

Intermodali raiška: vizualus garsas ir akustinis vaizdas?

Rūta Mickienė

Vilniaus dailės akademija

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

ruta.mickiene@vda.lt

——— Straipsnyje grafinio dizaino perspektyvoje aptariama intermedialumo kaip intermodalumo teorija, plėtojama skandinavų teoretiko Larso Elleströmo ir paremta Charleso S. Peirce'o ženklo samprata. Šia Lietuvoje mažai taikoma intermedialumo prieiga ir muzikos bei tipografikos parametrų analogijomis remiantis nagrinėjama netradicinės raiškos modernių kompozitorių partitūros, radikali, taisykles laužanti tipografika ir straipsnio autorės darbas. Intermedialaus modelio taikymas partitūrų ir grafikos dizainerių kūriniams atskleidžia glaudžias garso ir vaizdo sąsajas tiek kūrybinėje praktikoje, tiek suvokiant kūrinius. Ieškoma atsakymų, kaip įreikšminamas garsas ar muzika vizualiai išreikštame menų lauke, kaip sąveikauja vizualus ir garsinis suvokimai ir kokios sąlygos reikalingos sąveikai įvykti. Vietoj išvadų straipsnio pabaigoje formuluojama kūrinio įreikšminimo techninė medija svarba ir tolesnis šio intermedialaus santykio vystymas partitūrų, tipografikos ir vizualiosios komunikacijos laukuose.

Reikšminiai žodžiai: intermedialumas, modalumas, intermodalumas, tipografika, akustika, įreikšminimas.

Intermedialumas

Type is speech made visible, with all the nuances, inflections,
tonalities, and even dialects of the human voice.¹

Žymus XX a. kompozitorius ir dirigentas, pedagogas ir intelektualas Leonardas Bernsteinas, skaitydamas viešas paskaitas Harvardo universitete (1973 m. rudenį), pabrėžė, kad tinkamiausias būdas *pažinti* dalyką yra jį nagrinėti kitos disciplinos kontekste. Teigdamas, kad kalba, pakitusi į sudėtingesnę lingvistinę struktūrą nei prozos sakinytis, gali tapti atitikmeniu muzikinei struktūrai ir tas atitikmuo, konstatuoja jis, yra poezija². Taip ši išvalga, paremta Bernsteino ilgamete patirtimi, plačia erudicija ir profesine intuicija, po beveik penkiasdešimties metų atsiduria pastarąjį dešimtmetį itin aktualiame ir daug diskusijų dėl adaptacijos, apropiacijos, juslinės pagavos ir jų įreikšminimo terminų vartojimo bei tarpusavio santykių ir ribų nustatymo keliančiame medijų ir intermedialumo lauke. Intermedialumo studijos, nagrinėjančios kelių medijų dalyvavimą kuriant kūrinio reikšmę, turi porą pagrindinių teorinių priegū – nuo XXI a. pradžios žinomesnę vokiečių tyrėjų Wernerio Wolfo ir Irinos O. Rajewsky ir pastarąjį dešimtmetį aktyviai plėtojamą skandinavų tyrėjo Larso Elleströmo intermedialumo kaip intermodalumo koncepciją, grindžiamą Charleso S. Peirce'o ženklo samprata. Lietuvoje intermedialumo tyrimai daugiausia dėmesio sulaukia iš lingvistų ir semiotikų – minėtini Irinos Melnikovos straipsniai³, kuriuose pasiūlyti Larso Elleströmo terminų vertimai, vartojami ir šiame tekste. Apžvelgiant lietuvišką kontekstą, be minėtų analizių lingvistiniame lauke apie intermedialumo tyrimus, kitose srityse, ypač vizualiosios komunikacijos, autorei nėra žinoma, todėl šio straipsnio tikslas būtų bandymas, tiek taikant Elleströmo intermedialumo kaip intermodalumo teoriją, konceptualizuoti, tiek remiantis profesiniais akustinės ir vizualios raiškos terminais, *pažinti*, o tiksliau interpretuoti vizualiomis priemonėmis, tačiau skirtingiems

1 Jan V. White, *Editing by Design, For Designers, Art Directors and Editors*, 3rd ed. (New York: Allworth Press, 2003), 31.

2 „The best way to 'know' a thing is in the context of another discipline“, in Leonard Bernstein, *The Unanswered Question* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976), 3.

3 Irina Melnikova, „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika“, *Colloquia* 42 (2019): 84–112, http://www.ilti.lt/failai/Colloquia42_Melnikova-84-112.pdf. „Intermedialumo žemėlapis“, *Colloquia* 26 (2011): 17–34, http://www.ilti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Melnikova.pdf.

jusliniams suvokimams kuriamas reikšmes: netradicinėse, taisykles laužančiose partitūrose, vizualiųjų komunikacijų dizaino laukui priklausančioje radikaloje tipografikoje ir straipsnio autorės vizualizuoto garso plakatuose. Būtent dėl netradicinės raiškos savo laukuose atvejų analizės ir ieškant sąlyčio taškų, medijų persidengimų, o ne siekiant sudaryti naujus terminus, partitūros įvardijamos vizualiu garsu, o tipografika – akustiniu vaizdu, tuo pačiu pavadinimą formuluojant klausiamąja forma.

Elleströmo intermedialumo studijų pagrindas – į mediją orientuotas (estetinės) komunikacijos modelis – išsamiai pristatytas Melnikovos straipsnyje „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika“⁴, todėl čia apsiribojama tik trumpa modelio santrauka, išryškinant jo taikymą akustinių partitūrų ir tipografijos, o ne kalbotyros baruose. Svarbu pabrėžti, kad Elleströmas pirmiausia apibūdina, kas yra laikoma medija, ir medijos sąvoką grindžia kaip sudarytą iš keturių modalumų⁵, kurių kiekvienas reiškiasi skirtingais raiškos būdais. Kiekvieną mediją sudarantys trys iš keturių modalumų yra ikisemiotiniai, t. y. turintys reikšmės kūrimo bruožų⁶, kurie aktyvuojasi įvykstant komunikacijai suvokėjo sąmonėje. Nors ikisemiotiniai modalumai patys savaime nėra reikšmės kūrėjai, jie yra būtina sąlyga bet kuriam medijos dariniui įgyvendinti. Šie trys modalumai yra materialūs, erdvėlaikio ir juslinis. Pasak Elleströmo, visi medijos dariniai, nesvarbu, skaitmeniniai (virtualūs) arba medžiagiški (realūs), yra materialūs ir gali reikštis žmogaus kūno, kitokio nežymėto materialumo ir žymėto materialumo raiškos būdais. Taip pat visi privalo reikštis vienu ar abiem, erdvės ir laiko, būdais erdvėlaikio modalume, pavyzdžiui, muzika, literatūra, kino menas reiškiasi laike, o vizualieji menai (skulptūra, dizainas, tapyba) – erdvėje⁷. Antrasis, juslinis, modalumas reiškiasi per jutimus (regą, klausą, uoslę, skonį ir lytą) ir medijos produktas privalo būti jusliškai suvokiamas nors vienu jų, t. y. būti vizualus, girdimas, uodžiamas, ragaujamas ar liečiamas. Kitu atveju, trūkstant jutimo medijos, produktas nebus suvokiamas. Savo ruožtu trečiasis, erdvėlaikio, modalumas susideda iš fizinės ar virtualios dvimatės

4 Melnikova, „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika“, 95–98.

5 Lars Elleström, ed., „The Modalities of Media: The Model for Understanding Intermedial Relations“, in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, 11–39 (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010), 35–36.

6 Lars Elleström, „Identifying, Construing, and Bridging over Media Borders“, *Scripta Uniandrade*, 16 (3) (Curitiba: Uniandrade, 2018): 19.

7 Elleström, „The Modalities of Media“, 11.

arba trimatės erdvės raiškos ir fizinio arba virtualaus laiko bei perceptyvaus (visuomet egzistuojančio) laiko. Ketvirtasis, semiotinis, modalumas remiasi Lietuvos semiotikų mažiau tyrinėtoms⁸, bet vizualiųjų komunikacijų dizainerių⁹ ir teoretikų¹⁰ itin vertinamos, analizuojamos ir taikomos praktikoje amerikiečių semiotiko Peirce'o ženklų sampratos pagrindu. Modelio veikimui ir semiotiniam modalumui ypač svarbi Peirce'o garsioji triada – ženklų klasifikacija pagal santykį su objektu – ikona, indeksas, simbolis. Šie trys pagrindiniai ženklų tipai apibrėžiami pagal ryšį tarp atstovaujamo ir atstovaujamo objekto ir gali būti suprantami kaip esminiai pažinimo gebėjimai. Ikona atstovauja mentaliniam arba materialiniam objekto panašumui, indeksas – priežastiniam arba įtakos ryšiui, simbolis – papročiams arba konvencijoms. Taigi semiotiniame modalume ikoniškumas, indeksiškumas ir simboliškumas yra pagrindiniai reikšmės kūrimo skirtingais mąstymo ir ženklų interpretavimo būdais. Kitaip tariant, ikisemiotiniai modalumai yra beprasmiški, kol nesąmoningai ar sąmoningai juos interpretuojant nesuprantama (aktyvuojasi semiotinis modalumas), kad jie kažką reprezentuoja, t. y. kuria reikšmę. Trumpai apibendrinant: Elleströmo modelį sudarantys keturi modalumai įvairiomis proporcijomis ir raiškos būdais pasireiškia kiekvienoje medijoje ir kiekviename atskirame jos darinyje. Modalumų visuomena sudaro vieningą medijos produkto (darinio) materialumo, suvokimo ir jo įreikšminimo kompleksą¹¹.

