

Beata JUCHNEVIČ-
TAMULEVIČIENĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Triukšmo artikuliacijos atlikimo aspektai: Helmuto Lachenmanno *Pression* interpretacijų analizė

ANOTACIJA. Triukšmo įsitvirtinimas muzikiniuose kontekstuose praplėtė muzikos komponavimo, atlikimo bei apskritai garso suvokimo ribas ir iki šiol išlieka neišsemiamu fenomenu. Triukšmo artikuliacijai pagrįsti opusai dažniausiai pasižymi netradicine notacija (tiek papildomais ženklais, tiek grafiniu partitūros išdėstymu), o patys muzikos instrumentai tampa riaumojančiais, griaudėjančiais, šnabždančiais objektais. Tokiam naujai sukurtam garsynui reikalingas atlikėjų preciziškumas, įsitraukimas, detalus ženklų išstudijavimas ir gebėjimas įgyvendinti visus kompozitoriaus užmojus nedarant žalos muzikos instrumentui, be to, toks garsynas neretai kvestionuoja paties atlikėjo paskirtį ir nuo mažumės įgytas žinias. Svarbu tai, kad tokio pobūdžio kompozicijų įgyvendinimas glaudžiai susijęs su atlikėjo darbu, tačiau konkrečių triukšmo artikuliacijos atlikimo studijų rasti nepavyko.

Kaip pagrindą imant straipsnio autorės Beatos Juchnevič-Tamulevičienės tyrimą apie triukšmo artikuliacijai pagrįstą kūrybą, straipsnyje siekiama pristatyti pagrindinius būtent tokio pobūdžio kompozicijų atlikimo aspektus per estetiniu ir kompoziciniu lygmenimis nagrinėjamą problematiką. Straipsnio tikslas – išgryninti atlikimo kriterijus, kurie vėliau galėtų būti taikomi triukšminių opusų interpretacijos analizei ir (ar) būti naudingi kaip tam tikros gairės atlikėjams. Pravartu pažymėti, kad šie kriterijai formuojami žvelgiant ne iš atlikėjo, o iš kompozitoriaus perspektyvos. Išgrynintus atlikimo kriterijus iliustruoja ir įtvirtina chrestomatinių triukšmo artikuliacijai pavyzdžių – vokiečių kompozitoriaus Helmuto Lachenmanno opuso violončelei solo *Pression* (1969) – interpretacijų analizė. Pasitelkiant aprašomąjį ir lyginamąjį metodus, straipsnyje nagrinėjami violončelininkų Davido Strombergo, Valerie Fritz, Michaelio Maria'os Kaspero, Jay'aus Campbello ir Arno Kmieliausko atlikimai.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

triukšmo artikuliacija,
Helmutas Lachenmannas,
Pression, atlikimo
kriterijai, interpretacija,
grafinė partitūra.

Triukšmo artikuliacijos apibrėžtis ir struktūrinės erdvės

Per pastaruosius dešimtmečius triukšmas užėmė itin reikšmingą poziciją kompozicinių struktūrų ir garso meno tyrėjų darbuose, nors jo integracija į muzikinius kontekstus vyksta jau ilgiau nei šimtmetį. Jau nuo seno triukšmo svarba yra ryški¹, o sąmoningas jo integravimas į muzikinius procesus prasidėjo XX a. pradžioje: tada italų futuristai ėmė kurti naujus muzikos instrumentus², kiti menininkai – įtraukti ir sonifikuoti kasdienybėje naudojamus objektus, vėliau, XX a. viduryje, garsų įrašus karpė konkrečiosios muzikos atstovai, o akustinėje akademinėje muzikoje nekonvencionalus išplėstinis garsynas buvo išgaunamas akustiniais instrumentais³. Kompozitoriai György'is Ligeti, Krzysztof Penderecki, Witoldas Lutosławski, Gérard'as Grisey, Kaija Saariaho, Salvatore'ė Sciarrino, Helmutas Lachenmannas ir daugelis kitų kūryboje triukšminius garsus savaip artikuliavo formuodami naujus skambesio matmenis.

Triukšmas iki šiol atlieka svarbų vaidmenį tiek akademinės, tiek elektroninės bei alternatyviosios muzikos baruose ir lieka neišsemiamas. Norint apibrėžti triukšmo sąvoką, nuolat susiduriama su jos neapibrėžtumo problema – bandymai paaiškinti triukšmą neretai yra kontroversiški ir kontekstualūs, priklausomi nuo kultūrinių, socialinių veiksnių ir diskurso, kuriame dalyvauja tyrėjai (Novak 2013: 5). Remiantis dažniausiai pateikiamomis definicijomis, triukšmas yra nenorimas, nemalonus, intensyvios dinamikos trikdys,

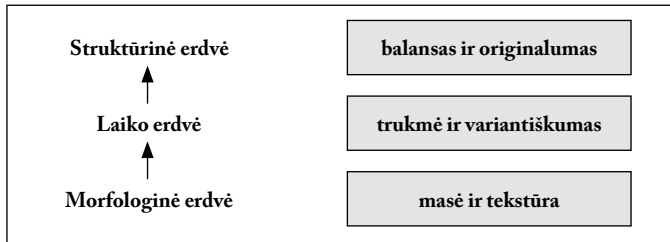
- 1 Archeologiniai tyrimai rodo, kad priešistorinių žmonių piešiniai olose dažniausiai randami ne šalia įėjimo į urvą, o daug toliau – tose urvo vietose, kuriose geriausiai rezonuoja garsas (Henry 2013: 24–33) (tą galėjo lemti saugumo faktorius, tačiau manoma, kad urvo erdvės išplėsti ir sustiprinti akmens skaldymo, skrebenimo ir kt. garsai galėjo patraukti priešistorinio žmogaus dėmesį). Minėti tyrimai taip pat patvirtina, kad senovės Graikijos ir Romos imperijos miestuose viena dažniausių mirties priežasčių buvo nemiga dėl miesto triukšmo (ten pat: 109–122), be to, triukšmas – svarbi ritualų (pavyzdžiui, dievų garbinimo, laidotuvių) ir medžioklės (pavyzdžiui, duodant pavojaus signalą, siekiant atbaidyti gyvūnus) dalis. Archainėje kultūroje triukšmas eksponuodavo šventąjį pasaulį (Attali 1985: 13), o Viduramžiais buvo tapatinamas su velnio garsu, netobulais žmogiškais pojūčiais (Lears 2020: 7). Vertėtų nepamiršti ir Baroko epochoje teatre naudotų triukšmą skleidžiančių mašinų, XIX a. romantinėje muzikoje programinei ekspresijai išgauti pasitelktų instrumentinių efektų (pavyzdžiui, Hectoro Berliozio „Fantastinės simfonijos“ finalinėje dalyje įžvelgiamos klasterinių sąskambių užuomazgos, labai ryški styginių *col legno battuto* padala) ir intensyvėjančio perkusijos naudojimo.
- 2 *Intonarumori* (it. intonuoti triukšmai) yra italų futuristo Luigi Russolo 1913 m. sukonstruoti akustiniai instrumentai, kuriais buvo įmanoma išgauti įvairaus tembro ir dažnio triukšmus.
- 3 Elektroninės muzikos srityje susiformavo atskiras stilius, vadinamas triukšmo muzika (angl. *noise music*). Jis dar skirstomas į smulkesnius požanrius, tarkime, trikdžių muziką (angl. *glitch music*), šiurkštaus triukšmo sieną (angl. *harsh noise wall*), *japanoise* (specifinis požanris, būdingas Japonijos triukšmo menininkams, pavyzdžiui, Merzbow) ir kt. Verta paminėti, kad šiame straipsnyje koncentruojamasi vien į akustinės akademinės muzikos triukšmo atlikimo aspektus.

