

4. koncert
nedelja, 14. oktober 2012, ob 20.00
predkoncertni pogovor z Lariso Vrhunc in Nino Šenk ob 19.00
Slovenska filharmonija, Dvorana Marjana Kozine

Schumann (–) danes



Gérard Grisey (1946–1998)

Les espaces acoustiques (Zvočni prostori):

Prologue (1976)

za violo solo

Garth Knox – viola

Robert Schumann (1810–1856)

Pravljične pripovedke, op. 132

za klarinet, violo in klavir

Lebhaft, nicht zu schnell (Živo, ne prehitro)

Lebhaft und sehr markirt (Živo in zelo markirano)

Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck (Mirni tempo, z nežnim izrazom)

Lebhaft, sehr markirt (Živo, zelo markirano)

Larisa Vrhunc (roj. 1967)

Fabula (2012) – svetovna premiera

za klarinet, violo in klavir

Jurij Jenko – klarinet

Garth Knox – viola

Franco Venturini – klavir

odmor

Miroslav Srnka (roj. 1975)

Coronae (2010)

za rog solo

Saar Berger – rog

Nina Šenk (roj. 1982)

Prelude (2012) – svetovna premiera

za dva klavirja, dva violončela in rog

Robert Schumann

Andante in variacije, op. 46

za dva klavirja, dva violončela in rog

Emanuele Torquati, Franco Venturini – klavir I in II

Igor Mitrović, Milan Hudnik – violončelo I in II

Saar Berger – rog

Po jutranjem prepletanju Schumannove glasbe z Zimmermannovo postavljamo tokrat dve Schumannovi deli v naš čas in prostor. Slovenski skladateljci Lariso Vrhunc in Nino Šenk smo povabili k stvaritvi novih del, ki se na kakršenkoli način navezujeta na dve pomembni Schumannovi komorni deli. Prva je razmišljala o *Pravljicnih pripovedkah*, op. 132, druga pa obravnava *Andante in variacije*, op. 46. Tako vsak par tvori glavino vsakega dela koncerta. Za uvod v sklopa bomo slišali krajši solistični deli znamenitega avtorja spektralne glasbe Gérarda Griseya in izjemno zanimivega češkega komponista mlajše generacije Miroslava Srnke.

Gérard Grisey (1946–1998)

Les espaces acoustiques (Zvočni prostori)
za violo solo

Zvočni prostori so cikel šestih skladb, ki je nastajal med leti 1974 in 1985. Sestavlja ga šest inštrumentalnih del, ki so lahko izvedena eno za drugim, saj vsako od njih razširi zvočni prostor prejšnjega. Enotnost celega cikla leži v oblikovni podobnosti posameznih skladb in v dveh referenčnih značilnostih: v spektru alikvotnih tonov in periodičnosti.

Grisey je značilnosti svoje glasbene govorice, ki jo je uporabil v *Zvočnih prostorih*, združil v sledeče postavke:

- komponiranje s toni in ne z notami,
- vplivanje na razlike; to pomeni, kontroliranje razvoja (ali ne-razvoja) tona in hitrosti njegovega razvoja,
- upoštevanje relativnosti našega dojetanja,
- prenos fenomenov, ki so jih dolgo časa raziskovali v elektronskih studiih, na zvoke inštrumentov,
- stremljenje k sintetičnemu stilu, v katerem različni parametri prispevajo k izgradnji (nastanku) posameznega zvoka. Primer: struktura netemperiranih tonskih višin omogoči nastanek novih zvočnih barv, iz katerih zrastejo določene strukture trajanja, itd. Sinteza tako zaobjema na eni strani nastanek zvokov (materiala) in posledično nastanek odnosov med toni (oblik).

Prologue (Prolog) (1976)
za violo solo

Melodijo lahko zaznamo in si jo zapomnimo na dva načina: izhajajoč iz posameznih tonov, iz katerih je sestavljena, ali po njeni podobi, obliki melodične linije. *Prolog* je namenjen drugemu tipu poslušanja. V njem najdemo melodično silhueto in preobrazbe (transformacije), ki se vedno vračajo po principu spirale. Natančna definicija te silhuete se nenehno spreminja, ker se tonske višine postopoma oddaljujejo od prvotnega spektra in se preko določene stopnje disharmonije spremenijo v šum. Melodična silhueta določa celotno obliko, tempe in nastop dveh dodanih vstavkov: srčnega utripa (kratko/dolgo) in odmeva.

