
Triukšmai šiuolaikinėje muzikoje. Lietuviškasis Broniaus Kutavičiaus fenomenas

Inga Jankauskienė

*Kultūros, filosofijos ir
meno institutas,
Saltoniškių g. 58,
LT-2600 Vilnius*

Šiame straipsnyje aptariama muzikos kūrinių papildymo vadinamaisiais garso objektais, t. y. triukšmo elementais, istorija, gilinamasi į šio reiškinio gyvybingumą muzikoje. Straipsnyje minimos B. Kutavičiaus kompozicijos, kuriose yra naudojami įvairūs garso objektai.

Raktažodžiai: triukšmas; akustiniai garso objektai, arba garso įvykiai; marginalijos; paribijų menas; semiosfera; branduolinė struktūra; centras; periferija

Triukšmas, žinia, yra sudėtingos dažnių kombinacijos, kurių aukščio žmogaus klausa negali nustatyti. Šiandien, kalbėdami apie paribijų, marginalijų meną, taip pat minime ir triukšmą bei muzikoje naudojamus įvairius garso objektus. Kyla klausimas: kodėl triukšmai muzikoje ar triukšmų muzika, greitai skaičiuosianti savo šimtmetį, neperėjo iš paribio į vadinamąjį muzikos semiosferos centrą? Atsakymas greičiausiai slypi pažeidžiamoje ir labai painioje žmogaus sąmonėje. Tolerancijos, pasirodo, mokomasi šimtmečiais. Tačiau ne viskas ir žmogaus protui įveikiama. Mokslininko Antero Honkasalo teigimu¹, triukšmas žmogui sukelia baimę, nuovargį, stresą, dėmesio koncentracijos ir kitus destruktinius sutrikimus. Minėtos išvados tarsi paaiškina ribotą garso objektų panaudojimą muzikoje.

ISTORINĖ DALIS

Triukšmų istorija muzikoje, kaip minėta, yra beveik šimtametė ir įvairi. Čia neatsitiktinai vartojama daugiskaitinė žodžio „triukšmas“ forma, nes kalbama apie kelias skirtingas jų rūšis. Nemuzikinių garsų panaudojimo muzikoje pradininku laikomas kompozitorius Francesco Balilla Pratella, pirmasis akademinėje muzikoje bandęs įteisinti triukšmo fenomeną. Novatoriškus savo sumanymus jis išdėstė 1910 m. paskelbtame „Muzikos futuristų manifeste“ („Manifesto of Futurist Musicians“). Muzikos kūrinyje F. B. Pratella toleravo tuo metu naujovėmis laikytus mikrotonumą ir poliritmiką, o šalia to – „minios šūksnių, didelių gamyklų, traukinių, lėktuvų, laivų, automobilių“ keliamo triukšmo garsus². Tai buvo labai drąsus ir novatoriškas kūrėjo sumanymas, nes iki tol buvo laikoma, kad triukšmas nesuderinamas su muzika.

XX a. pradžioje triukšmo efektai muzikoje imti naudoti tarsi natūraliai. Tuomet ši naujovė rodė kūrėjų drąsą, sumanumą ir sugebėjimą savo kūryba iš-

reikšti bei įamžinti to meto technikos pasiekimus (traukinių, laivų, automobilių, lėktuvų keliamą, dabar sakytume, triukšmą), kuriais tuomet didžiavosi ir stebėjosi visi – ir vaikai, ir suaugę.

Kita vertus, pirmieji triukšmo efektų panaudojimo muzikoje atvejai buvo dar gana nedrąsūs. F. B. Pratella juos stengėsi meniškai priderinti prie tuomet novatoriška laikytos muzikos.