Apibrėždamas medijos sąvoką, kartu su keturiais modalumais Elleströmas išskiria tris medijų kategorijas: *pagrindinė* medija, *specifikuota* medija ir *techninė* medija. Dvi pirmosios, *pagrindinė* ir *specifikuota*, medijos egzistuoja kaip abstrakčios konstrukcijos, leidžiančios suvokti, kokie aspektai svarbūs analizuojant medijos ir jos darinių funkcionavimą viename ar kitame kultūros, meno, dizaino lauke. Trečioji, *techninė*, medija – tai fizinė priemonė šių aspektų savybėms ir galimybėms įgyvendinti. „Pagrindinė ir specifikuota medijos be techninės yra tik idėjos. Taigi techninę mediją

⁸ „kitai nei Ferdinando de Saussur'o tradicijos prancūzų (Algirdo J. Greimo mokyklos) semiotika, Peirce'o semiotika Lietuvoje mažai žinoma ir dažnai netiksliai interpretuojama [...]“, Melnikova, „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika“, 42, http://www.lti.lt/failai/Colloquia42_Melnikova-84-112.pdf.

⁹ Audrius Klimas, *Lietuvos prekių ženklai* (Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla), 2009.

¹⁰ David Crow, *Visible Signs: an Introduction to Semiotics in the Visual Arts* (Lausanne: AVA Publishing, 2010).

¹¹ Elleström, „Identifying, Construing, and Bridging over Media Borders“, 20.

galima būtų įvardyti kaip suteikiančią „formą“, o pagrindinę ir specifikuotą medijas nešančias potencialų „turinį“.¹² Elleströmas taip pat pabrėžia, kad svarbu netapatinti *techninės* medijos su *materialiuoju* modalumu. *Materialiojo* modalumo raiškos būdai, kaip ir kitų trijų modalumų raiškos būdai, – tai *latentinės* medijos savybės, tuo tarpu techninė medija – tai *reali* techninė medija, minėtoji „forma“, materializuojanti latentines savybes – „turinį“¹³.

Nors *pagrindinė* medija, apibrėžiama keturiais modalumais, yra grynai teorinis darinys, ji yra būtina suvokiant kitos teorinės medijos – *specifikuotos* – savitumus ir analizuojant intermedialumą (taip pat multimodalumą) medijų produktuose, o šiame straipsnyje – netradicinėse partitūrose ir radikaloje tipografikoje, nes būtent per identiškus modalumus skirtingose medijose randasi intermedialusis santykis.

Pagrindinė medija būtina ir apibrėžiant du *specifikuotos* medijos aspektus: kontekstinį, t. y. istorinės, kultūrinės ir socialinės sąlygos, bei *taikomąjį*, t. y. estetiniai ir komunikaciniai medijos ypatumai. Apibendrinant, medija, kurią Elleströmas įvardija *pagrindine*, „apibrėžiama keturiais modalumais, o specifikuota medija – keturiais modalumais ir dviem specifikuojančiais aspektais. Visų specifikuotų medijų pagrindas – viena ar kelios pagrindinės medijos.“¹⁴ Pavyzdžiui, specifikuotomis medijomis laikomos muzika, literatūra, kinas, dizainas, įvairios jų raiškos formos (apsprendžiamos aktyvavus techninę mediją), o jų veikimą ir pažinimą lemia kontekstinis aspektas (istorinės, socialinės, kultūrinės aplinkybės) ir estetiškos bei komunikacinės savybės. Taigi girdimos muzikos modalumai ir jų raiškos būdai būtų: materialusis (nežymėtas materialumas), juslinis (klausa), erdvėlaikio (virtualus laikas), semiotinis (ikoniniai ženklai). Tačiau, akcentuoja Elleströmas, šie parametrai gali kistis, keičiantis aspektams ir keičiant „formą“ – techninę mediją¹⁵. Jei modelis taikomas tai pačiai muzikai, tik užrašytai ženklais, – partitūrai, tai materialiojo modalumo raiška virsta

12 „Basic and qualified media can exist only as ideas without technical media. A technical medium can thus be described as realizing ‘form’ while basic and qualified media are latent ‘content’.“ Elleström, „The Modalities of Media“, 30.

13 „[I]t must suffice to say that a technical medium is not the same as the material modality. The modes of the material modality, like the modes of the three other modalities, must be understood as latent properties of media, whereas the technical medium is the actual material medium, the ‘form’, that realizes and manifests the latent properties of media, the ‘content’.“ Ibid., 16.

14 „What I propose to call basic media, are defined by the four modalities whereas qualified media are defined by the four modalities and the two qualifying aspects. All qualified media are based on one or more basic media.“ Ibid., 35.

15 Ibid., 37.

žymėtu materialumu, juslinio keičiasi į regą su nuėjusia į antrą planą klausia, erdvėlaikio modalume aktyvuojasi fizinė dvimatė erdvė (pvz., popieriaus lapai), laikas pasikeičia į perceptyvųjį, o semiotiniame modalume ikoninių ženklų (garsų) reikšmė kuriama simboliniais muzikos ženklais. Abiem atvejais itin svarbi tampa muzikos „turinį“ įforminanti *techninė* medija, kuri, kaip buvo minėta, sukuria ryšį su materialiuoju modalumu konkrečiame medijos produkte (atliekamame kūrinyje ar partitūroje). Šis techninės medijos įforminimas gali iš esmės pakeisti kūrinio suvokimą, jo interpretaciją ir intermedialumo klausimą. Pavyzdžiui, kūrinys, atliekamas balsu (-ais) ir (ar) instrumentu (-ais), keičia materialiojo, „gyvai“, ekrane ar garso įrašas – erdvėlaikio ir juslinio modalumų raiškos būdus. To paties kūrinio partitūra skaitmenine ar popierine forma keičia ne tik materialiojo, juslinio, erdvėlaikio raiškos būdus, bet ir semiotinę kūrinio turinio reikšmę.

Straipsnyje akustiniam laukui sąmoningai pasirinktos netradicinės raiškos modernių kūrinių partitūros, kurių žymėto materialumo raiškoje (popieriuje) dominuoja ne įprastiniai muzikiniai simboliai (penklinė, smuiko raktas, natos ir t. t.), o vizualios raiškos priemonės – taškas, linija, dėmė. Tipografikos medijai atstovauja taip pat ne tradiciškai perskaitomas šriftas (raidės, skaičiai, diakritiniai ir kiti ženklai), o iki tų pačių kaip ir partitūrose pirminių raiškos priemonių – taško, linijos, dėmės – dekonstruoti šrifto simboliai, taip pat kaip intermodalumo pavyzdys nagrinėjamas straipsnio autorės vizualizuoto garso tipografinis plakatų diptikas.

Taigi, siekiant konceptualizuoti skirtingomis medijomis perteikiamos informacijos suvokimą jusline vizualia patirtimi ir svarstant sąvokų klausimą, pasitelkiama intermedialumo teorijos prieiga, taip pat aptariami muzikos įforminimo parametrai, taikant juos tipografikos darbų analizėms, ir atvirkščiai. Tipografikos kūriniai nagrinėjami remiantis akustiniais, o modernios partitūros – tipografiniais terminais, taip siekiama giliau ir įvairiapusiškiau pažinti skirtingas ir iš pirmo žvilgsnio skirtingai komunikuojančias meno sritis.

Tipografikos ir partitūrų tarpmodalumas

Pirmo žvilgsnio abiejone sklaido bendra abiejų, partitūrų ir tipografikos, o dar tiksliau, muzikos ir kalbos, „pramotė“, kurią neuromokslininkas Stevenas Brownas siūlo įvardyti jungtiniu žodžiu – muzikalba¹⁶ (*musilanguage*). Remiantis Elleströmo intermedialumo teorijos modeliu, ji laikytina *specifikuota* medija, besireiškiančia trim ikisemiotiniais ir vienu semiotiniu modalumais. Tai nežymėtas materialusis modalumas, juslinis, aktyvuojantis klausą, erdvėlaikio, aktyvuojantis virtualų laiką, bet neaktyvuojantis erdvės, ir semiotinis modalumas, kuriantis reikšmes ikoniniais balso ženklais. Evoluicionavusi iš „pramotės“, muzika irgi yra specifikuota nežymėto materialumo medija, kurios juslinis modalumas – taip pat klausia, ji aktyvuoja ir laiką, bet neaktyvuoja erdvės, ir semiotiniame modalume reikšmes kuria ikoniniais ženklais. Tačiau, užrašius muziką, partitūroje svarbia tampa *techninė* medija, kuri keičia modalumus, ir muzika tampa žymėto materialumo medija, aktyvuojančia juslinį modalumą – regą, erdvėlaikio modalumą – fizinę erdvę ir virtualų laiką, o semiotiniame – reikšmes kuriančia simbolių-kodų sistema ir dėl šių pasikeitusių modalumų persidengiančia su kita sakininės kalbos šaka – tipografika, kuri, techninės medijos įforminta spausdintu ar rašytiniu būdu, tampa žymėto materialumo medija, aktyvuojančia regą, fizinę erdvę ir virtualų laiką, o semiotiniame modalume reikšmę kuriančia simboliniais ženklais, atliekančiais ikoninių ženklų paskirtį. Taigi aiškiai matomas tarpmodalinis akustinių partitūrų ir tipografikos ryšys, nes, pasak Elleströmo, būtent vienodos raiškos modalumai žymi įmanomas intermedialaus ryšio atsiradimo „vietas“¹⁷. Visų keturių modalumų, sudarančių partitūrų ir tipografikos medijas, raiškos būdai sutampa, o turint omenyje Peirce'o „grynų“ ženklų neįmanomybės arba jų mišrumo idėją¹⁸, pagrindžiamas Elleströmo teiginys, kad dėl specifikuotų medijų artikuliacijos poreikio jos linkusios persidengti ir kad jų ribos reikalingos tam, jog būtų kertamos¹⁹.

