²⁷

reikšmė
ką ji reiškia?
nieko nesuprantu, ką čia groja?
suprantu
nenoriu suprast ar negaliu?
turinys
kūriniai, reiškiantys *kažką*
kūriniai, išreiškiantys autoriaus mintį
tai, kas slypi UŽ kūrinio,
už garso
reikšmė garse
aprašymas
kodėl aprašymas dažnai neturi nieko bendro su tuo, ką girdžiu ir matau?
gal kas turi vandens?
svarbu vandens tėkmės nesustabdyti, nes sustojęs pradeda pūti
taip ir minties tėkmė. Ar garso
garsas kaip kodas
ką nori užkoduoti, ar pagalvojai?
muzika kuria emociją, bet ar ji gali pasitelkdama sėkmingą kodą atsiųsti ir mintį?
jei įsileisi,

27 Šį epilogą įkvėpė Johno Cage'o knygos *Silence* viename straipsnių išspausdintas epilogas *2 pages, 122 words on music and dance* (liet. 2 puslapiai, 122 žodžiai apie muziką ir šokį). Tekstas parašytas 1961 m. ir buvo skirtas skaityti bet kokia tvarka ir kryptimi, praleidžiant segmentus ar juos kartojant – taip, kaip norisi pačiam skaitytojui.

nevertinsi, neteisi,
atsiversi,
priimsi
toks neakademiškas šis intarpas
panašiai, kaip aprašyčiau čia Lanos del Rey dainų tekstus
kiss me hard before you go,
summertime sadness.
bet gal atvers dar kokią nors perspektyvą skaitančiajam
liko 4 žodžiai. Viskas.

Įteikta 2024 10 12
Priimta 2024 10 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Alberge, Darya. „This was His Revenge on Art“: Is Marcel Duchamp’s Greatest Work a Fake? *The Guardian*, 15 October 2023. Prieiga per internetą: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/oct/15/conceptualist-art-fountain-is-fake-say-historians-marcel-duchamp> [žiūrėta 2024 08 18].
- Bick, Andreas. The Concept of „Sound Object“ (*objet sonore*) by Pierre Schaeffer. May 9, 2008. Prieiga per internetą: <https://silentlistening.wordpress.com/2008/05/09/the-concept-of-%E2%80%99Esound-object%E2%80%99C-objet-sonore-by-pierre-schaeffer/> [žiūrėta 2022 01 11].
- Bourdieu, Pierre. Kultūros produkcijos laukas. Jurgutienė, Aušra. *XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams, I dalis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 273–327.
- Ciciliani, Marko. Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition. *Ciciliani.com*, 2017. Prieiga per internetą: <http://www.ciciliani.com/writing.html> [žiūrėta 2022 01 17].
- Foucault, Michel. *Diskurso tvarka*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997.
- Greenberg, Clement. Modernist Painting. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, eds. Ch. Harrison, P. Wood. Oxford: Blackwell Publishing, 1961, p. 754–760.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semiotika. Darbų rinktinė*. Vilnius: Mintis, 1989.
- Jurkūnas, Jonas. Apie akusmatiškumą. Neregimo garso apraiškos XX–XXI a. muzikos komponavimo kontekstuose. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017.
- Kaufmann, Susanne M. I. *Marcel Duchamp: 100 Questions. 100 Answers*. Munich: Prestel Verlag, 2018.
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Bloomsbury: Bloomsbury Publishing, 2009.
- Krauss, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, Vol. 8. Massachusetts: The MIT Press; Spring, 1979, p. 30–44. Prieiga per internetą: <https://www.jstor.org/stable/778224> [žiūrėta 2022 01 12].

- Leonavičius, Vilius. Kultūrinis kapitalas. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Prieiga per internetą: <https://www.vle.lt/straipsnis/kulturinis-kapitalas/> [žiūrėta 2022 01 12].
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London and New York: The MIT Press, 1964.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- Novickas, Audrius. Architektūros ir dailės prasmių paieška išplėstiniame šiuolaikinės meninės kūrybos lauke. *Urbanistika ir architektūra*. Vilnius: Vilniaus technikos universitetas, 2011, Nr. 35 (1), p. 5–17.
- Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.
- Shannon, Claude E. *A Mathematical Theory of Communication*. Reprinted in *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27, 1948, p. 379–423, 623–656.
- Spahlinger, Mathias. Political Implications of the Material of New Music. *Contemporary Music Review*, Vol. 34, Issue 2–3, 2015, p. 127–166.
- Tomkins, Calvin. *The World of Marcel Duchamp*. New York: Time-Life Books, 1966. Prieiga per internetą: https://monoskop.org/images/c/c6/Tomkins_Calvin_The_World_of_Marcel_Duchamp.pdf [žiūrėta 2020 01 21].

Aftersound: an interdisciplinary approach to the meaning of a musical work

SUMMARY. This article aims to present a new perspective and approach to understanding conceptual music pieces. It raises the central question: how is music perceived as a medium, as message and as a concept? The article discusses the distinction between the terms *idea* and *concept* and explores the interdisciplinary perspective on music. The author presents music as a research-based process and examines how it can be understood through the concept of the *expanded field* (term introduced by Rosalind Krauss). To do so composer Agnė Matulevičiūtė introduces a new term for composing conceptual music: aftersound, which analyses the meaning of a music piece. What does the piece tell the listener, and what steps can be taken to consider the music and its creation process in a way that aligns with the author's intended message? The music piece is presented as a tool for communicating that message. The main qualities of a conceptual music piece are also explored here. The central goal of music in the expanded field, from the perspective of aftersound, is: *What I hear = What I understand*; *Concept = Percept*; *Composition = Content*; *Audiovisual codes = Interpretation*.

KEYWORDS:
aftersound, concept,
idea, communication,
media, expanded field.