Italų futuristas dailininkas Luigi Russolo buvo daug drąsesnis už F. B. Pratellą. Kaip dailininkas jis neįjautė skrupulų akademinėi muzikai, neturėjo jokių išipareigojimų muzikai ir muzikams. Triukšmo harmonija ir tembrai, kaip teigė L. Russolo, jam pasirodė turtingesni ir įdomesni už muzikinius. Savo manifeste „Triukšmų menas“ („The Art of Noises“) jis atvirai skelbė tuomet revoliucines triukšmo įteisinimo muzikoje mintis. Muzikologas Robertas P. Morganas yra atkreipęs dėmesį į tai³, kad L. Russolo manifestas reiškė radikalius pokyčius muzikoje. Jo teigimu, jei F. B. Pratella išplėtė muzikos tradicinio tonalumo, ritmikos ir instrumentuotės ribas, tai L. Russolo nutraukė visus ryšius su muzikos praeitimi, gynė naujas ir visas įmanomas garso teikiamas galimybes. Pasak Nicolas Slinimskio⁴, pirmumą savo muzikoje futuristai teikė ne orkestro instrumentų įvairovei, bet įvairių mechanizmų keliamam triukšmui.

Garsų ribas išplėtę futuristai pirmieji stengėsi užkariauti begalinę XX a. pradžioje skleidžiamų triukšmų įvairovę. Pasekėjų nesulaukusios dailininko L. Russolo išmonės ir naujadarai net dabar atrodo labai įdomūs. Šis menininkas sugalvojo ir savo kūryboje naudojo triukšmą keliančius aparatus, pavadintus *intonarumori* (it. – triukšmo modulatoriai). Jais buvo galima išgauti šešių tembrų garsus: dundesį, švilpimą, šnabždesius, riksmus (klyksmus), smūgiuojant ir balsu (žmogaus ir gyvūno) išgaunamus garsus. Šiuos garsus sukeldavo įtemptos diafragmos virpesiai, kurių vibracijos greitį buvo galima keisti.

Intonarumorių pagalba L. Russolo kūrė savo kompozicijas, apie kurias šiuo metu galima spręsti tik iš 1914 m. spaudoje skelbtų pavadinimų: „Didelio miesto pabudimas“, „Automobilių ir lėktuvų susitikimas“. „Kasdienybės poezija“ galima pavadinti šias mūsų dienų nepasiekusias L. Russolo kompozicijas.

Trečiajame XX a. dešimtmetyje nuslūgęs futuristų judėjimas iš tiesų nepraėjo be pėdsakų. Garso įvairovės paieškos tęsėsi visą XX amžių. Apie kasdienybės triukšmų keliamą poeziją prisimename vėl minėdami „konkrečiąją muziką“, didžiausią XX a. novatorių muziką Johną Cage'ą ir XX a. vainikavusį postmodernizmą.

Minėtų italų futuristų paveikti apie muzikos tembrų paletės išplėtimą aplinkos garsais kalbėjo italų kompozitorius Ferruccio Bussoni, 1915 m. į JAV iš Prancūzijos atvykęs ir ten pasilikęs kompozitorius Edgaras Varèse'as bei amerikietis kompozitorius Charles'as Ivesas.

Ch. Ivesas savo muzikoje bandė perteikti ir įkūnyti mus supančios nemuzikinės aplinkos garsus, kompozitoriaus vadinamus „skambančios kasdienybės elementus“. Čia galima paminėti 1906–1913 metais jo parašytą kompoziciją „Gatvėmis ir šaligatviais“, įkūnijančią gatvėje skambančius garsus.

E. Varèse'as, panašiai kaip ir L. Russolo, labai domėjosi technika ir įrengimais, kuriais būtų galima išgauti įvairesnius garsus. E. Varèse'as savo muzikoje triukšmo garsus naudojo lygiagrečiai su muzikiniais, pvz., magnetofono juostoje įrašytus įvairius elektroninius triukšmus, kuriuos jis vadino „organizuotais triukšmais“, derino su muzikiniais. Kaip tokio derinio pavyzdį galima paminėti jo 1954 m. parašytą kompoziciją „Dykumos“.

Minėtos tembrų įvairovės paieškos triukšmo garsų sąskaita Ch. Iveso ir E. Varèse'o kompozicijose visgi neįgavo naujos estetinės bangos pavidalo, nes tembrų įvairovė ir utilitarinio panaudojimo triukšmo proveržiai čia neturėjo teorinio pagrindo. Minėti autoriai triukšmą traktavo kaip vietinį muzikoje įprastų ir žinomų tembrų pajvairinimą.

