

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE



Jonas Jurkūnas

**APIE AKUSMATIŠKUMĄ.
NEREGIMO GARSO APRAIŠKOS XX–XXI A.
MUZIKOS KOMPONAVIMO KONTEKSTUOSE**

**ON ACOUSMATISM. MANIFESTATIONS
OF THE INVISIBLE SOUND IN THE CONTEXTS OF
20TH- AND 21ST-CENTURY MUSICAL COMPOSITION**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka
Summary of the artistic research paper

Muzika / Music (W300)

Vilnius, 2017

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Jonas Jurkūnas

**APIE AKUSMATIŠKUMĄ.
NEREGIMO GARSO APRAIŠKOS XX–XXI A.
MUZIKOS KOMPONAVIMO KONTEKSTUOSE**

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka

Muzika (W300)

Vilnius, 2017

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis rengta 2012–2016 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Tiriamojo darbo vadovas:

prof. dr. **Rytis Ambrazevičius** (2012–2015, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

doc. dr. **Mārtiņš Viļums** (2015–2016, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties taryboje.

Taryba tiriamajam darbui ginti:

Pirmininkas:

prof. **Vaclovas Augustinas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, kompozicija)

Nariai:

prof. dr. **Kerri Kotta** (Estijos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

prof. **Rytis Mažulis** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, kompozicija)

prof. dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

prof. **Mindaugas Urbaitis** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika W300, kompozicija)

Recenzentas:

prof. dr. **Antanas Kučinskas** (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H, muzikologija H320)

Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Muzikos krypties tarybos posėdyje, kuris įvyks 2017 m. birželio 14 d. 10.00 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110, Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Tiriamojo darbo santrauka išsiuntinėta 2017 m. gegužės 12 d.

Meno doktorantūros projekto tiriamąją dalį galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bibliotekoje.

ĮVADAS

Darbo pagrindimas. Neregimo garso fenomenas, ypač jo esminė savybė – akusmatiškumas, žvelgiant iš šių dienų perspektyvos, nusipelno papildomo dėmesio. Akusmatiškumas – ne vien istorinę vertę turinti sąvoka. Šiuolaikinės muzikos kompozitoriaus akimis, tai garso ir vaizdo tarpusavio santykis ir jo atspindžiai konceptualioje kūrybinėje plotmėje. Žvelgiant pro priežasties–pasekmės dichotomijos prizmę, tai garso šaltinio ir jo priežasties sąsajos pertrūkių žaismė ir ypatumas. Tai labiau sietina su *žiūrėjimo* ir *matymo* sąvokų šoku muzikoje, su *klausymo* ir *girdėjimo* sąvokomis kūrybinėje muzikos plotmėje. Šiame santykiyje ryškėja trečias veikiantysis narys – *tikėjimo* ir *žinojimo* sąvokų pora. Kūrybiniame lauke garso ir vaizdo sąvokos įgauna platesnę prasmę, praplėsdamos ir akusmatiškumo apibrėžimo ribas.

Garso prigimtis muzikoje visuomet turėjo ir turi nemažą įtaką ne tik muzikos estetiniam suvokimui, bet ir autoriaus kūrybinei nuostatai, jo asmeniniam *santykiui su skambesiu*. Šiuo atveju garso įrašymo, generavimo ir stiprinimo technologijos sudarė visas sąlygas, kad būtų mechaniškai nutrauktas priežastinis ryšys tarp instrumento ir garso. Įsivyravusi kompiuterinėmis technologijomis generuojamo skambesio era neabejotinai turėjo įtakos visuomenės kūrybinėms ir estetinėms gairėms.

Pastaraisiais dešimtmečiais daugeliui autorių tapo plačiai prieinama nemaža dalis naujausių ir novatoriškiausių garso technologijų, kurių pėdsakus nesudėtinga pastebėti įvairiose šiuolaikinės muzikos meno srityse. Tiek aktyvi, tiek pasyvi technologinio progreso įtaka juntama visose trijose pagrindinėse muzikos egzistavimo teritorijose: komponavimo, atlikimo ir tyrimo. Patrauklios galimybės valdyti milžiniškus garso medžiagos ir kitos muzikinės informacijos kiekius gerokai paspartino **elektroniškumo paradigmos** plėtotę muzikos komponavimo procesuose. Kita vertus, XXI amžiaus beatodairiško technologinio progreso akivaizdoje atsiranda stimulus sustoti ir apmąstyti kai kuriuos primirštus ar gal net niekada neužduotus klausimus, kuriuos maskuoja elektroniškumo paradigmos plėtra. Elektroniškumo paradigma, kaip šiuolaikinėmis technologijomis grįsta muzikinio mąstymo visuma, suvokiama kaip priešprieša akustiškumo paradigmam, atspindinčiam konvencinius ir tradicinius muzikos komponavimo, atlikimo ir tyrimo metodus.

Siekiant maksimalaus teorinio ir praktinio skaidrumo, meno projekto teorinės dalies aprėptis sąmoningai susiaurinta iki XX–XXI a. muzikos kompozicijos lauko, taip pat su juo susijusių atlikimo, kūrybinių ir ideologinių hipotezių, analizės bei eksperimentų, nevengiant istorinių ir ideologinių ištakų paieškos už apibrėžtos chronologinės teritorijos.

Tiriamojo darbo **objektas** – *akusmatiškumo* kategorija XX–XXI a. muzikoje, jos apibrėžtos tarpdisciplininuose kontekstuose bei su jomis susiję komponavimo aspektai.

Aktualumas. Naujų muzikinių krypčių ir naujo požiūrio formavimuisi, ypač *akustinės* ir *elektroninės* paradigmos sankirtoje, reikia naujo sistemiško požiūrio į muzikos kūrybos problematiką pro akusmatiškumo prizmę. Akusmatiškumas, kaip ir visas neregimo garso laukas, yra palyginti nedaug tyrinėtas objektas. Lietuviškos terminijos situaciją apsunkina sąlyginai nedidelė teorinių ir kūrybinių darbų apimtis šiuolaikinės muzikos gyvų ir elektroninių garsų mąstysenos sankirtos zonoje.

Darbo naujumas. Persidengiančiose akustiškumo ir elektroniškumo paradigmų teritorijose egzistuoja estetiškai, stilistiškai, kūrybiškai ir moksliai atraktyvios bei netyrinėtos tendencijos, skatinančios šio tiriamojo darbo atsiradimą. Neregimo garso problematika čia gvildinama ne tik ir ne tiek iš estetinės ar kultūrinės perspektyvos, kiek žvelgiant pro naujai konceptualizuotą muzikos komponavimo prizmę.

Šio tiriamojo darbo **tikslas** – akusmatiškumo sąvokos sukonkretinimas, kontekstinės plotmės atidengimas, kertinių akusmatinių-kompozicinių aspektų apibrėžimas. Šie tikslai nurodo esminius **tyrimo uždavinius**: atrasti ir įvardyti kertines akusmatiškumo prielaidas, sąlygojančias kūrybiškai rezultatyvų akustinių ir elektroninių paradigmų kontaktą, išanalizuoti ir susisteminti akusmatiškumo apraiškas šiuolaikinėje eksperimentinėje muzikoje, pagrindžiant muzikos pavyzdžiais, išgryninti asmeninę šio darbo autoriaus, kaip kūrėjo, poziciją akusmatiškumo klausimu. Papildomi uždaviniai, kylantys iš pasirinkto tyrimų lauko aktualijų, yra šie:

- Pagrįsti akusmatiškumo sąvokos legitimumą muzikoje muzikiniiais, istoriniais bei tarpdisciplininiais šaltiniais.
- Epistemologiškai apibrėžti akusmatiškumo kūrybinius muzikinius aspektus.
- Įvardyti ir tipologizuoti elementus, sudarančius akusmatiškumo sąvoką.
- Įvardyti esminius akusmatiškumo kompozicinius principus.
- Sudaryti glaustą naujai sukurtų, išverstų ar verstinų terminų, įeinančių į tyrimų lauką, sąrašą.

Taikomi **tyrimo metodai**: empirinis, lyginamasis, istoriografinis metodai, sisteminė, klausomoji ir spektrinė analizė.

Darbe naudojami **literatūros šaltiniai**:

- 1) muzikinė literatūra apie akustinio ir elektroninio garso kūrybinę ir estetinę problematiką XX–XXI a.;
- 2) literatūra apie kūrėjus arba kūrėjų tekstai;
- 3) šiuolaikinės medijų kultūros literatūra ir mokslinė nemuzikinė literatūra, analizuojanti neregimo garso problematiką;
- 4) mokslinė nemuzikinė literatūra istorijos, filosofijos, religijos, psichologijos, estetikos, fizikos, psichoakustikos temomis.

Pirmajai grupei priskiriamos knygos bei tekstai apie naująsias garso teorines įžvalgas ir praktikas (Abbate 1996; Altman 1985, 1992; Bajarkevičius 2007; Bick 2013; Chabade 1997; Cope 2001; Demers 2010; Higgins 2013; Hirst 2008; Lacasse 2000; Landy 2007; Meyer 1963; Miranda 2007; Nattiez 1990; Read 1969; Roads 1996, 2004; Russolo 2005; Shaeffer 1966; Windsor 1995; Tarasti 2002).

Antrajai grupei priklauso knygos apie kompozitorius arba pačių kompozitorių teoriniai tekstai (Cage 1961, 1991; Kim-Kohen 2009; Maconie 2005; Messiaen 1994; Nyman 1974; Smalley 1992, 2007; Stockhausen 1959, 1972/1962; Wishart 1995, 1996).

Literatūra apie neregimo garso fenomeną (Dolar 2006; Kane 2014), kino teoriją, vizualiąją ir garso kultūras (Barkowiak (sud.) 2010; Chion 1994, 1999, 2009; Donnelly 2014; McKim 2002; Pisters 2003; Redner 2011; Smith 2004; Sterne 2003).

Ketvirtąją grupę sudaro knygos ir straipsniai nemuzikine tematika: istorija, filosofija, antika (Baudrillard 2002; Bregman 1994; Bukert 1972; Donald 2008; Freud 2011 (1919); Gadamer 1999; Greimas 1989, 2005; Hermann 2004; Hofstadter 1979; Iamblichus 1818; Jentch 1906; Lacan 1991; Lehman 2010; Luchte 2009; Malone 2009; McKirahan 2010; Mori 1970; O'Meara 1989; Pleizier 2010; Riskin 2004; Šliogeris 2011; Tinwell/Grimshaw 2009; Zhmud 1992).

Darbo struktūra: įvadas, penkios pagrindinės dalys, išvados, žodynas ir literatūros sąrašas. Pirmoje dalyje epistemologiškai apibrėžiamos vartojamos teorinės sąvokos. Antroje dalyje išryškinamas darbo temos kontekstas ir kilmė. Trečioje gvildenami esminiai tarpdalykiniai akusmatiškumo ryšiai. Ketvirtoje dalyje pateikiami teoriniai akusmatiškumo koncepcijos kontūrai. Penktoje dalyje į temos problematiką pažvelgiama iš autoriaus asmeninės kūrybinės pozicijos. Tyrimo teksto tėkmę periodiškai pertraukia nemokslinio pobūdžio tekstinės *kapsulės*, atliepančios iracionalią ir nestruktūruojamą kūrybinę potencijos pusę.

1. EPISTEMOLOGINIAI APSISPRENDIMAI

1.1. Garso regimybė

Nagrinėjant garso matomumo ir nematomumo klausimą, sulig kiekvienu žingsniu išnyra vis naujos probleminės paraiškos, formuojančios ir įkraunančios akusmatiškumo diskursą kaip visiškai teisėtą tyrimų lauką. Kol kas šio lauko miglotumas trukdo skaidriai ir aiškiai formuluoti sudėtingus muzikos filosofijos sprendinius, todėl skatina dar kartą sugrįžti prie elementarių ir pačių paprasčiausių garso apraiškos aplinkybių bei peržvelgti istorinius faktus, dalyvaujančius diskurse. Tai turėtų padėti atrasti būdus, kaip struktūriškai sutvirtinti ir apsaugoti akusmatiškumo diskursą nuo priešlaikinio kolapso.

Tuomet sėkmės atveju galima būtų suformuluoti pirminius akusmatiškumo detekcijos instrumentus, tikėtina, padėsiančius tolesniuose tiek komponavimo, tiek analizės procesuose. Pirmoji epistemologinė provokatyvi prielaida – **garsas turi kūną**. Pripažindami garso kūniškumą, juslines jo savybes, priimame ir savitą garsinę **transcendenciją**, kurios buvimas papildo ir išlaiko tvarų garso kūniškumo fenomeną.

1.2. Dvi muzikos

Šiame sakytume, akusmatinės revoliucijos kontekste galima išvelgti dvi pagrindines garso plėtotės kryptis, dvi *poietinių procesų* tendencijas – *elektroninės* ir *akustinės* prigimties muziką. Redukuotai vertinant garso regimybės sampratą (atsietą nuo mišrių pavidalų bei estetinių ir žanrinių priklausomybių), pastebimi fundamentalūs skirtumai: akustinėje muzikoje dominuoja regimo garso koncepcija, elektroninėje – priešingai. Atitinkamai prieiname išvadą, kad šie du muzikiniai kontinentai – akustinis ir elektroninis – nėra skirtingi tik J.-J. Nattiez *estezinio* lygmens aspektais. Be abejonės, jie turi išskirtinių savybių ir *neutraliame* lygmenyje. Ir štai čia atsiranda vietos hipotezei, kad *poietiniame* lygmenyje taip pat galime išvelgti du skirtingus muzikinės minties formavimo ir komponavimo pradus, sietinus su regimo ir neregimo garso takoskyra, atsiradusia įsivyravus garso atkūrimo technologijoms. Žvelgdami dar plačiau, turime sutikti, kad garso regimybės aspektui egzistuojant visuose *totalaus muzikos fakto* lygmenyse, galime kalbėti apie dviejų skirtingų **paradigmų** egzistavimą: jos lemia muzikos komponavimą, užrašymą ir suvokimą.

1.3. Dvi paradigmos

Garso regimybės aspektu padalytos muzikinės teritorijos žymi dvi atskiras ir sunkiai tarpusavyje kontaktuojančias **akustiškumo** ir **elektroniškumo paradigmas**.