nepaaiškinama, beprasmiškas informacija⁴. Išskaidžius *triukšmo artikuliacijos* terminą į atskiras dedamasias, gauname savitą apibrėžties lauką. **Fiziniu** (objektyviuoju) **lygmeniu** triukšmas yra garsas, pasižymintis neperiodine virpesių sandara, be ryškios pagrindinės harmonikos, aiškios dažnių sekos ir struktūros, neretai apimantis visus dažnius (pavyzdžiui, baltojo triukšmo (angl. *white noise*) atveju⁵) (Helmholtz, cit. iš Thompson 2014: 29). Kognityvinės percepcijos prasme triukšmas yra oro virpesys, kurio žmogaus klausos aparatas negali tinkamai apdoroti ir (ar) apibrėžti, remdamasis muzikiniams garsams įprastai taikomais procesais, nes triukšmas yra beribis ir begalinis⁶. Taigi **estetiniu** (subjektyviuoju) **lygmeniu** triukšmas yra garso liekana (Adorno 1934), fobija garsui (Schaffer 1977), destrukcija, netvarka, užteršimas, žinutės nužudymas (Attali 1985), netvarkos, chaoso, suirutės apraiška (Serres 1995), purvas, ne vietoje esanti garsinė materija (Ingold 2017), šleikštulys (Hainge 2013) – viskas, kas turi būti pašalinta, kas yra klaidos, kas trukdo suprasti, perteikti apdorotiną informaciją. O **artikuliacija** (lot. *articulatio*) yra tam tikro darinio (žodžio, garso, frazės ir t. t.) išaiškinimas, ištarimas, išskaidymas, formavimo būdas (*Cambridge Dictionary*). Vadinasi, pačioje triukšmo artikuliacijos sąvokoje užkoduota kertinė priešprieša, nuolatinė įtampa – tai bandymas struktūruoti ir į konvencionalius pavidalus įvilkti chaosą, purvą, trikdį, liekaną. Tai reiškia, kad objektyvūs ir subjektyvūs triukšmo percepcijos lygmenys muzikiniame kontekste tampa faktūros, ritmo, tembrinės transformacijos, formos kūrimo procesais.

- 4 Tokius apibrėžimus pateikia straipsnio autorės peržvelgti žodynai, pavyzdžiui, *Cambridge Dictionary* (nuoroda internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/noise> [žiūrėta 2025 03 15]), *Merriam-Webster* (nuoroda internete: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/noise> [žiūrėta 2025 03 15]), *Vocabulary* (nuoroda internete: <https://www.vocabulary.com/dictionary/noise> [žiūrėta 2025 03 15]) ir kt.
- 5 Įvairūs triukšmo tembriniai pavidalai, elektroninės muzikos srityje vadinami pagal spalvas (tarkime, rožinis triukšmas (angl. *pink noise*), rudasis triukšmas (angl. *brown noise*) ir pan.), pasižymi skirtinga dažnių sandara. Kai vis dar skamba chaotiškas garsų raizginys, jame būna girdimas vienu dažnių poslinkis tam tikrų ryškesnių dažnių link. Pavyzdžiui, iš rožinį triukšmą sudarančių dažnių stipresni yra žemesnieji, todėl, nors vis dar girdimas lyg ir toks pat triukšmas, jis skamba giliau, būna ne toks šiurkštus ir šaižus.
- 6 Pagal Hermanno Ludwigo Ferdinando von Helmholtzo vietos teoriją (angl. *place theory*), muzikiniai garsai aktyvuoja įvairias pamatinės membranos vietas, o „nuo jų skirtingais neuronais į aukštesnius smegenų centrus sklindantys nerviniai impulsai identifikuojami kaip skirtingi aukščiau“ (Helmholtz, cit. iš Ambrazevičius 2006: 7). Tuo metu triukšmas, sudarytas iš daugelio chaotiškai išdėstytų dažnių, virpina daug didesnę membranos dalį, dėl to smegenys negali identifikuoti konkretaus tono. Taip pat dėl šios priežasties juntamas garso šiurkštumas (angl. *roughness*), būdingas disonansiniams sąsąskambiams, be to, taip galima objektyviai paaiškinti negatyvią triukšmo percepciją. Vis dėlto, kaip daugeliui žmonių yra priimtini disonansiniai sąsąskambiai (jie gražiai skamba), taip triukšmas gali kurti malonią estetinę patirtį, taigi subjektyvumas vis tiek išlieka.

Liekanomis, trikdžiais, garso purvu laikomi dėl technologinių gedimų, garso perdavimo laikmenos subraižymų ar prastos įrašymo kokybės atsiradę nenorimi pašaliniai traškesiai, o akustinėje akademinėje muzikoje šiai kategorijai tapachios išplėstinės ir (ar) netradicinės grojimo technikos. Tokie garsai, kaip stryko perspaudimas, perteklinis oro skleidimas, caksėjimas liežuviu, instrumento korpuso daužymas ir pan. (dažniausiai bet koks garso aukščio eliminavimas), muziką atliekant tradiciškai yra šalinami iš muzikinio įvykio, nes tai klaidos, liekanos ir purvas, kurie savo prigimtiniais chaosu sudarko struktūruotą muzikos kalbą. Šiuos naujus grojimo būdus kompozitoriai įtraukė į atlikimą, siekdami atverti platesnį tembrinį muzikos instrumentų potencialą ir išsilaisvinti iš ligi tol galiojusių konvencijų. Lachenmannas visa tai vadina išlaisvinta percepcija (angl. *liberated perception*), nes, jo teigimu, tiek garsai, tiek patys klausytojai tarsi išsilaisvina iš konvencionalių kontekstų ir atsiveria naujai garsų begalybei (Lachenmann 2003: 29).

Siekdamas atskirti garsus nuo šaltinių, programinių ar kitokių sąsajų ir į pirmą planą iškelti vien garso medžiagiškumą, prancūzų kompozitorius, *musique concrète* pradininkas Pierre'as Schaefferas išskyrė tris pagrindines erdves, kuriomis vadovaujantis klasifikuojami prie empirinių sąryšių neprikaustyti garsai: tai morfologinė erdvė (spektriniu pagrindu – masė ir tekstūra⁷ – momentinė garso būseną⁸, harmoninė ir (ar) spektrinė sandara), laiko erdvė (medžiagos procesualumas laiko dimensijoje), struktūrinė erdvė (garso erdvėlaikiškumas) (Schaeffer 2017: 340–347) (žr. 1 schema).



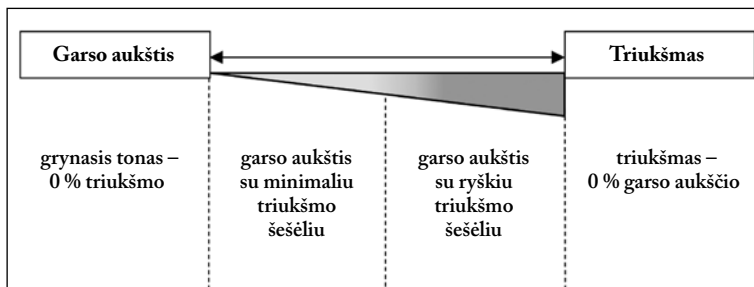
1 schema. Garsų skirstymo erdvės pagal Pierre'ą Schaefferą
(lietuviškas vizualinis sprendimas darbo autorės)

7 Čia straipsnio autorė sąmoningai pasirenka sąvoką tekstūra (angl. *texture*), o ne faktūra (kaip įprastai verčiamas angliškas terminas) dėl minimalaus prasminio skirtumo, sukuriama lietuvių kalboje: muzikinė faktūra siejama su muzikos darinių išdėstymu – tai „erdvėlaikinis kūrinio reljefas“ (Žakevičiūtė 2024: 12), o tekstūra šiame kontekste yra tarsi vidinis vienetinio garso audinys, „medžiagos sandaros ypatybė“ (žr. *Visuotinė lietuvių enciklopedija*. Nuoroda internete: <https://www.vle.lt/straipsnis/tekstura/> [žiūrėta 2024 12 30]). Taigi, žvelgiant asociatyviai, faktūros sąvoka tarsi nurodo konvencionalios muzikinės medžiagos išdėstymo būdą, o tekstūros sąvoka apibrėžia garso ir (ar) triukšmo medžiagos vidinę (tembrinę) sandarą.