Siaurą savo pirmtakų požiūrį į triukšmo panaudojimą muzikos kūriniuose 4-ajame XX a. dešimtmetyje praplėtė ir jį teoriškai pagrindė amerikiečių kompozitorius, muzikos filosofas ir įžymiausias (nepadedant) XX a. novatorius J. Cage'as. Jo kompozicijose skambėjo įvairių muzikinių garsų ir triukšmo junginiai.

Kalbant apie triukšmo panaudojimą muzikoje, J. Cage'ui įtakos turėjo E. Varèse'as, atkreipęs jo dėmesį į triukšmą kaip į vieną iš garso (plačiąja prasme) išraiškos pavidalų, lygiavertį muzikiniam garsui. Muzika J. Cage'as vadino visus gamtoje esančius garsus (taip pat ir tylą). Visus garsus jis laikė lygiais ir vienuodžiais. Čia galima paminėti su analizuojama tema susijusius jo „Įsivaizduojamus kraštovaizdžius“ Nr. 1, 2, 3. Pavyzdžiui, „Įsivaizduojamame krašto-

vaizdyje“ Nr. 1 tarp garsą skleidžiančių prietaisų yra panaudoti: sirena, oscilografas, generatorius ir mikrofonas. „Įsivaizduojamas kraštovaizdis“ Nr. 2 atliekamas 12-ka radijo aparatų. Pats J. Cage'as laikėsi nuomonės, kad „bet kokia kompozicinė medžiaga gali būti patalpinta į bet kokią struktūrą“⁵. Apibūdinimas „bet kokia kompozicinė medžiaga“ apima bet koki išgaunamą ir visą mus supantį garsyną. Garsų ir tembrų pasirinkimą kompozitorius traktavo laisvai. Šeštajame XX a. dešimtmetyje jam įtakos turėjo Dzen Budistinio mokymas. Rašydamas kompoziciją fortepijonui „Pasikeitimų muzika“ („Music of Changes“, 1951), J. Cage'as muzikos struktūros elementus – garsų aukštį, ilgį, amplitudę, tempą ir ilgumą bei pauzes, t. y. tylą, rinkosi naudodamasis atsitiktinai iškrentančiomis kiniečių I Ching pranašyčių knygos lentelėmis. Tarp laisvai pasirenkamų muzikinės struktūros elementų J. Cage'as laikė muzikos tembrą, taip pat ir tylą. Garsiausio jo kūrinio „4'33“ „partitūrą „sudaro“ 4 minutės ir 33 sekundės tylos prie atidengto fortepijono.

J. Cage'o sumanyta nemuzikinių garsų, lygiavertčių muzikiniam, panaudojimo muzikoje idėja buvo įtvirtinta kartu su kylančia vadinamosios „konkrečiosios muzikos“ (*musique concrète*) banga. Pirmojo „konkrečiosios muzikos“ kūrinio „Simfonija vienišam vyrui“ („Symphonie pour un homme seul“, 1950) autorystė priklauso prancūzams – garso technikui Pierre'ui Schaefferiui ir kompozitoriui Pierre'ui Henry. P. Schaefferis „konkrečiąją muziką“ vadino muziką, grindžiamą natūraliais garsais ir besiskiriančią nuo savo prigimtimi dirbtinos „elektroninės muzikos“. Įvairius natūralios prigimties „garso objektais“ vadinamus garsus, pvz., traukinio dundesį ar fortepijono skambesį, P. Schaefferis kūrybiniame procese naudojo kaip tinkamą muzikinę medžiagą, reikalingą čia vykdomoms garso transformacijoms. Jų metu buvo varijuojamas magnetofono, kuriame įrašyti natūralūs garsai, sukimosi greitis ir kryptis, be to, buvo atliekamos įvairios manipuliacijos garsu.