Neatsitiktinai, apžvelgiant specifikuotas akustinę ir tipografinę medijas fizikos mokslo aspektu, taip pat matomi panašumai: abi sklinda

16 Steven Brown, „A Joint Prosodic Origin of Language and Music“, *Frontiers in Psychology* 8 (1894) (2017), doi: 10.3389/fpsyg.2017.01894.

17 Elleström, „The Modalities of Media“, 11–39, 37–38.

18 Peirce'o „grynų“ ženklų ir neįmanomybės idėja išplėtojama jo mokinio W. J. T. Mitchello medijų mišrumo teorijoje. William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 95.

19 Elleström, „The Modalities of Media“, 38.

bangomis, tačiau skirtingos kilmės. Garsą sukelia bet koks dujinėje, skystoje ar birioje terpėje vibruojantis objektas, kuris vienodai į visas puses nuo objekto tam tikrais intervalais (aukštu, vidutiniu ar žemu dažniu) judina tos terpės molekules. Įprasčiausioje dujinėje terpėje, ore, judančios molekulės sudaro bangas, kurias pagauna mūsų ausys ir *girdimą informaciją* paverčia smegenims suprantamais elektromagnetiniais signalais²⁰. Chaotiški, atsitiktiniai garsai suvokiami kaip triukšmas, ir atvirksčiai, pagal tam tikrą tvarką ar struktūrą sklindančius garsus smegenys priima kaip balsą ar muziką. Remiantis *psichoakustikos*²¹ mokslą tyrinėjančiu muzikologu, akustiku Ryčiu Ambrazevičiumi, žmogaus subjektyvų garso suvokimą, garsą, kurį įprastai skleidžia tiek žmogaus balsas, tiek muzikos instrumentai, galima apibrėžti keturiais pagrindiniais parametrais – garsiu²², trukme, dažniu ir tembru. Visiems šiems parametrams galima pritaikyti analogiškas vizualios tipografikos elementų charakteristikas, paremtas kitos kilmės nei mechaninės garso – elektromagnetinėmis šviesos bangomis. Būtent šias skirtingai atsispindinčias nuo įvairių paviršių šviesos bangas mato akys²³, o *regimos informacijos* prasmė, kaip ir *girdimos*, gimsta smegenyse. Kompozitorius Johnas L. Waltersas straipsnyje *Eye* žurnale apie šiuolaikinių kompozitorių grafines partitūras, kaip stiprią ir nesenstančią vizualiosios komunikacijos formą, pabrėžia garsinės ir tipografinės informacijų pirmaprade, estetinę ir semantinę prigimtį²⁴. Tiek sakytinės kalbos, tiek muzikos iforminimas (*techninė* medija) ne tik vizualiai dokumentuoja, bet ir kuria papildomą reikšmę.

20 Tom Harris, „How Hearing Works“, *How Stuff Works*, <https://health.howstuffworks.com/mental-health/human-nature/perception/hearing2.html>.

21 Psichoakustinė balso garso sandara aptariama remiantis Ryčio Ambrazevičiaus straipsniais bei vadovėliu *Kalbos akustika glaustai* (Kaunas: KTU leidykla Technologija, 2011).

22 „Subjektyviam garso stiprumui nusakyti linkstama vartoti garsio sąvoką. Taip pabrėžiama, kad garsis yra (bent jau apytiksliai) išmatuojama savybė, t. y. dydis, – palygininkime su aukščiu (ne aukštumu), stipriu (ne stiprumu). Neakcentuojant dydžio kategorijos, galima vartoti ir garsumo sąvoką. Subjektyvųjį garsį (garsumą), matuojamą sonais, būtina skirti nuo objektyviojo garso stiprio (intensyvumo), matuojamo vatais kvadratiniam metrui, ar garso lygio, matuojamo decibelais.“ Rytis Ambrazevičius, „Tembras muzikos psichologijoje“, in *Lietuvos muzikologija*, t. 13 (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012), 6–21.

23 Carl Bianco, „How Vision Works“, *How Stuff Works*, <https://health.howstuffworks.com/mental-health/human-nature/perception/eye.htm>.

24 „The mark-making of western musical notation has an intrinsic aesthetic appeal generated by elements that are simpler – more primeval perhaps – than the Roman alphabet: a rhythmic procession of thick and thin lines, open and closed ellipses, Arabic numerals, commands and ornaments scattered along a rigid grid. A score assumes shared knowledge, a body of skilled expertise – it is a diagram, a recipe, a route-map and an exhortation to perform.“ John L. Walters, „Sound, code, image“, *Eye*, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/sound-code-image>.

Pasak poeto, tipografo, kultūros istoriko Roberto Bringhursto, „tipografija literatūrai – tai kaip atlikimas muzikos kūriniai – svarbiausia interpretacijos aktas, kupinas begalinių galimybių išvalgai ar apgaulei.“²⁵

Tipografinė akustika

Taigi, remiantis jau aptartu tipografikos ir partitūrose artikuluotos akustikos intermedialumo ir fizikiniais bangų aspektais bei siekiant dar giliau iširti raidę ir vizualiai įformintą garsą, tolesnei analizei pasitelkiami garso bei tipografikos parametrai ir netradicinės raiškos šiuolaikinės partitūros bei tipografikos kūriniai.

Garsis ir amplitudė. Subjektyvusis garsis matuojamas sonais, o objektyvusis stipris, arba amplitudė, nusakantis garso bangos dydį arba garsumą, matuojamas decibelais. Tipografikoje amplitudę perteikia šrifto simbolių dydis ar svoris. Kontrasto principu santykinai didesnis ar „sunkesnis“ simbolis sukuria akcentą, kuris prilygsta subjektyviajam garsiui, o ypač didelis kontrastas kuria gylio arba numanomo judėjimo iliuziją, kas muzikoje prilygtų amplitudei.

Trukmė. Laiko intervalas, matuojamas pulsacijomis arba taktais per minutę, apibrėžia laiką, per kurį trunka garsas ar tylos pauzė. Įprastoje partitūroje taktai rašomi ant horizontalios penklinės. Tekstas Vakarų kultūroje dažniausiai rašomas ir skaitomas horizontaliai iš kairės į dešinę ir šrifto simbolio plotis arba simbolių (raidžių, skaičių) serijos (žodžio ar frazės) ilgis leidžia numanyti rašymo ir skaitymo trukmę. Tarpų tarp atskirų simbolių ar žodžių keitimas (suspaudžiant ar išplečiant) daro įtaką teksto skaitymo (rašymo) laiko ir greičio suvokimui.

Dažnis. Garso bangos periodiškumas pasikartojimas, matuojamas hercais arba bangos ciklo kiekiu per sekundę, apibūdina santykinį garso aukštumą ar lengvumą (pvz., fleitos) arba žemumą ar sunkumą (pvz., tūbos). Dažnio lygis, t. y. aukštumas ar žemumas, partitūrose įprastai žymimas ant vertikalios ašies, kuo aukštesnio dažnio (oktavos) garsas, tuo aukščiau bus žymimas penklinėje. Tipografinės kompozicijos, kaip ir apskritai visos vizualios informacijos, suvokimas yra nulemtas žmogaus gravitacijos pojūčio. Analogiškai aukšto ar žemo dažnio žymėjimams tipografiniai simboliai, komponuojami

25 „Typography is to literature as musical performance is to composition: an essential act of interpretation, full of endless opportunities for insight or obtuseness.“ Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style* (Vancouver: Hartley & Marks, 2004), 19.

kompozicijos viršuje, žiūrovui ar skaitytojui atrodo lengvesni, tarsi kylantys, o esantys apatinėje kompozicijos dalyje – sunkesni, besileidžiantys, mažosios šrifto raidės, turinčios pailginimus į apačią²⁶ – p, q, kilpą²⁷ – g arba uodegą²⁸ – y, j, – sunkesnės, o turinčios pailginimus į viršų²⁹ – b, f, k – lengvesnės.