Elektroniškumo paradigmos plėtros atskaitos taškas – Edisono eros (1878) pradžia. Šis teiginys veda prie antros išvados: **muzika iki Edisono eros priskiriama akustiškumo paradigmam.** Trečia išvada dar labiau provokacinė: **akustiškumo paradigmos muzikos pagrindas – garsas, elektroniškumo paradigmos muzikos pagrindas – vaizdas.** Pagrindinė aksioma: **akustinė ir elektroninė paradigmos tarpusavyje yra nesuderinamos.** Šis provokacinis sakinys išlaisvina nuo neretai kylančio azarto praturtinti nematomą garsą vaizdu. Iš kitos pusės, ši aksioma kviečia klausytojus diskutuoti, o autorius – bandyti ją paneigti inovaciniais būdais. Žvelgiant conceptualiau, ši paradigmu įtampa atrakina platesnio pobūdžio diskursą – naujai nušviestus gyvo ir mechaninio, žmogaus ir mašinos, tolydaus ir dalaus aspektus. Įvardykime hipotetinę abiejų paradigmu sankirtos teritoriją **zona X**. Šioje zonoje paradigmu įtakų šokis yra labiausiai pastebimas.

2. KONTEKSTAS: TARP ŽODŽIO IR TRIUKŠMO

Kalbant apie elektroniškumo paradigmą ir akusmatiškumą kaip jos esminį elementą, būtina papildomai paryškinti šio tyrimo lauko kontekstines ribas. Šioje dalyje nubrėžiamos tyrimo lauko ribos, aptariamose neregimo garso sąvokos formavimosi ištakos, pateikiamos prielaidos, pagrindžiančios tolesnius akusmatiškumo tyrimus. Pirmiausia selektyviai apžvelgiamas istorinis kontekstas nuo antikos iki šių dienų. Pradedama nuo žvilgsnio į pitagorietišką mokymą, toliau kalbama apie krikščioniškos tradicijos akusmatinius aspektus, atspindinčius absoliučios transcendencijos idėją. Chronologinę arką užbaigia tekstas apie XX a. pradžios naujojo skambesio paieškas.

2.1. Pitagoras

Pitagorietiškas akusmatiškumas yra sietinas su graikišku žodžiu, reiškiančiu girdėjimą. Tai koreliuoja su šio judėjimo tikėjimu, sektantizmu ir ritualais. Šio mokymo plėtros elementai pateikia ryškių pavyzdžių, kaip klausymo praktika gali įgyti plačius koncepcinius sparnus ir lemti tam tikros visuomenės dalies raidą. Tai tarytum tam tikras *kuriantis klausymas*, sudarantis prielaidas ateities kartoms kaskart naujai permąstyti girdimąjį pasaulį. *Akusmatikoi* – pitagoriečių segmentas, kuris klausydavosi mokytojo išarmės jo nematydamas, už skraistės. Būtų galima teigti, kad du aspektai – a) pitagoriečių akusmatiškumo aspektas kaip istorinė situacija ir b) muzikos akusmatiškumo aspektas kaip savybė – yra sietini ne tik dėl identiško termino pavartojimo. Tikėtina, abu akusmatiškumo aspektai signifikuoja tą patį sakymo ir girdėjimo fenomeną. Pirmuoju atveju tai suteikia papildomą istorinį ir socioreliginį foną, o antrasis atvejis dar tiriamas, tačiau ryškėja tikėtina kompleksinė iš skirtingų mokslo sričių kylančių aspektų koegzistencija po muzikinio akusmatiškumo konceptu.

2.2. Akusmatiškasis Dievo Žodis

Šioje dalyje glaustai apžvelgiami girdėjimo ir neregimo garso aspektai krikščioniškoje tradicijoje, tačiau tik ta apimtimi, kiek tai padeda visapusiškiau nušviesti neregimo garso fenomeną istoriniu aspektu. Akusmatinis *klausymo aktas* yra vienas iš religinės patirties pagrindų – įsiklausyti į Dievo Žodį, juo tikėti, jį suprasti ir sekti juo – tai bemaž esminis tikėjimo šaltinis. Biblijoje aptinkamą akusmatinį klausymo aktą (akusmatiškumą) savo ruožtu galima išskaidyti į du tipus – **imanentini** ir **transcendentini**.

Transcendentinis akusmatiškumas – tai tiesioginė Dievo komunikacija su *subjektu* („Dievas tarė...“). Tiesioginis Dievo kalbėjimas žmogui ir pasauliui nušviečia šiapusinio ir anapusinio pasaulio ribą ir kartu maksimaliai priartina šią ribą prie subjekto. Imanentinis akusmatiškumas – tai klausymo / girdėjimo

patirtys, tiesiogiai nesietinos su Dievo komunikacija su *subjektu*. Kitaip tariant, tai Aukščiausiojo komunikacija per tarpininkus ar jų grandines.

Jei antikinis pitagorietiškas akusmatiszkumas įsivaizduojamas pirmiausia kaip mechaninė atskirtis per skraistę ar fizinę dviejų kulto sekėjų grupių atskirtis, tai krikščionybė akusmatiszkumą iki šių dienų mums neša kaip daugiamatį tikėjimo ir (su)žinojimo elementą, brėžiantį aiškų vektorių į transcendentinę pasaulio suvokimo pusę. Pastaroji, tikėtina, padės apibrėžti giliausią kūrybinę akusmatiszkumo dimensiją šio tiriamojo darbo teoriniuose apmatuose.

2.3. XX a. avangardo smaigalių triukšmas

XX a. išryškėjo dvi naujojo muzikos pasaulio tektoninės plokštės – garso atsiejimo nuo bet kokių prieš tai buvusių konotacijų ir garso įkūnijimo, muzikinių elementų sudaiktinimo. Bene daugiausia įtakos tolesniam muzikos vystymuisi turėjo ir ryškiausiai į muzikos istoriją įėjo šie koncentruoti manifestiniai egzemplioriai:

1. Luigii Russolo manifestas „Triukšmų menas“ (L'arte dei rumori, 1913), sudarantis tvirtą pagrindą ir bemaž įteisinantis *musique concrète* doktriną.
2. Edgardo Varèse'o „Garso išlaisvinimas“ (1936) – mintys apie naująjį, kanonams ir tradicijoms nepavaldų skambesį.
3. „Muzikos ateitis: CREDO“ – „manifestiškas“ Johno Cage'o tekstas, jungiantis L. Russolo ir E. Varèse'o mintis apie triukšmą bei brėžiantis naujas perspektyvas muzikos raidai pokario laikotarpiu.

2.4. Pokaris. Du vektoriai

Pokario Europoje, Japonijoje ir JAV susidarė palanki technologinė terpė naujiems kūrybiniams akademinės muzikos eksperimentams. Vokietijoje įsitvirtino terminas *Elektronische Musik*, pirmiausia akcentuojantis sintetinę muzikos prigimtį. Panašiu laikotarpiu (1948 m.) Prancūzijoje susiformavo *musique concrète* – muzika, kurioje figūruoja mikrofonu įrašyti aplinkos (gyvi, konkretūs) garsai. Pastebimas dvejetainis muzikinės minties plėtros vektorius:

- *kaupiantysis vektorius* – naujojo, dalaus, diskretaus, kompiuterinio garso sintezė; kompiuteris-atlikėjas (vokiška tradicija);
- *sklaidantysis vektorius* – esamojo, tolydaus, natūralaus garso dekonstrukcija (substrakcija); atlikėjo nebuvimas (prancūziška tradicija).

Atsiranda pagrįstų įtarimų, kad sklaidantysis ir kaupiantysis vektoriai, kaip du ryškiai pastebimi elektroniškumo paradigmos veikiantieji elementai, galėtų būti gretinami su senovės graikų ir krikščionybės filosofijoje minima transcendencija. Kitaip tariant, su imanencijos ir transcendencijos idėja, su žmogaus būtimi ir *būtimi-anapus-žmogaus*.

3. TARPDALYKINIŲ PABIRŲ KALEIDOSKOPAS

Šioje dalyje pateikiamos trys (gretimų ir labiau išorinių) skirtingų disciplinų sritys, daugiausia sietinos su akusmatiszkumu, – tai akusmatinės muzikos teorijos problematika, postschaeferiška M. Chiono garso kine teorija ir *nejaukos* sąvokos išgryninimas akusmatiszkumo šviesoje pasitelkiant Masahiro Mori robotikos ir antropomorfizmo prielaidas.

3.1. Analizės labirintai

Akusmatiszkumo savybė perima keletą akusmatinės muzikos žanro turimų atributų, tačiau juos abstrahuoja ir pakelia virš žanro teritorijos. Per komponavimo aspektų prizmę apibendrintu, konceptualizuotu ir kompleksiniu būdu ši savybė nėra plačiai tiriama, ypač *poietinio lygmens* aspektu. Daugeliu atvejų apsiribojama tik žanriniais, metodologiniais ar inventorizaciniais tektais. Garso regimybės konceptualizuota įtakos sfera galbūt atrodytų pernelyg maža. Kita vertus, ganėtina dažnai skirtinguose šiuolaikinės muzikos kontekstuose fiksuojamas akusmatiszkumo aspektas skatina ieškoti būdų, kaip plačiau atrinkti kūrybines ir struktūrines akusmatiszkumo fenomeno potencijas.

Akusmatinės muzikos *neutralaus lygmens* asketika daugiausia klausimų kelia analizės atveju. Ir jei sutariama, kad pastaroji yra elektroniškumo paradigmos sudedamoji dalis, tai *neutralaus lygmens* ir *pėdsako* klausimą galima visiškai teisėtai perkelti visai elektroniškumo paradigmos darbotvarkei. Apskritai garso elektroniškumo paradigmos (ypač akusmatinės muzikos) *nepartitūriškumas*, neutralaus lygmens grafinis *stygius* sąlygoja grynos garsinės medžiagos (*poietiniu* ar *esteziniu* lygmeniu) tolydaus tęstinumo apraiškas. Kitaip tariant, be pagrįsto grafinio poreikio neutraliame lygmenyje *poietinis* ir *estezinis* lygmenys sunkiai pasiduoda moksliniam *metodui*, o tai jau savaime yra skaidymo ir diskretizavimo veiksmas. Ta proga turime inventorizacinio pobūdžio *estezinio lygmens* tiriamąsias trajektorijas ir muzikos filosofijai atliepiančius, *poietinio lygmens* procesus aptariančius diskursus.

3.2. Akusmatiszkumas ir vaizdas

Dėl savo sintetinės kilmės tekstai apie kino meną padeda atskleisti ir gretimųjų meno sferų estetiką. Kinematografija, kaip vaizdo ir garso estetikos vienovė, gali pateikti gana daug gairių, kaip atpažinti, sisteminti ir klasifikuoti garso ir vaizdo sąsajas bei abipusio priešastingumo žaismės kategorijas. M. Chionas (Chion 1994) vaizdo ir garso kontaktą kine vadina „garsovaizdos sutartimi“ (angl. *audiovisual contract*). Taip pat jis kalba apie „audiovizualinę iliuziją“ – tai, kas sudaro regos ir klausos vienovę žiūrint audiovizualinį kūrinių, šiuo atveju – filmą. Būtent giluminė vaizdo ir garso sąjunga sukuria vadinamąją *pridėtinę vertę* – kai garsas papildo ir suteikia vaizdui esminę emocinę intenciją.

Pridėtinės vertės koncepcija iškelia paradoksą: kuo ji stipresnė, tuo ryškesnis apgaulingas išpūdis, kad garsas tik sustiprina vaizdo estetinį užtaisą ir pats savaime tėra antraeilis ir nebūtinasis.

3.3. Nejauka

„Nejauka“ – šis terminas nubrėžė išpūdingą trajektoriją per keletą gana tolimų teritorijų. Pirmą kartą jis buvo paminėtas psichologo Ernsto Jentcho tekste „Apie nejaukos psichologiją“ (Jentch 1906). Plačiau šią temą išskleidė S. Freudas savo tekste „Das Unheimliche“ (Freud 1919), paties termino etimologinį lauką neabejotinai priskirdamas kraupumo, baimės ir siaubo sferai. Tačiau S. Freudas, remdamasis E. Jentcho tekstu, užsibrėžia tikslą aiškiau apibūdinti nejaukos teritorijas žmogaus jausmų aplinkoje, atrasti konkrečių su šiuo dalyku susijusių situacijų. Vieną esminių veiksnių, sukeliančių *nejaukos* pojūtį, E. Jentchas įvardija dvejopai:

- abejonė, ar akivaizdžiai gyva būtybė iš tikro yra gyvybinga,
- abejonė, ar kartais negyvas objektas nėra gyvybingas.

Išskirtinė nejaukos savybė – miglota, nejauki abejonė asmens sąmonėje. E. Jentcho teigimu, šis jausmas trunka tol, kol abejonė išsisklaido, užleisdama vietą kitiems pojūčiams. Čia galima pastebėti sąsajas su akusmatiškumu kaip kontaktą su *kažkuo numanomu, tačiau šiuo momentu iki galo nepažiniu*, esančiu už pažinimo skraistės.

Automatiškumas – aiškus aspektas, jungiantis psichologinę situaciją ir muzikos akusmatiškumą. Mašina ir robotas – kiekviename muzikos garse egzistuojantis dvasiškumo genas, sugretintas su bedvase mašina, akivaizdžiai sukuria įtampą. Muzikos dvasia tarytum suteikia antgamtinio gyvybiškumo automatonui. *Nejaukos* ir automatiškumo santykis yra vaizdžiai pateiktas japonų robotikos profesoriaus Masahiro Mori sudarytoje *nejaukos slėnio* lentelėje, apibūdinančioje antropomorfizmo kognityvinio disonanso dinamiką (Mori 1970).

4. AKUSMATIŠKUMO TEORINIAI APMATAI

Garso regimybės sąvoka pirmiausia yra muzikos komponavimo dalis. Šios savybės ištakų reikėtų ieškoti ne vadinamajame esteziniame (muzikos kūrinio klausymo, suvokimo) lygmenyje, ne imanentinėje kūrinio struktūroje (Nattiez 1990: 140), o poietiniame (kompoziciniame ir ikikompoziciniame) muzikos matmenyje ir jo procesuose.

