

## Ausis, atvira garsui

Interviu su Jensu McManama

Kompozitoriai, nenorintys būti interpretuojami; atlikėjai, nesijaučiantys reikalingi; klausytojai, pasiklydę nepažįstamuose garsovaizdžiuose. Net jei šiandien rašomi kūriniai skamba ne vien šiuolaikinės muzikos festivalių getuose, o ne taip mažai XX amžiuje sukurtų kompozicijų jau tapo klasika, jų atlikimą ir suvokimą neretai dar lydi aibė priešpriešų. Ir tik kai sudėtingiausios tekstūros darniai sugula į tobulai skaidrius garsų voratinklius, kai jokie techniniai nesklaidumai neužgožia kompozitoriaus vizijų, o šias savo talentais, išvalgomis ir pajautomis dar praturtina interpretatoriai, suprantanti, koks skirtingas gali būti klausytojo potyris, kai naujoji muzika atliekama *gerai*.

1976 m. Pierre'o Boulezo įkurtas *Ensemble InterContemporain* – vienas tų šiuolaikinėje muzikoje besispecializuojančių kolektyvų, kurių koncertai ar įrašai tampa atliekamos muzikos kokybės matais. Su vienu seniausių šio ansamblio narių valtornistu Jensu McManama kalbėjomės 2009-ųjų Helsinkio festivalyje, kuriame buvo surengti net du *EIC* koncertai. Šalia darbo *Ensemble InterContemporain*, atlikėjas dar dėsto Paryžiaus konservatorijoje, nuolat veda meistriškumo pamokas jauniems muzikams (taip pat ir Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje) bei diriguoja ansambliams.

*Ačiū, kad sutikote paaukoti savo pertrauką tarp repeticijų. Juolab, ne paslaptis, kad ne su kiekvienu prancūzų ansamblio muziku lengva plėtoti pokalbį anglų kalba... O kaip Jūs atsidūrėte situacijoje, kurią – kad ir kaip banalu – būtų galima apibūdinti kaip „amerikietis Paryžiuje“?*

JAV studijavau pas Klivlendo simfoninio orkestro valtornų koncertmeisterį Myroną Bloomą, o kai šis, Danielio Barenboimo pakviestas, išvyko į Paryžių, išvažiavau kartu su juo ir studijas tęsiau Europoje. Tiesa, prieš ilgą laiką įsikurdamas Prancūzijoje, penkerius metus grojau Milano *La Scala* operos teatre. O 1979-aisiais, sėkmingai perėjęs perklausą, tapau *Ensemble InterContemporain* nariu.

*Ar visuomet domėjotės šiuolaikine muzika?*

Visų pirma mane domino Pierre'as Boulezas – vienas didžiųjų interpretatorių. Man, atėjusiam iš operos, romantinės muzikos konteksto, visiškai naujo repertuaro grojimas su Ansambliu ir Boulezu išties buvo pats geriausias būdas perprasti naująją muziką ir apskritai – fantastiška patirtis.

*Boulezas-interpretatorius: kas, jam dirbant, ypatinga?*

Mano akimis žiūrint, Boulezas yra genialus kompozitorius, dirigentas ir rašytojas. Esama daug gerų dirigentų, kurie puikiai dirba su šiuolaikine muzika; suprantama, esti daug kompozitorių; netrūksta ir analizuojančiųjų muziką. Tačiau gana retai pasitaiko darantysis visus šiuos tris dalykus ir – kas svarbiausia – pasitelkiantis jiems tą patį mąstymą, galintis keletu skirtingų būdų išreikšti save šiuolaikinėje muzikoje, nūdienos mene ir kultūroje.

Nemanau, kad galima jį labai supaprastintai apibūdinti, tačiau pasakyčiau, jog man Pierre'as Boulezas įkūnija žmogų, nepaprastai giliai suprantantį muziką nuo pat jos ištakų iki naujausių pakraipų. Žinoma, jo estetinės idėjos – subjektyvios, jis visą savo gyvenimą turėjo itin aiškų pojūtį, kas muzikos estetikoje jam atrodo esą vertinga. Boulezas, kaip ir Wagneris ar kiti iki jo buvę mąstytojai apie muziką, jau ankstyvoje jaunystėje žinojo, kas jiems svarbiausia. O tuomet jau belieka surasti būdus toms jaunystės svajoms realizuoti. Kaip žinote, Wagneris dar būdamas labai jaunas jau domėjosi mitais, opera ir numatė, kurlink kryps jo muzika. Boulezas gi, pavyzdžiui, dažnai mini dailininką Paulį Klee ar poetą René Charą – jais jis susidomėjo vos išvydęs, ir visų jų estetika panaši. Mes dažnai kalbame apie tai, kad juk iš tiesų daugybė jo kūrinių buvo sukurti jam būnant vos dvidešimties, ir vėliau perdaryti. Štai ir *...explosante-fixe...*, kuri atliksime šįvakar, idėja kilusi iš pjesės fleitai, kuri buvo parašyta prieš daugel metų.