En sam glas, vendar tudi abstraktna in brezkompromisna struktura. Za Griseya je bistvo glasbe dialektika med šumom in prostorom.

Robert Schumann (1810–1856)

Märchenerzählungen (Pravljicne pripovedke),
op. 132
za klarinet, violo in klavir

Leto 1853 je bilo za komponista Schumanna zadnje obdobje, v katerem je (tri leta pred smrtjo) še lahko kolikor toliko zbrano komponiral. Takrat je ustvaril *Sonata št. 3 v a-molu*, op. posth. za violino in klavir, *Pravljicne pripovedke*, op. 132 za klarinet, violo in klavir ter *Pet romanc* za violončelo in klavir. O slednji skladbi ne vemo nič več kot to, da je Schumann vztrajno prosil Claro, naj note zažge. Clara je z uničenjem skladbe dolgo časa oklevala, nato pa z Brahmsovim tihim soglasjem note vendarle zažgala in svet je za vedno izgubil zadnjo Schumannovo skladbo.

Če želimo z ogromne časovne distance zaslutiti stanje Schumannovega duha v obdobju, ko je bilo njegovemu duševnemu zdravju vedno težje pomagati, se lahko torej poglobimo v preostali omenjeni skladbi iz leta 1953. *Tretja violinska sonata* je prežeta z mračnostjo, celo njen *Scherzo* je težak

in grob, zaključni *Finale*, sicer virtuozen, ne daje nobenega vtisa triumfalnosti ali spektakularnosti, tako značilnih potez zaključkov cikličnih romantičnih skladb.

Podobno je pri *Pravljinih pripovedkah*. Skladba sicer nosi soroden naslov kot *Pravljine slike (Märchenbilder)*, op. 113 za violo in klavir iz znamenitega leta 1849, vendar pa se od nje močno razlikuje. *Pravljine slike* so, podobno kot *Scene iz otroštva*, op. 15, *Tri romance*, op. 94, *Klavirski kvintet*, op. 44, in *Fantazijske skladbe*, op. 73, skoraj programsko pripovedovanje pravljinih zgodb z logičnim potekom. V *Pravljinih pripovedkah*, op. 132 pa se zdi vse drugače: prelepa princesa, princ na belem konju, junaški pohodi vitezov, vse je tu, a brez zgodbe ... So štirje stavki le poskus onemoglega pravljničarja, ki zna še vedno mojstrsko pričarati pravljina vzdušja najrazličnejših vrst, a ne more povedati zgodbe, ki bi jo otroci lahko razumeli?

Je takšna ugotovitev podcenjevalna in krivična? Leta 1853 je Schumann tako videl in doživljal njemu ljubi pravljini svet in tako je hotel o njem pripovedovati ...

Larisa Vrhunc (roj. 1967)

Fabula (2012) – svetovna premiera za klarinet, violo in klavir

Delo Roberta Schumanna *Pravljine pripovedke (Märchenerzählungen)*, op. 132, me je nagovorilo na različnih ravneh. Na vprašanje, kako glasbo tega romantika *par excellence* razumeti v kontekstu današnjega časa, je najbrž več odgovorov, meni pa se je kot najbolj vzpodbudno pokazalo razmišljanje o prvinah glasbenega jezika, ki jih je moč uporabiti tudi izven okvira 19. stoletja.

Že v naslovu je nakazana pravljiničnost, katere jedro ni v programskosti, prej bi lahko rekli, da gre za splošno romantično navezanost na vzporedne svetove (s sebi lastno, drugačno logiko, ki je izvir kreativne energije); od teh je norost na srhljivejši, pravljiničnost pa na nedolžnejši strani. Schumann se ne zateka k tonskemu slikanju 'pravljinih' (ali tudi bolj