Egzistuoja **trys hipotetinės akusmatiškumo dimensijos**, hierarchiškai viena kitai pavaldžios ir susietos grįžtamuju ryšiu. Šie įrankiai padės analizuoti jau esamus muzikinius kūrinius nauju kampu, ypač ieškant *kompozitoriaus*

santykio su naujai aptariamu skambesiu. Jie turėtų praversti komponuojant naują muzikinį kūrinį, suteikiant (jei yra poreikis) papildomas šiame skyriuje minimas dimensijas. Akusmatiškumo savybei išskleisti pasitelkiama keletas elementarių opozicijų, dėl kurių tarpusavio įtampos akusmatiškumo fenomenas įgauna atpažįstamą pavidalą. Egzistuoja trys pagrindinės koordinacinių ašys (α , β , γ – alfa, beta, gama), kuriose akusmatiškumas lengviausiai pastebimas:

1. *Matomas – nematomas* (α – *vertikalioji ašis*). Tai vizualus skambesio paviršiaus įvertinimas – ar mes matome, ką girdime, ir kaip mes tai matome. Ši vertikalė sietina pirmiausia su M. Chiono minima *garsovaizdos sutartimi* ir jos įtrūkimais, anomalijomis bei lūžiais. Kitaip tariant, šioje opozicijoje pirmiausia ir išsiskleidžia garso ir vaizdo tarpusavio santykis.
2. *Girdima – negirdima* (β – *horizontalioji ašis*). Ši dimensija, kylanti iš minėtos nematomumo savybės, atspindi keletą muzikinių veiksnių, esančių tarpinėje zonoje – tarp skambesio paviršiaus ir žinojimo bei nežinojimo dimensijos. Tai binarinė įtampa tarp gausmo (sonoro) ir pulso kaip ašies priešpriešinio nario. Šioje opozicijoje tarpsta pagrindiniai laiko fenomeno sujungti aspektai – garso aukštis ir ritmas. Šios ašies dešinėje yra peržengiama girdimumo riba – kai tiesiogiai girdimi garsai, tolydžiai įgaudami vis didesnius laiko parametrus, tampa jau tiesiogiai negirdimais struktūriniais vienetais.
3. *Žinoma – nežinoma* (γ – *gylis ašis*) – iš negirdimumo savybės kildinama opozicija. Ši ašis vadintina ir „nebyliojo kontakto“ ašimi, nes jos veikiantieji elementai yra ne tik savotiškai akli, bet ir nebylūs. Tai abi anksčiau išvardytas ašis persmelkianti ir pagrindžianti savotiškos kompetencijos dimensija, siekianti brėžti ribas, apibūdinti ir įvertinti žinojimui priskiriamus muzikinio kūrinio elementus. *Gama – gylis ašis* – tampa plačiausia, daugiausiai aprėpiančia (praplėsto) akusmatiškumo teritorijos dalimi. Kaip dvišalės presupozicijos elementas (kai abu elementai nurodo vienas kito buvimą) būtent čia stipriausiai pasireiškia *tikėjimo* veiksnys. Kitaip tariant, negalime kalbėti apie *žinojimo lygį* atsietai nuo *tikėjimo*, ir atvirkščiai.

Papildomi du antstatai, savitai veikiantys šią trijų ašių sistemą, yra šie: anksčiau teoriškai apibrėžta *nejauka* ir naujas veiksnys *mimėzė*. Pirmuoju atveju tai yra stiprusis veiksnys, nurodantis *ribos* egzistavimą, antruoju atveju – silpnasis veiksnys, nurodantis *gama ašies* egzistavimą. Kitaip tariant, pirmasis veiksnys atspindi M. Mori lentelės *jaukos – nejaukos* aspektą, antrasis – panašumo į žmogų aspektą (Mori 1970).

4.1. Vertikaliaji akusmatiškumo ašis

Vertikaliojoje *alfa* dimensijoje pirmiausia pastebime muzikinio kūrinio matomus ir nematomus aspektus, kurių dauguma yra aiškūs skambesio paviršiaus elementai – muzikos atlikėjai, garso įrašai ir / arba vizualizacijos. Čia išskleidžiamas kūrinio garso ir vaizdo ryšys, jų tarpusavio santykis. Apatinėje ašies dalyje tarpsta įrašyta ir užfiksuota akusmatinė muzika be savarankiškos vizualinės linijos. Kylant aukštyn, garso vaidmuo tolydžio silpnėja, semantinis svoris tirpsta, užleisdamas vietą vis stiprėjančiam vizualumui ir regimiems muzikiniams aspektams, kol galiausiai – pačiame ašies viršutiniame poliuje – turime grynojo akusmatiškumo antonimą.

4.1.1. Ekstremumai

Apatiniame šios ašies poliuje yra *grynasis akusmatiškumas*, „aklas“ garsas, visiškai atsietas nuo jį įprastai lydinčio vaizdo, kitaip tariant – garsas be vaizdo. Tai schaeferiškas idealas – *redukuotas klausymas*, tam tikras klausymo praktikos lygmuo, kai girdimi tik patys garsai be juos persekiojančio (dažniausiai vizualaus) prasmio krūvio.

Kitoje ašies pusėje yra *apverstasis akusmatiškumas*. Tai veidrodinė priešprieša grynajam *akusmatiškumui* – matomi vaizdai be ryšio su girdimu pasauliu. Kitaip tariant, jei grynąjį akusmatiškumą galėtume pavadinti „bekūniais balsais“, tai apverstasis akusmatiškumas vadintųsi „nebyliais daiktai“. Be tokios grynosios kategorijos *alfa* ašis būtų nepilna ir nepakankamai subalansuota. *Apverstasis akusmatiškumas* – nebyli ir mažai tyrinėta zona, laukianti atidesnio tiriamojų žvilgsnio vizualiųjų menų ir muzikos ateities tyrimuose.

Alfa ašis yra tiesiogiai susijusi su erdviškumo aspektu. Būtent dėl *objekto* sąvokos garso erdviškumo aspektas išsiplečia už matomumo ribų – juk schaeferiškas garso objektas gali būti apibūdinamas erdvinėmis kategorijomis, tokio mis kaip masė, kiekis, faktūra. Schaefferio klasifikacija aiškiai atliepia Varėšės mintis apie garso medžiagiškumą, įkūnijimą ir materializaciją.

Jeigu neįjauk linkstama traktuoti kaip neatsiejamą kiekvienos iš trijų ašių veiksnį, tuomet būtina apibrėžti neįjaukos santykį su ašių ekstremumais. Aki-vaizdu, kad *alfa* ašies atveju apatinėje *grynojo akusmatiškumo* pusėje neįjaukos veiksnys yra lengviausiai įvairinamas. Nuasmenintas balsas, kartojamas ir sklindantis iš įrašo, bet kuriuo atveju savo pirmaprade esybe kyli iš neįjaukos. Visi mechaniškai atkuriami balsai – ar tai būtų telefono autoatsakiklis, ar radijo taškas – turi neįjaukos šešėlį. Nebylūs objektai ir kūnai, begarsiai vaizdai, absoliuti tylą, kaip mirties atspindys, taip pat turi pakankamą neįjaukos krūvį (Dolar 2006).

Būtina atskirai pabrėžti stipriausią su neįjauka sietiną *garsovaizdos sutarties* anomalijos aspektą, kai matome viena, o girdime kita. Ši anomalija pastebima, kai, formaliai žvelgiant, sutartis lyg ir galioja – įvykių sinchronizacija

nepriekaištinga, tačiau garso, kaip pasekmės, ir vaizdo, kaip priežasties, suderinamumas racionaliai nėra įmanomas.

4.1.2. Centro pozicija

Vertikaliosios *alfa* ašies vaizdas būtų nepilnas, jei neapartume ašies centro pozicijos. Savaiame suprantama, ši įsivaizduojama ašis yra tolydi, tačiau hipotetiniame jos viduryje galėtume numanyti egzistuojant tam tikrą pusiausvyrą tarp matomo ir regimo, tarytum tai būtų chioniškos garsovaizdos sutarties balansas muzikoje. Išvardysime keletą aspektų, kurie apibrėžtų ašies centrą:

1. Įtikinami kūrybiniai sprendimai jungiant įrašą su gyvu atlikimu.
2. Kūrybinės situacijos, kai vienais ar kitais būdais sprendžiamas statiško ir neekspresyvaus garsiakalbio buvimo klausimas.
3. Kompiuteriniai ir elektroniniai aspektai uždengiami akustinių instrumentų skraiste – kai kūrinio girdimasis paviršius yra grynai akustinis, be elektroninių instrumentų priemaišų, tačiau kompiuterinių ar kitokių garsinių technologijų dalyvavimas numanomas ir juntamas.

Pirmuoju atveju kūrybinis įtikinamumas, be abejonės, yra sąlygotas daugelio veiksmų, tačiau galima lengvai pastebėti, ar įrašas kūrinyje įgavo svarų vaidmenį, ar garso įrašas yra neatsiejama struktūrinė kūrinio dalis, ar autorius atsižvelgė į įrašyto garso ir su tuo susijusių akusmatinių aspektų visumą, ar ne.

4.2. Horizontalioji ašis

Šio skyriaus tikslas yra tik atrasti plačiame muzikos ir garso tyrimų lauke bei įvardyti atskirus aspektus, tinkamus *horizontaliajai akusmatiškumo* dimensijai – *beta ašiai*, atspindinčiai „laiko strėlės“ liniją. Savaiame suprantama, kad muzika ir laikas yra vienas kitą papildantys elementai. Muzika struktūruoja laiką (Chion 2009), ypač jei kalbama apie jos komponavimą. *Beta ašis* aprėpia laiko parametru labiausiai pavaldžius veiksmus, susijusius su *girdimu* ir *negirdimu* skambesiu. Atspirties tašku čia galėtų būti kūrybiškai sodri K. Stockhauseno mintis apie garso aukščio ir ritmo dualumą – kaip to paties fenomeno skirtingas medalio puses (Stockhausen 1959).

4.2.1. Gausmas ir pulsas

Esminės *beta ašies* kategorijos – gausmas ir pulsas bei jų tarpusavio ryšys. Maksimaliai redukuodami laiko trukmes iki absoliučių verčių pastebime, kad vieno tiksliai apibrėžto dažnio periodinė banga, remiantis *Fourier teorema*, turėtų tęstis amžinai. Pagal kitą teorijos pusę, *Diraco delta funkcija* – be galo trumpas impulsas, kurio laiko vertė lygi nuliui, apima visus garsinius dažnius (Roads 2004). Šių begalybių dualumas atveria vartus ne tik platiems moksliniams eksperimentams, bet ir mitiniams bei fantasmagoriniams kūrybiniams apmąstymams muzikos komponavimo atžvilgiu.

Beta ašyje tolydžių pokyčių gausmo anamorfizmas kontrastuoja su impulsinės prigimties skambesiu. Šią gausmo savybę iš mitologinio mąstymo perspektyvos būtų galima prilyginti lėtai sėlinančiam žvėriui ar iš ugnikalnio tekančiai lavos upei. Žvelgiant plačiai – gausmo anamorfizmas „maitina“ *nejauką* per keistos statikos, „lėto atgijimo / lėtos mirties“ analogiją. Atitinkamai ritmo reperkusa naikina *nejauką* ir palaiko „amžinąją gyvastį“, amžiną judėjimą.

Pagal S. Freudo apibūdinimą, gausmas ne tik iliustratyvia ir asociatyvia jungtimi siejasi su *nejauka*. Gausmas *a priori* jau turi pasyvų *nejaukos* užtaisą – tiek iš *poietinės*, tiek iš *estezinės* pusės (Grimshaw 2009). Kita vertus, ritmas aktyviai organizuoja muzikos vyksmą ir yra jos organizuojamas (Cooper, Meyer 1963). Nuolatinė kaita ir reguliarumas atspindi organiškų gamtos ritmus, kurie kaip ekstramuzikiniai elementai kuria bendrą muzikinį-mitologinį skambesio santvarkos lauką. Taigi dešiniajam horizontaliosios ašies ekstremumui reikėtų priskirti *jaukos* kategoriją, lygiai kaip vokiečių kalboje S. Freudas žodžiui *unheimlich* priešpriešina žodį *heimlich*.

4.2.2. Mirtis ir gyvenimas

Grįžtant prie dviejų akusmatiško vektorių – *transcendentinio* ir *imanentinio*, gausmo ir pulso priešpriešą (kitai tariant – dvišalę presupoziciją) su šiais tipais reikėtų gretinti tokiu būdu:

1. **Gausmo ekstremumas = transcendentinis vektorius.** Šiame *beta ašies* krašte aiškiai dominuoja *transcendentinio vektoriaus* aspektas – lėta garsų tarpusavio gravitacinė dinamika skaido garso objektą į atskiras sudedamąsias dalis, tolydžio atidengdama ir nušviesdama nematomos būties egzistavimo pasienius. Lėtos (ir *nejaukos*) mirties (arba atgimimo) metafora tiesiogiai pateikia *akusmatinės ribos* pojūtį (šiuo atveju kalbėtume apie būseną artėjant prie galimo *transcendentinio universumo* teritorijos ribos).
2. **Pulso ekstremumas = imanentinis vektorius.** Ritmo, pulso ir kartojimo elementai, kaip aktyvaus (o ne pasyvaus) proceso dalyviai, kuria *hic et nunc* atmosferą. Subjektas yra gyvas, plakančia širdimi, supamas aktyvių aktantų, daiktų ir aplinkybių. Šitai gyvenimo proceso manifestaciją atspindi visų lygių pulsuojančių elementų sintetinė koherencija, susiliejimas į vieną kūrybinę visumą.

Ultrasoninis *beta ašies* kairysis užribis neturi muzikinio komponavimo svorio ir dėl šio teksto nedidelės apimties nėra vertas atidesnio žvilgsnio. Kita vertus, judant *beta ašimi* į dešinę, pulsą (platesne apimtimi), kaip aktyviai veikiantį rekursinį procesą, galima transformuoti koduoti (stambėjimo linkme) į: faktūrinį vienetą, harmoninio ritmo vienetą, muzikinės retorikos, formos pulsą, įskaitant ir stambius muzikinio laiko vienetus (makroformas) bei tokias

absoliučias laiko vertes, kaip minutės, valandos, dienos, metai etc. (Roads 2004). Tokiu būdu infrasoninės vertės ir suvokiamos, ir komponuojamos per su klausa mažiau sietinus fenomenus – racionalių protą, emociją ir tikėjimą (*gama ašis*).

4.3. Gylio ašis

Trečioji – gylio ašis *gama*, įtempta tarp **žinojimo / tikėjimo** ir **tuštumos**, kyla iš negirdimumo savybės. Šios ašies elementai nėra tiesiogiai pavaldūs penkiems pagrindiniams išoriniams jusliniams potyriams, taigi nėra tiesiogiai siejami su išoriniu pasauliu. Vieninteliai šios ašies veikėjai – žmogaus minties produktai. Aukštesnio lygmens ašys – *alfa* ir *beta* – ganėtinai gerai maskuoja *gama* ašies elementus, todėl nei *apgražos inžinerija*, nei bet kokiais įstrižais žvilgsniais ir ekstrapoliacijomis šių metafizinių objektų patikimai neįmanoma identifikuoti.