*Ar su Boulezo estetinėmis nuostatomis esate susipažinęs iš jo raštų, ar jis kalba apie tai dirbdamas su ansambliu?*

Boulezas taip suskaidęs savo gyvenimą, kad galėtų dirbti kaip įmanoma produktyviau. Jis negalėtų repetuoti savo kūrinio ir tuo pat metu dar pasakoti, kaip jį sukūrė. Jo darbo su orkestrais patirtis – didžiulė, o jiems, ypač Amerikoje, paprastai skiriamas labai ribotas repeticijų laikas, po kurio – nesvarbu, darbas baigtas ar ne – turi išsiskirstyti. Laikas – pinigai. Taigi Boulezas turi tiesiog neįtikėtiną gebėjimą dirbti taip, kad paskutinė nata suskamba sulig paskutine repeticijai skirta sekunde. Jam tikrai neužtektų laiko repetuojant kalbėti apie tai, kaip svarbu, kad ši nata jungtųsi su kita, o šioji – su trečia...

Vakar grojome *Dérive 2* – tai taip pat vienas tų kūrinių, kurie perėjo keletą pakopų (prasidėjo kaip nedidelė 10–15 minučių pjesė, o vėliau apaugo vis naujomis padalomis – tokia jo komponavimo maniera). Pirmojoje šio kūrinio versijoje Boulezas pirmąsyk išmėgino daug naujų orkestruotės niuansų, persipinančių linijų. Nuo pat pradžių ten vienu metu tęsiasi trys ar keturios skirtingos linijos, o visa tai dar apsunkina besimainantys tempai, nuotaikos, viskas vis greitėja... Taigi repetuodamas jis prašytų tam tikrą epizodą atskirai pagroti, sakykime, valtorną, anglų ragą ir marimbą, po to – fagotą, altą ir smuiką; taip mes išgirstame vienas kito partijas, suvokiame kūrinio eigą, o jis stebi balansą ir įsitikina, kad išgaunama jam reikalinga dinamika. Tačiau jis niekuomet neatsisėstų ir nepradėtų pasakoti, kaip komponavo.

*Ar labai skiriasi dirigento meninė raiška, jam atliekant savo paties muziką ir diriguojant kitų autorių kūrinius?*

Tai labai subjektyvu. Akivaizdu, kad kiekvienas muzikas yra asmenybė, ir jų menas tą asmenybę atspindi – negali šių dviejų dalykų atskirti. Juolab kompozitoriaus asmenybę gali perprasti net negirdėjęs jo muzikos – užtenka vos pamatyti, kaip užrašyta partitūra. Boulezo partitūros – tai didžiuliai kontrastai, galybė skirtingų sluoksnių, ir tai – supaprastinant – jo asmenybė. Tai bemaž suponuoja ir vieną iš paradoksų, nesuipratimų, susijusių su jo muzika: manoma, jog ji be galo sudėtinga, abstrakti, klausytojai skundžiasi nepajėgią suprasti jos melodinio turinio. Tačiau melodinio, kaip ir harmoninio, turinio, joje tikrai esama, ir dar begalė ekstremalių kontrastų... O labiausiai žavi nepaprasta jėga. Jei girdėjote *Dérive 2* – tai juk į aštuntą dešimtį įžengusio žmogaus kūrinys, o kokia neišsenkama energija! Ir tuomet jis sustingsta toje pakibusioje ramybėje... Žinoma, Boulezo muziką mes esame atlikę su juo, bet taip pat ir daugeliui kitų dirigentų vadovaujant. Ir niekas iš tiesų gerai nesupranta, kaip tai padiriguoti – net jei kūrinys ir užrašytas natomis, bet jame yra tasai sustingęs taktas be jokių laiko žymų, ir niekas nežino, kiek jis turi trukti. Nemanau, kad ir pats Boulezas tai žino. Jis turi tą trukmę galvoje, tačiau atlikimo metu visuomet klausosi muzikos tarytum iš šalės. O tai – dar vienas niuansas, kurį norėjau paminėti apie jo kaip dirigento darbą.

Boulezu būdinga tai, ką vadinu kompozitoriaus įsivaizdavimu apie dirigavimą: tai ne vien mėginimas absorbuoti visa, kas užrašyta partitūroje, tai išiminti ir priversti orkestrą viską tiksliai atlikti. Visų pirma, suprantama, reikia suprasti kūrinio struktūrą, kaip kompozitorius ją suformavo, visas jos detales. Ir tai – tik pradžia, nes vėliau kyla praktiniai klausimai, kaip tą struktūrą paversti paveikia, koks būtų tinkamas tempas, kaip darniai sujungti skirtingas padalas... Tai tik labai apibendrinta dirigento interpretacijos apžvalga. O Boulezo galvoje visa ši struktūra – it piešinys, kurį bet kada gali atsiversti ir pasitikrinti, jei, pavyzdžiui, tenka diriguoti kūrinį, su kuriuo dirbta prieš dvidešimtį metų ir nuo to laiko nė kartą neįvilgterėta į partitūrą. Tuo pat metu jis klausosi, kas vyksta jam diriguojant: tartum iš šalies vertina tai, ką diktuoja vidinė klausa, ir nepaprastai tiksliai žino, kaip esamą situaciją pakreipti jam reikiama linkme. Nuostabu, kai muzikantams toks dirigentas suteikia reakcijų ir išraiškos laisvę – žinoma, iki tol, kol jie nepažeidžia jo susikurtos struktūros. Tačiau ar tai reiškia, kad kiekvienas atlikimas skirtingas? Taip ir ne. Jei, sakykime, prisimintume Boulezo su Londono simfoniniu orkestru prieš 40 metų diriguotus Weberno kūrinius ir jų įrašą, padarytą prieš dešimtmetį *Deutsche Grammophon* kompanijai, nerasime bemaž jokio skirtumo: tie patys tempai, toji pati struktūra. (Suprantama, garso kokybė visiškai kita dėl pakitusių technologijų.)

