

2. koncert

torek, 14. oktober 2014, ob 20.00
Slovenska filharmonija, Dvorana Marjana Kozine
predkoncertni pogovor s Tadejo Vulc in Dajem Fudžikuro ob 19.00

Urok dežja

Alja Zore (roj. 1992)

Kalialihzis (2014)
za pihalni kvintet
Svetovna premiera

Slowind

Aleš Kacjan – altovska flavta
Matej Šarc – angleški rog
Jurij Jenko – klarinet
Metod Tomac – rog
Paolo Calligaris – fagot

Toru Takemicu (1930–1996)

Eclipse / Mrk (1966)
za bivo in šakuhači

Džunko Handa – biva
Tadaši Tadžima – šakuhači

Tadeja Vulc (roj. 1978)

Pajčevine časa (2014)
za pihalni kvintet
Svetovna premiera

Slowind

Aleš Kacjan – flavta
Matej Šarc – oboa
Jurij Jenko – klarinet
Metod Tomac – rog
Paolo Calligaris – fagot

odmor

John Cage (1912–1992)

Ryoanji / Rjoan-dži (1984)
za bambusovo piščal, tolkala in zvočni
posnetek

Robert Aitken – bambusova piščal
Aleš Kacjan – tolkala

Daj Fudžikura (roj. 1977)

Wind Skein / Vetrovna jata (2013)
za oboo, klarinet, altovski saksofon,
basovski klarinet in fagot

Matej Šarc – oboa
Jurij Jenko – klarinet
Dejan Prešiček – altovski saksofon
Dimitrij Lederer – basovski klarinet
Paolo Calligaris – fagot

Toru Takemicu

Rain Spell / Urok dežja (1982)
za flavto (altovsko flavto), klarinet, harfo,
klavir in vibrafon

Robert Aitken – flavta, altovska flavta
Jurij Jenko – klarinet
Nicoletta Sanzin – harfa
Marjan Peternel – klavir
Franci Krevh – vibrafon

Alja Zore (roj. 1992)

Kaliaihzis (2014)

za pihalni kvintet

Če se v samo gibanje skladbe in strukturiranje glasbenega materiala vedno do neke mere vriše gibanje mišljenja v ozadju, je skladba *Kaliaihzis* nastala v premišljevanju o redu kot nekem primarnem, izvornem načinu bivanja. Vprašanje vzpostavitve reda je v jedru glasbenega ustvarjanja in ustvarjanja nasploh, saj gre vedno za določeno konsolidacijo primarnega kaosa možnega v bolj ali manj določeno obliko. Vendar pa se izvorni red velikokrat skuša nadomestiti s sistemom, s skupkom pravil skladanja, bodisi družbeno ali individualno ustvarjenih. Tako sam proces ustvarjanja sploh ni več zaznavanje možnih potekov in gibanj, ampak izpolnjevanje vnaprej načrtanih pravil. V ozadju skladbe *Kaliaihzis* je vprašanje, kako mimo tega, ne s kakršnokoli odprto improvizacijsko formo izvajanja, ampak s samim procesom ustvarjanja, kako vzpostaviti red in smisel, kako konsolidirati kaos skozi temeljno občutje reda in radosti, ki gibanje zvoka ureja od znotraj in šele skozi to lahko dostopa tudi do kaosa in ga ne samo na videz zamrzne, ampak dejansko presvetli in uredi.

Alja Zore

Toru Takemicu (1930–1996)

Eclipse / Mrk (1966)

za bivo in šakuhači

Kar nekaj časa je Takemicu videl v vsakršnem poskusu komponiranja tako imenovane 'vzhodnjaške' glasbe zgolj izpostavljanje eksotike Daljnega vzhoda

zahodnemu občinstvu. Navdušen nad glasbo zahodnega sveta, je Takemicu glasbi svoje domovine dolgo obračal hrbet, saj si ni predstavljal, da bi jo zahodna publika lahko sprejemala na podoben način kot svojo glasbeno umetnost. Poleg tega pa zaradi zgodovinskih bremen lastnega naroda s svojimi kompozicijami nikakor ni želel vzbujati spominov na tragične dogodke iz II. svetovne vojne.

