

avizo: Steve Reich, For organs

naslov: PIERRE HENRY : ELEKTRONIKA? BALET, ROCK 11

Spomnimo se ~~avtorja~~ avtorja, francoskega skladatelja na področju konkretne in elektronske glasbe, o katerem smo govorili v zadnjih zvočnih raziskavah. Pierre Henry je eden redkih skladateljev, ki roka že od vsega začetka, 60-tih let ni smatral za vulgarno in zabavljajško glasbo. Do leta 1958 je ustvarjalno sodeloval s teoretikom konkretne glasbe, skladateljem Pierrrom Schaefferjem. Skupaj sta napisala nekaj del t. im. konkretne glasbe.

Po preusmeritvi v elektroakustično glasbo je Henry ustvaril svoje pomembnejše delo "Voyage" iz l. 1962, ki sloni na Tibetanski knigi mrtvih in ki ga poznamo tudi v baletni - koreografski obdelavi Maurica Bejarta.

glasba: Voyage

A/6

cca 2'

Z Bejartom in njegovo plesno skupino je bila postavljena tudi "Zelena kraljica" v obliki glasbeno-plesnega spektakla okt. 1963/ v času, ko se svet čudi in križa zaradi Beatlov, dolgih las in drugih spremljevalnih pojavov 60-tih let, vključi Henry v "Zelena kraljico" tudi odlomek z naslovom "Rock electronique". ...Leta pred Pink Floyd - če se spomnimo njihovega albuma Umma Gumma, leta preden se je rock začel zanimati za elektronske zvoke.

glasba:

Henry, B/1

cca 2'

Ne le to! Globlji interes za religijo in filozofijo je Henriya vodil k klasični-cerkveni glasbeni obliki kot je maša. V sodelovanju z Michelom Colombierom je nastala približno v istem času "MAŠA MAŠA ZA DANŠNJE ČASE". Colombier je delal z orkestrom, Henry pa je prispeval elektronsko naslago. Za tisti čas je bil poskus take sinteze zares revolucionaren. Maša ima 5 delov: 1. Prolog, 2. Psyché Rock, 3. Jericho Jerk, 4. Teen Tonic, 5. Too Fortiche. Poslušajmo jo po 14-tih letih odkar je nastala.

glasba: Henry-Colombier:

A/1-5

12:55

~~avizovano za naknadni napoved oddaje in mislov~~

To je bila "MAŠA ZA DANŠNJE ČASE" Henryja in Colombiera, sintesa rocka in elektronike. Revolucionarnost te sinteze pa je revolucionarnost tistega časa, kajti danes sodimo, da sta soustvarjalca ostala na svojem zvočnem "bregu" in da slišimo elektronski zvok bolj kot efekt, ki dopolnjuje orkester in ostaja na površju, ob njem.

Podoben poskus je Henry realiziral l. 1969, t. j. šest let kasneje s skupaj s vodjem angleške skupine Spooky Tooth, Garyem Wrightom. Šlo je prav tako za mašo, za elektronsko mašo, pod naslovom CEREMONY.

Danes del s naslovom MOLITEV. Pierre Henry in Spooky Tooth.

glasba: Henry-Wright

B/1

12:45

AVIZO: *approved*

*(zve kolikor
lahko dosežemo
zve)*

tekst 1: za osvežitev in pojasnilo: konkretna glasba, elektronska glasba, glasba za magnetofonski trak. Material: zvok, zvočni signal kot višina/^{oblika}frekvenca/, jakost /intenziteta/, trajanje, morfologija/zazven, zvenenje, izzven/, barva /nadtonska struktura/. Ivor zvoka, zvočnega signala: konkreten zvok /zven, šum, pok; iz narave, vsakdanjega zvočenja/, elektronski zvok /produciran na elektronskem generatorju/. Instrumenti: elektronske aparature, mikrofoni, magnetofon, uho.

avizo: Steve Reich, for organs /napoved oddaje/

tekst 2: Skladba "Chairmusic" je skladba za magnetofonski trak. Material je zvok, zvočni signal kot višina /frekvenca/, jakost /intenziteta/, trajanje, morfologija /oblika zazvena, zvenenje, izzvena/, barva, zvočnega izvora konkretnega zvoka, Konkretni z zvok je zvok vrtenja vrtljivega klavirskega stolčka.

Faza 1: Zvok vrtenja klavirskega stolčka je povzročeno namerno, na način raziskovanja in poslušanja. Izvedeno je "igranje", "improvizacija" z zvoki vrtenja. Zvoki te "improvizacije" so "en gros" posneti z mikrofonom na magnetofonski trak.

Faza 2: magnetofonska obdelava posnetih zvokov "improvizacije" vrtenja stolčka. Možne in izvedene so naslednje mehansko-elektronske obdelave:

- a/ obdelava zvoka z menjavanjem hitrosti /uporabljeni hitrosti 9,5 in 19 cm/s/
- b/m kopičenje zvočne informacije /multiplay/
- c/ eho efekt
- d/ stereo efekt
- e/ ročna manipulacija s trakom - vrtenje magn. traku z roko v obe smeri, v različnih hitrostih
- f/ vrtenje traku v nasprotni smeri običajnega predvajanja

Faza 3: Presnemavanje in montaža. Presnemavanje z enega na drug magnetofon določenih obdelanih zvokov in zvočnih sekvenc. Izbor in selekcije določa-~~uka~~-ta okus in posluš. Uporaba kombinacij kanal I solo, kanal II solo, kanal I + kanal II, stereo. Montaža: izrezovanje določenih zvočnih sekvenc in montiranje le teh v različnih zaporedjih.

Isti izvor zvoka, vrtenje klavirskega stolčka, je dal material za 2 zvočni realizaciji "Chairmusic" I in "Chairmusic II", ki sta rezultat različnih kombinacij različnih obdelav zvoka in zvočnih sekvenc. Skladbi torej nista zaključeni skladbi, kažeta le 2 možni realizaciji kombinacij obdelanega zvoka, odpirata možnost drugačnim kombinacijam drugačnih obdelav zvoka istega zvočnega vira.

Današnja zvočna realizacija: "Chairmusic I" simultano z materialom faze 2.

glasba: B. Turel, "Chairmusic I" 6 material faza 2 cca 9*

ekst 3: Skladba "Pianomusc I" je skladba za magnetofonski trak. Material je zvok, zvočni signal kot višina /frekvenca/, jakost /intenziteta/, trajanje, morfologija /oblika zazvena, zvenenja, izzvena/, barva - zvočnega izvora instrumentalnega zvena. Instrumentalni zven je zven klavirskih strun, ki so vzbujene v zvenenje z roko ali predmetom. Predmet je steklen valj, steklenica od soka, kovinska palčka, ping-pong žogica.

Faza 1: zven klavirskih strun je povzročen namerno, na način raziskovanja zvenov in poslušanja. Izvedeno je "igranje", "improvizacije" z zveni. Zvoki te "improvizacije" so "en gros" posneti na magn. trak.

Faza 2: magnetofonska obdelava posnetih zvokov "improvizacije" na zvenenje klavirskih strun. Možne in izvedene so iste mehansko-elektronske obdelave kot pri "Chairmusic".

Faza 3: Presnemavanje in montaža - izvedeno po istem postopku kot pri "Chairmusic".

Isti izvor zvoka, zven klavirskih strun, je dal material za 4 zvočne realizacije "Pianomusic I, II, III, IV", ki so kombinacije različnih obdelav zvoka zvena strun. Skladbe niso zaključene skladbe, kažejo le 4 možne realizacije kombinacij obdelanega zvoka, odpirajo možnost drugačnim kombinacijam drugačnih obdelav zvoka istega zvočnega vira,

Današnja zvočna realizacija: "Pianomusic I" + "Pianomusic III"

glasba: B. Turel, "Pianomusic I" + "Pianomusic III"

Dodatek: Kot "nedokončani" sta skladbi "Chairmusic" in "Pianomusic" v vseh variantah skupaj s še tremi podobnimi skladbami za magn. trak predstavljale zvočni medij intermedialne predstave "Manifest tišine" v izvedbi eksp. gled. skupine "Nomenklatura", ki je bila marca lani v Pekarni.

3

glorijane

Naslov redakcije:

Naslov oddaje: ZVEŠČINA (IX) STAROSEZEL
IND. IX

Predvajanje dne, čas: 31.01.77. 14^h-15^h

Čas trajanja: cca 60'

St. traku:

Posneto:

Napoved oddaje:

Odповed oddaje:

VAV
"Indija je kot nekaka pergamentna listina, v kateri en sloj misli in sanjarjenja sledi drugemu. Toda noben od teh slojev ni uspeh skriti in izbrisati tisto, kar je bilo zapisano na prejšnjem. Vsi ti sloji žive skupaj in hkrati v naši zavesti in podzavesti, čeprav se morda ne zavedamo tega, da so sloji izginjali, da bi zgradili popolni in skrivnostni lik Indije." (Džavaharlal Nehru).

LP: F-4 A/3

Iran
Redki so med nami tisti, ki ne poznajo indijske glasbe s sitarjem in tablo. Ampak tu se vedenje zahodnega poslušalca o indijski glasbi šal konča. Napaka!, saj gre za kompleksno zvočenje podkontinenta skozi tisočletja, v njem pa je sitar nastal šele pred kakimi dvesto leti. V tretjem in četrtem tisočletju pred našim štetjem je v porečju reke Ind živela vrsta svobodnih ljudstev in že okoli leta 2500 so ~~in~~ se tod razvila velika mesta, in tako dalje in tako dalje.

Zelenko
Današnji zvok sveta prinaša zvočenje nekaterih staroselcev, ki so se ohranili ob vseh invazijah novih ljudstev v naslednjih tisočletjih. "ajprej bomo slišali dve pesmi ljudstva Jaunsari v današnji zvezni državi Utar Pradesh na severu Indije...."

Iran
Ljubezenska pesem, ki jo pojejo fantje in dekleta med Magh-ovim festivalom. skupaj

LPf F-35 B/4

VAV
Pesem Harul pojejo samo mošje, med praznovanji.
"Spomnimo se imen štirih bratov, bogov. Spomnimo se templja Sharairo in svete luknje Churi. Stare izgube moramo posabiti in ljudje se morajo lotiti dela..."

" B/5



Združeno
①

Tri in pol milijonov Santalcev predstavlja prvotne prebivalce severovzhodne Indije pred prihodom novih narodov s severa in zahoda. Pred več tisočletji so torej Arijci stisnili Santalce v gozdna območja današnjih zveznih držav Biharja, Orissa in Zahodne in Bengalije.

Zd. ②

Religiozni obredi Santalcev obsegajo čaščenje dreves in gozdnih duhov - verjetno zaradi ~~njikkaxx~~ tesne navezanosti na gozdove. Vsak obred sklone ciklus plesov, ki je posvečen gozdovom. Med temi obredi in plesi dosežejo nekateri udeleženci trans, ki je kombinacija vsaj dveh faktorjev: intenzivnega verovanja v moč gozdnih duhov in hipnotični učinki določene glasbe in ritmov. Religija Santalcev ima mnoge povezave z zgodnjim Hinduizmom. Med Santalci je močno razširjen koncept vseobsegajočega in vsemogočnega boga, ki ga imenujejo Marang Buru in je brez oblike, a vendar stalno prisoten.

Zd. ③

"Ples ni oranje,
ples ni mletje dišav.
ples je radost telesa,
ples je plameneči ogenj srca."

UVAN

Santalci nimajo lastne pisane abecede. Pisane besedo nadomešča govornjena beseda, izobrazbo nadomešča učenje ob poslušanju. Glasba imata in ples ~~xxx~~ zato v Santalski družbi pomembno vlogo pri ohranjanju zgodovine in kulturne dediščine. Številne santalske pesmi, ki spremljajo ples so posvečene družabnim srečanjem ob koncu delovnega dne in posebnim priložnostim, kot so poroke ali rojstva. Seveda vključujejo tudi religiozne obrede, delo in lov. Plesi so namenjeni ali samo moškim, ali samo ženam, ali pa je vanje vključena cela skupnost.

(10) Ivan

Ples Karam velja za najpomembnejši družbeno-religiozni ples pri vrsti staroselskih skupnosti severne Indije, in seveda tudi pri Santalcih. Pri njih predstavlja ~~skupni~~ ples Karam kombinacijo dela, religije in družabnega srečanja. Pred plesom se vaščani zberejo k religioznejši obredu pred drevesom Karam. Potem se začne ples in zbrani obkrožijo drevo in glasbenike. Gre za ples v krogu, ki izraža venelje in sproščenost, obenem pa pomen nazarja dejavnosti poljedelskega ljudstva kot so setev in žetev. Za spremljavo skrbijo trije sodasti bobni: Tukhda ali Mādāl iz gline, na katere igrajo z rokami, dva Tamāk-a različne velika sodasta bobna, na katere igrajo s parom palčk; različne činele Jhānī in Thālā plesalci pa imajo na gležnjih pasove majhnih medenastih zvončkov - Ghunghur. Glasbeniki uporabljajo za vzdrževanje ritma še več običajnih piščalk, kar precej spominja na sceno črnske zahodne afrike. Posnetek predstavlja samo odlomek iz ciklusa plesov, ki trajajo več ur.

ARGO A/1

11.

Skupina žena bo odpela poročno pesem Bariyat ka duldul Spremljava: prečna bambusova flavta tiriyo s sedmimi luknjicami, ~~XXXXXX~~ godalo z eno struno banam in spet boban tukhda in činele thala.

argo A/5

11.

Čeprav je enostransko godalo banam spremljevalno glasbilo, ga bomo v naslednji ljudski melodiji Kahnī radi slišali samostojno.

" A/4

(2)

Skupina žena bo zapela religiozno pesem ~~nana tarna~~ ~~XXXXXXXXXX~~ "Glejte, bratje in sestre, veliki bog vstaja v bleščeči luči. Pripravite svoja srca. Pričakajmo ga s veselimi pesmimi in plesi, zadržimo ga z našo ljubeznijo." Spremljava: Tiriyo-prečna flavta, banam-godalo, in tukhda-boben.

CHANGARME HERE FACE

" B/1

11/10

Iste vaščanke nam zapojejo še eno pesem: Tanha reta nana tarna. spremljava ja še vedno ista. esedilo pa se obrača na boga, ki je oče dežele Santalcev.

+ B/2

(3)

Ples ob Baha festivalu. Baha ali festival rož je verjetno najpomembnejši religiozni obred Santalcev, ki se nanaša na ~~naš~~ duhove. Za ljudstvo, ki živi v temnem stiku z gozdom, je drevo izvor stalne skrivnosti, strahu, ljubezni in spoštovanja. Baha obred se začne s čiščenjem drevesa. Sledi cikel plesov okrog drevesa v katerih sodelujejo moške in ženske. Med plesom deže več plesalcev trans. Spremljava bobni in činele.

" B/4

Zabijte

Sledi kratka pesem o golobu, ki ga pevec opozarja, naj si ne napravi gnezda ob cesti, kjer je mnogo divjih sokolov. spremljava: boban in činele.

" B/5

revesne

(4) *Wan* Pesmi brez plesne spremljave pa pokrivajo druge teme kot so
n.pr. : stvarjenje, odnosi s starši, čustvena navezanost, herojstvo
in patriotizem, živali in ptice, naravo in umetnosti plesa in petja:

Zabavka "Petje ni voda za srkanje,."

Pitje ni niti riž, niti (currey) *kan*

Petje je milina srca.

Petje je kot med sladek veterc z ustnic."

Wan Snatalske pesmi pojejo ali solist ali pa več pevcev skupaj in
jih običajno spremlja več glasbenikov. Santalci redko uporabljajo
melodične ornamente in se prav s tem precej razlikujejo od rag
in od ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ ostale indijske ljudske glasbe.
Čistost melodične oblike je bistveni element santalske glasbe.

kon
Najpomembnejše glasbilo med Santalci je prečna flauta iz bambusa tirivo. Glasbenik prepleta ljudsko pesem z improvizacijo in variacijami na osnovno temo. Tovrstne solistične skladbe običajno ~~xxkixxi~~ sklenejo glasbene večere na vasi.

argo B/6

Fab
Juan
Staroselci v zvezni državi Assam na severovzhodu Indije se ob prazničnih priložnostih zbirajo in poslušajo pevca, ki pripoveduje zgodbo o nastanku sveta. "O, dekleta in vsi drugi, ki tu sedite in me poslušate. Obrnimo se v preteklost in pogledimo kaj je tam. Irsi je bil kovač, sin Digirja in vnuk matere Sedi. Tudi Womkir je bil kovač. Vse ljudi so naredili ti kovači."

LP: F-35 A/1

Yon
Pesem, ki ni vezana na kakšne posebne svečane priložnosti. V njej pevec poje o pticah in drevesih, ki so v življenju teh gurjancev zelo pomembna. Če o njih sanjajo, jim po ustreznem tolmačenju prinašajo srečo ali nesrečo.

" A/5

Zelma
WAW
Še ena pesem, v kateri pevec poje o nastanku sveta. "V začetku je bila sama tema. Potem je Irmya-Myane dal svetu luč s svojimi očmi., tako da sta Sedi in Melo lahko imela otroke. Medtemko je Irmya-Myane dajal luč, ~~xxxx~~ je umrl in spet ~~g~~ je bilo vse - gore, reke in planjave - ~~xxxxix~~ zavito v temo. Potem je prišel kovač Segi-Sepi. Bil je dober kovač. Z vošč je izmil oči Irmya-Myaniju, ki je prej dajal svetu luč. "o so bile oči izprane, so spet začele svetiti in tako te oči v obliki onca in Meseca dajeta luč svetu. To je storil kovač."

" B/1

F-4 A/1

ZVOČNE RAZISKAVE
Radio Študent 27. 1. 1977
oB 14:35 čas trajanja 25'

KONKRETNA GLASBA
I. oddaja: Info in zvoki

avizo: Steve Reich, For organs /napoved oddaje/

tekst 1: Konkretna glasba, glasbeno ustvarjanje, ki izključuje tradicionalne instrumente in zapis tonov z notami; konkretno glasbo ustvarjajo neposredno s proizvajanjem tonov in šumov na sodobnih elektronskih aparatih, magnetofonih ipd. Začetnik konkretne glasbe je Pierre Schaeffer, ki oB l. 1948 vodi eksperimentalni studio pri francoski radioteleviziji.
/mala splošna enciklopedija, 2. zvezek, str. 365/

tekst 2: Konkretna glasba /franc. musique concrète/, posebna tehnika komponiranja, kateri je dal ime njen začetnik Pierre Schaeffer. Konkretna glasba izhaja iz konkretne, eksperimentalno realizirane gradnje, medtem ko se sicer glasba koncipira abstraktno, zapisuje z notnimi simboli in se konkretizira šele v instrumentalnih. Konkretna glasba se je rodila iz želje, da bi se povečala izrazna sredstva in razširila kar najbolj izven tonskih meja, ki jih je utrdila tradicionalna glasba in predstavlja eno od zadnjih sorodnih prizadevanj, kiso se pojavila v toku tega stoletja.

Za začetek konkretne glasbe smatrajo delo "Etudes aux chemins de fer, aux Tourniquets, aux Casseroles", ki ga je l 1948 realiziral P. Schaeffer, potem ko se je dalj časa ukvarjal z raziskovanjem šumov in prišel do zamisli, da posnete zvoka po sistemu montaže prenese na gramofonsko ploščo. Od teh prvih glasbenih kolažev je Schaeffer s pomočjo svojih sodelavcev nadaljeval z eksperimentiranjem in realiziranjem glasbe s pomočjo magnetofona in drugih elektro-akustičnih aparatov. Med temi je na prvem mestu FONOGEM, ki omogoča kromatično in kontinuirano /drsečo/ transpozicijo zvočnega objekta; MORFOFON, in še nekateri drugi aparati, ki prav tako izpopolnjujejo tehnični postopek, iz katerega rezultira estetski izraz. Center raziskovanja in eksperimentiranja konkretne glasbe se nahaja v laboratoriju francoske radio-difuzije in televizije v Parizu, kjer je delovala Groupe de recherche de musique concrète. Pod vodstvom P. Schaefferja so v njej delovali še Pierre Henry, Jacques Poullin, Michèle Phillipot in drugi.

/glasbena enciklopedija, 2. del, str. 44/

tekst 3: Natančno lahko primerjamo dve glasbeni izhodišči: abstraktno in konkretno. Oznaka "abstraktno" se nanaša na uobičajeno, tradicionalno glasbo predvsem zaradi dejstva, da jo zasnuje zamisel, spočeta v glavi. Ta glasba je nato teoretično zapisana /notirana v partituri/ in končno realizirana - ozvočena ~~xx~~ v instrumentalni izvedbi. Oznaka "konkretno" pa se nanaša na konkretno glasbo, ker je ta konstituirana na predobstoječih elementih, izposojenih iz katerega koli zvočnega vira: toje lahko šum, hrup, zven ali glasbeni ton /zven instrumenta/. Konkretna glasba je nato komponirana skozi eksperiment, z direktno konstrukcijo, ne da bi pri tem potrebovala pomoč običajne glasbene notacije.

Nastajanje abstraktne in konkretne glasbe se kaže kot dva nasprotna procesa, kot razvoj navznoter in ravoj navzven, ki pa se hkrati dopolnjujeta; to izgleda nekako takole:

Abstraktna glasba: faza 1 - komponiranje/ki je mentalno/
faza 2 - izraz /šifriran v notnem zapisu/
faza 3 - izvedba /realizirana na instr./

Konkretna glasba: faza 1 - material /obdelava/
faza 2 - načrt /eksperimentiranje/
faza 3 - kompozicija /ki je materialna/

pri abstraktni glasbi torej proces od abstraktnega h konkretnemu, pri konkretni glasbi pa obratno - od konkretnega k abstraktnemu.

Ta dva procesa se sprva kažeta kot dva v temelju nasprotna procesa. Lahko pa ju postavimo v medsebojno zvezo: nakažemo gibanje izmenjav, ki bi se nekega dne lahko zgodile med klasično in moderno glasbo. Ne gre več za dve enaki izhodišči z nasprotnimi znaki, temveč za cikel, ki poteka od konkretne glasbe k abstraktni in od te nazaj h konkretni. Pot od ~~abstraktna~~ konkretne k abstraktni pomeni možno reakcijo glasbenika, ki uporablja običajen orkester, na skušnjo konkretne glasbe. Ta glasbenik si bo lahko /tudi slučajno/ izposodil najdbe konkretne glasbe za izhodišče svojega premisleka, miselne zasnove skladbe, Pot od abstraktne do konkretne glasbe pa pomeni za konkretnega komponista upoštevanje predhodne vloge in prispevka klasičnih glasbenih sredstev. /Pierre Schaffer, odlomek iz "Musique concrète"/

glasba: Pierre Henry, Variation pour une porte et un soupir 7'45"
Bor Turel, Musique de l'eau. 5'15"

ZVOK SVETA /VIII/

pakistan in kašmir

Z današnje oddajo se zvok sveta seli v tretje veliko glasbeno področje. Sprva smo obdelovali glasbo podsahárske Afrike, potem islamsko glasbo sev. Afrike in bližnjega vzhoda, danes pa začenjamo poslušati zvočenje indijskega podkontinenta. Preden zares vstopimo ~~xx~~ v Indijo, se bomo ustavili še v Pakistanu in na vratih Indije - Kašmirju. Iz Afganistana, kjer smo bili prejšnji teden, nas pospremi nomadski Turkmenec, ki igra na Dil-tyuduk, to je pihalo iz trsa z enim jezičkom

LP: Islam: A/6

Na meji nas pričaka lepa melodija na godalu sarinda. Glasbilo zveni kot violina in ima različne inačice n.p.r.: dilruba, taus in sarangi.

LP F-13 A/4

Plesna močedaj tem

Ples ljudstva Kathak iz obsejne pokrajine. ~~Kaxkripax~~ ~~stikik~~ Pri plesu jih spremljajo dude, majhni bobni duffi, veliki bobni in ritmično ploščanje. Kathaki plešejo v krogih s sabljami, včasih pa tudi čepé.

LP F-13 B/6

Kathaki so pastirsko ljudstvo in so dobri jezdeci. Pogosto uprizarjajo akrobatske plesne na konjih. Njihove plesne tradicije v mnogih spominjajo na ruske kozake. Povezava med obojima sicer ni jasna, vendar pa ples in glasba kažeta da tako Kathaki, kot nekateri narodi današnje Rusije, dedujejo isto tradicijo.

LP F-13 B/7

Lončen trebušast vrč, na katerega tolčejo s priročno palico, se imenuje matka. Ton kontrolirajo s roko na odprtini. Druga imena za matko so še ghara ali ghaghar. Poleg matke bomo slišali še piščal in še en drugačen boben - algoga. Še vedno Pakistan.

F-13 B/5

Iz pakistanskega Beludžistana bomo poslušali primer plesne glasbe. Instrumenti: Panduk - piščal s enim jezičkom, harmani, ki nekje spominja na orgle, dholak = boben in ritmične palčke.

Islam B/4

Ljudska pesem iz Fendhaba - Fetorejša. Pesem pojejo ob prazničnih priložnostih, kot n.p.r. poroke, žetev, vaški senjaji, manjši zborček in manjši orkesteri.
 → boben dholak, srednik klarineta in tabla (dva manjša ša bobna).

F-13 B/1

(boben z dvema opnoma

Islamska republika Pakistan zavzema severozahodni del indijske podceline in po površini obsega dobre tri Jugoslavije. Pakistan je nastal avgusta 1947 z razdelitvijo britanske Indije, tako da so ločili ozemlje, ki je bilo pretežno poseljeno z muslimani. (Tisti čas je bila to dobesedno dvodelna država Zahodni in Vzhodni Pakistan, a je slednji po krvavem uvodu že pet pet let samostojni Bangladeš.) Pakistan ima 65 milijonov prebivalcev. 97 odstotkov jih je islamske vere, vendar so to pripadniki različnih naračajnih skupin, ki govore različne jezike. Najbolj razširjen je pendža (66 odstotkov preb.) potem Sindi, Beludži, Paštu in Urdu. Administrativna prestolnica je Isalamabad (180.000 preb), vendar je poslovno in gospodarsko središče ostalo prejšnje glavno mesto - trimilijonsko pristanišče Karači. - Več kot tri četrtine prebivalcev živi na deželi in se ukvarja s poljedelstvom (žitarice, hombaž, ~~krmj~~ sledkorni trs, riž. Velik problem so še vedno polfevdalni agrarni odnosi.