„Konkrečiosios muzikos“ darbai buvo tarsi įžanga į įvairialypį meno pliuralizmo periodą, prasidėjusį septintajame XX a. dešimtmetyje. Tuomet parašytose pliuralistinėse kompozicijose, kuriose buvo naudojami triukšmo efektai, įrašai ir pan., triukšmo partijos buvo traktuojamos laisvai, t. y. J. Cage'o maniera toleruojant visus garsus. Po garsiosios J. Cage'o naujovių epochos triukšmai muzikoje naudoti daug plačiau ir laisviau, tačiau kokybiškai kaip ir J. Cage'o laikais.

TEORINĖ DALIS

Muzikos kompozicijose triukšmas traktuojamas gana įvairiai. Jo funkcionavimo muzikoje mechanizmą galima aiškinti pasitelkus semiotines Jurijaus Lotmano bei Jean'o-Jacques'o Nattiez teorijas. Kompo-

zitorių iniciatyva kūrinuose naudoti triukšmus, t. y. akustinius garso objektus, kaip buvo minėta, yra beveik šimto metų senumo. Šie vadinamieji akustiniai garso objektai iki šiol lieka nekonvencine marginaliosios kultūros dalimi.

Erdvę, kurioje vyksta semiotiniai procesai, taip pat ir muzikos bei triukšmų sąveika, J. Lotmanas vadina semiosfera⁶. Į semiosferą jis siūlo žiūrėti kaip į atskirų tekstų ir viena kitos atžvilgiu uždarytą kalbų visumą. Semiotinėje erdvėje būtent ir vyksta, mokslininko nuomone, visi kūrybos mechanizmai. Semiotinę erdvę J. Lotmanas išivaizduoja struktūriškai – kaip branduolinių struktūrų sumą. Branduolinės struktūros, mokslininko teigimu, būtent ir charakterizuoja semiotinę erdvę, atskleidžia jos struktūrą, hierarchinius lygius ir pan. Viena branduolinė sistema, J. Lotmano nuomone, visada vyrauja⁷.

Į muzikos kūrinį taip pat galima žvelgti J. Lotmano akimis – kaip į semiosferą. Joje tradicinė muzika ir čia panaudotas triukšmo lygmuo yra tarsi dvi vienoje struktūroje sąveikaujančios branduolinės sistemos. Vyraujanti branduolinė sistema lemia semiosferos charakterį. Pavyzdžiui, ankstyvaisiais triukšmo panaudojimo muzikoje atvejais (F. B. Pratella, E. Varèse'o kompozicijose) kūrinuose vyravo muzikos branduolinė sistema. Iš J. Lotmano vadinamosios periferijos ją, centre esančią branduolinę sistemą, papildė ir pajvairino triukšmo efektai. Tokiu atveju, pasak J. Lotmano⁸, periferinės struktūros pasireiškia tik fragmentiškai. Į šią centre esančią sistemą iš periferijos „atklydęs“ triukšmas yra svetimkūnis. Dviejų semiosferos kalbų dialogas krypsta vyraujančios, tradicine laikomos muzikos naudai.

Priešingu atveju – kai tradicinei muzikai sąveikaujant su garso objektais, t. y. triukšmu, išsivyrąja pastarieji – semiosferoje įvyksta dinamiškas hierarchijos lygių persiskirstymas. Tradiciškai periferija laikytas triukšmo lygmuo persikelia į centrą.

Galimi ir priešingomis laikytų jėgų „išsilyginimo“ atvejai ... Žinia, ne vienoje netradicinėje J. Cage'o kompozicijoje vyrauja dvi prieš šimtmetį „nemuzika“ laikytos branduolinės sistemos.