Tembras. Jei pirmieji trys parametrai gali būti išmatuojami konkrečiais sutartiniais mato vienetais, tai tembras yra subjektyvus žmogaus suvokimo padarinys. Gamtoje tembro kaip tokio nėra, jis gimsta žmogaus sąmonėje. Tai leidžia daryti prielaidą, kad tembras ir yra pagrindinis veiksnys, lemiantis, kad tas pats tokio paties garsio, dažnio ir trukmės žodis ar garsas, pasakytas atskirų žmonių arba sugrotas skirtingais instrumentais, bus suvokiamas skirtingai ir kurs skirtingas prasmes. Ambrazevičius cituoja JAV nacionalinio standartų instituto (ANSI) jau keletą dešimtmečių plačiai vartojamą tembro sąvokos apibrėžimą: tembras – tai „klausos pojūčio savybė, dėl kurios du vienodai pateiktus, tokio paties garsio ir dažnio garsus klausytojas geba suvokti kaip skirtingus.“³⁰

Taigi tembras apibrėžiamas neiginiu – „visa tai, kas lieka atmetus garso dažnį, garsį ir trukmę.“ Kyla klausimas, „kodėl tembras – viena iš keturių pagrindinių subjektyviųjų garso savybių – yra apibrėžiamas netiesiogiai ir taip sudėtingai, o kitos trys savybės apibūdinamos visai paprastai?“³¹

Ambrazevičius argumentuoja, kad tembras – daugiamatis dydis. „Psichologinės savybės, kurias aprėpia tembro sąvoka, išsidėsto daugiau negu vienoje psichologinėje dimensijoje; t. y. garsai nesiskiria tiesiog tembro kiekiu. Yra kelios fizikinės dimensijos, kisdamos jos lemia tembro pokyčius, sudėtingai sąveikaujančius tarpusavyje.“³² Palyginus, kiti trys – garsio, dažnio ir trukmės – parametrai skiriasi tiesiog „kiekiu“, kuris išreiškiamas vienetais: „stipresni garsai – daugiau sonų ar decibelų, aukštesni – daugiau oktavų, pustonų nuo atskaitos taško, ilgesni – daugiau sekundžių.“³³ Tembras – tai kokybinė charakteristika, todėl jis atskiriamas nuo kitų trijų (kiekybinių) parametrų ir jo sąvoka artėja prie vizualiųjų savybių. Taigi ne veltui tembrui skiriama daugiau dėmesio, o įvardijant tembro paralelę tipografikoje

26 Angl. *descender*.

27 Angl. *loop*.

28 Angl. *tail*.

29 Angl. *ascender*.

30 Ambrazevičius, „Tembras muzikos psichologijoje“, 45.

31 *Ibid.*, 6.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*

vertas dėmesio metaforiškas, vizualus tembro sąvokos atitikmuo – „spalva“, „koloritas“ arba tipografinė kokybė. Makroestetiniu lygmeniu tembras yra tekstūrinė šrifto kokybė (įskaitant spalvą), o mikroestetiniu – semantinė, ypatinga atskirų šrifto simbolių dalių (serifo, uodegos, pilvo ir kt.) tarpusavio dermė, kuri ir lemia šrifto unikalumą. Aiškindamas sudėtingus įvairios, tarp jų akustinės ir vaizdinės, makroinformacijos ir mikroinformacijos stimulių suvokimo, sisteminimo procesus, vykstančius smegenyse, Kalifornijos Berklio universiteto neurobiologijos profesorius Walteris J. Freemanas pasitelkia choro analogiją: „Kad suvoktume chorinio kūrinio grožį, neužtenka išklausti kiekvieno choristo atskirai atliekamos partijos. Reikia girdėti visus atlikėjus vienu metu, kaip kiekvienas jų moduliuoja savo balsą atsižvelgdamas vienas į kitą.“³⁴ Skaityti, žiūrėti aukščiausios kokybės tipografiką tas pats, kaip klausytis puikiai suderinto muzikos kūrinio, kuriame visi garsai (raidės), nepriekaištingai atlikdami savo paskirtį, įsilieja į bendrą kūrinio visumą ir tuo pačiu žiūrovas (skaitytojas) girdi (mato) kūrinio unikalumą. Kaip kompozitoriai, muzikai, taip ir tipografai turi savo stilių arba tembrą, kurį Ambrazevičius papildė specifine, jusline, tembro atpažinimo kategorija. Būtent juslinis atpažinimas, kai kiti trys parametrai vienodi, leidžia klausytojui atpažinti kalbėtoją, dainininką ar muzikos instrumentą, o grafikos dizaineriui – tipografikos stilių ir autoriaus braižą.

Visgi, įvardijus intermedialų akustinės bei tipografinės informacijos ryšį ir aptarus abiem sritims pritaikomus parametrus, domina klausimas, kuriuo metu įvyksta ribų peržengimas, kai muzikos partitūra tampa tipografikos kūrinium, o tipografika – muzikos, ar įmanoma tipografinė akustika ir akustinė tipografija, juk, pasak Bringhursto, „tipografinis redagavimas, kaip ir muzikos redagavimas ar šrifto derinimas, kaip ir instrumentų derinimas, niekada nesibaigia.“³⁵ Ar nuolatos redaguodami ir derindami, tipografai ir kompozitoriai sąmoningai neįžengia į kitą lauką, kuris, pasirodo, turi panašias arba tas pačias žaidimo taisykles, juk „pažinti savo dalyką geriausia kitos disciplinos kontekste?“³⁶

34 „To grasp the beauty in a choral piece, it is not enough to listen to the individual singers sequentially. One must hear the performers together, as they modulate their voices and timing in response to one another.“ Walter J. Freeman, „The Physiology of Perception“, *Scientific American*, Vol. 264 (2) (UC Berkeley, 1991), <https://escholarship.org/uc/item/6z9633sn>.

35 „The editing of type, like the editing of music, and the tuning of fonts, like the tuning of instruments, never ends.“ Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, 366.

36 „The best way to ‘know’ a thing is in the context of another discipline.“ Bernstein, *The Unanswered Question*, 3.

Klasikinė vakarietiška partitūra įprastai atrodo kaip „ritmiška storų ir plonų linijų, atvirų ir uždarytų elipsių, arabiškų skaitmenų, komandų ir ornamentų, išsibarsčiusių palei griežtą tinklelį, procesija“³⁷ ir jos, kaip *techninės* medijos, pagrindinė funkcija, aktyvuojant visų keturių ją sudarančių modalumų raiškas (žymėtojo materialumo – popierių ar ekraną, juslinio – regą, erdvėlaikio – apreikštą erdvę bei perceptyvų laiką ir semiotinio – reikšmės kūrimą vizualiaja simbolių-kodų sistema), – kuo aiškiau ir tiksliau suteikti formą muzikos kūriniai. Tačiau keletas XX a. 6–8 deš. kompozitorių, laužydami griežtas partitūros rašymo taisykles ir norėdami kuo emocionaliiau perteikti muzikos kūrinio idėją bei tuo pačiu peržengti nusistovėjusias ribas, keičia įprastą garso žymėjimą muzikos simboliais į vizualios kalbos pagrindus – tašką, liniją, dėmę. Tokiu būdu partitūrose milžiniškas krūvis tenka regai ir sąmonei iškoduojuant garsus, perteiktus pirmaprade vizualia raiška: garsis ir amplitudė – tai dėmės, linijos ir jų storių kontrastas, garso dažnis (aukštumas ar žemumas) – kintanti pozicija vertikaliajoje ašyje, vienas svarbiausių parametrų muzikoje (ypač kūrinuose, skirtuose keliems balsams ir instrumentams) pauzė – balta erdvė, o subjektyvusis tembras – vizuali partitūros kompozicija.

Garso tipografai

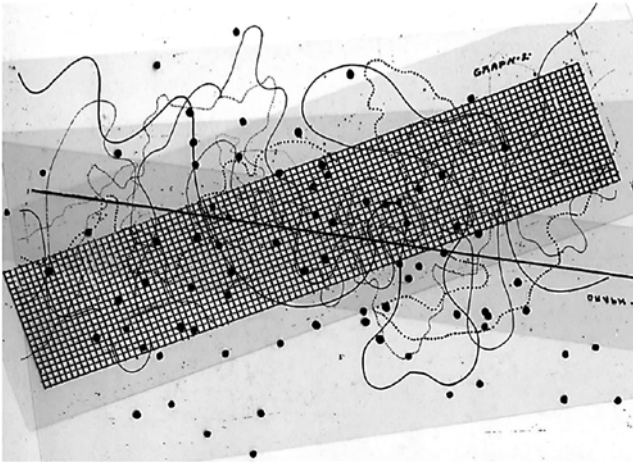
Nuo XX a. pirmųjų dešimtmečių tebesitęsiančio susidomėjimo alternatyvia muzika ir vizualiomis jos kodavimo formomis pranašu galima laikyti futuristą Luigi Russolą, kurio 1916 metų kūrinys *Risveglio di una citta* („Miesto pažadinimas“) skirtas atlikti *intonarumori*³⁸ – triukšmo instrumentais ir kurio partitūra turi panašumų su itin vizualiomis 7 deš. eksperimentinės tipografinės partitūromis. Tačiau vienu rimčiausiu „akustinio tipografu“ galima įvardyti modernistą Johną Cage’ą, dar žinomą kaip „perkusijos kompozitorius“, 1930-aisiais išgarsėjusį modernaus šokio partitūromis³⁹ ir įkvėpusį daugelį tiek muzikos, tiek vaizdo menininkų eksperimentuoti, laužyti taisykles ir kurti savąias [1–3 il.].

Apie 1950-uosius grafinės partitūros pradeda dominuoti „rimtojoje“ muzikoje. Radikalūs, vizualiai pritrėnkiantys kompozitorių Sylvano

37 Walters, „Sound, code, image“.

38 Christoph Cox, „Music, Noise, and Abstraction“, in *Inventing Abstraction, 1910–1925*, ed. Leah Dickerman (New York: Museum of Modern Art, 2012), <http://faculty.hampshire.edu/ccox/writing.html>.