4.3.1. Startinė pozicija

Apibendrinus ir įvertinus *alfa* ir *beta* ašių maskuojamąjį poveikį *gama* ašiai, galimos dvi prielaidos:

1. Komponavimo atveju *gama* ašis visada yra startinė kūrybinės operacijos pozicija. Kitai tariant, muzikos kompozicijos atsiradimo priežastis su tam tikromis išlygomis visada kyla iš santykio tarp žinojimo ir nežinojimo.
2. Esteziniu lygmeniu vyksta hierarchinės ašių struktūros kolapsas – visi skirtingų ašių elementai yra priimami vienu metu dėl anksčiau įvardyto maskavimo, tik patys ryškiausi *gama* ašies elementai yra atpažįstami sąmoningame lygmenyje.

Svarbu pabrėžti, kad tiek *žinojimo*, tiek *tikėjimo* kategorijos čia aptariamoms tik tiek, kiek jos aiškiai atsispindi kūrinyje ir komponavimo struktūroje, laikinai atblokuojant jas nuo lūkesčių psichologijos, bendrosios filosofijos ir teologinių diskursų bei paliekant perspektyvą ateities tyrimams. Kita vertus, tam tikras platoniško idėjų ryšys su *gama* ašies objektais yra pakankamai akivaizdus. Šiuo atveju, jei *gama* ašis yra komponavimo pagrindas, tai atspirties taškas yra *idėja* arba jos nebuvimas. Muzikinio kūrinio idėja, netekusi materialaus pasaulio elementų, tampa gana platoniška kategorija; kalbant siauriau – tai yra **semantinis objektas, liekantis pašalinus iš kūrinio regimąjį ir girdimąjį aspektus** (*alfa* ir *beta* ašys). Nors kituose diskursuose tikėjimas ir žinojimas yra priešpriešinami vienas kitam, čia tarp žinojimo ir tikėjimo kategorijų reikia dėti lygybės ženklą ir įvardyti tikėjimą kaip aukštesnį žinojimo ir kompetencijos lygį, ypač kalbant apie muzikos komponavimą.

Nebuvimas (arba stygius) gali būti lygiai tokia pati kūrybinė varomoji jėga kaip ir buvimas (Lacan 1991/1955). Garsų išlaisvinimas (Russolo 1913)

ir jų medžiagiškumo pripažinimas (Varèse 1936) kreipia link savarankiškos garsų būties idėjos (Cage 1937), atliepančios taoistinę (ne)veiklos (*wu wei*) koncepciją.

Akusmatiškumas *gama* ašyje pasireiškia santykiu su žinojimu. Kitaip tariant, žinojimas naikina neįauką visais aspektais – jeigu yra žinoma, kas slypi už skraistės, visa mus pasiekianti informacija patenka į turimą žinojimo struktūrą. Ir tik kai informacija neatitinka (arba nebeatitinka) turimo struktūrinio žinojimo modelio, vėl atsiranda proga neįaukos materializacijai. P. Ablingerio *Speaking piano* (1998) atveju kūrinių programa kuria dozuotos neįaukos situaciją. Premjeroje „prabilęs“ pianinas pirmąkart sukuria klasikinį *neįaukos* atvejį – niekam nesitikint tokio įvykio, vėlesniais atvejais tiek asmeninis žinojimas, tiek kūrinių programa eliminuoja neįaukos galimybę.

4.3.2. Akusmetras ir Didysis Kitas

Radikalaus struktūriškumo (pvz., totalaus serializmo) atvejais, kai tiek *beta*, tiek *alfa* ašių elementai nurodo griežtos metakonstruktijos egzistavimą *gama* ašyje, subjekto kontaktas su šalta mechanine logika kūrnia dvejopą rezultatą. Tais atvejais, kai iš asmeninės patirties arba dėl kūrinių ekstramuzikinių tekstų yra žinoma apie metakonstruktijos egzistavimą, *neįaukos* elementas pasireiškia kontaktu su vadinamąja freudiška *Olimpija* – negyvu automatonu (Freud 1919). Kitais atvejais, kai apie metakonstruktijos egzistavimą nėra pirminės informacijos arba apie ją sužinoma palengva (tylus sėlinimas taip pat yra vienas iš neįaukos elementų), tuomet galima kalbėti apie kontaktą su Freudo minimais įveiktais ir išstumtais objektais, lakanišku *Didžiuoju Kitu* (Lacan 1991/1955) arba *akusmetru* (Chion 1999). Ir tik nuo kompozitoriaus kūrybinio apsisprendimo priklausys, kokį vaidmenį jis užims – ar susitapatins su *akusmetru* ir jo visagalybe, ar šalto stebėtojo žvilgsniu nušvies *riba*, už kurios matomas *Kito* šešėlis.

Visais atvejais ryškiai identifikuojami *gama* ašies faktoriai turi vieną bendrą bruožą – ribos koncepciją. Riba, kaip svarbus *gama* ašies veiksnys, koncentruotai simbolizuoja pitagorietiškos skraistės metaforą.

Idealus komponavimas įsivaizduojamas kaip kylantis vektorius nuo *gama* per *beta* iki *alfa* ašies. Sąmoningas (tiek racionalus, tiek intuityvus) muzikinio kūrinių komponavimas turėtų aprėpti visų ašių aspektus ir bent jau identifikuoti bei įtvirtinti kūrinių elementų buvimą tam tikru adresu kiekvienoje ašyje.

5. KŪRYBINĖS AKUSMATIŠKUMO AŠIŲ PRIELAIDOS

Šių skyrių pabrėžtinai rašau pirmuoju asmeniu. Nors kūryboje mane domina skirtingų, net ir labiausiai nutolusių muzikos stilių sugretinimas, laikau save elektroniškumo paradigmos gyventoju. Savo kūrybą, besiplėtojančią tiek akustinės, tiek elektroninės, tiek taikomosios muzikos srityse, apibūdinčiau taip: tai intertekstualumo ekskursų žaismė, kartais net peržengianti muzikos diskurso teritoriją, po eklektikos svoriu kontempliuojanti apie absurdo ir beprasmybės kategorijas, modeliuojanti ir imituojanti reikšmių ir prasmių konstrukcijas, o kartais šias dvi pastarąsias pozicijas paliekanti atviras ir neužpildytas.

5.1. Semantinė žaismė ir tuštuma

Savo kompozicijose derinu sistemos ir jos nebuvimo idėjas, klaidos estetikos elementus ir teatrinio veiksmo priemones. Pagal akusmatiškumo ašių pirmaplanį dominavimą kompozicijose visą kūrybinį katalogą galėčiau suskirstyti į tris dalis. *Alfa* ašiai priskiriu tuos kūrinius, kuriuose ryškiausiai artikuliuotas matomumo ir nematomumo balansas: „weLLcome/fareweLL“ (2006), „I AM“ (2009). *Beta* ašis dominuoja girdimumo veiksnio pagrįstose kompozicijose: „Šilelis“ (2015), „Dormedo“ (2014), „Mojibake-1. Auikhhhhh“ (2013), „100 pavasarių“ (2014). *Gama* ašį reprezentuoja semantinės žaismės ir akusmatiškai ribinės kompozicijos: koncertas fortepijonui ir orkestrui „Robotai ir žiedlapiai. Penki nematomi objektai“ (2016), „Du karveliai“ (2015), „Evidence #2“ (2006), „Kolekcija“ (2007).

5.2. Riba kaip gairė ir siekiamybė

Brutaliai redukuojant komponavimo elementus iki fundamentalių elementų, atsiskleidžia vienas netikėtas aspektas – pagrindinė mano kompozicijų siekiamybė yra atrasti kūrinių ribas. Tarytum tam tikra muzikinio emergentizmo atmaina – kai muzikinė sistema arba jos stygius (kurianti tuštuma) savarankiškai auga ir plėtojasi iš žemesnio struktūrinio vieneto, kur kiekvienas perimetro elementas augdamas ieško savo prigimtį atitinkančios ribos ir – tikėtina – pasiekęs ribos horizontą nustoja augti. Kitu atveju – kirtusi savo nusibrėžtas akusmatiškumo ribas muzika „suvalgo“ pati save ir patenka į nenusisėkusio kūrinių lentyną; antruoju atveju – nepriartėjusi prie akusmatinio horizonto muzika sustingsta užgimimo stadijoje ir neįgauna savarankiško krūvio nė vienoje akusmatiškumo ašyje.

IŠVADOS. BŪTIES AŽŪRAS

1. Pritaikius istoriografinį, empirinį, tiriamąjį metodus bei pasitelkus sistemines ir klausomosios analizės rezultatus **pavyko**: istoriškai pagrįsti ir išgryninti akusmatiškumo kontekstą, atrasti jo ištakas ir sąsajas su nemuzikinėmis disciplinomis, suformuoti identifikavimo įrankių arsenalą ir įvardyti esminius komponavimo principus, atliepiančius akusmatiškumo koncepciją.

Akusmatiškumo, kaip muzikos suvokimą formuojančio kompozicinio veiksnio, diskursas – palyginti nauja tyrimų sritis, kuriai pasitelkiamas humanitarinių (muzikologijos, muzikos filosofijos, muzikos estetikos, psichologijos, psichoanalizės) ir tikslųjų mokslų (fizikos, akustikos, psichoakustikos) potencialas. Tarpdisciplininis šio tyrimo kontekstas padėjo susieti skirtingų disciplinų atskirai nagrinėtus akusmatiškumo elementus į bendresnę teorinę-praktinę visumą. Be to, konteksto imties plotis brėžia naujas gaires tolesniems tyrimams, padėsiantiems visapusiškiau ir dar detaliau išnagrinėti akusmatiškumo koncepciją papildomais rakursais.

Atliktų tyrimų rezultatai užpildė akusmatiškumo koncepcijos teorinę struktūrą. Verta pažymėti, jog buvo įrodyta, kad ji gali būti naudojama atsietai nuo žanrinių ir stilistinių priklausomybių. Apibrėžtas ir pagrįstas dviejų paradigmų – akustiškumo ir elektroniškumo – buvimas bei jų sankirtos zona, kur identifikuoti ryškiausi akusmatiškumo pėdsakai visose dimensijose. Taip pat buvo išgryninta akusmatiškumo sąvoka – **konceptualizuota garso regimybė**, arba skambesio ir regimybės santykių sistema, išskleidžiama į tris analitines dimensijas. Ši gana laki sąvoka kol kas yra universali koncepcija, aprėpianti muzikės visetą. Vienintelė ir pagrindinė akusmatiškumo egzistavimo sąlyga – aiškiai identifikuojamas *ribos* aspektas bent vienoje iš trijų akusmatiškumo dimensijų. *Ribos* sąvokai akusmatiškumo aspektu reikalingas kitas tiriamasis žvilgsnis, peržengiantis šio teksto apimtį. Pagrindinė šio galimo tyrimo gairė – atrasti *ribos* veikimo lauką, atsakyti į klausimą, kiek *ribos* sąvoka yra sietina su reliatyvizmu. Kitaip tariant, reikėtų rasti, kur *ribos* sąvoka negalioja arba jos nėra.

2. Akusmatiškumo gimimą, kaip ir jo istorinius pėdsakus, galima įvardyti dvejopai – formaliai ir istoriškai, abiem atvejais jį traktuojant kaip neregimo garso koncepcijos tęsinį:

- a) Formaliai žvelgiant, neregimo garso eros pradžia sietina su įrašų technologijos atsiradimu XIX a., kai garsas neteko ryšio su savo pirminio atsiradimo priežastimi. Garso transliacijų ir įrašų technologijoms tobulėjant, šis atotrūkis tik ryškėjo ir garso menininkai netruko šį fenomeną pastebėti ir įvardyti. P. Schaefferio kuriama *akusmatinė* muzika galėjo būti įvardyta visai kitokiu terminu, tačiau esama aplinkybė padėjo nutiesiti mitologiškai poetinį tiltą į antikos laikus ir įrašytos muzikos perklausas

traktuoti kaip Pitagoro *akusmatikoi* tradicijos mitologinę parafrazę. Taigi formalusis akusmatiškumo koncepcijos gyvavimo periodas yra pagrįstas technologinės estetikos prielaidomis – nuo Antrojo pasaulinio karo iki šių dienų.

- b) Platesnis istorinis žvilgsnis liudija neribotą akusmatiškumo veikimo lauką. Konceptualizuoto neregimo garso apraiškų galima aptikti visuose žmonijos istorijos tarpsniuose. Siekiant atsverti plačius ekskursus po XX–XXI a. akusmatiškumo psichologines ir technologines disciplinas, buvo pasirinkta semantiškai artimiausia antikinė situacija – Pitagoro socioreliginis kultas, ypač narių segmentas, pavadintas *akusmatikoi*. Antroji istorinė akusmatiškumo pėdsakų paieškos teritorija – Biblija ir Dievo Balso akusmatinės apraiškos tekste.

3. Be istorinių akusmatiškumo aspektų, buvo atrasti du svarbūs tarpdisciplininiai elementai, padėję pagrįsti akusmatiškumo technologinį foną. Pirmasis jų – *nejauka*, kaip psichologinė būseną, palyginti neseniai įžengė į tarpdisciplininę areną. XVII a. J. Vaucansono mechaninių automatonų (pvz., *virškinantiantis*, *šachmatininkas*) ir kitų vėliau atsiradusių mechaninių gyvybės imitacijų skleidžiama *nejauka* (Freud 1919) formuoja tam tikrą akusmatinį efektą – sąmonė ir veiksmas atsiejami nuo priežasties (žmogaus) technologijos „skraiste“ (*ribos* manifestacija). Kitais atvejais *bekiniai balsai*, sklindantys iš telefono garsiakalbio ar kine, taip pat turi nemenką *nejaukos* krūvį (Chion 1994). Dėl šio sąryšio per akusmatiškumo koncepciją *nejauka* tampa ne tik garso, bet ir muzikos įteisintu elementu (Dolar 2006). Iš čia kyla prielaida, kad akusmatiškumas ir *nejauka* yra to paties (dualaus) koncepcinio objekto skirtingos pusės.