J. Lotmanas atkreipė dėmesį ne tik į semiotinės erdvės nevientisumą (centras – periferija), bet ir į tai, jog svarbu yra žinoti, kur yra stebėtojas, nustatantis ribą tarp to, kas laikoma semiotinės erdvės centru, t. y. branduoliu, ir kas yra už tos ribos, t. y. periferijoje. Skirtumas tarp garsų iš tiesų yra nevienodai suvokiamas. Kitais žodžiais tariant ir turint galvoje vienos ar kitos kokybės muziką, svarbu žinoti, kur yra tas klausytojas, kuris girdi muziką ir triukšmus, ir kaip visa tai jis vertina. Jeigu triukšmų muzika yra klausytojui priimtina, galima sakyti, kad klausytojas ir tai, kas skamba, yra semiotinės erdvės branduolyje, t. y. viduje. Tai, ko klausytojas nesuvokia ir nepriima, priešingai, yra skirtingoje negu jis erdvėje arba esamos erdvės pakraštyje. Vyraujančio-

je sistemoje esančios periferinės struktūros ir reiškiniai traktuojami kaip svetimkūniai ir vadinami marginalijomis. Vertinimas, remiantis J. Lotmanu⁹, priklauso nuo vertintojo-stebėtojo vietos semiosferoje ir jo požiūrio į garso objektus, šiuo atveju – triukšmus. Norint, kad tai, kas yra periferijoje, už semiotinės erdvės branduolio ribų, būtų suvokiama ar priimta, reikia, pasak J. Lotmano¹⁰, suvokti periferijos kalbą bei jos kodus. Mokslininkas teigia, kad visos elementariosios branduolinės struktūros, esančios toje pačioje semiosferoje, yra lygiavertės.

Tekstus J. Lotmanas vertina¹¹ kaip priemonę dialogui vesti tarp paties teksto ir jį bandančios suvokti auditorijos. Triukšmo panaudojimą muzikos kompozicijose, remiantis J. Lotmanu¹², galima laikyti „tekstu tekste“. Tokiu atveju triukšmo efektais grindžiamas tekstas yra patalpinamas į bendrą muzikos kūrinio semiosferą, t. y. muzikos kūrinio tekstą. Tekstas taip užkoduojamas du kartus ir pereina du skirtingus lygmenis: natūralioje aplinkoje esantis triukšmas transformuojamas į specifinę muzikos kalbą. Realus tekstas, J. Lotmano teigimu¹³, meno kūrinio dėka tampa vertesnis pats už save, nes įgauna kultūros modelio bruožų. Šį reiškinį J. Lotmanas vadiną tekstų vertimu iš vienos kalbos į kitą. Tai reiškia perėjimus į skirtingus „svetimo“ ir „savo“ lygmenis bei erdves.

Vėl išskyla vertintojo klausimas, nes kiekviename tekste, pasak J. Lotmano¹⁴, yra auditorijos, t. y. muzikos klausytojo, paveikslas. Tik nuo vertintojo išprusimo lygmens ir laikmečio, kuriame jis gyvena, priklauso vertinimo verdiktas: „menas“, „nemenas“, „sava“, „svetima“, „aukštoji kultūra“, „masinė kultūra“ ir pan. Bet kuriuo atveju vyksta dialogas¹⁵ tarp teksto (meninio ir nemeningo) ir auditorijos (plačiąja prasme).

Triukšmas, vadinamieji akustinio garso objektai, arba, kaip J. Molino vadino, garso įvykiai (*sound events*), iki šiol lieka nekonvencine marginaliosios kultūros dalimi. J. J. Nattiez¹⁶ yra atkreipęs dėmesį į tai, kad garso objektus, t. y. triukšmą, kompozitoriai savo kūryboje naudoja dvejopai. Vienu atveju akustinius garso objektus, arba įvykius (*acoustic events*), kompozitorius izoliuoja iš įprasto garso objekto konteksto, o kitu atveju juos panaudoja akustiniam garsui natūralioje aplinkoje. J. Lotmanas pasakytų, kad vyraujančios branduolinės sistemos „akustiniai garso objektai“ gali priklausyti dviem skirtingoms semiosferoms. Vėlgi – vienu atveju tai būtų priklausomybė tradiciniu laikomo muzikos kūrinio kontekstui, o kitu atveju garso objektai yra triukšmo muzikos semiosferos orbitoje.