Takšnih zadržkov se je otesel ob pomoči ameriškega avantgardnega skladatelja, filozofa in glasbenega teoretika Johna Cagea (1912–1992), ki je v 'zahodno' avantgardno glasbo vključil tudi fenomene, značilne za glasbo Daljnega vzhoda. Mednje sodijo: koncept pluralistične, večplastne, prostorske glasbe, pojmovanje tišine kot *plenuma* in ne kot vakuuma ter nenazadnje prednost individualne zvočne barve posameznega zvočnega dogodka pred sintaktičnim odnosom med več glasbenimi dogodki, kar je tradicionalno determiniralo diskurz zahodne glasbe. Za realizacijo takšnih glasbenih pojavov je Takemicu izbral dva zelo različna japonska tradicionalna instrumenta: *bivo*, brenkalo s svilenimi strunami, podobno lutnji, in *šakuhači*, flavto, narejeno iz bambusa. Za prvega je značilna sposobnost izvajanja dramatičnih intonacijskih zvočnih modulacij, za drugega pa velika raznolikost v artikuliranju in niansiranju trajajočega tona. S kombiniranjem lastnosti obeh instrumentov skladba omogoči natančno dojetje 'glasbene površine', še zlasti ker vedno znova (z odmerki tišine) pušča dovolj prostora med posameznimi zvočnimi dogodki, da lažje zaznamo bogastvo njihovih nians.

Skladba *Mrk (Eclipse)* je zapisana brez točno določenih ritmičnih vrednosti in tonskih višin. Part bive je pisan v obliki *tabulature* (označenih prijemov različnih

zvočnih pojavov na instrumentu) s posebnimi simboli za zapis intonančnih sprememb ter različnih vrst *atak*, izvajalec na šakuhačiju pa sledi linijam in krivuljam, ki v odnosu na časovno os določajo relativno gibanje tonske višine. Notni zapis torej pušča precej izvajalske svobode, tudi v časovnem smislu. Dolžine tišin med zvočnimi dogodki niso določene. V bivinem partu najdemo dodatne, večpomenske sugestije v obliki verzov Rabindranatha Tagoreja (1861–1941), Takemicu pa emocionalne sugestije izraža tudi z izgledom notnega zapisa: del skladbe je namreč natisnjen kot negativ – bele note na črnem papirju. Vizualni mrk spremlja kontraste zvočnih barv, ki tvorijo bistvo skladbe.

Prva izvajalca skladbe *Mrk* sta bila izjemna Kinši Curuta in Kacuja Jokohama. Naj kot anekdoto dodam še, da je bil nad to skladbo glasbeni direktor Newyorških filharmonikov Leonard Bernstein tako navdušen, da je še istega leta naročil noviteto za bivo, šakuhači in simfonični orkester. Nastalo je delo *Novembrske sledi*, s katerim so filharmoniki proslavili 125-letnico svojega obstoja, mi pa jo bomo lahko pojutrišnjem slišali na abonmajskem koncertu Orkestra Slovenske filharmonije.

Tadeja Vulc (roj. 1978)

Pajčevine časa (2014)

za pihalni kvintet

Vedno znova odstranjujemo pajčevine ...

Odstranjujemo pajčevine in prah, ki nam kazijo današnji prostor in čas. Želimo si namreč sedanjosti, ki je jasna in čista. Hkrati želimo ohranjati tudi prijetne spomine na preteklost ...

Te spomine nosimo v sebi in tudi čeznje se pletejo pajčevine ... Razpreda jih čas in ne moremo jih počistiti. Mar zato spomini počasi bledijo?

Pajčevine s časom postajajo vse gostejše in močnejše ...

PAJČEVINE, čeprav ste prečudovita kreacija narave, vas NOČEM nositi v sebi!

S poki vas poskušam pretrgati in tudi, če mi ne uspe, me tolaži dejstvo, da se kljub vaši trdnosti še vedno vidi skozi!

Skladbo posvečam odličnim članom pihalnega kvinteta Slowind.

Tadeja Vulc

John Cage (1912–1992)

Ryoanji / Rjoan-dži (1984)

za bambusovo piščal, tolkala in zvočni posnetek

Leta 1962 je John Cage v Kyotu obiskal budistični tempelj in v njem majhen skalnato-peščen vrt z imenom Rjoan-dži (*Ryoan-ji*, v prevodu *Mirni zmaj*). Vrt sestavlja petnajst večjih kamnov nepravilnih oblik, postavljenih v skrbno pograbljen pesek v trideset metrov dolgem pravokotniku. Razporejeni so v pet skupin; v vsaki skupini je različno število kamnov: pet, dva, trije, dva in spet trije. Posebna

draž vrta je v tem, da je mogoče hkrati videti samo štirinajst kamnov, ne glede na to, s katerega mesta in pod katerim kotom gledamo na vrt. Vseh petnajst kamnov naj bi bilo mogoče videti le, ko opazovalec doseže duhovno razsvetljenje skozi zen meditacijo.

