

KVĖPUOJANTI JUSTĖS JANULYTĖS MUZIKA



Justė Janulytė

D. Matvejevo nuotr.

Abstrakcija, be abejo, yra veikiau muzikos pabaiga nei pradžia.¹

François-Bernard Mâche

Iš pabaigos į pradžia

Savo abstraktumu Justės Janulytės muzika yra pabaigos muzika, bet kartu ji nurodo ir į kažką pirmųkščio, tolumo, stichiško. Į tai, ką jau užmiršome. Ji turi kažką iš pačios pradžios, kai forma dar nebuvo išskaidžiusi ir sukausčiusi elementarių medžiagos būvių. Kai erdvė buvo svarbesnė už laiką. Čia koncentruojamasi į vieną tembrą, į vieną patyrimo aspektą, į vieną išgyvenimą: trukmės, pulsacijos, vertikalės, bangos, cikliškumo. Šios muzikos specifika – beveik deklaratyvus diatoniškumas ir save kompensuojančių judėjimų statika. Galbūt pernelyg diatoninė, bet tuo ji išsiskiria iš savo amžiaus konteksto ir suskamba kaip alternatyva. Šią muziką reikia išgyventi, ji nėra atpažinimo objektas. Tai muzika be naratyvo, be figūratyvumo ir be įvykių. Ji yra mitinės atminties blyksnis.

Įtakos

*Leiskime pagaliau pasireikšti mūsų skoniui
ir nusukime galvą imperatyvams.²*

Serge Nigg

Teoriškai galėtume atrasti daugybę įtakų, bet akustiškai tai šiek tiek kitokia muzika. Joje galima aptikti ostinatinį pradą, tačiau tai ne ritminis, o pulsuojantis, *membraninis* ostinatiškumas. Ji pagrįsta erdviniais parametrais, bet jos erdvėje nėra tokių įtampų, kokias sukuria spektrinė muzika. Jos tembrinė masė neturi tankio, būdingo matematiškai apskaičiuojamų garso masių (stochastinei) muzikai. Jos konsonansinis diatoniškumas neturi ritminės ląstelės, būdingos minimalistinei repetityvinei stilistikai. Ji yra kontinuali, nenutrūks-

tamos tėkmės, bet neturi mikropolifoninei muzikai būdingos teleologinės sluoksnių įtampos. Jos garsas nevaržomas struktūrinių rėmų, bet ji neturi „gryno“ garso estetikai būdingos atskiro garso jėgos, jo gaivališko prado išraiškos. Tačiau kompozitoriui svarbus fizinis garso poveikis, psichoakustinė sugestija.

„Tai maksimaliai sulėtintos kaitos monochromatinė muzika, atliekama utopiniu soliniu instrumentu su išplėstomis potencinėmis galimybėmis“ (Justė Janulytė).

Iš čia *monistinė* šios muzikos idėja, išvengianti XX a. muzikai būdingo dualumo opozicijos: tarp triukšmo ir garso, tarp aleatorikos ir determinuotumo, tarp puantilizmo ir linearumo, tarp struktūrinio kompleksiško ir „naujojo paprastumo“...

Šios muzikos jungiamasis elementas yra išsiplėtimo ir susitraukimo judesys – *kvėpavimas*, kuris garsinės medžiagos mikro ir makro lygiuose realizuojamas, pasitelkiant įvairiais tempais ir įvairiomis amplitudėmis pulsuojančias vibracijas. Tai ir įvaizdis, ir pojūtis. Veikia afektas nei įvaizdis, veikia erdvė nei laikas. *Perpetuum immobile*.

Iki - forma

*Judėjimas yra ankstesnis nei daiktas.*³

Oskaras Milašius

Progresyvinis gimimas kažko, kas taip ir negimsta. Ateina iš niekur, išeina į niekur. Nebelieka referencinio kriterijaus. Percepcijos požiūriu klausia neturi prie ko prisiliesti, ji panardinama į garsinę erdvę, kurioje kažkas tarytum ir vyksta, bet klausia ieško efektų, kurių nėra. Kas kalba šioje muzikoje? Niekas. Ji yra apersonalinė ir nusubjektyvinta. Nes ir pats kompozitorius šios muzikos atžvilgiu yra daugiau klausytojas nei kūrėjas. Arba tarpininkas. Jis tik padeda išgirsti.

Ši muzika analizuoja garsinę sferą, todėl ji tampa lyg savotiška meditacija, bet ir išvengia meditacinei muzikai būdingo funkcinio paviršutiniškumo, nepaisant bendro tikslo – panardinti klausytoją į akustinę gelmę, apsupti jį sonosferine erdve. Čia vyrauja harmonija. Moteriška muzika?

