

PO GAIDOS FESTIVALIO

„ESU GARSINIŲ FENOMENŲ STEBĖTOJA“

Vita GRUODYTĖ kalbasi su kompozitore Juste JANULYTE

Vita Gruodytė. *Gaidos festivalyje pristatei naują pusvalandžio trukmės savo kūrinių Radiance („Švytėjimas“) balsams ir gyvajai elektronikai. Kaip apibūdintum tą kelią, kurį nuėjai nuo didelį pasisekimą tarptautiniuose festivaluose turėjusių „Smėlio laikrodžių“ iki šio kūrinio?*

Justė Janulytė. „Smėlio laikrodžiai“, sukurti lygiai prieš penkerius metus, man buvo labai stipri kūrybinė patirtis, tam tikru atžvilgiu etapinis kūrinys, ypač brangus dėl maksimaliai išgrynintos muzikinės koncepcijos ir dėl joje slypinčio vizualinio krūvio, kurio nuostabią videointerpretaciją sukūrė italų menininkas Luca Scarzella. Gastrolių metu šį performansą stebėjau daugybę kartų ir jis atsiskleisdavo kaskart vis kitokiais aspektais, lyg būtų naujas kūrinys. Tai, matyt, susiję su muzikos efemeriskumu ir tais laiko bei erdvės percepcijos reiškiniiais, kurie man muzikoje ir yra įdomiausi. Paradoksalu, bet visiškai savarankiški kūriniai kartais atrodo taip, lyg būtų vienas kito versijos. Tą vis aiškiau suvokiu, didėjęt parašytų kūrinių kiekiui. Toks įspūdis, tarsi į tą patį garsinį objektą žvelgtume iš skirtingų pusių ar per skirtingo stiprumo lęšius, lyg tas pats garsinis objektas, atsidūręs vis kitoje terpėje, taptų kitoks vien dėl pakitusių aplinkos sąlygų. Tai akivaizdu ne tik iš mano pačios, bet ir iš kitų autorių kūrybos. Pavyzdžiui, kai žiūriu į vienoje erdvėje sukabintus M. K. Čiurlionio paveikslus, atrodo, tarsi būčiau patekusi į vientisą, uždarą menininko sukurtą pasaulį, kuris tarsi mozaika yra sulipdytas iš atskirų, tarsi savarankiškų darbų, tačiau tuo pat metu jie susilieja, sulimpa į vieną

nedalomą visumą. Lyg per atskirus paveikslus, tarsi per langus, matytume kitą to paties vaizdo perspektyvą.

Graži tavo pavartota „lango“ metafora. Ar suklysiu sakydama, kad tau balsas yra tas „langas“, per kurį šiuo metu žiūri į garsą?

Na, tai, kad pastarąjį penkmetį rašiau daugiausia balsams – „Debesų stebėjimas“ balsams, pučiamiesiems ir styginiams (2012), *Ihr Schatten schneller Zeit* šešiolikai balsų (2014), *Plonge* violončelei ir dvylikai balsų (2015) – buvo labiau sutapimas nei mano pačios pasirinkimas. Vis dėlto balsai, ypač jų ansambliai ar chorai, neabejotinai yra vieni mėgstamiausių mano „instrumentų“ šalia violončelių. Balso emocinis komunikatyvumas ir tembrinis turtingumas su niekuo nesulyginami. Tad vaizdas pro tą „langą“ man išties labai mielas ir artimas.

Festivalio programos anotacijoje rašei, kad „Švytėjimo“ struktūra yra pagrįsta dviejų antifonuojančių spinduliavimo procesų persiklojimu“. Gal gali plačiau paaiškinti šį struktūrinį „mechanizmą“?

Šio kūrinio, kaip ir daugelio kitų mano kompozicijų, idėja yra ne tik muzikinė, ji turi tam tikrą vizualumo ir kinetikos krūvį. „Švytėjimo“ struktūra sukurta pagal branduolinio sprogimo analogiją, pasitelkiant abiejų galimų bombos paleidimo mechanizmų – ir jungimosi, ir skilimo – principus. Supaprastintai aiškinant, du vokaliniai ansambliai iš pradžių yra atskirti laike ir erdvėje, tačiau jų centrai pamažu ima spinduliuoti ir skilti, o tai

lemia jų „spindulių“ susikryžiovimą, net visišką susijungimą laike ir erdvėje. Taigi skilimas lemia jungimąsi, nors tai skamba gana utopiškai. Muzikiniu požiūriu ši partitūra savo grynumu, natūralumu, savotišku savaimingumu, kurie man labai svarbūs, panaši į „Smėlio laikrodžius“. Na ir, žinoma, elektronikos, kuri labai stipriai išplečia kūrinio garso ir percepcijos ribas, panaudojimu. Ją kūrėme kartu su italų elektroninės muzikos kompozitoriais Michele Tadini’u ir Antonello Raggi’u.

„Švytėjimas“ dedikuotas ir tavo mokytojui Arvo Pärtui, ir atominės bombos 70-mečiui. Tokį sugretinimą dedikacijoje metaforiškai reziumuočiau kaip „įtaką“ ir „destrukciją“. O gal tai „įtakos destrukcija“?

Neabejotinai galima traktuoti ir taip. Šiame kūrinyje man rūpėjo patyrinėti priešingų veiksmų priežastinį tarpusavio ryšį, tam tikrą kontroversiško jų komplementarumo fenomeną. Jungimasis lemia skilimą, gimimas/augimas lemia destrukciją ir išnykimą, skaidrėjimas lemia tirštėjimą ir panašiai, tarsi vienas veiksmas būtų kito pasekmė ir atvirkščiai. Paaiškinimą radau cikliškume: kuo labiau nutolstama nuo pradinio taško, tuo greičiau į jį vėl sugrįžtama. Tokiu būdu priešingi veiksmai susijungia vientisame rate: rytas neišvengiamai pereina į vakarą, o gimimas veda į mirtį.

