



5. koncert

petek, 23. oktober 2015, ob 17.30

Predkoncertni pogovor ob 16.45

Gost pogovora: Tadej Kenig

Slovenska filharmonija, Dvorana Marjana Kozine

Elektronika II

Pierre Boulez (roj. 1925)

Dialogue de l'ombre double (1984)

za klarinet in elektroniko

Tadej Kenig – klarinet

Gregorio García Karman – elektronika

Hannes Fritsch – tonski mojster

Georg Katzer (roj. 1935)

Les Paysages fleurissants (2001)

za štiri-kanalni posnetek

Gregorio García Karman – elektronika

Hannes Fritsch – tonski mojster

Heinz Holliger (roj. 1939)

Študija o večzvočjih (1971)

za oboo solo

Matej Šarc – oboa

Mihael Paš (1970–2015)

S

za elektroniko

Gregorio García Karman – elektronika

Hannes Fritsch – tonski mojster

Salvatore Sciarrino (roj. 1947)

Il silenzio degli oracoli (1989)

za pihalni kvintet

Slowind

Gregorio García Karman – elektronika

Hannes Fritsch – tonski mojster

Pierre Boulez (roj. 1925)

Dialogue de l'ombre double (1984)
za klarinet in elektroniko

Skladbo *Dialogue de l'ombre double* (*Dialog dvojne sence*) je Pierre Boulez napisal po reviziji svojega zgodnejšega opusa *Domaines* za klarinet solo oziroma za klarinet in 21 instrumentov in jo je posvetil Lucianu Beriu ob njegovem 60. rojstnem dnevu. Naslov je prevzel iz drame Paula Caludela *Le Soulier de satin* (*Satenasti čevljar*). Obstajata dve enakovredni različici skladbe, ki se med seboj razlikujeta po vrstnem redu izvedbe posameznih delov: t. i. različica z rimskimi številkami in inačica z arabskimi številkami. Trinajst delov skladbe sestavlja šest *strof* in pet *prehodov* (*Transitions*) ter dva *okvirna dela*, *začetni in končni* (*Sigle initial, Sigle final*). Strofe izvaja klarinet v živo s pomočjo ozvočenja in blage transformacije zvoka (ob klavirju s pritisnjenim pedalom), prehodi pa so podobno kot začetni in končni del skladbe posneti in predvajani preko šestih oziroma sedmih zvočnikov. Posnetke mora izvajati isti klarinetist, ki igra skladbo tudi v živo.

Zasnova oblike dialoga je pri obeh načinih izvedbe (igranju v živo in predvajanju posnetkov) naznačena z dvema predvidenima sorodnima tehničnima postavitvama. Pri igranju v živo je klarinetist v idealnih pogojih postavljen na sredino dvorane med publiko, če to ni mogoče, pa na oder pred publiko. Zvočniki so razporejeni okoli zunanjega roba občinstva. Predvajanje posnetka s prehajanjem zvoka od enega zvočnika do drugega omogoča dodatno širjenje in gibanje zvoka (spacializacija). Sedmi zvočnik je bolj odmaknjen od

ostalih in daje občutek oddaljenosti zvoka klarineta.

V skladbi dialog ni konfrontacija žive izvedbe z elektroniko, pač pa medsebojna povezava obeh načinov izvedbe. Zgrajen je namreč na hitri dinamiki njune soslednosti in artikulaciji z živo invencijo eksaktnosti. Čeprav se začetki in konci posameznih delov skladbe časovno prekrivajo, imamo namesto nadpostavitve opraviti z izrazito linearnim kompozicijskim pristopom. Pri tem pride tudi do akcentuiranja in sicer takrat, ko jedra elementov ene strukture prevzame začetek nove.

S pomočjo bogatega, svežega in strukturalno reflektivnega sloga se prostor percepcije in spominske izkušnje med potekom skladbe nenehno širi. Stalnost impulza progresije eksplicitno melodične misli gradi izredna jasnost nizanja intervalskih postopkov in strukturno domišljenega ritmičnega sloga, odkrivajoč razumljivost harmonskega prostora. In nenazadnje: latentna, prikrita polifonija reminiscira načelo gradnje polifonega značaja v prostoru transformacije melodičnega principa v harmonskega, podobno kot v Bachovih skladbah za violino solo. Delo karakterizira diskurzivnost detajlirane, atomizirane gradnje in gibanja, katere poetika izvira tako v prostoru transformacije različnih nivojev statičnosti kot v razumljivosti komplementarnega načela refleksije celosti skladbe.

Zaradi konsistentnosti invencije in domišljenosti postopkov, ki so skladni s prostorom ekspresije tako klarineta kot tudi kot tudi visokosofisticirane, humanizirane tehnične in elektronske komponente, delo učinkuje kot homogena celota, ki se na koncu skladbe postopoma

osredotoči na en sam ton z močnim unisonom obeh: žive in elektronske komponente. Posvetilo Beriu morda tu najbolje pride do izraza v polni afirmaciji *točke razveza* (do katere sta deloma prišla oba skladatelja po isti poti). Ta se predhodno zgosti ter napolni prostor z glasbenim spominom in imperativnostjo tišine, v katero se postopoma vrača in umešča. Skladba navdušuje s pomenskim potekom prehajanj, v katerih se prepletenost taktilnosti 'klasične' izraznosti in nove strukturne kvalitete tonskega zapisa manifestira v redko izraženi in pomnjeni izkušnji temeljne lepote glasbene misli.

Dodi Komanov

Georg Katzer (roj. 1935)

Les Paysages fleurissants (2001)
za štiri-kanalni posnetek

Začetnikova naprezanja, nenehni spodrsaljaji, zapadanje v lepo melanholiijo, resignacija, molk ... Vendar sledi odrešujoči zvon, rast tečajev na borzi, boom napredka, požrešno goltanje samega sebe ob spremljavi 16-ih triumfalno bobnečih čevljev. Laudate! Laudate!