Justė Janulytės kūrinuose vyksta labai daug vos pastebimų dalykų. Virpėjimas, pulsavimas, vibravimas išreiškia vitalinį pradą, būdingą prasikalančiai gyvybei, dar tik įgausančiai formą. Tai yra ir inherentinė gyvo garso savybė. Tai būvis, iš kurio ateinama, iš kurio užgimstama. Jame esame tarsi percepciniai klajūnai, klaidžiojantys skirtingų tempų, aukščių ir tankių architektūriniais labirintais, nerandantys, ties kuo apsistoti. Kūrinys baigiasi, taip ir neišsprogus formai. Jame nėra įprastumo, kuris suteiktų atpažinimo pasitenkinimą. Bet nėra ir audityvinio diskomforto. Veikia priešingai.

Pačiai kompozitoriui garsas yra paieška. Siekiama atrasti pirminį garso būvį, iš kurio atėjo ritmas, melodija, forma: iš pradinio bangavimo, sūpavimo, svyravimo, iš natūralių garso obertonų, iš grynų intervalų, iš repetityvinio nenutrūkstamo kartojimo. Pulsacijų kompleksai suritmina archetipinę plastinę formą – įkvėpimas / iškvėpimas. Todėl ši muzika perkelia į privatumo zoną, į asmeninį patyrimą, susijusį su fundamentaliaisiais pojūčiais. Forma nėra išmašoma, ji – tik idėja. Ši idėja – tai išnykimas. Forma pasitraukia, palikdama energijos cirkuliaciją, kuris yra tarytum atsitiktinai išimta ir paversta girdima tam tikros visumos atkarpa, ištrauka iš pirmykščio energijos egzistavimo. Garso šokis. Kai gyvas garsas dar nebuvo įrėmintas negyvos struktūros.

Suvokimo savybė čia yra laiko virtualumas. Suvokimas neturi apčiuopiamų formos ir laiko atramų. Vienintelis santykis su laiku yra pulsacija. Spektrinės ir dekonstruotos muzikos kontekste pulsas tampa atskaitos vienetu, garso bangos ilgis – šio vieneto matematine išraiška. Pulsacija virsta sintakse, kuri padeda išsaugoti komunikaciją. Kadangi nėra kryptingai konstruojamo diskurso, atsiranda laisvės pojūčio estetika. *Hic et nunc*.

Erdvė

*Kaip žmogui, kaip kiekvienai gyvai būtybei reikia gyvybinės erdvės, kad galėtų kvėpuoti ir reikštis, taip ir garsui reikalinga proporcinga gyvybinė erdvė, kad jis galėtų skambėti, vibruoti ir išskleistų savo kūrybinę galią.*⁴

Giacinto Scelsi



Sandglasses foto (autorius Luca Scarzella):
Vilnius. Traukinių stotis. 2008 m. rugsėjo 20 d.

Edgard'as Varèse'as muziką laikė svarbiausiu menu, nes garsas turi savybę judėti erdvėje. XX a. muzikoje erdvė evoliucionavo nuo grynios metaforos iki matematinio, kompiuterinio apskaičiavimo. Dabartinėje muzikoje erdvė įsitvirtino ne tik kaip estetinė kategorija, bet ir kaip „naujos garsinės plastikos elementas“⁵ (Hugues Dufourt). Čia svarbiausią vietą užima tembras. „Tembro menas atvėrė naują muzikinio racionalumo

erą. [...] Nuo šiol muzika rūpinasi ne galimomis nustatytų formų transpozicijomis, bet pačiu judėjimu, jo pulsavimu ir subtiliu tembro sluoksnių derinimu.“⁶

Erdvės parametru paremtoje muzikoje sudėtingiausia rasti pusiausvyrą tarp prigimtinės garso laisvės ir matematiškai apskaičiuojamų struktūrų dirbtinumo. Abu kraštutinumai skleidžia nuobodulį.

Membraninis susitraukimo ir išsiplėtimo judesys atitinka natūralų kvėpavimą. Kadangi šis efektas yra perkeltas į makro- ir mikroformos lygmenis, mes suvokiame jį taip, tarytum būtume garso viduje, apgaubti garsu, nes tai atitinka mūsų pačių fiziologines schemas.

Kuo masė tankesnė, tuo didesnis percepytinis intensyvumas, pasireiškiantis kaip jėgos simbolis, kaip stichiškos jėgos išraiška. Bet Justės Janulytės muzikoje garsinė masė yra skaidri (diatonika) ir permatoma (monochromatika). Tai išdaugintas paprastumas. Kaip begalybė. Laisvo judėjimo įvaizdis.