Todėl pradedi kūrinį „harmoningai“ (Arvo Pärtu), o baigi destruktyviai (sprogimu)?

Na, gal ne pačiu Arvo Pärtu, ryšys slypi veikiau muzikinėje simbolikoje, nes šio kompozitoriaus muzika apibūdinama kaip ypač harmoninga, harmonizuojanti. Mano kūrinys prasideda absoliučios harmonijos simboliu, kamertoniniu tonu LA, kuris suderina ir sujungia balsų ansamblį į unisoną. O visiška autodestrukcija finale įvyksta tarsi be jokio išorinio įsikišimo. Metaforiškai kalbant, taip atsitinka dėl to juodo taškėlio (turiu galvoje kinų In-Jang simboli), egzistuojančio kiekviename balte plote, dėl tam tikro vidinio autodestrukcinio užtaiso, kuris ir lemia nekontroliuojamą metamorfozę. Banaliai įvardijant, „Švytėjimo“ scenarijus demonstruoja, kaip žmonių generuojama energija anksčiau ar vėliau atsiska prieš juos pačius. Dedikacija primena atominės bom-

bas, prieš 70 metų susprogdintas virš Japonijos. Kūrinys sukurtas kaip *requiem* jų aukoms, tačiau panašių pavyzdžių galima rasti daugybę, sprogimai įvairiausiomis formomis pasireiškia net ir mūsų kasdienybėje.

Po teroro aktų Paryžiuje sąvoka „destrukcija“ įgavo naują prasmę. Manai, menininkas turi atsižvelgti į socialinius kontekstus?

Absoliučiai nemanau, kad turi ar privalo, jei kūrybinė jo intuicija natūraliai prie to neatveda. Menininkai, turėdami itin jautrius radarus aplinkai tyrinėti, vidinėmis savo vibracijomis neišvengiamai reaguoja į juos supančią informaciją, atmosferą ir tam tikru pavidalu, atviriau ar metaforiškiau, ją panaudoja, išversdami į savąją meną kalbą. Kita vertus, netgi visai priešinga pozicija, kai menas traktuojamas kaip tam tikra su realybe nesusijusi oazė, kai žaidžiama iki užsimiršimo ar bandoma sukurti kuo harmoningesnio pasaulio modelį, irgi gali būti atsakas, reakcija į destruktyvią išorę. „Švytėjimo“ balsų partijoje nėra panaudotas joks verbalinis tekstas, tad jei ne kūrinio anotacija, kalbanti apie inspiracijos šaltinius, šis kūrinys galėtų būti perskaitytas ir kur kas abstrakčiau bei universaliau.

Tavo kūrinius apibūdinau kaip „pasivaikščiojimus garso erdvėje“. Iš garsinės struktūros tu perkeli klausymąsi į garso „aido“ arba garso „šešėlio“ lygmenį. Tarytum būtume garso viduje ir gaudytume „garso šešėlius“, tarsi kokius slankiojančius vaiduoklius. Tai buvo ypač juntama, „Švytėjimą“ atliekant Šv. Kotrynos bažnyčioje su tomis fantastiškai apšviestomis skulptūromis. Erdvė tapo ne tik pagrindine, bet ir beveik vienintele kompozicine dimensija. Kiekvienu kūrinium vis giliau į ją skverbdamasi, gal eini „nanopercepcijos“ link?

Sunku pasakyti. Erdvinė muzikos substancija yra tam tikra imanentinė jos savybė. Garsai savaime juda erdvėje, net jei kompozitorius apie tai sąmoningai negalvoja. Todėl iš esmės visi gyvai atliekami muzikos kūriniai turi erdvinę dimensiją. Kita vertus, tais atvejais, kai kiti parametrai yra silpniau išreikšti, statiški ar vos kintantys, erdvės pojūtis gerokai sustiprėja. Mano kūrinyje, matyt, taip ir įvyko. Tam tikrose labai tyliose vietose, kai balsai labai lėtai keičia savo tonus, harmoniniai pasikeitimai yra vos juntami,



Po premjeros: Remigijus Merkelys, Vita Gruodytė, Justė Janulytė, Michele Tadini, Antonello Raggi

o ritmas redukuotas iki natūralaus kvėpavimo (dainininkų „frazės“ tėra tęsiami tonai, išgaunami kuo lėčiau, maždaug per 15 sekundžių įkvepiant ir iškvepiant orą). Taigi muzikinis laikas tarsi sustingsta ir pirmame percepcijos plane atsiduria erdvė, pajuntama pačiu gryniausiu jos pavidalu. Tokiais momentais galima įsiklausyti į nuogą garso fiziką ir stebėti, kaip garsai be jokių suvaržymų salando vibruojančiame ore.

Daugeliui tavo kūrinių būdingas vizualinės ir akustinės plotmių neatitikimas, kai atlikėjų gestai scenoje neatitinka garsinio rezultato. Nors ir būdami matomi, audityviniu požiūriu jie yra „paslėpti“, ir galiausiai, klausytojas atsiduria akusmatinės muzikos situacijoje, kurioje nebelieka jokio vizualumo. Ar tau pačiai svarbus šis fenomenas, šis percepcinis trikdys?