8 Plačiau žr. Terence 1971.

Šios Schaeffero išskirtos erdvės atveria garsų percepciją per kokybinius aspektus laiko ir erdvės dimensijose: paaiškėja, kokį pavidalą garsas įgauna tam tikru momentu, kaip garso pobūdis kinta laikinėje horizontalėje (tembrinė transformacija, skirtingų skambesio tekstūrų susilieėjimas arba skirtis, garso amplitudės, gaubtinės fazių (ADSR) pokyčiai ir kt.), kaip skirtingi dariniai išsidėsto erdvėje.

Verta pabrėžti, kad gryno triukšmo ir mums įprastai suvokiamo garso aukščio taškos yra ganėtinai perregima (žr. 2 schemą). Dėl tembrinių kiekvieno individualaus instrumento ypatybių triukšmas yra neatsiejamas garso spektrinis komponentas, suteikiantis jam spalvą, pobūdį. Pavyzdžiui, įsivaizduokime fleitą, kur oro srovės pūtimas į tam tikros medžiagos ir formos vamzdį sukuria svyravimą, virpesį, išjudinantį pamatinę ausies membraną, iš kurios neuronais informacija pernešama į smegenis (Kent 1920; Hansen 1951; Raichel 2006). Jei tokios objektų energijos sąveikos (fleitos viduje sruvančio oro) nebūtų, išgaunamas garsas turėtų skambėti visai kitaip.



2 schema. Tembrinis garso aukščio ir triukšmo kontinuumas

2 schemeje vaizduojamas tembrinis garso aukščio ir triukšmo kontinuumas, arba, kaip jį įvardijo kompozitorė Kaija Saariaho, „garso ir triukšmo ašis“ (Saariaho 1987: 94), yra neišvengiamas. Šia priešprieša manipuliuojama jau kelis dešimtmečius. Saariaho teigia, kad ji jai primena konsonanso ir disonanso trintį: „triukšmo sąvoka man reiškia tokius garsus, kaip kvėpavimas, žemo registro fleitos garsas arba styginio instrumento grojimas *sul ponticello*. O grynas garsas būtų panašesnis į varpo skambėjimą arba balsą žmogaus, dainuojančio pagal vakarietišką tradiciją“ (ten pat). Šis kontinuumas (ar ašis) – tai priemonė moduluoti muzikos instrumentų spalvinį kontūrą. Kartu jis yra ir neišvengiamybė: neretai net ir triukšmingiausi garsai dėl instrumento konstrukcijos, grojimo ypatybių ar atlikėjo gebėjimų apima garso aukščio parametą ir atvirkščiai, todėl verta atkreipti dėmesį į Saariaho pateiktus pavyzdžius – šiuo atveju triukšmas nėra visuminis, o labiau lyg garsus apgaubęs rūkas.

Kūniškumas, tapsmas kitu ir instrumentiniai gestai

Turint omenyje Gilles'o Deleuze'o tapsmo kitu (pavyzdžiui, žvėrimi) koncepciją⁹ (plačiau žr. Deleuze 2002), viena netradicinių grojimo technikų atlikimo estetinių funkcijų (be instrumento tembrinio lauko išplėtimo) neretai tampa atpažįstamumo eliminavimas, muzikos instrumento virsmas objektu. Muzikos instrumentas, apimantis platų istorinio konteksto ir repertuaro lauką, čia perkeliamas į naują kontekstą, kuriame iš jo tarsi atimamos konvencionaliai taikomos skambesio normos. Tai sukuria savotišką konfliktą tarp regimos ir girdimos realybės, tikimybės ir rezultato – regimas (scenoje vykstant koncertui) muzikos instrumentas staiga nebepasiduoda šimtmečiais kurtoms skambesio tradicijoms ir vietoj melodinių, harmoninių darinių išgavimo pradeda šnabždėti, šiurenti, šlamėti, riaumoti, o klausytojų ir atlikėjų percepcija įvedama į tam tikrą neapibrėžtumo zoną. Šiuo atveju atlikėjas, kaip likusi centrinė konvencionalaus muzikos ritualo figūra, tarsi demaskuojamas ir paliekamas vienas – instrumentas ištirpsta naujame garsyne ir dalyvauja tik kaip garsus skleidžiantis objektas, todėl girdimo ir regimo santykis tampa ypač svarbus. Žinoma, dažnam šiuolaikinės muzikos klausytojui, įpratusiam prie išplėstinių grojimo technikų, toks skambesys – jokia naujiena, tačiau neatpažįstamumas ir neapibrėžtumas vis vien juntamas kiek kitu lygmeniu: net jeigu tokio atlikimo esmė klausytojui atpažįstama, susidomėjimą kelia viso grojimo proceso niuansai (kaip išgaunamas vienoks ar kitoks garsas? per kurią instrumento vietą? kuria ranka? kuriuo objektu?)¹⁰. Tai būdinga net ir epizodiniam triukšmo artikuliavimui, kai klausytojas, įpratęs girdėti garso aukščių linijas, išmušamas iš vėžių trumpos akistatos su nežinomybe.

Kūniškumas (atlikėjo, muzikos instrumento, paties kūrinio) triukšmą artikuliuojančiuose opusuose (ar šiuolaikinės muzikos atlikimo praktikoje) kiekvienąkart įgauna vis naują prasmę. Šiuolaikinės muzikos (nuo XX a. vidurio iki dabar) partitūroms neretai reikalingas ypatingas pasiruošimas studijuojant visus naujus garso ženklus, jos dažnai ir patį atlikėją paverčia instrumentu. Kūno raiška, kuri klasikinėje tradicijoje yra emocio-

9 Deleuze'o tapsmo kitu ir neapibrėžtumo zonos koncepcijos iškeliamos veikale apie tapytoją Francisą Baconą *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (1981), nagrinėjant pastarojo tapybos darbus, kuriuose taikoma formos deformavimo technika. Neapibrėžtumo zona ir tapsmas kitu (žvėrimi, kita figūra ir pan.) šiuo atveju nusako savotišką tarpinę būseną tarp tvarkos ir chaoso, aiškios figūros ir neapibrėžtumo. Tokie būsenos itin ryški Bacono darbuose. Minėtas koncepcijas muzikos estetikai tapatina su triukšmo muzikalizavimu dėl nesvarios ir neapibrėžtos triukšmo padėties perkėlus jį į muzikinį kontekstą – taip tarsi tapęs muzikos dalimi triukšmas netenka semantinio prado ir susilieja su muzikiniais procesais, tačiau šis virsmas negali būti visuminis.

10 Neretai net ir labiausiai įgudę šiuolaikinės muzikos klausytojai (kaip ir šio straipsnio autorė) susiduria su naujo skambesio nežinomybe. Klasikinės muzikos atlikimo tradicijoje tokių klausimų nekyla, nes garso išgavimo mechanizmas visada yra aiškus, dėmesys kreipiamas į kitus atlikimo aspektus.

nalumo ar individualių charakterio bruožų, galop ir stereotipų, būdingų tam tikriems instrumentalistams ar muzikos stilių atstovams, padarinys (Merriam 1964: 103–123) ir kuri komunikuoja tam tikrą muzikos naratyvą, susiformavusį nuo pat atliekamo kūrinio ištakų (Navickaitė-Martinelli 2022: 91), triukšmą artikuliuojančiuose opusuose (ar šiuolaikinės muzikos atlikimo praktikoje) paklūsta konkrečioms ir griežtoms kompozitorių nuorodoms¹¹ (Orning 2012: 12–13), o, dirigento Donato Katkaus nuomone, kūrinio „daiktiškumas tapo svarbesnis už atlikėjo savitumą, individualų teksto perskaitymą“ (Katkus 2013: 373). Visgi neretai triukšmo artikuliavimu grindžiamuose kūrinuose skambesio rezultatas būna glaudžiai susijęs su atlikėjo žiniomis, techninėmis galimybėmis bei prieiga prie interpretacijos net ir tais atvejais, kai iš pirmo žvilgsnio atlikėjui palikta mažiau laisvės.