Teoriškai iš tiesų galimi trys triukšmų, t. y. vadinamųjų garso objektų, panaudojimo kompozicijose variantai. Pirmuoju atveju gali būti tradicinis muzikos kūrinys, kurį epizodiškai papildo atskiri akusti-

niai garso objektai. Čia, pasak J. Lotmano, vyrauja branduolinė tradicinės muzikos sistema, o pasitaikantys garso objektai, jeigu tokių yra, išlieka vyraujančios muzikinės erdvės paribiuose.

Antruoju atveju kompozicija gali būti sudaryta iš čia vyraujančių garso objektų metakalbos elementų. Tai reiškia, kad paribyje buvę garso objektai, triukšmai, perkeliama į semiosferos branduolį, o centre buvusi tradicinė muzika eliminuojama. Tačiau tam, kad toks įvairių „garsų rinkinys“ būtų vertas muzikos kompozicijos vardo, jame turi egzistuoti tam tikra komponavimo sistema.

Trečiuoju atveju galima kalbėti apie dviejų lygiavertėmis traktuojamų branduolinių – tradicinės muzikos ir garso objektų – sistemų sąveiką.

Antai L. Russolo kompozicijos, kurios buvo sudaromos iš šešių triukšmo rūšių, atitiktų minėtą antrajį kūrinių komponavimo būdą iš čia vyraujančių garso objektų. Vien tik iš garso objektų kai kurias savo kompozicijas komponavo ir J. Cage'as. Tačiau kitose J. Cage'o kompozicijose, E. Varèse'o kūriniuose, priešingai, buvo derinamos dvi lygiavertės branduolinės sistemos – tradicinė muzika ir garso objektai, t. y. triukšmas.

Triukšmai, kaip J. Cage'ui atrodė¹⁷, „turi visas potencialias galimybes tapti muzikiniais garsais, kurie paprastai naudojami muzikos kūrinyje“. Tokiu atveju norint, kad ši kompozicija vadintųsi muzikos kūriniu, būtina, kad kituose šios kompozicijos lygmenyse būtų išlaikyta muzikos logika.

GARSO OBJEKTŲ PANAUDOJIMAS LIETUVIŲ MUZIKOJE

Garso objektų, t. y. triukšmo, panaudojimą muzikoje lietuvių kompozitoriai beveik visada vertino labai rezervuoti. Vienintelis prieškarinio laikotarpio lietuvių kompozitorius Vytautas Bacevičius buvo susidomėjęs nemuzikinių garsų panaudojimo muzikoje galimybėmis. Jis gerai žinojo apie E. Varèse'o muzikoje taikomas priemones ir konkrečiai apie garsinių muzikos galimybių išplėtimą įvairiausių, iš aplinkos sklindančių garsų sąskaita. Kita vertus, V. Bacevičius labiau negu kasdienybės triukšmais domėjosi E. Varèse'o vadinamaisiais kosminiais garsais ir kosmine sferų muzika. Vienas ryškiausių simfoninių lietuvių tarpukario laikotarpio kūrinių – V. Bacevičiaus „Elektrinė poema“ (1932 m.) būtent ir gimė paveikta E. Varèse'o vadinamosios „kosminės garsų spindulių“ muzikos įtakos.

Bronių Kutavičių galima laikyti triukšmų panaudojimo akademinėje lietuvių muzikoje pionieriumi. Šis kompozitorius sovietmečio sąlygomis išdrįso nuodugniau patyrinėti muzikos paribius. Tai buvo devintajame praeito šimtmečio dešimtmetyje, kai B. Kutavičius sukūrė garsiuosius savo kūrinius, kuriuose naudojo vadinamuosius garso objektus: tai opera-

-poema „Strazdas – žalias paukštis“ (1981 m.) ir oratorija „Iš jotvingių akmens“ (1983 m.). Tuomet kompozitorius buvo susidomėjęs magnetofoniniais įrašais su vadinamąja „konkrečiąja muzika“, kurią panaudojo tradiciniais laikomuose akademinės muzikos kūriniuose.

Oratorija „Iš jotvingių akmens“ iš karto susilaukė paprastai avangardinius meno kūrinius apibūdinančio epiteto – „tai – ne muzika“. Šis kūrinys neatitiko tuo metu nusistovėjusių lietuvių muzikos standartų.