Jei klausai apie grynai akustinius mano kūrinius, toks efektas turbūt kyla iš monochrominio metodo. Kūriniuose, kurie parašyti dideliems vienodų instrumentų ansambliams, atskiri jų nariai yra gana nuasmeninti, neindividualizuoti ir veikia lyg atskiros vieno didelio organizmo ląstelės. Lėtais gestais jų išgaunami garsai susijungia į vientisą, labai lėtu tempu atsiveriantį spektrą. Tas tinka ir „Smėlio laikrodžiams“, ir „Naktų ilgėjimui“ – čia 21 styginio orkestro narys veikia tarsi vienas 84-stygis instrumentas, kurio rezonuojantis korpusas vibruoja

arba yra išvibruojamas nuo aukščiausių iki žemiausių dažnių. Tas registro plėtimasis žemyn, kurį naudoju ne viename savo opuse, man pačiai suteikia laiko vertikalumo pojūtį kaip visišką horizontalios laiko tėkmės priešingybę. Galimybė sustabdyti ar pristabdyti laiką bent jau tol, kol skamba muzikos kūrinys, mane ypač vilioja.

Programinė muzika visuomet suteikdavo „realų pagrindą“ abstraktumui, kuris yra imanentinė organizuoto garso savybė. Tavo kūrinių programos dažniausiai tik sustiprina

šį abstraktumą. Ką tau reiškia iliustratyvumas muzikoje?

Mano kūrinių programos tėra tam tikrų struktūrinių idėjų muzikinės metaforos, tačiau jos niekada netampa iliustracijomis ar išorinėmis imitacijomis. Tos struktūros muzikinę medžiagą veikia pačiame giliausiame, medžiagos generavimo lygmenyje ir neveda į tiesioginį iliustratyvumą. Pavyzdžiui, jeigu kūrinys yra pagrįstas medžio išsišakojimo principu, pagal šakų retėjimo ir kamieno storėjimo logiką, tokia medžio iliustracija yra visai kito lygmens, negu toji, kai imituojamas vėjo, plaikstančio šakas, keliamas garsas. Mano pasirenkamos „programos“ visuomet kyla iš muzikines struktūras diktuojančių inspiracijų, tą nusako ir kūrinių pavadinimai: „Naktų ilgėjimas“, „Labirintai“, „Akvarėlė“ ir t. t. Nors skamba gana poetiškai ir nukreipia į gamtos reiškinius ar vizualius fenomenus, jie neimituoja garso, galimai siejamo su jais. Tarkime, „Smėlio laikrodžiuose“ nėra smėlio byrėjimą imituojančių garsų, tik skirtingų laiko tėkmių kanonas, kurio politempiją „diktuoja“ metaforiniai skirtingos talpos smėlio laikrodžiai. Vienintelis mano kūrinys, nuskambėjęs iliustratyviau, yra būtent „Švytėjimas“. Turiu galvoje jo kulminaciją, nors bombų sprogo efektas buvo pasiektas visai jo neplanuojant ir nesiekiant tiesiogiai to imituoti, netgi priešingai. Matyt, jei kūrinio medžiaga labai tiksliai sukonstruojama pagal visas atominės bombos paleidimo instrukcijas, sprogo garsas išgau-

namas automatiškai. Nors iš tikrųjų kulminacijoje skamba deformuoti dainininkų šnabždesiai, kuriais prasideda kūrinys, o radikalią jų metamorfozę nuo natūralaus iki dirbtinio pavidalo lemia savaiminė medžiagos transformacija, realizuojant grynai muzikinę koncepciją.

Aš perskaičiau „Švytėjimą“ kiek kitaip – jis yra tarytum sprogimo aidas. Įvyko sproginimas, kelios minutės tylos, ir kūrinys prasideda šnabždesiais. Po to visus užlieja „radiacinė“ banga, kurios kulminacija yra maksimaliai nenatūralus (elektroninis) garsas. Šią idėją man pasufleravo ir tavo naudojama materija, sukurianti garsinės medžiagos tekstūrą, turinčią veikiau „garso aido“ nei paties garso konsistenciją.

Tavo interpretacija labai tiksli ir net mokliškai pagrįsta – juk įvykus sproginimui, jį išgirstame keletu akimirkų vėliau, nes garsas sklinda lėčiau už šviesą. Vis dėlto, kadangi toji „radiacinė“ banga yra fizinio sproginimo aidas ar atspindys, ji atkartoja paties sproginimo anatomiją, slypinčią „Švytėjimo“ partitūros struktūroje.

Išdidinimas ir sumažinimas yra pagrindinė kompozicinė tavo schema – tai antropomorfinis kvėpavimo judesys. Tau rūpi ir įvairūs globalūs fizikiniai procesai. Susidaro įspūdis, kad nedarai skirtumo tarp vidaus ir išorės.

Tikrai to nepaisau, atvirksčiai – mikro- ir makro-dimensijas stengiuosi sujungti taip, kad kūrinys taptų skirtingo mastelio fraktalų kompozicija, kai visi kūrinio logikos dėsniai kyla iš vieno genetinio kodo, kuris valdo tiek smulkias detales, tiek stambias formas. Toks mąstymas, neabejotinai kylantis iš gamtos reiškinių, nuostabiai prigyja muzikoje. Panašiai kaip eglės spyglių išsišakojimas atliepia viso medžio formą, taip ir mano kūrinuose atskiras pulsuojančias faktūros gijas, pavienių ląstelių įkvėpimus ir iškvėpimus, jų pakilimus ir nusileidimus vėliau atkartoja globali kūrinio dinamika.

Kai kurie tembriniai tavo kūrinų aspektai yra tarsi nenumatytų garso susidūrimų rezultatas. Kiek tau svarbi ši nežinomybė?

