

**KAUNO TECHNOLOGIJŲ UNIVERSITETAS SOCIALINIŲ,
HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS**

Toma Čepaitė

**AUDIOMITOLOGIJA: AKUSMATINIO KŪRINIO KOMPONAVIMAS
NAUDOJANT GARSO ĮRAŠŲ TRANSFORMACIJĄ**

Baigiamasis magistro projektas

Projekto autorė

Toma Čepaitė

Vadovas

Dr. Jonas Jurkūnas

KAUNAS, 2019

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS

SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

**AUDIOMITOLOGIJA: AKUSMATINIO KŪRINIO KOMPONAVIMAS
NAUDOJANT GARSO ĮRAŠŲ TRANSFORMACIJĄ**

Baigiamasis magistro projektas

Elektroninės muzikos kompozicija ir atlikimas (6211PX025)

Vadovas

.....Dr. Jonas Jurkūnas

Recenzentas doc. Antanas Jasenka

.....

Projekto autorė

.....Toma Čepaitė

KAUNAS, 2019

KAUNO TECHNOLOGIJOS UNIVERSITETAS

SOCIALINIŲ, HUMANITARINIŲ MOKSLŲ IR MENŲ FAKULTETAS

Toma Čepaitė

Elektroninės muzikos kompozicija ir atlikimas (6211PX025)

Baigiamojo magistro projekto

AKADEMINIO SAŽININGUMO DEKLARACIJA

2018 m. birželio 4 d.

Kaunas

Patvirtinu, kad mano, Tomos Čepaitės, baigiamasis projektas tema „Audiomitologija: akusmatinio kūrinio komponavimas naudojant garso įrašų transformaciją“ yra parašytas visiškai savarankiškai ir visi pateikti duomenys ar tyrimų rezultatai yra teisingi ir gauti sąžiningai. Šiame darbe nei viena dalis nėra plagijuota nuo jokių spausdintinių ar internetinių šaltinių, visos kitų šaltinių tiesioginės ir netiesioginės citatos nurodytos literatūros nuorodose. Įstatymų nenumatytų piniginių sumų už šį darbą niekam nesu mokėjusi.

Aš suprantu, kad išaiškėjus nesąžiningumo faktui, man bus taikomos nuobaudos, remiantis Kauno technologijos universitete galiojančia tvarka.

.....

Čepaitė, Toma. *Audiomitologija: akusmatinio kūrinio komponavimas naudojant garso įrašų transformaciją*. Baigiamasis magistro projektas / vadovas dr. Jonas Jurkūnas; Kauno technologijos universitetas, Socialinių, humanitarinių mokslų ir menų fakultetas.

Studijų kryptis ir sritis (studijų kryptių grupė): 6211PX025
Reikšminiai žodžiai: akusmatinė muzika, kraštogarsis, konkrečioji muzika, garso įrašai, transformacija, mitologija

Kaunas, 2019. 41 p.

SANTRAUKA

Šiame magistro baigiamajame projekte aptariamos akusmatinės muzikos, kraštogarsio, konkrečiosios muzikos sąvokos. Kuriama meninė kompozicijos idėja remiantis lietuvių mitologija, daromi savi aplinkos, įvairių objektų, liaudies instrumentų bei balso garso įrašai, kurie vėliau apdirbami skaitmeninių garso redagavimo programų pagalba (Logic Pro X, Ableton Live). Šiais įrašais kuriama akusmatinė kompozicija ir aptariamas kiekvienos dalies kūrybinis procesas.

Čepaitė, Toma. *Audiomythology: Composing an Acousmatic Music Piece Using Transformation of Audio Recordings*: Final Degree Project/ supervisor dr. Jonas Jurkūnas. The Faculty of Social Sciences, Arts and Humanities, Kaunas University of Technology.

Research area and field: 6211PX025

Key words: acousmatic music, soundscape, musique concrète, audio recordings, transformation, mythology

Kaunas, 2019. 41 p.

SUMMARY

This master's thesis discusses the concepts of acousmatic music, soundscape, and musique concrète. An artistic compositional idea is created based on Lithuanian mythology and original audio recordings are made of environment, various objects, folk instruments and voice, which are later processed with the help of digital audio editing software (Logic Pro X, Ableton Live). These recordings are used to create an acousmatic composition and each part of the creative process is discussed.

Object - audio recordings, Lithuanian mythological material, digital software for sound processing and composition (Logic Pro X, Ableton Live).

The Aim – to understand the phenomenon of acousmatic music and to create an acousmatic composition.

Tasks:

- to review the concepts of acousmatic music, soundscape and musique concrète;
- to create an artistic idea / plan of a musical composition;
- to make original sound base as a material for the work;
- to create a composition based on selected folklore material and using original audio recordings and their transformations, to describe / analyze the creative process of each part.

Relevancy: an original composition is created, looking at the Lithuanian mythology at a new angle, original audio material is created via sound recordings, so this work is relevant to those who want to get acquainted with one of the ways of creating acousmatic music.

Turinys

Santrauka.....	4
Summary.....	5
Turinys.....	6
Įvadas.....	7
1. Sąvokų ir žanrų apžvalga.....	8
1.1 Akusmatinė muzika.....	8
1.2 Kraštogarsis (<i>soundscape</i>).....	10
1.3 Kraštogarsio meninis panaudojimas.....	13
1.4 Konkrečioji muzika (<i>musique concrète</i>).....	15
2. Kūrinio koncepcija.....	19
2.1 Koncepcija remiantis lietuvių mitologija.....	19
2.2 Padavimai.....	20
2.3 Naratyvas akusmatiniame kūrinyje.....	22
3. Garso įrašų bazės kūrimas.....	25
3.1 Garso įrašymo procesas.....	25
3.2 Komponavimas garso įrašais.....	28
3.3 Garsų katalogizavimas.....	29
4. Kūrinio dalių analizė	30
4.1 Pirmas dalis.....	30
4.2 Antra dalis.....	33
4.3 Trečia dalis.....	35
4.4 Ketvirta dalis.....	36
Išvados.....	38
Literatūros sąrašas.....	39
Priedai.....	42

Įvadas

Šiame magistro projekte siekiu sukurti kompoziciją remiantis lietuvių liaudies mitologija, tiksliau - padavimais, pasitelkiant savo susikurtą garsinę medžiagą, t. y. garso įrašus. Darbe aptariama, kaip formuojama meninė idėja, kaip daromi garso įrašai, kaip jie transformuojami, kokiais būdais kuriamos visos kompozicijos dalys.

Kadangi šioje kompozicijoje svarbus ne tik akusmatiškumo aspektas, bet ir kraštogarsio įrašai, konkrečiai muzikai būdingi komponavimo principai, aptarsiu visas šias tris sąvokas.

Darbo aktualumas - kuriama originali kompozicija, nauju kampu žvelgiant į lietuvių mitologiją, kuriama savita garsinė medžiaga, tad šis darbas aktualus tiems, kurie nori artimiau susipažinti su vienu iš akusmatinės muzikos kūrimo būdu.

Darbo objektas - garso įrašai, pradinė mitologinė medžiaga - padavimai, skaitmeninės programos garsui apdoroti ir kompozicijai kurti (Logic Pro X, Ableton Live).

Darbo tikslas - suprasti akusmatinės muzikos fenomeną, sukurti akusmatinę kompoziciją.

Uždaviniai

- apžvelgti akusmatinės muzikos, konkrečiosios muzikos, kraštogarsio sąvokas;
- susikurti kompozicijos meninę idėją/planą ;
- pasidaryti savo garso įrašų bazę kaip medžiagą kūriniui;
- sukurti kompoziciją remiantis pasirinkta tautosakos medžiaga ir naudojant pasidarytus garso įrašus ir jų transformacijas bei aprašyti / išanalizuoti kiekvienos dalies kūrybinį procesą.

Tyrimo metodai - empirinis, istorinis, kontekstinis.

1. Sąvokų ir žanrų aptarimas

1.1 Akusmatinė muzika

Akusmatinė muzika - elektroakustinės muzikos forma, specialiai skirta ne gyvam atlikimui, o prezentacijai garso aparatūros pagalba, akusmatinės kompozicijos dažnai egzistuoja kaip fiksuotos medijos garso įrašai. Ši forma kilo iš konkrečiosios muzikos kompozicinės tradicijos, susikūrusios XX a. penktajame dešimtmetyje Paryžiuje GRM centre įkurtame Pierre'o Schaefferio.

Centrinis šios muzikos aspektas - akusmatinis, t.y. neregimas, garsas, o kiti, tradiciniai muzikiniai aspektai kaip melodija, ritmas, harmonija, metras gali būti, bet nėra būtini, dažniau dėmesys yra sutelkiamas ties tembru ir spektru. Kompozicine medžiaga gali būti garsai, išgauti muzikos instrumentų, balso, aplinkos garso įrašų, elektroniskai sukurti garsai, įrašai, manipuluoti naudojant įvairius efektus. Tokia muzika kuriama pasitelkiant įvairiausias muzikines technologijas - skaitmeninius įrašymo įrenginius, skaitmeninių signalų apdorojimo įrankius, kompiuterines programas, skirtas dirbti su garsu (*digital audio workstation*). Naudojant tokias technologijas, garsinę medžiagą galima kaip tik šauna į galvą apdoroti, transformuoti, dėlioti; šį procesą prancūzų kompozitorius Edgard Varèse įvardijo *garso organizavimu* terminu. (Varèse, 1973)

Kalbant apie patį terminą, **akusmatiškas** - graikų kilmės žodis, aiškinamas kaip „būdvardis, reiškiantis garsą, kuris yra girdimas nematant jo sukėlimo priežasties“¹ ir kildinamas iš graikiško žodžio „akousma“, reiškiančio „girdimą dalyką“ (Chion, 1999: 11). Pirminė žodžio reikšmė kilo kalbant apie graikų filosofo Pitagoro mokymus, kurių metu mokiniai klausydavosi jo mokymų iš už užuolaidos, tam kad matant patį kalbėtoją, vaizdas nenustelbtų pačios perduodamos žinutės (ten pat: 19).

Šis terminas naujame kontekste buvo atgaivintas Pierre Schaefferio ir Jérôme Peignot'o kalbant apie girdimus garsus, kurių šaltinių nematome, t. y. radijas, garso įrašai, telefonas ir t.t., jie pirmieji panaudojo *acousmatique* terminą konkrečiosios muzikos klausymo patirčiai apibūdinti. (Chion, 1983).

Akademiniam pasaulyje terminas *akusmatinė muzika* prigijo ir išpopuliarėjo, ypač kalbant apie šiuolaikinę konkrečiąją muziką, tačiau vis dar yra nemažai diskusijų, ar akusmatinė praktika labiau siejasi su kompoziciniu stiliumi ar būdu klausytis garsų. (McFarlane, 2001)

¹ Acousmatic: a rare word, derived from the Greek, and defined in the dictionary as: adjective, indicating a noise which is heard without the causes from which it originates being seen. (Chion, 1999: 11)

Klausant akusmatinės muzikos, klausytojui iškeliamas iššūkis atskirti garsus ne remiantis jų šaltiniu (pavyzdžiui, matant muzikantą, grojantį smuiku, ar klausantis būtent styginio kvarteto, kai prieš akis galbūt iškyla styginių instrumentų vaizdas), o būtent jų garsinėmis ypatybėmis.