39 Walters, „Sound, code, image“.



1.
John Cage, *Fontana Mia*, partitūros fragmentas, 1958

John Cage, *Fontana Mia*, score fragment, 1958

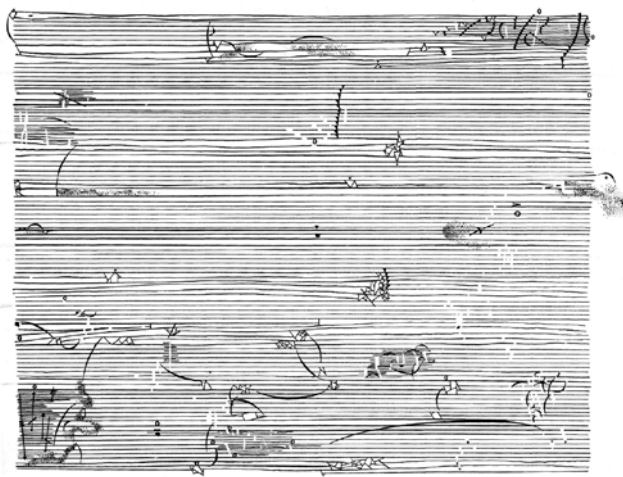
2.
John Cage, *Koncertas fortepijonui ir orkestrui*, partitūros fragmentas, 1960, <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0255>

John Cage, *Concert for Piano and Orchestra*, score fragment, 1960

3.
John Cage, *Koncertas fortepijonui ir orkestrui*, partitūros fragmentas, 1960, <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0255>

John Cage, *Concert for Piano and Orchestra*, score fragment, 1960

d) piano piece for David Tudor 3



4.
Sylvano Bussotti, *Penki kūriniai fortepijonui Davidui Tudorui*, 3-ias kūrinys, partitūra, 1959, <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0255>

Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor*, piece 3, score, 1959

vedi NOTE

XIV piano piece for David Tudor 4

diugno del 1949
adagione pianistica: 27.3.1959

6

1 S
M
P

2 Bufo
Muta

3 sequenza
frequenza
timbro
durata
intensità

4

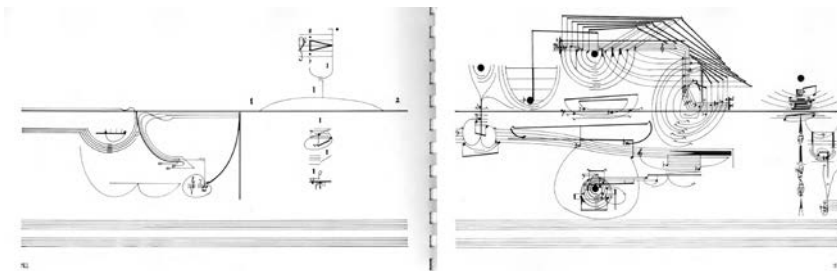
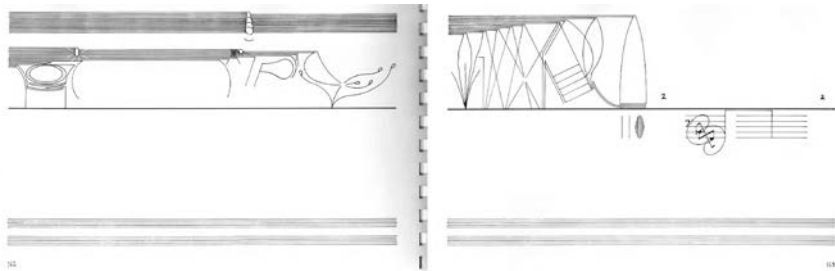
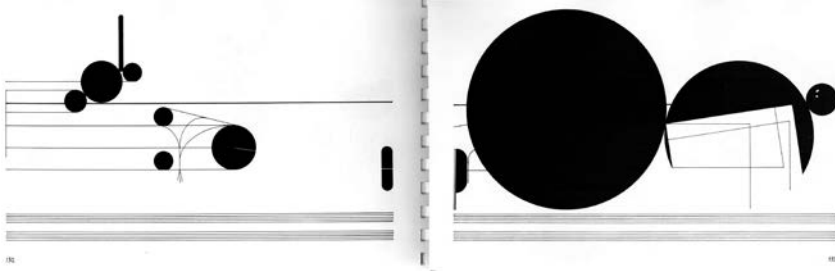
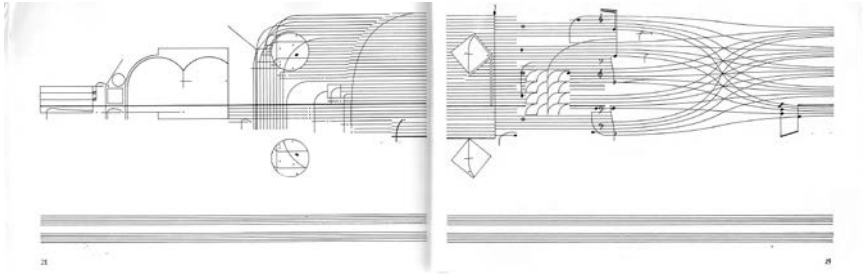
5

5.
Sylvano Bussotti, *Penki kūriniai fortepijonui Davidui Tudorui*, 4-as kūrinys, partitūra, 1959, <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0255>

Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor*, piece 4, score, 1959

Bussotti [4 il.], Earle'o Brown'o, La Monte Young'o, Christiano Wolff'o ir energingojo britų kompozitoriaus Cornelijaus Cardew darbai absorbavo Johno Cage'o ir kito modernaus muziko Karlheinzo Stockhauseno įtaką⁴⁰ [6, 7 il.]. Laikui bėgant, 7 deš. kompozitoriai pradeda bendradarbiauti su vaizdo menininkais arba tobulina savo pačių muzikos „rašymo vaizdais“ įgūdžius. Kai kurios partitūros kaip Stockhauseno kūrinys *From the Seven Days* („Nuo septynių dienų“, 1968), plonas bukletas su instrukcijomis, artėja link rankraštinės poezijos.

40 David Gutkin, „Drastic or Plastic?: Threads from Karlheinz Stockhausen's ‚Musik Und Graphik‘, 1959“, *Perspectives of New Music* 50, nr. 1–2 (2012): 255–305, <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0255>.



8-11.
Cornelius Cardew, *Traktatas*, partitūros fragmentas,
USA, NY, Gallery Upstairs: Buffalo Press, 1967

Cornelius Cardew, *Treatise*, score fragment, USA,
NY, Gallery Upstairs: Buffalo Press, 1967

Ši vizuali tipografikos ir akustikos sąveika tebeveikia postmodernią kultūrą. XX a. 8–9 deš. keletas kompozitorių, Gavinas Bryarsas, Michaelas Parsonsas, Michaelas Nymanas, ima dėstyti dailės studentams. Dalydamasis savo išvalgomis, Parsonsas pastebi, kad nuodugnios vizualaus meno studijos atnaujina supratimą apie garso terpę ir autonomišką jos formalių bei santykinių savybių pobūdį⁴¹.

Žinoma, itin vizualios, naujos tipografinės kalbos partitūros kėlė opius klausimus muzikantams: ar kompozitorius gali reikalauti preciziško kiekvienos kūrinio natos atlikimo, kai partitūra balansuoja tarp grafikos ir akustikos? ar naujų vaidmenų suteikimas atlikėjams (dirigentui, perkusinininkui, stygininkui ir kitiems) neperžengia muzikos atlikimo tradicijų ir žinių lauko? Atsakydamas į šiuos klausimus, Cardew, vienos ryškiausių vizualių partitūrų *Treatise* („Traktatas“, 1967) kompozitorius, rašė:

Grafinis žymėjimas yra visiškai pateisinamas įprasto žymėjimo išplėtimas tais atvejais, kai kompozitorius turi netikslią koncepciją <...> jos samprata gali būti gana tiksli, atsižvelgiant į bendras savybes, tačiau netiksli dėl smulkmenų. Pvz., jei kompozitorius nori, kad styginių orkestras skambėtų kaip kibirkščių lietus, jis gali pertraukti penklinę ir paskleisti daugybę taškų atitinkamoje vietoje, apytiksliai įvertindamas harmoningų garsų proporciją ir leisdamas atlikėjams susitvarkyti patiems⁴² [8–11 il.].

Intensyviai skaitmenėjančiame XXI a. situacija keičiasi. Muzikos kūrinių užrašymą ranka keičia nuolat tobulėjančios kompiuterinės programos ir mobiliosios programėlės, profesionaliai atkuriančios partitūras, o daugelyje sričių muzikos kūrinių originalu laikoma nebe rašytinė partitūra, o garso įrašas. Ir nors pats Cardew *Treatise* vadovo, skirta atlikėjams, skyriuje „Improvizacijos etikos link“ pažymi, kad naudingiausia jo patirtis yra su atlikėjais, kurie „dėl kažkokio atsitiktinumo (a) įgijo vizualų išsilavinimą, (b) išvengė muzikinio išsilavinimo ir (c) vis dėlto tapo muzikantais, t. y. groja

41 „A close study of the visual arts can bring renewed awareness of the medium of sound and of the autonomous character of its formal and relational properties.“ *Eye*, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/sound-code-image>.

42 „Graphic notation is a perfectly justifiable expansion of normal notation in cases where the composer has an imprecise conception <...> his conception maybe quite precise as to its overall characteristics but imprecise as to the minutiae. For example, if a composer wants a string orchestra to sound like a shower of sparks, he can interrupt his five-line staves and scatter a host of dots in the relevant spaces, give a rough estimate of the proportion of plucked notes to harmonics, and let the players get on with it.“ Ibid.

muziką visu pajėgumu⁴³, grafinių partitūrų reikšmė intermedialumo studijoms, formuojančioms kritišką požiūrį į perteklinius muzikos apribojimus, lieka neginčijama.