Na, jei kalbi apie faktūras, kurios supinamos, gretinant artimus tonus, iš jų interferencijų atsirandančius papildomus dažnius, ši nežinomybė nėra didelė, nes viskas yra mokliškai pagrįsta, taigi galima ją kontroliuoti. Savo kūrinuose įvairius panašaus pobūdžio akustinius reiškinius kol kas taikau gana intuityviai, juos atrasdama be kompiuterių pagalbos, „iš klausos“, kai eksperimentuoju su muzikantais. Vėliau partitūroje užtenka tiesiog sukurti akustines sąlygas jiems atsirasti. Tas neužrašytasis, kone mistiškas muzikos sluoksnis, atsiskleidžiantis, esant ypatingoms erdvės sąlygoms, dažnai yra pats stebuklingiausias kūrinio elementas.

Įtampa yra neatsiejama tavo estetikos dalis?

Neabejotinai taip. Ji atsiranda iš muzikinės medžiagos metamorfozės. Tam tikras kūrinio, kaip organizmo, fiziologijos pokytis neišvengiamai sukelia emociją įtampą. Kartais tai būna termodinaminė transformacija, kai garsinė medžiaga keičia tik savo substanciją, kaip kad vanduo sušąla į ledą, virsta garais arba kaip drugelis patiria savo keletą fazių metamorfozę. Tai neabejotinai susiję su žmogaus ar gamtos fiziologiniais dėsniais, kuriuos pasitelkiu tarsi raktus muzikos suvokimo durims atrakinti. Man atrodo, būtent tokiais principais kuriama muzikinė logika turėtų jaudinti klausytojus ir emociškai, ir fiziškai. Nuolatinės kaitos principą (horizontalė) visada derinu su cikliškumu (vertikalė) – vieni muzikos parametrai pakinta negrįžtamai, kiti cikliškai kartojasi. Tą sujungus su reguliariu pulsu, tarsi tai būtų kvėpavimas, širdies plakimas ar žingsniavimas, muzikinė medžiaga ima ar bent jau turėtų veikti kaip gyvas organizmas, t. y. judėti, kvėpuoti ir, žinoma, skleisti garsą.

Tavo muzikos genezė rodo norą garsais analizuoti procesualumą. Kokios formos tau artimesnės – trumpos ar labiau išplėtos?

Čia labiau apimties klausimas. Kad tam tikri procesai išsiskleistų jiems pačiu natūraliausiu būdu, kartais reikia labai lėtos slinkties, pavyzdžiui, „Smėlio laikrodžiai“ trunka 50 minučių, „Debesų stebėjimas“ balsams, pučiamiesiems ir styginiams – šiek tiek ilgiau nei pusvalandį. Slinktį ir pulsą paspartinus, jie skambėtų tarsi pagreitintas filmas.

Kitiems procesams užtenka ir 6 minučių. Ilgesni kūriniai neabejotinai daro gerokai didesnę poveikį, nes klausytojas ilgiau būna pasinėręs į jų diktuojamą laiko tėkmę ir atsiduria tarsi visai kitame realybės sluoksnyje. O išniręs, sugrįžta galbūt patyręs vidinę transformaciją.

Tu eliminavai ritmą, o tai reiškia, laiko percepciją, ir spalvą, o tai reiškia, tembrinius atspalvius. Kitaip tariant, kuri erdvinę monochrominę muziką. Iš kur atsirado toks noras apsiriboti?

Nemanau, kad esu eliminavusi ritmą ar tembrą. Kaip tik atvirkščiai. Tiesiog viską daug kartų sulėtinau, sustambinau ir išdidinau, tarsi žiūrėčiau per mikroskopą. Rašydama kūrinius vienodų instrumentų grupėms, pavyzdžiui, vien styginiams, maksimaliai išryškinu styginių instrumentų spalvą ir visus galimus atspalvius, niansus, o tembrų mišiniai juos neišvengiamai niveliuotų, jų reikšmė gerokai sumažėtų. Tas pats ir su ritmu. Kadangi mano kūrinių medžiaga yra maksimaliai sulėtinta, ritmo mastelis irgi visai kitoks. Ritmą suvokiu kaip garsinės materijos judėjimą erdvėje ir pačios erdvės kitimą. Objektai priartėja, nutolsta, kyla, leidžiasi, erdvė plečiasi, traukiasi ir pan. Todėl šiuos objektus sudarančios atskiros ląstelės neturi įprastos frazuotės, nėra išraiškingos ar ypač artikuliuotos tradiciniu požiūriu, jos veikia tik sudedamoji kur kas stambesnių organizmų dalis. Kartais atlikėjams, ypač per pirmąsias repeticijas, būna sunku suvokti tų lėtų gestų prasmę, kol jie mato tik savo atskiras partijas iš „bulvių“ (muzikiniu žargonu tai reiškia labai ilgai tęsimus tonus), bet negirdi visumos. Tačiau kai suskamba visuma, pavyzdžiui, „Debesų stebėjimą“ dainuoja apie 40 balsų, groja 20 stygininkų, 10 pūtikų, ir kiekvienas ima jaustis labai svarbia to dalimi, ateina ir prasmės suvokimas, netgi šioks toks malonumas muzikuoti, klausantis, kaip aluoja tas didžiulis, kone kosminis organizmas.

XX amžiaus antrosios pusės muzika bandė įlįsti į garsą, o tu pradedi nuo to, kad jau esi jame ir bandai išžvalgyti vidines jo struktūras – tarytum atveri dar vieną erdvę. Panašiai kaip Alisa stebuklų šalyje – atidarai mažas dureles, o už jų plyti kitas pasaulis. Jautiesi atradėja?