M. Chion išskiria tris klausymosi būdus: semantinį, priežastinį ir redukuotą. (Chion, 1994: 28) Semantinis klausymasis siejamas su kodu ar kalba, kuria perduodama žinutė ir reikalinga interpretacija. Šiuo atveju, galima teigti, kad Pitagoras, savo mokinius atribodamas nuo vizualiojo paskaitų aspekto, turėjo intenciją įvesti juos į semantinio klausymosi režimą - vizualui nedarant jokios įtakos garso suvokimui, mokiniai gebėjo geriau įsiklausyti į mokytojo balsą ir interpretuoti perduodamą žinutę. (Önen: 2008)

Pats dažniausias, priežastinis klausymas, yra kai klausomasi garsų norint suprasti jų priežastį, šaltinį, kilmę. Kaip aiškina M. Chion, kai garso šaltinis yra matomas, garsas gali suteikti papildomos informacijos apie objektą, pavyzdžiui, jei turime uždara indą, bakstelėdami pirštu ir išgirdę garsą, galime numanyti, kiek pilnas yra indas. Tačiau kai nematome garso šaltinio, garsas tampa pagrindiniu informacijos šaltiniu, o priežastinis klausymas padeda jį identifikuoti. (Chion, 1994: 25 - 26)

Redukuotas klausymas - kai yra susitelkiama ties pačiu garsu, o garso šaltiniu ar priežastimi nesidomima ar šie aspektai net ignoruojami. M. Chion teigia, kad garso emocinė, fizinė ir estetinė vertė yra susijusi ne tik su jo atsiradimo priežastimi, bet ir su jo tembro ir tekstūros savybėmis, asmenine vibracija, todėl redukuotas klausymas turi žymiai daugiau pranašumų stiprinant mūsų gebėjimą klausyti, atverti ausis naujiems potyriams. (ten pat: 31)

Bet kokių atveju, akusmatinė situacija keičia mūsų klausymosi ypatumus, atskiriant garsą nuo jį įprastai lydinčio vizualo, susikuria palankios sąlygos redukuotam klausymuisi, ir galima išgirsti garsą tokį, koks jis yra, negalvojant apie jo atsiradimo priežastis ar šaltinį, galima išgirsti jį kaip *garso objektą*. (Chion, 1983: 11) Keletas akusmatinės situacijų nustatytų klausymosi sąlygų efektų yra:

- 1) Kai nėra vizualo, nėra papildomos informacijos, kuri padėtų identifikuoti garso šaltinį. Gali būti, kad daug tariamai girdimų aspektų iš tikrųjų buvo matomi ir paaiškinami kontekstu; (ten pat: 11)
- 2) Kadangi garsas ir vaizdas disasocijuoti, klausomės pačių garso formų, garso objekto. Tačiau, net ir esant susidomėjimui, koks gi tas garso šaltinis, įrašyto garso pasikartojimas gali

savotiškai išsarginti norą suprasti tą šaltinį ir pamažu padėti įsiklausyti į garso objektą kaip į savarankišką darinį ir padėti jam atsiskleisti visu turtingumu (ten pat: 94);

- 3) Pakartotinai klausantis to paties įrašyto garso fragmento, išryškinamos klausymosi variacijos, išryškėja nauji garso objekto aspektai, į kuriuos mūsų dėmesys sąmoningai ar nesąmoningai krypsta. (ten pat: 94)

Mano kompozicijose svarbus akusmatiškumo aspektas yra tai, kad naudojama garsinė medžiaga sukuriama iš sąmoningai pasirinktų garso šaltinių - daromi aplinkos garso įrašai, susiję su pasirinktų padavimų fizine aplinka, pasirinktų lietuvių liaudies instrumentų įrašai, siejami su senovine tradicija, ištakomis ir baltiška kultūra, balso įrašai - kalbamas ar šnabždamas padavimų tekstas bei įvairių objektų garso įrašai, sietinų su padavimuose veikiančiomis stichijomis. Nors visi šie elementai pasirinkti sąmoningai ir dažnai simboliškai siejasi su padavimų naratyvu, mano tikslas yra ne atpažįstamumas, o įdomios muzikinės, garsinės medžiagos kūrimas perteikti būsenai, padavimų objektų garsiniai portretai, kurie, kaip ir pradinė mitologinė medžiaga, spinduliuotų mistiškumą, tam tikrą nepažinumą, nors tam tikrais momentais „išlenda“ atpažįstami garsai - čiulbėjimas, smuikavimas ar žmogaus balsas. Juk ir patys padavimai, kaip sakininės tautosakos žanras, balansuoja tarp tikrovės ir mito - kalbama apie konkrečių, tikrų vietų ar objektų atsiradimą, tik šis aiškinamas iš mitinės pasaulėžiūros kampo.

1.2. Kraštogarsis (*soundscape*)

Dalis mano kompozicijų garsinės medžiagos yra įrašyti kraštogarsiai (angl. *soundscape*), kurie iš tikrųjų buvo pirmasis atspirties taškas ir pirminė ašis mano meninei idėjai - sukurti pasirinktuose padavimuose minimų mitologinių vietų garsinius portretus panaudojant autentiškus vietų įrašus. Vėliau supratau, kad mano įsivaizduojamam kūriniai vien aplinkos garso įrašų nepakaks, o ir pati stilistika tikriausiai artimesnė *musique concrete* žanrui ar akusmatinės muzikos sąvokai, apie tai pakalbėsiu tolimesniuose skyriuose. Tačiau kaip bebūtų, kraštogarsis vis tik yra dalis mano muzikinės medžiagos, tad aptarsiu šią sąvoką.

Kraštogarsis (*soundscape*), analogiškai terminui *kraštovaizdis*, tai „mus supanti garsinė aplinka, atsirandanti sąveikaujant gamtos procesams ir žmogaus veiklai“. (Kučinskas, 2017: 113) Pats terminas *soundscape* sukurtas kanadiečių kompozitoriaus Raymundo Murray Schafero knygoje „The new soundscape (A handbook for the modern music teacher)“ (1969). Autoriaus teigimu, jis sukūręs šį terminą, kad šis būtų „suprastas kaip visa akustinė aplinka, įskaitant triukšmus, muziką,

natūralius, žmogaus sukeltus ir technologijų garsus. Norėjau ištirti visus akustinius fenomenus ir jų kitimą per istoriją, tam kad nustatyčiau, ar buvo kokių nors konkrečių ar pasikartojančių modelių, kurie leistų nustatyti garso meno kūrimo principus” (Schafer, 1994: 11) R. Murray Schaferas maždaug XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje - aštuntojo dešimtmečio pradžioje įkūrė Pasaulio kraštogarsio projektą (*World Soundscape Project*, trumpinamo WSP), kurio tikslas - atkreipti dėmesį į garsinę aplinką, „rasti sprendimus ekologiškai subalansuotam kraštogarsiui, kur ryšys tarp žmonių bendruomenės ir jos garsinės aplinkos yra harmoningas”.² Čia galima kalbėti ir apie akustinę ekologiją - discipliną, tyrinėjančią žmonių ir jų aplinkos garsinį santykį. Kadangi šiuo atveju mane domina meninis kraštogarsio įrašų panaudojimas, į šią sferą šiame darbe nesiplėsiu ir nesigilinsiu.

M. Murray Schaferas išskiria tris pagrindines kraštogarsio kategorijas: pagrindiniai garsai (*key sounds*), garsiniai signalai (*sound signals*) ir garsoženkliai (*sound marks*). (Schafer, 1994, p. 9; Kučinskas, 2017, 113).

Pagrindiniai garsai (*keynote sounds*) yra tie, kurie nuolat arba dažnai girdimi ir formuoja foną, kuriame girdimi visi kiti garsai. (Schafer, 1994, p. 272). Šie kraštovaizdžio garsai yra nulemiami geografinių ir klimato savybių, tad, pasak Schafero, jų nereikia klausyti sąmoningai. Miške šie garsai būtų medžių ošimas, paupyje - vandens tekėjimas, mieste - gatvių triukšmas ir pan. Priešingi šiems garsams yra garsiniai signalai, kurie išsiskiria iš fono ir patraukia mūsų dėmesį - sirenos, automobilių signalai, gamtoje - paukščio ūktelejimas, šakelės trakstelėjimas ir pan. Garsoženkliai (Schafero sugalvotas terminas *soundmark* pagal žodį *landmark*, reiškiančio orientyrą, objektą ar vietą pagal kurį galima orientuotis) - garsai, kurie yra unikalūs ar turi savybių, dėl kurių yra lengvai atpažįstami bendruomenėje, simboliški tam tikrai vietai, pavyzdžiui, varpinės garsai.

Mano atveju, šios kategorijos įdomios tuo, jog norėdama sukurti savotiškus lietuviškų padavimų objektų garsinius portretus, galiu įsigilinti - kurie pasirinktos vietos, pavyzdžiui, miško, pelkės ir t.t. garsai yra pagrindiniai, nuolat skambantys, ar yra ypatingų garsoženklių, specifinių tai vietai garsų, o gal garsų reikia paieškoti atidžiau, savotiško mikrokosmoso, kuris nėra taip paprastai prieinamas žmogaus ausiai?

Schaferas siūlo ir daugiau koncepcijų, kurias galima naudoti kaip ašis analizuojant kraštogarsį ir kraštogarsio kompozicijas, pavyzdžiui, aukštos raiškos (Hi-Fi) ir žemos raiškos (Lo-

² *World Soundscape Project*, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/world-soundscape-project>

Fi) kraštogarsius. Aukštos raiškos kraštogarsį jis apibūdina kaip tokį, kuriame diskretiški garsai gali būti girdimi aiškiai dėl žemo aplinkos triukšmo lygio (Schafer, 1993: 43). Pagal tokį apibūdinimą, Schafero idealus aukštos raiškos kraštogarsis būtų miesto triukšmo nepaveiktos vietovės, kaimai, gamta.

Žemos raiškos (Lo-Fi) kraštogarsio atveju, detalesni garsai užgožiami triukšmo ir paskęsta garsinio triukšmo masėje (ten pat: 44). Taigi tai apibūdina miesto kraštogarsį. Schaferas aiškiai išaukština aukštos raiškos kraštogarsį ir natūralios aplinkos garsus, tačiau tai yra subjektyvi jo pozicija, sulaukusi kai kurių autorių kritikos dėl negatyvaus nusiteikimo miesto garsų atžvilgiu, pavyzdžiui, garso menininkė Sophie Arquette teigia: „sakyti, kad urbanistika užgožia natūralų kraštogarsį ir kad urbanistiniai garsai gali būti išvalyti tam, kad primintų natūralius garsus, reiškia neteisingai suprasti miesto erdvių dinamiką. Miestas neegzistuoja, jei jis atspindėtų agrarinę garsinę aplinką.” (Arquette, 2004: 61) Abu šie terminai (Hi-Fi ir Lo-Fi kraštogarsiai) gali būti taikomi ir kraštogarsiu paremtoms kompozicijoms, o triukšmas ir urbanistika gali būti įdomūs garsiniai elementai, kuriuos galima panaudoti kūryboje ir tuo pat metu jie gali atkreipti klausytojų dėmesį į akustinę taršą. (Lara, 2015: 12)

Nors šiuo savo darbu ir nekeliu akustinės ekologijos klausimų ir visiškai pritariu, kad įvairūs miesto garsai ir triukšmai gali būti be galo įdomi medžiaga kūrybai, tiek meniniu, tiek akustinės ekologijos atžvilgiu, tačiau šiuo atveju, pasirinkus sukurti archajiškų padavimų inspiruotas kompozicijas, mano meninės idėjos komponentas išties būtų būtent aukštos raiškos kraštogarsis, kad būtų galima apčiuopti padavimuose menamą pradą, kuo aiškesnius gamtos objektų garsus. Tai turbūt ir būtų vienas iš mano darbo iššūkių, kaip įsirašyti tinkamų meniniam apipavidalinimui garsų. Tiesa, galiausiai vienoje kompozicijoje, pagal padavimą apie nuskendusį miestą, nusprendžiau įterpti ir miesto garsų, tiesa, šiuolaikinio.

Tiesa, garsinė tarša išryškėjo darant garso įrašus gamtoje, bet netoli miesto (dėl praktinių priežasčių, dažnai išvykti toliau nuo miesto buvo sunkoka) - nors ausis prie tų žmogaus sukeltų miestietiško garsų pripratusi ir, atrodo, nebesigirdi miesto triukšmo, tylu, gražiai traška pušis ar ulbauja retesnis paukštis, bet pasiklausius įrašo, jame pasigirsta, kad fone girdimas tolimas automobilių ūžesys, virš galvos praskrendantis lėktuvas, ir pan. Įdomu, kad triukšmo tarša atsiskleidžia net ir toli nuo miesto; kompozitorius, garso menininkas Yiorgis Sakellariou vienoje viešojoje paskaitoje pasakojęs apie savo patirtį įrašinėjant aplinkos garsus, pasidalino patirtimi, kad net esant miške, keliolikai kilometrų nuo artimiausio kelio, jautresni mikrofonai pagauna ir nuo to kelio atsklindančius automobilių garsus - nuo žmogaus sukeltų garsų šiandien pabėgti yra gana sunku. Galbūt tai nieko naujo, bet įdomu tai patirti asmeniškai.

1.3 Kraštogarsio meninins panaudojimas

Kraštogarsio kompozicijos - meniškėsnis požiūris į kraštogarsį, t. y. naudojamos garso manipuliacijos suteikti kraštogarsiams formą. (Lara, 2015: 14) Vieni žymiausių šios srities kūrėjų - Hildegard Westerkamp ir Barry Truax, kurie naudojo kraštogarsius kaip garsinę medžiagą savo kūriniams. Schafero kolega kompozitorius Barry Truaxas komponavimą aplinkos garsais apibūdina taip:

<...> tai elektroakustinės muzikos forma, pasižyminti atpažįstamais aplinkos garsais ir kontekstais, siekianti sužadinti klausytojams su jais susijusias asociacijas, prisiminimus ir įsivaizdavimus. (Truax, 1999; iš Kučinskas, 2017: 116)

Garsiniai elementai gali būti apdoroti, pakeisti, redaguoti, priklausomai nuo kompozitoriaus pasirinkimo. Kiekvienas garsas su savitomis savybėmis gali būti naudojami sukurti įvairius sluoksnius, kurie suteiktų estetinę patirtį, neprarandant galimybės suprasti pirminio kraštogarsio (Lara, 2015: 15).