Kašmir - indijska država ~~in~~ Džamu in Kašmir na skrajnem severo-zahodu indijskega podkontinenta. Po površini je Kašmirja za slabo Jugoslavijo, ima pa le pet milijonov prebivalcev, od tega je tri četrtine muslimanov, ostalo pa ^{so} večinoma hindujci. ~~in~~ Džamu je ~~prati~~ naseljen pretežno s hindujci, Kašmir pa z muslimani. Dežela sodi med najvišja gorska področja na svetu, ~~in~~ čaj leži večinoma nad 4.000 m nad morjem. ~~in~~ ~~in~~ zavzema področje zahodnega dela Himalaje in Karakoruma, ter oba bregova gornjega toka reke Ind. Prestolnica je Srinagar, kar je mesto sonca. (300.000). Gre za precej nerazvito področje z zastalim kmetijstvom; pridelki: riž, koruza, pšenica, čaj.

Indijci in ~~in~~ ~~in~~ so se zvoľjo Kašmirja še ^(vsaj trikrat) ~~večkrat~~ spopadli, vendar kašmirska vprašanje še danes ni rešeno. Trenutno naj bi bile tri četrtine ozemlja in prebivalcev Kašmirja v Indijski uniji, četrtina pa v ~~in~~ Pakistanu.

4

Po mnogih invazijah v dolino Kašmirja po desetem stoletju so na kašmirski jezik, oblačila, navade in glasbo vplivale Perzija, Afganistan, in Centralna Azija. Tako je n.pr. jezik danes mešanica Sanskrta, arabščine perzijsčine in tatarskih dialektov.

Klasična glasba je v osnovah indijska in izvira iz hindujskega sistema rag, vendar ima nekoliko perzijskih primesi in krajevnih značilnosti otožnih melodij. || Ljudska glasba ^{Kašmirja} je dopadljiva ušesu in polna emocij. _{indijev} Glavne teme kašmirskih pesmi so setev, žetev, naravne lepote, poroke, ročne obrti in še posebej pridelovanje svile.

~~Glavna značilnost kašmirske glasbe so počasi začetki posameznih skladb, ki so običajno sestavljene iz dveh ali treh delov. Posamezni delovi so običajno sestavljene iz dveh ali treh delov.~~

Posebnost kašmirske glasbe so začetki skladb v počasnem tempu, ki potem postane dva- ali trikrat hitrejši.

Čeprav je današnji Pakistan mlada tvorba, pa gre trajanje njegove ²
kulture daleč v preteklost, saj nekateri omenjajo celo peto tisočlet
pred našim štetjem. Vsaj tritisoč let pred našim štetjem pa so na
indo-pakistanskem podkontinetu že obstojala glasbila s strunami in
tolkala. ~~Šifrirane~~ Glasbene oblike so ostale v bistvu enake skozi stoletja, čeprav
so bili znatni vplivi vseh velikih invazij v preteklosti. (vdori
Grkov, Arabcev, Perzijcev, Mogulov in Afganov). V Pakistanski
glasbi sta predvsem pomembni dve zvrsti: klasična in ljudska. Klasična
glasba je s svojimi zakonitostmi omejena samo na poklicne in izučene
glasbenike. Ljudska, narodna glasbe pa se spreminjaj iz pokrajine ~~xxx~~
do pokrajine, ^{od}plesov z meči bo verskih pesmi. Danes smo poslušali
nekaj primerov ljudske glasbe.

~~Knjazikravskot~~ Naslednji ~~klasxxx~~ ljudski ples je iz pokrajine Sind ob spodnji Indu. Instrumenti: flavta in dva vrsti bobnov - tabla in algosa.

4:00 LP: P-13 A/5

Kohiyari je instrumentalna kompozicija, ki je popularna med prebivalci gorskih predelov pokrajine Sind na jugu Pakistana. Instrumenti: flavta, ~~tanpura~~ - brenkalo, ki ga bomo v zvoku sveta ~~xxxxxxx~~ odslej še mnogokrat slišali, sarinda (godalo) in ghaghar (prej smo temu glasbilo rekli matka, gre pa za lončen vrč, na katerega glasbenik igra s palico.)

4:30 P-13 A/6

blok s "kvazi-poročili" avizo-Poročila 1.

populizirano
Od tod naprej prinaša zvok sveta glasbo Kašmirja in tok je instrumentalna ljubezenska pesem na santuru, kar je eno najbolj priljubljenih glasbil Kašmirske doline. Glasbilo ima okrog sto strun, ki so napete preko lesene ~~xxxxxxx~~ trapezaste skatle. Na strune igra glasbenik z lahkima udarjalckama.

3:20 LP: F-4 A/1

in tu je še ena instrumentalna skladba - tokrat s flavto *(v ospredju)*.

2:40 F/4 A/3

to pot nam dama s krasnim drsešim glasom zapoje pesem o slavšču; spremljave flavta, *in vopet v ospredju*.

5:00 F/4 B/1

izvedeno jo
Tako kot smo rebar srečali že v Fersiji, in Afganistana, tako ga srečujemo tudi v Kašmirju, tu mu pravijo rubab, tokrat ga spramlja par bobnov tablah, za katere še tako vsak ve da so iz Indije.

2:00 F-4 B/2

Pesem o pomladi - moški glas brez spremljave.

2:30 F-4 B/6

Še ena pesem, tokrat ob instrumentalni spremljavi in v izvedbi solista in zbora. Tokrat gre za pesem o sviloprejkici in za opis celotnega postopka pridobivanja svile. Glede na vsebino in obliko pada Slovku na misel neka nam dosti bližja in bolj znana balada - John Barleycorn must die, se pravi balada o ječmenšču in njegovi transformaciji v whisky.

9:00 F-4 B/4

3:00 *folkl.* med J. Barleycorn obrni ploščo na A/5 in jo odigraj.

obih skladbah, prvi delovi v Kašmirski indijski folk
po instrumentalni in Kašmirja. Še Pesem čolnarjev mehko valujoče petje v zboru, ki se mu sčasoma pridruži flavta in druga glasbila.

4:00 F/4 B A/6

Kašmirski

Populizirano
glasba, ki seva ljubezen in lepoto narave. Kašmirski orkester sestavljen iz: več sarangijev (t.j. indijsko godalo), več rubabov, dilruba (kar je inačica sarangija), lončenega vrča ali matke, table in flavte.

3:45 F/4 A/4

EEZ TADEN DNI GLASBA STARSOSRCEV INDIJE, - V HIRU.

NASLOV REDAKCIJE: glasbena
EURO-AMERIŠKA EKSPERIMENTALNA GLASBA
NASLOV ODDAJE: SKOZI GLOBOKARJA
PREDVAJANA DNE, ČAS: SOBOTA, 22.1.77 - 12^h - 15^h
ČAS TRAJANJA: 180 '
ST. TRAKU: _____
POSNETO: _____
NAPOVED ODDAJE: _____

ODPOVED ODDAJE: _____

dodatno uporabljen material :

- posnetek intervjuja z V. GLOBOKARJEM
predvajan 8.1.77 na RZ III.

RADIJSKA REALIZACIJA

TEKST I. - s trolu

TEKST II. - 2 spikerja

VRNI RES IN OPOZORILO

1/ T.I. pometek do sti. 3 / 1/

vmes glasbeni primer
in podlage

2/ pri ① se vključi T.II., pometek T.I.
pa se ob volitvi prelimitir ne mede-
ljuje kjer je prelimitir, temveč ~~se~~ me-
laj pred tem mestom, odvisno od
smiselne celote odločka in dolžine
posaje, T.I. prelimitir ~~je~~ dialog ko-
mentatorjev (T.II.) ⁱⁿ ~~je~~ ^{opozorilo} predvideno.

3/ Daljše posaje T.II. se prav tako
opremujajo s ustrezno glasbo -
ilustracijo ali le ⁱⁿ podlago.

4) Dodetno se med intervjua oz. kome-
tarje vključi ~~je~~ odločki iz č ~~č č
V. 9.~~

O STRUKTURI ODDAJE IN NJENIH IZVORIH

Izhodiščna točka oddaje - in ker z njo potujemo skozi čas /skozi 180 minut/ - tudi naš os zvočnega potovanja, bo intervju, ki ga je pred kratkim dal trombonist, komponist, raziskovalec in pedagog avantgardne glasbe, Vinko GLOBOKAR urednici radia Zagreb Evi Sedak. Intervju je toliko aktualnejši tudi zato, ker namerava ZAGREBSKI BIENALE SODOBNE GLASBE predstaviti Globokarja, skladatelja in izvajalca v okviru svojih letošnjih dogodkov kot eno središčnih figur in, ker bo njegova glasba " - citiramo " - zauzimala na predstoječem Muzičkom bienalu Zagreb jedno od središnjih mesta u programu. Te informacije nam povejo, da se bomo z Globokarjem - slovenskim skladateljem kot sam povdarja, čeprav je - vzemimo tako ali drugače - glasbeni gastarbeiter od zdavnaj in tudi najuspešnejši ter najvplivnejši...da se bomo xxmjk imeli priložnost srečati z njim na oči in ušesa. Ne Zagreb, ne april nista daleč.

In vendar vam razgovora o nadvse aktualnih vprašanih sodobnega glasbenega ustvarjanja ne posredujejo le v informacije in najavo Zagrebskega bienala. Spregovoriti hočemo širše in primerjalno o istih, podobnih xx in drugačnih problemih kot so tisti, ki jih načenja intervju. Predvsem nas bodo zanimali tisti problemi in paralele, skozi katere se bo - upamo - izkazalo kje, kako in zakaj se Globokarjeva glasbena iskanja in izkušnje srečujejo, križajo ali razhajajo z rezultati, izkušnjami in vprašanji na tovrstni ameriški, širši evropski in naši /tovrstni/ glasbeni sceni.

Tri žarišča se bojo pojavila skozi današnja razmišljanja. Tri rdeče niti bomo skušali voditi skozi sobotne tri ESP ure. Prvo nam odpira Globokarjev intervju in stališče glasbenika-ustvarjalca - pedagoga, ki deluje trenutno v Parizu.

Drugo se nam samo ponuja ob precej znanih razlikah v konceptih, konceptih in praksi med francosko in ameriško avantgardno-glasbeno sceno, ki s temelji v glasbenih inovacijah teoretika in skladatelja Johna CAGEA.

Tretje žarišče, ki za nas - kjer pač že/šele smo/živimo pa so naši poskusi /od leta 1974, Zvok ne jezi se/, naše ukvarjanje z zvokom in odzivi ter neodzivi na pobude z obeh strani. Ne smemo tudi odmisliiti, da xx skozi vsa tri žarišča razmišljanja megli in kristali tudi tukajšnja večja/manjša informiranost, večja/manjša občutljivost in predsodkasta dojemljivost in na žalost tudi še vedno precejšnja "tujskost" te glasbe pri nas. Ob takem xx njenem položaju je še toliko bolj potrebno razmišljanju ob novih informacijah odpreti vse kanale, ne le medijev temveč potem tudi xx kanale svojih glav.

Zato niki ne pretendiramo postavljati kakršnihkoli zaključkov ali sodb, hočemo pa razmišljati, polemizirati in se čim bolj odpreti novi - v prvi vrsti glasbeni informaciji. Uho in glava se dopolnjujeta, samo čutiti ali samo razumeti se ne da. Na poti v besedo in zvok računamo na vaše sopotništvo!

Ob intervjuju Vinka Globokarja za radio Zagreb bomo v besedi in glasbi primerjali in razmišljali o /vseh/ teh, danes zelo aktualnih vprašanjih.

Zakaj? Če se v odgovor na ta zakaj smemo obregniti tudi ob KOGA in ne le ob KAJ, naj rečemo: Kot smo prebrali v zadnji številki Glasbene Mladine /šasopis/ so danes na Slovenskem takoimenovani sodobni skladatelji, ki mislijo in tudi javno izjavijo npr. tole:

"... Kljub vsem še ne do kraja razjasnjenim vprašanjem tako o nazivu in obsegu kot o estetiki elektronske glasbe, pa je njen vpliv na sodobno glasbeno mišljenje in življenje, od takoimenovane resne do zabavne glasbe že danes neizbrisen..." Čisto res, to stoji. Potem pa takoj za tem: "Verjetno je elektronska glasba poleg dvanajsttotskega sistema - z vsemi razvojnimi posledicami - edina resnična novost, ki jo je v glasbeno tehnologijo prinesla glasba 20. stoletja." verjetno itd. Čeprav opremljeno z vsemi možnimi verbalnimi omejitvami, pa to stališče kriči po dopolnitvah in kaže na "obveščenost" o vseh vseh prekucijah in novostih v tehnološkem in vseh drugih aspektih glasbe naše dobe. In tako obveščen naj bi bil sodoben slovenski skladatelj, eden od znamenitejših. Tudi njega bi si želeli danes med svojimi poslušalci... Kajti, če smo na začetku rekli, da hočemo spregovoriti širše in primerjalno o avantgardnem glasbenem dogajanju na treh scenah, ker se nam zdi tema ZELO AKTUALNA, smo imeli v mislih aktualnost za POPREČNO IZOBRAŽENEGA POSLUŠALCA. Tako izjava slovenskega komponista, namenjena mladini, pa našo oddajo skoraj napravi revolucionarno... Torej proč z aktualnostmi, poslušate xxxx za slovensko glasbeno sceno REVOLUCIONARNO oddajo.

In... naj vas to ne moti. Ob prej povedanem moramo dostaviti, da v programu radia Student predvsem zadnje čase posvečamo kar precej pozornosti vprašanjem sodobnega raziskovanja zvoka in dosežkom g.časnega glasbenega dogajanja v Evropi in Ameriki. Ker se sam po sebi vsiljuje sklep, da ste, poslušalci 222 seznanjeni s temo bolj kot prej omenjeni slovenski skladatelj, smo pomirjeni in pričakujemo, da bo tudi današnja oddaja - naslovljena smo jo : Evroameriška eksperimentalna glasba skozi Globokarja, oddaja iz vrste podobnih, naletela na odprta ušesa.

Povzemamo na kratko strukturo današnje 222 ESP sobote:

V sposojenem intervjuju se z Winkom Globokarjem pogovarja urednica radia Zagreb Eva Sedak. Tam kjer bo glede na ovinke njunega razgovora to potrebno, bomo intervju prekinjali s tremi, štirimi dodatnimi besedili. 1- s komentarjem "vročih mest", ki sta ga ob poslušanju intervjuja pripravila raziskovalca zvoka Bor Turel in Dušan eR, 2- z odlomki iz razmišljanja o Improvizaciji, ki ga je V. Globokar leta 1971 objavil pri nas in z 3- z deli predavanja O psiholoških reagiranjih v glasbi, ki ga je imel isti avtor leta na Filozofski fakulteti. 4- kasneje se bo v oddajo vključil še komentar o enem najbolj svežih dogodkov s področja sodobnih zvočnih iskanj pri nas, misli o NOM-OM večeru zvoka, s katerim smo se srečali lani decembra.

Glasbo bomo, kolikor bo to potrebno, na mestih, kjer bo vključena ilustrativno glede na besedila napovedovali sprti.

!

OB IZTOČNICAH

①, ②, ... itd.

GLEJ TEKST II. -
(KOMENTARJI)

/ predavan 8., komentiran 9. jan. 1977 /

V. Globokar :...jedan novi pristup do instrumenta. To znači, da nema više jedne tehnike, jednog načina pristupa, svaki put morate izumiti nove. Kod komponiranja je isto. Ako stojite na stalištu, da je ideja, koju hoćete prikazati u jednoj kompoziciji vrlo važna, morate za tu ideju iznaći novu tehniku, za svaku skladbu izumiti tehniku koja je najviše adekvatna toj stvari. Onda ne možete više govoriti o virtupzitetu, jer svakog puta počinjete od početka.

Sogovornica: Međutim imam dojam, da se vi niste dali zarobiti eksterimentiranjem u svrhu trombona?

V.G. Ja poznajem šta se dešava u svetu. Ja sam osoba koja je najviše iznašla na izvornom instrumentu. Sve one tehnike disanja, to sam uglavnom ja iznašao. Samo : nisam nikad vežbao kod kuće tako, da bi uzeo instrument i pokušavao dali je to moguće ili ne. Prvog puta kad sam upotrebljivao trombon bilo je to u Discour. Napisao sam ga za pisalnom mizom i tek posle pokušao da li je to moguće izvoditi ili ne. I to me je spodbudilo, da sam izumio novu tehniku, tehniku analogije između igranja i govora. A to je bilo napravljeno najpre na papiru. Onda npr. sam napravio / res-aa se- sanspire / gdje sam tretirao disanje kao jedan štrajh instrument, to znači ako se ide gore ili dole je isto. To znači, da sam na papiru napisao partituru gde je moment izdisanja isto kao moment udisanja. I posle sam počeo tražiti da li je to izvedljivo ili ne.

V.G. Treba se situirati kao čovek. Pitanje je da li živite u jednoj družbi koja je socialistična ili u drugoj koja je kapitalistična. Ako pogledamo funkciju glase u kapitalističnoj državi, jedina mogućnost danas pisati muziku je, da smatrate muziku kao kritično sredstvo prema družbi i muzici sami. To jwe jedino stajalište koje dozvoli još pisati muziku.

S.: Dali to znači pisati muziku o muzici?

V.G. Ne. Jer muzika o muzici bi značilo, da uzimate kao temu - to je ono što je Adorno govorio o Stravinskom - da jo komentirate...to je mali delčić toga. To znači više : to je problem stališta koga zauzimate. Pogledajte: ako uzememo npr. materialni problem. Danas, jer nema više nikakve religije, nikakvih pravila, da je nešto dozvoljeno a nešto nije, možete danas praviti muziku sa svime. To znači, material je neograničen. Zbog toga je material postao kao neka SIVINA. Nema više signifikacije u materialu. To je totalna hipertrofija, previše materiala. Kao komponist - uveren sam - ste zbog toga prisiljeni pronaći nešto EKSTRAMUZIKALNO, koje stoji izza muzike. Jedino rešenje za muziku je, da postane funkcionalna napram nečemu. Ta ekstramuzikalna IDEJA može biti politična, sociološka, šta god hoćete, samo ne muzikalna, verovatno. Ja, meni se ne čini ništa lošeg pisati o KRIZI GLASBE ak imate predložiti nešto posle. Ak pišete o krizi glase i ništa ne predložite, ne rešenje, nego upanje, onda je jasno, da nema smisla. Zbog toga polagam toliko važnosti PROCESU kreiranja glase, komponiranja, izvajanja, slušanja, gde je završeno celo - onaj kristalni, idealni zaključak - samo jedna slučajnost. Nije još sigurno, da je to najzanimivije. Svaki momenat u tome je jednako važan. Nema više one kategorizacije, da je prvo spremanje,

onda glavni događaj. Sve je važno. Ili ništa.

S.: A šta će biti onda s onom ogromnom količinom materijala do kojeg se dolazi s upornim eksperimentiranjem. Čitave institucije su još uvek tu, da se dolazi eksperimentom do novog materijala.

V.G. Ja, institucije koje to još uvek propagiraju rade to jer ima još uvek ljudi, koji se još uvek nadaju, da će novi materijal doneti novu estetiku ili nove mogućnosti. Danas je tehnološki napredak tako rapidan, da - mislim - se nema smisla zaustaviti kod novog materijala, jer će za pet dana biti potpuno zastarelo. Jedino stajalište danas moguće je smatrati katerikoli materijal kao sredstvo. Zbog toga nije više važno otići u detalj materijala, nego ga smatrati kao CELOTO koju možete potpuno zamijeniti. Tu možete napraviti veliku analogiju sa STRUKTURALIZMOM; imate enotu...šta u ovoj enoti nije važno...to je objekt kojeg možete promeniti. Dobro, ako danas upotrebljavam elektroniku, upotrebljavam jo kot sredstva...a kakva elektronika je unutra, mene ne interesira. Danas upotrebljavam elektroniku ovako, sutra za pet godina će biti potpuno drugi materijali, uzet ćemo one. Glavno je okvir, ona STRUKTURA, ta je važna...

S.: ...zapravo namjena

V.G. ...tačno...

S.: ...a da li će ovakva krajna funkcionalizacija glasbe možda u konačnici dovesti do osiromašenja samog UMETNIČKOG fenomena kao takvog? Ne fenomena, nego MEDIJA? I, da li je to uopće važno? Za nas ili za glasbu ...

V.G. U tom oziru ja sam vrlo pesimističan. Strinjam se s Adornom koji kaže, da jedino delo koje danas može obstojati je ono djelo koje uopšte više nije jedno djelo. I - da jedno djelo može dandanas biti jedino tako da samo sebe negira. Gledajući sa ovog stajališta onda je upanje krajne žalostno.

S: Onda je zapravo svejedno šta se sa medijem događa, ne?

V.G. Ja.

S: Ali nije svejedno šta se s nama događa. U odnosu na taj medij, jer mi ~~nismo~~ se nismo spremni tako brzo promijeniti i odrići ga se. Ljudi se ne odriću glasbe tako laganu. Događa se jedno cjelo preorijentiranje na posve druge kolosjeke te iste glasbe ili slične glasbe.

V.G. Ja, ali krivda nije na strani komponista, krivda je u društvu i KOMERCIALIZACIJI i tome šta je ta napravila u muzici. I u onome šta GLASBENO TRŽIŠTE napravi od kompozicije. Nisu komponisti krivi što su došli danas do ovog stajališta, jer je to doneo čitav ekonomski i socijalni razvoj. To, da se muzika uzima kao jedno kulinarlično i propagandno sredstvo, a ne kao KULTURNA i EMOCIONALNA HRANA. Mislim, da je mnogo mnogo špekulacija u tome.

S: Samo to je jedan krug, koji živi od samoga sebe. U taj krug se uklapaju čak i oni koji ga u načelu kritiziraju.

V.G. Jasno je, da je svako događanje danas je vrlo brzo rekonstruirano. To znači, tržište ga odmah uzima. Donesete stvari koje su skrajno "nevljudne". Postoje dve mogućnosti: jedna je, da od početka ne dozvoljavaju, da se izvaja ili da se metne na stran, a druga je - ukoliko je ovo djelo zaista konsekvantno - da će nekoliko vremena biti škodljivo, a posle će biti UHAPŠENO. Nema nikakve mogućnosti izaći iz toga kruga.

S: Jedna od upravo takvih skladbi, koja se kritički - na način persiflaže i groteske - odnosi prema onom čitavom kompleksu mundenih pojava što uokviruju i označuju današnje festivale svantgardne glasbe kao stječišta velikog svjetskog svantgardno-glasbenog biznisa, je i Globokarova skladba "Vendre le vent"; Prodavanje vetra, izvedena na muzičkom bienalu 1975 god. Absurdni postupci s instrumentima, absurдни položaji instrumentalista simbolizirani u liku pianiste koja zbog bezizraznosti svoje uloge leže u unutrašnjost svog instrumenta; petnajstak metara dugo plastično crijevo u čije mnogostruke ulaze i izlaze svi članovi ansambla puše istodobno, ispletani, omotani, gušeni tom istom plastikom. Absurdni svijet bolestan originalnosti, na kojem kao na smjetištu raste uspješnost psevdoumjetničke trgovine.

V.G. Jedna mogućnost, koju pokušavam dandanas je napraviti to, što sam govorio prije o STRUKTURAMA koje smatram kao jedan blok, gdje možete spremeniti UNUTRAŠNOST. Rađim tako, da npr. strukturiram jednu skladbu, a pojedinosti u ovoj skladbi može se adaptirati na nivo mjesta i časa kada se to svira. Npr. u /Donavešingen & vasingajprogresig / imate čitave odlomke gde su unutra TEKSTI - iz časopisa ili nekih muzičkih pisaca - i ti teksti moraju biti aktualni, t.j. kroz deset godina uzima se novi tekst. Npr. to je jedna mogućnost izbegavanja, malog, ali inače je bezupno.

S: Mislim, da kod vas postoji jedan specifični slučaj, s obzirom, da je djelo identificirano s vašom osobom ili sa osobama vaših najbližih suradnika gotovo do krajnosti. Postoji velika mogućnost, da se neke određene vaše kompozicije - ne kažem sve - ili projekti izvode onako, kao se izvode neka druga partitura. Da se naruči od izdavača note i da se onda to uvežba na nekom devetom kraju svijeta i izvede...

V.G. ...uglavnom ne. Apriori sam protiv takih postupaka jer smatram, da je danas uloga kompozitora više AKTIVNA uloga. Zbog toga položaj, gde sednete, napišete partituru, šaljete je... ovaj status kompozitora za moje pojme nije više moguć. Ne verujem više u estetiku glasbe same. Ako bi smatrao, da je još uvek moguće napisati djelo koje je jedna pametna kombinacija muzičkih parametara i strukturiranja tih parametara, onda bi to bilo još moguće. A ukoliko, u momentu da implicirate sociološki PARAMETAR Unutra, parametar publike, ponašanja, ili parametar komunikacije između izvođača ili izvodžača i publike, onda ne možete to prepustiti nekome drugome. Ili možete prepustiti samo rezultat će biti potpuno drukčiji.

Ako želite imati določenu KONTROLU nad vašim djelom, onda ste primorani djelovati u vrlo malom krugu, to znači imati nekoliko izvođača koji su prijatelji / tri-četiri / i ići u jedan kraj gde znate da možete imati jednu publiku koju volite, npr. STU-DENTE, ; u ovom trenutku je jasno da ne možete imati VELIKIH TEHNIČNIH SREDSŦAVA; U momentu, da kao kompozist hoćete eksperimentirati sa većim tehn. sredstvima, kao npr. KOMPJUTER, pa se morate posluživati INSTITUCIJE. U ovom momentu postaje to MORALNI PROBLEM ... uzimate nešto i istovremeno kritizirate ovo nešto... to je zaista SHIZOPRENIČNA SITUACIJA. Ne vidim rešenja. Možem ići samo sa svojom kitarom ili trombonom na ulicu i postaviti potpuni purist... to.