shizofrenih) atmosfer, ampak v ta namen uporablja čisto glasbena sredstva. Nekatera med temi sem želela vključiti v svoj glasbeni jezik. Predvsem se mi je zdelo pomembno vprašanje forme: pri Schumannu so posebej zanimive krajše forme, v katerih idej ni treba logično voditi v daljših lokih, pač pa se lahko nove vrstijo skoraj brez priprave tako, da poslušalca presenetijo. Najbolj zanimiva dela ne razvijajo klasičnih form (npr. tridelne ABA), ampak funkcijo forme podirajo. V *Pravljinih pripovedkah* sta dve od štirih miniatür v obliki ABA. Kot je pri Schumannu pričakovati, gre tudi tu za teksturo, ki jo prekine druga, kontrastna, brez prehoda ali drugačne povezave, zato sem vsako od teh samostojnih enot (A, B) nadomestila s po eno miniatür, ponovitve A pa opustila. Pač pa sta ohranjeni formalni ideji obeh bolj izvornih shem. Zaporedje stavkov je na polovici obrnjeno tako, da je iz 'izmenjujoče se' štiristavnosti (predvsem glede na karakter) nastala 'simetrična'. S tem je ideja tridelne sheme ABA vendarle ohranjena v makro-strukturi. Odsekov v moji skladbi je šest: prvi formalno sledi prvemu stavku Schumannove predloge, drugi in tretji sta A in B drugega stavka, četrti in peti B in A četrtega stavka ter šesti ekvivalent tretjemu Schumannovemu stavku v celoti. Tišine med odseki niso prave tišine, kot so tiste, ki ločujejo stavke v Schumannovi skladbi, ampak so nekoliko ozvočene (z različnimi zelo tihimi nekonvencionalnimi zvoki in enim ali dveh instrumentih tria).

Tudi druge plasti glasbenega stavka se navezujejo na glasbeno predlogo. Pri Schumannu lahko opazimo, da je plasti v teksturi rad zamikal, asinhrono gibanje tonov harmonije (npr. basa proti ostalemu delu harmonije ali melodiji) pa tvori napetosti. Dolžine fraz večkrat ne sovpadajo s taktnicami, ponavljanje takih fraz, posebej v bolj polifonski strukturi, pa navadno sledi določenemu zaporedju razmerij, in sicer tako, da se poudarki premikajo. S tem se zamaje poslušalčev občutek za težke dobe v taktih. Značilno je tudi obsesivno ponavljanje ene ideje, ki ga prekine šele nova ideja; postopnega izpeljevanja

ni, od tod tudi pogosto prelamljanje tekstur. V krajših delih so prav ti postopki generirali nove formalne rešitve: Schumann je znal en sam domislek neprestano transformirati tako, da se poslušalec ne zaveda, da drugega materiala skorajda ni. Taka je tudi tretja od štirih miniaturni, ki sestavljajo *Pravljicne pripovedke*. Za to delo je značilna tudi uporaba tematskega jedra, na katerega je bolj ali manj tesno navezan material vseh štirih miniaturni.

Opisane kompozicijske tehnike so do določene mere opazne tudi v novem delu: za osnovo organizacije tonskih trajanj sem uporabila vedno isto zaporedje razmerij, taktovski način je pri tem težko zaznaven. Harmonsko gibanje največkrat izhaja iz kanonske imitacije ali drugih vrst zamikanja zaporedja tonov iz začetne ideje Schumannovega prvega stavka. Razporejanje tekstur skuša slediti podobni logiki, kot jo najdemo pri Schumannu, prav tako pa je ves tematski material med seboj prepleten.

Beseda 'fabula' je lahko sopomenka za pripoved(ko) iz naslova Schumannove skladbe, v literarni teoriji pa ima več pomenov, od latinskega splošnega za dramo do osnovne zgodbe v romanu in izhodiščnega materiala zgodbe v ruskem formalizmu. Kot bolj ali manj samostojna poglavja prispevajo k fabuli romana, tako tudi med seboj povezane miniaturne tvorijo glasbeno celoto. O pravljčnosti pa: pravzaprav je vsaka glasba vsaj nekoliko pravljčna, saj se s svojo nematerialnostjo, abstraktnostjo umika v paralelni svet s sebi lastno navdihujočo logiko.