Nejaukos slėnis (Mori 1970) – antras svarbus tarpdisciplininis elementas, padėjęs pagrįsti elektroniškumo ir akustiškumo paradigmų sankirtos akusmatinius aspektus. Automatinių konstrukčių (robotų) mimezės skalė organiško (gyvo) pasaulio atžvilgiu nurodo neįprastą *nejaukos* fenomeno apraišką pusiaukelėje, kai robotas jau nėra robotas, bet dar ne žmogus. Paradigmų sankirtoje egzistuojančioje *X zonoje*, kai muzikos elektroniškumas jau užsimaskavęs, o grynasis akustiškumas dar neįvykęs, galima pastebėti ryškiausių bei tinkamiausių *akusmatiškumo* ir *nejaukos* pavyzdžių, pasiduodančių analizei ir sistematizavimui. Geriausiai tai iliustruoja P. Ablingerio „Talking piano“ (1996), R. Mažulio „Cum essem parvulus“ (2001), M. Gordono „Timber“ (2011).

4. Po *ribos* būdingiausi akusmatiškumo plotmės komponavimo principai yra *nejauka* ir *procesualumas*. Pastarasis yra skaidomas į du potipius: **akusmatizacijos** ir **deakusmatizacijos** procesus, kai garso ar semantinis objektas nepastebimai ir tolydžiai yra maskuojamas arba, atvirkščiai, – atidengiamas. Kitaip tariant, abu potipiai nurodo vektoriaus kryptį „nuo“ arba „į“ subjektą. Tai ypač ryškiai pastebima analizuotuose R. Mažulio ir M. Gordono kūrinuose.

Pastebėtas įdomus faktas: egzistuojąs **dviejų vektorių** fenomenas (transcendentiniu ir imanentiniu pavidalu) išryškėjo tiek analizuotuose istoriografiniuose šaltiniuose, tiek sisteminėje akusmatiško teorinių aspektų analizėje. Analizuojamuose kūriniuose šių vektorių dinamika ypač pastebima C. Nancarrowo ir R. Pascasio kūriniuose.

Per keletą elementarių opozicijų pavyko atrasti tris akusmatiško ašis, padedančias efektyviau atpažinti ir įvardyti akusmatiško fenomeną trimis dimensiniais lygiais:

- 1) matymas – nematymas (*alfa* ašis) – skambesio paviršiuje fiksuojamo garso ir vaizdo tarpusavio santykis, apibūdinantis muzikos erdvinius aspektus;
- 2) *girdėjimas* – *negirdėjimas* (*beta* ašis) – per laiko fenomeną nematomumo savybę tęsianti dimensija, atspindinti sonoro ir pulso santykį;
- 3) *tikėjimas* – *tuštuma* (*gama* ašis) – erdvės ir laiko fenomenus peržengusi dimensija, apimanti semantinius objektus ir tuštumą, atskirtą *ribos* koncepcija, kitaip tariant, tai, kas lieka iš muzikos kompozicijos atėmus *alfa* ir *beta* ašių turinį.

Analizuojant akusmatiško ašių funkcinius aspektus pastebėta ypatinga tendencija – egzistuoja tam tikra dimensijų koherencijos ir susietumo konstanta: kiekviena kompozicija užima tam tikrą teritoriją *kiekvienoje* ašyje, kitaip tariant, nėra tokio muzikinio kūrinio, kuris neužimtų jokio ploto kurioje nors vienoje iš trijų ašių. Iš čia kyla hipotezė – net jeigu komponavimo stadijoje nebuvo sąmoningai ar intuityviai atsižvelgta į visų ašių veiksmus (pavyzdžiui, Alvino Luciero „I am Sitting in a Room“ ar Yanniso Kyriakidžio „a conSPIracy cantata“ atveju), tam tikrą poziciją kiekvienoje ašyje kompozicija įgauna spontaniškai estezinio proceso metu. Esant tam tikroms palankioms aplinkybėms, susiformuoja gana koherentiška pozicija kitoms ašims.

Pastebėta išskirtinė ašių savybė perleisti perteklinį krūvį gretimoms ašims – įkrauta ašis užpildo turiniu gretimas ašis. Tai ypač pastebima kalbant apie grynąją akusmatinę muziką ir *beta* ašį, kai maksimaliai prisodrinta laiko dimensija sukuria turinį tiek *alfa*, tiek *gama* ašims (vienas ryškiausių pavyzdžių – Erico Nystromo „Catabolisms“).

5. Jeigu įprastiniais atvejais akusmatiškas ir *nejauka* iš pirmo žvilgsnio gali būti siejami su tamsiosiomis žmogaus savybėmis ar pojūčiais, tai aš savo kūryboje esu pasirinkęs kontrasto principu grįstą *X zonos* elementų traktuotę. *Žaismė* – vienas ir vienintelis mano kūrybos vardiklis. Mano kompozicijose akusmatiško fenomeną išryškina šios techninės operacijos: *akusmatinis abstrahavimas* – garso *įvaizdinimas* ir *vaizdo įgarsinimas* (priklausomai nuo vektoriaus krypties); *transcendentinė transformacija* (ekstramuzikinės medžiagos tiesioginė ekstrapoliacija į muzikines vertes); *transcendentinio kodavimo žaismė* (galbūt niekada neišsifruotinių, bet pastebimų pranešimų fiksavimas

kompozicijose); *šaltos sistemos griūtis*; *semantinių vienetų žaismė*; *garso mozaika* ir *hipermontažas*.

Tyrimo eigoje suformuotos išvadų tezės patvirtino, kad akusmatiško kategorija yra funkcionuojantis muzikos viseto vienetas, turintis aiškią poziciją komponavimo procesuose, muzikos suvokime ir atveriantis naujas galimybes šiuolaikinės muzikos kontekstų analizei.

Tolesnius tyrimus vertėtų tęsti šiomis keturiomis pagrindinėmis kryptimis:

- Akusmatiško sampratos tyrimai istoriniu aspektu. Chronologiniu požiūriu akusmatinis garsas yra tik iš dalies aptartas (Kane 2014), todėl vertėtų sutelkti dėmesį į neregimo garso vaidmenį kultūros istorijos plotmėje.
- Statistiniai neregimo garso tyrimai muzikos, psichologijos ir psichoakustikos disciplinų kryžkelėje.
- Neregimo garso vaidmuo lietuvių etnografijoje ir mitologijoje.
- Akusmatiško koncepcijos skirtumai judėjų, krikščionių ir kitose didžiojo pasaulio religijose.

Mano muzikinio meno projekto esminė ašis – išskleisti skambesio objektų kontaktus vienu kompleksiniu estetiniu sprendimu – garso mozaika, kurioje būtų aiškiai išgrynintas *ribos* kontūras, *ribos* tarp matymo ir nematymo, *girdėjimo* ir *negirdėjimo*, galiausiai – tarp žinomo ir nepažinto. Verta paminėti, kad akusmatiško bruožai gali reikšti visomis ašimis, daugeliu semantinių sluoksnių vienu metu, savitai formuodami vertikalų ir hierarchinį muzikinio kūrinio būties ažūrą.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Jonas Jurkūnas

**ON ACOUSMATISM.
MANIFESTATIONS OF THE INVISIBLE SOUND
IN THE CONTEXTS OF 20TH- AND 21ST-CENTURY
MUSICAL COMPOSITION**

Summary of the artistic research paper

Music (W300)

Vilnius, 2017

INTRODUCTION

The research paper was prepared over the period of 2012–2016 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Research supervisor:

Prof. Dr. **Rytis Ambrazevičius** (2012–2015, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Assoc. Prof. Dr. **Mārtiņš Viļums** (2015–2016, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper is to be defended at the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Board:

Chairman:

Prof. **Vaclovas Augustinas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Composition)

Members:

Prof. Dr. **Kerri Kotta** (Estonian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Prof. **Rytis Mažulis** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Composition)

Prof. Dr. **Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

Prof. **Mindaugas Urbaitis** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music W300, Composition)

Reviewer:

Prof. Dr. **Antanas Kučinskas** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art Research 03H, Musicology H320)

The research paper will be defended at the public meeting of the Board of Music at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on June 14, 2017, at 10.00 a.m.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110, Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

The summary of the research paper was disseminated on May 12, 2017.

A copy of the research paper is available at the library of the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Conceptual grounds for research. The phenomenon of the invisible sound and acousmatism, as its essential quality, deserves more serious attention given the current situation in musical composition. Acousmatism is obviously more than just a concept having certain historical significance. From the viewpoint of a contemporary composer, it is defined by the degree of interaction between sound and image, as well as reflections of that interaction on the conceptual level of creative work. Considering this through the lens of cause-and-effect relationship, it may be viewed as pertaining to the characteristics of discontinuity and dynamic interplay between the sound source and its cause. In fact, it is not only and not so much related to the sound's visibility, but rather to the dynamic relationship between *watching* and *seeing* in music and between *listening* and *hearing* on the level of musical composition. In the light of this relationship the third dichotomy of *knowing-believing* becomes apparent. When understood as categories pertaining to the field of artistic production, sound and image ask for much broader definitions, which, in turn, broaden the scope of acousmatism.

The physical nature of sound has always had and still has a significant effect not only on the aesthetic perception of music (in humans) but also on the creative approach of an individual composer, on his or her personal *attitude towards the sound*. Developing technology for sound recording, generation and amplification created a condition, in which a mechanical disjunction of causal relationship between the instrument (sound generator) and the sound became possible. It seems unquestionable nowadays that our creative approaches and aesthetic attitudes have irreversibly changed and adjusted to the sonic environment, in which computer-generated sounds have become commonplace.

During the past few decades state-of-the-art sound technology has become widely accessible to many musicians and has been applied in many areas of musical art. The impact of technological progress, both active and passive, might be felt in all three largest territories of music's existence including composition, performance and research. The fascinating facility and speed, with which colossal amounts of sound material and other musical data can be processed by using digital technology, notably accelerated the emergence and development of an **electronic paradigm** in the processes of musical composition. On the other hand, in response to the reckless technological advancement of the 21st century, one is tempted to halt and rethink some of the unduly forgotten matters, reflect on the issues that may have never been raised before because they were obscured by the development of an electronic paradigm. Electronic paradigm, as a system of musical logic based on modern technology, is understood to exist in opposition to acoustic paradigm that reflects most conventional methods of musical composition, performance and research.

For the sake of greater theoretical and practical clarity, the scope of the theoretical section in this artistic research project has been deliberately limited to musical composition of the 20th and 21st centuries, encompassing also hypotheses, analyses and experiments related to performance, ideological and artistic aspects of composition, as well as tracing their historical and ideological sources outside a delineated chronology.

The **subject** of this research project is the category of *acousmatism* in the music of the 20th and 21st centuries, manifestations thereof in the interdisciplinary contexts, and related aspects of composition.

Current significance of the research. The emergence of new musical trends and new approaches, especially at an intersection between the *acoustic* and *electronic* paradigms, requires pertinent systematic approach to the issues of musical composition from the perspective of acousmatism. Acousmatism, like the whole domain of the invisible sound, is still a largely underresearched phenomenon. Speaking of relevant terminology, the scope of available theoretical resources exploring the area of intersection between live and electronically produced sounds in contemporary music is rather scarce in Lithuanian language.

Novelty of the research. In the overlapping territories of acoustic and electronic paradigms there exist quite a few tendencies that present plenty of stylistically, artistically and scientifically beneficial topics for research but remain hitherto uninvestigated and therefore serve as initial motivation to engage with this research project. The issues of the invisible sound are examined herein, offering not only and not so much aesthetic and cultural perspective but rather newly conceptualized approach to musical composition.

The **purpose** of this research project is to explicate and specify the concept of 'acousmatism', to reveal its contextual scope, to distinguish and define basic acousmatic-compositional aspects. To achieve this aim the following **objectives** were to be fulfilled: to discover and identify the underlying acousmatic prerequisites for the artistically rewarding contact between acoustic and electronic paradigms; to analyse and systematize the manifestations of acousmatism in contemporary experimental music with reference to actual musical examples; to formulate the author's personal stance towards acousmatism as a composer of contemporary music. Some further tasks may be delineated with regard to the chosen field of research, such as:

- to validate the legitimacy of acousmatism in music on the basis of musical, as well as historical and interdisciplinary sources;
- to define creative and musical aspects of acousmatism in epistemological terms;
- to identify and classify the elements comprised in the concept of acousmatism;

- to identify compositional principles that are essential and specific to acousmatism;
- to compile a concise list of the newly derived, translated and prospective terms that reflect certain currency in the field of research and relevance to the matter at hand.

Methodological tools used in the course of research include empirical, comparative, historiographic methods; systematic, auditory and spectral analysis.

The following **sources** were used in writing the present research paper:

- 1) musicological literature devoted to the aesthetic and compositional issues of acoustic and electronic sound in the 20th and 21st centuries;
- 2) literature about the artists and their writings;
- 3) cultural studies on contemporary media culture and scholarly (non-musicological) texts analysing the issues of the invisible sound;
- 4) scholarly (non-musicological) studies on the topics of history, philosophy, religion, psychology, aesthetics, physics, psychoacoustics, etc.

The first group comprises books and papers presenting new theoretical approaches to sound and new sonic practices (Abbate 1996; Altman 1985, 1992; Bajarkevičius 2007; Bick 2013; Chabade 1997; Cope 2001; Demers 2010; Higgins 2013; Hirst 2008; Lacasse 2000; Landy 2007; Meyer 1963; Miranda 2007; Nattiez 1990; Read 1969; Roads 1996, 2004; Russolo 2005; Shaeffer 1966; Windsor 1995; Tarasti 2002).

The second group includes books about the composers or their own theoretical writings (Cage 1961, 1991; Kim-Kohen 2009; Maconie 2005; Messiaen 1994; Nyman 1974; Smalley 1992, 2007; Stockhausen 1959, 1972/1962; Wishart 1995, 1996).

Literature dedicated to the phenomenon of the invisible sound (Dolar 2006; Kane 2014), film studies, visual and sound cultures (Barkowiak, ed. 2010; Chion 1994, 1999, 2009; Donnely 2014; McKim 2002; Pisters 2003; Redner 2011; Smith 2004; Sterne 2003).

The fourth group comprises books and articles dedicated to non-musical subjects: history, philosophy, and classical antiquity (Baudrillard 2002; Bregman 1994; Bukert 1972; Donald 2008; Freud 2011/1919; Gadamer 1999; Greimas 1989, 2005; Hermann 2004; Hofstadter 1979; Iamblichus 1818; Jentch 1906; Lacan 1991; Lehman 2010; Luchte 2009; Malone 2009; McKirahan 2010; Mori 1970; O'Meara 1989; Pleizier 2010; Riskin 2004; liogeris 2011; Tinwell/Grimshaw 2009; Zhmud 1992).