S: Budaći, da su u estetskom i formalnom smislu vaši radovi

dosta obsežni i zahtevaju jedan dosta veliki izvodilački aparat /zadnja djela/, onda to zapravo i nije moguće izvesti... a zato što su svaki puta vezana za vašu osobu i uz osobu nekolicine ljudi koje misle zajedno s vama, onda se i ne mogu i jako često izvoditi. Pa se dogodi npr., da se jedno djelo ~~ne~~ izvede jedanputa godišnje... Zapravo se na taj način smanjuje njegov DOSEG...?

V.G. Znam, ali su to dve stvari koje se ne mogu vezati skupa. Npr. Uzeo sam problem ORKESTRA. /Samo jedan primjer/ Das ORKESTER je skladba za veliki, tradicionalni simfonični orkestar. Samo problematika koja je unutra je tako izrađena, da se ovo delo ne može uopšte izvajati DVA PUTA sa istim orkestrom. Jer: postoji jedno pravilo. Djelo - kad sam ga komponirao - ide za vestno u NEMOGUĆNOST. Na tu nemogućnost sam računao iz ESTETSKOG stajališta / da jedan muzičar neće to izvajati / ili iz SINDIKALNOG stajališta / jer npr. spremim čitav orkestar u zbor - i to već iz sindikalnog stajališta neće jedan muzičar pjevati ili obratno /. To znači: čitavo djelo je napravljeno na nemogućnosti. Od početka je rečeno da se može ~~N~~ SVAKI DEO SKINUTI I NADOMESTITI sa intervjujem ZAŠTO se to ne radi i izvaja. To znači: kad dobijete končnu sliku - u jednom orkestru - umesto jednog sata muzike dobijete pola sata RAZGOVORA i pola sata MUZIKE...I sledeći put će biti isto. U istom mjestu tako treba te čekati, ne znam pet, deset godina, da se orkester pomladi, da se čitava institucija spremeni i da se vidi opet kako čitav stvar ide. ■

7 S: Jedan od najzanimljivijih avtorskih projekata što jih je V. Globokar razradio još 73. i koji će u nekoliko svojih mogućih oblika biti prikazano na ovogodišnjem muzičkom bialnu nosi signifikantan i simptomatičan naslov - LABORATORIJ.

V.G. Toj je najprije jedan pokušaj, da se koncertna forma izbegne, da se proces delovanja smatra kao važan. Djelo je koncipirano na takav način, da se može davati kao KONCERT, PREDAVANJE, kao ATELJE, kao PEDAGOŠKI MATERIAL za studente, upšte možete sa ovim materialom razpolagati tako, da izbegnete terminalnoj koncertnoj formi.

Onda 9 Problemi unutra su najprije PSIHOLŠKI i FIZIČNI PROBLEMI napram instrumentu, ljudi rešavaju tehnične probleme, iščejo V instrument sam.

Onda : Izrađivanje problema KOMUNIKATIVNIH SITUACIJA između dva izvođača, problemi REAGIRANJA, ZAVISNOSTI jednog od drugog, problem TOLERANCE, kako bi izašla jedna RAVNOTEŽA između osoba. Sve to je u partituri izrađeno.

Onda: Imate jednu vrstu SAMOODLUČIVANJA, gde svako od deset ljudi / plus KOORDINATOR - koji nije dirigent, nego osoba, koja pe: maže;/svaki muzičar može postati koordinator ako je slobodan od delovanja. Status muzičara je proširen na status jednog N SARADNIKA, TOTALNOG saradnika. ■

8 S: Imam osećaj, da vi paralelno uvek pišete dvije vrste kompozicija. Jedna vrsta je ta, koju ste upravo opisali /Laboratorij/, koja se bavi jednom strogom, GLASBENO-PSIHILIŠKOM problematikom. Ona je prvenstveno zanimljiva za aktore, za muzičare same, dalekoviše nego za one, koji to promatraju izvana ili za one, koji nemaju dovoljno muzičkog znanja i doživljavaju samo zvučke. ■ Medzitim, onda postoji jedna DRUGA VRSTA kompozicija, projekata, kao Un Jour Comme Notre ili Das Orchester, šak i Concerto grosso /iako manje/, koji donose OTVORENE KULTURNO POLITIČKE PRIJEDLOGE ili samo političke prijedloge i KRITIKE, to su zapra-

9

vo djela koja onda NE KORISTE sva ova IZKUSTVA koja su donjela ~~xxa~~ ova djela iz prve kategorije... ili samo djelimice ?

V.G. -Sada u ovo vreme se uglavnom ne bavim više sa problemima kao u Laboratorijumu, jer ove stvari smatram samo kao SREDSTVO. Sada, kad pišem KARUSEL, koji je ...teško opisati što je ... jedne vrste POETIČNE DESKRIPTIVNE SITUACIJE DANDANAS, šta se dešava sa jednom kompozicijom, kakvim utjecajem je potvrđena i slično.

Jasno je, da je sve što je muzike unutra i sve što se tiče ponašanja muzičara prema muzičarima je krajnje izradženo, samo nije više glavna tema, to je samo stranski "prijem". Npr. tehničke poteškoće izvajanja so jednako velike kao u Laboratorijumu, samo da tu uopšte nisu više važne. Ove vrste problema - kao u Concerto Grosso - gde skušam probleme improvizacije i kreativnosti "razpršiti" na sto ljudi, me ne mikaju više toliko. Isto je sa improvizacijom. Improvizacija je vrlo važna za izvođača samog i za njega je kao pedagoški moment važna, samo CILJ koji želite doseći tome, KOMUNIKACIJSKI CILJ JE PREVIŠE LABILAN; Nikad neznate, možda klapa, možda ne klapa. Zbog toga danas više i više upotrebljavam muziku kao sredstvo. ...

10 Mislim, da će komponiranje i studiranje glasbe postati jedan PRODUKT KOLEKTIVA a ne više produkt individuumu. Problem kojeg imamo danas kod nas u ekonomiji kao samoodlučivanje i samoupravljanje, imam osjećaj, da će se te problemi polagoma prenesti i u KREIRANJE UMETNOSTI. Sada pišem neke vrste knjigu, koja proučava /samo verbalno/ naloge kako preusmerjati mlade ljudi, da začenjajo KOLEKTIVNO MISLITI; To radim isto sa mojim studentima izvan časova za trombon. Pokušavam jih kao ljude i muzičare napraviti na jednoj strani više tolerantne a na drugoj postići da će izgubiti onaj osjećaj individualnosti, koji je vezan na virtuosizam, na "primadona" i na sve one negativne pojave u muzikalnom svetu danas.

11 S: Mislite, da onda na taj način paralelno uzgajate zapravo instrumentalista i potencijalnog autora?

V.G. Da, jer u tom momentu je odgojen tako, da je sposoban smatrati katerikoli OBJEKT /predmet/? kot instrument. Svira trombon, a svira i druge stvari. Onda taj čovjek i nije više "izvođač", jer posle nekoliko vremena i sam predlaže muziku drugima i počinje, da kreira.

S? Ili bi to onda značilo GLASBA BEZ SKLADATELJSKOG ZANATA?

V.G. Ja. Ili ako hoćete, to bi značilo, da je svaki izvođač kreator koji je sposoban muziku i koncipirati.

S: To bi onda značilo jedan oštri lom između kreativnosti i zapravo PROFESIONALNOSTI .

V.G. Profesionalnosti? Mislim, da nije nikakva šteta ako profesionalnost izgine.../smeh/ iz tržišta. Da se razumemo : ona vrsta konsekventnog mišljenja mora da bude. A ono. što mi zovem profesionalnost je opet nekak negativnog. Na prof. je vezan onaj osećaj TRADICIJE I SIGURNOSTI i osjećaj jedne KLASIFIKACIJE stvari koje se mi ne zdi potrebno.

12 P.S. Skladbe V.Globokara će na predstojećem Muzičkom bienalu Zagreb zauzimati jedno od središnjih mesta u programu.

TEKST II.
KOMENTARJI K INTERVIJU
V. GLOBOKARJA

TEKST I

①

naključju in
namohtnina
Kakšen
ker so prepi
izvedeni, in
cili. Na splo
začjo doseči
blike ali celo
ker gre tu pa
šinj, vsajani.

... v večini primerov zbiraj primerke.

toda ker se je od
mora implevati

bor turel in dušan er
SKUPNO POSLUŠANJE 9. Jan. 77
in KOMENTARJI po označenih iztočnicah v TEKST I.

① T.1-str.3 status skladatelja danes

er: ... na vprašanje zakaj ne morete vi tako pisati kot je klasični komponist, napisati partituro, ki jo lahko primerno izvede nekdo na "devetem kraju" sveta. Problem bo najbrž v tem, da se Globokar ogromno ukvarja z notranjimi določitvami in strukturami v skladbi... z improvizacijo, z odnosi med izvajalci itn. Zato hoče in mora poznati izvajalca, da lahko ve, kaj ta zmore, kaj lahko on, V.G., skladatelj spravi iz njega. Partitura zato vsebuje njemu - izvajalcu primerna navodila, komponist v tej vlogi pa lahko "popravlja" stvari tudi še med izvedbo. Zato V.G. vsega tega ne more prepustiti naključju, oz., če bi jih prepustil, ne bi bil rezultat "tisto"...problem zahteva verjetno premislek o skladateljevi kontroli in njeni širini, o viziji končnega...

B.T. ...v tem V.G. še vedno ostaja na klasični poziciji. Čeprav se ne gre več tega, da "spusti partituro iz svojih rok" ko je zapisana, da jo da založniku - in je založnik njegov nasprotnik - ki jo posreduje izvajalcu - in je izvajalec njegov drugi nasprotnik - ki jo odigra in posreduje poslušalcu - ki je njegov tretji nasprotnik, vsega tega kar je bilo v klasičnem sistemu običajno, nenehen vzorec in predmet prerakanj, popisovanj med založniki, komponisti, izvajalci. Globokar razširja to strukturo, je v njej koordinator.

② T.1- str.2 o strukturi ob različnih materialih

B.T. ... Struktura o kateri precej govori V.G. je bistvena stvar, posebej, ker tudi Cage mnogo govori o njej. Zanj je struktura najvažnejša pri glasbi in zvokih. V.G.: Imeti kontrolo nad strukturo in nad tem KAKO se v njej razvijajo posamezni parametri. Cage stoji na diametralno nasprotnem stališču. Zanima ga KAJ v tej strukturi in ne KAKO.

er. ... Lahko rečeva, da Cagea zanima zvočni rezultat, Globokarja BI tudi, vendar njegova kontrola ne seže tako daleč...

B.T. ...In zato so njegovi, Globokarjevi zvočni rezultati tako "blizu" vsej EVROPSKI avantgardi.

③ T.1- str.3 t.i.m. sociološki parameter

er. ...Če razmisliva KAJ bi lahko v okviru Globokarjevega dela bil ta sociološki parameter o katerem je v intervjuju dosti govora : predstavljam si, da bi to bilo tisto pričakovanje, božje, vključitev avtorjevih pričakovanj v glasbeni dogodek, to je, tudi v koncept, partituro, glede reagiranja publike, glede vpliva in sodelovanja med izvajalci samimi ...tisto, kar navadno razjema vključujemo v pojem improvizacija. Dano je navodilo, rezultata pa ne predvideš ali ga lahko le v manjšem delu. Rezultat je potem bolj odvisen od trenutnih parametrov med samim glasbenim dogajanjem na odru. Jaz bi za ta sociološki parameter raje uporabil besedo "človeški faktor"...

B.T.

Kaj je to? ... moram nastopiti, moram je svobodno v juri ali nohku, ... mora navedeni njihovo itero (njihovo osebno), uganiti intuitivno vsak hip

bor turel in dušan er
 SKUPNO POSLUŠANJE 9. jan. 77
 in KOMENTARJI po označenih iztočnicah v TEKST I.

① T.1-str.3 status skladatelja danes

eR: ... na vprašanje zakaj ne morete vi tako pisati kot je klasični komponist, napisati partituro, ki jo lahko primerno izvede nekdo na "devetem kraju" sveta. Problem bo najbrž v tem, da se Globokar ogromno ukvarja z notranjimi določitvami in strukturami v skladbi... z improvizacijo, z odnosi med izvajalci itn. Zato hoče in mora poznati izvajalca, da lahko ve, kaj ta zmore, kaj lahko on, V.G., skladatelj spravi iz njega. Partitura zato vsebuje njemu - izvajalcu primerna navodila, komponist v tej vlogi pa lahko "popravlja" stvari tudi še med izvedbo. Zato V.G. vsega tega ne more prepustiti naključju, oz., če bi jih prepustil, ne bi bil rezultat "tisto"...problem zahteva verjetno premislek o skladateljevi kontroli in njeni širini, o viziji končnega...

B.T. ...v tem V.G. še vedno ostaja na klasični poziciji. Čeprav se ne gre več tega, da "spusti partituro iz svojih rok" ko je zapisana, da jo da založniku - in je založnik njegov nasprotnik - ki jo poseduje izvajalcu - in je izvajalec njegov drugi nasprotnik - ki jo odigra in posreduje poslušalcu - ki je njegov tretji nasprotnik, vsega tega kar je bilo v klasičnem sistemu običajno, nenehen vzorec in predmet prerekanj, dopisovanj med založniki, komponisti, izvajalci. Globokar razširja to strukturo, je v njej koordinator.

② T.1- str.2 o strukturi ob različnih materialih

B.T. ... Struktura o kateri precej govori V.G. je bistvena stvar, posebej, ker tudi Cage mnogo govori o njej. Zanj je struktura najvažnejša pri glasbi in zvokih. V.G.: Imeti kontrolo nad strukturo in nad tem KAKO se v njej razvijajo posamezni parametri. Cage stoji na diametralno nasprotnem stališču. Zanima ga KAJ v tej strukturi in ne KAKO.

eR. ... Lahko rečeva, da Cagea zanima zvočni rezultat, Globokarja BI tudi, vendar njegova kontrola ne seže tako daleč...

B.T. ...In zato so njegovi, Globokarjevi zvočni rezultati tako "blizu" vsej EVROPSKI avantgardi.

③ T.1- str.3 t.i.m. sociološki parameter

eR. ...Če razmisliva KAJ bi lahko v okviru Globokarjevega dela bil ta sociološki parameter o katerem je v intervjuju dosti govora : predstavljam si, da bi to bilo tisto pričakovanje boljše, vključitev avtorjevih pričakovanj v glasbeni dogodek, to je, tudi v koncept, partituro, glede reagiranja publike, glede vpliva in sodelovanja med izvajalci samimi ... tisto, kar navadno najraz vključujemo v pojem improvizacija. Dano je navodilo, rezultata pa ne predvidiš ali ga lahko le v manjšem delu. Rezultat je potem bolj odvisen od trenutnih parametrov med samim glasbenim dogajanjem na odru. Jaz bi za ta sociološki parameter raje uporabil besedo "človeški faktor"...

B.T.

B. T. ...strinjam se. Sociološki parameter je mnogo širši. To je človeški faktor izvajalca, poslušalca in komponista. Dodati bi bilo treba, da so vsi ti faktorji na isti liniji, noben ne prevalira. Ni komponist tisti, edino odločujoči faktor, bog i bŕtina kateremu se podreja izvajalec in poslušalec. Ni pa res in s tem se ne strinjam, da bi zaradi take situacije bilo nemogoče delati glasbo po njenih zvočnih parametrih. Vsaka glasba, kompozicija je rezultat izključno zvočnih parametrov. Globokarjevo glasbo vrtimo na trakovih in na ploščah in jo percipiramo z ušesi. To je sicer TUDI rezultat socioloških parametrov, faktorjev, ki nastopajo med skladateljem, izvajalcem in poslušalcem v trenutku, ko si ti na KONCERTU, vendar pa so v končni fazi to glasbeni parametri na katerih to funkcioniira in ki so MEDIJ, KANAL, skozi katerega ti človeški faktorji komunicirajo, skozi katere ti "človeški faktorji" kot improvizacija v širšem pomenu besede teče... in - tukaj je ta "hakelc", ki zahteva premislek.

Test T.1-str.3 kontrola nad delom /4/

eR...verjetno ne le /če hočete imeti/ KONTROLO nač končnim produktom, ampak gre tudi za BITI POLEG. Le v primeru, ko je V.G. kot komponist, kot tisti, ki daje navodila, kot soizvajalec poleg pri zvočnem rezultatu lahko kasneje kot KOMPONIST uporabi vse izkušnje. Druga možnost in varianta se je pokazala pri njegovi skladbi Laboratorij o kateri je govoril. V njej je on minimalno udeležen oziroma ima tu vsak glasbenik možnost v tem orkestru delovati kot KOORDINATOR? v funkciji - širši ali ožji vlogi komponista. V prvi varianti, kjer je V.G. vključen v manjšo skupino in je in komponist in soizvajalec in soavtor zvočnega rezultata, pa ima možnost uporabiti direktno koncert, session kot feed-back v svojem prihodnjem ustvarjanju.

B. T. ...Feed-back je minimalen, če npr. skladatelj posluša /npr. na traku/ izvedbo svoje skladbe, ki jo je pripravil npr. nek japonski orkester. Mi Danes ni zgolj notni zapis tisto preko česar, ob čemer se stvari preverjajo ampak je to skupen zvočni rezultat.

T.1-str.3 tehnična sredstva /5/

eR ...tukaj ne razumem ali gre za potovanja, gostovanja, kjer ne moreš vlačiti seboj ogromanske opreme...?
 B. T. ...to je tisto kar tudi nas ves čas daje, zavira. Mi npr. smo v našem delu vezani na privatnike. Dogajanje je pri nas podobno kot tisto o katerem govori V.G. To, da delaš s krŕgom ljudi, na katere si vezan, ki te "razumejo", ki so z glavo in srcem za tisto kar počnemo. Z njimi in zanje potem počneš svoje delo. Ves čas so problem tehnična sredstva: mašine crkavajo in podobno. Globokar se pravzaprav ne pritožuje nad tem /kot mi/, pač pa postavlja RAZLIKO med nekim "tujim" prostorŕm in "domom institucije".

T.1-str.3 moralni problem, shizofrenična situacija /6/

B. T. ...Mogoče bom malo poenostavil situacijo, vendar smatram, da je evropska avantgardna muzika - ali je vsaj bila pred desetimi leti, če ni več danes, zares in pravi

ali celo glasbenikov. Ki niso člani skupine, je avtoritativno izključeno, se tu predvsem za estetika vprašaja, ki jih je mogoče rešiti le z minimalnim in dogovorit. Dandanes se v večini primerov zbra imenovata. za občevarje. To bi torej pomenilo, da je vsak udeleženec soprofod. Seveda je svoboda izbiri instrumentov, morada je svoboda in igri ali mudi, toda ker se je odločil, da součuje z mnogimi udeleženci, da obseje z njih, mora imenovati njihovo imro (nlohovo osebnost, uzaniti instrumenti vsak hip

shizofreni situaciji...

eR ...to se vidi tudi v tem, da se G. pritožuje nad tržiščem in nad tem kaj stori tržišče s celotnoglasbeno produkcijo...

...drugo je krog publike, kjer npr. za Cagea ni privilegiranih, bližnjih poslušalcev. Njemu je vseeno za koga igra, za finančnike, za stare dame, njegov poslušalski svet je odprt, medtem ko se G. in njegovi sodelavci grejo najraje "preverjati" med študente, tako vsaj pravi...

B. T. ...Globokar smatra študente in jih navaja kot najbolj percibilno, dojemljivo publiko, sprejemljivo za to in tako glasbo. Vendar zakaj je to tako? Na našem koncertu npr. /NOM-OM/ je bilo precej starejših ljudi, sicer so bili res profesionalni glasbeniki klasično glasbeno izobraženi, vendar so -razen nekaj stvari - dogodek sprejeli, o njem razmišljali in jih je to provociralo....

Druge kar je treba vključiti v razmišljanje, je zvočni rezultat. Pred kratkim sem vzporedno poslušal Feldmana / iz Masice before Revolution / in ameriško sceno in na drugi strani Stockhausena in druge evropske avtorje. Prišel sem do tega, da lahko Feldmana in američance skoraj že lahko poslušam kot kakšnega Keitha Jareta, Phillipa Glassa, Rileya ali Pink Floyd. Če pa poslušam Stockhausena /npr. Klavierstück lo ali Ciklus za šlagcojgerja/ vse poka in leti narazen...to je blazno...to je shizofrenična muzika, dejansko. V meni začne vse gomazeti.

Globokar je zelo širok, verjetno najširši od vseh evropskih komponistov...kolikor sem zasedelil se je temu mogoče približal tudi Stockhausen na svojih kurzijh...

eR ...Globokar je res evropski komponist, s povdarmom na evropski. Zanimivo bi bilo vedeti kako ga kaj amerika "gane" in koliko jo pozna...

E. T. ...gotovo. Ta struktura, nad katero ima kontrola... občutek imam ... Ne, drugače : Cage v svojem članku NEDOLOČENOST - iz Silence, primerja kakih deset skladb. Od Bacha do zadnje avantgardne oziroma kot ji on pravi, eksperimentalne glasbe. V njem obdela nedoločnost s strani /glede na / izvajalca, poslušalca, komponista, partituro in vse to. Tisto, kar ga ves čas in v prvi vrsti zanima je pri eksperimentu je to, kako se OUTCOME - REZULTAT zgodi NEDOLOČEN, nepredvidljiv vnaprej.

Za celotno evropsko avantgardo vključno z Globokarjem pa je še vedno pomembno to, da se tisto KAKO lahko zgodi po določenih, DOLOČENIH PRAVILIH. Globokar ima v svoji shemi improvizacijske pravila. V svojem predavanju na v Ljubljani je razlagal kakšnim postopkom podvrže improvizatorje, da jim odpre pot v improvizacijo, ki temelji na človeškem faktorju.

eR. Mogoče lahko formulirava takole : Cage skozi tiste improvizacijske in eksperimentalne postopke, ki jih uporablja, išče "vrata, ki se bodo odprla v novo kvaliteto". Evropski avantgardni skladatelj pa skuša še vedno biti "kontrolor" svojega dela do konca, ~~skupaj s svojimi sodelavci~~ sicer res skuša vpeljati

...gledano... je avtor... izključeno... izvede... izbiti instrumentov, morala je svobodno v prvi ali molku... mora ustrezno... obdobje z mnogimi izdelanimi, obdobje z glin...

love

izvajalske postopke, fleksibilne odnose med izvajalci, čim bolj vključiti publiko, poslušalce v zvočni dogodek, vendar pa v igri vseh parametrov še vedno pričakuje PREDVIDLJIV dogodek, predvidljivo kvaliteto in "vrata vanjo". Cage eksperimentira, da bi dobil NEPREDVIDLJIVO, kar bo njegova samega prav tako presenetilo kot poslušalca, Globokar pa hoče biti "komponist v vlogi boga", ki končnega rezultata ne prepusča slučaju.

Nekje v prvem delu pogovora je omeniž, daje zanj proces kreiranja glasbe prav tako važen kot rezultat, da je enako pomemben ali enako nepomemben in da je zaključeno delo, rezultat "samo" SLUČAJNOST. Če je ta slučajnost do največje mere PREDVIDENA /skozi delovne raziskave vseh mogočih parametrov/, pa še vedno je PREDVIDENA, miž oziroma misli, da je PREDVIDLJIVA.

Če vse to drži prihaja Globokar v delu in razmišljanju sam s seboj v protislovje.

- B. T. Glavna razlika med njima / med Cageom in Globokarjem / je v tem, da lahko Cage takrat, ko je kompozicija napisana in že izvedena, še vedno zastavi vprašanje "What had happened?" ali "What had been composed?". To ni vprašanje per formam, vprašanje zaradi vprašanja...bistveno je, da ga on LAHKO postavi. Cageova odprtost mu daje možnost, da na komplicirano vprašanje lahko odgovori z vprašanjem "Bi lahko ponovili vprašanje?" Ničesar od tega ~~razmišljanja~~ evropski komponist ne more početi. Ko Cage napiše šestintrideset vprašanj to ni igračkanje z vprašanji, ampak je to integrirano v procesu dela, tako, da lahko na koncu vsega vpraša "Kaj pa je bilo storjeno, kaj se je zgodilo???"
- To hočem primerjati z našim Beogradom / opomba: Večer kot intermedialni dogodek "Manifest tišine", dvorana Studentekoga centra, aprila 1976, Nomenklatura in OM produkcija / : Prvo in bistveno kar smo takrat začutili je bilo to- Kaj pa se je zgodilo?

- eR. ...parametri so bili predvideni in vendar je bil rezultat tako frapantno NEPREDVIDEN, dober, lahko rečeva boljši kot tisto kar so vsebovali parametri. Bili smo ves čas "na meji kontrole" kot zavestnega početja. Karakteristično je to kar se je takrat zgodilo s shemo / opomba: SHEMA je vozni red, vsebinski in časovni načrt poteka zvočno-vizuelnega dogodka/ Shemo poznata in Cage in Globokar, shema je sredstvo kontrole. Dejstvo je, da smo v Beogradu shemo presegli, da se je v samem dogodku zlomila in da je bil ta zlom istočasno premik, prehod, preskok v novo kvaliteto. Tukaj bi bilo treba popraviti Slobodana, ko pravi "Priti in narediti !" Pripravljeno delo je prav tako bistveno. Shema mora biti, čeprav le zato, da se jo med "izvedbo", dogodkom preseže. V skrajni konsekvenci se NEPREDVIDENO ne bo rodilo, dogajanje pa se bo odvilo po shemi. Tukaj je na delu tisti socialni parameter, v časovnem okviru dogodka. Vkolikor se ne bo zgodilo nič nepredvidenega - tistega kar ne moremo vnaprej vedeti, kar še ne moremo spraviti v zavest, da bi znali uporabiti v prihodnje - vtoliko je shema še vedno obvezna, nujna, da se stvar sploh zgodi.