Akustinė tipografika ir vaizdo akustika

Apžvelgus tipografinį muzikos lauką ir „nepaklusniusius“ kompozitorius, būtina aptarti tipografus maištininkus, kūrusius akustinę tipografiką. Pradininkais vėlgi galima įvardyti XX a. pradžios futuristą Filipą Tommasą Marinettį, laužiusį tipografiką maršo ritmais [12 il.] ir originalųjį modernistą Guillaume'ą Apollinaire'ą, savo kaligramomis⁴⁴ gebėjusį perteikti vaizdą, garsą, išpūdį [13 il.]. Tačiau tikrasis revoliucionierius – Wolfgangas Weingartas, dizaineris radikalas, postmodernizmo pionierius, aiškios, beveik matematinės šveicarų tipografikos mokyklos „tėvų“ Emilio Rudero ir Armino Hofmanno mokinys, to paties Emilio Rudero vos neišmestas iš studijų, o vėliau kartu dėstęs ir pakeitęs mokytoją Bazelio dizaino mokykloje. Weingartas, kaip ir Cage'as, savo eksperimentuose 7 deš. pabaigoje suabejojo išgrynintai logiškais ir griežtai geometriniais šveicarų tipografikos principais ir pasiūlė alternatyvius vizualios žodinės sintaksės modelius. Jo darbai, nuo 1966 m. pradėti reguliariai publikuoti mėnraštyje *Typografische Monatsblätter*, nepalikdavo abejingų ir stipriai klibino iki tol ramios grafinio dizaino srities pamatus. Grįsdamas „mokomųjų viršelių“ idėją, Weingartas savo darbuose klausė: „Kas yra tipografika? Kas yra komunikacija? Kas yra tekstas? Nėra teoretinio paaiškinimo, kas yra tekstas <...> Kas yra abėcėlė? Tai buvo visiškai nauja ir netikėta.“⁴⁵ Filosofo Vilėmo Flusserio įvardytas kaip „linijos“ mąstytojas, pats Wolfgangas Weingartas tipografiką suvokia akustiškai – tai „vaizdas, kuris kalba“⁴⁶, o savo kūrybos principus lygina su skirtingais to pačio kūrinio (muzikos ar literatūros teksto) atlikimo būdais:

43 “My most rewarding experiences with Treatise have come through people who by some fluke have (a) acquired a visual education, (b) escaped a musical education and (c) have nevertheless become musicians, i. e. play music to the full capacity of their:” Cornelius Cardew, „Towards an Ethic of Improvisation“ (1968), in *Treatise Handbook* (London: Peters Edition, 1971), 19.

44 Kaligrama (*calligram*) – tekstinė kompozicija, kurioje žodžiai, raidės komponuojami taip, kad susidarytų teksto turinį perduodantis vaizdas, figūra, raštas. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/calligram>.

45 „What is typography? What is communication? What is text? There is no theoretical explanation for what is text <...> What is an alphabet? To bring up these questions was totally new.“ Louise Paradis, Interviu su Wolfgangu Weingartu, <http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/>.

46 Yvonne Schwemer-Scheddin, *Reputations: Wolfgang Weingart*, <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-wolfgang-weingart>.



12. F. T. Marinetti ir futuristai, laikraščio *Parole In Libertà* viršelis, 1915, <https://www.jstor.org/stable/40858814>

F.T. Marinetti and the Futurists, cover of the newspaper *Parole In Libertà*, 1915

Tant d'explosifs sur le point **VIF !**

l'osés guerre
tu en
si toujours
mot âme
un mon
Ecris dans feu
d'impacts le
points crache
Les féroce
troupeau
Ton

?

OMÉGAPHONe

13. Guillaume Apollinaire, *Kaligramas*, 1918, <https://www.jstor.org/stable/3738614>

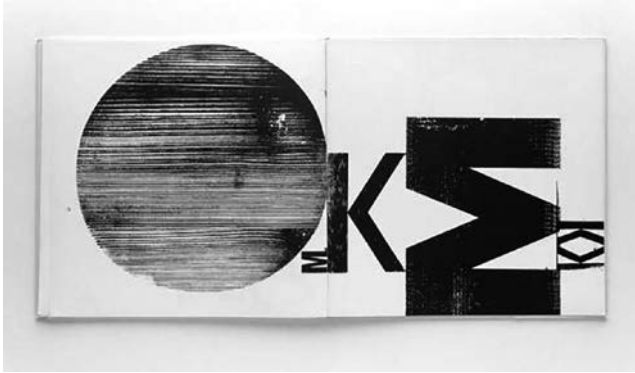
Guillaume Apollinaire, *Calligrams*, 1918

[Leonardas] Bernsteinas ar [Herbertas von] Karajanas Bethoveno simfonijas dirigavo skirtingai, bet Bethoveno muzika išlieka tokia pati, didinga ir nuostabi, kaip kad ji buvo daugiau nei prieš du šimtus metų⁴⁷ [14–18 il.].

Tipografijos profesorius Robas Carteris pažymi, kad linijinio pobūdžio yra ir partitūrų struktūra, kuri, kaip ir tipografika, remiasi pasikartojimu ir kontrastu. Cituodamas kompozitorių Arnoldą Schoenbergą, jis pastebi, kad „pagrindinė struktūros funkcija yra skatinti mūsų supratimą. Kūrinio organizavimas padeda klausytojui nepamiršti idėjos, sekti jos raidą, augimą, išplėtojamą, likimą.“ Tai tinka ir tipografikos struktūrai, kai ženklų tarpusavio ryšius lemia pasikartojimų ir kontrasto dinamika⁴⁸. Tiek tipografikos skaitytojas, tiek muzikos klausytojas abiejose struktūrose komunikaciją suvokia kaip priešingų ar sutampančių santykių kaitą per laiko atkarpą. Žiūrovas ir klausytojas kūrinyje ieško įvairovės, kuri, stimuliuodama regą ir klausą, sąmonėje kuria reikšmę ir struktūruoja komunikacijos patirtį.

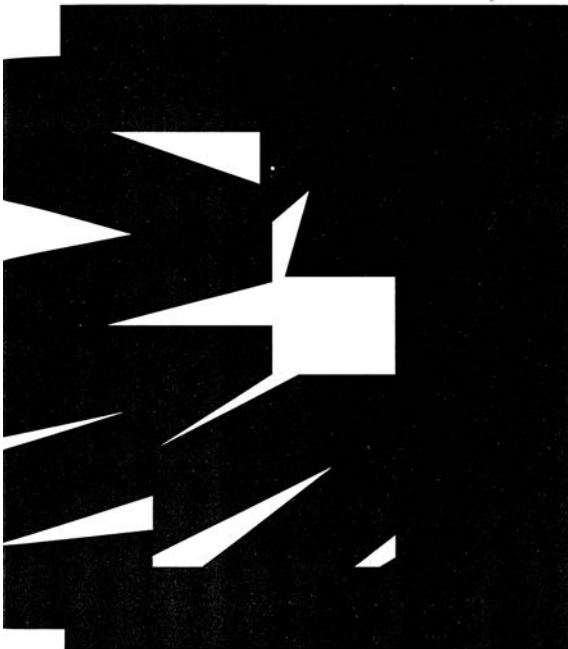
⁴⁷ „[Leonard] Bernstein or [Herbert von] Karajan conducted the Beethoven Symphonies in different ways, but the music by Beethoven is still the same: great and amazing, just like his compositions were over two hundred years ago.“ Steven Heller, *Wolfgang Weingart: Making the Young Generation Nuts*, <https://www.aiga.org/wolfgang-weingart-making-the-young-generation-nuts>.

⁴⁸ Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs, Sandra Maxa ir Mark Sanders, *Typographic design: form and communication*, 6-as leidimas (Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2015), 106.



14.
Wolfgang Weingart,
Eksperimentinė knyga,
fragmentas, 1962, in: Keith
Tam, „Wolfgang Weingart’s
typographic landscape”,
2+3D magazine, issue
i-2003, nr. 6

Wolfgang Weingart,
Experiment Book,
fragment, 1962



15–16.
Wolfgang Weingart,
M kompozicija, 1965, in:
Keith Tam, „Wolfgang
Weingart’s typographic
landscape”, *2+3D magazine*,
issue i-2003, nr. 6

Wolfgang Weingart,
M composition, 1965



17.
Wolfgang Weingart, žurnalo
Typografische Monatsblätter viršelis,
1972, in: Keith Tam, „Wolfgang
Weingart's typographic landscape“,
2+3D magazine, issue i-2003, nr. 6

Wolfgang Weingart, cover of the
magazine *Typografische Monatsblätter*,
1972

Wolfgango Weingarto mokiniai April Greiman, Danas Friedmannas, Davidas Carsonas po studijų Bazelyje *akustinę* tipografiką integruoja į JAV dizaino lauką ir vadinamoji Naujosios bangos (*New Wave*) tipografika XX a. pabaigoje pasiekia aukštumų laužydama taisykles, eksperimentuodama, provokuodama ir kritikuodama visuomenės stereotipus [19, 20 il.].