O jo kaip kompozitoriaus asmenyje mane visuomet ypač žavėjo tai, kad Boulezas mąsto apie ateitį, – ne taip, kaip Varėse'as, kuris visuomet norėjo daryti dalykus, kurie dėl techninių kliūčių jo

laikais buvo neįmanomi, – savotiškai nuspėja, kurlink viskas krypsta. Viena iš IRCAM'o sėkmės priežasčių yra ta, kad Boulezas savo laiku suprato, jog kompozitoriui privalu žinoti daugybę dalykų apie orkestruotę, instrumentus, apie tai, kurios iš jo idėjų yra įgyvendinamos, o kurios bus visai nepaveikios, kas jau buvo ar nebuvo ligi šiol padaryta ir t. t. Tačiau tuo pat metu jam būtina perprasti šiandienės – bemaž neribotos – technines darbo su garsu galimybes, kaip galime operuoti garso kontinuumu. Taigi jis sumanė, kad IRCAM'e kompozitorius būtų susietas su vienu iš garso inžinierių, kad tai taptų dviejų asmenų santykiu, kur vienas jų geba kompiuteriu su elektroniniais garsais padaryti visa, ko antram gali prireikti. Tačiau svarbiausios vis dėlto idėjos. Man regis, neretai kompozitoriai, ypač jauni, pasijunta lyg įžengę į žaislų parduotuvę ir paleidžia vaizduotės vadžias... Kūryba reikalauja disciplinos, kaip ir dirigavimas bei rašymas – trys segmentai, sudarantys Boulezo stiprybę.

*Buvo labai įdomu stebėti Boulezą repetuojant ...explosante-fixe.... Kaip, Jūsų manymu, šis kūrinys skambėtų diriguojant Susannai Mälkki?*

Labai skirtingai. Susanna – itin jautri muzikė, aš ją labai gerbiu. Tačiau pamenu Bernsteino žodžius: „norėdamas pilnai išreikšti muziką, diriguodamas turiu jausti, tartum ją tuo metu kurčiau“. Boulezas šį kūrinį pats sukūrė: jis tiksliai žino, ko noris, ką įsivaizdavo dar prieš jį parašydamas. Tuo tarpu Susanna ar bet kuris kitas dirigentas, žiūrėdami į partitūrą, stengiasi tuos norus įspėti ir išgauti. ...*explosante-fixe...* sudėtingas tuo, kad klausytojai girdi ne vien dirigento darbo rezultata, bet jo derinį su elektronika – tai vienas iš tų atvejų, kai dirigentas pilnai nekontroliuoja proceso. Įdomu tai, kad Boulezas, netgi puikiai visa tai žinodamas, begalę kartų eksperimentavęs, kaskart ateina į salę pasiklausyti, kaip skamba vien tik trys fleitos su elektronika. Tai leidžia jam perprasti klausytojų girdimą garsinę realybę, kuri savo ruožtu suponuoja tai, kaip jis diriguos tą kūrinį – koks bus balansas tarp padalų, tempai, registrai, dinamika, visas tas gaubiantis skirtingų greičių kontrapunktas... Neskiriant tam pakankamai dėmesio, viskas skambės kaip vientisa garsų masė. Jei šįvakar Susanna dėl kokių nors priežasčių būtų nusprendusi pati diriguoti Boulezą, ji neabejotinai pasižymi tam reikiama technika ir klausytojai tikrai nieko nepastebėtų. Tačiau mes, muzikai, visuomet pajusime tą subtilų skirtumą.

*Grojęte Ensemble InterContemporain bemaž nuo jo susikūrimo, per tą trisdešimtį metų teko dirbti su Péteriu Eötvösu, Davidu Robertsonu, Jonathanu Nottu, dabar – su Susanna Mälkki. Ar sakytumėte, jog ansamblio interpretacijos labai kito atėjus dirbti naujiems dirigentams? Kuo skyrėsi jų darbo metodai?*

EIC prezidentas visuomet buvo Pierre'as Boulezas, keitėsi tik meno vadovai. Pats pirmas ansamblio dirigentas buvo prancūzas Michelis Tabachnikas. Jam išėjus, nuo 1979 iki 1991 metų su mumis dirbo Péteris Eötvösas – diriguojantis kompozitorius, kaip ir Boulezas. Per tą laiką jis patyrė neįtikėtiną progresą ir tapo tiesiog fantastišku dirigentu. Prieš ateidamas į ansamblį, Péteris glaudžiai bendradarbiavo su Stockhausenu – jo kontekstas buvo momentinės muzikos interpretacijos; o Boulezas jam buvo be galo svarbus, tartum tėvo figūra. Manau, kad tam tikru atžvilgiu Eötvösas sekė Boulezo pėdomis: jiems abiem pirmąja meile visuomet išliko komponavimas, tačiau dirigavimo, pasitelkto kaip būdas daugiau sužinoti apie kompoziciją, veikiama judviejų kūryba patyrė reikšmingą evoliuciją. Beje, įdomu tai, kad iš pradžių Boulezas diriguodavo vienokį repertuarą, o Péteris, galima sakyti, „likusijį“: tik pačioje kadencijos pabaigoje jis ėmėsi diriguoti Schönbergo Kamerinę simfoniją, kitus „Boulezo“ kūrinius. O atsakant į Jūsų klausimą, reiktų paminėti, jog Eötvösas ansamblyje buvo sukūręs labai savitą atmosferą. Kai jis atėjo dirbti, viskas čia dar buvo labai nauja – kone šventiška energija, naujos idėjos, viskas gaubiama ypatingos dvasios. Laikui bėgant viskas, įskaitant ir muzikantus, sensta, visi geriau išmano repertuarą, puikiai pažįsta kompozitorius, su kuriais tenka dirbti – man atrodo, kad būtent tai, o ne besikeičiantys dirigentai, labiausiai ir maino ansamblio veidą.