Claude'as Cadozas ir Marcelo M. Wanderley'us išgrynino tris pagrindinius atlikėjo gestus: sužadavimo (angl. *excitation*), modifikavimo (angl. *modification*) ir atrankos (angl. *selection*). Sužadavimo gestas apima pačią atlikimo šerdį, o tam reikalingas žmogaus sąlytis su muzikos instrumentu. Modifikavimo gestas pasireiškia per lytėjimo niuansavimo procesą – jis atsiskleidžia taip, kaip skambesys kinta laiko skalėje. Klasikinėje tradicijoje tai yra nuolatinis parametro varijavimas, pavyzdžiui, *vibrato* ir kt. Atrankos gestas susijęs su atlikėjo pasirinkimu, kaip mechaniškai atkurti reikiamą garsą¹², pavyzdžiui, jeigu partitūroje nenurodyta, kurią stygą styginiam instrumentui parinkti, ir pan. (Cadoz ir Wanderley 2000: 79–80).

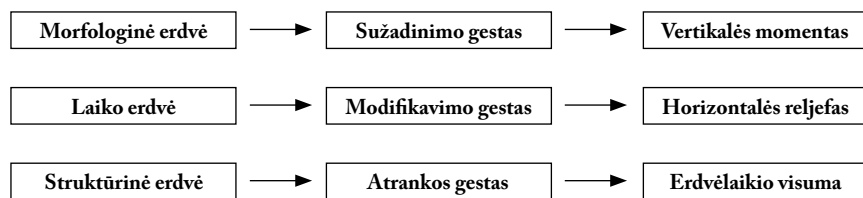
Atlikimo skaidymas į tam tikrus gestus yra tinkamas nagrinėjant opusus, kurių partitūrose žymimas nebe skambesio rezultatas¹³, o atlikėjo veiksmai. Instrumentinių gestų

11 Čia omenyje turimos kompozicijos, kuriose net ir atlikėjo veiksmai yra apgalvoti ir pažymėti partitūroje. Klasikinės muzikos tradicijoje atlikėjo kūniškumas nėra kaip nors žymimas, tačiau avangardiniai, šiuolaikiniai kompozitoriai neretai išnaudoja atlikėją kaip tam tikrą teatralizuotą artefaktą (pavyzdžiui, Gérard'as Grisey opuso *Periodes* partitūros antroje pusėje pateikia nuorodų atlikėjams prisimerkti, kraipyti akis, intensyviai apsižvalgyti aplink – visa tai nurodyta papildomais grafiniais ženklais; šio straipsnio autorė kūrinio *Es tut mir leid*, Wolfgang partitūroje nurodo pianistui demonstratyviai pramankštinti pirštus, vaizduoti perdėtą jausmingumą – visa tai padeda perteikti tam tikrą kūrinijje užkoduotą satyriškumą ir tampa opusų sudarančių gestų dalimi).

12 Šis gestas daugelyje kūrinių yra mažiausiai aktualus, nes šiuolaikiniai kompozitoriai užrašo daugumą mechaninių atlikimo detalių, tačiau galime mąstyti apie atranką kaip apie tam tikros kūrinio erdvėlaikio visumos interpretavimą, priklausomą nuo atlikėjo.

13 Nors galime manyti, kad natų ženklų sistema žymi atlikėjų veiksmus (tam, kad būtų išgauta konkreti užrašyta nata, atlikėjas privalo atlikti tam tikrą ją sukeltą veiksmą), natų abstrakcija yra, visų pirma, skambesio rezultato žymėjimas, nes partitūroje užrašyta nata nenurodo, kaip būtent ją išgauti reikiamu muzikos instrumentu (pastarasis veiksmas yra atlikėjo įgūdžių ilgamečio lavinimo dalis). O kai kurių kūrinių, kad ir Lachenmanno *Pression*, partitūroje žymimi būtent atlikėjo veiksmai – paprasčiausiai tariant, nurodoma, kaip ir per kurią muzikos instrumento dalį reikėtų groti. Verta pažymėti, kad šiuo atveju pats skambesys yra tarsi antrinis (žr. toliau).

tipologija išryškėja tada, kai muzikos instrumentas tampa visapusišku soniniu objektu ir kai į pirmą planą iškeliamas esminis garso išgavimo mechanizmas. Tokia analizė naujinga, nes triukšmo artikuliavimo atveju pasikeičia garsyno skirstymo modelis: vietoj akordų, melodijų arba esminės triukšmo ir garso priešpriešos skambesio kontinuumas skirstomas į energinius įvykius – perkusinius impulsus ir tęstines linijas¹⁴ – bei vertikalias ir horizontalias struktūras (Schaeffer 2017; Lachenmann 2003; Maslekovas 2014). Pats Lachenmannas interviu su Paulu Steenhuisenu teigia, kad apie garsą jis mąsto ne kaip apie muzikinės struktūros dalį, o kaip apie virpesių energiją. Pavyzdžiui, jei turime styginiu instrumentu *pizzicato* atliekamą *do* natą, vertėtų mąstyti apie ją ne kaip apie „konsonansą ar disonansą kažkurios tonacijos atžvilgiu, o kaip tam tikros įtampos stygą, kuri pakeliama ir trenkiama į grifą“ (Lachenmann, cit. iš Steenhuisen 2003: 9–10). Būtent dėl to Schaeffero struktūrinės erdvės, susietos su Cadozo ir Wanderley'aus instrumentiniais gestais, atveria atlikėjui patogų atlikimo analizės modelį (žr. 3 schemą).



3 schema. Pierre'o Schaeffero, Claude'o Cadozo, Marcelo M. Wanderley'aus ir straipsnio autorės siūlomas atlikimo analizės modelis

Apibendrinant galima teigti, kad Schaefferas išskyrė garso ir (ar) triukšmo kokybinio suvokimo erdves, o Cadozas ir Wanderley'us atvėrė galimybes jų praktiniam įgyvendinimui. Sugretinę abu anksčiau aptartus modelius matome, kad: 1) morfologinė erdvė atitinka sužadinimo gestą, o tai sąveikauja su momentine vertikale – paaikškėja, kaip atlikėjas išgauna garsą, kaip į šį gestą įdėta energija suformuoja jo morfologinius bruožus (tembras, dinamika, masė ir kt.); 2) laiko erdvė atitinka modifikavimo gestą arba garso reljefą, kuriamą horizontalėje, – sužinome, kaip garsas atlikėjo transformuojamas laiko dimensijoje (trukmė, dinaminis, tembrinio kontūro kismas ir kt.); 3) struktūrinė erdvė šiuo atveju gali atitikti atrankos gestą, kuris sąveikauja su kūrinio erdvėlaikio visuma –

14 Šiame kontekste perkusinis impulsas pasižymi staigia ataka ir greitu nugesimu (pavyzdžiui, fortepijono klavišų nuspaudimas, styginių *pizzicato* arba trenkimas per korpusą), o tęsinei linijai būdingas ilgas nugesimas, dažnai ir ilgesnė ataka arba, jei ataka staigi, ilgas rezonansas (pavyzdžiui, styginių *arco*, ilgai rezonuojantis lėkščių smūgis ir pan.).

sužinome, kokią formą įgauna visų gestų sąveika, bendras formos konstravimas¹⁵, skambesio dalių hierarchiniai ryšiai.

Lachenmanno *Pression* forma ir atlikimo ypatumai

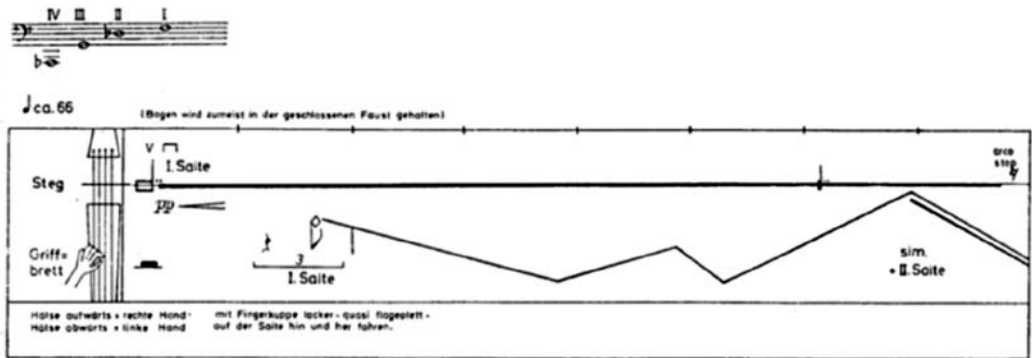
Kūrinį violončelei solo *Pression* Lachenmannas kūrė 1969–1970 m., dar pačiame muzikinių eksperimentų įkarštyje. Savo kompozicinį braižą pats Lachenmannas vadino instrumentine konkrečiąja muzika (pranc. *musique concrète instrumentale*). Įkvėptas Schaeffero ir kitų elektroninės konkrečiosios muzikos atstovų, kompozitorius nusprendė perkelti šią naują kompozicinę mąstyseną į akustinių instrumentų erdvę ir taip tyrinėti vidines garsų struktūras, kurios išlaisvina klausytoją iš kontekstinių konvencijų. Garsinė minėto opuso medžiaga svyruoja tarp įvairaus spaudimo (angl. *pressure*) variantų, apimančių tiek intensyvumo (kiek jėgos naudojama), tiek skirtingų erdvių (per kurią instrumento dalį ir kuo braukiama, pavyzdžiui, stryko ašutais, medine dalimi, pirštų galiukais, delnais), tiek laiko (kaip kinta spaudimas) lygmenis, – visa tai susideda į koherentišką struktūrą.