Toli gražu nesu atradėja, net ne ieškotoja, labiau garsinių fenomenų stebėtoja. Ir stebiu ne vien garsinius, o kur kas universalesnius reiškinius, energijos egzistavimo formas, formules, struktūras, procesus, kurie yra ir gamtos, ir muzikos kūrinių pagrindas.

Nuo ko prasideda tavo garsas?

Kurdama vadovaujosi visų pirma pačiomis seniausiomis komponavimo priemonėmis. Vis dar svarbiausias dalykas, visa ko pagrindas ir pradžia man yra garso aukščių organizavimo sistema (t. y. vertikalė, harmonija) bei jos melodinio išsiskleidimo laike ir erdvėje dinamika (t. y. horizontalė). Visi kiti kūrinio parametrai tik padeda aiškiau išreikšti tą harmoninę/melodinę logiką. Tiesa, toji mano logika neretai turi labai glaudžių sąsajų su spektriniu mąstymu, tačiau juo remiuosi kur kas intuityviau, negu tą darė tikrieji spektralistai ar kiti, dirbantys kone laboratorinių tyrimų metodais. Bet kuriuo atveju man labiausiai rūpi tos muzikinės idėjos, tie garsiniai fenomenai, kurių išsiskleidimo laike mechanizmas būtų koduotas jų vidinėje logikoje. Ją suvokus ir paleidus tarsi atominę bombą, sproginas įvyksta savaime.

Muzikologija dažniausiai nagrinėja struktūras – išnarsto kūrinį, kad teoriškai jį sudėliotų iš naujo. Labai retai ji yra skambančio garso muzikologija. Kokią tu įsivaizduotum idealią savo kūrinių analizę?

Sunku pasakyti, kas iš tikrųjų yra tos skambančio garso studijos. Muzikinės struktūros ir yra sutartiniai ženklai, leidžiantys muzikai skambėti, o vėliau tampančios kodais tam skambesiui analizuoti. Žinoma, visuomet išlieka tam tikras atotrūkis tarp partitūros ir skambesio, sumanymo ir jo realizavimo, kompozitoriaus įsivaizdavimo ir atlikėjų interpretacijos, bet visa tai yra ganėtina subjektyvu ar netgi spekuliatyvu, mistiška ir efemeriška, nes laikas ir erdvė, kur skamba muzika, niekada nebebūna tokie patys.

Kur link kryps būsimieji tavo kūriniai – gilyn į garsą ar platyn į kitas patirtis?

Abiem kryptimis, nes tai neatsiejamai susiję.

Dėkoju už pokalbį.

PO GAIDOS FESTIVALIO

„ESU KAIP DŽEPETAS PRIEŠAIS PINOKI“

Vita GRUODYTĖ kalbasi su italų kompozitoriumi Francesco FILIDEI



Pakalbėkime apie festivalį...

Vita Gruodytė. *Buvai šių metų Gaidos festivalio kviestinis kompozitorius. Kaip jauteisi Vilniuje?*

Francesco Filidei. Puikiai! Mane šiltai priėmė, publika nuostabi. Labai džiaugiasi, lankydamasis Lietuvoje.

Festivalis yra kaip gyvas organizmas arba kaip virtualus jo direktoriaus (šis - Remigijaus Merkelio) kūrinys. Kokia tau pasirodė Gaida? Ar radai sau ką nors įdomaus?

Šis festivalis labai įdomus, įvairus, su netikėtais skirtingų estetikų sugretinimais. Nedaug europinių šiuolaikinės muzikos festivalių, kuriuose viskas kur kas labiau konotuota, galėtų sau leisti tokią laisvę.

Be to, sutikau labai simpatiškus žmonius. Ir dar – man buvo įdomu susipažinti su lietuvių kompozitorių kūryba, išgirsti savitą jų minimalizmą.

...apie muzikos tapatybę...

Esi italas, paženklintas italų muzikos tradicija, gyvenimi Paryžiuje. Ar jauti skirtumą tarp italų ir prancūzų muzikinio mąstymo?

Absoliučiai taip. Italams būdinga priemonių ekonomija, dėmesys melodinei linijai. Tai labai juntama nuo Vivaldi'o iki dabar. O prancūzų kompozitoriai daugiau dėmesio skiria spalvai. Gal nereikėtų taip apibendrinti, bet prancūzams iš tikrųjų labiau rūpi ne tiek bendra forma, kiek tai, kas yra jos viduje – tembrai, tekstūros, spalvos.

Kūrinyje „Fiori di Fiori“ citavai savo tėvynainio Girolamo Frescobaldi'o muziką. Festivalyje girdėjome ir Terry Riley kūrinį „Giant-Hairy Nude-Warriors Racing Down the Slopes of Battle“ su nuoroda į žydiškas ištaškas. Kaip supranti muzikos tautiškumą?

Muzika – tai savo šaknų paieškos. Visa mano muzika yra siekis jas išryškinti, iškelti į paviršių. Tai noras parodyti, kad egzistuoja kažkas gilaus, kas susiję su mūsų gimimu, su mūsų praeitimi.

Minėjai, kad rašai kūrinių ciklą, apimantį skirtingas šalis. Gal jame atsiras ir Lietuva?

Tas ciklas bus skirtas vargonams, todėl jame naudosis tik stiprias vargonų mokyklos tradicijas turinčių šalių – Vokietijos, Prancūzijos, Ispanijos, Austrijos – muziką...

Kokiu būdu, išskyrus tiesioginį citavimą, bandai perteikti kitos šalies muzikinę specifiką?