Kad ir kaip būtų, dirigento asmenybė taip pat turi didžiulės įtakos. Antai atėjus Davidui, pokytis buvo ištisus ryškus. Šįkart buvo žvelgiama jau nebe iš kompozitoriaus, bet iš dirigento žiūros taško. Boulezas tuo metu kaip tik buvo labai susikoncentravęs ties kūryba, ir tai suteikė Davidui progą įgyvendinti daug naujų programinių idėjų. Ėmėme groti mums anksčiau visiškai nebūdingą repertuarą: Reichą, Glassą, daug kitų amerikiečių kompozitorių. Visas tas naujas spektras buvo nepaprastai įdomus. Be to, Davidas pamėgino atverti solistinę ansamblio pusę, mažiau remdamasis nuostata „aš – dirigentas,

sekite paskui mane“, labiau – „aš esu dirigentas, tačiau norėčiau leisti kiekvienam jūsų atsiskleisti kaip solistui“. Viena iš jo projektų, skirtų ansamblio dvidešimtmečiui, kiekvienas ansamblio narys to sezono metu pagrojo bent vieną Koncertą kaip solistas – niekuomet anksčiau tai nebuvo padaryta. Kita puiki idėja buvo amerikietiškos muzikos serija, dešimtyje koncertų išskleidusi visą XX amžiaus Amerikos muzikos panoramą. Davido iniciatyvos organizuojant menines programas buvo išties nuostabios, ir iš dalies jis tai išmoko – vėlgi – stebėdamas Boulezą.

Kitas vadovas buvo Jonathanas Nottas – ypatingas, tikrai nepaprastas dirigentas. Kaip ir Davidas, jis, nebūdamas kompozitorius, labiausiai domėjosi dirigavimo aspektu. Su Jonathanu atlikome daug Berio, Stockhauseno muzikos, įvairių didelių, sudėtingų projektų, susijusių su konkrečiais kompozitoriais, kuriuos jis norėjo pristatyti. Darbas su Nottu buvo itin našus dėl jo gebėjimo labai veiksmingai dirbti. O apskritai jis – vienas intuityviausių dirigentų, kokius man teko sutikti. Jo gestai be galo skirtingi priklausomai nuo vis kito atliekamo kūrinio: suprantama, diriguodamas jis remiasi tam tikro gestų žodyno kodais, tačiau tuo pačiu jo komunikacija – nepaprastai intuityvi.

O dabar jau turime penktąjį dirigentą – Susanną. Pirmąsyk tai vadovas, jaunesnis už daugelį iš muzikantų, priklausantis visiškai kitai kartai. Ir tai tikrai niekaip nesusiję su tuo, kad ji – moteris. Tačiau akivaizdu, jog ji pasižymi ypatingu meniniu jautrumu. Įdomu tai, kad visi mūsų vadovai buvo Boulezo parinkti ypač skirtingi: prancūzas, vengras, amerikietis, anglas, suomė... Visi jie, nori jie to ar ne, atsinešė su savimi dalį savos kultūros, ir tas kelių kultūrų susiliejimas kaskart žavi. Natūralu, jog jis sukelia ir tam tikrų įtampų, tačiau tai labai teigiamas dalykas – per trintis mokomasi. O Susanna, jau prieš trejus metus pradėjusi kaip labai stipri dirigentė, nepaliaujamai tobulėja. Man regis, didžiausia mūsų problema su ja bus tai, kad jos netrukus norės orkestrai ir tuoj nebepajėgsime jos čia išlaikyti. Juk diriguojančių moterų vis daugėja, o Susanna – kiek man teko matyti – nepalyginti stipresnė nei daugelis jų.

*31-ą narių turintis Ensebmle InterContemporain – įdomus hibridas tarp nedidelio orkestro ir kelių atlikėjų darinio, jo nariai – tartum kartu muzikuojantys solistai. Kiek demokratiškos organizacinės ir meninės ansamblio procedūros? Kieno balsas lemia meno vadovo, programų, o galbūt ir interpretacinius klausimus?*

Programų sudarymas – itin sudėtingas procesas, daugybės skirtingų elementų junginys. Boulezas nusprendžia, kokių projektų jis nori – galbūt trijų ar keturių per metus; kiekvienas jų užtrunka apie mėnesį, įskaitant koncertinį turnė ar įrašus. Tada seka daugybė su IRCAM'u derinamų projektų. Ir galiausiai – Susanna, kuri nori į programas įtraukti tam tikrą kiekį naujų kompozitorių. Na, ir, žinoma, kažkuo tas programas dar reikia užbaigti, idant nesigautų savotiški geto koncertai („geto programomis“ vadinu tokias, kur į vieną krūvą suplakama daug niekam nežinomų kompozitorių – tai neturi nieko bendra su tuo, geri jie ar blogi, tiesiog nežinomų vardų niekas neina klausytis). Taigi tenka atsižvelgti į daugelį niuansų, įskaitant ir finansinius klausimus. Be to, šis procesas mūsų atveju – dėl daugybės naujų kūrinų užsakinėjimo – gerokai sudėtingesnis nei tradicinio orkestro. Niekuomet nesi tikras, kiek laiko užtruks repeticijos, nežinai, kokios estetikos tikėtis, galiausiai netgi neaišku, ar kompozitorius pateiks kūrinį laiku, be to, neįsivaizduoji, kokios trukmės jis bus. Suprantama, užsakydami kūrinį stengiamės šiuo atžvilgiu būti kuo tikslesni, tačiau nepasakysi, pavyzdžiui, Kurtągui, kad tau reikia būtent dešimties minučių... Jis vis vien ateis su dvigubai ilgesniu ar apskritai visiškai kitokiu kūriniumi nei tikėjaisi, ir teks su tuo susitaikyti. Galbūt kitiems kompozitoriams gali kelti daugiau reikalavimų – tai reikalauja individualaus priėjimo.