The thesis is divided into the following **sections**: introduction, five chapters, conclusions, vocabulary, and bibliography. The first chapter briefly introduces theoretical concepts in question and propounds epistemological definition thereof. The second chapter discusses the context and origin of the subject matter. The third chapter deals with the interdisciplinary nature of acousmatism.

Theoretical framework for the consideration of acousmatism is introduced in the fourth chapter. The fifth chapter offers a personal perspective on the subject biased by the author's artistic worldview. The orderly flow of the scholarly discourse is now and then punctuated with 'frivolous blisters,' which occur at certain intervals to reveal the irrational, not fully fathomable side of the author's creative potential.

1. EPISTEMOLOGICAL DECISIONS

1.1. The invisibility of sound

While investigating the issues of sound's visibility and invisibility, problems arise at each step in the process of research thereby creating and nourishing the discourse on acousmatism that eventually appears to be a completely legitimate field of research. For the time being, the vague outlines of this field obstruct the formulation of complex philosophical solutions to this problem in a clear and explicit manner. This impels us to return once more to the most basic manifestations of sound and review certain historical facts pertinent to the given discourse. Such turnabout might help discover ways to reinforce the discourse on acousmatism and prevent it from premature collapsing. Then, in the event of success, it would be possible to formulate simple tools for detecting acousmatism, which might prove to be useful in further compositional and analytical procedures. At this point we arrive at the first provocative epistemological hypothesis, stating that **sound has a body**. If we were to acknowledge the corporeality of sound and its sensual properties, we would also accept the existence of a certain **transcendental** state of sound, which replenishes and sustains the phenomenon of sound's corporeality.

1.2. Two musics

In the context of, let's say, 'acousmatic revolution,' there are two large areas in which sound can evolve according to two different tendencies of *poietic processes*, namely the music of *acoustic* and *electronic* nature. When we reduce this context to the assessment of sound's invisibility (that is, excluding all kinds of mixtures irrespective of the aesthetics, style, and genre) some fundamental differences become readily apparent: the notion of visible sound is prevalent in the acoustic music, while the opposite characterizes most of the electronic music. Accordingly, we may infer that these two distinct realms of music – acoustic and electronic – differ not only in the aspects of their respective *esthetic* level (according to Jean-Jacques Nattiez). Certainly, they demonstrate different properties on the *neutral* level as well. Here we may pose a hypothesis that there are also certain differences in the formative and compositional elements

on the *poietic* level, arising from the dichotomy between visible and invisible sound, which emerged with the universal spread of the sound reproduction technology. An even broader perspective would suggest that the presence of sound's visibility on all three levels of the '*total musical fact*' (Nattiez) leads to an assumption about the existence of two distinct **paradigms** that predetermine different modes of composition, notation/recording and perception of music.

1.3. Two paradigms

In the realm of music, divided into two large areas on the basis of sound's invisibility, there co-exist two paradigms – of **acoustic** and **electronic** sound, respectively – that hardly mix together.

The development of the **electronic paradigm** commenced with the onset of the so-called Edison Era (1878). Having said that, it appears reasonable to claim that all music predating this era should be attributed to the **acoustic paradigm**. The third claim is even more provocative: if the **foundation of music composed in the acoustic paradigm lies in the realm of sound**, then that of the **music composed in the electronic paradigm is in the image**. The main axiomatic statement is that the **acoustic and electronic paradigms are mutually incompatible**. This provocative idea should discourage one from an occasional urge to enrich the invisible sound with visual imagery. On the other hand, this postulate invites the listener to enter into discussion, while also urging the composer to oppose it in novel and innovative ways. Taking a more conceptual perspective, tension between the two paradigms unlocks the discussion of further oppositions between the animate and mechanical, human and machine, continuous and divisible aspects in the new light. Let us label the hypothetical territory of intersection between the two paradigms as **zone X**. It is here that the interplay of influences coming from the two paradigms becomes most conspicuous.

2. CONTEXT: FROM WORDS TO CLATTER

Speaking of the electronic paradigm and acousmatism as its constituent element, it is necessary to draw attention to the contextual horizons of the present artistic research. This chapter delineates boundaries of the research field, discusses etymological sources predating the notion of the invisible sound, and brings forth some general propositions for prospective inquiry into the nature of acousmatism. It begins with an overview of the historical context spanning from the classical antiquity to the present day, starting with a glimpse into Pythagorean philosophy and continuing with the acousmatic aspects of the Christian tradition, which reflect the idea of absolute transcendence.

The chronological arch is completed with the passage about the quest for new sounds in the beginning of the 20th century.

2.1. The Pythagorean akusmata

The Pythagorean understanding of acousmatism is to be derived from the Greek word for hearing (auditory perception) that correlates with the secret religious lore of Pythagoras (termed *akusmata*), which had peculiar sectant features and rituals. The elements of this lore and its further growth offer ample examples of listening practice, which acquired wide conceptual scope and regulated the development of specific social group. It was a certain kind of *creative listening practice* that created prerequisites for multiple revisions of the audible world by future generations.

The term 'acousmatism' derives from the Greek word *akusmatikoi*, an epithet for certain pupils of Pythagoras who would teach from behind a screen in order to keep attention focused on content rather than delivery. Consequently, we may infer that a) Pythagorean acousmatism as a historical notion and b) acousmatism of music as its inherent property may be related not only because of the identical usage of the term. Both aspects signify, in all likelihood, the same phenomenon of utterance and hearing (auditory perception). The first aspect provides us with certain social and religious background, while the second is still subject to inquiry. But what has already become apparent within the scope of this research is the complex coexistence of multiple aspects derived from diverse scientific disciplines under the umbrella concept of musical acousmatism.

2.2. The acousmatic Word of God

This section gives a concise overview of the aspects related to auditory perception and invisible sound in the Christian tradition. The scope of this overview is limited to the matters that afford a comprehensive historical account of the phenomenon of the invisible sound. The acousmatic *auditory act* lies at the very heart of religious experience: listening to, believing in, understanding and following the Word of God are indispensable sources of Christian faith. The Scripture abounds in references to the acousmatic auditory act (acousmatism), which may be divided into two types – namely, **immanent** and **transcendental**. Transcendental acousmatism defines direct communication of God with the believer ("God has spoken..."): God speaks to a man and the world directly, revealing the boundary between this world and another world and, at the same time, drawing this boundary closer to the *individual*. Immanent acousmatism defines listening / auditory experiences that have no direct connection to God's communication with the *individual*. In other words, it refers to communication of the Almighty through mediators or their chains.

If pre-Christian Pythagorean acousmatism may be imagined as a mechanical separation by a screen or a physical divide between the two groups of cult seekers, then Christianity has preserved acousmatism as a multidimensional element of faith and knowledge / learning, which is clearly directed towards the transcendental perception of the world. This direction will hopefully help define the most profound formative dimension of acousmatism within the theoretical framework of the present artistic research.

2.3. Clatter of the 20th-century avant-garde spearheads

Two tectonic processes shaping the brand new world of music came to the fore in the beginning of the 20th century: abstraction from all previous connotations attributed to sound and embodiment of sound through objectification of musical elements. Among the most influential and seminal manifestos that determined the course of music history for many decades to come were the following:

1. Luigi Russolo's *L'arte dei rumori* (1913) that laid the foundations for the doctrine and foreshadowed the emergence of *musique concrète*;
2. Edgard Varèse's *The Liberation of Sound* (1936) that unabashedly expounded ideas about the new sound independent from any canons and traditions;
3. *The Future of Music: Credo* (1937), a manifesto piece written by John Cage, in which he joins Russolo and Varèse in imagining a musical future in which 'noise' will be a crucial resource and thus presaging future development of music in the post-war years.

2.4. Post-war period. Two vectors

Technological advancement in post-war Europe, Japan and the United States created favourable conditions for creative experimentation in the field of art music. The term 'elektronische Musik' gained currency in Germany where it came to be identified with electronically synthesized music. Around the same time, in 1948, 'musique concrète' became publicly known in France through the work of Pierre Schaeffer, featuring sounds derived from the recordings of natural (live, concrete) sounds. These two trends represent two divergent vectors, which marked the development of musical ideas:

- *Cumulative vector* – the synthesis of the new, divisible, discrete, computer-generated sounds; performer is replaced by a computer (German tradition);
- *Dispersion vector* – the deconstruction (subtraction) of the existing, indivisible, continuous, natural sound; no performer is present (French tradition).

One has a reasonable suspicion that both vectors – cumulative and dispersing – as two most conspicuous active elements of the electronic paradigm might be compared with the transcendence mentioned in the ancient Greek and Christian philosophy. In other words, we may draw a parallel between the immanence and the transcendence, between human existence and *existence beyond human perception*.

3. A KALEIDOSCOPE OF INTERDISCIPLINARY SNIPPETS

This chapter discusses acousmatism in the light of three areas of research within different disciplines that have closest relation to the matter under consideration: that is, the theoretical account of acousmatic music, the post-Schaefferian theory of film sound by Michel Chion, and the explication of the term ‘uncanny’ with relation to acousmatism, employing also Masahiro Mori’s terms in which he conceptualizes anthropomorphism of a robot.

3.1. Acousmatic music

Since acousmatic music is rarely represented in conventional music notation it poses certain difficulties in an attempt to write any kind of analytical research paper. Methodological approaches to acousmatic music still develop in many divergent directions. This section of the thesis is concerned with the analytical methods and performance aspects of acousmatic music (Hirst 2008; Bregman 1994; Smalley 1994; Miranda 2007; Windsor 1995; Wishart 1996).

According to Trevor Wishart, the visual side of a virtuoso performance “can become part and parcel of our aesthetic reaction to the concert experience” (Wishart 1996: 130). The visual aspect of acousmatic music, in the eyes of an average perceiver, can be also placed high on the scale of aesthetic excellence. There seems to be a universal idea intrinsic to acousmatic music: in terms of compositional aspects acousmatism should be understood as intentional masking of any kind, including that of compositional technique and initial idea. In most cases such manifestations of acousmatism have a transcendental, mystic character, oftentimes in complex combinations with various psychological situations.

3.2. Acousmatism and image

Michel Chion (Chion 1994) defines the contact that occurs between sound and image in film as audiovisual contract. He also speaks of an ‘audiovisual illusion,’ which creates the unity of visual and aural perception of an audiovisual work, that is, the film. It is the aesthetic interworking of sound and sight (synchresis) that makes for the so-called ‘added value’ when sound attaches itself

to the image and enriches it with essential emotional intention. The concept of ‘added value’ poses a certain paradox because the greater it becomes, the stronger (and eminently incorrect) the impression it gives that sound merely duplicates an aesthetic meaning conveyed by image and that sound is thus secondary and unnecessary.

Kristi McKim acknowledges Chion’s conceptualization with sincere appreciation but reprimands him for writing his text as if in a vacuum (perhaps because of his work as a composer?), for the critical absence of film theory and a veritable lack of intertextual engagement with the theorists and philosophers echoed in his book. Of all terminology proposed by Chion she distinguishes the term of *acousmètre* as his central and most salient concept – a disembodied voice, a ‘phantom’ character that derives its mysterious powers of omniscience and omnipotence from being heard and not seen. It is as if sounds would become liberated from the audio-spectator’s intention to localize the source, from asking question “where they come from.”

3.3. The Uncanny

The concept of the Uncanny has travelled across quite a few distant territories in an impressive trajectory. Uncanniness was first explored psychologically by Ernst Jentsch in an essay *Zur Psychologie des Unheimliche* (On the Psychology of the Uncanny) (Jentsch 1906). The concept was later elaborated and developed by Sigmund Freud in his essay *Das Unheimliche* (The Uncanny) (Freud 1919). He localizes etymology of the term within the realm of spookiness, fear and horror. By making references to Jentsch’s essay, Freud attempts to situate the uncanny in the territory of human emotions, to discover how it works in particular psychological situations. Among many psychical uncertainties that can become a cause for the uncanny feeling to arise, Jentsch distinguishes:

- doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely,
- doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate.

This doubt develops a powerful effect only when it makes itself felt obscurely in one’s consciousness. Jentsch emphasizes that “the mood lasts until these doubts are resolved and then usually makes way for another kind of feeling.” This particular description throws parallels with acousmatism as a contact with something that is *implicit, not fully cognizable at a given moment*, concealed behind the curtain of cognizance.

Automatism is yet another obvious aspect that links psychological situation with musical acousmatism. Machine and robot: the spirituality gene that is intrinsic to every musical sound obviously creates tension when it gets combined with the spiritless machine. The spirit of music as if infuses automaton with supernatural vitality. The relation between the *uncanny* and automation

is vividly represented in the now-famous *uncanny valley* chart by Masahiro Mori, a Japanese professor of robotics, which reflects the dynamics of anthropomorphic cognitive dissonance (Mori 1970).

4. THEORETICAL OUTLINE OF ACOUSMATISM

The concept of *sound's visibility* belongs, above all, in the province of musical composition. The origins of this property should not be sought in the so-called *esthetic* dimension (that of auditory experience, perception of a musical work), nor in the immanent structure of a piece (Nattiez 1990: 140), but rather in the *poietic* (compositional and pre-compositional) dimension of music and its processes.

There exist **three hypothetical dimensions of acousmatism** related to each other through hierarchical subordination and reciprocal interaction. These are the methodological tools for analysis of the existing musical works in a new key, especially when focusing on the *composer's attitude* towards the sound's property in question. They should be useful in composing new musical piece and furnishing it (if there is a necessity for that) additional dimensions that will be discussed further in this chapter. A series of basic oppositions is used to expound the characteristics of acousmatism in more detail. Due to this dichotomic classification the phenomenon of acousmatism acquires a more definite outline. A three-dimensional coordinate system may be drawn, using three axes marked as α (alpha), β (beta), and γ (gamma), on which acousmatism becomes easily detectable.

1. *Visible / invisible* (α -coordinate, or vertical axis): the visual representation of sound's surface; in other words, it answers the questions whether we see what we hear and how we see it. This vertical line delineates essentially the same matters that Chion terms as *audiovisual contract*, along with its cracks, flaws and ruptures. In other words, it is on this axis that the relationship between sound and image reveals itself first and foremost.
2. *Audible / inaudible* (β -coordinate, or horizontal axis): this dimension, arising from the above-mentioned invisibility of sound, reflects a series of musical factors that may be situated in the transition zone between the sound's surface and the plane of known / unknown. It creates a binary tension between drone and pulse, as opposite values on the same axis, which accommodate basic aspects pertaining to the phenomenon of time – that is, pitch and rhythm. To the right from this axis lies the limit of audibility, beyond which directly audible sounds, with continually increasing durations, become directly inaudible structural units.