Kai kuriems kraštogarsio kompozitoriams svarbu išlaikyti tos aplinkos garsines savybes, kurioje kraštogarsis buvo užfiksuotas - taip kraštogarsio kompozicija tampa būdu klausytis kraštogarsio ir tuo pat metu patirti kompozitoriaus požiūrį į tą aplinką. (ten pat: 15) Taigi, kraštogarsis gali būti suprantamas kaip garso tekstūrų koliažas, priklausantis tam tikrai aplinkai. Štai H. Westerkamp teigia, kad „įrašyti aplinkos garsai yra „instrumentai“ ir jie gali būti girdimi tiek neperdirbti, tiek perdirbti. Kai kurie kraštogarsio kūriniai yra sukurti vien iš neapdorotų garsų ir jų [kūrinių] kompozicinis procesas vyksta konkrečiais būdais atrenkant, redaguojant, sumaišant, suorganizuojant garsus“ (Westerkamp 2002: 53)

Tad kalbant apie kraštogarsio kompoziciją, iškyla vienas svarbus klausimas - kiek ištikimi tikrovei turėtų būti kraštogarsio įrašai? Ar jie turi klausytojui realistiškai perteikti aplinką, būti rekreacinio pobūdžio? Šiuo klausimu yra įvairių nuomonių, pavyzdžiui, Jana Winderen, savo kūryboje naudojanti kraštogarsius, mano, kad neįmanoma buvimo vienoje aplinkoje patirtį perkelti į kitą aplinką, tad neturi tikslo bandyti atkurti realistišką originalią aplinką. (Lara, 2015: 22) Kiti kūrėjai, pavyzdžiui, Kjell Samkopf, laikosi požiūrio visiškai nekeisti kraštogarsio įrašų, palikti juos tokius, kokie yra, nemoduliuoti, teigdamas, kad nėra garso, kuris nepriklausytų jo kompozicijoms. (ten pat: 22). Net ir viename pirmųjų tokio tipo kūrinių, 1970 m. Luco Ferrari kūrinyje „*Presque Rien No. 1 Le Lever du jour au bord de la mer*“ skamba neredaguotas vieno Jugoslavijos kaimo garso įrašas - tuomet tai buvo naujas santykis su garsine aplinka, atskleidžiantis ją, o ne manipuliuojantis ja.

Tik pradėjus plačiau domėtis kraštogarsio meniniais panaudojimo būdais, teko dalyvauti viešoje paskaitoje apie aplinkos garso įrašų meninį panaudojimą, kuria skaitė kompozitorius ir garso menininkas Yiorgis Sakellariou, daug dirbantis ir eksperimentuojantis su įvairiais kraštogarsio įrašais.³ Po paskaitos, atėjus klausimų metui, paklausiau labiausiai tuo metu dominančio dalyko - o kur yra riba tarp aplinkos garso įrašo ir meninio kūrinio? Kada tas įrašas tampa kūrinium?

Y. Sakellariou atsakymas buvo, kad kraštogarsio atveju, meninė idėja slypi kontekste ir intencijoje - ką pasirenkama įrašinėti? Kada? Kiek ilgai? Tai gali būti ir Nemuno pakrantės garsinis peizažas, pasirinkus būtent šią lokaciją, arba konkrečios gatvės kitimas (arba ne) laiko atžvilgiu, jei pasirenkama įrašinėti periodiškai tam tikru dienos metu ir pan. Tai sukėlė įdomių minčių.

Meniniai kraštogarsio panaudojimai gali būti patys įvairiausi, kaip puikiai išvardina A. Kučinskas: „*Tai gali būti tiesiog kūrinio atlikimas gamtoje, derinant koncertinę ir natūralią gamtinę aplinkas (Schafero „Music for Wilderness Lake“, 1980); garso pasivaikščiojimų meniniai reportažai radijuje (Westerkamp „Walk rough the City“, 1981; „Street Music“, 1982); kompiuterinių procedūrų naudojimas „ištempiant“ garsus į lėtai kintančias faktūras, taip atveriant klausytojui gamtos garsų kompleksškumą, kuris šiaip nebūtų girdimas (pvz., Truax „Pacific“, 1990; „Song of Songs“, 1992, kt.); artimas mikrofonų išdėstymas iškeliant ir parodant klausytojui paslėptą smulkių, tylių gamtos garsų pasaulį (Westerkamp „Beneath the Forest Floor“, 1992), garsiniai vietovių (Huse „Soundmarks of Canada“, 1974; Annea Lockwood „A Sound Map of the Hudson River“, 1989) ar „suspausto laiko“ peizažai (Truax & WSP „Summer Solstice“, 1974); elektroniškai transformuoti, bet referencijų neprarandančių aplinkos garso įrašų kompozicijos (Bruce Davis „Bells of Perce“, Truax „Soundscape Study“, 1974); galiausiai net ir tradiciniais akustiniais instrumentais ar balsu atliekamos kompozicijos (Schafer „Snowfoms“, 1986)“ (Kučinskas, 2017: 119)*

Kalbant apie pasirinkimą, ką įrašinėti, galima garsus skirstyti tam tikromis kategorijomis. Pavyzdžiui, Bernie Krause'as, amerikiečių muzikantas ir kraštogarsio ekologas, garso šaltinius suskirstė pagal tris jų komponentus: geofoniją, biofoniją ir antropofoniją. (Krause, 2008)

Geofonija (gr. geo - žemė, phon - garsas) nurodo nebiologinius gamtinius kraštogarsio šaltinius, tokius kaip vėjas, medžių šnarėjimas, vandens tekėjimas, griaustinis ir pan.

Biofonija (gr. bios - gyvybė, gyvenimas) - gyvų organizmų (išskyrus žmogų) skleidžiami garsai, pavyzdžiui, paukščių čiulbėjimas.

³ Vieša Yiorgis Sakellariou paskaita „Garsų įrašymo menas“, organizuota VGTU kūrybinių industrijų televizijos, vykusį VGTU 2019 m. vasario 28 d.

Antropofonija (gr. anthro - žmogus) - žmogaus sukeliami garsai.

Mano darbe atsispindi visos trys kategorijos: didžiausią dalį turbūt užima geofonija (medžio girgždėjimas, akmenų trynimasis, vėjas, vandens garsai ir kt.), biofonija (paukščių čiulbėjimas), antropofonija (žmogaus balsas, grojimas instrumentais). Tiesa, pastaroji kategorija yra ne natūraliai, nešališkai įrašytas kraštogarsis, o specialiai sukurti garsai, tad galbūt ir ne visai tinka kraštogarsio sąvokai.

Tad regis, viskas priklauso nuo kompozitoriaus sąmoningo pasirinkimo: ar surinkti ir perteikti realų vietovės garsyną, atkreipti klausytojo dėmesį į tam tikrus aplinkos aspektus ir kelti akustinės ekologijos klausimus, ar kurti savus pasaulius ir atmosferas naudojant kraštogarsio įrašus kaip pradinę medžiagą. Pastarasis variantas ir būtų mano atvejis - man įdomu atrasti ir surinkti pasirinktų vietovių kuo įvairesnį garsyną, konkretus kraštovaizdis čia veikia simboline prasme, elementas padavimų objektui įgarsinti.

1.4 Konkrečioji muzika (*musique concrète*)

Jeigu su akustine ekologija siejami menininkai pabrėžia aplinkos garsus, kur garso šaltinis yra lengvai atpažįstamas, *musique concrète* siekinys - aplinkos garsuose, triukšmuose pastebėti muziką, transformuoti juos. Pagal Schaeffero *musique concrète* idėją, siekiama pabėgti nuo aplinkos referencijų, o Schaeffero kraštogarsio koncepcija - priešingai, iškelia klausytojo reintegracijos su aplinka aspektą. Be to, galutinis kompozicinis rezultatas Schaeffero atveju yra koncertinis kūrinys, nors ir skambantis iš įrašo, o *soundscape* muzika neretai pati suvokiama kaip aplinka. (Truax, 2008: 63; Kučinskas, 2017)

Musique concrète, konkrečioji muzika, tai elektroakustinės muzikos žanras, kuriame naudojami įrašyti mus supančios aplinkos garsai kaip pradinė medžiaga. (Editors, 1998)⁴. Garsai dažnai yra modifikuojami naudojant įvairius audio efektus, įrašo manipuliacijos technikas, gali būti sudėlioti montažo principu. Įrašyta garsinė medžiaga gali būti įvairi - įvairūs aplinkos įrašai, muzikos instrumentų garsai, žmogaus balsas, taip pat garsai sukurti naudojant sintezatorius ir skaitmeninį garso apdorojimą. Kadangi garso įrašai manipuluojami, redaguojami, transformuojami, dažnai pirminis garso šaltinis tampa nebeaiškus, sukuriama nauja tembrinė medžiaga, tad konkrečioji muzika nukelia į akusmatinio klausymo erdves.

⁴ <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>

Žanro tėvas - prancūzas Pierre Schaefferas, pradėjęs su garsu eksperimentuoti XX a. penktojo dešimtmečio pradžioje. 1948 m. jis šiam žanrui pasiūlė *konkrečiosios muzikos* sąvoką: „kai pasiūliau terminą *musique concrète*, norėjau <...> oponuoti įprastai muzikos praktikai. Vietoje muzikinių idėjų žymėjimo popieriuje solfedžio simboliais ir patikėjimo jų realizaciją gerai žinomiems instrumentams, norėjau surinkti konkrečius garsus, iš kur jie bekiltų, ir ištraukti iš jų potencialią muzikinę vertę”. (Schaeffer, 1977: 23) Vėliau šiai muzikai prilipo terminas „akusmatinė“, kurį pradėjo vartoti François Bayle XX a. aštuntajame dešimtmetyje. (Atkinson, 2007) Schaefferui įvairiausi mus supančio pasaulio garsai tapo muzikine medžiaga - bet kuris garsas, kuris gali būti įrašytas, vėliau yra apdorojamas, redaguojamas ir manipuluojamas, kol sukuriama kompozicija iš šių realių garsų.

Taigi, Schaefferio estetikoje, garsas yra pirminis kompozicinis resursas. Šioje estetikoje svarbus aspektas yra ir *žaidimo* elementas garsu paremtoje kompozicijos praktikoje - Schaefferis naudojo žodį *jeu*, kuris, kaip ir anglų kalbos žodis *play* turi dvigubą reikšmę: „mėgautis bendraujant su savo aplinka” ir „valdyti muzikos instrumentą”. (Jacques, 1957)

Čia svarbia dalimi tampa „redukuotas klausymasis” - klausymo paradigma, kai garso šaltinis specialiai yra ignoruojamas, kad dėmesys būtų sutelkiamas ties paties garso imanentinėmis savybėmis. Garsiakalbiai, grojantys akusmatinę kompoziciją, yra kaip Pitagoro šydas, dengiantis jį nuo mokinių *akusmatikų*, leidžia garso šaltiniams likti nematomiems ir nepažiniems ir skatina susitelkti ties esme, kuri šiuo atveju yra įdomi tembrinė medžiaga, spalvingas garsynas, muzikinė kompozicija, bet ne tai, kad štai grojama alteruotais smuiko garsais ar panaudotas lietaus lašų, besitaškančių ant šaligatvio, garso įrašas. Tiesa, nors redukuotas klausymasis ir buvo inovatyvus būdas skatinti klausytoją patirti grynąjį garsą, tačiau visiškai ištrinti ribos tarp garso ir šaltinio turbūt neįmanoma - klausytojas net ir nesąmoningai, automatiškai ir instinktyviai turi savybę sieti garsą su jo, kad ir įsivaizduojamu, šaltiniu. (Atkinson, 2007)

Konkrečioji muzika muzikinėms paieškoms įkvėpia iki šių dienų, kaip galima kūrybingai išnaudoti įrašytus garsus. Nuo koncepcijos pradžios *musique concrète* keitėsi, nes keitėsi ir technologinės galimybės - nuo vinilinės plokštelės iki magnetinės juostos, nuo šios - iki kompiuterio (Chion, 2009). Estetiniai ir formos atradimai taip pat formavo naujus konkrečiosios muzikos veidus, tai - akusmatika, elektronika, garso menas, industrinė muzika. (Landy, 2007) Nepaisant šių technologinių ir stilistinių pasikeitimų, esmė išliko - garsas turi muzikinį potencialą, kurį kūrėjas atpažįsta, įdvasina ir suorganizuoja.