*Jūsų ansamblio profesionalumas abejonių nekelia, tačiau apskritai kai kurie kompozitoriai patiria nuolatinę frustraciją, scenoje retai išgirdami tai, ką jau girdėjo savo vaizduotėje...*

Iš tiesų, tarp atlikėjų ir kompozitorių atsivėrusi didžiulė schizma. Profesionaliems muzikams už jų darbą mokama, ir jie, suprantama, nori atlikti tą darbą gerai. Tuo pačiu bet kuris profesionalus muzikas nenorės visą savo gyvenimą groti vis to paties repertuaro, tad galimybė prisiliesti prie naujai sukurtos muzikos – mums tarsi deguonis. *Ensebmle InterContemporain* – nedidelis ansamblis, tad žmonės gali

sutverti asmeninius santykius su kompozitoriais (šie juk ieško jais besidominčių atlikėjų), o tai labai svarbu. Ir labai skiriasi nuo orkestro situacijos.

Manau, viena iš kompozitorių frustracijos priežasčių ir tikrai sudėtinga problema yra muzikos užrašymas. Mūsų naudojama tūkstantmetė natų rašto – dinamikos, natų aukščio, tempų fiksavimo – sistema kai kurių kūrėjų visiškai netenkina, nes ji netinkama jų idėjoms užrašyti. Tačiau rinkdamiesi netradicinius užrašymo būdus jie praranda daug laiko: atlikėjai šių nesupranta ir klausinėja, ką reiškia kiekviena nata. Kita problema – laikas. Kompozitoriui reikia laiko tiek pačiam darbui, tiek ir norint įsitikinti, jog tam tikros idėjos veikia. Jei ne, ieškoma naujų raiškos būdų. Ir neretai būtent atlikėjas gali pasiūlyti tinkamą alternatyvą.

*Tikriausiai ne visi autoriai sutinka, kad atlikėjai jiems siūlytų savas versijas?*

Iš savo patirties su ansambliu galiu pasakyti, kad vyresnieji kompozitoriai – tokie kaip Boulezas, Ligeti, Berio, Stockhausenas – nori, jog jų kūrinius, nors ir sudėtingus, būtų įmanoma atlikti. Ir jei muzikantas, juolab ne vienas, skundžiasi, kad kažkas nesugrojama, jie linkę tai pakeisti. Tuo tarpu jaunesnis autorius iškart apkaltina mus, esą nemėgstame jo muzikos, esame prieš jį nusistatę ir apskritai norime lengvo gyvenimo. Ką gi, toks požiūris galimas, tačiau tai baigsis tuo, jog jo kūrinį kartą sugrosime (žinoma, sutelkę visas įmanomas pastangas) ir padėsime į stalčių. Beje, daugelis jų laikui bėgant pakeičia tokį nusistatymą.

Kad ir kaip būtų, dar viena problema yra mano minėtoji schizma. Atlikėjams už jų darbą mokama, tuo tarpu dažnas kompozitorius šalia savo meno dar turi dėstyti ar dirbti kitokius darbus. Kaip antai Schönbergas dvejus metus perrašinėjo operų partijas gerokai menkesniems už save kompozitoriams. Ką gi, tai irgi gyvenimo patirtis. Neaišku, ar ši problema kada nors bus išspręsta, tačiau – atleiskite už mano romantiškai bohemišką požiūrį – jei menininkas tikrai pasitiki savo kūrybinėmis jėgomis, jis privalo eiti šiuo keliu. Galbūt Europoje padėtis kiek kitokia, tačiau Amerikoje daug jaunų kompozitorių gali nesunkiai rasti darbo universitetuose – dėstyti jei ne savo kūrybines nuostatas ar šiuolaikinę muziką apskritai, tai bent jau kitas muzikines disciplinas: solfedžio, orkestruotę... Taip jie gali pragyventi ir laisvu nuo dėstymo laiku atsidėti kūrybai.

*Tuomet kyla klausimas, ar, norint pragyventi, geriau vairuoti taksi, ar dėstyti dalyką, kuris, nebūdamas pagrindine profesija ir pašaukimu, vis dėlto sunkia intelektines jėgas?*

Vairuodamas taksi veikiausiai užsidirbtum daugiau, tačiau dėstydamas universitete esi muzikinėje aplinkoje, sutinki jaunus atlikėjus... Tai gali tapti labai stimuliuojančia patirtimi. Boulezo dažnai klausia, kodėl jis dirguoja Mahlerį – juk tai romantinis kompozitorius, regis, kas jį ten gali dominti... O jis atsako, kad Mahlerio orkestruotė – fenomenali, jis naudojo tokius instrumentų derinius, kokių kiti kompozitoriai nė neįsivaizdavo. Ir tai, be abejo, stimuliuoja paties Boulezo mąstymą – suprantama, ne tiesiogiai apie jo paties kūrybą, tačiau apie instrumentuotą apskritai.