- B. T. Globokar vključuje ogromno tistega, kar imenuje PSIHIČNE INTERAKCIJE / psihična stimuliranja in reagiranja, oddajanje in sprejemanje zvočne informacije /. To je dejansko zelo velik SOCIALEN prostor dogajanja glasbe. Zame osebno je to že dejansko področje psihologije, če že ne čiste, vsaj aplikabilne.

eR. Sem prideš, ko skušaš čimveč stvari predvideti in jih inkorporirati v partituro kot vnaprej pripravljene. Paradoks je tudi to kar se dogaja z IMPROVIZACIJO. Ko Globokar govori o improvizaciji, to improvizacijo ves čas reducira na predvidljivost, na nek način dela zoper njo. Globokar velja - in to je bilo v intervjuju tudi omenjeno - za človeka, ki je delal največ ravno na požu improvizacije. On uporabi psihološke eksperimente in analize in na ZNANSTVEN NAČIN preučuje IMPROVIZACIJO in s tem blokira improvizacijo v klasičnem pomenu besede. Sem spadajo tudi totalna izbira instrumenta, vse absurdne situacije v katere postavlja izvajalce,...

B.T. ...absurdne situacije, tiste cevi in pianistka, ki zaradi svoje "brezizrazne vloge" leže v notranjost klavirja. Absurdno situacijo bi jaz ustvaril, če bi naprimer tebe povabil igrati kot drugega izvajalca igrati "Chance determined music" ali pripravil Evo k temu, da bi izvajala "23 minut za spikerja".

T.1-str.4 /7/

eR ...prej sva rekla, da je razlika med Cageom in Globokarjem, razlika med KAKO in KAJ. Če hoče Globokar prebiti svoj KAJ mora v partiturah pustiti možnost zamenjave odprto. V skladbi Orkester, o kateri govori, je to možnost zamenjave "neizvedljivih" pasaž s pogovorom z glasbeniki zakaj jih nočejo oz. ne morejo izvesti igrati. Situacija gre lahko v absurde, saj pravi Globokar, da se lahko orkestraši uprejo, štrajkajo kot člani sindikata. Zamenjam del - pogovor o tem zakaj dela partiture ne bi izvajali - je prav tako ZVOČNO DOGAJANJE, ki ga lahko poslušas na način zvoka, vendar to ni več glasba, zamišljena v partituri.

B.T. Stvar je FLEKSIBILNA vkolikor se more počakati pet let, da se bo orkester pomladil, prenovil...

eR. ...ali pa ponuditi skladbo stotim orkestrom poz svetu in nato primerjati zvočni rezultat. To pomeni, da skladba JE izvedljiva...

B.T. ...ni pa PREDVIDLJIVA ...

eR. ... in vtoliko Globokar NEPREDVIDENOST vključuje v svoj koncept. Tisto nepredvidenost, ki pa Cageu pomeni "odprto polje dela".

B.T. Razlika je bistvena. Globokar "računa na možnost", ima strukturo, v kateri bo potem "pol ure glasbe in pol ure pogovarjanja"; to vé vnaprej, ko se sprašuje "Struktura ČESA?" Cagea to absolutno ne zanima, zanima ga le KAKO. In to je tista ČAROBNA PALICA.

T.1- str.4 /8/

B.T. To, da nek material lahko funkcionira kot koncert, predavanje, atelje, študijski material, to je popolnoma jasno, to že dolgo počnemo. Globalna narava UPORABNOSTI nekega materiala je jasna. Gre za uporabnost kateregakoli materiala v katerikoli situaciji. Materiali kot beseda, zvok in drugi lahko funkcioniralo na več različnih načinov, na več različnih načinov povezave med seboj in - kar je bistveno - skozi več različnih MEDIJEV; ključna je odločitev avtorjev ali izvajalcev postaviti, zastaviti medij, skozi katerega bo ta material v nekaj rezultiral.

eR. Zdi se mi, da bi bil ta del tega dela pogovora ne more-

- va tako splošno razumeti. Globokar govori v zvezi s svojo skladbo. Torej začenja v mediju glasbe, ta skladba je v bistvu g del dogajanja avantgardne glasbe. Ko je Laboratorij "zapisan", končan na papirju, skladatelj pravi, da je uporaben v RAZLIČNIH MEDIJIH. To je nekaj drugega kot uporaba katerikoli materialov v glasben namen, v smislu zvoka.
- B. T. Se strinjam, da sta to dve različni stvari. Hkrati pa oboje obstaja. Skladba se lahko uporabi kot predavanje in predavanje lahko funkcionira kot skladba.
- eR. Gre za razširjanje medija na vsa področja. Točneje: vključevanje vseh različnih medijev V EN SAM MEDIJ SPOROČANJA; Tukaj moramo postaviti nivoje. Eno je nivo medija ZVOKA, drugo pa je vključevanje enega medija v drugega, njihovo povezovanje. INTERMEDIALNOST / tisto vmes, skupno in povezujoče različne medije / in MULTIMEDIALNOST medijev, ki so vključeni v MEDIJ ŽIVLJENJA kot celota, kot eno.
- B. T. Če vzameva prvo, medij glasbe, ne glede na to kako ^{in kam} zvočni material vključuje, se moraš najprej odločiti, da si SKLADATELJ. Pri drugi varianti pa ta odločitev ni potrebna.
- eR. ...dovolj je, da si živ človek, ki želi nekaj in sebe **PO-SREDOVATI**.
- B. T. V tem je rešitev paradoksa, da glasbenik, komponist in teoretik Cage pravi, da mu sploh ni do tega, da bi delal glasbo, da bi bil /: veljal za / skladatelja.
- eR. ...in pravo razumevanje zen zgodbe, ki jo je Cage povedal eni poslušalk, ki ^{mu} je po njegovem koncertu prišla povedat, da je njegova glasba gnusna in nemoralna. Rekel ji je: "Nekoč je na Kitajskem živila zelo lepa gospa, ki je zmešala vse mladeniče v mestu; ob neki priložnosti pa je utonila v jezeru in preplašila vse ribe." Če imava v mislih glasbo, ~~jaxta~~ lahko rečeva, da je prav tako kot lepa kitajska gospa zapeljevala mladeniče in preplašila ribe. To je to. Glasba je vplivala na to poslušalko tako, da je prišla na dan s stališčem, povzročila je efekt, dama se je opredelila. V širšem "mediju življenja" je vsaka akcija, ki zahteva opredelitev, za ali proti, ki te ne pusti indiferentnega kot te lahko pušča sivina vsakdanjosti, se vedno boljša kot mlačnost neopredeljenosti, v kateri umira komunikacija in vzbudbe zanjo.
- Je to to? S pövdarkom : na planu življenja, kjer so vključeni vsi mediji v medijem UMETNOSTIJE ENAKO ŽIVLJENJA kot to dvoje povezuje Cage v pogovoru s Schecknerjem in Kirbyjem.
- B. T. Zadnje čase sem prebral precej izpod peresa evropske glasbene avantgarde in zdi se mi, da je "tukajšnji problem" ozko vezan na to kar sva pravkar govorila. Globokar naprimer govori tudi o pravih reagiranja med izvajalci, interpreti. Uporablja pojem TOLERANCA; Dejstvo tolerance vključuje svoje nasprotje netolerance. Tolerance je treba povdariti zaradi možne netolerance, možnega "pobijanja" med seboj. Torej je "pobijanje" možno, če je treba glasbenike navajati na tolerance in ravnotežje.
- eR. Na ljubljanskem Jazz festivalu, zdi se mi, da je bilo 1973. leta, sem delal intervju v vodjem japonskega free-jazz banda. Presenetila me je odgovor na vprašanje kako organizirajo svoje igranje. Mojster je rekel, da je njihovo igranje svoboden po-

govor med glasbeniki, v katerega se lahko vključi vsakdo izmed njih takrat, ko čuti, da ima kaj povedati. Takrat vstopi in skuša preglasiti ostale, jih prekričati, če ga ne poslušajo; če se ne "strinja" z njimi, se bojo "sprli" med seboj. Njihov organizacijski princip je bilatorej NETOLERANCA in meja te netolerance je utrujenost ... nihče ne more preglasiti drugih za ves čas igranja.

Torej lahko RAVNOTEŽJE in TOLERANCO dosežeš po dveh poteh: z navodilom poslušajmo se, skušajmo se začutiti, ne se preglasiti ali pa z navodilom po katerem vstopiš v dogajanje, ko imaš občutek, da moraš "vstopiti" ali imaš kaj povedati. Enak rezultat dobiš skozi poslušanje drugega in občutljivost kot skozi neobčutljivost in grobost. Čas je za obe vrsti poti, za obe vrsti "tolerance".

Umetnik si lahko tudi v "mediju kriminala". Saj si slišal, da angleška policija podpira in čuva tistega tipa, ki zna odpreti katerokoli ključavnico na svetu?... On je za njih strokovnjak, enako ga cenijo kot npr. umetnega ključavničarja. Podobno je s falsifikatorji umetniških slik, ki se bojo prav tako uvrstili v zgodovino slikarstva.

Različne poti ~~priznava~~ torej vodijo v Rim in tudi do ravnotežja ter sporazumevanja glasbenikov izvajalcev. Na tem mestu bi bilo pravo vprašanje globokarju ali njegovemu delu vprašanje porezultatu raziskav in širšem smislu takega poznanstvenja postopkov v kreativnem procesu.

T.1-str.4 /9/

eR. To je verjetno tista vrsta njegove glasbe, ki se dogaja, da bi Globekar kot komponist dobil FEED-BACK. Rabi ga zaradi...

B. T. ...feed-backa, zaradi preverjanja rezultatov in ne le rezultatov, tudi funkcioniranja navodil, pravil in notranjih odnosov med izvajalci, skratka za...

eR. ...konsolidacijo stvari znotraj ansambla in za preverjanje kam nekaj teoretično zamišljenega lahko pripelje. Za skušnjo o posameznem delu poti glasbe, ki jo vozi. To je ta prva vrsta.

T.1-str.4-5 /10/

B. T. Prej je omenil "shizofrenično situacijo"...po tej razdelitvi na dve vrsti njegove muzike in drugem, pa sem dobil občutek, da je Globekar evropski KOMPONIST, KI SAM SEBE UKINJA. Vendar na NACIN evropskega komponista. S tem, da vse PARAMETRE in kar je z njimi v zvezi in vanje vključeno skuša, kot si ti prej rekel, spraviti v ZAVEST. Vse elemente, ki so kdajkoli v preteklosti glasbe v vseh mogočih situacijah popolnoma nezavestno in nezavedno ~~različnih~~ funkcionalizira in tudi v drugačnih oblikah delovali / bodisi v obliki dopisovanj med komponistom in založnikom, bodisi v obliki ovacij ali metanja paradajza na oder ipd./, vse to skuša spraviti v neko DOGAJANJE. mR. mogoče v neko STRUKTURCO...

eR. ...hotel bi biti v položaju, v katerem lahko z vsem tem RAČUNA. Pravzaprav je izraz IMETI POD KONTROLO še najustreznejši. Čim so te stvari o katerih je govora v ZAVESTI, ko se ne dogajajo več slučajno, ko so POD NADZOROM, jih lahko predvidiš v bodoče, torej vključiš v bodoče delo, partiture. Če pa se izkaže, da je to nemogoče, /zaradi sindikalnih in drugih razlogov / se ali počaka na čas, ko bo mogoče, ali pa se predvidi zamenjava. Tako stvari še vedno ostajajo pod nadzorom. Ta množica elementov, parametrov kot jih imenuje, je pošasten

material iz katerega bi lahko produciral deset let pa ga še vedno ne bi izžrpal, če bi hotel preveriti v praksi vse mogoče kombinacije teh parametrov.

Vendar: ta čas, kot smo slišali, Globokar govori, da ga ne zanima več tisti tip predlogov za glasbo, tista vrsta partituro, ki se ukvarja z množično improvizacijo. Improvizacijski poskusi sčitna z razširitvijo raziskave na sto in več izvajalcev ga ne zanimajo več toliko. To je bil maksimum: ko je po nekih improvizacijskih postopkih in z dokaj odprtimi navodili skušal pripraviti sto ljudi, da so improvizirali...

B. T. ...to je pošteno. Strah me je tega, to je moja prva reakcija...

eR. S tem je sto reproduktivistov - instrumentalistov osvobodil njihove običajne življenjske vloge, jih "spremenil" v sto ljudi. V tej situaciji na igranje v orkestru prav tako vpliva, če je glasbenik dan prej slabo jedel in ima zato takrat zmeden prebavo. Globokar je sto AVTOMATOV spremenil v STO LJUDI; to je krasno, pozitivno. Če ga danes to početje ne zanima več, to pomeni, da se je izpelo, da mu ni prineslo tistega in zaželenega rezultata, ki bi mu odprl POT NAPREJ;

B. T. Odgovor na zakaj bi lahko bil ta, da je težje sto počlovečenih avtomatov še vedno ohranilo v sebi toliko avtomatizma, da rezultat ni bil uporaben, ali pa to prša sto ljudi enostavno ni mogoče. /To je spekulacija/ Ne, da bi ta izvedba tega projekta zvočila kot KAOS, ne, kaos sam je zame zelo interesanten, ne maram pa KAOSA ZARADI KAOSA. Naj dam primer: spomni se, ko si rekel, da je ZVOK SVETA /opomba: mišljen je ciklus eksperimentalnih glasbenih oddaj na RS v sezoni 75/76 / da je Zvok sveta za poslušalce najbrž zvočni kaos. Meni ni niti v enem samem trenutku, ko smo delali oddajo prišlo na misel, da bi se oddaja za katere-mukoli poslušalca slišala kot kaos.

eR. Pripomba je letela na oddajo V PRIMERJAVI z drugimi ostalim linearnim enoplastnim in straight programom RS. Vprašanje sem postavil s stališča poslušalca, ki nima ne prejšnje skušnje, ne vnaprejšnje stimulacije, da bi lahko VEČPLASTNI ZVOK oddaje poslušal na njemu primeren način.

Sam pa sem se s tem advociranjem poslušalcev začutil zelo podobnega Borisu Novaku iz časov, ko je na predstave Nomenklature pričakoval "vnaprejšnje estetsko naravnane gledalca". Zdelo se mi je, da je nesmiselno "goljuvivo" početi kaj takega. Sam bi se dalo uvrstiti tudi gledališče "vetrnica", ki pa je to tudi realizirala. Predstavo je razdelilo na dva večera kjer so se na prvem izvajalci in gledalci pogovarjali in spoznavali, da bi bili na drugem gledalci dovolj "estetsko naravnani" in posvečeni in zatorej prizna lahko pripuščeni k predstavi.

B. T. Sam sem participiral pri taki tej dvodelni prireditvi, pri prvem in drugem delu. Najbolj "fino" pa je bilo, ko tistih, ki prvi večer niso prišli, drugi večer niso spustili noter. Zebavno, vendar se mi zdi to diktatorstvo, čisti fašizem.

T.1-str5 /11/

B. T. Glede tega, da naj bi glasba postala PRODUKT KOLEKTIVA. Ne glede na dosedanje ločevanje med ustvarjalci, reproduktivci in poslušalci, glasba in umetnost v celoti je stvar kolektiva, LJUDI. Nikoli izključno za posameznika.

Tukaj bi bilo treba definirati kaj je to kolektivna umetnost.

- eR : Ja, eno je umetnost kot kolektivni produkt. Globokar pa gre še korak naprej, ko pravi, da bi rad preusmeril mlade ljudi, da bi začeli kolektivno MISLITI.
- B.T. Virtuozji in primadone so individualen trip. Če ga dopolniva, lahko rečeva, da danes v glasbi ne gre za posvečence, ki bodo nekaj počeli z umetnostjo, ampak gre za tako glasbo in umetnost, ki bo kolektiven ustvarjalni akt.
- eR. Omenja tudi samoupravljanje na ekonomskem področju. Samoupravljanje s produkcijskimi sredstvi bo, paralelno v umetnosti, ~~ki~~ kolektivni ustvarjalni akt.
- B.T. Naslednje jutro po našem koncertu /opomba: Večer zvoka NOM-OM, Festivalna dvorana, Lj., 20. dec. 76 / smo sedeli pri nas doma v ožji družbi. Ena od tem pogovora je bila percepcija minulega koncerta kot samopravno odločanje, dejavnost in soustvarjanje. Nekdo je našel jasne povezave z Marksom, drugi je citiral zapiske nekih svojih predavanj, tretji stavke iz časopisa Komunist. Vse je klapalo in se čudovito pokrivalo. Šlo je za način prisotnosti poslušalca-gledalca koncerta. Poslušalec je bil z vsemi svojimi čuti ves čas aktivno zaposlen. P Udeleženec koncerta si je sam izbral / soustvarjal / situacijo, najboljše mesto za aktivno "sozvočenje" vseh čutov...

eR. ... Udeleženec večera med svojo prisotnostjo, z odločanjem čemu bo posvetil svojo pozornost - ali zvokom, sceni, tvojemu sprehodu, bolj mojemu umivanju kot pa zvokom, ki so med tem nastajali, ali diapozitivom - se z vsem tem vključuje v dogodek in je sam del PREDSTAVE. Predstava je dogajanje večih medijev, je večplastna, zato omogoča, da se človek osredotoči na eno plast bolj, na drugo manj. "Idealni udeleženec" tega večera bi bil tisti, ki je s pozornostjo na vse plasti in medije, dosegel SO-ČUTENJE skozi vse senzorne kanale, doživetje kompleksnega čutnega sozvočenja vseh plasti NOM-OM dogodka. Kdo drug je eno bolj opazil ali slišal, drugo manj... vendar je "štos" prav v kamz celovitost doživetja, saj je bil večer zavestno pripravljen kot intermedialen.

O samoupravljanju tukaj ne bi mogli govoriti, gotovo pa lahko o soodločanju gledalcev v IZBIRI. Da so udeleženci to tudi počeli, se vidi po komentarjih, ki so si med seboj tako zelo različni.

~~EXEM~~ Samoupravljanje znotraj gledališkega dogodka bi se dogajalo npr. pri happeningu, kjer bi bila soudeležba, vključevanje prisotnih BISTVENO ZA SAM POTEK happeninga. Moralo bi se računati na to, da lahko udeleženci s svojim vključevanjem "minirajo" oziroma blokirajo happening ali pa ga spreminijo v nekaj tretjega kar je najverjetnejše.

Na NOM-OM večeru je bil udeleženec omejen na svojo ~~EXEM~~ vlogo perceptorja dogajanja. Glede na njegovo izbiro - po interesih, glede na vsebine, ki jih je prinesel seboj kot pretekle skušnje, glede na pričakovanja in pozornost, je lahko po koncu ostal bogatejši ali revnejši, mi pa ~~EXEM~~ bil soodločujoči faktor. Najprej moramo izdelati platformo.

T.1 - str.5 /12/ zaključnih del intervjuja

ODDATNO Info o letošnjem Zg. bienalu in o vlogi Globokarjeve glasbe na njem.

SKLADBA ZA
4 VOKALISTE

" EN ZENIM -
VSI Z VSEMI "

NASLOV REDAKCIJE:

glasbene

NASLOV ODDAJE:

ZVOČNE RAZISKAVE

PREDVAJANA DNE, ČAS:

ČET. 20. jan. 77, 19³⁵

ČAS TRAJANJA:

25' 48"

ST. TRAKU:

S20-30

POSNETO:

TREBA POSNETI!

NAPOVED ODDAJE:

ODPOVED ODDAJE:

Nahajamo

... 16.55 na RADIO ŠTUDENT
z zvoci

oviro na ZVOČNE

RAZISKAVE

(do LISTKA)

112
RS ZVOČNE RAZISKAVE, 20. jún. 77

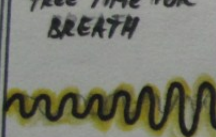

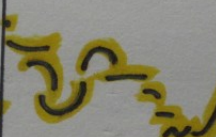

SKLADBA ZA
4 VOKALISTE IN
STIRIH SVOBODNĀH ČASIH

"EN Z ENIM - VSI Z VSEMI"

T. VERZIJA 16'
II. VERZIJA 4'15"

A - ŠHEMA

TIME" PART 1 60" PART 2 120" PART 3 180" PART 4 240"

FREE TIME FOR BREATH				CHANGE DETERMINED "CHOICE" OF THE TEXT FREE INTERPRETATION 
VOCAL "A"	VOCAL "E"	VOCAL "O"	TEXT INTERPRETATION	

VOCALISTS: A - Boris Saligaj
B - 38
C - Verne Krizan, mojca
D - Miše Vrež

TEXTS: 1) DABO ŠTUDENT ČUTIM TE VŠELODAN
2) TIŠINA ME NAREDI ŽIVČNEGA
3) KJE JE SE POČETJE - KAKO JE ČERNAKOPJE
4) SREČNO POT ~~VAMPREJ~~ - VAL 202
5) TA RADIJSKA POSTAJA ME VZEMIRJA
6) GLASBA JE MOJA VSADANJA SRBS

P.S. ČE INTERPRETU DOLOČEN TEKST NI
VŠEČ, SI LAHKO SAM NAJDE DO
Z BESEDNO TRILNO ALI UPRAJALNO
FORMULACIJO.

B/ NAVODILO : A VRSTNI RED IZVEDBE SCHEME :

222
RS - ZVOČNE RAZISKAVE
20. 1. 77

IZVAJALEC	TAPE CH	VRSTNI RED IZVEDBE DELOV SCHEME
A	CH 1	1-2-3-4
B	CH 2	4-3-2-1
C	CH 3	2-4-1-3
D	CH 4	3-1-4-2

C/ NAVODILO ZA POSAMEZNE POSNETKI NA TRAKOVH :

TAPE	KANAL	IZVAJALEC	TIME 00	1' 15"	2' 15"	3' 15"	4' 15"
			15" PART	15" PART	15" PART	15" PART	
TAPE 1	CH 1	A	1	2	3	4	
	CH 2	B	* 4	3	2	1	
TAPE 2	CH 3	C	2	4	1	3	
	CH 4	D	* 3	1	4	2	

* TIME DELAY - 15"

D/ PREDVAJANJE SKLADBE :

I. - 16' VERZIJA - CH 1 → CH 3 → CH 2 → CH 4

II. - 4' 15" VERZIJA - (CH 1 + CH 2) ∧ (CH 3 + CH 4)

EN Z ENIM - VSI Z VSEMI
SKLADBA ZA 4 VOKALISTE POSNETE LOČENO V RAZLIČNIH ČASIH

- A/ SHEMA : "partitura", ki določa časovne, likovne, vokalne in tekstovne elemente skladbe
- B/ NAVODILO: Določitev vrstnega reda izvedbe sheme za posamezne vokaliste
- C/ NAVODILO: Določitev mesta posnetkov na trakovih /kanalih/
- D/ NAVODILO : Način predvajanja posnetkov - skladbe
I Verzija I. - 16 min.
Verzija II. - 4 min. 15 sek.

OPIS IZVEDBE :

- 1/ Vokalni izvajalci skladbe / v našem primeru štirje / so lahko moški ali/za ženske, vokalno neizobraženi ljudje.
- 2/ Posamezni izvajalci ločeno drug od drugega in po posameznih delih sheme vokalno izvedejo : prevedejo likovni zapis v vokalno zvočenje. Interpretacijskih omejitev ni, je samo časovna. Čas merita snemalec oz. asistent.
- 3/ Za določitev teksta, ki ga prav tako poljubno / pojoče, šepetaje, kriče ždr./ izvede vokalist, sam meče kocko. Obstaja tudi možnost, da si sam najde svoj tekst - do 7 besed v trdilni ali vprašalni obliki.
- 4/ Po navodilu B imajo posamezni vokalisti različni vrstni red izvedbe sheme. Vrstni red izvedbe je tudi vrstni red posnetka na kanalu.
- 5/ Po navodilu C se snema izvedbo B in D vokalista s 15 sek. zamudo glede na A in C vokalista. S tem se/pri predvajanju skladbe/izognemo temu, da bi štirje izvajalci sinhrono prehajali v naslednji del sheme.
- 6/ V oddaji bomo izvedli predvajali obe verziji izvedbe :
En z enim / t.j. izvedbe posameznih vokalistov tečejo druga za drugo. (Vrstni red : A-C-B-D) in Vsi z vsemi / t.j. posnetki z obeh trakov tečejo istočasno, s tem, da imata (CH 2 in CH 4 oz. ^{2 in 4} vokalista (B in D) 15 sek, "zamude"/.

7. odd.

tekst 1: za osvežitev in pojasnilo: konkretna glasba, elektronska glasba, glasba za magnetofonski trak. Material: zvok, zvočni signal kot višina, /frekvenca/, jakost /intenziteta/, trajanje, morfologija /zazven, zvenenje, izzven, barva /nadtonska struktura/. Ivor zvoka, zvočnega signala: konkreten zvok /zven, šum, pok; iz narave, vsakdanjega zvočenja/, elektronski zvok /produciran na elektronskem generatorju/. Instrumenti: elektronske aparature, mikrofoni, magnetofon, uho.

avizo: Steve Reich, for organs /napoved oddaje/

tekst 2: Skladba "Chairmusic" je skladba za magnetofonski trak. Material je zvok, zvočni signal kot višina /frekvenca/, jakost /intenziteta/, trajanje, morfologija /oblika zazvena, zvenjenja, izzvena/, barva, zvočnega izvora konkretnega zvoka, Konkretni z zvok je zvok vrtenja vrtljivega klavirskega stolčka.

Faza 1: Zvok vrtenja klavirskega stolčka je povzročen namerno, na način raziskovanja in poslušanja. Izvedeno je "igranje", "improvizacija" z zvoki vrtenja. Zvoki te "improvizacije" so "en gros" posneti z mikrofonom na magnetofonski trak.

Faza 2: magnetofonska obdelava posnetih zvokov "improvizacije" vrtenja stolčka. Možne in izvedene so naslednje mehansko-elektronske obdelave:

- a/ obdelava zvoka z menjavanjem hitrosti /uporabljeni hitrosti 9,5 in 19 cm/s/
- b/m kopičenje zvočne informacije /multiplay/
- c/ echo efekt
- d/ stereo efekt
- e/ ročna manipulacija s trakom - vrtenje magn. traku z roko v obe smeri, v različnih hitrostih
- f/ vrtenje traku v nasprotni smeri običajnega predvajanja

Faza 3: Presnemavanje in montaža. Presnemavanje z enega na drug magnetofon določenih obdelanih zvokov in zvočnih sekvenc. Izbor in selekcijo določa ~~zvočni~~ ta okus in posluh. Uporaba kombinacij kanal I solo, kanal II solo, kanal I + kanal II, stereo. Montaža: izrezovanje določenih zvočnih sekvenc in montiranje le teh v različnih zaporedjih.