Elektroniškai sugeneruoto garso pirmtakė, konkrečioji muzika buvo bene ankstyviausias elektroninių priemonių panaudojimas kompozitoriaus garso resursams praplėsti. Eksperimentinis įrangos ir atsitiktinių garsų ingredientų naudojimas, tradicinių kompozitoriaus - atlikėjo rolių nebuvimas charakterizuoja šią techniką kaip novatoriškus užmojus, kurie privedė prie tolimesnių elektroninės ir kompiuteriu kuriamos muzikos paieškų. Vieni žymesnių šio žanro kūrinių yra Pierre Schaeffero ir Pierre Henry *Symphonie pour un homme seul* (1950), Edgard Varèse *Déserts* juostai ir instrumentams (1954), to paties autoriaus *Poème électronique* (atlikto keturių šimtų garsiakalbių 1958 m. Briuselio Pasaulinėje mugėje).⁵

Nors konkrečiosios muzikos pradininkams technologinės galimybės, ypač palyginus su dabartinėmis, buvo gana primityvios, kompozitoriai sugebėjo sugalvoti įvairiausių kūrybingų metodų garsui apdirbti ir sukurti. Dalis šių technikų pavyzdžių:

-Greičio varijavimas: įrašo greičio keitimas;

--Įrašo grojimas atbulai;

-Kilpos: tam tikrų įrašo dalių kartojimas;

-Klijavimas: medžiagos eigos pakeitimas, naujų garsų išspraudimas įrašė;

-Filtravimas: skirtingų garsų dažnių išryškkinimas, pakeičiantis garso tektūrą ir ypatybes;

-Sluoksniavimas;

⁵ <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>

-Reverberacija, *delay*: dažnai naudojami sukurti vieningumo jausmą ar sintezę, kai garso įrašai yra iš skirtingų šaltinių, taip pat naujo erdvės pojūčio sukūrimas;

-Išplėstas - suspaustas laikas: sukuriamas lėtinant arba greitinant, tada pakeičiant garso kryptį;

-Panoramavimas: leidžia kompozitoriui garsą perkelti į stereo arba daugiakanalę aplinką;

Ir daugybė kitų technikų.⁶

Mano darbas gana artimas konkrečiosios muzikos sąvokai, nes mano idėja surinkti padavimų koncepcijos vienijamus aplinkos, įvairių objektų, balso ir instrumentų įrašus ir juos apdoroti, transformuoti bei kurti savo mitologijos persmelktą pasaulį. Nors turbūt ne visos priemonės atitinka tradicinį konkrečiosios muzikos apibrėžimą, pavyzdžiui, naudojami muzikos instrumentai, kuriais gana tradiciškai įgrojama muzikinė medžiaga, tačiau ta medžiaga apdorojama įvairiomis technikomis, kurios buvo naudojamos būtent konkrečios muzikos atstovų.

⁶ <http://codehop.com/organizing-sounds-musique-concrete-part-i/>

2. Kūrinio koncepcija

2.1 Koncepcija remiantis lietuvių mitologija

Archajinėje pasaulėžiūroje galima rasti daugybę įdomių, filosofinių pasaulio suvokimo aspektų ir visa tai atsispindi tradicinėje kūryboje, kuri gali tapti atspirties tašku savai, asmeninei kūrybai. Šiuo atveju, ir mano kūrybiniu pamatu ir įkvėpimo šaltiniu tapo tautosaka .

Peno kūrybinėms mintims davė studijų metu daryti įvairūs kūrybiniai pratimai, pavyzdžiui, instrumentų, įvairių buitinių garsų įrašymas, apdorojimas ir panaudojimas muzikos komponavimui (kas man ypatingai imponavo, kokių įdomių, originalių, savitų ir tuo pačiu savotiškai autentiškų garsų galima išgauti), taip pat užduotis kurti pasirinkto objekto garsinį portretą, įrašant įvairius to objekto garsus ir juos naudojant sukurti kompoziciją. Kadangi folkloras jau daug metų man yra neatskiriamas gyvenimo prieskonis, kilo mintis atsigręžti į padavimus ir juose minimus objektus (piliakalnius, ežerus, ypatingus akmenis ir kt.) bei sukurti jų savotiškus garsinius portretus, įrašant pasirinktų objektų aplinkos garso įrašus. Vėliau, pradėjus vystyti idėją, pradėti įrašinėti pirmuosius kraštogarsio įrašus, tapo aišku, kad kraštogarsio įrašų sukurti mano įsivaizduojamoms kompozicijoms neužteks - garsynas labai subtilus, tylus, nėra itin įspūdingas iš pasyvaus klausytojo perspektyvos. Tada nusprendžiau pridėti instrumentų bei balso garso įrašus. Instrumentus apibrėžiau imti lietuvių liaudies, išlaikant baltišką, tradicinę temą, tai - kanklės, dambrelis, smuikas, lumzdelis. Balsu įdainuoti įvairūs vokaliniai garsai, bet pagrindinis balso panaudojimas - padavimų tekstų įgarsinimas. Tokiu būdu patys tekstai tampa tarsi dar vienas instrumentas, įdomi garsinė medžiaga, konkrečiai perteikianti pradinį įkvėpimo šaltinį, t.y. padavimus. Visais instrumentais grojau pati, kartais įgrodama konkrečius motyvus, kartais improvizuodavau ir žiūrėdavau, kas iš to gaunasi. Ketvirtadalį tekstų įskaičiau pati, o likusiai daliai įskaityti pasikviečiau kelis bičiulius aktorius, tad iš viso naudoti keturių žmonių, dviejų merginų ir dviejų vaikinų, balso įrašai.

Tiesa, kalbant apie aplinkos garso įrašus, pradėjus domėtis kitų kompozitorių kūryba šioje srityje, patirtimi ir sprendimais, kilo daug naujų idėjų, naujų matymo kampų - norint turtingesnio garsyno kūrybai, garsus įrašymui galima savotiškai pačiam susikurti, ne tik būti pasyviu klausytoju, pavyzdžiui, eiti per nendres ar žolę, trinti akmenį į akmenį, pasidaryti *vėjo arfa* - paprastą instrumentą, kuris skleidžia įdomų garsą pučiant vėjui ir virpinant įtemptą valą - stygas ir tokiu būdu sukuriantį dar vieną garsą, veikiant vėjui įsipaišantį į kraštogarsį ir t.t. O net ir įsirašius natūralius garsus, juos galima įvairiai modifikuoti, sluoksniuoti ir kitaip kūrybiškai panaudoti, tad

manau, kad ateityje drąsiau išbandyčiau šią kūrybinę sferą - komponavimą vien iš kraštogarsio įrašų.

Taip pat atsivėrė akys apie garso įrašymo ypatybes - kontaktiniais mikrofonais galima užfiksuoti atskirą mikrokosmosą, garsą „iš vidaus“, kaip priešpriešą mikrofonais įrašytus garsus „iš išorės“; taip susiformuoja du poliai, du garsiniai požiūrio taškai - vidinis ir išorinis, kurie labai sutampa ir su archajine dualistine pasaulėžiūra, kuriai būdingos tokios priešpriešos (aukštai - žemai, tamsu - šviesu ir t.t.).

Taigi, kūrinys komponuojamas iš trijų pagindinių komponentų - aplinkos ir įvairių objektų garso įrašų, instrumentų semplų ir balso - teksto įrašų. Šiuos įrašus dariau pati (išskyrus vieną semplą, kurį paminėsiu analizuodama detaliau) ir juos transformavau siekiant išgauti įdomių garsų, tembrinės medžiagos. Šis kūrinių ciklas - fiksuota medija, skirta groti per garsiakalbius, taip pat figūruoja daug įvairios transformuotos tembrinės medžiagos, kuri atskirta nuo garso šaltinio, tad tai galima įvardinti kaip akusmatinės muzikos žanrą.

2.2 Padavimai

Kaip ir minėta, šio kūrinio, ar kūrinių ciklo, įkvėpimo šaltinis ir pirminė įkvėpimo medžiaga yra padavimai. Padavimai - tai istorinės saktės, pasakojamosios tautosakos žanro kūriniai, kuriuose pasakojama, aiškinama įvairių konkrečių istorinių ar geografinių objektų kilmė. Išskiriami istorinės tematikos padavimai, vietoves siejantys su konkrečiais istoriniais įvykiais, ir toponiminės saktės, pasakojančios apie gamtos objektų - ežerų, kalnų, šaltinių, daubų - atsiradimą.⁷ Šiame darbe figūruoja būtent pastarasis tipas, gamtos objektų kilmę aiškinantys padavimai. Mane domina ši sritis, nes ši šaka labiau siejasi su archajine, mitine pasaulėžiūra, plačiais baltiškais mitologiniais klodais, tai man asmeniškai yra įdomesnis pagrindas kūrybai nei gana neseni istoriniai įvykiai.

Padavimai pretenduoja į tikroviškumą, neva aiškina objektų atsiradimo priežastis, bet juose dominuoja milžinai, velniai, laumės, vaikščiojantys ir skrendantys ežerai, nugrimzdę dvarai ir bažnyčios, užkeikti žmonės ir kt. Tačiau tai, kas mums šiuose siužetuose atrodo fantastiška, mitologiškai mąstantys žmonės senovėje tai suvokė kaip žinias, perduodamas iš kartos į kartą. (Kerbelytė, 1970: 10) Tad šiuose kūriniuose dar išlikę senosios baltiškos pasaulėžiūros trupiniai.

Kadangi padavimai iš esmės pasakoja apie konkrečias vietas ir objektus, pirminė mintis buvo susieta su tų konkrečių objektų kraštogarsiu, vėliau savo muzikinės medžiagos paletę

⁷ <http://www.patarles.lt/tautosaka/padavimai/>

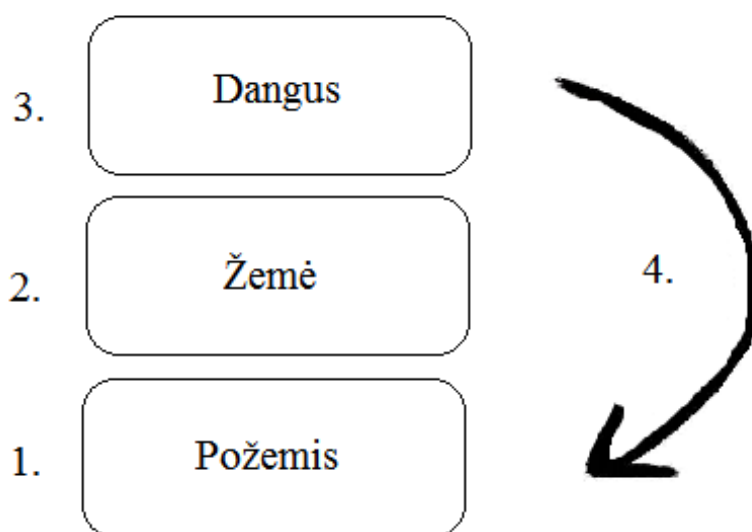
praplėčiau, kaip ir minėjau, bet pasilikau prie padavimų idėjos, o pačias kompozicijas nusprendžiau kurti kaip būsenas, nuotaikas, dviejų pasaulių - mūsų ir *kito*, mitinio pasaulio susidūrimą. Patys padavimai, kaip žanras, apjungia tikrą, realią lokaciją su mitiniu mąstymu, t.y. kad egzistuojančios realios vietovės ar objekto kilmė aiškinama fantastiniais įvykiais: „Pagal mitiškumą padavimai irgi esti tarsi pereinamoji grandis tarp grynai mitine tiesa paremtų kūrinių (mitų, etiologinių bei mitologinių sakmių) ir kūrinių, kurių pamatas - tikri atsitikimai (atsiminimų, pasakojimų).” (Vėlius, 1995: 15) Kompozicijose šie du poliai taip pat atsispindi ir apsjungia - realųjį pasaulį atspindi tiek kraštogarsio, tiek kitų objektų garsai, suskambantys savo *natūralia* forma, tiek šių garso įrašų transformacijos, keistų, įdomių skambesiu paieška, atspindi mitinį pradą. Balsas, kartais išreiškiantis aiškesnį tekstą, kartais susipinantis, pereinantis į keistus transformuotus garsus, šnabždesius gali veikti kaip mediatorius tarp dviejų pasaulių. Padavimo siužetas siūlo kompozicijos eigą, struktūrą, tačiau mano tikslas - visgi ne tiksliai perteikti padavimo siužetą, o sukurti nuotaiką, būseną.

Tolimesnis žingsnis - išsirinkti konkrečius padavimus „įgarsinimui”, ar tiksliau, kompozicijos įkvėpimui, pradinei medžiagai. Kiek, kokius ir pagal kokią logiką rinktis? Nusprendžiau daryti atskirų keturių kūrinių - padavimų ciklą, o padavimus pasirinkti pagal atstovavimą skirtingai sferai - vandens, pelkių, požeminį pasaulį; antžemį, žemės objektų sferą; dangų, orą, vėją; taigi susidaro įdomus, įvairus garsynas, plotmė tyrinėti, įrašinėti skirtingo pobūdžio garsus. Galbūt gana akivaizdus pasirinkimas būtų rinktis padavimus skirstant pagal keturias pagrindines stichijas (ugnį, žemę, orą, vandenį), tačiau šios idėjos greitai atsisakiau, nes tai gana plačiai išekspluatuota idėja, be to, nebūdinga tradicinei baltų pasaulėžiūrai. Tad pasirinkimas atėjo įsigilinus į baltiškos pasaulėžiūros sampratą.