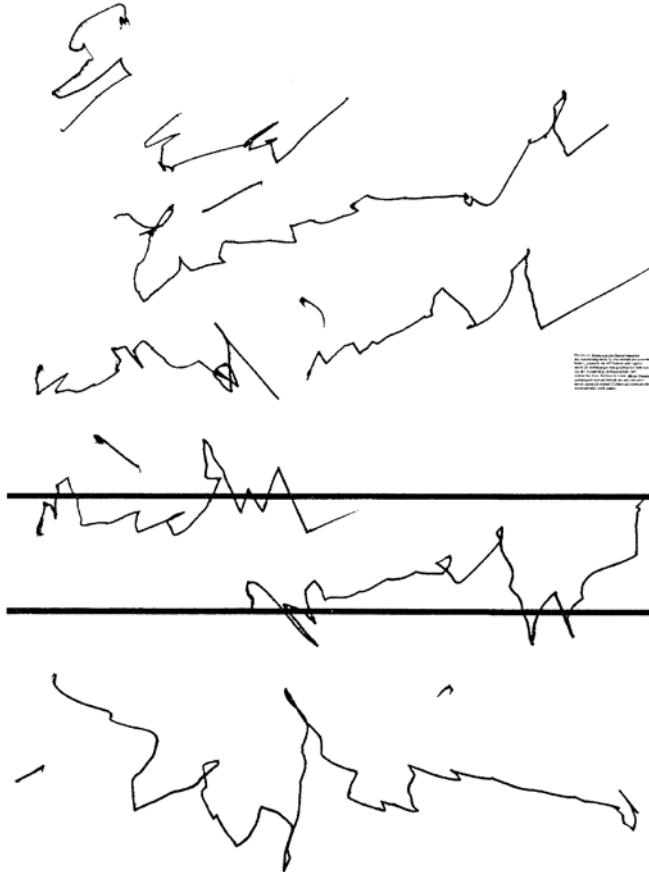
Galima tik spėlioti, ką sugrotų muzikantai, Cardew partitūrą pakeitus Weingarto tipografika? Griaudėtų aplodismentai ar švilpimas, tačiau žiūrovai, atėję į Cage'o, Bussotti, Cardew ir kitų kompozitorių tipografinių partitūrų parodą, jei ir neišgirstų muzikos galvose, tai vizualų pasitenkinimą tikrai patirtų.

Bendrais kūrybiniais parametrais ir intermodaliais ryšiais paremti vizualūs akustiniai ar tipografiniai kūriniai kuria estetinį betarpiškumą, kurio neatliekama muzika negali turėti.



Institut für Neue Technische Form
Mathildenhöhe
Gengen-Brach-Weg 6
61 Darmstadt
061 214 1888

17. Oktober bis 19. November 1990
Montags geschlossen
Dienstag bis Samstag 10-18 Uhr
Sonntag 10-13 Uhr
Anmeldung 25 November



18.

Wolfgang Weingart, parodos *WordMark/Typefield/ Picture/Space* plakatas, 1990, in: Keith Tam, „Wolfgang Weingart's typographic landscape“, 2+3D magazine, issue i-2003, nr. 6

Wolfgang Weingart, poster for the exhibition *WordMark/Typefield/Picture/Space*, 1990

„Partitūros išvaizda yra svarbi,“ – sako šiuolaikinis britų kompozitorius Howardas Skemptonas, kurio ranka rašytos partitūros garsėja linijų elegancija. Kai žiūriu į to meto Mortono Feldmano kūrinius, gaunu tokį malonumą, kokį patiriu žiūrėdamas į paveikslą – galiu pajusti kūrinių... <...> Bussotti yra tas, kuris privertė uodegą vizginti šuni.⁴⁹

Turbūt neatsitiktinai persidengimo klausimai tarp akustikos ir tipografikos medijų tapo šio straipsnio pagrindu. Intermodalumo aspektai svarbūs ir šio teksto autorės kūrybinėje praktikoje, kuri jau dešimtmetį susijusi tiek su vaizdu, tiek su garsu, tiksliau su garso vizualizavimu⁵⁰. Žinoma, nepretenduojama į radikalų taisyklių laužymą, tačiau teorinių intermedialumo tyrimų trūkumas, ypač vizualiųjų komunikacijų lauke, lemia nepakankamai įvertintą *techninės* medijos (partitūra, tipografika) kaip *specifikuotos* medijos (muzika, literatūra, sakytinė kalba) kuriamo turinio įforminimo padėtį. Sudėtinga kritiškai analizuoti asmeninę kūrybą ir straipsnio pradiniam variante nebuvo numatyta įtraukti asmeninius kūrinius, tačiau tekstas kaip gyvas „organizmas“ išprovokavo Elleströmo intermedialumo modelį pritaikyti garso vizualizavimo analizei.

Straipsnio autorės plakatai *DROP* ir *RAIN*. (2020), pristatantys Lietuvą kaip lietaus šalį (*Rainland*), sujungia garsą, vaizdą ir tipografiką [21 il.]. Įrašyti lietaus lašų ir stiprios liūties garso takeliai elektromagnetinėmis bangomis perduodami į garsiakalbį, kuriame įmontuotas indas, pripildytas lietaus vandens. Sklindant garsui, vibruodamas vanduo atkartoja kiekvieną lašėjimo ar liūties garso bangą. Inde banguojantis vandens paviršius apšviečiamas ir fotografuojamas. Fizikos bangų sklidimo ir transformacijos dėsniais bei akustikos parametrais paremti lietaus lašėjimo ir liūties garsų vaizdai papildyti „bangų“ tipografika – pavadinimais *DROP* bei *RAIN*. ir vietoj taškų įrašams sugeneruotais QR (*quick response*) kodais, kuriuos nuskaičius išmaniuoju telefonu, galima girdėti lietaus lašėjimo ar liūties garsus. Taikant intermedialumo modelį, lietaus garso abstrakčią

49 „The look of the score is not irrelevant,“ says Howard Skempton, whose hand-drawn scores are famous for their stripped-down elegance. And when I look at Morton Feldman pieces from that time I get the sort of pleasure I get from looking at a painting – I can get a feel of the piece... <...> Bussotti is the one who made the tail wag the dog.“ Walters, „Sound, code, image“.

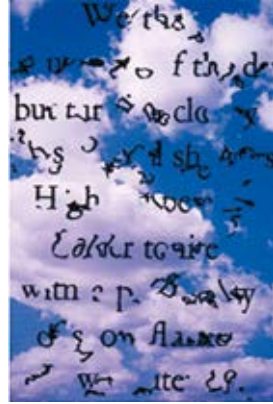
50 Projekto *atvira.info* dalys *info* ir *vox* įgyvendina atviro kūrinių modelį vizualiam dizaine. *Info* dalyje įdarbinamas vanduo ir neartikuliuota garsinė informacija – radijo triukšmas (<https://www.atvira.info/lt/info/>), *vox* dalyje – magnetinis skystis ir muzika, balsas (<https://www.atvira.info/lt/vox/>), o projekte *aqualingua.lt* vizualizuojamas žmogaus balsas naudojant patentuotą metodą [*aut. past.*].



19.

Dan Friedman, žurnalo *Typografische Monatsblätter* viršelis, 1971, <https://www.quitesimple.co/project/swiss-typography>

Dan Friedman, cover of the magazine *Typografische Monatsblätter*, 1971



20.

Dan Friedman, *Tipografinis pratimas*, <https://www.quitesimple.co/project/swiss-typography>

Dan Friedman, *Typographic exercise*

pagrindinę mediją sudaro nežymėtas materialusis modalumas, klausą aktyvuojantis juslinis, o virtualų laiką – erdvėlaikio modalumai ir ikoniniais lietaus garso ženklais reikšmę kuriantis semiotinis. Tuo tarpu plakatuose šią garso mediją įformina techninė medija, sudaryta iš materialiojo žymėto modalumo (fizinis plakatas), juslinio modalumo, aktyvuojančio regą ir klausą, erdvėlaikio modalumo, išreikšto materialia artikuliacijos forma (skaitmeninė garso vizualizacija) ir virtualiu laiku, bei semiotinio modalumo, kurio ikoninių garso ženklų reikšmės funkciją atlieka indeksai (garso bangas atkuriančių vandens bangų fotovaizdai) ir simboliai (žodžių *drop*, *rain* „bangų“ tipografika). Kaip minėta straipsnio pradžioje, pasak Elleströmo, būtent vienodos raiškos modalumai žymi įmanomas intermedialaus ryšio atsiradimo „vietas“⁵¹. Plakatus aptariant akustinių parametrų aspektu, ritmišką, daugiau ir ilgesnes pauzes turintį lašėjimo garsą plakate *DROP* vanduo atkuria didesniais tuščios erdvės plotais, skirtingus dažnius – trumpų linijų ir dėmių kaita. Plakate *RAIN*. stiprios liūties garso vizualizacijoje matomos susijungiančios linijos, formuojančios tarsi uždara struktūrą, sumažėjusi

51 Elleström, „The Modalities of Media“, 37–38.

tuščia erdvė (sutrumpėjusios pauzės), tačiau yra išlikę tie patys dėmių ir trumpų linijų motyvai, kaip ir *DROP* plakate, kuriuos galima interpretuoti kaip lašų garsus. Nagrinėjant tipografiniu aspektu, raidės kurtos remiantis vandens bangų grafika ir, nors raidiniai simboliai nelabai aiškūs, plakatų kontekste žodžius *DROP*, *RAIN* perskaityti galima. O abiejų lietaus garsų tembras perteikiamas bendru spalviniu koloritu, kuris sukuriamas banguojantį vandenį apšviečiant pasirinkta spalva [22 il.].