Isti izvor zvoka, vrtenje klavirskega stolčka, je dal material za 2 zvočni realizaciji "Chairmusic" I in "Chairmusic II", ki sta rezultat različnih kombinacij različnih obdelav zvoka in zvočnih sekvenc. Skladbi torej nista zaključeni skladbi, kažeta le 2 možni realizaciji kombinacij obdelanega zvoka, odpirata možnost drugačnim kombinacijam drugačnih obdelav zvoka istega zvočnega vira.

Današnja zvočna realizacija: "Chairmusic I" simultano z materialom faze 2.

Glasba: B. Turel, "Chairmusic I" 6 material faza 2 cca 9'

tekst 3: Skladba "Pianomusc I" je skladba za magnetofonski trak. Material je zvok, zvočni signal kot višina /frekvenca/, jakost /intenziteta/, trajanje, morfologija /oblika zavena, zvenenja, izvena/, barva - zvočnega izvora instrumentalnega zvena. Instrumentalni zven je zven klavirskih strun, ki so vzbujene v zvenenju z roko ali predmetom. Predmet je steklen valj, steklenica od soka, kovinska palčka, ping-pong žogica.

Faza 1: zven klavirskih strun je povzročen namerno, na način raziskovanja zvenov in poslušanja. Izvedeno je "igranje", "improvizacija" z zveni. Zvoki te "improvizacije" so "en gros" posneti na magn. trak.

Faza 2: magnetofonska obdelava posnetih zvokov "improvizacije" na zvenenje klavirskih strun. Možne in izvedene so iste mehansko-elektronske obdelave kot pri "Chairmusic".

Faza 3: Presnemavanje in montaža - izvedeno po istem postopku kot pri "Chairmusic".

Isti izvor zvoka, zven klavirskih strun, je dal material za 4 zvočne realizacije "Pianomusic I, II, III, IV", ki so kombinacije različnih obdelav zvoka zvena strun. Skladbe niso zaključene, kažejo le 4 možne realizacije kombinacij obdelanega zvoka, odpirajo možnost drugačnim kombinacijam drugačnih obdelav zvoka istega zvočnega vira,

Današnja zvočna realizacija: "Pianomusic I" + "Pianomusic III"

glasba: B. Turel, "Pianomusic I" + "Pianomusic III"

Dodatek: Kot "nedokončani" sta skladbi "Chairmusic" in "Pianomusic" v vseh variantah skupaj s še tremi podobnimi skladbami za magn. trak predstavljale zvočni medij intermedialne predstave "Manifest tišine" v izvedbi eksp. gled. skupine "Nomenklatura", ki je bila marca lani v Pekarni.

Afganistanska glasba obsega glasbeno kulturo prebivalcev današnjega Afganistana: Afgancev, Tadžikov, Uzbekov, Turkmenov in Hazarjev. Zaradi svojega zemljepisnega položaja na mejah Perzije, Indije in ~~xxx~~ Turkeстана je Afganistan pogosto menjal svoje gospodarje in vplivi vladanja tujih narodov so prisotni v vseh kulturnih manifestacijah še danes. - Glasba gorskih ljudstev na severovzhodu dežele je mnogo enostavnejša od glasbe Tadžikov in Afgancev. Njihove pesmi, ki jih izvaja posameznik ali večja skupina pevcev, so pogosto le sestavni del plesa, bodisi, da se ~~xxx~~ izmenjujejo s plesi, ali pa plešejo ob petju. Plesi so najpogosteje obredni. Od instrumentov je najbolj razširjena vrsta dolge flavte in razne oblike bobnov. -- V glasbi Afgancev in Tadžikov je občutiti zelo močan vpliv bližnjega vzhoda, ker je zlasti opazno pri glasbilih, saj so tudi tu zastopani skoraj vsi instrumenti s strunami, ki smo jih srečali že v drugih deželah vzhoda.

Afganistan ali "dežela Agganov" zavzema severovzhodni del velike iranske planote. V starem veku je bil Afganistan sestavni del Perzije, pa imperija Aleksandra Velikega, ^{nakar so ga Arabci islamizirali,} potem so ga zasedli Mongoli s Timur-
lenkom, pa indijski Veliki Moguli, pa spet Perzijci. Zanimiv je bil tudi za carsko Rusijo in Angleže in po nekaj vojnah sta se obe veliki imperialistični sili sporazumeli za tamponsko državo med interesnima obmeđjema. Afganistana je za debelo Jugoslavijo, šteje pa približno 16 milijonov prebivalcev. Več kot polovico je Afganov, ali Paštujcev, tretjino je Tadžikov, nekaj Uzbekov, Hazarjev, Beludžev in Perzijcev. Prestolnica Kabul je številčnejše nekoliko večji ož Ljubljane.

90% preb. je Muslimanov - Sunitov. Uradni jezik: paštu, ki spada v indo-evropsko jezikovno skupino. Velika večina prebivalcev je poljedelcev, nekaj se jih ukvarja še z živinorejo. Sedmina ozemlja omogoča dve žetvi: -spomladi pšenico in ječmen, jeseni pa riž in koruzo.

Izvaža predvsem surovine: bombaž, kože, surovo volno, les, opij. Notranje prometne zveze so še vedno slabe.

Še prerez skozi primer razvojne politike v nedavni preteklosti:

Z ameriškim posojilom so zgradili letališči v Kabul in Kandaharju, s sovjetskim posojilom pa so podaljšali obe vzletišči.

Čeprav na križišču velikih azijskih civilizacij, je ostal Afganistan izoliran za gerami in puščavami. Prebivalstvo najrazličnejšega izvora ima celo med seboj malo stikov in tako je dežela ostala pravi muzej različnih glasbenih tradicij, ki so se ohranile skozi stoletja. Nekatere glasbene oblike, ki so že povsod izginile, pa od tod osvetljujejo mnoge sivine v zgodovini vzhodne in zahodne glasbe. Tu najdemo takorekoč v originalni obliki elemente stare Indijske, Iranske, Turške in Ruske glasbe, pa tudi sledi stare Grške glasbe. Prav tako najdemo v Afganistanu nekaj glasbenih oblik, ki so nenavadno blizu evropski glasbi srednjega veka, in arhaične stile, ki so podobni romunski in ciganski folklori. Tako namreč pravijo etnomuzikologi, ob poslušanju današnjih glasbenih primerov iz Afganistana, pa lahko vsak sam ~~se~~ premisli kaj je od kod in kaj je čemu podobno.

ZVOK SVETA (VII)

RŠ pon.17.01.1977.

afganistan

(v prejšnji oddaji se je zvok sveta ustavil ob perzijski modalni

glasbi, danes pa je pred nami ljudska glasba afganistana ^{DELE K)ER}
JE DVA GLASBA DVEH SVETOV, GLASBA VZHODA IN ZAHODA.)

- 3:00 LP: UNESCO B/9
Če vstopamo v Afganistan z zahoda, se pravi iz Irana, nas pelje pot skozi prvo večje mesto Herat. Od tod bomo poslušali majhno lutnjo z dolgim vratom in tremi strunami - dotar. Herat in širše območje zahodnega Afganistana je ozemlje, na katerem se združujejo glasbene oblike Irana in južne Rusije. V ritmu in igranju na dotar je razpoznavna sorodnost s starimi oblikami ruske ljudske glasbe.
- 3:45 LP: P-3 A/2
zvočno
Pevci in zbor pojejo o srečanju zaljubljenecv ^{zvočno}
Uvod ob, lepih strunah, potem pa solo na bobnu serbaphali (ali ser-barhali). Sre za lončen boben v obliki vrča z usnjeno opno na širši strani. Istovrstno glasbilo smo srečali že v Iranu, le da ga tam imenujejo zarb ali pa dumbak.
- 3:45 P-3 A/4
zvočno
Se ena ljubezenska pesen, kjer pevec poje o oktiti ^{oktiti} xxix željah zaljubljenca.
- 8:00 P-3 A/5
Pot proti vzhodu nas vodi preko afganistanskega Turkeстана in nujno se je treba ustaviti v Mazar-i-sharifu. Instrumentalni solo na brenku Tumbur, kar je spet nek vrsta lutnja, ki je klasičen instrument stare iranske in afganistanske glasbe.
- 3:30 UNESCO B/5
leah!
Opitimo
Pesem v perzijsčini iz okolice Mazar-i-sharifa. spremljavi godalo ritchak, brenkalo dambura, kar je manjša lutnja z dvema strunami, in je razširjen predvsem na severu dežele; in še veliki okrogli boben ghol z opno na obeh straneh, ki je podoben indijskemu tolkalu z istim imenom.
- 4:30 UNESCO A/1
še vedno afganistanski Turkestan in Mazar-i-sharif. Spet ena instrumentalna skladba, tokrat s flavto tulg, ob spremljavi ser-barhaliya. Skladba naj bi spominjala na stare grške glasbo vsaj glede na stil in lestvico; podobne pa najdemo na Siciliji.
- 2:30 Unesco A/3
tutit

Še nadaljujemo pot proti severovzhodu se ustavimo v najsevernejšem delu Afganistana Badakhšanu, kjer je ohranjena še starodavna tradicija petih recitacij, ki se zelo razlikuje od glasbenih oblik sosednih področij. Zbor ob spremljavi tamburina - doirah, presenetljivo spominja xxx na kavočenje ljudstev stroselcev v osrednji Indiji - Santalcev (o tem več šez teden ali dva..)

Unesco B/7

3:00

Iz ista pokrajina - Badakhshan - še skoraj čisto pod robom strehe sveta - Pamirjem, je eno najbolj izoliranih področij na svetu. V teh krajih se je ohranilo nekaj najstarejših in najčistejših glasbenih oblik centralne Azije. Etnomuzikologi pravijo, da naslednja skladba na ritčaku nima najmanjše podobnosti niti z arabskim, niti z indijskim ali mongolskim svetom in ki bi jo lahko imenovali neposredni prednik italijanske renesenčne glasbe. Uporaba not v melodični temi ni ničesar indo-iranskega. prej smo rekli na Ritchak-u, to pa je preprosto godalo z dvema strunama, okroglim vratom in štirioglatim trupom. Spremljaja: veliki okrogli boben dhól.

Unesco A/2

3:00

tu je predviden "kvazi" blok s "kvazi-poročili"

"afganistanski narodni orkester pri Radia Kašul in "pesem tulipnov"

F-3 B/1

2:00

Afganistanski nacionalni orkester je dejansko ~~moderna~~ moderna tvorba, sestavljena iz klasičnih instrumentov različnih pokrajin. Še enkrat ista zasedba in ljudski ples Shah mast. Stilno spada melodija v glasbene oblike, ki so doma v okolici Kabula in so podobne pakistanskim.

unesco A/6

4:00

pred nami je zanimiv, a tipičen primer odpevanja med solistom in zborom, seveda ob instrumentalni spremljavi. pesem o cvetočem cvetu.

F+3 B/4

5:30

Iz okolice Kabula je tudi naslednja vaška plesna melodija ki naj bi po stilu, strukturi in ritmičnih konceptih bila podobna zgodnji evropski glasbi. glasbilo: ~~ritčak~~ ritčak brenkalo rabab, ki se precej razlikuje od rababov v Iranu, Indiji in Indoneziji, kjer nanj igrajo z lokom. spremljaja- veliki okrogli boben dhól.

unesco B/1

4:15

prav tako iz okolice Kabula je tudi naslednji glasbeni primer praznične glasbe. Glasbeniki igrajo na poroki in spremljajo ženina, ki je odjahal z nevesto. ~~glasbilo~~ Glasbena oblika ~~ritčak~~ naj bi bila bližja oblikam v Bretoncevi ~~ritčak~~, kot pa praznični glasbi Indije ali Irana. Instrumenti: dvoje pihal - ~~sk~~ sornaf in dva velika bohna dhol.

Sornaf (v Indiji se ta predhodnik oboe imenuje šahnaf) je eno najstarejših glasbil na svetu. Nekaj primerkov so našli celo v sumerskih grobovih. Sornaf je zelo priljubljeno glasbilo za svečane priložnosti od Indije do Irana. Vsaj po zvoku pa spominja na škotske in bretonske dude.

unesco A/4

3:40

Ljubezenska chanta iz osrednjega Afganistana, ki ni prava pesem, ampak je ~~skraj~~ priljubljena oblika pête recitacije po starih obrazcih potujočih pevcev. Stvar naj bi bila ~~podobna~~ bolj podobna evropskim oblikam pête recitacije, kot pa mnogo bolj ornamentiranim indijskim oblikam.

5:30 unesco A/5

skraj naslednji duet *skrajlega koma* rebaba in dhola sta avtorja naslovlila "postavna dekleta" (lahko ponoviš posamezne opise za instrumente)

2:26 P-3 B/3

pot proti jugu nam oznanja "pesem puščave" *Nakipa* pevec ob spremljavi manjšega orkestra.

5:40 P-3 B/2

instrumentalni solo z juga afganistana na sarindi, to je godalo s polkrožnim trupom - rezonatorjem, ki je običajno iz buče. vrat je kratek in dokaj debel. po strunah vlečejo z debelim lokom. Sarinda je precej razširjena tudi v Indiji. po nekaterih teorijah naj bi bila prednik današnje violine. Muzikologi pravijo, da naslednja skladba ne kaže nobenega jasnega sorodstva z iransko ali indijsko glasbo in da je mnogo bolj očitna zveza z romunsko glasbo in glasbo Giganov v vzhodni Evropi.

5:40 Unesco B/8

Za konec oddaje še en krasen solo na rebabu, t.j. brenkalo s šestimi strunami iz črev, strune pa ubira glasbenik z ~~skraj~~ brenkalnikom (trzalico)

5:00 F-3 A/1

RECELA LUČ - NAŠ MOSTI PO ETRU, POČEH U SAJA
(ODPOVED) - ~~TOLIKO ZA DANES, DO PRIMOHNJI, KOSE~~
~~SREČAMO V PAKISTANU - V MIRU.~~

PONALJAMO SE OD AFGANISTANA.

NARVIDENJE ČEZ TEDEN DNI om

- V PAKISTANU.

ZVOČNE RAZISKAVE
Radio študent 8. 1. 1977
ob 14:40 čas trajanja 25'

KLAVIR V SODOBNI EKSEPERIMENTALNI
GLASBI 1. oddaja:
O prepariranem klavirju

avizo: Steve Reich, For organs /napoved oddaje/

tekst 2: preparirani klavir /^{vrha} engl. prepared piano, njem. ^{arho} prĕpariertes klavier, tal. pianoforte preparato/, naziv za klavir kod kojega se medĕu žice umeĕu i iz njih uklanjaju metalni, drveni, ~~iki~~ gumeni ili plastiĕni predmeti razliĕitih oblika i veliĕina, da bi se postigli neuobiĕajni zvuĕovni efekti. Prvi ga je upotrebio ameriĕki kompozitor i pijanist John Cage ^{John} /1938/^{Footnote}; 1954 on ga je prikazao na festivalu suvremene muzike u Njemaĕkoj. U traĕenju novih izraĕajnih moguĕnosti klavira Cage nastavlja nastojanja svog uĕitelja H. B. Cowella koji je veĕ 1912 obogatio pijanistiĕku tehniku sluĕeĕi se pri sviranju ne samo prstima nego i ŕakom i podlakticom. ~~Muziĕka enciklopedija, str. 437/~~

tekst 3: V preteklosti so avtorji klavirske glasbe obravnavali sistem klavirskega mehanizma klaviatura-kladivca-strune (zgoj^{le} z^z) aspekta izvajanja na klaviaturi. Seveda so bile izjeme. Na primer: Chopin^{ne uporabljane besede:}ev ^{ole, o' dicit} naĕin uporabe pedala kot neke vrste "dihanje" klavirskega zvoka; ali pa Debussyeva ŕelja "pozabiti, da ima klavir kladivca" Eksperimentalna glasba izkoriŕŕa glasbilo ^{pa ne} ne samo preprosto kot sredstvo, ^{ca} delanje zvokov po ustaljeni poti, ampak kot totalno konfiguracijo; razlika med "igranjem na klavir" in med "klavirjem kot izvorom zvoka".

Eksperimentalni skladatelj razŕirja uporabo delovanja osnovnega klavirskega mehanizma. Frispeva k razŕiritvi barvitosti zvoka z vstavljanjem razliĕnih predmetov med strune /Cageov prepariran klavir/ in z uporabo razliĕnih elektronskih postopkov, med katerimi je najenostavnejŕi ojaĕanje zvoka z mikrofonom. Klavir tako postane pravcato tolkalo s klaviaturo. Cage ~~se~~ je zamislil prepariran klavir kot tolkalni ansambel za enega izvajalca /one-man tolkalni band/, Steve Reich pa opisuje nako svojo skladbo za klavir dobesedno kot "bobnanje po klaviaturi". Če pozabimo na sistem kladivca in ga nadomestimo s kakrŕnim koli delovanjem rok, (strune lahko) obudimo v zven na razliĕne naĕine lahko jih udarjamo, trzamo, praskamo, lahko vleĕemo po njih s pretom, s celo roko ali kakŕnim drugim materialom ^{ali} predmetom klavir postane povsem tolkalno glasbilo.

Ekperimentalnega komponista zanima tudi "zunanost" klavirja, njegova konstrukcija kot izvor zvoka.

Najde polno leseni ali kovinskih površin, ki lahko zvočijo z izvajalčevo akcijo, ~~ali~~ preprosto, na katere lahko izvajalec igra. /V prvi tovrstni Cagevi skladbi izvajalec izvaja tolkalno akcijo s konicami prstov, z nohti in s členki po pokrovu klavirja/.

Ekperimentalni komponist vidi /sliši/ ~~teraj~~ klavir kot velik, /rjav ali črn predmet, v glavnem iz lesa, ki stoji na treh nogah s kolesčki, ki ima posebno obliko, nenavadno mehanično notranjost in služi kot glasbeni instrument.

tekst 3: Prepariran klavir, Cageova najbolj znana iznajdba, je edinstven primer križanja ^{ca} med klavirjem in tolkalnim ansamblom.

L. 1938 je bil Cage postavljen pred problem kako realizirati tolkalno glasbeno spremljavo za plesno skupino v sobi, kjer je bilo premalo prostora za tolkalni ansambel, s katerim je takrat delal. Spomnil se je nekaterih eksperimentov Henryja Cowella, v katerih je v notranjost klavirja med ali na strune polagal različne predmete: kladiiva, namizne nože, udarjalke za gong, kose gume, kovance, itd. Cage je nato storil takole: izbral je predmete /vijake, zatiče/ različnih velikosti in različnega materiala /kovina, guma, plastika, ^{TER J.H. NADESTIL} /med strune. Ker ima razen v nizkih legah za vsak ton napete ²⁰ strune, lahko polaga material med 1. ali 2, med 1 ali 3 (2) oziroma med obe. Prav tako ~~je~~ je važno, kakšna razdalja je med dušilcem in krajem, kjer so strune vpete. Glede na vse to je bil rezultat Cagevske preparacije velika zvočna obogatitev originalnega klavirskega zvoka, rahlo eksotične, tolkalne narave. Ostane zelo malo karakteristik originalnega, neprepariranega tona. Včasih udarec na eno samo tipko s preparacijo v struni povzroči več različnih zvenov. Ta odkritja so Cagea navedla k temu, da je izumil vrsto zvočnih lestvic, intervalov in tonskih skupkov, ki jih je kasneje uporabil v skladbah za prepariran klavir. /tkst 2, 3 iz: Michael Nyman, Experimental music, Cage and beyond. str. 17-18, 39-40/.

tekst 4: /cpis preparacije/: To je tabela /opisujem tabelo/ preparacije za skladbo "Sonate in Inteludiji" iz let 1946-48. Dušilci iz različnega materiala /vijaki, radirke, plastika, zatiči/ so položeni med strune in tako povzročajo sprememba originalnega klavirskega zvoka. Velikost zatičev in radirk, ki niso v tej tabeli, so označene na ovitkih, ki vsebujejo odgovarjajoč predmet.

STAV
1991

Vse faktorje preparacije, predmete in njihove položaje med strunami, sem našel po poti poskušanja /eksperimentiranja/. Končna izbira je bolj kot z glavo nastala z okusom. Večinoma nastane preparacija pred kompozicijo, vendar pa se je v procesu pisanja večkrat izkazalo, da je potrebno tu ali tam preparacijo dopolniti ali okrniti.

Rezultat preparacije je ~~zvrški~~ ^{različni} obseg zvokov, ki ~~se~~ ^{so} razpeti od nizkih do visokih leg, vendar brez odgovarjajočih intervalskih razmerij še znanih lestvic ali modusov. Ti zvoki so različnih barv, in ~~ki se daje~~ ^{časih primerjati} z zvenom čembala. V bistvu je pripravil klavir tolkalni ansambel pod kontrolo enega samega glasbenika.

V praksi traja preparacija ^{klavirja} okoli tri ure /za "Sonate in Interludije"/ in ostane nespremenjena skozi serijo 20-tih skladb. V kasnejših delih, npr. "34° 46' 77'' za dva pianista" izvajalca spreminjata preparacijo med igranjem ^{vs} premikanjem, dodajanjem ali odvzemanjem materialov. /iz: Richard Kostelanetz, John Cage. str. 74/

tekst 5: Klavirska preparacija je prav tako določena z ~~z~~ naključnimi operacijami. Različni obstoječi materiali so razdeljeni v naslednje kategorije: P - pomeni plastiko, koščevino, steklo, itd.; M - pomeni kovino; C - pomeni blago, vlakno, gumo; W - pomeni les, papir; X - pomeni ostali material, posebne okoliščine, svobodno izbiro.

Spremembe preparacije, ki se zgodijo med izvedbo so:

- a/ preprosta sprememba pozicije
- b/ ~~totalno~~ ^{delno} ali delno dodajanje predmetov
- c/ ~~totalno~~ ^{delno} ali delno odvzem ^{predmetov}

/iz: J. Cage, 45' for a speaker. Silence, str. 156, 158/

91.

Primeri glasbe

glasba za oddajo: Eric Satie, Enscienes, Satie in Debussyja

Claude Debussy, Préludes pour piano

John Cage, 3rd dance for 2 prepared pianos

" , Sacchanale

Bor Turel, Jeu pour piano

" , ~~Chance determined music for prep. piano~~

spiker: Dušan eR

izbor glasbe: B. Turel

izbrani

~~Teleskop~~ ^{iz glasbene enciklopedije, iz knjige}
Richarda Neumana in Richarda Kostelanetza
glasbena oprema: klavirska glasba

ZVOČNE RAZISKAVE
Radio Student 8. 1. 1977
ob 14:40 čas trajanja 25'

KLAVIR V SODOBNI EKSPERIMENTALNI
GLASBI 1. oddaja:
O prepariranem klavirju

avizo: Steve Reich, For organs /napoved oddaje/

tekst 1: preparirani klavir /engl. prepared piano, njem. präpariertes Klavier, tal. pianoforte preparato/, naziv za klavir kod kojega se medžu žice umeču i iz njih uklanjaju metalni, drveni, ~~iii~~ gumeni ili plastični predmeti različitih oblika i veličina, da bi se postigli neuobičajeni zvukovni efekti. Prvi ga je upotrebio ameriški kompozitor i pijanist J. Cage /1938/; 1954 on ga je prikazao na festivalu suvremene muzike u Njemačkoj. U traženju novih izražajnih mogućnosti klavira Cage nastavlja nastojanja svog učitelja H. D. Cowella koji je već 1912 obogatio pijanističku tehniku služeći se pri sviranju ne samo prstima nego i šakom i podlakticom. /Muzička enciklopedija, str. 437/

tekst 2: V preteklosti so avtorji klavirske glasbe obravnavali sistem klavirskega mehanizma klaviatura-kladivca-strune zgolj z aspekta izvajanja na klaviaturi. Seveda so bile izjeme. Na primer Chopinov način uporabe pedala kot neke vrste "dihanje" klavirskega zvoka ali pa Debussyeva želja "pozabiti, da ima klavir kladivca". Eksperimentalna glasba izkorišča glasbilo ne samo preprosto kot sredstvo delanja zvokov po ustaljeni poti, ampak kot totalno konfiguracijo: razlika med "igranjem na klavir" in med "klavirjem kot izvorom zvoka". Eksperimentalni skladatelj razširja uporabo delovanja osnovnega klavirskega mehanizma. Frispeva k razširitvi barvitosti zvoka z vstavljanjem različnih predmetov med strune /Cageov prepariran klavir/ in z uporabo različnih elektronskih postopkov, med katerimi je najenostavnejši ojačanje z mikrofonom. Klavir tako postane pravcato tolkalo s klaviaturo. Cage si je zamislil prepariran klavir kot tolkalni ansambel za enega izvajalca /one-man tolkalni band/, Steve Reich pa opisuje neko svojo skladbo za klavir dobesedno kot "bobnanje po klaviaturi" Če pozabimo na sistem kladivca in ga nadomestimo s kopršnim kod delovanjem rok, strune lahko obudimo v zven na različne načine lahko jih udarjamo, trzamo, praskamo, lahko vlečemo po njih s prstom, s celo roko ali kakšnim drugim materialom /predmetom/ klavir postane povsem tolkalno glasbilo.

Eksperimentalnega komponista zanima tudi "zunanost" klavirja, njegova konstrukcija kot izvor zvoka.

Najče polno lesenih ali kovinskih površin, ki lahko zvočijo z izvajalčevo akcijo, ali preprosto na katere lahko izvajalec igra. /V prvi tovrstni Cagevi skladbi izvajalec izvaja tolkalno akcijo s konicami prstov, z nohti in s členki po pokrovu klavirja/.