Pression partitūros pradžioje Lachenmannas atkreipia dėmesį, kad, išskyrus vietas, kuriose atsiranda vienoks ar kitoks konkretus garso aukštis, notacija reguliuoja ne garsyną, o atlikėjo veiksmus, todėl visus notacinius ženklus reikia traktuoti kaip scenarijų. Ir nors kompozitorius pats nurodo, kad reikėtų groti „iš širdies“, o notacija nepagrįsta griežtu metroritminiu piešiniu, asmeniškai su šio kūrinio interpretacija ir jo autoriumi dirbusi violončelininkė Tanja Orning teigia, kad kompozitorius daug vietos atlikėjų interpretacijoms nepaliekia:

Kai dirbau su Lachenmannu [...], jis norėjo, kad kūrinio frazavimas būtų gana laisvas [...], kiekviena frazė turi gyventi nuosavą gyvenimą, kur kas svarbiau leisti kiekvienam mažiausiam unikaliam garsui skambėti iki galo tiek rezonavimo, tiek fizinio garso išgavimo prasme, o ne laikytis griežtos trukmės. [...] Paradoksalu, kad Lachenmanno atskirų garso kokybinių parametrų koncepcija buvo labai aiški, beveik nepaliekanti laisvės atlikėjo interpretacijai (Orning 2012: 21).

Partitūroje abiem atlikėjo rankoms skiriamos atskiros eilutės: vietoj smuiko ir (ar) boso rakto garsų kryptį nurodo paties Lachenmanno išrastas tiltelio raktas (angl. *bridge clef*), kuris žymi fizinį judėjimą per violončelę išilgai nuo grifo iki pat pogrifio, žvelgiant iš violončelininko žiūros taško. Trukmė pažymėta aiškiu tempu ir metriniais vienetais (žr. 1 pav.).

15 Muziką atliekant tradiciškai, bendras formos konstravimas vykstant interpretacijos procesui yra vienas kertinių kriterijų – tampa svarbu, kaip atlikėjas plėtoja kūrinio temas, kaip, atsižvelgdamas į formos visumą, žaidžia tempo, dinamikos pokyčiais ir t. t. (plačiau žr. Tarasti 1995).



1 pav. Helmut Lachenmanno opuso *Pression* pirma eilutė

Iš pirmo žvilgsnio tiek partitūra, tiek pats kūrinio skambesys gali panėšėti tik į violončelės garsyno tyrinėjimo planą, tačiau sutelkus dėmesį išryškėja trijų dalių forma, kurios pagrindą sudaro variantiniu plėtojimo būdu kuriama nuolatinė įtampa tarp dviejų energinių įvykių – perkusinių impulsų ir tęstinių linijų. Taigi, remiantis tokiu principu, galima išskirti kūrinio padalas ir joms būdingus aspektus: opuso pradžioje (A dalyje) vyrauja tęsiamos linijos (t. y. šnarėjimas), tada (B dalyje) jos išgaunamos stipriu spaudimu, paskui (C padalyje) garsinis poveikslas kardinaliai pasikeičia ir grįžta į rekonstruotą pradžią (A1 padala). Visa kūrinio forma¹⁶ pavaizduota 1 lentelėje.

Šiuo atveju pravartu prisiminti anksčiau pristatytą triukšmo ir garso ašį. Laviravimas tarp skirtingų *spaudimų* taip pat susijęs su nuolatinė abstraktaus triukšmo ir konkretaus garso aukščio gradacija. Šią situaciją iliustruoja 2 lentelė.

Svarbu atkreipti dėmesį į tam tikrų garso išgavimo vietų specifika, į kurią daugiausiai orientuota būtent atlikimų analizė. Nustatyta, kad neretai atlikdamos skirtingus veiksmus abi rankos išgauna panašaus skambesio triukšmus. Pavyzdžiui, iš pradžių, kai stryko aštutai braukia per tiltelį, o kairės rankos pirštų galai – išilgai stygų, abiem atvejais išgaunamas skirtingo tembro garsas, primenantis šlamėjimą, todėl abi technikos turėtų susiję į vieną suvokinį. Kūrinyje *Pression* yra nemažai priežasties ir efekto (angl. *cause and effect*) tipo dalių¹⁷, kai smūgis (tarsi ilgą šešėlį metantis kūnas) nuslopsta iki barbenimo – čia svarbi abiejų darinių sąveika. Garso aukščio vaidmuo bendroje kūrinio erdvėje

16 Svarbu pažymėti, kad įžvelgiama Lachenmanno kūrinio *Pression* forma yra straipsnio autorės prieita išvada (prielaida). Šio opuso forma yra gana atvira interpretacijoms, o įtvirtintų variantų nerasta.

17 Minimos priežasties ir efekto tipo dalys susijusios su paties Lachenmanno išgrynintais garsų tipais (angl. *sound types*), kurie pagrįsti garso išdėstymo būdais, naudojamais garsų fizikoje, – tai atakos tipas (angl. *attack type*), slopimo tipas (angl. *sustain type*), kadencinis tipas (angl. *cadential type*) ir kt. (plačiau žr. Lachenmann 1966). Paprastumo dėlei straipsnio autorė visa tai įvardija kaip priežastį ir efektą.

1 lentelė. Helmuto Lachenmanno kūrinio *Pression* forma ir esminės instrumentinės technikos (straipsnio autorės siūlymas)

Formos dalis	Padala	Trukmė / vieta	Esminės instrumentinės technikos	
			Dešinė ranka	Kairė ranka
Ekspozicija	A (švelnus spaudimas)	1–8 eilutės	Stryku braukti per tiltelį; pirštais braukti per stryko medinį paviršių, per ašutus.	Pirštų galais vertikaliai braukti per stygų paviršių, trinti nykščiu.
	B (stiprus spaudimas)	9–11 eilutės	Stryku vertikaliai griežti per stygas už tiltelio; stryku braukti per pogrifį.	<i>Pizzicato</i> už tiltelio; trenkti delnu per korpusą; delnu šiurenti per korpusą.
	C (trumpi impulsai)	12–15 eilutės	Stryku braukti per korpusą ir per tiltelį po stygomis; <i>col legno battuto</i> po stygomis.	
	A1 (švelnus spaudimas)	16–19 eilutės	Stryku braukti per tiltelį; <i>col legno</i> per tiltelį.	Delnu šiurenti per stygų paviršių.
Plėtojimas	D (garso aukščio impulsai)	20–23 eilutės	Stryku braukti per tiltelį.	Išgaunant konkrečius tonus, nykščiu uždengti stygas šalia tiltelio.
	E (garso aukščio linija)	24 eilutė	Įprastai stryku braukti per stygas, išgaunant konkretų garso aukštį ir dinamiką.	Nuspausti reikiamą garso aukštį ant stygų.
	D1 (garso aukščio impulsai)	25 eilutė	Stryku braukti per tiltelį.	Išgaunant konkrečius tonus, nykščiu uždengti stygas šalia tiltelio.
Repriza	AC (trumpų impulsų ir švelnaus spaudimo sąveika)	26–30 eilutės	<i>Col legno battuto</i> įprastu būdu per stygas.	Pirštų galais vertikaliai braukti per stygų paviršių.

yra nuolatinis judėjimas triukšmo ir garso ašyje – tai vienas esminių šio opuso centrų. Sunki užduotis atlikėjams tenka tose vietose, kuriose išgaunant triukšmą konkretaus garso aukščio neturėtų būti (pavyzdžiui, ekspozicijos B padaloje), bet šis vis tiek atsiranda dėl muzikos instrumento konstrukcijos ir atlikėjo gebėjimų.