Senovės baltų (taip pat ir kitų indoeuropiečių) pasaulėžiūrai būdingas trinaris pasaulio modelis, kuriame išskiriame trys bendriausi pasaulio sandaros klodai: dangus, žemė ir požemis. (Vėlius, 1983) Tokios sistemos pavyzdžių aptinkama daugelio indoeuropiečių tautų mituose, folklore, vaizduojamajame mene, dažniausiai tai perteikiama pasaulio medžio įvaizdžiu. (Vėlius, 1983) Tariamasis pasaulio medis yra tris visatos sferas (požemį, žemę ir dangų) peraugęs medis, kurio šakose paprastai vaizduojami dangaus dievai, saulė, mėnulis ir paukščiai, prie šaknų — požemio dievai, žuvis ir gyvatės, o prie kamieno — žemės dievai, gyvuliai. Šitaip vertikalčiai padalijus visatą, aiškiai išskiriami priešpriešos žemai—aukštai poliai ir centras (ant žemės po medžiu) <...> (Топоров, 1972: 93 - 94, iš Vėlius, 1983: 178). Pirmykštėse bedruomenėse apskritai ypač didelis vaidmuo tenka priešpriešoms: žemai - aukštai, vakarai - rytai, šviesa - tamsa ir kt., t.y. pasaulis suvokiamas per binarinę prizmę. (Vėlius, 1983) Tai atsispindi ir muzikoje, pavyzdžiui,

archajinėse lietuvių polifoninėse giesmėse - sutartinėse, kuriose vyrauja binariškumas (harmoninėje sanklodoje, komplementariame ritme) kurių principus, beje, panaudojau ir vienoje kompozicijos dalių.

Taigi, grįžtant prie padavimų pasirinkimo, jie pasirinkti pasitelkinat šį archajinį trinarį modelį ir atstovaujantys visas tris sferas: pirmasis, atstovaujantis chotiškąją erdvę, pasakoja apie į požemį nugrimzdusį miestą; antrasis - antžemį, žemę, čia pasakojama apie laumių kalną, akmenį, miškus; trečiasis apima dangaus sferą, pasirinkta saktė apie vėjus. Pasirinkau daryti keturias dalis, kai ketvirtajai daliai pasirinktas padavimas apie iš dangaus nusileidusį ežerą, tad čia iš dangaus sugrįžtama į požemį, į pirminę sferą, ir tokiu būdu užsidaro ratas, užsibaigia ciklas.



1 pavyzdys. Kūrinio dalių paskirsymo sferomis schema

2.3 Naratyvas akusmatiniame kūrinyje

Atsirenkant, organizuojant garsus ir manipuliuojant jais, įmanoma sukurti pasakojimo pojūtį. Mano atveju, tai atrodytų gana aktualu - juk tarsi pasirinktas savotiškai sukurti garsines mitologinių pasakojimų versijas. Tačiau pirminės medžiagos, t.y. padavimų, naratyvas man yra daugiau įkvėpimo šaltinis, apytikslė nuoroda, kaip vystyti kūrinio struktūrą, tačiau neturiu tikslo daryti tarsi radijo teatrą, tiksliai perduoti padavimo ar saktės eigą, labiau koncentruojuosi į būsenos sukūrimą, kas yra daug abstraktesnis pasirinkimas. Tačiau padavimų siužetas padeda sudaryti kūrinių formą, vienais atvejais aiškesnę, kitais - abstraktesnę.

Konkretūs padavimai veikia kaip nuoroda ir meninis apsisprendimas, ką man įrašinėti, kokią garsinę aplinką tirti ir domėtis, kokius garsus susirinkti, kurie galėtų atspindėti padavimuose menamas erdves. Kartais tos erdvės atsiskleidžia pačios, pavyzdžiui, miško garsai - paukščių čiulbėjimas, medžių šnarėjimas, upelio tekėjimas, vėjo sukeliama garsai, bet kartais turtingesniai garsynai garsų tenka labiau paieškoti ar net susikurti. Pavyzdžiui, ėjimas per sudžiūvusias nendres šalia ežerėlio, tarsi laumės iš padavimo, žengiančios per slėnį ir palikusios savo pėdos įspaudą, žingsniai. Akmens trynimai į akmenį, taip išgaunant įdomų, medžiagą atskleidžiantį garsą, tinkantį padavimui, kuriame minimas ypatingas akmuo. Arba mikrokosmoso ieškojimas, pavyzdžiui, medžio vidinio traškesio įrašymas kontaktiniu mikrofonu. Susikūriami garsai gali būti ir visiškai keisti, nesuprantami, nepažinūs, neduodantys nuorodų apie savo kilmės šaltinį arba garsai gali būti transformuoti iki nepažinumo. Žinoma, garsai tokio tipo kompozicijose nebūtinai ir turi likti visiškai nepažinūs, jų pažinimas gali būti siejamas su kūrinio idėja ar formuoti tam tikrą naratyvą. Pavyzdžiui, Francis Dhomont kūrinyje *Points de Fuite* naudojami praskrendančių lėktuvų, tolstančių objektų, pravažiuojančių mašinų garsai, kurie siejasi su kūrinio skrydžio ir išsilaisvinimo temomis. (Andean, 2014: 2) Man taip pat svarbu, kad kai kurie simboliniai garsai, atskleidžiantys padavimo naratyvą būtų girdimi ir atpažįstami, pavyzdžiui, miesto ar miško atmosfera, medžiagiškumas - vandens ar oro pradai.

Savo atveju, aš ir neturiu tikslo visiškai ištrinti ribos tarp garso ir jo šaltinio; man įdomus yra garsinės medžiagos susikūrimo procesas, kartais paliekantis skambėti natūralų atrastą įdomų garsą, kartais - transformacija tol, kol garsas tampa nepažinūs, bet objektai, iš kurių pasirenku įrašyti, kurti garsą yra simbolinė pradinė medžiaga - vanduo, akmuo, medis, vėjas, apibrėžti konkretūs pradai, kartais suskambantys atpažįstamai, kartais - visai nepažinūs, kuriantys mistišką nepažinų pasaulį. Visai kaip ir padavimai bei sakmės - pasakoja apie realias vietas ir objektus, tačiau šie apipinti mistikos, *kitojo*, nepažinaus pasaulio, antgamtinių jėgų veikimo. Todėl, mano manymu, čia taip tinka akusmatinės muzikos stilistikos dualumas - realaus pasaulio garsai, kartais atpažįstami ir suteikiantys tam tikras nuorodas, kartais moduluojantys į keistas garsines sferas, perkeliama į naują, mistišką egzistavimą.

Grįžtant prie naratyvo koncepcijos, pasak J. Andean, reikia atskirti akusmatinės muzikos kompozitoriaus susitelkimą ties arba muzikinėmis, arba pasakojimo ypatybėmis kūrinyje ir klausytojo pasirinktą poziciją - koncentruotis į grynai muzikinius ar pasakojimo aspektus. Tiesa, muzikinė/pasakojimo dichotomija nėra griežta ir galutinė, klausytojo pozicija nebūtinai yra

arba/arba - ji gali kisti klausant kūrinio, nuo dėmesio sutelkimo į naratyvą iki grynai muzikinės kalbos ir atvirščiai. (Andean, 2014)

Molino ir Nattiez muzikinės komunikacijos aspektą apibūdino iš semiologinės perspektyvos, kaip turintį tris dimensijas: poietinį procesą - kūrinio kūrimo procesas; estezinį procesą, kuris susijęs su kūrinio suvokimu; neutralų lygį arba patį kūrinį. (Molino 1990; Nattiez 1990)

Tam, kad būtų gerai suprastas, akusmatinis naratyvas turi būti tuo pat metu įvertinamas iš abiejų pozicijų - tiek iš jo sukūrimo, tiek iš jo suvokimo, kaip poietinis, taip pat ir kaip estezinis aktas. (Nattiez, 1990) Kompozitoriaus naratyvo intencijos rašant kūrinį suteikia informacijos apie pasakojimo konstrukciją, o klausytojo pasakojimo potyris klausant kūrinio suteikia informacijos apie kūrinio suvokimą. Abu atvejai yra svarbūs norint pilnai suvokti pilną kūrinio naratyvo procesą. (Andean, 2014) Mano atveju, visai įdomu, kaip man pavyks perteikti padavimo būseną, naratyvą, ir kaip tą suvoks klausytojas - ar bus aiškios nuorodos į mitinį pasakojimą, kaip tai žadins vaizduotę?

Teigiama, kad galima daryti atskirtį tarp kompozitoriaus naratyvo intencijos ir pabaigto kūrinio naratyvo paties kompozitoriaus interpretacijos - šie su dalykai dažnai nesutampa ir dažnai yra stebėtinai skirtingi. Kompozitoriaus poietinės intencijos dažnai apakina jį, kokį įspūdį sudarys kūrinio naratyvas klausytojams, kurių interpretacijos dažnai gali kūrėją nustebinti. Taigi, norint pilnai suprasti kūrinio naratyvo gyvavimą, būtina pasitelkti tiek kompozitorių, tiek klausytoją.

Kurdama šias kompozicijas įkvėpta padavimų, orientavausi į įvaizdžius, kurie susiformavo beskaitant padavimus, kokius garsus tarsi nurodo rinktis, kokį kraštogarsį įrašinėti, kokią struktūrą naudoti. Tačiau visgi manau, kad ši poietinė informacija klausytojui nėra reikalinga, kokie gi tie padavimai; šie kūriniai atspindi nuotaiką, būseną, atmosferą, išrinktos esminės frazės, nuskambančios kūrinuose ir klausytojui sufleruojančios naratyvą, visa kita, kas kuriama garsais, paliekama klausytojo fantazijai.

Besidomint kitų kūrėjų panašios srities kūryba, radau Dominic Thibault kūrinį *Igaluk - To Scare the Moon with its own Shadow*, kuris įkvėptas inuitų mito apie mėnulio atsiradimą - kaip teigia kūrėjas, iš pirminio naratyvo liko tik pavadinimas, garso bankas (mito vaizdinių įkvėpti garsai, naudojami kūrinyje), kūrinio struktūra ir aliuzija į kūrinį apraše; pasak autoriaus, muzika kalba pati už save, mitas veikia kaip įkvėpimo šaltinis, o klausytojau pirminė medžiaga, t.y. mito perskaitymas, nėra reikalingas. (Thibault, 2014) Mano pozicija būtų tokia pati.

3. Garso įrašų bazės kūrimas

3.1 Garso įrašymo procesas

Kadangi mano kompozicija komponuojama iš pačios įsirašytų garsų, aptarsiu, kokiomis priemonėmis įrašai buvo daromi.

Naudoti įrankiai garsui įrašyti:

- Diktofonas Olympus LS - 12;
- Imelod piezo kontaktiniai mikrofonai;
- Art Pro Audio USB Dual Pre pradinis stiprintuvas (*preamplifier*).



2 pavyzdys. Diktofonas Olympus LS - 12



3 pavyzdys. Imelod piezo kontaktiniai mikrofonai

Pagrindinis palydovas garsų medžiojimo metu buvo diktofonas Olympus LS - 12. Gal ir kuklus prietaisas, tačiau praktiškas, nes jį paprasta su savimi nešiotis, garso kokybė pakankamai

gera, nors ir netobula. Tad šiuo atveju, svarbesnis tampa garso apdirbimas, skambesio išieškojimas skaitmeninių programų pagalba, o ne pats įrašymo procesas, kurio parametrų savo kuklia technika nelabai galėjau sureguliuoti.

Kita garso įrašymo priemonė - piezo kontaktiniai mikrofona, su kuriais dažnai naudoju USB Dual Pre dvikanalį pradinį stiprintuvą (*preamplifier*).



Kontaktiniai mikrofona prisitvirtina prie objekto paviršiaus ir „sugauna“ objekto paslėptas vibracijas. Dažnai naudojami instrumentams įgarsinti koncertų metu, bet taip pat labai mėgstami garso menininkų, kurie siekia aplinkoje rasti ir įsirašyti įdomių garsų - kontaktiniai mikrofona gali įrašyti ir žmogaus ausiai negirdimo pasaulio garsus, tarsi iš objekto vidaus,

4 pavyzdys. USB Dual Pre pradinis stiprintuvas

pavyzdžiui, pridėjus prie vielinės tvoros, ji vėjui pučiant savotiškai skamba, nors žmogaus ausis to negirdi, kontaktinis mikrofona įrašo tvoros kūno virpėjimą bei tą įdomų garsą.

Pradinis galios stiprintuvas sustiprina pradinį signalą, gali suteikti garsui gylio ar kontroliuoti garsumą. Mano stiprintuvas dvikanalis, tad galėjau įsirašyti stereo garsą. Tiesa, kadangi stiprintuvas jungiasi su USB tiesiai į kompiuterį, o į diktofoną nepasijungia, į tolimesnes keliones ieškoti garsų pasiimdavau tik diktofoną ir mikrofonus, be stiprintuvo.