Sutankintas garso virpėjimas / mirgėjimas mikrolygmenyje sukuria gyvybės pripildytas tekstūras, kuriose nuolat vyksta kažkokios vos apčiuopiamos transformacijos, o makrolygmenyje – jas apgobiančią statiką, kuri panaikina prigimtinių garso lineariškumą. Skirtingų pulsacijų ilgio ir amplitudės *erdvofonija*. Kaip biologinė autoreguliacijos sistema. **Naktų ilgėjimas.**

Mikrotonalumas čia asketiškas, tik kaip *glissando* pasekmė. Kaip tembro/spalvos išsiliejimas. Skaidrumo ir tankio kaitą čia lemia ne įtampos, o tembrinių bangų trajektorijos. Spalvos sodrumas. **Akvarelė.**

Erdvė kaip monadinis visumos vienybės simbolis. *Musica instrumentalis* (styginiai su pučiamaisiais) ir *musica humana* (balsai) praranda savo konsistenciją *musica mundana* sferoje. Išeinama iš monochromatikos, bet ieškoma analogiško vienijančio principo. Tem-

brų skirtumai čia yra tik pagalbinės priemonės tekstūros pokyčiams. Lėtumas padeda panaikinti laiko tėkmės pojūtį. MITAS: „Kadangi dievų kalba kūrėja buvo šviesos giesmė, visos šio pasaulio būtybės ir visi daiktai, gimę iš šios muzikos, buvo ne konkretūs, apčiuopiami daiktai ir būtybės, bet šviesos himnai, atspindintys jų kūrėjo idėjas. Jie formavo akustinius įvaizdžius, kurie buvo jų prigimties esmė ir kurie tik antroje kūrimo stadijoje apsigauts materija.“⁷ Tankio atsiradimas įkūnija „šviesos himno“ virsmą „materija“. **Debesų stebėjimas.**

Linijos, keisdamos kryptis, išsišakoja ir tampa erdve. Suartėdamos tampa įtaiga. Kartojamos mantros sugestija. **Psalmės.**

Nenutrūkstamoje ir homogeniškoje tėkmėje aktyvūs šio statiško kontinuumo elementai sukuria paslėpto veiksmo įspūdį. Tai aštriau suskambantis atskiras garsas, išryškėjusi tembrinė linija, specifinis garso išgavimo būdas... Jie pertraukia continualumo uniformiškumą ir įneša diskursyvių akcentų užuomazgas. Tai *poiesis* apsišaukimo momentai, kaip sintaksiniai gidai adiskursyvinėje erdvėje. Garsinėje stichijoje pasiklydusi percepcija pagaliau atpažįsta garso kūniškumą, išprovokuojantį minimalias perceptyvines įtampas. Kalbos simuliakras? Galbūt. **Tekstilė.**

Modelis

*Sedukcija – tai emocinės ištakos pažadinimas melodijoje, kurią aš paprasčiausiai turiu pats dainuoti.*⁸

Peter Sloterdijk

XX a. muzika ilgai žavėjosi sistemomis, po to liovėsi ir pasuko priešinga kryptimi. Tarp matematinės struktūros ir gryo garso estetikos čia randame vidurį – natūralų modelį. „Moksliniu požiūriu modelis yra abstraktus santykių tarp fenomenų maketas, kuris leidžia juos suprasti arba numatyti. [...] Muzikiniu požiūriu modelis taip pat atlieka žinojimo arba atpažinimo funkciją, priešindamas grynai konvencinėms architektūroms [...]“⁹

Kompozitorės intuicija susiejo muzikos prigimtį su natūraliu modeliu: estetinis konceptas. Modelis čia padeda sugrįžti prie jutiminio kontakto su garsu ir iš-

vengti dirbtinio, sterilaus struktūrų dauginimo. Tai ne gamtoje randami garsinės realybės inspiruoti modeliai, kuriuos imitavo XX a. muzika. Čia jis fiziologinis, jutiminis, padedantis atrasti „organišką ryšį su universumu arba bent jau su biotopu“.¹⁰ Muzika įgauna simbolinę potenciją.

Šioje muzikoje svarbi ne mechaninė, o dinaminė modelio pusė. Svarbu ne stebėti, o dalyvauti. Ne klausia, o kūnu.

Šios muzikos reikia klausytis būnant joje, jaučiant jos alsavimą, apsuptam šito alsavimo. *Kvėpuojanti muzika.* Lyg jaustum, kaip aplink tvinksi sonosferinis vientisumas, analogiškas garsinei erdvei, mus supančiai išorėje. Monistinė idėja. Tai kūniška muzika ne trikdžio (elektroakustinės praktikos ypatumas), o harmonijos požiūriu. Ji programinė, bet ne vizuali, ji ne matoma, o juntama: *Akvarelės* idėja – išsiliejimas, *Naktų ilgėjimo* – ištęstumas... Čia modeliai neturi kontūrų. Ir neturi baigtinės formos. Lyg būtų tiesiog pagaunama tam tikro fenomeno akimirka ir įjausminama garsais. Psichinių ir akustinių schemų atitikimai.