Netradicine, neoavangardine galima vadinti visą pirmąją oratorijos „Iš jotvingių akmens“ dalį: „jos muzika kuriama iš akustinių garso objektų – akmenų stuksenimo ir grojimo neintonuojamais, senoviniiais, vaikų žaislais-instrumentais“¹⁸. Šiame kūrinyje jie yra perkelti į jiems netradicinę aplinką – koncertų salę. Kompozicijoje jiems patikėtos mušamųjų instrumentų, t. y. ritminės, partijos. Be to, čia pasinaudojama skirtingomis „naujoviškų“ instrumentų (skirtingų dydžių akmenų, lanko, švilpos, šeivelės, šiaudo birbynės, molinių būgnelių) tembro savybėmis. Šis kūrinys jo parašymo ir pirmojo atlikimo metu neigė visus sovietiniais metais lietuvių muzikoje nusistovėjusius standartus, nes jame drąsiai buvo naudojami tuomet akademinėje muzikoje nepriimtini akustinio garso objektai.

Porą metų anksčiau už oratoriją „Iš jotvingių akmens“ kompozitorius B. Kutavičius manipuliavo garso objektais operoje-poemoje „Strazdas – žalias paukštis“. Antrojo veiksmo pabaigoje ir trečiajame veiksmo yra panaudotas ne vienas į magnetofono juostą įrašytas garso objektas, kuris derinamas su akademinė B. Kutavičiaus stiliaus muzika. Pagal šį sumanymą B. Kutavičiaus kūriniuose naudojamų garso objektų (triukšmo) traktuotė artima minėtiems XX a. pradžios kompozitoriams E. Varèse'ui ir Ch. Ivesui bei jų taikytai muzikos technikai derinant muzikinius garsus ir garso objektus (triukšmą). Antrosios operos dalies pabaigoje, Strazdo kelionės į Vilnių ir Tardymo scenose, išryškėja tradicinės muzikos diskurso ir garso objektų diskurso opozicija.

Trečiajame B. Kutavičiaus operos „Strazdas – žalias paukštis“ paveiksle beveik visą laiką išlaikoma muzikinių garsų bei garso objektų įrašų magnetofono juostoje sintezė. Garso objektų įrašus sudarė supanti garsinė aplinka (Ch. Ivesas tai vadino, kaip buvo minėta, „skambančios kasdienybės elementais“). Tarp tokių elementų B. Kutavičiaus operoje girdime įrašytus įvairius pramoninius triukšmus, skrendančio lėktuvo ūžimą, žmonių kalbas, minios šūksnius (panašius į tuos, kurie skamba futbolo aikštėje rungtynių metu), liaudies muzikantų grojimą, šermenų giesmes ir itališkos pop stiliaus dainos fragmentus.

Operos pabaigoje minėti akustiniai garsai įsitvirtina ir ima vyravoti – taip jie įtvirtina ir XX a. garsus ir yra tarsi garsinis praeito šimtmečio paveikslas.

Gali atrodyti, kad šie „skambančios kasdienybės elementai“ operos žanro akademinės muzikos kūrinyje yra tikri operos svetimkūniai, bylojantys apie žemesnio lygio paribių kultūros proveržį. Tačiau ar taip yra iš tiesų, galima suabejoti. Minėtiems įrašams B. Kutavičiaus operoje skiriama atskira semantinė prasmė. Įrašai sujungia dvi skirtingas laiko reprezentacijas – Antano Strazdo ir mūsų kasdienybės laiką, tokiu būdu jie čia aktualizuojami. Magnetofono įrašus kompozitorius pateikia kaip skiriamuosius XX a. ženklus. Jų dėka istorija apie Antaną Strazdą atvira forma (U. Eco terminas *open form*) pasisuka į mus, bylodama apie interpretacinę istorijos traktuotę. Neatsitiktinai operos pabaigoje suabejojama: „Buvo paukštis, nebuvo ...“ Taip operos „Strazdas – žalias paukštis“ klausytojas ir žiūrovas nors akimirksniu tampa istorijos apie Strazdą dalyviu ir šalia jo esančiu stebėtoju. Paribių meno fragmentai, t. y. magnetofono įrašai, čia perkeliama į J. Lotmano vadinamąjį branduolinės sistemos centrą. Magnetofono įrašuose esantys garso objektai, t. y. minėtasis triukšmas, tampa lygiaverčiais B. Kutavičiaus muzikos elementais. Muzikos kūrinio autorius taip pat tarsi ištirpsta aplinkos garsuose. B. Kutavičiaus operos pabaiga, atrodo, atsiveria jį supančiam pasauliui. Kūrinio autorius lyg įžengia pro čia esančias iliuzines duris – Kūrinys tampa begaline kompozicija.