Eksperimentalni komponist vidi /sliši/ torej klavir kot velik, rjav ali črn predmet, v glavnem iz lesa, ki stoji na treh nogah s koleščki, ki ima posebno obliko, nenavadno mehanično-notranjost in služi kot glasbeni instrument.

tekst 3: Prepariran klavir, Cageova najbolj znana iznajdba, je edinstven primer križanja med klavirjem in tolkalnim ansamblom. L. 1938 je bil Cage postavljen pred problem kako realizirati tolkalno glasbeno spremljavo za plesno skupino v sobi, kjer je bilo premalo prostora za tolkalni ansambel, s katerim je takrat delal. Spomnil se je nekaterih eksperimentov Henryja Cowella, v katerih je v notranjost klavirja med ali na strune polagal različne predmete: kladiva, namizne nože, udarjalke za gong, kose gume, kovance, itd. Cage je nato storil takole: izbral je predmete /vijake, zatiče/ različnih velikosti/ in različnega materiala /kovina, guma plastika/ in jih namestil med strune. Ker ~~ima~~^{so} razen v nizkih legah za vsak ton napete tri strune, lahko polaga material med 1 ali 2, med 1 ali 3 oziroma med obe. Prav tako pa je važno, kakšna razdalja je med dušilcem in krajem, kjer so strune vpete. Glede na vse to je bil rezultat Cagevske preparacije velika zvočna obogatitev originalnega klavirskega zvoka, rahle eksotične, tolkalne narave. Ostane zelo malo karakteristik originalnega, neprepariranega tona. Včasih udarec na eno samo tipko s preparacijo v struni povzroči več različnih zvenov. Ta odkritja so Cagea navedla k temu, da je izumil vrsto zvočnih lestvic, intervalov in tonskih skupkov, ki jih je kasneje uporabil v skladbah za prepariran klavir. /tket 2, 3 iz: Michael Nyman, Experimental music, Cage and beyond. str. 17-18, 39-40/.

tekst 4: /opis preparacije/: To je tabela /opisujem tabelo/ preparacije za skladbo "Sonate in Inteludiji" iz let 1946-48. Dušilci iz različnega materiala /vijaki, radirke, plastike, zatiči/ so položeni med strune in tako povzročajo spremembe originalnega klavirskega zvoka. Velikost zatičev in radirk, ki niso v tej tabeli, so označene na ovitkih, ki vsebujejo odgovarjajoč predmet.

Več faktorje preparacije, predmete in njihove položaje med strunami, sem našel po poti poskušanja /eksperimentiranja/. Končna izbira je bolj kot z glavo nastala z okusom. Večinoma nastane preparacija pred kompozicijo, vendar pa se je v procesu pisanja večkrat izkazalo, da je potrebno tu ali tam preparacijo dopolniti ali okrniti.

Rezultat preparacije je xrxžxž obseg zvokov, ki so razpeti od nizkih do visokih leg, vendar brez odgovarjajočih intervalskih razmerij že znanih lestvic ali modusov. Ti zvoki so različnih barv, iz ki se dajo včasih primerjati z zvenom čembala. V bistvu je prepariran klavir tolkalni ansambel pod kontrolo enega samega glasbenika.

V praksi traja preparacija okoli tri ure /za "Sonate in Interludije"/. Ostane nespremenjena skozi serijo 20-tih skladb. V kasnejših delih, npr. "34'46''77'''' za dva pianista" izvajalca spreminjata preparacijo med igranjem /s premikanjem, dodajanjem ali odvzemanjem materialov/. /iz: Richard Kostelanetz, John Cage. str. 74/

tekst 5: Klavirska preparacija je prav tako določena z a naključnimi operacijami. Različni obstoječi materiali so razdeljeni v naslednje kategorije: P - pomeni plastiko, koščevino, steklo, itd.; M - pomeni kovino; C - pomeni blago, vlakno, gumo; W - pomeni les, papir; X - pomeni ostali material, posebne okoliščine, svobodno izbiro.

Spremembe preparacije, ki se zgodijo med izvedbo so:

- a/ preprosta sprememba pozicije
- b/ totalno ali delno dodajanje predmetov
- c/ totalan ali delan odvzem

/iz: J. Cage, 45' for a speaker. Silence, str. 156, 158/

glasba za oddajo: Eric Satie, Gnosiennes
Claude Debussy, Préludes pour piano
John Cage, 3rd dance for 2 prepared pianos
" , Bacchanale
Hor Turel, Jeu pour piano
" , Chance determined music for prep. piano

spiker: Dušan eR

izbor glasbe: B. Turel

1

Sopotnik na poti - prijatelj v slavi
Zvek sveta ob vstopu v december vodi na pot med Sufije in Derviše,
ki imajo v decembru najbolj svečane obrede. Najprej ritual Sufijev,
potem še Derviši.

0+2
sufi

F-42 A + B Obred Sufijev (Obred Rifa'iyya združenja Sufijev)

H Pričevanje očividca:

Obred, ki se je dogajal pred približno dvajsetimi leti, takole v
sredini decembra, in ki je simbolično ponazarjal moč vere s telesno
odpornostjo proti jeklu.

H Mošje se senujejo, vstopijo v obredni prostor, ~~xx~~ posedejo po tleh
in si pokrijejo glave s bombažnimi čepicami.

C Trideset Mohamedancev se dala, kot da si umiva roke in obraz, med-
tem pa Khalifa prišiga kadilo in čaka, da vonj napolni prostor.

H Ostri instrumenti (sablje, meči, bodala, žila) iz damaščanskega
jekla so razstavljeni na pregrinjalu na tleh pred Khalifom.
in stari preko tisoč let

Khalifa postavi Koran na pregrinjalo k instrumentom in začne s
nevidne nenkončnimi molitvami v Arabščini, prisotni pa jih ponavljajo

H Končno Kalifa udari bengu podoben boban, ki se ga prej ogreli, da
je dobil zašeleco vlhkigo.

C Deset velikih, res velikih tamburinov, ki jih imenujejo rebana, xx
vstopi takole: bumm, da-da, bumm, da-da, bumm, da-da, BUUM.

H Mošje začnejo peti v ritmu s bobni, ritem se ne spreminja, pač pa
narašča (njegova) intenzivnost.

C Prav vsi se siblejejo v ritmu bobnov, bobnanje traja še več kot pol
ure, zvok ustvari vibracijo, ki jo čuti celo telo, in verniki
združijo svoja xx astralna in fizična telesa.

H Eden po eden verniki vstanejo, Khalifov pomočnik jim da ~~xx~~
instrumente in sbirke pred Khalifom in moš začne plecati.

C Natanke ob tistem težkem BUUM-u bobnov, in res samo takrat si ple-
salec prebode lice, ali vrat, ali jezik, ali roko, ali trebuh.

3

M

Vsak vernik pleše in se prebada, vključno petero otrok, od katerih je najmlajši star šest let.

C

Niti kapljica krvi se ne prikaže na koži plesalcev, ko se prebadajo, RAZEN če je prekršil svoj moralni zakonik.

M

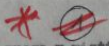
Intenzivnost bobnaja začne upadati, ~~zaključki~~ po zadnjem plesalcu in ko svoči zadnji boben začnejo z molitvami sklepati obred.

C

Celoten ritual ustvari takšno stanje transa, da sem bil na višku obreda prepričan, da bi se lahko brez strahu prebodel kot se se oni in ne bi trpel niti zaradi bolečin niti zaradi poškodb.

M

Glede na to, da je ritual sam povzročil tako stanje transa, ~~ni~~ ^{velik} prepričan, da udeleženci niso niti jemali niti potrebovali narkotikov.



M

V Islamu obstajajo mnoga z mistična združenja Sufijev. To niso sekte, ampak združenja (bratstva) za doseganje religioznega sanosa in ekstaze s točno določenimi obredi. Vsako združenje je ustanovil kak velik mistik v preteklosti in predpisal lastno metodo za doseg ekstaze. Metode se med seboj precej razlikujejo, vsem pa so skupne recitacije določenih formul, ki ob pravilni izvedbi privedejo do transa. Vsako bratstvo ima svojega vodjo, ki je spiritualno povezan z ustanoviteljem z nepretrgano verigo odnosov učitelj-učenec. Bratstva Sufijev niso ~~zaključni~~ medasebojno izključujoča in ^{posamezne} musliman lahko pripada večim združenjem ter tako kombinira spiritualne blagoslave.



POREČNA, 6.12.1976

~~SLUŽBENA~~ ~~NEP~~ ~~PROGRAM~~

6

V kladnici pred sejno sobo ekonomske fakultete za Bešigradom je odprt razstava likovnikov, amaterjev te ustanove. Razstavlja se skupno; profesor Cene Malovrh, Mišo Kukelj, Josko Rodⁱⁿ, Nado Audiš.

Na hodniku pred sejno sobo pa si obiskovalci lahko ogledajo dokumentarno razstavo fotografij z mladinskih delovnih akcij, ki so, se jih udeležili člani fakultete, predvsem iz Poročja.

Razstavi sta očitno namenjeni Tednu komunista, ker ^{je dopolnjena} ~~je tema dve~~ ~~tedna~~ ~~tedna~~ ~~tedna~~ tudi predstaviteljske dejavnosti časopisa Komunist, in razstava pomembnejše marksistične literature.

*

~~Isa Truhar~~
(APR)

...
* ~~2~~

7

Med najstarejša združenja Sufijev sodi Kadiriyya iz začetka 12. stoletja, ki je še danes najbolj razširjena. Malo prej pa smo poslušali svočni zapis obreda druge najstarejše bratovščine Sufijev - Rifa'iyya (konec 12. stoletja), ki je še danes močna predvsem v Iraku, Siriji in Egiptu. Rifa'iyya in nekatere druge Sufijske bratovščine prakticirajo v transih svojih srečanj mojestretva očitvišenja, hipnotizma in sugestije kot so na primer: odpornost proti bolečini, hoje po žareči žerjavi, pečiranje steklenih črepinj, in prebadanje telesa s ostrimi predmeti, ne da bi krvaveli. Druga značilnost Rifa'iyya je, da niso pripravljeni ubijati ali prizadevati bolečin živim bitjem.

Sufijska združenja so cvetela med 12. in 19. stoletjem. Danes so v nemilosti v precejšnjem delu islamskih dežel na bližnjem vzhodu. V Turčiji so vse razpustili v procesu sekularizacije še pred petdesetimi leti, kakrat in malo pozneje so zasedli inetje Rifa'iyye v Egiptu, v Saudovi Arabiji pa so prepovedana zaradi neortodoksnosti (nepravovernosti). Vendar pa ostajajo široke množice Muslimanov še vedno tesno navezane na Sufijska združenja.

*

Pravništvo se osredotoči na študentje pravne fakultete v Ljubljani, različno pripravljajo družabni večeri. Tokrat kaže, da bo šlo za sestorganizirana in ne je lotila kar Obnova organizacija zveze socialistične mladine. Po obisku v Novem Sadu bodo starogradske pjeve, iz katere so se pravniški prav naučili, različno poelastica na četrtkovem srečanju.

sveti trdelek
(APR)

Derviške gibanje, ki ima številne redove v deželah bližnjega in srednjega vzhoda in severne Afrike izhaja iz Sufizma - mističnega bratstva v Iskanju.

Ko je leta 632 umrel prerok Mohamed, se je večina prebivalstva Arabskega polotoka islamizirala in še pred koncem istega stoletja je Islam preplaval sverno Afriko in zahedno Azijo. Ob surti je Mohamed zapustil vrsto zakonov in naukov, ki so pozneje postali Koran. Največji pomen Korana vidijo Muslimani v prepričanju, da je bog eden in da je on govoril verz Korana skoli Mohamedova usta. "grdha Islama temelji na tej sveti knjigi in to ne glede na sekto.

Puritanci prepovedujejo uporabo glasbe v religiji na področju sensualnosti, mistiki Isalam, pa se za to niso zmenili. "anje je bila glasba eno najpomembnejših sredstev razglašanja Alahove Enosti. Medtem ko pravoverniki tretira kuf boga glede na svoje razlage prerokovskega zakona, pa ga mistik tretira s intenzivnostjo ljubitelja. Na boga se obrača s vsem, kar ima - s poezijo, glasbo, plesom.

Prihod velikega mistika in pesnika trinajstega stoletja Mevlana Jellaleddina Rumiya v Konjo (center Anatolije) je odprl nove dimenzije skrivnostna umetnostin Dervišev. Rumi je prišel iz Irana in v Turčiji (Konjo) ustanovil Mevlevijski red Dervišev. Njegovo delo "Mathnawi" sestavljamo iz šestih knjig, ki vsebujejo približno 25.000 rimskih kupletov je portala kakako sveto pismo tega derviškega reda. Namerno, da bi glasba in ples bila nevredna x religiozne namene, (kar je bila in je še vedno navadna pravoverniki Muslimani) je Rumi razglašal, da lahko vernik, ki s besedami ne more govoriti o odkritih spiritualnih skrivnostih, uporabi katere od umetnosti in se v njej israša.

Paradiž, ponedeljek 6.12.1976.

*
Proslave in okrivjenja spomenikov ~~hiso~~ samo trošenje denarja temveč
predvsem izraz naše družbene zavesti in usmerjenosti. "enkrat je te stvari
dejavniki pri nas v ospredju, kar terjajo da v organiziranju proslav in obilnic
zadane delati red. O tem se se pogovarjali tudi na ^{državni} seji Predsedstva
republiške konference Socialistične zveze delovnega ljudstva. Prav Dogovorili
so se naj bi v prihodnosti naredili letna načrta vseh proslav, pokrovitelji
naj ne bi bili najvišji republiški in državni organi temveč neposredno za-
interesirani. Prav tako pa so se zmenili da bodo govorniki na proslavah ljudi
iz vrst organiziranih organizatorjev.

Na ~~državni~~ seji Predsedstva republiške konference Socialistične
zveze delovnega ljudstva so se se pogovarjali tudi o pripravah na konferenco
Zveze kulturno prosvetnih organizacij ter o predlogu poslovni-
ke Koordinacijskega odbora za kadrovska vprašanja in volilne komisije SZDL.

*
obredna glasba in ples
Obred Dervišev lahko traja krajši čas, lahko pa tudi ~~skoti~~ več ur,
dolžina je odvisna od vrste zbora. Včasih so se Derviši zbirali v
svojih Tekijah (samostanskih tipih hol) v Istanbulu in drugih krajih).
Leta 1925 pa so te žole državne oblasti zaprle. Čeprav glasba ni
prepovedana, pa zakon dovoljuje obredne shode le enkrat na leto
in to v mesecu decembru, ko se Mevlevijski Derviši zbirajo k
praznovanju Rumijevega rojstva.
Tradicionalna turška oblika mevlevijskega obreda Dervišev naj bi
isvirala iz časov sultana Velada v 13.stol. in vsebuje tako vokalno
kot instrumentalno glasbo. Glasba pripada klasični Makâm tradiciji/

*
ki je povezana s Arabakim in persijskim modalnim sistemom. Vsak
Makâm je melodični tip, ki temelji na lestvici in ki ga včasih
vodi predeterminirani ritem - Usûl. Makâm je lahko zaigran ali
zapet, včasih tudi ob Taksim-u, kar je improvizacija brez načrtanega
ritma.

RADIO ŠTUDENT - 25. nov. 76

ZVOČNE RAZISKAVE

KAKO POSLUŠATI ODKRITI ZVOK

1/ avize /trak/

vmes NASLOV in PODNASLOV

2/ TAPE A - side A

od " Poslušamo lahko tudi take, da sedimo
pred gramofonom....

- poslušalna skušnja, ednev v nas
- vrednetenje glasbe v situaciji
- redukcija glasbe na "sheme", sistem, ki z glasbe nima zveze
- evrednetenje
- "slišimo", ko nismo gluhi...
- ZVOK kot znak v funkciji, svarilo, navdila
- Marly : posluh zvočnim okoljem
- "pris de son" : ujeti čisti, suhi zvok

3/ NAPOVED : ŽIVO

Poslušamo odloček iz predavanja "ISKANJE IZGUBLJENEGA ZVOKA", ki ga je imel kompenist in raziskovalec zvoka Ber Turel ~~pred dve dni~~ ~~23. nov. 76~~ na oddelku za glasbene vzgeje Pienirskega doma v Ljubljani. Del, ki smo ga iz več kot dveurnega predavanja izlečili za poslušalce radia Študent, govori o bistvenem prelomu, ki ~~se~~ je (de danes) v glasbi in pri poslušalcih moderne glasbe v glavnem že sterjen. Govori o prelomu v poslušanju glasbe, ko glasbe ne dejemamo več kot take ali drugače, po nekem estetskem sistemu organiziranih tenskih sklepov...ke nas zunajglasbene strukture ne zanimajo več pač pa stopi v prvi plan zvočna vrednost materiala za glasbe, te je zvoka. Ta prelem se skeraj vzporedne degaja pri ustvarjanju in pri dejemanju glasbe oz. bi se moral, če se hočemo izogniti mučnim nesporazumom, kot npr. nastane, ko poslušalec vpraša kompenista moderne glasbe : "kaj ste hoteli s svoje glasbe povedati", kakšne ideje izraziti???" Temu se lahko izognemo, če tudi potencialni poslušalec moderne glasbe spremlja desezke na področju zvočnih raziskav in ustvarjanja z zvokom. Gremo naprej. Ber Turel o zvoku, lastnostih zvoka kot jih spoznava moderni ustvarjalec, tudi o svojih izkušnjah, ki jih je srečal v peletni šoli za raziskovanje zvoka v Franciji..../mix/

4/ TAPE A - side B

de konca oddaje

/dušan er/

GLASBENA REDAKCIJA
AVTOR: ER, TUREL

ZVOČNE RAZISKAVE
Radio Študent 23. 12. 1976
ob 14.35 čas trajanja 23'

avizo: Steve Reich, For organs /napoved oddaje/

23' selekcije zvočnega gradiva, posnetega na koncertu
N O M O M - večer zvoka, 21. decembra v Festivalni dvorani.
/posneto na traku, privatni arhiv/

avizo: Steve Reich, For organs /odpoved oddaje/

spiker: Dušan eR

selekcija zvočnega gradiva: Bor Turel

Z V O Č N E R A Z I S K A V E

Radio Študent 30. 12. 1976
ob 14:35 čas trajanja 25'

Oddaja kot kompozicija II

avizo: Steve Reich, For organs /napoved oddaje/
23' za spikerja: vokalno-zvočno-gledališka skladba za /nega/
glasovnega izvajalca /glej prilogo/
avizo: Steve Reich, For organs /odpoved oddaje/

avtor skladbe 23' za spikerja: Bor Turel
izvajalec: Dušan eR

GLASBENA REDUKCIJA
AVTOR: TUREL

ZVOČNE RAZISKAVE
Radio Student 9. 12. 1976
ob 14.30 čas trajanja 23*

avizo: Steve Reich, For organs / <u>napoved oddaje</u> /	
tekst 1: "Namreč, povedati moram, na kaj se naslanjam... ...najlepši koncert v življenju"	3.25
glasba: sound environment "otroško igrišče Tabor"	1.05
tekst 2: "Kolikor se je dalo izbrati... ...odiđe iz zvočnega plana"	1.45
glasba: sound environment "Čopova ulica"	1.25
tekst 3: "s tem pa smo se že začeli zanimati... ...do drugih, kiso zraven"	1.00
glasba: sound environment "parkirišče pred stolnico"	2.30
tekst 4: "Tukaj pa gre za dve stvari.../o planu in fokusu/...konkretno:"	1.50
glasba: sound environment "pokrita tržnica na živilskem trgu"	1.40
tekst5: "Naš vtis, na ka terega vpliva realna razdalja ...zvoki v tistem planu"	3.40
glasba: sound environment "mini casino-hala Tivoli"	1.00
tekst 6: "...teh planov je več, ni le en sam... ...do, koder seže naš sluh"	2.30
avizo: Steve Reich, For organs / <u>odpoved oddaje</u> /	

Teksti so i-zbrani iz drugega dela predavanja Bora Turela
"Iskanje izgubljenega zvoka", v Pionirskem domu 23. 11. 76.
/trak v privatnem arhivu/

Glasbo sestavljajo izbori iz "Prise de son", Ljubljana,
27. in 29. 11. 1976.

spiker: Dušan Rogelj

posnetke naredil in izbral Bor Turel

GLASBENA REDAKCIJA

AVTORI: RUCIČ

ZVOČNE RAZISKAVE

Radio Študent 16. 12. 1976

ob 14.35 čas trajanja 25'

Oddaja kot ^{zvočni} kompozicija

zvočni material: ~~oddaja~~ ^{3 X} list kompozicije:

ODPOVED

1 - Musique de l'eau, skladba za magnetofonski trak

2 - vokalna obdelava teksta /posneto na traku/

3 - posnetek zvoka zvočnega okolja /mini casino hala, Tivoli/

4 - posnetek zvoka zvočnega okolja /otroško igrišče na Taboru/

5 - vokalna obdelava teksta ^{pramenje} /~~zveni~~ telefon /posneto na traku/

6 - 16 min tape music for prepared piano /skladba za magn. trak/

glasba za magnetofonski trak - 16 min. za pripravljeno klavir

Potek oddaje:

I. enota	4.30	število elementov	2	elementi:	4,5
II. enota	4.30	"	1	element:	4
III. enota	3.30	"	1	element:	2
IV. enota	3.30	"	2	elementi:	1,6
V. enota	4	"	2	elementi:	3,6
VI. enota	3	"	1	element:	3

avizo: Steve Reich, For organs

med avizom napoved in odpoved oddaje

spiker: Dušan Rogelj

glasba: Bor Turel

TEKST 1 :

trepetanje
prasketanje
ročljanje
šumenje
pršenje
vršanje
cvrčanje
bučanje
rosenje
praskljanje
zvenenje

TEKST 2 :

polagoma smo spoznali, da je interpret sposoben prevzeti kompozicijsko odgovornost, če mu je ta pametno ponudena. Do tega spoznanja smo prišli skozi eksperimente akustike, grafične glasbe, ki bazira na simbolih, verbalnih tekstih, zvoku glasbe; zaradi koristi, ki jih slutimo, stremimo danes k vedno večjem sodelovanju interpreta. Želeli bi, da se izvajalec totalno angažira v izvedbi nekega dela, da uporablja svojo iznajdljivost, sposobnost odločanja, svoje bolj ali manj spontane možnosti reagiranja, da vloži v izvedbo ves svoj psihični in kulturni rezervoar. Iščemo razne kompozicijske tehnike ki bi omogočile angažiranost s strani interpreta, istočasno pa preprečile možnost uporabe in izlivanje osebnih klišejev, ki jih interpret ponudi takoj, čim na naivni način apeliramo na njegovo iznajdljivost. Stališče izvajalcev je razumljivo. Interpret ne more poznati estetske predstave vsakega komponista in ker ne more uganiti njegove želje, ki so ostale neformulirane, je jasno, da sodeluje subjektivno; interpretu ponudimo možnost, da reagira na akustični material, ki smo ga skomponirali ali selekcionirali. Če želimo, da interpret reagira, potem ga moramo vizuelno alizvočno stimulirati. V prvi vrsti nas seveda zanima kvaliteta reakcije, ki jo povzročajo stimulacije različnih izvorov - ali prihaja pobuda od soizvalajca, ali prihaja skozi zvočnik ali od komponista.

/iz: Vinko Globokar, O improvizaciji/

TRÁKOVÍ

ELEMENTI

KJE JE KAJ

- 1/ VODA - AGFA A/3
- 2/ VOKALNA ORB. TEKSTA - 23'... 1. jmu.
- 3/ ZVOČNO OKOLJE - MINI KAZINO - Pds [2] - B/A
- 4/ ZVOČNO OKOLJE - OTR. KRISČE - Pds [3] - B/A
- 5/ VOK. ORB. TEKSTA - TELEFON - 23' - HOLISTEKA CATRE
- 6/ 16' TAPE MUSIC - PRIP. PIANO - POSEBEN TAPE

ZNOVNE PARIZSKAVE - 16. 8. 80, 76

ZVOČNE RAZISKAVE

KAKO POSLUŠATI ODKRITI ZVOK

1/ avize /trak/

2/ TAPE A - siče A

vmes NASLOV in PODNASLOV

ed " Poslušame lahke tudi take, da sedimo pred gramofenom....

- poslušalna skušnja, ednev v nas
- vrednotenje glasbe v situaciji
- redukcija glasbe na "shema", sistem, ki z glasbe nima zveze
- vrednotenje
- "slišimo", ke nismo gluhi...
- ZVOK ket znak v funkciji, svarilo, navedile
- Marly : posluh zvečnim ekoljem
- "pris de sen" : ujeti čisti, suhi zvek

3/ NAPOVED : ŽIVO

Poslušame odlepek iz predavanja "ISKANJE IZGUBLJENEGA ZVOKA", ki ga je imel kompenist in raziskevalec zveka Ber Turel ~~pred dve~~ ~~na dnevu~~ 23.nov.76 na oddelku za glasbene vzgoje Pionirskega doma v Ljubljani. Del, ki sme ga iz več ket dveurnega predavanja izlečili za poslušalce radia Študent, govori e bistvenem prelomu, ki ~~xx~~ je ^{de danes} v glasbi in pri poslušalcih moderne glasbe v glavnem že sterjen. Govori e prelomu v poslušanju glasbe, ke glasbe ne dejemane več ket take ali drugače, pe nekem estetskem sistemu organiziranih tenskih sklepev...ke nas zunajglasbene strukture ne zanimaje več pač pa stepi v prvi plan zvečna vrednost materiala za glasbe, te je zveka. Ta prelem se skeraj vzperedne degaja pri ustvarjanju in pri dejemanju glasbe ez. bi se meral, če se hočeme izegniti mučnim nesperazumom, ket npr. nastane, ke poslušalec vpraša kompenista moderne glasbe : "kaj ste heteli s svoje glasbe povedati , kakšne ideje izraziti???" Temu se lahke izegneme, če tuđi potencialni poslušalec moderne glasbe spremlja desežke na področju zvečnih raziskav in ustvarjanja z zvekom. Greme naprej. Ber Turel e zveku, lastnestih zveka ket jih spoznava mederni ustvarjalec, tuđi e svojih izkušnjah, ki jih je srečal v peletni šeli za raziskevanje zveka v Franciji..../mix/

4/ TAPE A - siče B

de kenca oddaje

/dušan er/

GLASBENA REAKCIJA

RADIO STUDENT 7.okt.76

Uvodna pojasnila ~~na~~ definiranje ter omejitve prostora
~~na~~ redne tedenske oddaje

ZVOČNE RAZISKAVE

~~POMENSKO-ESTETSKA~~

~~NAŠI POSLUŠALCI~~

Oddaja bo deloma avtorska serija zvočnih raziskav sodelavcev glasbene redakcije, deloma prezentacija ukvarjanja z zvokom naših poslušalcev. Ker je poudarek na animaciji poslušalcev, da bi naredili karkoli kot zvočni ustvarjalci in rezultate posredovali širšemu avditoriju, bom v uvodni oddaji skušal definirati zvočni prostor modernega glasbenega ustvarjanja. Ta ni omejen niti po izvoru zvoka (ne gre za ustvarjanje glasbe s klasičnimi sredstvi, z instrumenti, s pomočjo zapisa in reprodukcije, niti le z modernimi "instrumenti", stroji in zmogljivostmi zvočnega studija ampak za celotno in razvejano področje sveta zvoka) niti po nekih klasičnih ali sodobnih glasbeno-estetskih načelih (kaj je in kaj ni glasba, kaj je komponiranje, lepi-grdi, človeški-nečloveški zvoki, kaj je umetniško delo in kaj "samo" zvočni material itd.) S tem se nam odpre ZVOČNI SVET v vsej svoji širini, v vseh svojih dimenzijah in kvalitetah, v časovni dimenziji spreminjanja, v mnogih načinih dojetanja in razumevanja. Na tej točki, v srečanju s svetom ZVOKA, bo oddaja predstavljala in govorila o zvočni podobi zvoka, o tem SLIŠNEM v zvoku in ne o tem pomenskem določenega zvočnega materiala. Zavzemali se bomo za premik v VPOSLUHU. BOLJ KOT IZVOR NEKEGA ZVOKA NAS ZANIMA NJEGOVA ZVOČNA DIMENZIJA, KVALITETA IN MOŽNA UPORABNOST V OKVIRU ZVOČNE SLIKE oz. SKLADBE. V tej plasti gre oddaji za ustvarjanje osnov, mnogoličnih zvočnih "sredstev" za NOVO IN NASO GLASBO mimo utrjenih meja ~~na~~, ki ločujejo glasbene zvrsti na kakršenkoli način in po katerihkoli kriterijih.