(Larisa Vrhunc)

Miroslav Srnka (roj. 1975)

Coronae (2010)
za rog solo

Naslov *Coronae* za rog se poigrava z besednim korenem imena instrumenta (fr. *cor*) in hkrati sugerira slike lesketajočega se zlatá krone ter podobe venca pri sončnem mrku –

torej skoraj neresnične luči iz daljave. Skladba Miroslava Srnke, ki jo je Saar Berger 16. marca 2000 izvedel v Frankfurtu Stari operi (*Alte Oper*) ob 30. obletnici Ansambla Modern, se prične z oddaljenimi in zastrtimi zvoki. Tonski material celotne skladbe skladatelj črpa iz alikvotnih tonov tretje prepihalne stopnje, torej iz specifične, značilne lestvice, ki se začne z veliko sekundo in konča z malo. Iz linij v štirikratnem pianissimu prihajajo v ospredje močnejše ritmizirana gibanja, kapljajoča kot voda – na tem mestu stoji v notnem materialu oznaka 'surrealno' – ko dogajanje pripelje do virtuoznih kaskad.

Srnko je v tej skladbi zanimala zvočna in stilistična 'svoboda' instrumenta v smislu naravnega nastanka zvoka: „*Med trobilnimi instrumenti je rog najbolj svoboden in naraven, saj je v svojem zvoku najmanj obremenjen z (na)silnim razvojem instrumentov v obdobju romantike. Tako tudi v zvoku modernega roga še vedno zasije zvočnost naravnega instrumenta.*” In tako Srnka kombinira alikvotno vrsto nad različnimi osnovnimi toni v izmenjavajočih se registrih v edinstveno melodiko, ki je zelo oddaljena od vsake znane semantike, skrivnostna kot sij na daljnem nebu. Skladba *Coronae* je posvečena spominu na Milana Slavickýja, leta 2009 umrlega učitelja Miroslava Srnke.

(Dr. Marie Luise Maintz)

Nina Šenk (roj. 1982)

Prelude (2012) – svetovna premiera
za dva klavirja, dva violončela in rog

Prelude je sicer napisan kot samostojna skladba, se pa navezuje na Schumannovo delo *Andante in variacije, op. 46*, napisano za isto zasedbo. Naslov nakazuje, da naj bi se izvajala pred Schumannom, kot preludij k njegovi skladbi.

Zgradba in obdelava materiala izhajata iz formalne oblike variacij, ki pa se ne prekinjajo in med seboj niso kontrastne, temveč se prelivajo druga v drugo. Skušala sem zlit

karakteristike preludija z variacijami in s tem ustvariti formo, ki se navezuje na Schumannov kvintet.

(Nina Šenk)

Robert Schumann

Andante in variacije, op. 46
za dva klavirja, dva violončela in rog

Po treh *Godalnih kvartetih, op. 41, Klavirskem kvartetu, op. 44, in Klavirskem kvintetu, op. 47*, nastalih poleti in jeseni leta 1842, je Schumann hotel ustvariti „nekaj popolnoma drugačnega”. Najprej je nastal *Klavirski trio*, tako nenavaden, da je vsakogar osupnil. Celo Schumann ga je za celih sedem let dal na stran.

Nato pa je v začetku leta 1843 napisal *Kvintet*, ki se je poslušalcem zdel tako presenetljiv, da je sam avtor podvomil v skladbo. „... *Variacije sem slišal samo enkrat in niso prinesle prav veliko uspeha. [...] Njihovo razpoloženje je tako elegično in mislim, da sem bil zelo melanholičen, ko sem jih napisal.*” Na žalost je Schumann na Mendelssohnov predlog skladbo predelal za dva klavirja in jo kot *opus 46* izdal februarja 1844.

Originalna zasedba dveh klavirjev, dveh violončel in roga v glasbeni zgodovini ni imela svojega predhodnika. Škoda, ki je nastala s predelavo za dva klavirja, je bila še toliko večja, ker je Schumann ob tem izpustil skoraj tretjino prvotne skladbe in tako porušil njeno zvokovno in oblikovno ravnovesje. Zahvala gre Johannesu Brahmsu, ki je kopijo izvirnika shranil in omogočil, da so šle *Kvintetne variacije (Quintettvariationen)*, kot je skladbo v svojem dnevniku imenoval Schumann) leta 1893, petdeset let po nastanku, v tisk. V nobeni skladbi ni Schumann do tolikšne mere izpostavil ‘glasov iz daljave’ (*Stimmen aus der Ferne*) – skoraj halucinirajoče oglašanje oddaljenih rogovih signalov – in ‘notranjih glasov’ (*innere Stimmen*) – tresoči se citat iz cikla *Ženska ljubezen in življenje (Frauenliebe und Leben)*, op. 42 v violončelih.