Taigi, su diktofonu ir kontaktiniais mikrofonais gaunasi tarsi du garsiniai požiūrio taškai: vidinis, pagaunamas kontaktinių mikrofonų, ir išorinis, įrašomas diktofonu.

Tad daugelį dalykų, kuriuos įmanoma, bandžiau įrašyti abiem būdais - tiek su diktofonu, tiek su kontaktiniais mikrofonais - palyginimui, kaip tas pats objektas skamba tiek „vidumi“, tiek „išore“. Tokio įrašymo pavyzdžiai:

- Lietaus šniokštimas įrašomas diktofonu, o lietaus lašų barbenimas - kontaktinį mikrofona prisegus prie lango (žr. priedus: 1. Lietus diktofonu ir 2. Lietus kontaktiniu mikrofona);

- Upelio tekėjimas ir kontaktinio mikrofono pridėjimas prie upelyje rastos skardinės, per ją tekant vandeniui;
- Kanklių ir smuiko skambesys iš išorės ir prisegus mikrofoną prie dekos ir t.t.

Džiaugiuosi, kad kontaktiniais mikrofonais pavyko užfiksuoti įdomių skambesių - medžio traškesį, keistų instrumentų skambesių, indelio garsus beplūduriuojant vandenyje, skardinės garsus per ją tekant vandeniui ir kt. Bet daugeliu atveju, garsai „iš vidaus“ ir „iš išorės“ skambėjo panašiai, tik su kontaktiniais mikrofonais - daug stipresni. O kai kurie objektai išvis skambėjo ne taip įspūdingai, kaip tikėtasi. Kurį garsą pasirinkdavau naudoti kompozicijoje, *vidinį* ar *išorinį*, priklausydavo nuo to, kokio garso ausiai norėjosi, tad galutinis pasirinkimas veikiau intuityvus, nors pradinė garso fiksavimo nuostata - mėginti pagauti du polius.

Iš pradžių bandžiau įrašinėti tai, ką girdėjau aplinkoje, tačiau vėliau ėmiau bandyti kūrybingai išnaudoti technologijas - vilkau diktofoną per nendres, braukiau per maloniai traškančias šakeles, netgi katės murkimą ar žmogaus širdies plakimą bandžiau įrašyti kontaktiniu mikrofonu - deja, ne visi įrašai pavyko ar pasiteisino, tačiau privedė prie neįprastesnių atradimų ir mąstymo. Juk „garso įrenginys niekad nėra neutralus ir tai išeina į naudą konkrečiosios muzikos kompozitoriui, kurio galimybių diapazonas tokiu būdu prasiplečia“. (Chion, 2009)

Nors ir nedarau akustinės ekologijos tyrimo, tačiau įrašinėjant gamtoje netoli miesto paaikškėja daug dalykų: subtilius garsus įrašyti su neįspūdinga aparatūra ne visada pavyksta - dėl per silpno signalo, aplinkos triukšmo. Silpno signalo problemą vėliau išsprendė pradinis stiprintuvas įrašinėjant kontaktiniais mikrofonais, o triukšmas, pašaliniai garsai kartais privertė tiesiog rinktis kitus įrašus, jei paukščių ulbavimą nustelbia praskrendantis lėktuvas. Taip tenka asmeniškai patirti garsinės taršos poveikį - rodos, nueini giliai į gamtą, bet žmogaus pėdsakų pilna - skrendantys lėktuvai, net ir toli pravažiuojančių automobilių garsai ir t.t.

3.2 Komponavimas garso įrašais

Dvi pagrindinės programos, kurias naudoju kuriant muziką:

- Ableton Live 9 Lite;
- Logic Pro X (10.0.7 versija);

taip pat

- Kontakt 5 sempleris.

Mano darbo pobūdis savitas, per dar nedidelę sąlyčio su elektroninės muzikos kūrimo ypatumais patirtį susiformavęs, tačiau patogus man.

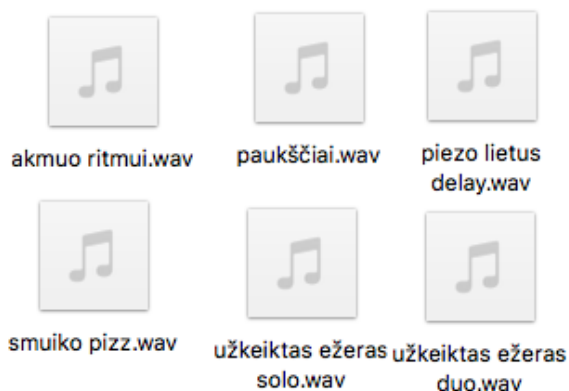
Ableton dažnai naudoju „apsidirbti“ garsą - įsikėlus garso įrašą patogų išsirinkti norimas naudoti vietas, jas užkilpinti, dėlioti įvairius efektus ir klausytis, kaip jie skamba, kaip tie garso efektai veikia. Patogu iškelti ar sumažinti garso lygį, žaisti su EQ, erozijos, reverberacijos, *delay*, *chorus* ir kitais efektais, sudėti kelias garso įrašo atkarpas ir klausyti, kaip jos skamba kartu. Tokiu būdu susikūriau nemažai garsinės medžiagos.

Vėliau su Logic Pro X programa kūriau kompozicijas, garso įrašus dėlioju kaip koliažus - karpiau, sluoksniavau, ištesdavau arba sumažindavau įrašo greitį (*time stretch*), pakeisdavau skambėjimo *kryptį* (*reverse* efektas), žaidžiau su erdvėmis (reverberacija ir *delay*) ir kt.

Taip pat panaudojau ir Kontakt 5 semplerį. Į jį įsikėlusį savo garso įrašų, sugrodavau tam tikras partijas. Pavyzdžiui, antroje ciklo dalyje naudoju sutartinės fragmentą - ritminę formulę, kurią Kontakt 5 pagalba sugroju buteliu, akmenukais, transformuotu dambrelio garsu ir kt.

3.3 Garsų katalogizavimas

Garsus skirsčiau į keturis aplankus, iš kurių kiekvienas skirtas atskiram padavimui, atskirai ciklo daliai, o ten dėdavau garsus, kurie reikalingi konceptualiai: vandens, kanklių - pirmajam, medžių, akmens - antrajam ir t.t. Kiekvieną pasiruoštą garso įrašą pavadindavau taip, kad man pačiai būtų aišku:



5 pavyzdys. Naudotų garso įrašų pavadinimų pavyzdys

Įdomu, kad pati kartais turėdavau šio tokio aksumatinio patyrimo: kai katalogavau iš diktofono surinktus garso įrašus, dažnai pati turėdavau atspėti, prisiminti, koks garsas čia skamba, nes eilės tvarkos neužsirašydavau. Dar įdomiau su jau transformuotais garsais - kadangi ir anksčiau esu kūrusi su transformuotais savo pačios garso įrašais, porą senų pavyzdžių įtraukiau ir į šią kompoziciją - vienas įrašas pavadintas pagal savo ritmines ypatybes, tačiau koks pirminis garso šaltinis, aš taip ir iki galo nesupratau.

4. Kūrinio dalių analizė

4.1 Pirma dalis. //raistan nuskendęs miestas//

Pirmoji ciklo dalis remiasi gana dažnai pasitaikančio tipo padavimu, kuriame pasakojama apie nuskendusį, žemėn pragarmėjusį miestą. Konkrečiai pasirinktas padavimas apie Raigardo miestą, neva nuskendusį raiste netoli dabartinio Švendubrės kaimo (o nuo XXa. pr. ir visas slėnis pradėtas vadinti Raigardo vardu):

„Kažkada, labai seniai, ant aukšto ir gražaus kalno Raigardo slėnyje miestas stovėjęs. Jis niekuo labai nesiskyręs nuo kitų, bet kai jo gyventojai iš karų ir plėšikavimų praturtėję, tai ėmę be saiko užti, lėbauti, kortomis lošti, palaidai gyventi... Ilgai piktinę jie visus tokiu elgesiu, kol pagaliau vieną audringą ir baisią naktį Perkūnas sudaužęs aukštuosius miesto rūmus, sudeginęs namus, o visi gyventojai su miesto griuvėsiais po žemėmis prasmegę. Labai norėtų jie vėl išeiti į žemės paviršių, bet virš jų klampi pelkė, tankūs krūmai. Todėl jie išlikusiais maldyklų varpais kas vakaras po žemėmis skambina, šaukiasi pasigailėjimo. Dar ir dabar atsiranda kaime vienas kitas žmogelis, kuris tvirtina, jog girdėjęs iš po žemių varpus... Druskininkų sūrus vanduo – tai požemio gyventojų ašaros.“⁸

Dar įdomiau rašo mokslininkas Vykintas Vaitkevičius⁹:

„Pasakojama, kad prieš daugelį metų čia buvęs miestas – Raigrodas, Leigrodas ar Aigardas. Jis prasmegęs skradžiai žemę, tačiau tarsi giluminis archeologinis sluoksnis iki šiol tebeglūdi po žeme. Jį galima pamatyti žvelgiant į raisto properšas, „šulinėlius“ - įsižiūrėjus gelmėse sumirgėdavo bažnyčių bokštai. O laimingieji netgi galėję išvysti į paviršių iškilusią grandinę ar kaspinę, už kurio traukiant į paviršių galima iškelti visą miestą. Deja, niekam nepavyko, nes praeitis neprikeliama.

Daugeliui švendubriškių – jei ne patiems, tai jų tėvams, seneliams ar proseneliams, taip pat tetoms, dėdėms ar kaimynams – teko laimė girdėti Raigardo bažnyčių varpus. „Buvo kokias kinis¹⁰, tai jau per mišias kai atsiguli ant tos kinės, tai buvo girdėt, kaip skambina bažnyčios varpai“. „O prieg tos akies atsigulk, ir skambina skambučiai. Aš atsigulčiau sykį ant dirvono, klausau – tai skamba, skamba, skamba cik varpai bažnyčios. Mažam ty apacion kas ir gyvena, koki žmonės“. Iš Ratnyčios

⁸ <http://www.druskininkumuziejus.lt/diic/druskininku-legendos/>

⁹ <https://www.vykintokeliai.lt/balt-kultura-1/iš-po-žemių-skambantys-varpai>

¹⁰ salelė ar pakilesnė vieta pelkėje

kilęs Kazimieras Pečiukevičius pasakojo, kad tėvai netgi vesdavo vaikus klausyti Velykų pirmąją dieną slėnyje iš po žemių skambančių varpų.”

Pastarasis pasakojimas įdomesnis, mažiau romantizuotas, autentiškesnis - ypatingai įdomūs tikri, iš gyventojų užrašyti atsiliepimai, atsiminimai, tikri papročiai klausytis pelkėje varpų, skambančių iš po žemių, tad orientuosiuosi į šį.

Esminis dalykas, kurį imu iš padavimo siužeto yra miesto ekspozicija, grimzdimo vyksmas, vandens sfera, varpų skambesys iš po žemių.

Teksto taip pat imamos tik kartinės frazės: „*Pasakojama, kad prieš daugelį metų čia buvęs miestas*”, „*Jis prasmegęs skradžiai žemę ir iki šiol tebeglūdi po žeme*”, „*Aš atsiguliau sykį ant dirvono, klausau – tai skamba, skamba, skamba cik varpai bažnyčios. Mažam ty apacion kas ir gyvena, koki žmonės*”, „*Buvo kokias kinis, tai jau per mišias kai atsiguli ant tos kinės, tai buvo girdėt, kaip skambina bažnyčios varpai*“.

Pradžiai, miesto įvaizdžiui, pasirinkau šiuolaikinio miesto kraštogarsį - senovinio miesto įrašyti negaliu, o jo imituoti nenoriu, tad nusprendžiau daryti tokią interpretaciją. Čia suskamba ir vienintelis garso įrašas, kurio nepasidariau pati, o pasiėmiau iš puslapio <http://soundbible.com>, kuriame galima legaliai ir nemokamai rasti ir naudoti įvairių garso efektų. Iš čia paimtas pravažiuojančio automobilio garso efektas - švarus, aiškus, be papildomų triukšmų, tokio pasidaryti pačiai tiesiog nepasitaikė proga. Visi kiti garsai įrašyti manęs pačios.