Bandau tarsi išeiti iš savęs tam, kad susitikčiau su kita kultūra. Bet mano jautrumas vis tiek išlieka toskaniškas.

...apie estetiką...

Tavo muzikoje ryški Salvatore's Sciarrino, pas kurį mokesi, įtaka. Ar vis dar jauti ryšį?

Tas ryšys yra analogiškas mano ryšiui su Puccini'u, su Leoncavallo, netgi su popmuzika, pavyzdžiui, Beatles. Įtaka išlieka tik naudojamų priemonių paviršiuje, nes giluminiame lygmenyje mano ir Sciarrino požiūriai yra visiškai skirtingi. Tai toskaniško mentaliteto priešprieša Sicilijos mentalitetui, netgi su arabų muzikos priemaisomis. Aš daug labiau priklausu savo kontekstui – repetityvinės muzikos kontekstui. Nebejaučiu santykio su Sciarrino, kurio kontekstas labai išgrynintas, be harmonijos, išskyrus tuos atvejus, kai jis naudoja citatas, o man svarbi harmonija, pedalas, svarbus materijos buvimas. Jo kūrinuose tai neįmanoma. Esu daug griežtesnis, mano muzika paženklinta romantine retorika.

Ar galima sakyti, kad Sciarrino yra labiau bruitistas, o tu iš triukšmo darai bel canto?

Taip, apie kai kuriuos mano kūrinius galima būtų sakyti, kad tai „triukšmo bel canto“.

Vienu metu buvo daug kalbama apie Sciarrino garsą, pats kompozitorius yra sakęs, kad jo garsas susiformavo labai anksti, o teorinė jo išraiška atėjo gerokai vėliau. Norėčiau paklausti to paties – kada susiformavo Filidei garsas, ar kelias jo link buvo ilgas, ar už jo slypi teorinis konceptas?

Nežinau, ar turiu savo garsą. Nežinau, ar kada nors turėjau. Netaikau jokio koncepto. Man svarbiau objektai ir jų ambivalentiškumas. Mano muzikos pagrindas yra noras suteikti objektui gyvybę. Atspirties taškas man yra ne garsas, o gestas, sukuriantis garsą. Tai svarbu net ir tose pjesėse, kurias parašiau, būdamas devyniolikos metų. Bet manęs nebedomina garso kokybė, kurios siekiau anuomet. Žinojau, kaip sukurti dirbtinį pasaulį, su man būdingais elementais, bet dabar manęs tai nebetraukia. Būtent todėl Sciarrino nebelabai supranta, ką aš darau. Mano prioritetai pasidarė kitokie.

Kokie?

Sintezės paieškos, noras susintetinti, eiti tiesiai prie kuo tiesmukiškesnio ir kuo paprastesnio patyrimo, žinoma, vengiant banalybės.

Ar tokiu būdu ieškai artimesnio kontakto su publika, stengiesi būti suprastas?

Labai pergyvenu, jei manęs nesupranta. Kai kuriu, bandau įsivaizduoti save publikos vietoje ir galvoju, ką norėčiau išgirsti. Iš esmės, bandau kurti sau pačiam.

Šiuolaikinė muzika mėgsta tyrinėti ribines situacijas – garso jėgą arba vos girdimumą, ekstremalų kompleksškumą arba radikalų garsinės medžiagos išskaidymą. Ar tau svarbios ribos? Jei taip, tai kokios?

Aš ieškau muzikos apibrėžimo ribų. Mane domina mūsų gimimo momentas, muzika kaip gyvenimo

metafora. Kada galima sakyti, kad kažkas gimė? Tas pats tinka ir muzikai – kada galime teigti, kad tai jau muzika?

Garso ar muzikos gimimas?

Muzikos. Garsas eina po to. Jei yra garsas, nebūtinai jau yra ir muzika. Muzika gali būti ir be garso. Man įdomu, kas yra muzikinis patyrimas. Jis nebūtinai susijęs su garsu. Tai gali būti patyrimas kažko, kas susiję su laiko tėkme, su praeinančio laiko percepcija.

Festivalyje pristatei dvi stilistikas: vienos iš jų ištakos yra Mauricio Kagelio muzikinis gestas, o kitą galėtume pavadinti „pašalinių garsų estetika“. Pirmoji labiau susijusi su žaidimu, antroji – su klausymu. Ar jos tau vienodai svarbios?

Įžvelgiu jose tęstinumą. Šie patyrimai nėra atsieti, nejučiu didelio skirtumo, nes laiko struktūravimas yra vienodas, analogiška ir gesto svarba. Tai tarytum permanentinė kaita tarp groteskiškosios ir romantiškosios pusių.

Tavo garsinė medžiaga labai elastinga. Ji ištempta laike, tarsi norėtum suteikti kuo daugiau erdvės kiekvienam garsiniam elementui, net pačiam mažiausiam, pačiam „nereikšmingiausiam“. Ar tu struktūriškai manipuluoji laiko-erdvės dimensijomis, ar tai veikia Giacinto Scelsi'o filosofijos „leisti garsui būti“ įtaka?

Man ne konceptualizavimas svarbus. Darau pokyčius muzikinėje medžiagoje, kai jaučiu, kad reikia kažką keisti. Turiu būti tikras, ar ankstesnė atkarpa jau išsemta, išbaigta.

Tau pavyksta sukurti triukšmo tęstinumą. Mąstai grupėmis ar linijomis?

Linijomis. Tiksliau, viena linija.

Suvoki kūrinį kaip vieną gestą?