Dvanajstminutna skladba je v celoti strukturirana iz dveh vrst dobro znanega hrupa in je torej nastala v tradiciji *musique concrète*. Kompozicijo lahko razumemo kot sarkastično konotacijo k izjavi kanclerja Kohla ob ponovni združitvi Nemčije.

Georg Katzer

Heinz Holliger (roj. 1939)

Študija o večzvočjih (1971)
za oboo solo

„Zvok je tudi sferičen, čeprav se zdi, da ob tem, ko nek ton slišimo, zaznamo le dve dimenziji: njegovo višino in dolžino. Za tretjo razsežnost – globino – vemo, da obstaja, a nas na poseben način zaobide. Rekel bi, da klasična zahodna glasba posveča vso svojo pozornost glasbenim okvirom, tako imenovanim glasbenim oblikam, pozabila pa je obravnavati zakone zvočnih energij. Preko njih bi lahko glasbo dojeli kot energijo oziroma kot življenje. /.../ Melodije same se razvijajo od tona do tona, a vendar so intervali le globoka brezna, če tonom manjka zvočna energija. Notranji prostor je prazen.«
(Giacinto Scelsi)

Pojmovanje skladbe Heinza Holligerja z naslovom *Študija o večzvočjih* za oboo zgolj v smislu instrumentalno-akustične študije bi bilo zelo napačno. Že v obdobju zgodnjega baroka *Ricercare* ni pomenilo zgolj odkrivanja novih zvočnosti, pač pa tudi spajanje le-teh z (iz)povednostjo, ki je bila že v tistih časih lahko zelo nekonvencionalna. Podobno velja tudi za Holligerjevo *Študijo o večzvočjih*. Ta izhaja iz dogajanja znotraj enega samega večzvočja. S Scelsijevim pojmovanjem zvoka lahko namreč v enem samem večzvočju, ki ga lahko izvede pihalni instrument, slišimo praktično celo kompozicijo. Bogastvo hkrati zvonečih alikvotnih tonov v nenavadnih medsebojnih jakostnih razmerjih je mikrokozmos, v katerem se je vredno za nekaj časa zadržati.

Na začetek skladbe Holliger kot veliko začetnico postavi enega od bolj zvenečih večzvočij. Nanj naveže nekaj sorodnih akordov, ki vsebujejo določene skupne alikvotne tone, nato pa prične s spreminjanjem njihovih parametrov: splošne jakosti celotnega večzvočja, spreminjanja jakostnih razmerij posameznih alikvotnih tonov s pomočjo stiskanja in sproščanja pritiska ustnic na ustnik oboe, uporabe hitrega staccata, frullata, izjemno hitrih (dvojnih) trilčkov in glissandov. Pri tem pride do stapljanja zvočnega dogajanja v posameznem večzvočju z dogajanjem izven njega. Interference med posameznimi alikvotnimi toni znotraj akorda prehajajo v tremolo, tremolo v frullato, frullato v staccato, nato pa se prične interakcija med različnimi, začetnemu večzvočju sorodnimi akordi.

Osnovno večzvočje doživlja fascinantno preobrazbo in se na koncu kompozicije postopoma zreducira na en sam samcat ton, ki je bil na začetku *Študije* komaj opazen sestavni del začetnega akorda.

Tako bi lahko ob zaključku skladbe parafrazirali znameniti stavek: „Na koncu je bila (samo še) luč ...”

Mihael Paš (1970–2015)

S
za elektroniko

V skladbi z brezkompromisnim in hkrati enigmatičnim naslovom *S* poteka zvočno dogajanje v nepopustljivem tempu in nepretrganem toku *crescenda*. V njej se kopicijo in multiplirajo frekvence, glasovi, razumljive in nerazumljive besede in ostri vstavki že kar razpoznavnih zvokov rafalov. Zvočna polarnost s svojim drastičnim

nasprotjem predstavlja *slow motion performans* avtorja, ki se je pri izvedbi v živo s skoraj obrednimi gibi pomikal po zatemnjenem odru s prižgano žarnico v roki. Luč kot vir svetlobe, elektrika kot vir energije in na koncu, na višku zvoka, simbolno dejanje razbitja žarnice, s čistim učinkom realnega zvoka. Tema, tišina. Skladbo spremlja komponistov komentar v enem stavku: „*Ko je to govoril, je zaklical: 'Kdor ima ušesa za poslušanje, naj poslušaj!'*”

Salvatore Sciarrino (roj. 1947)

Il silenzio degli oracoli (1989)
za pihalni kvintet

Oceani pretanjenih delikatnih zvokov z otoki silne moči – tako bi lahko na kratko označili glasbeni jezik italijanskega komponista Salvatora Sciarrina. Le-to se manifestira tudi v skladbi *Il silenzio degli oracoli* (*Tišina prerokišč*). Še dodatna posebnost te skladbe pa je uporaba netipičnih zvokov pihalnih instrumentov do te mere, da jo kljub ustrezno predpisanim instrumentom komaj ali pa sploh ne moremo imenovati skladba za pihalni kvintet. V njej ne najdemo melodij, kontrapunkta ali harmonij, pač pa šume, poke, šelestenje, odmeve, žvižge in tudi bizarne krike. Pritajeni zvoki dihanja v instrumente, flavtni *jet whistle* toni (ki so plod sodelovanja komponista s flavtistom Mariom Carolijem) in skrivnostni multifoni toni oboe ter fagota se oglašajo kot skrivnostni glasovi, ki prihajajo od ‘onkraj’.