Miesto ekspoziciją pradeda keisti šiai daliai pasirinkto instrumento - kanklių - garsai. Vienoje plačiai žinomoje liaudies dainoje „Šaly kelio jovaras stovėjo” apdainuojamas tarsi pasaulio / gyvybės medis, per kurį išskiriamos minėtos visatos dalys - požemis prie šaknų, per vidurį - žemės sfera, viršūnė - dangaus sfera. Šis įvaizdis palitęs ir kitose tautosakos žanruose, tačiau šioje dainoje minima, kad prie šaknų skambančios kanklės - „*iš pašaknų skambantys kankleliai*”. Taigi kanklės čia savotiškai atspindi chtoniškąjį pasaulį. Apie kanklių ir požemio pasaulio sąsajas yra rašyta ir plačiau, pavyzdžiui, Romualdo Apanavičiaus.¹¹ Taigi, simboliškai, šiai daliai kanklės labai tinka. Jomis įgrojau įvairių improvizacijų, tiek greitų, smulkiomis natomis, tiek lėtų akordų, stengiausi parinkti dzūkų liaudies dainoms artimą dermę (mat padavimas - apie Dzūkijos objektą), kuriuos vėliau įvairiai transformavau Ableton programa. Įdomu tai, kad nors ir nesiekiau atskleisti kokius nors harmoninius ar melodinius motyvus, juk kanklių garsus vis tiek transformavau, iškraipiau - bet net ir tai padarius, dermė savo atspalvį, tam tikrą nuotaiką išlaiko. Transformuotų kanklių garsų ir

¹¹ Apanavičius, Romualdas. „Lietuvių etninė muzika XVII–XX a. pasaulio muzikos kontekste: seniausiojo ryšio tarp „šio“ ir „ano“ pasaulio priemonė?”, *Lituanistica*, 2007, T. 70, Nr. 2, p. 28 - 42.

kitų objektų įrašų (dubens su vandeniu, vandens teliuškavimo ir kt.) pagalba kuriu perėjimą iš realistiškos miesto atmosferos į mitinę, kito pasaulio nuotaiką.

Beieškant inspiracijų įvairiems keistiems garsams, aptikau tokį efektą: grojimas smičiumi per būgno lėkštę, taip pat lėkštės murkdymas į vandenį sumušus arba braukiant smičiumi - gaunasi įdomus žemyneigis *glissando*. Šie garsai puikiai tinka miesto grimzdimui į požemį „įgarsinti“. Kaip tik turėjau vieną būgnų lėkštę namie, tad dariau įvairius garsinius eksperimentus:

- Grojimas smičiumi per lėkštę;
- Grojimas smičiumi per lėkštę ją murkdant į vandenį;
- Lėkštės sumušimas;
- Lėkštės sumušimas ją murkdant į vandenį;
- Barbenimas pirštais per lėkštę;
- Ir t.t.

Šiuos garsus įrašinėju tiek „išoriškai“, pasitelkus savo diktofoną, tiek su kontaktiniu mikrofonu, šį priklijavus prie lėkštės. Garsai įrašuose šiuo atveju gavosi panašūs, tik su kontaktiniu mikrofonu - labai didelis ir šaižus garsas, matyt, nesužiūrėjau įrašo metu *gain* funkcijos, tad apsistojau ties įrašais iš diktofono.

Su būgnu lėkšte pavyko užfiksuoti įvairių įdomių perkusinių detalių, vieno įrašo atkarpelę užkilpinus, gavosi įdomus trumpas ritminis motyvas, kuris skamba šios dalies 0:46 - 1:37 min.

Kadangi padavime miestas nuskęsta į požemį, į raistą, kuriame ir girdisi jo varpai po žeme, čia pasirinkau įrašyti ir vandens motyvus, kurie suskamba kūriniai artėjant pabaigos link, kai miestas jau nuskendęs. Įrašinėju įvairius vandens garsus - upelio, vandens burbuliavimo, maišiau vandenį ranka dideliame inde, į prileistą vonią vandens įleidau indelį, kurio viduje prisegiau kontaktinį mikrofoną, bandant įrašyti ranka sukeliamas bangeles; naudoju metalinį dubenį, į kurį pripyliau vandens ir sukiojau sukeliant specifinį garsą ir t.t. Garsus įvairiai transformavau, pavyzdžiui, transponavus į daug žemesnį toną, uždėjus reverberacijos efektą, iš vandens lašėjimo įrašo padarius kilpą gavosi ritminis motyvas ir t.t. Iš tokių apdirbtų įrašų sluoksniavau ir kūriau vandens terpę, kurioje atsidūrė minimas miestas.

Ties vandens garsais pasigirsta tekstai apie po pelke skambančius varpus.

Pačioje pabaigoje suskamba minimi „varpai“ - jų įspūdį man pasirodė įdomiau sukurti kanklėmis ir būgnų lėkštės garsais, nei tiesiog įsirašyti varpų skambesį ar susirasti įrašą internete. EQ filtravimo pagalba, nuėmus aukštus dažnius, siekiau sukurti varpų skambėjimo po žeme įspūdį.

4.2 Antroji dalis. //laumių erdvės//

Antroji ciklo dalis atskleidžia žemės, antžemio sferą. Čia pasirinkau du padavimus, susijusius su žemės sfera ir vienijamus laumės personažo:

„Laumės pėda praminta būk dėl to, kad laumė ėjusi per mišką. Kur padėjo koją, ten liko aikštelė. Laumės pėdoje yra šaltinėlis. Vanduo šaltas ir švarus. Prie šaltinėlio stovi pušis su koplytėle.”
<...> („Lietuva. 101 legendinė vieta”, 29 p.)

„Laumių Kalnas - užtat, kad čia laumė buvo. Mano bobutė aiškino, kad anos buvo trys: viena šitam kalni, antra Unkščioje, miškuose, tenai tokia duobė didelė, a trečia - Rožių Akmenas ar vienkiemis, tenai aš nežinau. Tai matai, viena čionai, a kita - apie su kilometrai, a trečia - bus kokie septyni nuo mūsų. Tai matai, anys sutarytinę dainavo.” <...> („Lietuva. 101 legendinė vieta” 25 p.)

Abiejuose padavimuose kalbama apie žemės sferos objektus: miškus, medžius, daubas, akmenis, pirmame - apie daubą, neva suformuotą milžinės laumės įspaustos pėdos einant per mišką, o antrame - trys laumės milžinės, giedojusios sutartinę, viena nuo kalno, kita nuo Rožių akmenis, trečia iš daubos miškuose. Šie padavimai neturi ypatingo siužeto, jais tiesiog pažymima, kad kraštuose būta laumių. Tad čia susitelkiau į medžiagiškumą, įvairių minėtų objektų garsų surinkimą.

Pradžioje panaudojau miškuose įrašytą kraštogarsį - girdimas paukščių čiulbesys, keršulio ulbavimas, medžių ošimas. Visgi įdomiausi garsai čia buvo tokie, kuriuos teko susikurti. Vienas iš būdų buvo žingsniai įvairiais paviršiais: per žolę, per lapus, per pernykštes nendres šalia kūdros. Pastarasis variantas įdomiausias - rezultate gavosi garsas, tarsi atspindintis laumės žingsnius.

Dar vienas, savotiškai susikurtas skambesys - akmenis, gautas trinant vieną akmenį į kitą. Įrašinėju tiek su diktofonu, tiek su kontaktiniu mikrofonu, pritvirtinus jį prie didesniojo akmenis.

Kitas pasisekęs įrašyti įdomus garsas - medžio traškesys. Bevaikščiojant mišku, išgirdusi traškantį medį, klausia susiradau jį ir pridėjau kontaktinį mikrofoną. Kompozicijoje jį iš pradžių pateikiu ne kaip transformuotą įrašą, tik aptvarkytą, nuėmus, kiek išėina, nereikalingų triukšmų. Vėliau jį transformuoju, daugiausia transponuodama į žemesnes „tonacijas”, pridėjus reverberacijos, delay efektų - gaunamas mistiškas traškesys.

Šioje dalyje naudojami instrumentai - dambrelis, smuikas. Dambrelį šiai daliai pasirinkau dėl keisto tembrinio panašumo su medžio traškesiais, akmenis ūžimu ir kitais naudojamais garsais - instrumentas tarsi būtų iš tos pačios srities, ypač įdomiai suskamba jo obertoninius skambesius transponuojant į žemesnius tonus. Smuiko garsai čia skamba dėl užpildymo - vienur (pavyzdžiui,

Akmenukų garsais pristačius šią ritminę formulę, ji pradeda polifoniškai skambėti kituose tembruose, tekstūra vis tirštėja, pasirodo susmulkintos ir sustambintos formulės versijos, padarytos pasinaudojus MIDI transform funkcija (*double speed* arba *half speed*). Ritminę frazę grojančių elementų vis daugėja, tekstūra vis tirštėja, kol galiausiai dingsta pirma pasirodžiusieji tembrai, lieka tik ritminę frazę bekartojantis garsai, įsukantys į laumių erdvę, kol galiausiai sueinama į unisoną.

4.3 Trečioji dalis. //sakmė apie vėjus//

Trečioji dalis - dangaus sfera. Kadangi surasti padavimą, t.y. pasakojimą apie konkrečią vietovę ir dangaus pradą - sudėtinga, jei išvis įmanoma, šiek tiek nusižengiau ir pasirinkau sakmę, kuri, savo siužetu, kiek primena padavimą. Joje pasakojama apie keturis vėjus, bandžiusius išpūsti marias ir pamatyti jų dugną - šiek tiek primena kokios nors daubos ar lankos atsiradimo pasakojimą, kuri atsiradusi, nes neva vėjai išpūtę marias:

„Senovėje buvo du broliu vėju. Iki šiai dienai juodu dar gyvi, bet tik vienas jau bepučia. Kad pučia iš rytų, tai nepučia iš vakarų arba iš kitos pusės. <...> Vyresnysis brolis turėjęs tris sūnus, bet jie visi prigėrę mariose šitokiu būdu.

Vieną kartą sūnūs ir tėvas susitarę, sako, norėję išpūsti vandenį iš marių, ant kurių dugno jie manė rasią daug žuvų ir lygių pievų. Jie sustoję iš visų keturių pusių ir pūtę vandenį ilgą laiką, bet vanduo, iškildamas tiesiai į padanges, vėl atgalion nupuolęs. Jiems taip bepučiant, einęs pro šalį žmogus. Vienas sūnus pasiklaus to žmogaus, kas tai esą, kad jiems taip nesisekąs darbas. Tas žmogus pažiūrėjęs, sakąs: – Taip, iš visų keturių pusių pūsdami, nieko nelai- mėsite, bet užeikite visi iš vienos pusės ir kartu pūstelėkite, tai vanduo uždamas išeis iš marių. Taip vėjai ir padarė. Susirinko visi ant vieno kranto ir kaip pūstelėjo – vanduo staugdamas ir uždamas iš marių išėjo!.. Dabar vėjai lydavo po dugną ir džiaugėsi jo gražumu. Tėvas buvęs arti krašto, nes čion netoli sergantis brolis miegojęs ant kranto, bet vaikai buvo toli nuėję ir vaikštinėję marių dugne, visokius nuostabius daiktus apžiūrinėdami. Taip jiems besitriūsiant, vienu sykiu tėvas surikęs: – Vaikai, bėkime, vanduo grįžta – paskandins!.. Pats tėvas dar paspėjęs išbėgti ant kranto, o vaikai, kaip toli nuo kranto buvo, taip ir prigėrė visi... Ir liko tik tuodu broliu.”

Šiuo atveju, man svarbus vėjo, oro pradas, kurį norėjau pabrėžti per pasirinktus garsus.

Šiai daliai pasirinktas instrumentas - lumzdelis. Panaudojau ne tik lumzdelį, bet ir visas savo turimas išilgines fleitas, kurios savo tembrais panašios į lumzdelius - jomis įgrojau įvairias frazes ar tiesiog ritmiškus įpūtimus, kuriuos vėliau koliažo principu „klijavau”, naudoju ritminiam piešiniui

nupiešti. Taip pat pasitelkiau ir įvairių objektų „vėjiškus“ garsus - pūtimo į butelį, molinuko švilpavimą ir kt.

Naudojami kraštogarsio įrašai, kur girdimas vėjo ūžesys, medžių ošimas.

Labai norėjau šiai daliai panaudoti *vėjo arfą* - paprastą instrumentą, kad ir iš batų dėžės arba plastikinio indelio (rezonatoriaus funkcijai atlikti) su iš valo padarytomis stygomis, kurios skamba virpinamos pučiančio vėjo - deja, jos nepavyko tinkamai sukonstruoti, matyt, valo būta pernelyg tampraus ir nesigavo jo pakankamai stipriai įtempti. Tačiau bent pavyko surasti kitokių patrauklių garsų - įtempto valo „trynimasis“ į plastikinio indelio ar skardinės kraštus, būtent šiuos garsus ir panaudojau.

Šios dalies tekstas didžiąją dalį laiko yra šnabždamas arba pusiau šnabždamas - taip norėjau sukurti ir pabrėžti vėjo motyvą, oro stichiją. Taip pat naudojami įkvėpimai, iškvėpimai, kuriais formuoju ritminę tekstūrą. Panaudojau ir šiek tiek vokalizuento teksto, kuriuo įgrojau Kontakt 5 semplerio pagalba.

Šią dalį palikau abstrakčiausią siužeto atžvilgiu, nes čia labiau nei kitose dalyse man svarbiau buvo būsenos, vėjiškos atmosferos, o ne siužeto sukūrimas.

4.4 Ketvirtoji dalis. //skraidantis ežeras//

Paskutinis padavimas užbaigia ciklą uždarydamas ratą: beskraidantis užkeiktas ežeras iš dangaus sferos nusileidžia ant žemės, į požemius (vanduo taip pat priskiriamas požemio sferai), tad taip sugrįžtama į pradinį tašką, tarsi pasivaikščiojus per visas baltiškos visatos sferas.