Taip, šis kryptingumas atėjo iš operos. Iš jos perėmiau teatrališkumą, tačiau tai – muzikos teatras, kuriam nereikalingas vizualus aiškinamasis gestas. Šis

ambivalentiškumas man įdomus. Bandau kurti kalbą iš kasdienybės, suteikti jai kitokią prasmę.

Čia svarbus ekspresionizmas?

Taip, bandau užkrėsti publiką. Noriu išvengti neutralumo.

Ar gamtos garsai, kuriuos girdime tavo kūrinuose, yra tavo „natūralus rezervas“?

Jie – kasdienybės garsų dalis, man jie yra dvilypumo šaltinis. Man svarbus šis dvilypumas, aš nuo jo pradedu. Kai matau kelias skaitymo galimybes, jaučiuosi atsidūręs teisingame kelyje, nes manau, kad galėsiu padaryti kažką kompleksiško, kažką įdomaus.

Imituodamas gamtos garsus, išvengi konvencionalios retorikos. Suteiki garsui realią skambesio kokybę. Ar tai savotiška muzikinė ekologija?

Šis konceptas svarbus Sciarrino. Bet mane šiuose garsuose labiau domina kasdieniškumo elementas. Man jie yra kaip sonoriniai objektai, iš kurių bandau kažką konstruoti. Naudoju juos kaip konstrukcinius elementus, maždaug kaip žaidžiant šachmatais. Muzika man yra teatras, bet su labai nedaug objektų, labai nedaug galimybių, nedaug išeičių, visai kaip ant šachmatų lentos.

Ar po šiuo apsiribojimu paslėptas hedonizmas?

Nevisada. Kartais bandau padaryti kūrinus nerealiai gražius, o kartais priešingai – kuo baisesnius.

Sciarrino nuostabiai reziuumavo, kad tavo kūryba – „tai muzika, praradusi garsą“. Ar „normalus“ garsas tau pernelyg grubus, per sunkus?

Jis kalba apie tam tikrą periodą, apie kūrinus, kurie jam pačiam įdomūs. Aš darau ne tik tai. Mano apsiribojimas prilygsta tokiam apsiribojimui, kai apsirėngi, pavyzdžiui, vien juodai. Tada nerizikuoji, kad atsirastų spalvų derinys. Visą dėmesį sutelki į drabužių formą. Aš susikoncentruoju ties „nedaug“, kad išryškėtų esmė.

*Kad išryškėtų tos vienos linijos gestas?
Absoliučiai taip.*

... apie vėją ...

*Koks instrumentas tau svarbiausias?
Mano kūnas.*

*Kodėl?
Nes visą laiką turiu jį su savim. Esu parašęs kūrinį, kurio klausytis reikia užsikimšus ausis, kad išgirstume muziką, atsirandančią iš vidinių kūno garsų – seilių rijimo ir t. t.*

Visai kaip Johnas Cage'as, kuris užsidarė izoliuotame kube ir klausėsi savo smegenų kraujotakos...

Tai visiškai priešinga tam, ką darė Cage'as. Jis kūrė atviras formas, o aš – uždaras. Jo mąstymas ateina iš dzen, o manasis yra krikščioniškas – tyrinėju savo gyvenimą: atkerpame iš vienos pusės, atkerpame iš kitos, ir žiūrime, kas šioje atkarpoje vyksta.

*Šiuo atveju svarbiau analitinė ar audityvinė pusė ?
Audityvinė pusė yra reliatyvi. Svarbiau laiko tėkmės pajauta. Muzika yra patyrimas, apimantis visą tavo kūną – nebūtinai vien garsus, gali būti ir vaizdai, taktiliniai pojūčiai, kvapai.*

Esi profesionalus vargonininkas ir pabrėži, kad tavo stiliškos pagrindą sudaro pašaliniai vargonų garsai. Nors tai instrumentas su sunkia didelių apimčių mechanika, tau pavyksta sukurti beveik dematerializuotą muziką: naudoji vėją, švilpesį, šnaresius, tai, kas lyg ir nebeturi ryšio su instrumentu, kas labiau susiję su kvėpavimu, su gyvybe... Ar su tavo paties gyvybe?

Taip. Man įdomu, per muziką, per tekantį laiką tirti savo paties gyvenimą. Vargonai turi kažką kūniško – lyg būtum kūno viduje, motinos iščiose, amniotiniame skystyje, ir klausytumeisi aplink sklindančių garsų.

*Nostalgiskai?
Nostalgija čia fundamentali.*

Kadangi lygini muziką su savo gyvenimu, ką tau reiškia kūrinio pabaiga?

Retai kada pasiseka baigti kūrinį. Jeigu kūrinys ir atrodo baigtas, visada randu ką pridurti, net jei tai būtų tik dinaminis ženklas. Kūrinio viduje galima nuolatos varijuoti įvairiomis detalėmis, tačiau tam tikru momentu reikia jį palikti, leisti kūriniumi išeiti.

Esi sakęs, kad kūrinio pabaiga asocijuojasi mirtimi. Tai tavo paties mirtis?

Todėl ir nenoriu jo baigti (juokiasi).

...apie „atrastą laiką“...

Koks tavo santykis su muzikine medžiaga – poetinis ar analitinis?

Poetinis, nes pirmiausia tai noras išreikšti save.

Kai garsas atsiranda iš pirštų slydimo fortepijono klavišais arba jo korpuso laku, tame yra kažkas prustiška. Sukelia vaikystės garsų pasaulio prisiminimus. Tai mūsų nekaltumo, nerūpestingumo muzika, žinai, kai brauki pirštu per stiklą vien iš juslinio malonumo. Bandai atrasti prarastas emocijas?