Zvočni fond, ki bo z vpeljavo oddaje in sodelovanjem s poslušalci nastajal bo osnova za SVOBODNO IGRO Z NABRANIM ZVOČNIM MATERIALOM, ob kateri se bo ^{op.} po nujnosti postavljala vprašanja kombinatorike zvokov, rečeno po starem, zastavilo se bo vprašanje človeka - ustvarjalca - skladatelja v ^{sferi zvoka} zvočni sferi. Oddaja bo dosegla svoj pravi namen, ko bo poslušalec začutil potrebo po novi definiciji pojma skladatelj, ko se bo tudi sam začutil kot potencialni ustvarjalec z zvočnim materialom, ko bo zavestno organiziral ne le svojo igro z zvokom temveč - posledično - ^{zaseb jorenju/efi.} tudi kritično premislil in ~~opredelil~~ svoje zvočno okolje (: od selekcije glasbe, ki mu jo vailjujejo razni zvočni mediji, do zavesti o potrebi sodobnega sveta po tišini, ~~prafinje~~ takkočutnejšem odnosu do zvokov okolja, do potrebe po iskanju "svojega zvoka", ki se bi harmonično vključeval v nekaj kar lahko hipotetično označimo kot zvok sveta.)

dušan er

GLASBENA REONKCIJA
AVTOR: TUREL, RAČEL

RADIO ŠTUDENT, 18. nov. 76

ZVOČNE RAZISKAVE - USMERJENO GLASOVNO ZVOČENJE ENEGA IZVAJALCA

Oseva zvekev se besede.

Beseđe se izbrane iz petih različnih tekstev.

Izber besed je narejen po načelu njihove fonetske "vrednosti", t. j. uporabnosti g za interpretacije, zvočne obdelave, zvočne igre itd.

Jezik teksta ni omejitvev.

Beseđe se iz slovenskega, francoskega, srbskega in angleškega jezika.

Najprej je narejen izbor tekstev.

Potem izbor besednega materiala.

Določena je njihova fonetska vrednost.

Določena je razporeditev v zvočni obdelavi

vrstni red posameznih besednih sklopov

edogovarjanje, sozvočje posameznih besed-
nih sklopov

Približna časovna dolžina posa-
meznih zvočnih iger.

Interpret se ukvarja z obdelavo.

"Komponist", ki je istočasno tudi zapisevalec dogodka pripravlja stroj, ki bo registriral in sintetiziral posamezne zvočne obde-
lave in igre.

Stroj je znamke Revex A 77.

Organizator končne zvočne sinteze se je odločil za treplastno zvo-
čne sheme. Multiplay na stroju omogoča tevrstno povezavo. Posamez-
ne zvočne plasti ne bodo tekale sinhrono, temveč ~~zjutraj~~ se bodo v
končni zvočni podobi prepletale, dopolnjevale, izključevale, sre-
čevale, si kontrastirale inpedovale.

Način dela je bil preveč kompliciran, da bi ga opisivali, zato
poslušajmo rezultat

končne sinteze kreativnega glasovnega zvočenja

TAPE: priv. arh. BT - er / OM

datno: vokalna igra čez pesnetek
ŽIVO

edpeved : to je bilo USMERJENO GLASOVNO ZVOČENJE ENEGA IZVAJALCA

produkcija: OM

izvedba : bor turel in dušan er

radijska postaja : val 222, radio ŠTUDENT

edaja : ZVOČNE RAZISKAVE, vsak čet. ob 14.35

... "na vpseluh, v miru, s tišine, nasvidenje"

sound material n. 1:

AMARANT /909 beseda iz slovarja slov. knjiž. jezika; pomeni okrasno vrtno rastlino z rdečimi, dolgo trajajočimi cvetovi/

interpretacija: zvočna obdelava besede, v jakosti, ppp - p

sound material n. 2:

glasba je
jo je treba slišati
glasbo samo
povsod zdaj
tukaj

interpretacija: komaj razločljivo šepetanje
brez zvočne obdelave, z
artikulacijo

sound material n. 3: HALL

a/ every choice of objects was arbitrary ⁱⁿ itself, and that things had better be left in their own place than be ~~transferred~~ transferred to a museum or worked into artistic object of art

b/ everything as art

c/ everything: heaps of sand, whole buildings, holes in walls, people as living sculptures, even God

d/ every day reality, which is a hundred times more fascinating than art

interpretacija: pripovedujoče, spovdarki, z gotovostjo; možne repeticije posameznih enot /holes in walls - zvočno/

sound material n. 4: (ev. hall)

whenever you see art think of ben, turn your head and walk away

interpretacija: brez zvočne obdelave, vendar kar najrazličnejše od tape podlage: ben doute de tout

sound material n. 5:

HALL

isti kot n. 2, ~~xxxxx~~ v interakciji s podlago: petje + ex. SLO

+

zvočna pisma
pogovori skozi glasbo
pretvarjanje odmevov
dogajanja v tišini
za prevoze v drugih dimenzijah
potujejo z vsemi nami
ki ni pisanje

interpretacija: A

sound material n. 6:

de se je zgodilo?...

pride po zgornjem delu v presledku na tape /po koncu n. 5 še cca 5''

interpretacija: v interakciji s podlago, A

sound material n. 7: ECHO

... na Paris in Brancusija...

interpretacija: šepetanje kakor mogoče hitro, od mf - ppp, vedno
bolj nerazložno

35

Naslov redakcije:
§

Naslov oddaje:
BEOGRAJSKE VARIJACIJE

Predvajanje dne, čas:

Čas trajanja:
64'

St. traku:
S-10-60

Posneto:
23. 1. 79

Napoved oddaje:

↙
posneto

Odpoved oddaje:

RADIO ŠTUDENT LJUBLJANA
ŠTUDENTSKO NASELJE BLOK 8
61000 LJUBLJANA

NAROČILNICA ZA SNEMANJE
št.

REDAKCIJA:
ODDAJA:
VODJA SNEMANJA:
DATUM: 23. 4. 79. OD: 19^h DO:

POTREBE: TEHNIK: | *Novič*
SPIKER: | *Djurđević, Lotrič*
GLASBA: | *7266*
OSTALO:

ODGOVORNI UREDNIK: *Del...* DNE: 22. 4. 79.

SNEMANJE IZVRŠENO DNE V ČASU
NETTO ČAS KVALITETA
ŠT. TRAKU: POTREBNO PRESNEMAVANJE

OPOMBE:
.....
.....
.....

VODJA SNEMANJA: VODJA SPIKERJEV:

Zvočni material /za oddajo Beograjske varijacije/

Miloš Petrović: Studija br. 3
Steven Diviljaković: Piano-forte
Vladimir Tošić: Melange
Vuk Kulenović: Bukolike
~~XXXXXXXXXXXX~~
Frane Parać: Kontro-a-bas
Bor Turel: Slike

Dva klavirja
glasbe skupine "Interaction"

Steve Reich: Four organs
Music for 18 musicians

Luc Ferrari: Musique promenade

Gyorgy Ligeti: Lux aeterna

Eric Satie: Gnosiennes

John Cage: Rozart mix

Three dances /for prepared pianos/

Michael Praetorius: Terpsichore

posnetki zvokov zvočnih okolij
efekti

Ovo ovde je Beograd.

Dunav je jedini momak na svetu kome nikad davojka Sava nije sakasnila na sastanak.

Kalemegdan, večno osbiljan, ukneđen kao da pozira za ličnu kartu osmatra okolinu i čudi se Novom Beogradu zbog čega tako žuri.

Starac Kalemegdan suše brke, pati od reumatizma, piše memoare, glada ordenje.

A mi, deca kao deca, ne mislimo dovoljno na njega.

U stvari nismo mi krivi što je on zapušten i prepušten samom sebi - krivi su oni koji ga ingradiše i ostaviše nama da brinemo o njemu; dakle Rimljani, Kelti, Avari i drugi narodi koji su se tuda motali.

Dragi gosti, izvinite na Kalemegdanu.

Što nam je Dunav ovakav kakav je, nismo ni zato mi krivi - tu je već kolektivna međunarodna krivica zemalja što su se načičkale oko njega od Švarevalda dovdje.

Sastanu se jednog dana Dolinka i Bohinka udružila sredstva i rad i na osnovu Samoupravnog sporazuma formiraše Osnovnu organizaciju udruženog rada i dadoše joj ime "Sava".

Poteče Sava, krenu puna ambicija, bistra uma, dodje u Beograd gde je oberučke prihvati Gradska čistoća kao saradnika.

Novi Beograd svake godine mora da se slika na pasoš zbog promene ličnog opisa.

Ako naidjete na neku telefonsku govornicu koja nije ispravna, to je slučajno. Ona radi svakim danom osim ponedjeljka, utorka, srede, četvrtka, petka, subote i nedelje. Ostale dane ćemo izmisliti. Smog koqa imamo na pretek je izum dvadesetog veka i neće vam biti neobično. Smog je postao prirodna pojava. Dobro je da promenite malo smog, pa ako vam više odgovara ovaj naš možete i ostati ovde, a možemo vam i ustupiti i odredjenu količinu bez obaveze da nam ga vraćate.

Ako nikada niste pisali pesme, pokušajte u Skadarliji. Mnogi su tamo propisali. Koji nisu propisali oni su se propili.

Imate šanse i za jedno i za drugo.

Mi vam preporučujemo prvo, a ako niste za prvo, nemojte drugo. Bolje idite na spavanje.

Ako vam "dvojka" ne prolazi kroz predsoblje možete sasvim lepo da spavate u toploj sobi ako radi uređanje.

Da stanujete u Beogradu, sad biste bili kod svoje kuće.

Vašu kuću zamenjuje naše zadovoljstvo što ste sa nama.

Dobro nam došli i osuđajte se kao kod svoje kuće, kao što i jeste.

Slobodan Vujović

A → BEOGRAJSKE ~~SMOTRE~~ VARIJACIJE

B → ob "Smotri umetniškega stvaralaštva mladih Jugoslavije"

TEKST 1

A Kaj je bila "Smotra"? Dva tisoč mladih ustvarjalcev zbranih v Beogradu v času 10. kongresa Zveze socialistične mladine Jugoslavije. Kulturni dogodek, ki je vsem sodelujočim nudil priložnost, da pokažejo kje so in kam gredo, križanja ustvarjalnih poti, ki so omogočevale srečanja in izmenjavanja izkušenj.

B Kulturne ustanove - študentski kulturni center, Domovi kulture, delavske univerze - so odprle svoje dvorane koncertom, razstavam, manifestacijam, da bi se skozi dogajanja pokazala njihova različnost in preverila njihova upravičenost. "Smotra su razgovori, druženja, upoznavanja, prijateljstvo, vse one lepe uspomene, koje ćete poneti iz Beograda", je pisal "Informator". ~~Lea smo prinesli iz Beograda je to, kako je dogajanje doživelo naše oko in uho in to nas zavesuje, da iz množice vtisov izostri- mo nekatere slike in tudi v mediju pisane besede dodamo k "Smotri" majhen prispevek.~~

x x x

TEKST 2

A V Beogradu nas je ob prihodu pričakal dež in mraz in sobotni mrzlični vrvež. Velike razdalje med glavnimi točkami bivanja - hotelom Mladost, študentskim kulturnim centrom, študentskim gradom - so ta dan in tudi vse naslednje dni narekovale tempo življenja in hkrati tudi možnosti ogleda različnih prireditev. Te so bile razsejane križem po mestu in so se nekatere dni zlasti ob večerih dogajale istočasno. Študentski grad v Novem Beogradu - beograjsko študentsko naselje - je v svoji moderni zgradbi, namenjeni kulturnemu delovanju študentov, prvi večer gostil slavnostno otvoritev "Smotre". Panoji s parolami v pozdrav kongresu, salve, ognjemet so v deževnem večeru pozdravljali množico mladih, da bi nato v veliki koncertni dvorani skupaj prisluhnili otvoritvenemu govoru Leva Krefta in slavnostnemu koncertu pevskih zborov.

Se prej pa smo se vsi udeleženci "Smotre" prijavili v recepciji Student-
skog grada. Tu so nam med drugim dali tudi permanentno vstopnico za vsa
dogajanja. Ko sem zaprosil zanjo, so mi jo dali z besedami :

"Evo, tu je, samo ne reci nikomu, da si je dobil ovdje, jer je samo za
učesnike." Pojasnil sem, da sodelujem v glasbenem programu v SKUC-u.

"Uredu, samo nemoj je pokazivati jer je samo za učesnike."

X X X

TEKST 3

Štirinajst dni pred začetkom "Smotre" mi je telefoniral Zoran Damnjanović
in me povabil k sodelovanju. "Da prideš in da slišimo morda kaj za pre-
parirani klavir", tako je dejal. Bil sem prijetno presenečen, saj si ni-
sem predstavljal, da v Beogradu vedo za moje delo. Nato sem ga vprašal
kakšni so pogoji sodelovanja in če je potrebno, da pošljem vnaprej kakšne
partiture ali trakove ali kaj podobnega. /Govoril sem v slovenščini on
pa v srbohrvaščini/. "Ne, je rekel, "veš, ker poteka organizacija in so-
delovanje na prostovoljni bazi, ne honoriramo nobenih prispevkov."

X X X

TEKST 4

V soboto zvečer sem po koncertu v SKUC-u srečal Vuka Kulenovića, prija-
telja in študijskega kolego iz študentovskih let na ljubljanski Akademiji
za glasbo. Vuk se je po diplomi vrnil v Beograd in je sedaj eden izmed
najbolj afirmiranih beograjskih skladateljev mlajše generacije. Oba sva
bila zelo vesela, da se vidiva po dolgem času in nato sva pletla to-
pel prijateljski pogovor po raznih lokalnih in ko je bilo že vse zaprto,
sva pristala v klubu prosvetnih delavcev. Vuk mi je pripovedoval o sebi,
o svojem delu, o svojem položaju mladega skladatelja in ponovno se mi je
razkril kot senzibilen muzik, zavezan zvoku in glasbi, ustvarjanju, ki
pa je kljub temu, da je uspešen in priznan skladatelj nezadovoljen z
življenjem, ki ga živi. v Beogradu se sicer dogaja dosti stvari, vendar
se nova glasba izvaja in posluša v bolj ali manj zaprtih krogih in da
več pomenijo imena kot zvoki. Dejal je, da bi želel organizirati neka-
kšna društva ali centre, kjer bi se zbirali glasbeniki od vsepovsod, in

izmenjavali bi informacije in izvajali različno glasbo. Predvsem bi
z namenom, da bi animirali mlado publiko, ki je preveč anemična in
brez zanimanja za nove stvari. Zanimivo je, da v Beogradu nekaj takega
že obstaja in sicer v obliki študentskega kulturnega centra, katerega
dejavnost je daleč bolj razvita kot pa recimo dejavnost podobnih insti-
tucij v Ljubljani. Nes pa je, da uradna pot študija in kasneje afirma-
cije v glasbenem prostoru kaj kmalu zapre stike s širšimi oblikami de-
javnosti in zato ni naključje, da vodijo glasbeno delo v beograjskem
SKUC-u ~~prxxxxxxx~~ z veliko voljo in entuziazmom prav tisti mladi glasbe-
niki, tudi skladatelji, ki v okviru študija niso ~~uaxx~~ imeli možnosti
realizirati svojih malo drugačnih, širših zamisli. Treba pa je priznati,
da je tudi publika, ki je prihajala na koncerte v SKUC, ostajala dokaj
hladna, bolj rečeno nekako z ~~izki~~ enakim nekritičnim odnosom do dokaj
različnih stvari, ki so se dogajale.

~~različnih stvari~~
Če primerjam s tem situacijo v Ljubljani bi rekel, da je tudi pri nas
sodobna glasbena produkcija, ki je bolj ali manj konstantno v rokah
etabliranih skladateljev, vezana na kroge poslušalcev, ki prihajajo na
koncerte v Slovensko filharmonijo in v atelje DSS. Pa vedndar obstaja
dosti vsaj potencialnega odprtega mladega poslušalstva, ki si gotovo
keli več dogajanja, kot ga je. Zanimivo pa je, da ti ljudje niso prišli
do svoje odprtosti do novega skozi klasično /glasbeno/ izobrazbo ali z
obiskovanjem klasičnih koncertov, temveč skozi poslušalno senzibilnost,
ki jo zahteva recimo kreativen, improviziran "free" jazz ali temu soro-
dna sodobna glasba. Ta glasba uporablja kljub včasih čisto različnim zvo-
čnim rezultatom podobne ustvarjalne postopke kot tako imenovana ekspe-
rimentalna glasba. Glasbe se in nas združujejo.

TEXT 5

x x x

V enem naslednjih dni sva se z Vukom srečala v elektronskem studiju
Radia Beograd. Prinesel mi je dva izvoda svojih "Bukolik" za čambalo.

A V enega je napisal posvetilo zame, v drugega pa prijateljici Svi, pia-
nistki, z besedami: "Svi, koju ne poznajem, ali se nadam, da ću je
L upoznati."

x x x

TEKST 6

A Neka odločuje onaj, koji stvara. /~~Informatorja~~/ - echo:

reputacija

x x x

TEKST 7

A
B
Večeri koncertov v študentskem kulturnem centru so potekali v mehkem zvočnem loku, skozi paletu različnosti, ki jih je združevala. Zvoki "nove dunajske klasike" /Schönberg, Webern/ so kljub svoji rahlosti manifestativno napovedali odločitev za novo senzibiliteto poslušanja, ki je zrasla iz preloma postrenesancne zahodnoevropske glasbene tradicije. Ti zvoki pa so hkrati zavezovali; zavezovali vse nas, da se zavemo, da naše delo ni le posledica individualnih ustvarjalnih hotenj, ampak tudi rezultat križanja vseh ustvarjalnih poti, ki so bile in so začrtane v svetu zvoka.

el.
Od zvokov naših "učiteljev" se je uho preselilo med zvoke in skladateljskih delavnic avtorjev najmlajše generacije. Z orodjem klasičnega instrumentarija, v zavetju varnosti že preizkušenih modelov in form, se je uporaba zvočnega materiala gibala od dobesečnih ali obdelanih citatov folklornih motivov, preko dialoga med glasom in instrumentom do previdnega spogledovanja z možnostmi magnetofonskega traku. Nato se je zvočni prostor širil in uho je prodiralo do samih korenin in elementov zvoka. Kontinuirani in linearni zvoki mehkih tolkal, ritmično-statični zvok čembala, klavir in kontrabas v dveh skladbah obogatena z elektronskimi in obdelanimi konkretnimi zvoki. In ni naključje, da je v četrtem večeru spregovorila tudi slika filma, odprla možnost naključnemu sodelovanju dveh medijev, aktiviralo se je oko. Nato se je zvočni lok spustil, kot da bi hotel sprostiti stopnjevano koncentracijo poslušanja, med vsele in neobremenjene zvoke srednjega veka in renesanse, med zvoke, ki s svojo zavezanostjo čutnemu in mišljivemu čudno povezani z zvoki sedanjosti.

x x x

★ **TEKST 8**
Aplauz je bio dva put veći od sale.

~~Politika, 11. 12. 1961.~~

x x x

TEKST 9

V sredo, 13. decembra zvečer je bil v hall "Pinki, domu mladine in pionirjev poseben program, napovedan kot srečanje delegatov kongresa ZSMJ z mladimi Beograda. Ta program je vključeval centralno prireditev v veliki dvorani, nato pa še nekaj manjših, ki so tekle vzporedno v drugih prostorih. Tehnične in prostorske možnosti velike dvorane z na oko ocenjenimi nad 2000 sedeži, dajejo res dobre pogoje za uspešen spektakl. Vendar je bil dogodek - za naše morda preveč zahtevno oko in uho - vse prej kot to. Kolaž nastopov, zbori, folklorne skupine, množica otrok, rock skupine z vmesnimi govori in recitacijami - vse to je bilo narejeno brez posluha za povezovanje, za prehode in prelive med enim min drugim, z nepotrebnimi tehničnimi napakami. Vse to je na témo, ki jo je določala naša zavezanost zgodovinski tradiciji - Tito, revolucija, prej vrglo senco, kot pa je počastilo z vzglednim kulturnim dogodkom.

Razočaran sem odšel iz velike dvorane želeč si ogledati tudi druge reči. Najprej sem do komorne dvorane, kjer pa me je na vhodu ustavil paznik z besedami: "Samo za delegate." Nato sem mimo garderobe odšel proti "Dancingu", kjer bi moral med drugimi nastopiti tudi Tomaž Pengov. Pa me je ustavil garderober in mi pojasnil, da je tudi tam prireditev... "Samo za delegata."

x x x

TEKST 10

"Rekli smo, da bomo v bodoče čim manj pripravljali proslave in svečane akademije v starem stilu in da želimo iskati povsem sveže inžive oblike iskanja umetniškega elana mladih.... Ob lo. kongresu ZSMJ mi mladi želimo ponuditi umetniški doživljaj delegatom in gostom kongresa in mladim prebivalcem ~~knjgxxx~~ Beograda - umetniško zadovoljstvo, a ne priložnostne svečanosti.... Posebno želim podčrtati ~~umetniške~~ ^{EMOTIVNE} note bratstva in ~~odnosa~~ ^{EMOTIVNOSTI}

PONEHBNO

A naših narodov in narodnosti, ki najlepše odvenja skozi vsak dan drago
 paleto naših kulturnih raznolikosti. Dobra je, da vedo, da je bratstvo
 tudi v našem umetniškem druženju in da ^{gledajo} ~~gledajo~~ ni v istovetnosti kulturnih
 in umetniških izrazov, temveč v preseganju najširšega spektra narodnih
 in človeških lastnosti in iznaj. /~~našim umetniškemu govoru in izražanju~~/

X X X

TEKST 11

V ponedeljek je bil v SKUC-u prvi večer mladih jugoslovanskih skladateljev
 na katerem so bila izvedena dela avtorjev iz Beograda, Larejeva in Skopje.
 Na koncertu smo se dobili s nastopajočimi skladatelji in izvajalci in go-
 govarjal sem se s dvema makedonskima skladateljema. V spontan pogovor so
 se vpletale misli in besede, ki so se obsema seveda morale dotakniti tu-
 di "občutljivega" področja ustvarjanja. Najprej sta mi povedala, da sbeta
 jeta v Skopju dve skladateljski smeri, "folkloristi" in "avantgardisti" in
 da se mladi radikalno odločujejo za eno ali drugo. Nato me je eden izmed
 njih vprašal kako pišem sem, kaj želis izraziti s svoje glasbo. Rekel
 sem mu, da na vprašanje ne morem direktno odgovoriti ker mislim, da podro-
 čje skladateljskega dela ni zgolj ozko in večinoma se o seprto pisanje not
 da so oblike zvočnega sporočila dosti širše in obsegajo vse medije, radio,
 koncerte, pisanje, in da bi moral biti vlasti mlad skladatelj odprt in
 hkrati tudi kritičen do vsega glasbenega dogajanja, da je del komponiranja
 tudi to, če greš na sprehod in poslušal svoje zvočnega okolje. In povedal
 sem mu še kup teh reči. Končačje sem dejal, da so konec koncev zvoki zvoki
 in da sami po sebi ničesar ne izražajo. Nato je rekel: "Zdej razumem, kaj
 hočeš izraziti s svoje glasbo."

TEKST 12

X X X

Prigrave na ljubljanski glasbeni prispevek so se začele šele na dan kon-
 certa popoldne, ko sta v orkestru dogajanja v SKUC-u pripela dva in ker-
 ta /s dve sta igrala skladbo za dva klavirja/. Poleg dveh klavirjev smo
 potrebovali tudi magnetofon in zvočenje in ko sem vprašal, če so te stvar-

ri že pripravljene, je bil odgovor "Evo, sad'će", ki je bil sploh "slogan" povpraševalno-ponudbenih odnosov. Popoldne je v SKUC-u tekel filmski program in tako smo morali pripravljati stvari v dvajsetminutnih odmorih med filmi. Vmes smo pili kavo in vsake toliko časa sem vprašal, če je drugi klavir že prispel. "Evo, sad'će." S Slobodanem, ki je ob glasbi vrtel svoj film, sva šla k sreči že dopoldne iskat v Studentski grad dva projektorja, ki pa nista imela najmanjše hitrosti projiciranja, ha kateri bi moral film teči, da bi pokrili vso glasbo. Tako je Slobodan vrtel najprej na enem projektorju originalni film, nato na drugem nek drug film, nato na prvem originalni film nazaj.