Abstraktumo laipsnis nurodo į archetipus, universalijas. Archetipiniuose modeliuose vizualumas yra tik pojūčio pasekmė. Tai mūsų vaizduotės archetipai, susiję su vaikystės patirtimis, lingavimais, supavimais. Muzika čia paremta metaforomis, įvaizdžiais, atsveriančiais grynai technologinį mąstymą. Permaštoma pati muzikos medžiaga. Ji archetipinė dar ir tuo atžvilgiu, kad yra išgryninta, nugludinta. Joje nesama nieko netikra, nieko nereikalinga. Gryni intervalai. Tokį patį grynumą ir statiką galime atrasti lietuviškose *sutartinėse*. Metamorfozė (dažniausiai) apsiriboja struktūrų cikliškumu. **Natura renovatur.**

Kitokia sintaksė: **Smėlio laikrodžiai**

Menininkas, visada būdamas savo laikmečio žmogus, yra jo veikiamas, ir pats savo ruožtu daro jam įtaką. Būtent menininkas kristalizuoja savo laiką...¹¹

Edgard Varèse



Kvėpuojanti muzika

Kompozitorė, kurdama garso, vaizdo, laiko ir erdvės mizanscenas (teatrą?), sakosi čia tyrinėjanti akustines, vaizdines ir simbolines smėlio laikrodžio prasmes: „Byrantis ir besikaupiantis metaforinis smėlis, tarsi praeinančio laiko nuosėdos, vis labiau apsemia ir galiausiai visai panardina jose įkalintus kūrinio herojus, kol smėlio laikrodžių indams užsipildžius nenumaldomas chronometrų veikimas sustoja, viskas sustingsta ir ima veikti priešinga – (apsi)valymo bei (nu)skaidrėjimo – linkme“ (Justė Janulytė).

Media instaliacija – vizualinis aspektas – suteikia kompleksiskumo, kurio nebuvo ankstesniuose kūrinuose. Ir perceptyvinius trikdžius. Sutrikdoma jutiminė koherencija. Garsinė erdvė apsupa, priartėja ir nutolsta, o vizualinė brėžia horizontalų, nors ir ciklinį, kryptingumą. Tarytum percepciškai būtume atsідūrę dviejų susikertančių ašių energijos ir, neišvengiamai, įtampų lauke. Abiejų lygmenų sinchronizacija trumpalaikė, bet psichoakustiniu požiūriu

įtaigi. Sensorinė disharmonija – harmonija – disharmonija. Nuostaba.

Tarytum sėdėtume garso pripildytoje sferoje ir stebėtume, kaip prieš akis lekia pagreitintas laikas, keičiantis medžiagos konsistenciją.

Iš esmės taip ir yra.

Gyvename garsų pripildytoje visatoje, bet aplink mus pernelyg daug triukšmo, kad išgirstume jos skambėjimą, pajustumė pulsuojančią pirmąją energiją. Stebime materijos kaitą, bet jos nefiksuojame, nes mus supa per daug daiktų, kad išžvelgtume natūralius būvius.

O tiulio cilindruose grojančios violončelės?

Jos yra analogiškos iliuzijos padarinys, videoprojekcijos

užgožta realybė. Jų konsistenciją irgi pasiglemžia cikliška pulsuojančiame amžinybė. ■

¹ François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1991, p. 52.

² Serge Nigg, «Quelques feuillets de journal», in *20eme siècle. Images de la musique française*, Sacem & Papiers, Paris, 1986, p. 152.

³ O.V. de L. Milosz, *Ars magna*, éd. André Sivaire, Paris, 1961, p. 64.

⁴ Giacinto Scelsi, *Les anges sont ailleurs ...*, Actes Sud, Arles, 2006, p. 150.

⁵ Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*, Christian Bourgois, Paris, 1991, p. 279.

⁶ *Idem*, p. 244, 286.

⁷ Marius Schneider, «Musique, mythologie, rites», in *Histoire de la musique I*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1960, p. 146–147.

⁸ Peter Sloterdijk, *Bulles. Sphères I*. Hachette/Pluriel, Paris, 2003, p. 533.

⁹ Fr.-B. Mâche, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰ *Idem.*, p. 177.

¹¹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Pierre Belfond, Paris, 1970, p. 90.