Tu pritaikė labai įdomų raktą. Man reikia grįžti į vaikystę, kad suprasčiau, kas esu. Tam tikru atžvilgiu tai iš tiesų prarastojo laiko paieškos, bet darau tai itališka maniera ir muzikos, o ne literatūros priemonėmis. Šiuose gestuose slypi netgi kažkokia baimė, kai bandau suteikti gyvybę negyviems objektams.

Tembrą išgauni ne vien akademiniais instrumentais. Švilpynės, barškučiai, harmoninis vamzdis irgi yra atėję iš žaidimo. Sieki visiškos garsų šaltinio pasirinkimo laisvės?

Taip, dabar galiu naudoti netgi klasikinę medžiagą. Tiesą sakant, kaskart išbandau vis kitokius šaltinius. Gal neturiu pakankamai technikos, kad jausčiausi absoliučiai laisvas su bet kokia medžiaga. Didžiajai jos daliai būdingas pasipriešinimas, todėl norint, kad muzikinis diskursas taptų įdomus, reikia ją palaužti, išstobulinti, išgryninti, kad susidarytų įspūdis, tarsi ši

medžiaga gimė manyje – gimė mano valios save išreikšti pastangomis. Kai kuriu, nereflektuoju to intelektualiai. Tai beveik fizinis, juslinis procesas.

... apie sakralumą ...

Sakralinė muzika paženklina turbūt kiekvieną vargoininką. Ar tai atsispindi tavo kompozicijose?

Taip, man muzika visuomet turi ritualinį aspektą. Muzika – tai ritualas. Jis būdingas ir bažnyčiai.

Per konferenciją Vilniuje tavęs kažkas paprašė reziumuoti savo muziką dviem žodžiais. Gal norėtum atsakyti dabar?

Meilė ir mirtis. Mano muzika, viena vertus, turi šį tą trivialaus arba ciniško, antra vertus, ji susijusi su gyvenimu. Todėl – meilė ir mirtis.

Kai bandai suteikti gyvybę negyviems objektams, priversti juos „dainuoti“, ar nesijauti esąs Pigmalionas priešais Galatėją?

Taip, absoliučiai, gal net, sakytčiau, esu kaip Džepe-to priešais Pinokio.

Post scriptum

Šį pokalbį pradėjome po Gaidos festivalio, o tęsiame po Paryžiaus teroro akty, kuriuos matei iš labai arti, nes gyvenai Charonne gatvėje. Kas pasikeitė?

Matyt, kažką nujaučiau, nes po sausio mėnesio teroristinių išpuolių prieš *Charlie Hebdo* parašiau kūrinį *Killing Bach*, kuris baigiamas dvidešimt keturiais pistoleto šūviais. Kai išgirdau, kas vyksta *Bataclane*, mane apėmė tie patys pojūčiai, dėl kurių tą kūrinį parašiau būtent šitoki. Jis turėjo būti atliktas lapkričio pabaigoje Freiburge, bet aš jį atšaukiau, nes dabarties realybė yra pernelyg šiurpi, agresija yra tokia reali, kad nėra jokios prasmės ją reprezentuoti. Šis kūrinys trikdė. Šiomet Donauėsingeno festivalyje jis buvo visiškai nesuprastas, visi buvo prieš, nors jaučiau, kad būtina turiu jį parašyti.

Kodėl norėjai nužudyti Bachą ?

Tai kūrinys iš jau minėtos serijos apie vargonus. Su Bacho muzika nieko kita neįmanoma padaryti – ji pernelyg tobula. Taigi, tai šventvagystė, netgi reali šventvagystė, bet kartu ir meilės aktas. Mane apkaltino mazochizmu, cinizmu, neįgalumu... Visa tai nesąmonė, nes mano kūrinys yra puikiai struktūriškai suręstas ir nėra ką ten keisti. Siaubingai nusibodo žmonės, kurie jaučiasi esantys visada teisūs, kurie nesupranta, kad egzistuoja ir kitokia kultūra. Neturėčiau jokių problemų, jei būčiau parašęs „gražią“ muziką. Atrodžiau groteskiškas, trivialus, net juokingas, nes nenorėjau apsimesti tuo, kas nesu. Paradoksalu – jei nenori vaidinti, esi priverstas vaidinti dar labiau.

Čia sugrįžtame prie sakralumo sąvokos. Charlie Hebdo karikatūros užgavo tam tikros žmonių grupės religinius jausmus, o tu tarytum būtum užgavęs vokiečiams sakraliausią muzikos stygą...

Akivaizdu, kad paliečiau ne tik Bachą, bet ir vokiečių kultūrą. Tai pernelyg kompleksiškas diskursas. Vis dėlto jaučiau, kad turiu tai padaryti. Aišku, šiuo metu tai prarado bet kokią prasmę. Po teroro akty Paryžiuje kažkas užgrojo Lennono *Imagine* – manau, dabar reikia būtent tokios muzikos, kad išliktume vieningi, kad neišprotėtume. Dabar mums reikia net ne „Marselietės“, kuri savo tekstu dar baisesnė, – reikia laiko apmąstymams, nes realybė yra pernelyg žiauri.

Ar kompozitorius turi prisitaikyti prie realybės, ar bet kokia kaina stengtis išlikti laisvas?

O kas yra laisvė? Realybė mus visiškai paskandino, esame užlieti tokios jos bangos, kad nieko nebegali daryti. O kaip elgtis, kai nieko nebegali daryti? Mums labai pasisekė, kad 70 metų gyvenome be karo, bet, manau, laikai keisis, ir tai būtų beveik normalu. Prisiminkime savo senelius. Nepaisant to, reikia gyventi toliau...

Dėkoju už pokalbį.