Padavimas skamba taip:

„<...> Labai seniai vienas raganius užkeikė ežerą ir vanduo pradėjo skraidyti padangėmis. (Seniau sakydavo, kad lietus atsiranda nuo skrendančio vandens.) Tas ežeras, skraidydamas padangėmis, pridarydavo žmonėms daug nelaimių. Tada visi pradėjo sakyti, kad reikia atspėti užkeikto ežero vardą, ir jis vėl iš padangių galės būti žemėje. Bet niekas negalėjo sužinoti jo vardo, o ežeras vis kenkdavo ir kenkdavo žmonėms.<...>

Vieną kartą kaimo mergaitė apsiėmė išgelbėti žmones nuo nelaimių. Ji priėjo prie tos vietos, kur dabar yra ežeras, ir pasakė skrendančiam ežerui:

-Aš esu Uršulė, o tu - Praviršulis!

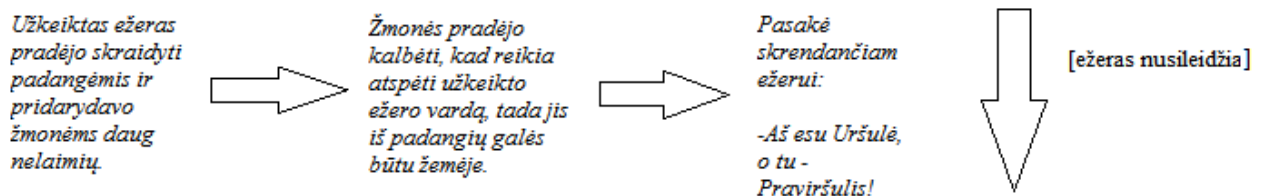
Tada skrendantis ežeras nusileido į tą vietą <...>.” (Vėlius, 1995: 67)

Šios dalies pražioje naudoju kraštogarsio įrašus su paukščių balsais (dangaus sferos atstovai), lietaus garso įrašus. Skrendantis ežeras - tarsi lietaus pritvinkęs debesis, o ir pačiame

padavimo tekste minima, kad skrendantis vanduo senovėje buvo suprantamas kaip lietus, tad pasitelkiau įvairius pasidarytus lietaus įrašus.

Diktofonu įrašytą lietaus šniokštimą sukarpiu smulkiais gabalėliais ir panaudojau ritmui sukurti juos periodiškai sudėliodama, šie sukarpyti gabalėliai sukuria tarsi radijos traškesio efektą. Lietų taip pat įrašinėju ir su kontaktiniu mikrofonu - kai lijo, priklijavau jį prie balkono lango stiklo, o vėliau - prie balkono plastikinės pertvaros. Lietaus lašams besitankant į paviršių, gavosi perkusinis efektas. Stiklo variantas - lengvesnis, skaidresnis garsas, plastiko - sunkesnis, sodresnis. Šiuos perkusinius įrašus panaudojau tiek pradžioje, tiek pabaigoje.

Pagrindinis šiai daliai pasirinktas instrumentas - smuikas. Juo įrašyta įvairi medžiaga, nuo *pizzicato* besikartojančių motyvų iki vėliau smarkiai transformuotų frazių, kuriomis kuriama įtempta atmosfera. Taip pat pasigirsta vienas transformuotas mandolinos fragmentas, vokalinis motyvas, stipriai modifikuotas dambrelės tembras. Pastarasis pavyzdys - senas įrašas, ankstesnis eksperimentas, pati nesu tikra, ar ten tikrai dambrelis, tačiau man tiko šio įrašo keistas perkusinis skambesys (pirmą kartą pasigirstantis 0:42 - 0:58).



Pasirinkti kertiniai siužeto momentai, atsispindintys pasirinktose teksto frazėse:

7 pavyzdys. Teksto fragmentai, teikiantys užuominų į siužetą

Fragmentai detaliai nepasakoja siužeto, o tik duoda užuominas, kas vyksta. Vietomis teksto įrašai pagreitinti arba sulėtinti naudojant *time stretch* funkciją, taip pat modifikuoti Ableton programa naudojant transponavimo funkciją, modifikuoti *erosion*, *chorus* ir kitomis funkcijomis.

Pradžiai norėjosi įtampos, daug įvairių elementų - kaip pritvinkusio juodo debesies, keliančio žmonėms įtampą. Kiek pabuvus atmosferoje ateina šiek tiek tykesnis epizodas, sumažėja elementų, bet įtampa išlieka, nuskamba tekstas, atsakymas, ką reikia daryti norint įveikti problemą - *įspėti užkeikto ežero*

vardą. Neilgai trukus nuskamba vardo atspėjimas ir ežeras nusileidžia - įsivaizduoju didelį įvykį, didelės vandens masės nusileidimą žemėn, tad norėjosi tirštumo, dar didesnio nei prieš tai. Pabaigoje - vandens įrašai, telkšančio, iš dangaus varvančio ežero motyvai. Panaudoti įrašai dideliame inde ranka maišant vandenį, vandens lašėjimas.

Ežeras nusileido į požemius, grįžtama į pradinį tašką, ateina ramybė.

Išvados

-Apžvelgtos akusmatinės muzikos, kraštogarsio, konkrečiosios muzikos sąvokos;

-Sukurta meninė idėja remiantis lietuvių liaudies padavimais ir baltiška mitologija keturių dalių kompozicijai;

-Sukurta sava garso įrašų bazė, pasidaryti aplinkos, įvairių objektų, instrumentų bei balso garso įrašai. Įrašai daryti turint omeny dvi garso taško pozicijas - „vidinę“, su kontaktiniais mikrofonais ir „išorinę“, su diktofonu. Įrašai įvairiai modifikuoti pasitelkiant skaitmenines garso apdirbimo programas (Ableton Live 9, Logic Pro X).

-Sukurta keturių dalių akusmatinė kompozicija panaudojant pasidarytus garso įrašus.

Literatūros sąrašas

1. Andean, James. „, Sound and Narrative: Acousmatic Composition as Artistic Research”. *Journal of Sonic Studies*, Vol.7, 2014.
2. Apanavičius, Romualdas. „, Lietuvių etninė muzika XVII–XX a. pasaulio muzikos kontekste: seniausiojo ryšio tarp „šio“ ir „ano“ pasaulio priemonė?”, *Lituanistica*, 2007, T. 70, Nr. 2, p. 28 - 42.
3. Arkette, Sophie. „,Sound and the City”. *Theory, Culture & Society*, 21 (1), 2004, p. 159-168
4. Atkinson, Simon. „,Interpretation and Musical Signification in Acousmatic Listening.” *Organised Sound*, 12/2, 2007, p. 113-122.
5. Beresnevičius Gintaras. „,Lietuvių religija ir mitologija”, Vilnius, 2004
6. Būgienė, Lina. „,Mitinis vandens įprasminimas lietuvių sakmėse, padavimuose ir tikėjimuose”. *Tautosakos darbai*, t. 11 (18), 1999, p. 13–85.
7. Chion, Michel. „,Audio-Vision : Sound on Screen”. New York: Columbia University Press, 1994.
8. Chion, Michel. „,Film, a Sound Art”. Translated by Claudia Gorbman. Film and Culture Series edition. New York: Columbia University Press, 2009.
9. Chion, Michel. „,Guide To Sound Objects”. Pierre Schaeffer and Musical Research, Buchet Chastel, 1983.
10. Chion, Michel. „,The Voice in Cinema”. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.
11. „,Ežeras ant milžino delno. Lietuvių liaudies padavimai”. Sud. Norbertas Vėlius, Vilnius: Mintis, 1995
12. Jackson, Yvette Janine. „,Destination Freedom: Strategies for Immersion in Narrative Soundscape Composition”. 2017, prieiga internetu: <https://escholarship.org/uc/item/84w212wq> [2019.06.03]
13. Jurkūnas, Jonas. „,Apie akusmatiškumą. Neregimo garso apraiškos XX-XXI a. muzikos komponavimo kontekstuose”. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis , Vilnius, 2017
14. „,Kai milžinai gyveno. Padavimai apie miestus, ežerus, kalnus, akmenis”. Sud. Bronislava Kerbelytė, Vilnius, 1983
15. Kerbelytė, Bronislava. „,Lietuvių liaudies padavimai”, Vilnius, 1970
16. Krause, Bernie. „,The Anatomy of a Soundscape". *Journal of the Audio Engineering Society*, 2008, no. 56 (1/2).

17. Kučinskas, Antanas. „Akustinė ekologija ir aplinkos garso menas: kontekstas, idėjos, raida”. Lietuvos muzikologija, 2017, t. 18, p. 112 - 122
18. Lane, Cathy; Carlyle, Angus. „In the Field: Art of Field Recording”, Uniformbooks, 2013
19. Landy, Leigh „Understanding the Art of Sound Organization”. Cambridge, Mass: MIT Press, 2007
20. Lara, Jairo Acosta. „Polku: Designing an interactive sound installation based on soundscapes”. Aalto University, 2015. Prieiga internetu: <https://aaltodoc.aalto.fi/handle/123456789/19871> [2019.06.03]
21. McFarlane, W. Matthew. „The Development of Acousmatics in Montréal”. *eContact!*, 6.2, Journal of the Canadian Electroacoustic Community, 2001
22. Molino, Jean. „Musical Fact and the Semiology of Music”, trans. J. A. Underwood, *Music Analysis* 9/2, 1990, p. 113-156.
23. Nattiez, Jean-Jacques. „*Music and Discourse: Toward a Semiology of music*”, vert. Carolyn Abbate. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990
24. Ouellette, Fernand. „Edgard Varèse”. London, 1973
25. Önen, Ufuk. „Acousmètre: the disembodied voice in cinema”. Bilkent University, 2008
26. Poullin, Jacques. „The Application of Recording Techniques to the Production of New Musical Materials and Forms. Applications to 'Musique Concrete'”, 1957
27. Rastall, omas Elijah-William. „A History of Musique Concrete and Ulysses”. University of Arkansas, 2013
28. Schachter, Daniel. „Acousmatic discourse and sound projection under the new multichannel surround formats. Past, current and future”.
29. Schaeffer, Pierre. „In search of a concrete music”. University of California press, 2012
30. Schaeffer, Pierre. „*Traité des objets musicaux*”. Paris: Éditions du Seuil, 1977
31. Schafer, Raymond Murray. „The new soundscape”, 1969. Prieiga internetu: https://monoskop.org/images0/03/Schafer_R_Murray_The_New_Soundscape_A_Handbook_for_the_Modern_Music_Teacher.pdf [2019.06.03]
32. Schafer, Raymond Murray. „The Soundscape Designer”. *Soundscapes Essays on Vroom and Moo*, Tampere University, 1994, p. 9-18
33. Smith, Peter Alexander. „Masters Composition Portfolio”. University of Glasgow, 2008
34. Slaviūnas, Zenonas. „Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos”, I tomas, Vilnius, 1958
35. Sužeistas vėjas. Lietuvių liaudies mitologinės sakmės, Norbertas Vėlius (sud.), Vilnius: Vyturys, 1987

36. Vaitkevičius Vykintas, Vaitkevičienė Daiva. „Lietuva. 101 legendinė vieta“, Vilnius, 2011
37. Varèse, Edgard, Wen-chung, Chou. „The Liberation of Sound“. Perspectives of New Music, Vol. 5, No. 1, 1966, p. 11-19. Prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/832385> [2019.06.03]
38. Vėlius, Norbertas. „Senovės baltų pasaulėžiūra“. Vilnius, 1983
39. Vėlius, Norbertas. „Sužeistas vėjas. Lietuvių liaudies mitologinės sakmės“. Vilnius: Vyturys, 1987
40. Thibault, Dominic. „My Physical Approach to Musique Concrete Composition Portfolio of Studio Works“. Doctoral thesis, University of Huddersfield, 2014. Prieiga internetu: <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/26447/> [2019.06.03]
41. Truax, Barry. „Electroacoustic Music and the Soundscape: The inner and the Outer World". In Paynter, John. Companion to Contemporary Musical Thought. Routledge, 1992, p. 374–398. ISBN 0-415-07225-5.
42. Westerkamp, Hildegard. „Linking soundscape composition and acoustic ecology“. Organised Sound, 7, 2002, p. 51-56

Internetiniai šaltiniai:

1. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/world-soundscape-project>
2. <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>
3. <http://codehop.com/organizing-sounds-musique-concrete-part-i/>
4. <https://www.vykintokeliai.lt/balt-kultura-1/iš-po-žemių-skambantys-varpai>
5. <http://www.druskininkumuziejus.lt/diic/druskininku-legendos/>

Priedai

CD turinys:

1. Elektroninė baigiamojo magistrinio projekto versija;
2. Garso įrašų pavyzdžiai;
3. Muzikinio kūrinio įrašas.