3. *Known / unknown* (γ -coordinate, or diagonal axis), an opposition arising from the inaudibility of sound. This coordinate might be also called an axis of 'silent contact' because its active elements are not only blind (invisible) but also silent (inaudible). It permeates and substantiates both aforementioned dimensions, creating a plane of competence where boundaries are drawn, descriptions are made, and the elements of a musical piece are assessed with reference to knowledge. The plane of the γ -coordinate thus encompasses the broadest (extensive) scope of the acousmatic territory. It is on this plane that the factor of *belief* manifests itself most ostensibly, as an element of reciprocal presupposition (when both elements are in bidirectional relation to each other, referring to each other's existence). In other words, we cannot speak of the *degree of knowledge* separately from *belief* and vice versa.

Two additional elements that specifically interact with the given three-dimensional coordinate system are as follows: the *uncanny* defined above and *mimesis* as the newly introduced factor. The first is a strong factor, referring to the existence of a *limit*, while the second is a weak factor, referring to the existence of the γ -coordinate. In other words, the first factor reflects the *canny/uncanny* aspect of the Mori's chart, while the second reveals the aspect of likeness to a human being (Mori 1970).

4.1. The vertical axis of acousmatism

What becomes readily noticeable in the vertical plane along the alpha axis are the visible and invisible aspects of a musical work, the majority of which clearly belong to the sound's surface, including performers, sound recordings and / or visuals. It is on this plane that the relationship and interaction between sound and image are revealed to their full extent. Acousmatic, digital and otherwise recorded sound without the independent visual counterpart is located in the low region of the plane. Rising upwards along the vertical axis, the role of sound becomes less manifest and its semantic content dwindles, giving way to the increasing visuality and visible aspects of music, until it reaches the complete antipode of acousmatism in the uppermost region of the plane.

4.1.1. The opposites

Placed in the lower part of the vertical axis is *pure acousmatism*, or 'blind' sound – that is, the sound completely detached from its accompanying image, or, simply put, pure sound *without* sight. It represents the Schaefferian ideal for *reduced listening*: a certain practice of listening, which brackets out any cognitive (most often visual) associations that would normally accompany recognizable materials.

At the opposite end of the α -coordinate we find *inverse acousmatism*. It is a symmetric reversal of *pure acousmatism*: we see images detached from any cognitive associations with the audible reality. Figuratively speaking, if we would describe pure acousmatism as ‘disembodied voices,’ then inverse acousmatism could be characterized as ‘muted bodies or objects.’ Without this antipodal category the α -coordinate would remain incomplete and lacking balance. Inverse acousmatism is still a silent and largely unexplored territory that awaits more inquisitive approaches from the fields of visual arts and music research.

The alpha coordinate has a direct relation to the aspect of spatiality. It is through the concept of *object* that the spatiality of sound can become extended beyond the limits of visibility: Schaefferian sound objects may be described by using spatial categories, such as mass, quantity, and texture. Schaeffer’s classification clearly resonates with Varèse’s ideas about the materiality, embodiment and materialization of sound.

If we would consider the uncanny as an inseparable factor in all three dimensions, then we should define the relationship of the uncanny to the opposites on all three axes. Obviously, in the lowest region of the alpha coordinate, that is, in the zone of *pure acousmatism*, the uncanny acquires most diverse guises. Any depersonalized voice heard from the recording is essentially and primarily derived from the uncanny. All mechanically reproduced voices, be it a telephone answering machine or a cable radio receiver, seem to possess a certain shade of the uncanny. Mute objects and bodies, silent images, absolute silence as a reflection of death, are all part of the uncanny experience (Dolar 2006).

Apart from that, it is necessary to emphasize the most extreme case of an abnormal *audiovisual contract* related to *the uncanny* when we hear something different from what we see. This abnormality occurs when the contract formally remains in force (the synchronicity of events is flawless) but the compatibility of image as the antecedent and sound as the consequent is rationally impossible.

4.1.2. *The central position*

The plane of the vertical dimension (the alpha axis) would remain incomplete without discussing its central position. Since there are no particular divisions on this hypothetical axis, we could surmise that there should be a certain balance of visual and audible elements placed at its centre. We might even define it as a balance of the Chionian audiovisual contract in music and distinguish several aspects that would allow us to circumscribe that centre as follows:

1. Artistically convincing solutions for introducing recorded sounds in live performance;
2. Situations asking for creative approach to the static and inexpressive presence of loudspeakers;

3. Computer-generated and electronic sounds are covered under the layer of acoustic instruments when the audible surface is purely acoustic, without the admixture of electronic instruments, but the presence of computer or other sound technology is implicit and perceptible.

In the first case, artistically convincing results will doubtless depend on the most diverse factors, yet one can still instantly figure out whether the recorded sound plays any significant role in the piece, whether it has become an integral element of its structure, whether the composer has taken into consideration the entirety of recorded sound and related acousmatic aspects thereof, or not.

4.2. **The horizontal axis of acousmatism**

This section of the chapter aims to detect and define specific aspects, within the vast field of music and sound research, pertaining to the *horizontal dimension of acousmatism* – namely, its beta coordinate that corresponds with the time axis, or ‘arrow of time.’ As a matter of fact, music and time are mutually complementary: music gives structure to the time flow (Chion 2009), especially in composing music. The beta coordinate embraces factors that largely depend on time and relate to the *audible* and *inaudible* sounds. As a starting point for its description we take an artistically seminal idea of Karlheinz Stockhausen about the duality of pitch and rhythm as two different sides of the same phenomenon (Stockhausen 1959).

4.2.1. *Drone and pulse*

The essential categories on the beta axis are drone and pulse, and their interdependence. If we reduce time durations to the absolute values, we come to notice that, according to *Fourier’s theorem*, the periodic wave of one precisely defined frequency would last forever. On the other side of the theoretical continuum, *Dirac’s delta function*, an infinitely short unit impulse at zero level, contains all sound frequencies (Roads 2004). Dualism of these numerical infinities opens up new vistas not only for wide-ranging scientific experimentation but also for phantasmagorical and mythological creative speculations about ways to compose music.

Distributed along the beta axis, evenly changing anamorphism of drone stands in sharp contrast with the impulse-based sound. From the perspective of mythological mind, this quality of drone might be visualized as a crouching beast or as lava flow from the volcano. Anamorphism of drone, viewed in the broadest sense, ‘nourishes’ the sense of the uncanny through the analogy of eerie stillness, ‘slow coming to life or dying.’ The dominance of rhythm, on the other hand, eradicates the sense of the uncanny and sustains the ‘eternal cycle of life’, perpetual motion.

According to Freud's definition, drone is related to the uncanny not only through illustrative and associative analogies. Drone has a passive charge of the uncanny as such, both on the *poietic* and the *esthetic* levels of the symbolical production (Grimshaw 2009). In contrast, rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements that create and shape musical processes (Cooper, Meyer 1963). Constant change and regularity reflect natural rhythms, which, as extramusical elements, create a broad field of musical-mythological system of sound. Consequently, the category of the *canny* should be placed at the right extreme of the horizontal axis, like Freud's *unheimlich* is contradistinguished from the German word *heimlich*.

4.2.2. Life and Death

Turning back to the aforementioned vectors (types) of acousmatism – the transcendental and the immanent, the antithesis (or reciprocal presupposition) of drone and pulse should be combined with these types in the following manner:

1. **The extreme value of drone = the transcendental vector.** This side of the beta axis is dominated by the aspect of transcendental vector: slow gravitational dynamics of the sound matter tears the sound object apart into its constituent elements, constantly revealing and illuminating the most distant reaches of sound's invisible existence. With reference to the metaphor of slow (and uncanny) death (or rebirth), it gives an immediate sensation of the *acousmatic boundary* (in this case, we should speak of the state close to the probable boundary of the *transcendental universe*).
2. **The extreme value of pulse = the immanent vector.** The elements of rhythm, pulse and repetition are active (not passive) participants in the process and create an atmosphere of action taking place *hic et nunc*. The subject is alive, with throbbing heart, surrounded by active, functioning actants, objects and circumstances. Thus the manifestation of life is reflected in the synthetic coherence of pulsating elements at all levels, a convergence into an integral piece of work.

The ultrasonic margins to the left from the beta axis have no relevance to musical composition and thus deserve no further attention within the limits of this artistic research paper. On the other hand, when we move to the right along the beta axis, the pulse (within the broader extent), as an actively functioning recursive process, can transform itself into (in the order of augmentation): textural unit, unit of harmonic rhythm, pulse of musical rhetoric and form, including large-scale units of musical time (macro-forms) and absolute time values, such as minutes, hours, days, years, etc. (Roads 2004). Ultimately, this process reaches infrasonic values, which may be perceived and put to use in composition by applying abilities loosely related to audition – namely, rational reasoning, emotions and belief (the gamma axis).

4.3. The diagonal axis

The third, diagonal axis (the gamma coordinate), stretching from **knowing / believing** to the **void**, arises from inaudibility. The elements on this axis are not directly dependent upon five traditionally recognized senses and thus are not directly related to the external world. The only characters on this axis are products of human mind. The other two axes – alpha and beta – mask the elements on the gamma axis quite reliably and therefore there seems to be no conclusive method to identify these metaphysical objects – neither by employing *reverse engineering* nor by any other diagonal perspective or extrapolation.

4.3.1. The starting point

Having summarized and evaluated the concealing effect of alpha and beta axes on the gamma axis, two following propositions may be formulated:

1. In the situation of composing (music), the gamma axis is the starting point for any creative operation. In other words, the cause for musical composition to emerge almost inevitably (with certain exceptions) derives from the relationship and tension between the known and unknown;
2. What occurs on the esthetic level is the collapse of hierarchical framework: all elements on different axes are perceived at once, partly because of the concealment mentioned above. Only the most conspicuous elements of the gamma axis are recognized consciously.

It is important to emphasize that the categories of *knowing* and *believing* are discussed herein only to the extent they are explicitly reflected in the work and its compositional structure, setting the discourses of anticipation psychology, general philosophy and theology aside for future research. On the other hand, certain connection between the objects of the gamma axis and Platonic ideas is rather evident. If gamma axis is the basis of compositional procedures, then its starting point is an *idea* or its absence. Without the elements of material world, the idea of musical work appears a fairly Platonic category, or speaking in even stricter terms, **a semantic object that remains after removing all of the work's visible and audible aspects** (that is, the elements distributed along its alpha and beta axes). Although knowing and believing are usually set in opposition in other discourses, we should put the equality sign between the two in the context of this research, yet also noting that believing is the higher level of knowing and competence, especially with reference to musical composition.

The absence (or lack) can become an equally fruitful driving force for creative work as presence (Lacan 1991/1955). The liberation of sounds (Russolo 1913) and acknowledgment of their materiality (Varèse 1936) lead to the idea of independent existence of sounds (Cage 1937) that resonates with the Taoist concept of non-action (*wu-wei*).

On the gamma axis acousmatism is manifested through its relation to knowledge. In other words, knowledge obliterates the uncanny in all its aspects: if it becomes known what lurks behind the screen, all received information falls into the adopted structure of knowing. It is only in cases when the received information does not fit (or no longer fits) in the adopted model of structured cognition that the opportunity for materialization of the uncanny occurs. For example, in Peter Ablinger's *Speaking Piano* (1998), the work's programme creates a situation of well calculated uncanniness. When the piano bursts into speech at the premiere and catches the audience unawares, it creates an exemplary situation of uncanniness. But during later performances, such possibility is eliminated due to the audience's previous experience (knowledge) and the work's programme.

4.3.2. *Acousmetre and the Great Other*

In the instances of radical structuring (e.g. total serialism), when the elements of alpha and beta axes refer to the existence of strict metaconstruction on the gamma axis, the subject's contact with the mechanical logic produces twofold effect. In cases when the subject becomes aware of the existence of metaconstruction because of one's personal experience or knowledge of the work's extramusical descriptions, the element of the uncanny manifests itself through the contact with the so-called Freudian *Olympia*, or an inanimate automaton (Freud 1919). In other cases when there is no information about the existence of metaconstruction, or it becomes revealed little by little (as we already know, silent crouching is all but one of the uncanny elements), we come to speak about the contact with the overcome and repressed objects mentioned by Freud, the Lacanian *Great Other* (Lacan 1991/1955), or the *acousmetre* (Chion 1999). What role the composer will assume in such situation depends solely on his or her creative choices: either he or she will identify with the *acousmetre* and its omnipotence, or will impressively point to the *boundary* that shrouds the shadow of the *Other*.

In all cases, the explicitly identifiable factors of the gamma axis have one feature in common – they all pertain to the concept of a boundary. As an important feature of the gamma axis, the boundary metaphorically represents the aforementioned Pythagorean veil.

An ideal compositional procedure is envisaged as an ascending vector, starting in the gamma axis, rising through the beta and alpha axes. The conscious composing (both rational and intuitive) of a musical work should embrace the aspects of all three axes, identify and embed the existence of the work's elements in relation to each axis.

5. CREATIVE PREREQUISITES FOR THE THREE-DIMENSIONAL MODEL OF ACOUSMATISM

I wrote this chapter emphatically from the first-person perspective. Regardless of the fact that my artistic interests may be located at an intersection of different, sometimes quite disparate musical styles, I consider myself an inhabitant of the electronic paradigm in music. I would characterize my work, which evolves in several directions including acoustic, electronic music and sound design, as abounding with intertextual digressions that sometimes seem to step outside the territory of purely musical discourse, heavy-laden with eclectic interplay, often contemplating the categories of the absurd and nonsense, preoccupied with shaping and simulating the meaning-construction, even though oftentimes its semantic content is deliberately left open and blank.

5.1. Semantic play and the void

In my works I try to combine the ideas of systematic and non-systematic approach to composition, the elements of 'error aesthetics,' and theatrical action. My entire catalogue of compositions may be divided into three parts according to the primacy of one or another axis of acousmatism within a given work. The dominance of the alpha axis is evident in compositions, which articulate balance between the visibility and invisibility of sound in the most explicit way, for example in *wELCOME / farewELL* (2006) and *I AM* (2009). The beta axis is most conspicuous in works based on the factor of audibility, such as *Šilelis* (2015), *Dormedo* (2014), *Mojibake-1. Auikhhhhh* (2013), and *100 pavasarių* (One Hundred Springs, 2014). The gamma axis is represented by compositions that demonstrate certain semantic play and extreme acousmatic characteristics including *Robots and Petals. Five Invisible Objects*, Concerto for Piano and Orchestra (2016), *Two Pigeons* (2015), *Evidence #2* (2006), and *Collection* (2007).