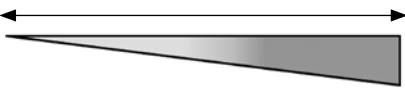
Lachenmanno *Pression* interpretacijų analizė

Lachenmanno opuso *Pression* lyginamajai interpretacijų analizei čia pasirinkti penkių violončelininkų – Davido Strombergo¹⁸, Valerie Fritz¹⁹, Michaelio Maria'os Kaspe-

18 Strombergo atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=y7Gzrake8nI> [žiūrėta 2025 03 15].

19 Fritz atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://youtu.be/EE4OnJtSUKM> [žiūrėta 2025 03 15].

2 lentelė. Triukšmo ir garso ašis Helmuto Lachenmanno opuso *Pression* atveju

Garso aukštis			Triukšmas
	Minimalus triukšmo šešėlis, ryškus garso aukštis	Ryškus triukšmo šešėlis, minimalus garso aukštis	
0 % triukšmo			0 % garso aukščio
Nuspausti reikiamą garsą įprasta pozicija; <i>pizzicato</i> už tiltelio.	<i>Col legno battuto</i> po stygomis; <i>col legno battuto</i> įprastu būdu per stygas; nykščiu uždengti stygas šalia tiltelio.	Pirštų galais vertikaliai braukti per stygų paviršių; abiem rankomis suėmus stryką vertikaliai griežti per stygas už tiltelio; stryku braukti per korpusą.	Stryku braukti per tiltelį; pirštais braukti per stryko medinį paviršių, per ašutus; trenkti delnu per korpusą; šiuventi delnu per korpusą; braukti stryku per korpusą ir per tiltelį po stygomis; <i>col legno</i> per tiltelį.

ro²⁰, Jay'aus Campbello²¹ ir Arno Kmieliausko²² – atlikimai. Esminis kriterijus, lėmęs interpretacijų pasirinkimą, – atlikimo vaizdo įrašo prieiga. Kitas svarbus aspektas – kad yra įrašytas bent vienas profesionalus įrašas, koncertinis pasirodymas ar atlikimas Lietuvoje²³. Toliau lyginamoji Lachenmanno kūrinio *Pression* interpretacijų analizė pateikiama pagal šiuos išgrynintus kriterijus: vertikalės sužadavimo momentą (momentinis kokybinis matmuo, spaudimo stipris, energija), laiko horizontalės reljefą (medžiagos plėtojimas laiko dimensijoje, vidinė ir linijinė raida), struktūrinę erdvėlaikio visumą (bendras skambesio paveikslas – trukmė, padalų sąveika, formos konstravimas). Papildomi kriterijai – atlikėjo kūno raiška, partitūros realizavimo tikslumas.

Atlikdamas Lachenmanno opusą *Pression*, Strombergas išlaiko nuosaikų ir statišką dinaminį reljefą. Nors partitūra indikuoja ryškius kontrastus, atlikėjas nuosekliai laviruoja tarp skirtingų padalų kontroliuodamas dinamiką ir įdedamos energijos kiekį. Šiuo aspektu Strombergui artimas Kasperas ir Kmieliauskas, tik pastarojo atlikėjo dinaminio

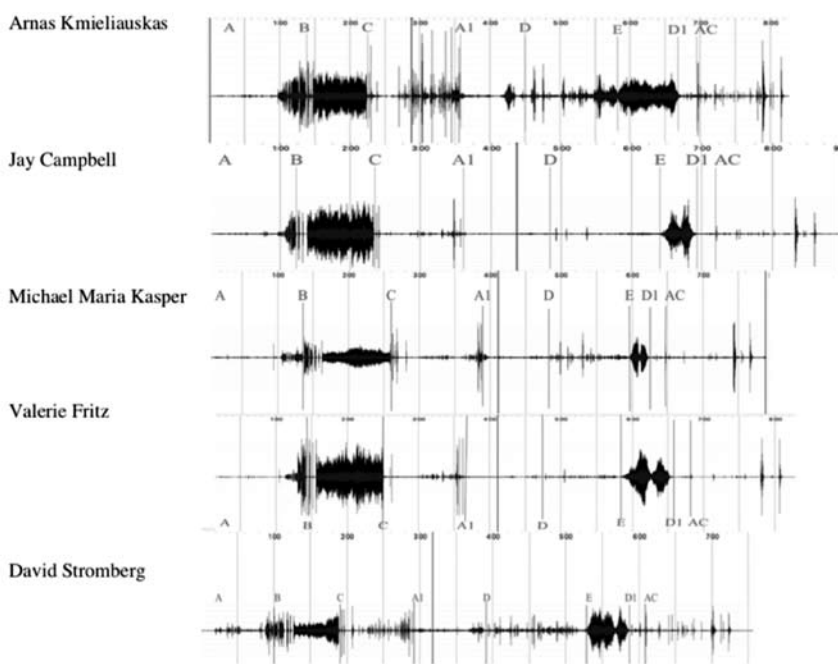
20 Kaspero atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=U2jdFJcvoXY> [žiūrėta 2025 03 15].

21 Campbello atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.youtube.com/watch?v=r2VD88yXayk> [žiūrėta 2025 03 15].

22 Kmieliausko atliekamo kūrinio vaizdo įrašas. Nuoroda internete: <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000346412/synaesthesia-it-s-not-about-new-sound> [nuo 1:16:33; žiūrėta 2025 03 15].

23 Lietuvoje Lachenmanno kūrinį *Pression* Kmieliauskas atliko pirmą kartą.

stiprio visuma gerokai intensyvesnė. Fritz ir Campbello atlikimo atveju susiklosto priešinga situacija – jie dinaminę kontrolę demonstruoja būtent per kraštutinius, todėl tylių padalų reikia klausytis ištempus ausis, o štai stipraus spaudimo padalos siekia kone kritinę ribą. Fritz atlikimas kupinas itin veržlios ekspresijos: čia garsinis paveikslas manevruoja tarp subtilaus, vos girdimo šlamesio efekto ir griežtų linijų, supurtančių klausytoją kaip pjūklo skleidžiamas garsas, atlikėja nuolat žaidžia intensyvumo ir atoslūgio supriešinimu. Bendra situacija matoma palyginus visų penkių atlikėjų interpretacijų garso amplitudes (žr. 2 pav.²⁴).



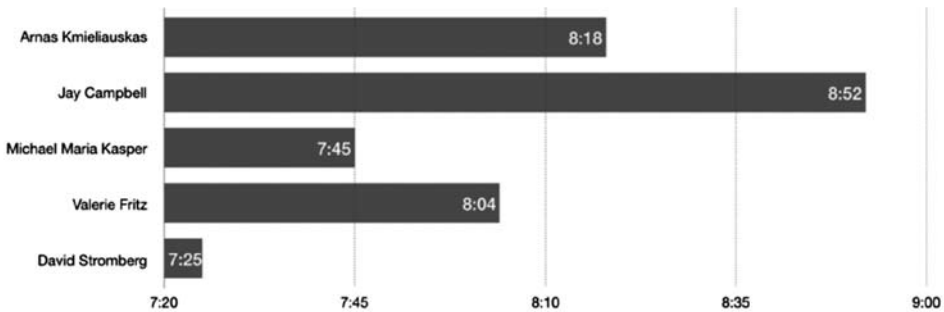
2 pav. Atlikėjų interpretacijų garso amplitudžių palyginimas

Anksčiau minėtas tembrinis susiliejimas atlikėjų išgaunamas nevienodai. Kasperas atskiria panašaus tembro skirtingus abiejų rankų veiksmus (pavyzdžiui, A padalėje, kai stryku veda per tiltelį, o kairės rankos pirštų galais braukia per stygų paviršius išilgai grifo, taip pat pusantros eilutės prieš B dalį, kai pasikeičia stryko laikymo pozicija ir pan.). Kmieliauskas nuolat išlaiko ganėtinai stiprų spaudimą. Panašiai, tik grubiau, Strombergas išgauna šnaresio efektą (pavyzdžiui, A1 padalėje, kurioje kompozitoriaus pažymėta

24 Vizualizacija atlikta su programa *Sonic Visualiser*.

ypač tyli – *ppp* – dinamika), todėl juntama abiejų rankų veiksmų skirtis. Campbellas, atvirkščiai, sulieja skirtingus šnaresį primenančius garsus į vienį – taip viena artikuliacija papildo kitą ir jos dinamiškai neužgožia. O štai Fritz ne tik sulieja vienu metu skambančius darinius, bet ir itin subtiliai laviruoja tarp skirtingų artikuliacijų (pavyzdžiui, D padaloje *plaukia* triukšmo ir garso ašimi, kai stryku braukomo tiltelio kuriamas šlamesio efektas ir trumpai išnyrantys skirtingo aukščio garso impulsai įsupa į nuoseklų sūkurį).