*Jo Mahlerio interpretacijos ištis nuostabios.*

Man ypač įdomu tai, kad jo interpretuojamose Mahlerio simfonijose – o jų juk egzistuoja tiek įrašų – visuomet labai aiški tempais pagrįsta struktūra. Skirtingų padalų tempų santykiai – vienas iš sudėtingiausių dalykų atliekant Mahlerį, nes ten tiek daug mažulyčių epizodų, nuolat sugrįžtančių atkarpų, ir štai toji organiška tempų logika Boulezo interpretacijose mane labai žavi. Paimkime, pavyzdžiui, Septintąją simfoniją: daugelis ten perteikia laidotuvių vaizdinį, groja labai lėtai, o jis pasirinko tokį organizuotą tempą, kuris surenka į vienį visus kontrastingus segmentus.

*Tai kreipia link kito klausimo. Sakėte, „Kodėl Mahleris?“. Ne paslaptis kai kurių standartinio repertuaro atlikėjų antipatija šiuolaikinei muzikai. Tačiau lygiai taip ten, kur vyrauja naujoji muzika, juntamas neslepiamas nepakantumas repertuaro kanono – ypač romantinės muzikos – atžvilgiu. Juo įdomiau buvo prieš Ensemble InterContemporain repeticiją stebėti apsigrojinėjančius atlikėjus – skambėjo Bachas, Chopinas, Weberis... Taigi visiškai neatsisakote tokio pobūdžio muzikos?*

O, nemanau, jog tai įmanoma. Kiekvienai kompozitorių kartai patinka manyti, jog jie pradeda kažką naujo. Kodėl gi ne? Muzikos istorijoje žinome daug atvejų, kai naujos estetiškos idėjos sąlygojo kažko seno atgimimą. Taigi kad ir ką kas norėtų galvoti, visuomet išlieka į praeitį kreipiantys elementai. Tai tarsi palikimo dalis. Niekuomet nesu girdėjęs apie kuriantį kūdikį.

Tačiau repertuaro problema išties egzistuoja, ypač orkestruose. Simfoniniai orkestrai turi savo patronus ir savo publiką, kuriai patinka girdėti jau žinomus dalykus – pažįstamą muziką lengviau suprasti. Ir kai tenka palikti tą tono-familiarų kompozicijų tipą, jie praranda pasitikėjimą savimi ir nebesijaučia galį suprasti, ką kompozitorius nori pasakyti. Tai mitas, jog būtina muzikoje viską suprasti, norint, kad kūrinyje patiktų, kad būtų galima pasijusti vienyje su muzika. Kaip ir daileje, architektūroje ar kituose menuose, tam tikrus menininkus suprasi geriau ar jausiesi jiems atviresnis nei kitiems. Vienintelė problema, mano manymu, yra ta, kad daugelis šiuolaikinės muzikos „nemėgstančių“ žmonių tiesiog esti pernelyg užsisklendę. Ausis turi būti atvira garsui. Visiškai nesvarbu, jei iš pradžių nepavyksta perprasti garsų sąrangos. Svarbiausia – pirmasis išpūdis. Kai žiūriu į Rothko, Pollocko ar kitų šiuolaikinių dailininkų kūrinius, neapsimetu juos suprantas. Tačiau esu atviras tam, ką jie darė. Pasitenkinu tuo, ką suvokiū šiuo metu, o vėliau vis sugrįšiu prie jų ir, ilgainiui, jie taps tokie pat pažįstami kaip Barberis ar Rembrandtas. Kuo daugiau šiuolaikinės muzikos esi girdėjęs, kuo labiau ji tampa pažįstama, tuo mažiau neigiamo nusiteikimo jos atžvilgiu.

*Ar tas pat galioja ir profesionaliems atlikėjams? Ne visi jie ryžtasi atsigręžti į naująją muziką.*

Taip, jie šiek tiek prisibijo, tačiau vis daugiau jaunų atlikėjų, su kuriais tenka dirbti ir kalbėtis, esti gerokai atviresni nei, man regis, aš buvau jų amžiaus. Tai teikia vilčių. Vis dėlto pagrindinė problema, mano manymu, yra ne atlikėjai. Kaip jau minėjau – kad ir kaip ciniškai tai skambėtų, – muzikams už jų darbą mokama ir jie gros (kaip galėdami geriau) tai, ko iš jų reikalaujama. Taigi yra būdų priversti atlikėjus „atsiverti“, bent jau iš dalies. Kur kas didesnė problema – klausytojai. Schönbergas manė, kad jo muziką po penkiasdešimties metų žmonės supras taip, kaip supranta Mozartą ar Schubertą. Nemanau, jog tai įmanoma. Šiuolaikinis menas reikalauja tam tikrų pastangų. Jei padirbėsi ir išmoksi lietuvių kalbą, žymiai geriau suprasi Lietuvos kultūrą. O jei ne – ką gi, vis vien galėsi žavėtis šia šalimi, tačiau šioks toks barjeras išliks. Tai nereiškia, kad, norint pasiklausti Boulezo ...*explosante-fixe*..., reikia išstudijuoti jo partitūrą. Tačiau tikrai pravartu būtų pasiskaityti kūrinių anotaciją koncerto programoje ir pamėginti susidaryti tam tikrą vaizdą apie tai, ko siekė kompozitorius. Branginti meną galima įvairiai.