Šiuolaikiniai kompozitoriai iš tiesų tapo tolerantiškesni vadinamiesiems akustiniams garsams, taip pat ir triukšmui. Tuo tarpu klausytojas priima ir toleruoja tik dalelę jam siunčiamų garsų, tarp kurių kompozitorius kaip „muzikinį produktą“ įmaišo ir dalelę „triukšmo“ ...

Gauta 2003 02 19

Nuorodos

- ¹ H. Antero, Noise, men, and signs of danger, Center and Periphery in Representations and Institutions, ed. by Eero Tarasti, Imatra: *Acta Semiotica Fennica I*, 1992, p. 466.
- ² R. P. Morgan, Twentieth-Century Music, *A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, London: W. W. Norton & Company, 1991, p. 114–115.
- ³ Ten pat, p. 115.
- ⁴ N. Slonimsky, *Music Since 1900*, 4th ed., New York, 1971, p. 1301.

⁵ R. P. Morgan, ten pat, p. 361.

⁶ Ю. М. Лотман, *Избранные статьи в трех томах*, Таллинн: Александра, 1992, т. 1, с. 13.

⁷ Ten pat, p. 16.

⁸ Ten pat, p. 17.

⁹ Ten pat, p. 16.

¹⁰ Ten pat, p. 14–16.

¹¹ Ten pat, p. 161.

¹² Ten pat, p. 155–156.

¹³ Ten pat, p. 132.

¹⁴ Ten pat, p. 161.

¹⁵ Ten pat.

¹⁶ J.-J. Nattiez, Music and Discourse, *Toward a Semiology of Music*, transl. by C. Abbate, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 48.

¹⁷ Ten pat, p. 46.

¹⁸ I. Jasinskaitė-Jankauskienė, *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos aspektai*, Vilnius: Gervelė, 2001, p. 171.

Inga Jankauskienė

NOISES IN CONTEMPORARY MUSIC: THE LITHUANIAN PHENOMENON OF BRONIUS KUTAVIČIUS

S u m m a r y

This paper discusses the enhancement of musical compositions with the so-called sound events and their elements, i.e. sound effects.

The first part of the paper provides a history of the association of sound objects to academic music and makes mention of the composers who have had a profound influence on sound composition (Italian Futurists, Charles Ives, Edgar Varèse, John Cage and the “musique concrète” composers). John Cage is regarded as the leader in this area, who legitimated the use of environmental sounds – noise – in music and provided a theoretical framework for their introduction.

The theoretical part of the paper discusses the work of Yuri Lotman and Jean-Jacques Nattiez who analysed the different ways of treatment of noise – objects of sound – in music. Lotman regarded noise as a manifestation of the asymmetry of the semiotic space (the centre – the periphery) and as hierarchical levels of nuclear structures of the semiosphere. Nattiez focused on the different employment of noise and other sound objects in musical compositions by various composers.

The third part deals with the compositions by Bronius Kutavičius – the opera-poem “Strazdas – žalias paukštis” (*Thrush, the Green Bird*, 1981) and the oratorio “Iš jotvingių akmens” (*From the Jatvingian Stone*, 1983) – and the use of various sound objects in them. At the time of their creation, these compositions meant realization of the most extreme composer’s ideas.