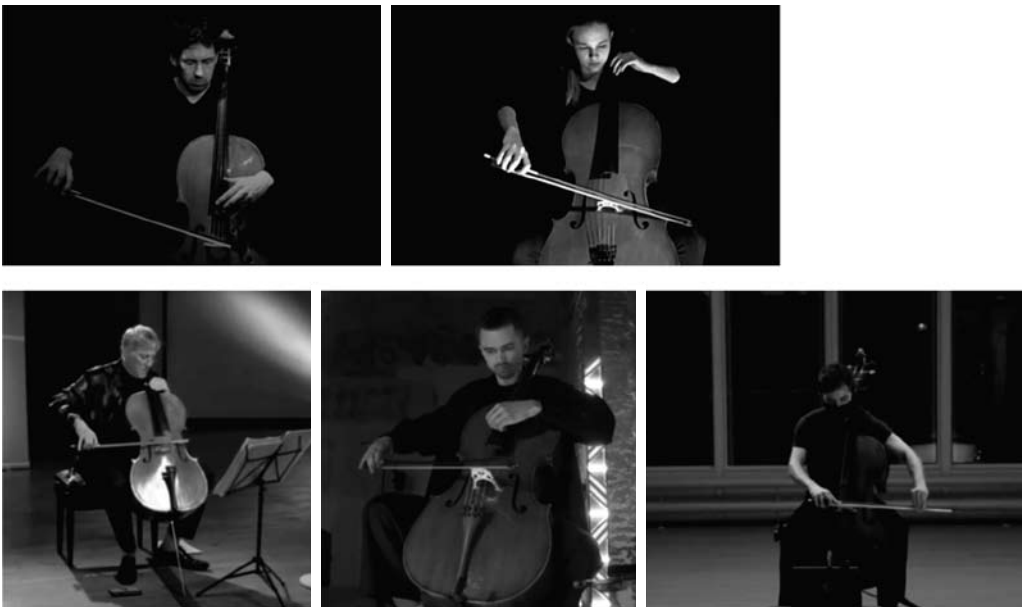
Įdomu tai, kad visi penki muzikantų atlikimai skirtingai traktuoja kūrinio trukmę. Nors Lachenmanno kūrinys *Pression* nepasižymi griežta metroritmine pulsacija, partitūroje yra nurodytas tikslus tempas ir sekundiniai vienetai, o tai leidžia daryti prielaidą, kad Strombergo atlikimas yra arčiausiai kompozitoriaus nurodyto tempo ir bendros trukmės – 7 minutės 25 sekundės. Vos ilgesnis už Strombergo yra Kaspero atlikimas – 7 minutės 45 sekundės. Kitos trys interpretacijos peržengia 8 minučių ribą, o ilgiausiai *Pression* atlieka Campbellas – 8 minutes 52 sekundes (žr. 4 schemą).



4 schema. Analizuojamų Helmuto Lachenmanno opuso *Pression* interpretacijų atlikimo trukmės skirtumai

Campbellas nevengia ilgesnių pauzių, leidžia kiekvienam garsui rezonuoti iki galo, ištęsia kai kurias padalas (pavyzdžiui, B ir E) – tai lemia gerokai ilgesnę trukmę, palyginti su kitomis interpretacijomis, ir sukuria dramaturginę įtampą. Kaip minėta anksčiau, Strombergas piešia statišką garsinį paveikslą – čia nėra ryškių kontrastų, tembriniai niuansai išgaunami preciziškai, trukmė yra metronomiškai tiksli, tačiau būtent dėl to bendra struktūra suskamba vienodai. Kaspero kuriama forma fragmentiška, susidaro įspūdis tarsi atlikėjas į kiekvieną išgaunamą garsą žvelgia vien vertikalčiai ir nepaiso visų parametrų sąveikos laiko dimensijoje. Kmieliausko atveju atsiranda papildomas lygmuo – aidinti Sapiegų rūmų erdvė išplečia kiekvieną garsą, jį ištęsia laike, o tai bendram skambesiui suteikia sakrališkumo.

Siekiant įgyvendinti Lachenmanno kūrinį *Pression*, atlikėjų kūno raiška (žr. 3 pav.) privalo būti kontroliuojama ir minimali – juk susilieti su muzikos instrumentu nurodo pats kompozitorius. Strombergas, Campbellas ir Kmieliauskas šios nuorodos paiso, todėl jų judesiai apgalvoti, veido išraiškos nerodo emocijų, matome vien atidą garsui ir susikaupimą. Strombergo ir Campbello vaizdo įrašai be publikos, o Kmieliausko ir Kaspero – koncertiniai: visų keturių muzikų atlikimai įrašyti profesionaliai, objektyvai priartina specifines garsą skleidžiančias violončelės dalis. Fritz įrašas taip pat be publikos, tačiau objektyvas čia nejuda ir matomas kiekvienas atlikėjos judesys. Strombergas ir Fritz – abu apsirengę juodai ir abu apgaubti tamsaus fono. Įdomu, kad Strombergas tarsi ištirpsta erdvėje, centre palikdamas vien muzikos instrumentą, o Fritz aiškiai kūnu valdo kiekvieną garsą – matomi ekspresyvūs judesiai intensyviose padalose, ryškesni mostai, kaip linksta visas kūnas (pavyzdžiui, D padaloje). Campbello ir Kmieliausko kūno kalba artimesnė Strombergo – gestai minimalūs, statiški, tačiau jei Campbellui pavyksta susilieti su instrumentu, Kmieliauskui tai padaryti trukdo jo nenuginčijama charizma. Kaspero kūno kalba labiausiai išsiskiria iš visų penkių atlikėjų – susidaro įspūdis, kad jis atlieka visai kito pobūdžio kūrinį. Jo veide galima įskaityti visas emocijas, ypač dėmesį traukia besikilnojančys antakiai – tai klasikinės muzikos atlikimo gestai, kurie nedera Lachenmanno opuso *Pression* skambesio kontekste.



3 pav. Nuotraukos iš atlikimo vaizdo įrašų

Išvados

Trumpai apžvelgus pagrindinius estetinius ir kompozicinius triukšmo artikuliavimo aspektus, Schaeffero išskirtas struktūrinės erdves, Cadozo bei Wanderley'aus instrumentinius gestus, išryškėjo tam tikri atlikimo kriterijai, kuriais remiantis galima ne tik analizuoti skirtingas panašių kūrinių interpretacijas, tačiau ir nustatyti atlikėjams padėsiančius kriterijus – tai vertikalės sužadavimo momentas, laiko horizontalės reljefas, struktūrinė erdvėlaikio visuma, taip pat kūno raiška ir partitūros realizavimo tikslumas.

Lachenmanno opusai violončelei solo *Pression* yra chrestomatinis triukšmo artikuliavimo pavyzdys. Šio kūrinio garso išgavimo skaidrumas parankus detaliai interpretacijų analizei. Tyrimui pasirinktos penkios Lachenmanno kūrinių *Pression* interpretacijos: Strombergo, Fritz, Kaspero, Campbello ir Kmieliausko. Buvo iškelta prielaida, kad triukšmą artikuluojančių opusų skambesys itin priklauso nuo atlikėjų, todėl būtina kalbėti apie tokio pobūdžio kūrinių atlikimą ir skambesio rezultatą.