Pabaigai

Galbūt straipsnyje aptariami intermedialumo kaip intermodalumo klausimai vizualios raiškos lauke aktualūs kraštutiniuose ribinių partitūrų ir radikalių tipografikos srityse, tačiau techninei medijai, atliekančiai svarbų intermedialų vaidmenį kūrinių turinio (pagrindinės medijos) įreikšminime, dėmesys turi būti skiriamas platesne prasme. Garso, muzikos, tipografikos perteikimas pirminėmis vizualios raiškos priemonėmis – linija, tašku, dėme, spalva – iš pirmo žvilgsnio atrodo pernelyg paprastas, netgi banalus, tačiau taikant Ellestrōmo intermedialumo teorijos modelį, grįstą Peirce'o „gryno“ ženklo neįmanomybės samprata, išryškėja reikšmei svarbi įforminimo priėiga. Ne veltui žymūs grafikos dizaineriai ir tipografai Robas Carteris, Benas Day, Philipas Meggsas, Sandra Maxa, Markas Sandersas kolektyvinėje monografijoje *Tipografinis dizainas: forma ir komunikacija* (2015), kalbėdami apie tipografijos misiją, cituoja kompozitorių Arnoldą Schoenbergą:

pagrindinė formos paskirtis yra skatinti mūsų supratimą. Tai kūrinių kompozicija padeda klausytojui nepamiršti idėjos, sekti jos raidą, augimą, išplėtojimą, likimą.⁵²

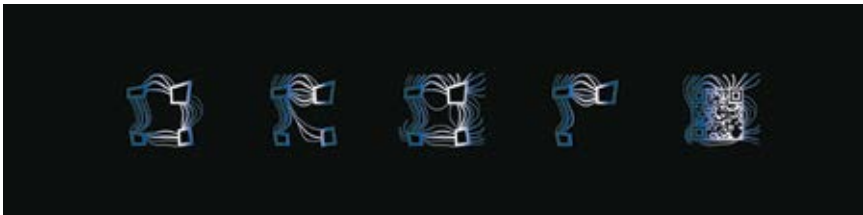
Žvelgiant iš profesinio grafinio dizaino lauko, galima paantrinti ir pritarti dizainerio ir dizaino kritiko Michaelio Rocko teiginiui, kad „pats dizainas yra pakankamas turinys“, ir dizainerio palyginimui su filmo režisieriumi, nes jo darbas yra ne filmo turinys, bet turinio pasakojimo būdas. Partitūros, kaip ir tipografika, kuria pasakojimo būdą, nors priemonės, kuriomis naudojamosi – taškas, linija, forma, spalva, kontrastas ir t. t.,

⁵² „The principal function of form is to advance our understanding. It is the organization of a piece which helps the listener to keep the idea in mind, to follow its development, its growth, its elaboration, its fate.“ Rob Carter, Day, Meggs, Maxa ir Sanders, *Typographic Design: Form and Communication*, 106.



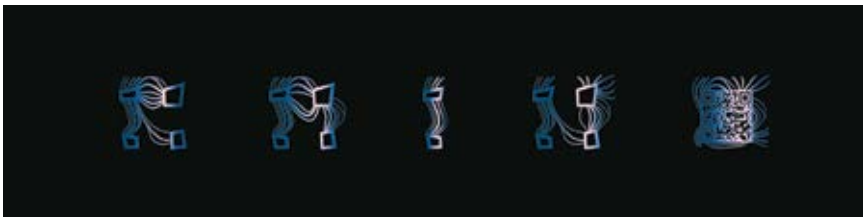
21.
Rūta Mickienė, plakatai *DROP*, *RAIN*., Lietuviškų
plakatų paroda *XXI LT*, VDA ekspozicijų salė
„Titanikas“, 2020–2021

Rūta Mickienė, posters *DROP*, *RAIN*., 2020–2021



22.
Rūta Mickienė, *DROP*., „bangų“ tipografika, 2020–2021

Rūta Mickienė, *DROP*., „wave“ typography, 2020–2021



23.
Rūta Mickienė, *RAIN*., „bangų“ tipografika, 2020–2021

Rūta Mickienė, *RAIN*., „wave“ typography, 2020–2021

priskiriamos ne *turiniui*, tai yra ne specifikuotai medijai, o *formai* arba techninei medijai. Anot Rocko:

kaip populiarus kino kritikas rašė: „filmas nėra tai, apie ką jis pasakoja, filmas yra tai, kaip jis apie tai pasakoja.“ Analogiškai mūsų [dizaino] KAS yra KAIP. Pastoviausias dizaino turinys yra pats Dizainas.⁵³

Todėl *uodegos, vizginančios šuni*, fenomenas aktualus visuose kultūros, ne tik persidengiančiuose muzikos, meno, dizaino, laukuose. Tolesni intermedialumo tyrimai vizualiajame ir akustiniame laukuose galėtų tapti svariu įnašu į tarpdalykines ir vizualiosios komunikacijos studijas.

Gauta ——— 2021 10 11

⁵³ „As a popular film critic once wrote, ‘A movie is not what it is about, it’s how it is about it.’ Likewise, for us: our What is a How. Our content is, perpetually, Design itself.“ Michael Rock, *Fuck Content*, <http://2x4.org/ideas/2/>.

Literatūra

- Ambrzevičius, Rytis. „Tembras muzikos psichologijoje“. In *Lietuvos muzikologija*. T. 13. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2012.
- . *Kalbos akustika glaustai*. Kaunas: KTU leidykla Technologija, 2011.
- Bernstein, Leonard. *The Unanswered Question*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.
- Bianco, Carl. „How Vision Works“. *How Stuff Works*. Žiūrėta 2021 m. rugsėjo 11 d. <https://health.howstuffworks.com/mental-health/human-nature/perception/eye.html>.
- Bringhurst, Robert. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks, 2004.
- Brown, Steven. „A Joint Prosodic Origin of Language and Music“. *Frontiers in Psychology* 8 (1894) (2017). doi: 10.3389/fpsyg.2017.01894.
- Cardew, Cornelius. *Treatise Handbook*. London: Peters Edition, 1971.
- Carter, Rob, Ben Day, Philip Meggs, Sandra Maxa ir Mark Sanders. *Typographic Design: Form and Communication*. 6th ed. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 2015.
- Cox, Christoph. „Music, Noise, and Abstraction“. In *Inventing Abstraction, 1910–1925*. Ed. Leah Dickerman. New York: Museum of Modern Art, 2012.
- Crow, David. *Visible Signs: an Introduction to Semiotics in the Visual Arts*. Lausanne: AVA Publishing, 2010.
- Elleström, Lars. „The Modalities of Media: The Model for Understanding Intermedial Relations“. In *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Ed. Lars Elleström. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- . „Identifying, Construing, and Bridging over Media Borders“. *Scripta Uniandrade* 16 (3). Curitiba: Uniandrade, 2018.
- Freeman, Walter J. „The Physiology of Perception“. *Scientific American*, Vol. 264 (2). CU Berkeley, 1991.
- Gutkin, David. „Drastic or Plastic?: Threads from Karlheinz Stockhausen’s ‚Musik Und Graphik,‘ 1959“. *Perspectives of New Music* 50, nr. 1–2 (2012). Žiūrėta 2021 m. rugsėjo 11 d. <https://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.50.1-2.0255>.
- Harris, Tom. „How Hearing Works“. *How Stuff Works*. Žiūrėta 2021 m. rugsėjo 11 d. <https://health.howstuffworks.com/mental-health/human-nature/perception/hearing2.htm>.
- Heller, Steven. *Wolfgang Weingart: Making the Young Generation Nuts*. Žiūrėta 2021 m. spalio 2 d. <https://www.aiga.org/wolfgang-weingart-making-the-young-generation-nuts>.
- Klimas, Audrius. *Lietuvos prekių ženklai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009.
- Melnikova, Irina. „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika“. *Colloquia* 42 (2019). Žiūrėta 2021 m. birželio 30 d. http://www.lti.lt/failai/Colloquia42_Melnikova-84-112.pdf.
- . „Intermedialumo žemėlapis“. *Colloquia* 26 (2011). Žiūrėta 2021 m. birželio 30 d. http://www.lti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Melnikova.pdf.
- Mitchell, William J. Thomas. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Paradis, Louise. Interviu su Wolfgang Weingart. Žiūrėta 2021 m. spalio 2 d. <http://www.tm-research-archive.ch/interviews/wolfgang-weingart/>.
- Rand, Paul. *Design, Form, and Chaos*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Rock, Michael. *Fuck Content*. Žiūrėta 2021 m. rugsėjo 15 d. <http://2x4.org/ideas/2/>.
- Schwemer-Scheddin, Yvonne. *Reputations: Wolfgang Weingart*. Žiūrėta 2021 m. spalio 2 d. <http://www.eyemagazine.com/feature/article/reputations-wolfgang-weingart>.
- Walters, John L. „Sound, code, image“. *Eye*. Žiūrėta 2021 m. rugsėjo 11 d. <http://www.eyemagazine.com/feature/article/sound-code-image>.
- White, Jan V. *Editing by Design, For designers, Art Directors and Editors*. 3rd ed. New York: Allworth Press, 2003.

Summary

Intermodal Expression: Visual Sound and Acoustic Image?

Rūta Mickienė

Keywords: intermediality, modality, intermodality, typography, acoustics, actualization.

In the article, the theory of intermediality as intermodality, developed by the Scandinavian theorist Lars Elleström and based on Charles S. Peirce's understanding of sign, is discussed in the perspective of graphic design. Referring to the intermediality approach, which is seldom applied in Lithuania, and using the analogies of music and typography parameters, the author of the article analyzes the musical scores by modern composers of untraditional expression, radical rule-defying typography, and her own work. The works of the founders of typographic musical scores, modernist composers John Cage, Sylvano Bussotti, Cornelius Cardew, and Karlheinz Stockhausen, acoustic typographers Filipp Tommaso Marinetti and Guillaume Apollinaire, rebellious designers Wolfgang Weingart and his students Dan Friedman, David Carson, as well as the author of the article are discussed. Applying the intermedial model for the analysis of musical scores and works of graphic designers reveals close links between sound and image both in creative practice and the perception of works. The author of the article is looking for answers how sound or music is actualized in the visual art field, how the visual and acoustic perception interact, and what conditions are necessary to make this interaction happen. In the conclusions, the importance of "actualization" of a work through a technical medium and further development of this intermedial relation in the fields of musical scores, typography and visual communication is formulated.