Cagea je vrt Rjoan-dži močno prevzel. Tako je leta 1983 pričel z ustvarjanjem risb z naslovom *Where R=Ryoanji*. Pri tem se je posluževal petnajstih različnih manjših kamnov in delal njihove obrise. Likovno ustvarjanje je bilo podlaga za cikel petih skladb za različne solistične instrumente: najprej oboo, nato še za glas, flavto, kontrabas in pozavno. Solističnemu instrumentu, ki predstavlja kamne, je vsakič dodal še part dveh tolkal oziroma orkestrski part in posnetek. Vsak solo sestavlja osem delov (devet v verziji za glas). Vsak od delov je napisan na dveh straneh, od katerih vsaka vsebuje dva pravokotna sistema. V vsakega od pravokotnikov je Cage narisal obrise petnajstih kamnov. Solist mora narisane vijuge izvajati kot *glissande* znotraj določenega tonskega obsega. Na določenih mestih se obrisi različnih kamnov prekrijejo. Zato je skladatelj predvidel vnaprej pripravljen posnetek solističnega instrumenta, tako da nastanejo dui, trii itd. Tolkalni part sestavljata dva nedoločena zvoka, nekovinski in kovinski, ki ju je potrebno izvajati v unisonu.

Metrum tolkalnega parta je sestavljen iz 12, 13, 14 ali 15 udarcev in predstavlja skrbno pograbljen pesek.

Verzijo skladbe *Rjoan-dži* za bambusovo piščal je John Cage posvetil nocojšnjemu izvajalcu Robertu Aitkenu, ki si je zanj sam izdelal instrument iz havajskega bambusa.



Daj Fudžikura (roj. 1977)

Wind Skein / Vetrovna jata (2013)
za oboo, klarinet, altovski saksofon,
basovski klarinet in fagot

Navdih za nastanek skladbe je bila mala jata ptic selivk, ki letijo v simetrični obliki črke V. Ptice v jati instinktivno vedo, katera izmed njih bo vodja, nagonsko tudi ciklično menjajo mesta v jati: enkrat so spredaj, drugič zadaj, da si napor letenja enakomerno porazdelijo.

Ta fenomen sem uporabil v skladbi za pihalni kvintet. Predstavljam si glasbenike, kako 'letijo' v obliki črke V, kot ena sama velika ptica. Nепrestano spreminjajo celotno obliko, a so hkrati ves čas skupaj – z rahlimi, komaj zaznavnimi teksturnimi spremembami znotraj skupine.

Vetrovna jata ima (zaenkrat) dva stavka, ki ju lahko brez premora izvajamo v poljubnem vrstnem redu. V enem od stavkov prevzame solistično vlogo saksofon, ostali instrumenti pa ga podpirajo z uporabo multifonikov – kot da so močan vetrovni tok, ki veje iz saksofonistovih melodij.

Daj Fudžikura

Toru Takemicu

Rain Spell / Urok dežja (1982)
za flavto (altovsko flavto), klarinet, harfo,
klavir in vibrafon

V eseju *Na robu glasbe* je Takemicu nakazal nekaj povezav med naravo in tistim, kar v glasbenem smislu biva v naravi. Ker je bila v njem misel na naravo vedno prisotna, je japonski skladatelj v svojo glasbo prenesel elemente zasanjane pokrajine: drevo, zvezde, ocean, vrtove, mavrico.

Sámo glasbeno dogajanje se v njegovih delih odvija na poseben način. Zanimiva je avtorjeva razlaga skladb s tematiko vrtov: „*Japonski vrtovi tipa kaiyu* (promenadni vrtovi) *so izredno lepi, premišljeni do najmanjših podrobnosti, najmanjših delcev. In vendar v njih ne prevladajo podrobnosti, pač pa harmonija celote. Vsak delec, čeprav anonimen, odseva celoto, torej svet in veselje. Glasba je podobna vrtu: blešči se, kadar nanjo sije sonce in potemni, ko sonce izgine. Dež spreminja barve in ko zapiha veter, se spremeni oblika. To je glasba, ki jo iščem.*”

Svoboda oblike je predvsem značilna za ciklus skladb, ki jih Takemicu imenuje *Vodna pokrajina*. „*Znane so nam samo začasne oblike vodnih stanj: dež, jezero, reka, slap, morje. Tokovi tvorijo oceane. Na podoben način je glasba tista, ki pogloblja naše življenje skozi vedno spreminjajočo se pozornost.*”

Kot si lahko predstavljamo, je skladbo *Urok dežja* navdahnili dež. Temelji na principu različnih, nenehnih sprememb, ki se izlijejo v morje tonalitete – tako kot pri kroženju vode v naravi.