Kartais mūsų prašo koncerto metu pristatyti atliekamus kūrinius. Kai kuriems žmonėms tai nepatinka – jie nenori, kad būtų įtakojama jų „skaisti“ pirmojo kūrinių klausymosi patirtis, nuspalvinamas jų mąstymas. Aš tai suprantu. Juolab kad gerai pateikti kūrinius – tikrai sudėtinga. Pagrindinis tokių pristatymų tikslas yra atverti klausytojus, paskatinti tam tikras jų klausos ir mąstymo pastangas. Tai labai ypatinga užduotis. Pamenu, kartą grojome Stockhauseno *Adieu* pučiamųjų kvintetui. Mums tuomet vadovavęs Davidas Robertsonas, kuris dabar diriguoja Saint Louiso simfoniniam orkestrui, nutarė pats pristatyti kūrinių. Koncertas vyko muziejuje, taigi, jau pati visų tų puikių paveikslų atmosfera buvo labai palanki asociacijoms. *Adieu* skirtas žuvusiam jaunuoliui, kūrinių užsakiusio obojininko sūnui. Davidas kalbėjo apie gyvenimą, nuostabias jaunų žmonių patiriamas akimirkas, jausmus, muziką, meną... Staiga – „stop“, ir pradėjome groti. Tobulas pateikimas, nes kūrinyje – būtent apie tai. O juk dažnai nutinka taip, kad kompozitoriui kalbant prieš koncertą žmonės žiūri į tai, kaip jis juda, klausosi jo balso, ką jis sako, ir susidaro išankstines nuostatas apie skambėsiančią muziką. Kartais tai gali būti labai žalinga. Pasitaiko, jog kompozitorius, puikus oratorius, nuostabiai pasakoja apie savo meną, o tuomet, klausydamasis kūrinių, nesupranti – kur gi visi tie dalykai, kurių tikėjaisi jam kalbant... Tinkamai pateikti atliekamą muziką – labai svarbu.

*Verbalinė komunikacija šiais laikais taip išaukštinta... Regis, koncertų lankytojams, prieš „vartojant“, viskas turi būti pateikta ant lėkštelės.*

O, taip. Ir dar viena didžiulė problema – vizualumas. Viskas šiandien turi būti iliustruota. Nebegalime klausytis Vaughano Williamso, Edwardo Elgaro ar Howardo Hansono, nes tai – „filmų muzika“. Bet juk

ji buvo parašyta dar prieš atsirandant kinui! Net ir Richardas Straussas daugeliui žmonių asocijuojasi su kinu... Vizualumo, muzikos reprezentatyvumo isterija visiškai pakeitė mūsų gebėjimą suvokti šiuos kūrinius. Antai *Žvaigždžių karai* – apie erdvę, ateitį, kitas gyvybės formas, o iliustruojame tai tonotradicine XIX amžiaus muzika... Juk tai visiškai absurdas!

*Dėstote Paryžiaus konservatorijoje. Ar studentai noriai imasi naujų kūrinių, kurių neįprasta muzikinė kalba dargi neretai reikalauja ir kitokių technikų nei jų išmoktosios? Kaip juos lavinate šiuo atžvilgiu?*

Dėstydamas kamerinę muziką, savaime suprantama, siekiu, kad studentai grotų mūsų atliekamą repertuarą. Tačiau tiesa tai, kad šiuolaikinė muzika techniškai labai sudėtinga, dažnai reikalaujanti visiškai priešingų tradiciniams grojimo būdams dalykų. Apskritai šių dienų atlikėjų techninis pasiruošimas – nepaprastai stiprus: jų lygis gerokai aukštesnis nei būta prieš dvidešimtį ir nepalyginamai geresnis nei prieš keturiasdešimtį metų. Tačiau visi jie išmokyti tradicinės technikos, kurią, renkantis groti naująją muziką, tenka adaptuoti kitokiems reikalavimams. O norint ją adaptuoti – vėlgi – reikalingas mąstymo atvirumas. Tad labai svarbu dėstant naująją muziką gebėti jaunimui paaiškinti, kodėl ją būtina groti, kaip kantriai išlaukti, kol sudėtingi jos užraktai atsivers kaip savaime suprantami. Kartais tenka gana ilgai ieškoti alternatyvių būdų kokiai nors techninei problemai išspręsti, dažnai prisireikia ieškoti kompromisų su kompozitoriais, bet užvis svarbiausia – pasitelkti protą, mąstymą, ir visuomet bus įmanoma surasti išeitį.

*Kiekvienas kompozitorius ir kiekvienas naujas kūrinys turi savus kodus. Nuo ko pradėdate juos šifruoti?*

Dažniausiai stengiuosi pasitarti su autoriumi: galime išnaudoti tą privalumą, kad dauguma jų – dar gyvi. Kitais atvejais gali pamėginti surasti atlikėją, kuris jau grojo šį kūrinį. O jei visos galimybės išsemtos, tuomet belieka pažvelgti kūrybiškai... Kartais net kūrinyje, kurio partitūroje – vienui vienintelė nata ir tuščia erdvė aplink ją, nesama jokių nuorodų, jokių krypčių ar padalų, o kompozitorius atsisako bet ką pakomentuoti (būna ir taip!), įmanu atrasti nuostabių dalykų, fantastiškų garsų...