Opuso *Pression* partitūros medžiaga visais atvejais yra realizuota, todėl didžiausią skirtumą atradome kūrinių trukmėje – jo atlikimų trukmė svyruoja nuo metronomiškai tikslaus Strombergo atlikimo, trunkančio 7 minutes 25 sekundes, iki daug ilgesnio Campbello atlikimo, siekiančio 8 minutes 52 sekundes. Daugiausiai klausimų kėlė įvairūs formos įgyvendinimo pasirinkimai (nuo nuoseklaus, tačiau vienodo horizontalės reljefo iki kontrastinės dramaturginės įtampos).

Atskirą dėmesį sutelkus į atlikėjo kūno kalbą, išryškėjo polinkis į du priešingus polių – statiškumą ir ekspresyvumą. Kūno gestų statiškumas susijęs su kūriniui *Pression* būtinu susiliejimu su muzikos instrumentu ir aplinka, o tam tikras ekspresyvumas, galima numanyti, ateina labiau iš klasikinės, romantinės atlikimo tradicijos.

Visi penki atlikėjai išsiskyrė skambesio niuansais ir prieigomis prie bendro kūrinių formos paveikslo:

- 1) Strombergas atliko *Pression* tarsi vienu įkvėpimu, todėl kūrinyje vientisas, nuoseklus, statiškas, nė akimirksniui nenuklystama į ekspresyvią dinamiškumą;
- 2) Fritz, atvirkščiai, kupina dramatiškumo, todėl jos atlikimui būdingi platūs mostai, įniršis, ryškūs dinaminiai kontrastai;
- 3) Kaspero atlikimas kėlė klausimų dėl formos fragmentiškumo ir dinaminės energijos kontrolės stokos;
- 4) Campbello gerokai lėtesnis, ramesnis tempas iškėlė opusą į dar aukštesnį lygį;
- 5) Kmieliauskas puikiai išmano nekonvencionalaus garso formavimo meną, todėl ir Lachenmanno *Pression* atliko su atida garsui.

Apibendrinant reikėtų pažymėti, kad triukšmo artikuliavimu pagrįstų opusų atlikimui būtinas atskiras dėmesys ir atlikėjų pasirengimas, nes šiuo atveju savitai kvestionuojamas atlikėjo amatas ir visas paties muzikos instrumento istorinis bagažas, taip pat skambesys, repertuaras. Straipsnio autorė linksta Campbello interpretaciją laikyti geriausiai įgyvendinančia Lachenmanno opuso *Pression* skambesį, tačiau verta pabrėžti, kad tai yra subjektyvi nuomonė. Daroma prielaida, kad detalesnis triukšmo artikuliavimu grįstų kūrinių interpretacijų tyrimas ir kriterijų iškėlimas gali tapti pagalbine medžiaga atlikėjams ir ateityje gali būti plėtojamas.

Įteikta 2025 07 16
Priimta 2025 09 23

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Adorno, Theodor W. (1934). *Music in the Background. Essays on Music*. Berkeley, California: University of California Press, p. 506–509.
- Ambrazevičius, Rytis (2006). Konsonansas ir disonansas muzikos psichologijoje. *Lietuvos muzikologija*, 7, p. 6–19.
- Articulation. *Cambridge Dictionary*. Nuoroda internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/articulation> [žiūrėta 2023 11 14].
- Attali, Jacques (1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cadoz, Claude ir Marcelo M. Wanderley (2000). Gesture – Music. *Trends in Gestural Control of Music*. Paris: Centre Pompidou, p. 71–93.
- Deleuze, Gilles (1981). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London, New York: Continuum.
- Dwyer, Terence (1971). *Composing With Tape Recorders: Musique Concrete for Beginners*. Oxford: Oxford University Press.
- Hainge, Greg (2013). *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Hansen, Colin H. (1951). *Fundamentals of Acoustics*. South Australia: University of Adelaide.
- Henry, David (2013). *Noise: A Human History of Sound and Listening*. London: Profile Books.
- Ingold, Tim (2017). Noise, Sound, Silence. *Navigating Noise*, p. 38–57.
- Katkus, Donatas (2013). *Muzikos atlikimas. Istorija. Teorijos. Stiliai. Interpretacijos*. Vilnius: Tyto alba.
- Kent, Willys P. (1920). Sounds and Noises. *Music Supervisors Journal*, 7(2), November, p. 10–16.
- Lachenmann, Helmut (1966). Sound-Types of New Music. *Klangtypen der Neuen Musik*.
- Lachenmann, Helmut (2003). Hearing [Hören] is Defenseless – Without Listening [Hören]: On Possibilities and Difficulties. *Circuit, Musiques Contemporaines*, 13(2), p. 27–50.
- Lears, Adin E. (2020). *World of Echo: Noise and Knowing in Late Medieval*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Maslekovas, Andrius (2014). Vertical and Horizontal Sonoric Structures as Constructional Elements of Sonoric Music. *Muzikos komponavimo principai: sonorizmas*, 14, p. 30–49.
- Merriam, Alan P. (1964). *Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

- Navickaitė-Martinelli, Lina (2022). Reaching Out to the Audience: Crossover Gestures in Musical Performance. *Lietuvos muzikologija*, 23, p. 89–98.
- Novak, David (2013). *Japanese. Music at the Edge of Circulation*. Durham, London: Duke University Press.
- Orning, Tanja (2012). *Pression – a Performance Study*. *Music Performance Research*, 5, p. 12–31.
- Raichel, Daniel R. (2006). *The Science and Applications of Acoustics*. United States of America: Springer.
- Saariaho, Kaija (1987). Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures. *Contemporary Music Review*, 2(1), p. 93–133.
- Schaeffer, Pierre (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Oakland: University of California Press.
- Schafer, Raymond Murray (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Serres, Michel (1995). *Genesis*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Steenhuisen, Paul (2003). Interview with Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review*, 23(3/4), Toronto: Taylor & Francis, p. 9–14.
- Tarasti, Eero (1995). *Après un rêve: A Semiotic Analysis of the Song by Gabriel Fauré*. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, p. 435–469.
- Thompson, Marie (2014). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. PhD dissertation. Newcastle: Newcastle University.
- Žakevičiūtė, Viltė (2024). *Muzikinės faktūros konstruktyvumas XXI a. lietuvių kompozitorių kūryboje*. Meno doktorantūros projektas. Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

Performance aspects of noise articulation: an analysis of interpretations of Helmut Lachenmann's *Pression*

SUMMARY. The introduction of noise into musical contexts has broadened the perception of music composition, performance and sound in general, and remains an enduring phenomenon. Opuses based on the articulation of noise are often characterised by unconventional notation (both in the form of additional notations and in the fully graphic layout of the score), while the instruments themselves become roaring, thundering, whispering objects – this new palette of sound not only demands precision, engagement, a detailed study of the notations and the ability to fulfil all the composer's intentions without harming the instrument on the performer's part, but it often questions the very purpose of the musician and the knowledge he acquires from a young age. It is also important that performing compositions of this kind is closely linked to the work of the musician, but no specific studies of the performance of noise articulation have been found.

The author's study of noise articulation in noise-based compositions being the starting point, this article aims to present the main aspects of the performance of this kind of composition through aesthetic and compositional issues. The aim of the article is to extract performance criteria that will be applicable to the analysis of the interpretation of noise-based opuses and that may serve in the future as a kind of guideline for performers. It is important to note that these criteria are not formulated from the performer's point of view, but from the composer's. The refined criteria for the performance of noise articulation are illustrated and reinforced by an analysis of interpretations of a classic example of noise articulation, German composer Helmut Lachenmann's opus for solo cello *Pression* (1969). Using a descriptive and comparative approach, the performances of cellists David Stromberg, Valerie Fritz, Michael Maria Kasper, Jay Campbell and Arnas Kmieliauskas are examined.

KEYWORDS:

noise articulation,
Helmut Lachenmann,
Pression, performance
criteria, interpretation,
graphic score.