5.2. Boundary as a benchmark and target

Along with the brutal reduction (deconstruction) of composition procedures to their most fundamental elements, one arrives at an unexpected discovery – which I regard as the purpose of my compositions – that of the work's boundaries. As if it were a sort of musical emergentism where a musical system or its lack (the self-generating void) emerges and develops from the properties of lower-level structural units. As if each evolving element within its own the perimeter would orientate towards the boundary determined by its nature and until it reaches that boundary and, in all probability, stops evolving. In the worst-case scenario, music that outgrows its own limits of acousmatism, starts devouring itself and collapses into the 'drawer of failed attempts'; and

vice versa: without reaching near the acousmatic horizon, music stiffens during gestation and develops no individual characteristics in relation to all three axes of acousmatism.

CONCLUSIONS. THE FRETWORK OF EXISTENCE

1. Having employed the historiographic, empirical, analytical methods and considered the results of systematic and auditory analysis, the following objectives were **fulfilled**: the context of acousmatism was historically grounded and explicated, tracing down its origins and relations with other disciplines outside the musical domain; the tools for identification of the characteristics pertaining to the phenomenon were developed and the essential principles of composition were defined in relation to the concept of acousmatism.

The discourse on acousmatism, as the compositional factor that affects the perception of music, signals a new field of research drawing on combined data from across the disciplines including the humanities (musicology, philosophy of music, music aesthetics, psychology, psychoanalysis) and natural sciences (physics, acoustics and psychoacoustics). The interdisciplinary context helped bind and locate the elements of acousmatism that had been investigated separately within the scope of various disciplines in a more general theoretical and practical framework. On the other hand, the delineated span of this context opens up new horizons for future study that would add new facets to a more comprehensive and detailed exploration of acousmatism.

The results of the conducted research were used to build and fill a theoretical outline for the concept acousmatism. It is worth noting that this concept, as it has been proved conclusively in the course of this research, may be applied without the attribution to any particular genres and styles. The existence of two different paradigms – the acoustic and the electronic – and the zone of their intersection has been defined and verified. Distinct traces of acousmatism have been detected in all dimensions of the intersection zone. The concept of acousmatism was defined as a **conceptualized visibility of sound**, or a system of relationships between the sound and its visibility, divided into three analytical dimensions. While being quite volatile, this concept is tentatively accepted as a universal concept, encompassing the whole universe of music. The only and necessary condition for the existence of acousmatism is the clearly identifiable *boundary* in at least one of the three dimensions of acousmatism. In the light of acousmatism, the notion of the *boundary* requires a more in-depth approach, which transcends the limits of this paper. The principle purpose of this research was to discover the field of the *boundary's* activity and answer the question to what extent the notion of the *boundary* is relative.

In other words, the goal is to identify a field where the notion of the *boundary* is no longer valid, or non-existent.

2. Two perspectives were proposed for the description of the emergence of acousmatism and its historical manifestations, that is, by focusing either on its formal or historical features but in both cases treating it as an extension of the conception of the invisible sound.

a) From the formal point of view, the era of the invisible sound began with the invention of sound recording technology in the 19th century, the outcome of which was that the sound lost its intrinsic connection with its primary cause. With the advancement of broadcasting and recording technologies, this alienation became ever more salient and before long the artists took notice of and defined this phenomenon. Presumably, Schaeffer's *acousmatic* music could have received a different wording, but the term soon gained currency and allowed to throw a mythological parallel with the antiquity, considering the audiences for recorded music to be a mythological paraphrase of the Pythagorean *akusmatikoi*. Thus the formal timespan, defined on the basis of the technological aesthetic when acousmatism emerged and matured as a conception, extends from the post-war years to this day.

b) If we assume a broader historical perspective, the timespan of acousmatism becomes unlimited. Manifestations of conceptualized invisible sound may be found in all periods of human history. Two historical situations were invoked to counterbalance extensive detours into psychological and technological prerequisites for acousmatism in the 20th and 21st centuries: 1) the socio-religious cult of the Pythagorean school and, especially, a segment of his disciples known as the *akusmatikoi*; 2) the Christian understanding of acousmatism as the invisible voice of God revealed in the Bible and other religious texts.

3. In addition to the historical aspects of acousmatism, two important interdisciplinary concepts were invoked to substantiate the technological foundations of acousmatism. Firstly, the psychological concept of the *uncanny*, as a cognitive dissonance between something strangely familiar and mysteriously repulsive, was introduced in the field of interdisciplinary studies quite recently. The uncanny sensation (Freud 1919), arising as a human reaction to various mechanical automata (starting from the 18th century automata, such as Jacques de Vaucanson's Digesting Duck or Wolfgang von Kempelen's chess-playing automaton The Turk to later imitations of the living creatures and robots), creates a certain acousmatic effect: perception and action become separated from their cause (human being) by a technological 'screen' (a manifestation of the *boundary*). *Disembodied voices* heard from the telephone speakers or in cinema can likewise cause the strong sensation of *uncanniness* (Chion 1994).

Because of such association through the concept of acousmatism, the uncanny becomes legitimized as an element of sound art and music (Dolar 2006). This leads to an assumption that acousmatism and the *uncanny* are different sides of the same (dual) conceptual object.

The second important interdisciplinary element – the *uncanny valley* (Mori 1970) – helped specify the acousmatic aspects of the zone at an intersection of the electronic and the acoustic paradigms. The mimetic scale of automatic constructs (robots) vis-à-vis the organic world (that of living organisms) indicates an unusual manifestation of uncanniness in the middle ground where a robot is no longer a robot but not yet a human. It is in the *zone X*, which lies at an intersection of the paradigms where electronic features of music are already blurred and pure acoustic quality is not yet reached, that one can detect most distinctive and gratifying examples of *acousmatism* and the *uncanny*, which easily yield to analysis and systematization. *Zone X* is best exemplified in the following works: Ablinger's *Talking Piano* (1996), Rytis Mažulis' *Cum essem parvulus* (2001), and Michael Gordon's *Timber* (2011).

4. The most characteristic principles of acousmatic composition, besides the *boundary*, are the *uncanniness* and *processuality*. The latter is divided into two subtypes – the processes of *acousmatization* and *deacousmatization*, which denote the imperceptible and continuous masking or exposing of the sound or semantic object. Both subtypes indicate the direction of the vector 'from' or 'towards' the subject. The analysed works by Mažulis and Gordon bear a striking testimony to that. A curious fact became evident during this research: the phenomenon of **two vectors** (transcendental and immanent) appeared to have been manifest not only in the analysed historical sources but also in the systematic analysis of acousmatic aspects. The dynamics of these two vectors was especially noticeable in the works by Conlon Nancarrow and Robert Pascal.

A series of basic dichotomies were used to expound the characteristics of acousmatism and distribute them on three axes that were employed to recognize and define various acousmatic aspects in a three-dimensional model:

- 1) *Visible / invisible* (alpha axis) delineates the interrelatedness of sound and image on the sound's surface, which characterizes the spatial aspects of music;
- 2) *Audible / inaudible* (beta axis), a dimension that deploys the property of sound's invisibility in relation to its temporal aspects and reflects the relationship of drone and pulse;
- 3) *Belief / emptiness* (gamma axis), a dimension that extends beyond the spatial and temporal phenomena and contains both semantic objects and emptiness separated by the concept of a *boundary*; in other words, it is what remains of the musical composition when alpha and beta axes are subtracted.

In the course of analysis focused on the functional aspects of the acousmatic axes, a curious tendency has been observed: there exists a certain constant of coherence and interrelatedness between the dimensions. Each composition may be located in certain area within the compass of *each* axis. In other words, there is no such musical composition that would be impossible to locate in any area within the reach of at least one axis. This leads to a hypothesis: even if the factors of all axes were not taken into account deliberately or surmised intuitively while composing music (for example, in Alvin Lucier's *I Am Sitting in a Room* or in Yannis Kyriakides' *a conSPIracy cantata*), a finished composition will nevertheless assume its place on each axis spontaneously, through the process of aesthesis. Under certain favourable conditions, this resulting position appears to be quite coherent with respect to the other axes.

The exceptional ability of axes to transfer excess load to an adjacent axis or axes has been observed. This is especially evident when pure acousmatic music and the beta axis comes into question. Then the excessively dense temporal dimension shares its content with the alpha and gamma axes (Eric Nyström's *Catabolisms* may be mentioned as the most striking example).

5. If in most cases acousmatism and the uncanny are associated with the dark feelings and sensations of a human being, for my work I chose the dualistic treatment of the elements located in the *Zone X*. Play is the one and only common denominator of my work. In my compositions, the phenomenon of acousmatism is thrown into relief using the following technical procedures: *acousmatic abstraction* (sound's visualization or image's audialization depending on the vector), *transcendental transformation* (direct extrapolation of extramusical materials into musical units), *play of transcendental encoding* (embedding messages that may never be deciphered but still ostensible in compositions), *collapse of the cold system*, *interplay of semantic units*, *sound mosaic*, and *hyper-montage*.

Conclusions drawn in the course of research enable us to claim that the category of acousmatism is a fully functioning unit of the musical universe, which has a clearly defined position in the processes of composition and perception of music, as well as offers new possibilities for contextual analysis of contemporary music.

There are four main directions in which I would recommend to pursue further investigation of acousmatism:

- Broadening of a historical perspective on the concept of acousmatism. Chronologically, the acousmatic sound has been hitherto discussed only in part (Kane 2014). More scholarly attention should be directed towards the role of the invisible sound in cultural history;
- Statistic research at an intersection of musicology, psychology and psychoacoustics;

- The role of the invisible sound in Lithuanian folklore and mythology;
- Different concepts of acousmatism in Judaism, Christianity and other largest religions of the world.

At the core of my musical research project was an attempt to align contacts between sound objects in one complex aesthetic design that would resemble a mosaic, with the distinctive contour of a **boundary** – that between the visible and the invisible, the audible and the inaudible, and, eventually, between the known and the unknown. In conclusion, it is worth mentioning that the features of acousmatism can be manifested along all three axes and in many semantic layers at once, creating a vertical and hierarchical network for the existence of a musical work.

MOKSLO IR MENO TYRIMŲ KONFERENCIJOSE
SKAITYTI PRANEŠIMAI TIRIAMOJO DARBO TEMA /
CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Apie akusmatiškumą“ [About Acousmaticity]. Tarptautinis šiuolaikinės muzikos festivalis „Druskomanija '14“, muzikologų konferencija „Jubilencija. XXI amžiaus pasaulio ir lietuviška muzika“ / International Contemporary Music Festival Druskomanija '14, musicological conference *Jubilence. World and Lithuanian Music of the 21st Century*. Druskininkai, 2014 m. gegužės 17 d.
2. „Systematic Grouping of Detection Tools for Properties of Acousmaticity: Binary Tension between Sonority and Pulse“. Konferencija „Muzikos komponavimo principai“ / Conference *Principles of Music Composing*. Vilnius: Lietuvos kompozitorių sąjunga, 2014 m. spalio 13 d.

PUBLIKACIJOS TIRIAMOJO DARBO TEMA /
PUBLICATIONS ON THE SUBJECT
OF THE ARTISTIC RESEARCH PROJECT

1. „Apie akusmatiškumo magiją“ [On the Magic of Acousmaticity]. *Kultūros barai*, Nr. 6, 2014, p. 22–27; Nr. 7/8, 2014, p. 40–46.
2. “The Systematic Grouping of Detection Tools for Properties of Acousmaticity: Binary Tension between Sonority and Pulse”. *Muzikos komponavimo principai: sonorizmas / Principles of Music Composing: Sonorism*, XIV, 2014, p. 113–117.

Jonas Jurkūnas (g. 1978) – kompozitorius, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos meno doktorantas. Mokėsi džiazo gitaros specialybės Vilniaus konservatorijoje (pas S. Daugirdą), taip pat skulptūros A. Vienožinskio meno mokykloje. Studijavo kompoziciją Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje pas doc. dr. R. Kabelį, prof. V. Barkauską ir prof. dr. R. Janeliauską. Pagal „Erasmus“ mainų programą stažavosi Liono nacionalinėje aukštojoje muzikos ir šokio konservatorijoje (prof. R. Pascal ir prof. D. Lorrain). J. Jurkūnas kuria įvairių žanrų muziką – kamerinę, orkestrinę, vokalinę, elektroakustinę. Taip pat yra sukūręs muziką 14-kai filmų ir 39-iems teatro spektakliams. Įgytas žinias ir patirtį J. Jurkūnas perteikia dėstydamas Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje bei Kauno technologijos universitete. Tyrimų sritys – neregimas garsas, muzikos ir vaizdo santykis, individualios komponavimo sistemos ir komponavimo principų analizė.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva

El. paštas: info@jurkunas.info

Jonas Jurkūnas (b. 1978) – composer, artistic doctorate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Studied jazz guitar at Vilnius Conservatoire (with S. Daugirdas), also sculpture at A. Vienožinskis Art School. At the Lithuanian Academy of Music and Theatre he studied with Assoc. Prof. Dr. R. Kabelis, Prof. V. Barkauskas and Prof. Dr. R. Janeliauskas. Under ERASMUS student exchange programme J. Jurkūnas studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon (with professors R. Pascal and D. Lorrain). J. Jurkūnas composes music in a broad range of musical genres – chamber, orchestral, vocal, electroacoustic. He has also written music for 14 films and 39 theatre performances. J. Jurkūnas shares his acquired knowledge and experience as lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre and Kaunas University of Technology. Areas of research include unseen sound, the relation of music and sight, individual systems of composition and analysis of composition principles.

Address: Gedimino ave. 42, LT-01110 Vilnius, Lithuania

E-mail: info@jurkunas.info

Jonas Jurkūnas

APIE AKUSMATIŠKUMĄ. NEREGIMO GARSO APRAIŠKOS

XX–XXI A. MUZIKOS KOMPONAVIMO KONTEKSTUOSE

ON ACOUSMATISM. MANIFESTATIONS OF THE INVISIBLE SOUND

IN THE CONTEXTS OF 20TH- AND 21ST-CENTURY MUSICAL COMPOSITION

Meno doktorantūros projekto tiriamosios dalies santrauka / *Summary of the artistic research paper*
Vertė / *Translated by* Veronika Janatjeva

Išleido Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“, J. Jasinskio g. 16, Vilnius

Tiražas 60 egz. Nemokamai