*Norėčiau paklausti apie Jūsų asmeninius skonius. Kaip ansamblio narys, suprantama, grojate viską, už ką Jums mokama (cituojant Jūsų žodžius). O kokią muziką rinktumėtės asmeniškai?*

Visų pirma man įdomu groti kūrinius, kurių visos partijos susipina tirštoje tekstūroje, kiekvienai jų išlaikant individualumą ir kartu glaudžiai sąveikaujant su kitomis, nuolat sekant, kas vyksta aplink. Tokios muzikos atlikimas – sudėtingas, didžiulės koncentracijos reikalaujantis iššūkis, tačiau kaskart tai įdomu ir teikia džiaugsmą. O estetiniu atžvilgiu – sunku pasakyti, esama tiek daug įvairių stilių... Elektroninė muzika man labai įdomi, tačiau kiek nuvilianti tuo, kad elektronika neišvengiamai atima dalį interpretacijos bei instrumento savybių, kuriomis tenka su ja dalytis. Galbūt panašiai jaučiasi kompozitorius, IRCAM'e dirbantis su garso inžinieriumi ir iš dalies priklausomas nuo savo partnerio. Taigi pirmenybę teikiu kūriniams, kuriuose muzikai suteikiamos maksimalios išraiškos galios, bet iš esmės nėra nieko, ko principingai nemėgčiau.

*Tad nesutiktumėte su nuomone, kad šiuolaikinėje muzikoje atlikėjas tėra nemalonus, tačiau neišvengiamas kompozitoriaus įrankis, kuris, norėdamas geriau pasitarnauti autoriaus muzikinei idėjai, turėtų pasistengti išlikti kaip galima neutraliu?*

Atlikėjas juk ne kompiuterio klavišas... Kita vertus, dideliame orkestre griežiantys muzikantai kartais iš tiesų dirigentų traktuojami kaip vientisa garso masė. Skambant dešimties ar dvylikos chromatinių natų akordui, visiškai nesvarbu, ar tu groji, ar ne – niekas neišgirs jokio skirtumo. Tad nesunku pasijusti, tartum tavo balsas negirdimas ir nereikalingas. Tuo tarpu mūsų ansamblis puikus tuo, kad kartais čia grojame ir orkestrinį repertuarą su didelėmis styginių grupėmis, bet dažniausiai atliekame kamerinę muziką. O šioji – tai ne vien pučiamųjų ar styginių kvintetai: tai visos įmanomos įsivaizduoti kombinacijos. Neužilgo grosime kūrinių valtornai, arfai, fagotui ir kontrabosui: be galo įmantrus instrumentų derinys – ne tik stimuliuojantis, bet ir neabejotinai leisiantis kiekvienam iš šių keturių

žmonių kažką toje muzikoje pasakyti ir išreikšti. Taigi nemanau, kad Jūsų minėtą stereotipą galima pritaikyti *Ensemble InterContemporain*, o ir šiuolaikinei muzikai apskritai.

*Viena vertus, naujojoje muzikoje besispecializuojantys atlikėjai atrodo esą savotiškai „kuklesnės“ figūros kultūros pasaulyje nei mainstream'o primadonos. Kita vertus, šiuolaikinę muziką atliekančiųjų darbas net atsakingesnis ir svarbesnis tuo, kad jų simpatijos ar dėmesys gali turėti lemiamos įtakos muzikos kūrinio koncertiniam gyvavimui (ar nebūčiai). Chopinui savo interpretacijomis jau nebepakenksi, o štai Adèsui – gali...*

Tai tiesa. Savo studentams visuomet kartoju, kad negrotų kūrinio tol, kol nepajus visų iki vienos jo natų, nesupras jų reikšmės. Būtina išlaukti, kol viskas susigulės. Turi pradėti nuo skaitymo iš lapo, o kai jau pradedi įsiminti gaidas, įgyji tam tikrą kontrolę šiuo atžvilgiu, paprastai visas kūrinys įgauna gerai apčiuopiamą prasmę. Tereikia pagalvoti, jog kompozitorius prie šio kūrinio praleido gerokai daugiau laiko nei tu: mąstė apie tavo instrumentą, apie tai, ką, jo manymu, gali juo išgauti, ko jis norėjo, kokios tavo komunikacijos šiuo kūrinio jis trokštų. Privalai tam skirti ne mažiau laiko nei jis, o gal ir daugiau. Ypač jei groji solo kūrinį, jis turi skambėti it tavo paties sukurtas (prisiminkime Bernsteino žodžius). Skirtingai nuo kitų menų, muzikoje vien kompozitoriaus neužtenka: negali parduoti partitūros ir tikėtis, kad publika ja mėgausis. Tai menas, kuriam būtina itin glaudi kompozitoriaus, atlikėjo ir klausytojo sąveika. Jei viena iš šių grandžių neegzistuoja ar veikia ne 100 % pajėgumu, jau negerai. Kaip dažnai stebime situaciją, kai kažkam vienas ar kitas kūrinys nepatinka, o tada jį imasi atlikti kitas muzikantas, kuris atiduoda visą save, ir netgi scenoje „išjungus“ garsą galima labai aiškiai pajusti, kuriam iš jų tas kūrinys yra savas ir mielas. Atlikėjo indėlis šiuolaikinėje muzikoje tikrai nepaprastai svarbus.

*Helsinki, 2009 m. rugpjūtis*