Po nastopu smo šelipočivati na udobne fotelje v foyeju in mimo pride neko dekle iz SKUC-a. Stopi do mene in pravi: "Ti lahko čestitam? Bilo je čudovito. Nisem vedela, da kdo pri vas v Ljubljani počne take reči."

x x x

TEKST 13

Sudeci prema izvedenim delima /njih ukupno trinaest uključujući i audiovizuelni spektakl slovenačkog autora Bora Turčela/, mladu generaciju jugoslavenskih kompozitora obeležava velika heterogenost stilova, koja je verovatno pre rezultat želje za upoznavanjem novog, za eksperimentom, za specifičnim, nego što je izraz nekeg šireg diapazona mogućnosti, koje mladi muzičar upoznaje tokom svog školovanja, ~~Politika, 22. 12. 70/~~

x x x

TEKST 14

Ko sem se vrnil v Ljubljano, sem začel pripravljati glasbeno opremo za intermedialno predstavo bivše skupine Nomenklatura, ki jo vodi Igor Likar. Neki dan je bil Igor pri meni, da bi skupaj poslušala zvočni material. Nato sva se odločila, da si bova popoldne ogledala predstavo gledališke skupine iz Zagreba, ki je gostovala v Mladinskem gledališču. Igorju sem povedal, da so bili v Beogradu, pa ni bilo časa, da bi videl predstavo. Vprašal me je, kaj je bilo v Beogradu. Na kratko sem mu opisal "Smotre".

Kekaj časa me je zažudeno gledal, potem pa rekal: "Kako pa to da ^{OTEM} ~~smotre~~

NISEM NIŽ VEDEL? "

Tekst 16a

[Interaction: Paul Pignon
Miloš Petrović
Vlada Miladinović
Rade Bulatović
Nebojša Brajović
Nenad Jelić

[interpretacija: ponavljanje teksta

gre simultano s

Tekst 16b

[Zbrali so se, da bi v kreativnem delu preizkusili sorodnosti in različnosti svojih glasbenih skušenj, da bi v prostoru svobodne improvizacije realizirali možnosti medsebojnega komuniciranja in poslušanja. Umetniški credo, za katerega se odloča mnogo glasbenikov iz različnih poti zvoka, ki spet kaže na njihova vse bolj pogosta srečavanja in druženja v istosti in enosti glasbe od takrat, ko je bila zapisana misel da se "katerikoli zvok v kakršnikoli kombinaciji odslej lahko zgodi v kontinuiteti glasbe".

ZA IVANA!

Ako ne bom utegnil priti izvede som 3000
RŠ. Težest je somo v enem primolu. Muzi-
ke je označena. Kjer je potrebna sprememba
glasu (stara mona, favorit ---) je spre-
mani. Vsoj isto kor ima za čitati ~~špker~~
špker (v tej oddaji) čitaj z velikim redno
možnim in specifičnim glasom.

W
u

Uros

40:

240 . 60

14,400

GLASBA ZVOKA -

~~/Tako sem slišal in videl/ Muziški bienale Zagreb 1977/~~

3 BIENALE - to vam je ogromna množica dogodkov. Osnovna je glasba, takej za nje védeo kasete in plus. A tu je še politična plat dogodka /izbor prirediteljev, v umetniškem svetu MBZ se vodilni družbene politični delavci SRH/; tu je finančna plat /najsmimna dvorane Vatroslav Lisinski, organizacije, izvajalcev/. Tu je pomen bienala za hrvaške glasbene inštitucije, tu so poslušalci. Tu je pomen prirediteljev za jugoslovansko javnost, o katerem govori 40 akreditiranih novinarjev. Od vsega tega bom pisal o zvočnem dogajanju.

4 Siranje števila zvokov, ki jih lahko da zvočilo, predor novih zvokov na oder, množice zvokov, ki jih lahko tvori tudi glasbene neizobražen človek demokratizacija zvoka; demokratizacija glasbeniškega stanu - tendenca, ki je bila na bienalu prisotna, a le delno eksplicirana. (izražena)

3 Razumevanje zvoka kot zvoka, ki označuje neko dogajanje, je značilno za zvoke, ki nastajajo v vsakdanjem okolju, za zvoke, ki jih dajajo uporabni predmeti okoli nas, predmeti in dogodki, glede na katere uravnavamo naše vedenje. Pisk lokomotive pomeni, da je treba s pragov - prehod čez prago - sartin nevaran. K Odzvanjanje šrepij pomeni, da se je razbila skleda. "Dober dan, gospa, kako dolgo vas že nisem videla" - slap zvokov, ki ima pomen, ki jih slišimo kot nosilce pomena in v skladu s pomenom odgeverimo "Ja gospa, to je pa res, za božič je bilo nazadnje, kajne."

4 Pri nekateri vrsteh sodobne glasbe lahko slišimo zvoke, ki običajno nekaj pomenijo. Ko pa ti zvoki nastopijo kot glasbeni zvoki, ne pomenijo ničesar več, brezpomenski so, kot zategovanje pozavne ali udarec po tri-
WHAT IS THE DIFFERENCE BETWEEN YOU AND ME
anglu. Zvokom skladatelj slišče pomen. Sveča ima zvok svoj izvor, svoj vzrok. Teda za zvok violine ni važno, da prihaja od drgnjenja dveh strun, za poslušalca je nepomembno, da lahke iz melodije sklepa na določeno trenje, hitrost, na to, da bo moral lok obrniti smer. Tu je važen zvok sam. In ko glasbenik kot del skladbe uporabi škripanje zavirajočega avtomobila

udarjanje neke ob vilice ali Sloveški kašelji, za vse te stvari njihov iz-
 ver neha biti večer, umakne se v ozadje, vsi zvoki se samo še zvoki in ne
 pomenijo ničesar več. Ko zvok vstopi v skladbo njegov pomen umre.

Iste velja že glasbenik izbora kot zvočni element Sloveški govor. Načeloma
 tudi ta izgubi pomen. Možnosti govornih organov so ogromne. Lahko računamo,
 da se glasbenik odleži, da bo v skladbo vzel tisti izbor iz množice glasov,
 ki se imenuje slovensščina ali angleščina. Lahko vzame več takih izborov.

Do bimo neke kombinacije slovenskih in angleških zvokov. Pevcem lahko na-
 roči naj opomnajo živali ali izgovarjajo le posamične črke, kot je to

* steril Vinke Globekar v Concertu grossu. Lahko jezik deformira in slišali
 bomo seslanje in govor med zobmi. Lahko se poigra z zvočnimi elementi je-
 zika, z dolžino ali trajanjem zvoka, z višino, s pogostostjo pojavljanja
 katerega vokala, s premeščanjem črk v besedah - kot v Cageovi Experience II.

Slišali bomo visoke ali globoke izrečene besede ali pa nekaj podobnega

latevščini tajnih skupin osnovnošolcev. A visok glas tu ne pomeni razburjenj,

✓ <sup>lahko
 ali
 neke
 piece</sup> a im nizki ne sovraštva, latevščine ni treba razvozlati. Ne smemo pozabiti,

da nismo v gledališču. Živi govor je skupina zvokov, ki lahko nastopi v
 skladbi enakovredno z zvoki trobente., steklenic, tleskanja z dlanimi, minu-
 te kasneje bomo morali slišati grgranje, mljackanje ali sopenje, ki pa spet

ne pomenijo, da si nekdo uživa zobe, da kosi ali da je pravkar priteknel.

Beseda odvrača pomen. Nekako kot pri uspavankah. Nekako kot pri pesmih, ki

jih je prijetno poslušati, četudi ne razumemo besed.

Lahko pa, da glasbenik ne gre tako daleč. V zvočno dogajanje lahko vklju-

či besedilo, katerega pomen ima zveze z zvoki ali tišine - kot Cageov komea

ter h kasetnemu filmu WGBH. Glasbenik lahko instrumentalizira besedilo - kot

je Globekarjev telkalec opremil odlomek iz Brechtovega Galilea: besedilo

recitira tako, da je komaj slišati vokale. Namesto njih ali boljše, kot nji-

hov odnev, slišimo udarce po neobičajnih telkalih. Telkalec poskuša najti

ujemanje, korespondenca med barve žr glasov in barve tolkal. Vendar ne gre

le za enakovredno zamenjavo dveh glasov kot lahko elektronski generator

preducira zvok tradicionalnega glasbila. Vsebine teksta je v taki izvedbi

teško ali nemogoče v celoti razumeti. Če smo se učili francosko tudi ne moremo poslušati in ne razumeti ničesar. Pomen in zvok tu nastopata kot ~~enakovredna~~.

Veliko pa je, da smo ločili zvočno plat jezika od pomenške. Če druge elemente, kot še psihološki, sociolingvistični itd. pustimo tu ob strani. Govor lahko zdaj nastopi v skladbi popolnoma klasično, tako, da je njegov pomen tisto glavno. Lahko nastopi prav narobe, kot gol zvok, kot bi bil brez pomena recital v japonščini. Lahko sta elementa enakovredna, recimo, da izvajalec nekaj, kar razlega samo degajanje na koncertu in ne da bi prenehal z govorjenjem, ~~ergo~~, se vsakuje, poslušaj radio. Konkretnih možnosti je veliko.

Sedaj smo ločili pomen besed od fizikalnih dogodkov, ki so potrebni, da pomen pride do nas. Fizikalni dogodki začno samostojno življenje, spuntaje se neha je biti sluge pomena. Jezik se ne obrača v ustih zgolj zato, da bi govoril. Zdaj lahko nastopi kot filmski igralec, če prenašamo obrate jezika na platno, glasbenik, če v skladbi uporabljamo njegove zvoke, surevina, če s slino mešamo lightshow. Predstava se lahko totalizira, to pomeni, da deluje na vse čute, da je prisotna v vsem prostoru. Predstava lahko gledamo, tipamo, vohamo, čutimo, jemo, slišimo in, vrhunec, postanemo njen del, koncert se spremeni v užitek celega telesa, v orgije, v happening.

Čeprav po drugi poti, je nekatere teh možnosti izrabil Robert Morane v pravljeno-orgični Enantiometriji. Po zatemnjenih hodnikih z jasami luči, po mračni osrednji dvorani, po z modre obsijanikih stopniščih, je razporedil kakih dvajset Barišč dogajanja-orgle, deseterica orkestrrov, plešočih posamezniki in skupine, ponekod projekcije diazpozitivov, posipanje publike s puhom. Orkestri so igrali različni, a usklajeni zvok dolgih trajajočih tonov, plesalci so jim sledili z delno improviziranimi gibi. Toda v trenutku, ko se počasi plešoča figura postavi ob glasbenika, ki z lezom snake hitro drsi po strunah, postane glasbenik plesalec. Precizneje rečeno, ne moremo ga več samo poslušati, gibi, s katerimi ustvarja zvok postanejo lepi ~~abi~~

s palčkami. Pomembno je, da opna valovi. In se glasbeniki, ki so na bienalu udarjali po bebnu z drugimi instrumenti, s predmeti, ki niso instrumenti ali z drugim bebno. Bistveno je, da valovi zrak. In tako je postalo možno, da beben vtakneš v drug beben ali da ga potopiš v vodo. Postalo je možno, da flautist uporablja za ojačevalec klavirjeve resonančno skrinjo ali železniški tunel. Del Glebkarjevih Laboratorijev je raziskoval prav zvoke, ki nastajajo, če z enim instrumentom igraš na drugega ali če kxx jih potopiš v vodo. Laboratorij raziskuje sistematično in veliki deli skladb se sestavljajo tako, da en instrument udarja ob vse ostale, drugega za drugim. Vsi instrumenti se ^{lahko (lahko)} spremenijo v tolkala. Našeloma jih je možno spremeniti tudi v pihala in v ^{druge} vrste instrumentov, čeprav na bienalu Glebkar tega ni poskušal. Druga vrsta Glebkarjevih poskusov je šla v demontiranje instrumentov, v odzemanje delov instrumentov, dokler niso ostali recimo le ustniki. ^{To je} (Se pravi) obratna pot od preparacije instrumentov, obratna pot od ^{u.p.a.} Filburyeve preparacije klavirja. Preparacija klavirja je vstavljanje predmetov v klavir da bi prišli do novih zvokov. Slačenje instrumenta je odzemanje njegovih delov z istim namenom.

LAB → : Concerto (laboratorij) 239 ^{molto}
 Vinko Glebkar je bil na bienalu deležen posebne pozornosti. Izvajal je pet svojih del, od katerih sta bila Concerto grosso, med ^{in Caroussel} centralnimi priveditvami. S člani svoje skupine Laboratorij je Glebkar predvsem raziskoval. Eno področje je poskus razširiti zvočne možnosti instrumenta in hkrati ohraniti vse stare možnosti igranja. Druge je ednos med glasbeniki v času igre, njihovo sodelovanje, koordinacija, možnost glasbenika, da med igro sam prevzame vodstvo skupine, psiheleška komunikacija, z sposobnost navezovanja na tuje glasbe. Tretja vrsta eksperimentov je preizkušanje solista. Le-ta dobi v igro dve glasbi hkrati, eno pisano za leve, druge za desno polovico telesa. Ali pa igrati s svojim playbac-

kom, dokler ga na magnetofonu pomnoženi lastni glas ne prekrije. Gleboker sam pravi, da mu ni do estetskega zvoka. R Laboratorij je prišel pokazat, kako se raziskuje zvok. Potem, ko raziskovanje dá neke najdbe, se iz njih napravi skladba. Tri dopoldanske prireditve se res razdelale nekatere elemente, ki so se nato pojavili v Concertu grossu. Za ta Glebokerjevo blaso ^{WAS FIOR} pa se mi zdi značilna kratka skladba za pozavno: partitura ne vsebuje nobenega predpisa o tem, kakšen mora biti zvok. Predpisana je tehnika dihanja, vrste ustnikov in dušilcev ter ritem njihovega menjavanja. In zvoki, ki jih je slišati? Včasih zanimivi, včasih prazni. Često nič posebnega. Ob tej glasbi sem dobil občutek, da je avtor sistematiziral del možnosti raziskovanja zvoka, predvsem možnosti klasičnih instrumentov in določene vrste komunikacije med glasbeniki, da pa je vsebinsko reven. S tem mislim, da je ustvarjalno Glebokerjevo ^{delo} te, da je izoliral nekatere elemente glasbe. Sedaj jih sistematično kombinira med seboj in tvori nekakšne serije zvokov in skladb. Getove je (odkritje), da se zvok točkala spremeni, če nanj igrano v vodi. Gleboker napravi iz tega shemo: 1/ vsak instrument odigra svoje na zraku, 2/ vsak instrument odigra isto pod vodo, 3/ spuščajo se v vodo in 4/ prihajajo iz vode. Shema sama ni nič slabega; dolgočasno je, ^{pa ker} ~~ker~~ je zvok shematičen in hkrati nič drugega. Concerto grosse je bil bogatejši, čeprav je uporabljal načeloma podobne sistematične transformacije. V dveh besedah: imam vtis, da si je avtor napravil matrico in da jo zdaj izpolnjuje. In da je to sterilna matrica, ki terja predvsem rutinersko delo. Zdi se mi, da nč odpira novih možnosti, da pa ustvarja in nudi mnoge posamične elemente. Nekateri zvoki, zaporedja in spreminjanja so zanimiva. Toda temu defileju zvokov mora slediti izbor, kombinacija in tega nisem slišal pri Glebokerju toliko kot pri Cageu. ^{insem izide} ^{1) TISHINA - Cage} ^{2) Bali veim iut Ish Cage}

^{Cage's abn. Com. 1951} Bienale je največ časa odstopil Glebokerju, pedesno je tudi velik del drugih gestov igral svoje skladbe. Od avtorjev, ki na bienalu niso bili prisetni, pa se najpogosteje izvajali Johna Cagea. Sopranistka Siguna

von Osten je drugi dan izvajala Arije iz njegovih Experiences II in ka-
 ke ure kasneje njegove Song Books. Naslednji dan je pianist John Til-
 bury javno prepariral klavir, nato pa integralno izvedel Sonate in
 Interludije. Na celem bienalu je bilo mogoče slišati 3 ure žive izvedbe
 Cagea, videti dva njegova kasetna filma: WGBH in Duchamps and Cage.
 in kupiti zbirke esejev Od Bacha do Cagea. John Tilbury je bil edlišen,
 ni čudno saj je očji Cageev izdelavec. Sonate in interludije je odigral
 kot da bi smenal plošče in dverana mu je ploskala kot ne dosti drugim.
 Po koncu je velika gruča obkročila klavir, si pulila iz rok partiture
 in nekaj beležila iz nje. Lep odziv na lepe glasbe. Vendar pa Tilbury
 ni igral le sam. Prejšnji večer proti polnoči, ko se zapirali filharmo-
 nije, je ostalo le malo poslušalcev. Za njih je zaigral skupaj s kont-
 ra-basistom Fernandem Grilleom, kar sicer ni bilo na programu. Škoda, da
 tega ni sta napravila večkrat. Kajti pri obeh so bili naša igre, čistost
 in nekakšna razločna skromnost zvokov in odlično ujemanje izvajalca z
 instrumentom na vrhunski izvajalski ravni. Grille je za zvočile upora-
 bljal ves instrument: strune, nego, trup, hrbtno stran loka in zvok je
 bil vedno zvok kontrabasa, glasbilu lasten in adekvaten.

CAGE →
 SOLO, ENV, DOUG, LEP. ZRAVO-
 Vrtnice s h Cageu. Izvesti njegove Songbooks pomeni na prizorišču
 razviti nekaj zastav, pomalicati, izžrebati, kde od poslušalcev bo do-
 bil jabolko, med tem pa večkrat na enak način ponoviti prepreste stavke,
 ki se nanašajo na tvoje početje. V ozadju tiha glasba z magnetofona.
 Kaj to pomeni? Nič? Torej si odideš poiskati druge prireditve. Želi
 Cage, da bi se začudili preprestim opravilem kot etreci ali filozofi,
 da bi jih za trenutek rešili rutine? Merda napada naše spoštovanje do o-
 ra, do orkestralne lože, na ta način, da se na koncu predstave evemo,
 da smo pazljivo spremljali početje, ki bi ga lahko videli doma prav ta-
 ke dobre kot v Lisinskem? Da smo se intenzivno ukvarjali z izvajalkine
 malice in goverjenjem zgolj zato, ker je malicala na odru pod reflekte-
 rji in ne v parku na klopci? In kakšna je vloga malce neobičajne pe-
 vedanih običajnih stavkov kot: "Lahke pijem, ne da bi jedla, ne morem pa
 jesti, ne da bi pila?? In glasbe, ki je je komaj moč čuti? Kde ve.

... se dvajset minut budeš s Songbooks in ti ne postane dolgčas, potem
 ... potem še nekaj dni lahko pogleduješ okrog sebe kot da si na potovanju
 in na trenutke prisluhneš stavkom svojih prijateljev ne kot sporočilu
 ampak kot zvoku, ki ubira svoja pota. Songbooks te lahko uči gledati in
 poslušati navadno življenje kot glasbenik ali gledališčnik. Je izkustve
 pozornosti na vsakdanjost. In getevo je še marsikaj drugega.

Publika je bila pazljiva in odzivna. Sedežev sicer ni nikoli zmanjkalo,
 a med tistimi, ki so na njih sedeli, ni bilo neprijetno. Intenzivno, vase
 srkajoče vzdušje vpijanja zvoka. Neki izvajalec je rekel približno takele
 : " Marsikatera skladba ni bila posebno nova. V Amsterdamu in Londonu so
 jo že slišali in če prideje v drugo, prideje o njej sediti. Jaz pa
 igram, da bi nekaj dal publiko, nekaj ustvaril; saj ne prihajam v dvorano
 , da bi dobil oceno. In v Zagrebu ljudje poslušajo iz zanimanja, prihaja-
 nje na bienale še ni množična družbena obveznost. Zvok je tu še dragocen."

Debrodejno je učinkovala pestrost publike. Videl si okorele profesorje
 glasbe in fante prvih razredov srednjih šol. Videl si izvajalce, ki se
 prihajajo poslušati in trepček osnovnošolske mularije brez učiteljev, hu-
 manistične in tehnične študente. Videl si kulturnike in ljudi, ki na sreče
 niso šli v nobeno naštetih skupin. Fino. Kaže, da še nobeni ^{skupini} ~~grupi~~ publike
 ni uspelo vzeti bienala v zakup. Kaže, da se tudi predbienalske informat-
 ivne tribune obneseje. Organizatorji, ki so jih pripravili, vidijo pomen
 bienala za publike, ki za njem še ni običajna in organizirajo tribune v
 delovnih kolektivih, splošnih in strokovnih srednjih šolah in drugod. Na
 teh tribunah so izvajalci v prisotnosti skladateljev in strokovnih vodij
 predstavili sodobne glasbe kot uved in pripravo na bienale. Rekel bi, da
 jim je to uspelo.

V2200300
 CDHRJ...
 ...

monologija jointa

TISIWA
 SAŠO KOS
 BRATOJEVA PLOŠČAD 17
 Lj.

Dobrodejno je učinkovala pestrost publike. Melosi, ogorele profesorji glasbe in žante prvih razredov srednjih šol bili so izvajalci, ki so prihajali ~~znamenito~~ poslušati, potem tropček osnovno šolske mularije brez učiteljev, humanistične in tehnične študente, videl mi kulturnike in ljudi, ki na srečo niso bili v nobeno haštatih.

Ponovno od traku v studiu, RS , to je bil tekst z naslovom Glasba zvoka, podnaslovljen Muzički bienale Zagreb 77, avtor oddaje Sašo Kos, ki je zdajle tudi z nami v studiu, o njem tudi Milan Dekleva, Bor Turel in Brina Jež. V naslednjih 20 ali malo manj minutah se bomo ~~poskušali~~ poskušali se malo širše pogovoriti o minulem muzičkem bienalu. glasba.

Tkole je zdaj, pet nas je tukaj in ravno kar smo ugotovili, da nas pet najbrž ni vedlo vsega in če tisti kosi, ki smo jih videl na bienalu, bienalu je bil tedenski primeditev, trajal je cel teden, začel se je v nedeljo in končal v soboto, tisti kosi so bili mogoče različni. Mogoče bi začel pogovor iz amputavije izene ~~različne~~ sodbe, ki jo je Sašo Kos navedel v svojem tekstu, namreč precej govoril o Globokarju in na koncu s napovedjo v dveh besedah rekel: Imam vtis, da si je avtor napravil matrico in da jo zdaj izpolnjuje. In da je to sferilna matrica, ki terja povsem rutinsko delo. Zdi se mi, da ne odpira novih možnosti, da pa ustvarja in nudi mnoge posamične elemente. Nekateri zvoki aposedja in spreminjanja so zanimiva toda temu defileju zvoka bi moral slediti izvor, kombinacija tega pa pri Globokarju nisem slišal toliko., kot pri Kejžžu. O Globokarju smo na tem radiu precej govorili, Bor če se spomniš, sva spackala eno oddajo

Evroameriška glasbena scena skozi Globokarja, kjer je bil tudi uporabljen njegov daljši intervju za radio Zagreb, kjer sva primerjala tudi položaj evropskega skladatelja in ameriškega. Oziroma principe evropskega komponiranja in ameriškega komponiranja. Tista oddaja je bila par mesecov nazaj že, so se ti kakšne nove stvari odprle.

Ja pravzaprav bi rekel, da niti ne, zato ker nimam bienslske slušne skušnjaje, tud vizualne ne, tko da, kar se tiče bienala pa rezultatov Globokarjevih in njegovga dela o njem zelo težko primerjam, zlasti ker je bila tista oddaja delana pravzaprav iz preteklih izhodišč Kejževih in Globokarjevih.

Ampak te projekcije so bile tud realizacija Globokarjevih idej in tistih o katerih je v tistem intervjuju govoril in katerem je bilo dost govora, pri nas pred bienalom, kaj pa ti Samo misliš, to je bila ena ocena tukaj not, kaj pa sicer misliš da se bo dal, bo Globokar lahko to svoje fural naprej.

V tem smislu ali bo moral iskušnjo zagrebskega bienala kako drugač obrnit, sicer kako različno uporabljat? Menda bo lahko naprej fural. Ga kr obrajtajo, vsaj tako pišejo po njegovem nastopu na bienalu.

Si bral kakšne napotke, komentarje?

Nekaj bi povedal o članku v Observatoriju, tako da bral nisem. Milan Dekleva je v okviru svojega dela na pionirskem domu prav take pripravil in izvolite poročilo o Zagrebškem bienalu za ožji krog ljudi, ampak iz tistga je govoril ^{kar} smo nekak slišal za njegov odnos do Globokarja, ~~nikakor~~ ti si bil zelo zrevoltiran po teh prireditvah, razen laboratorija mislim. Ne vam, ne bi mogel reč, mogoče zelo zrevoltiran ampak, men so odprli en velik problem, še ga na kratko povem tokole

že ponovim mogoče celo Globokarjeve besede iz njegovega esaja
 izstopiti iz glasbe: On pravi med drugim, jaz nimam teksta
 pred saboj, ampak kolko se spominjam, on pravi, da ta komponist
 oz. ustvarjalec, kolikor ga že imenujemo, da absolutno ne sme v zvoku
 uživati, v glasbi uživati, on uporablja celo take metafore, da je on
 mogoče zato tudi naziv te njegove skupine Laboratorij, da je on
 pirat, ki na sicirni mizi, na kateri leži pač zvok in telo zvoka zareže
 s fine zareze in skuša dohnat do kraja kako organizem glasbe dela.
 In on pravi, da muzika po njegovem mora storiti samomor, da ona
 na tej poti, da se izniči, na tem men takoj pride v ~~zavest~~ zavest
 ena Heglova trditve že pred tolk in tolk časom izrečena, da je z
~~umetnostjo~~ z umetnostjo konec in da je umetnost, da je duh
 pač presegel to umetnost in to me nekako spominja na to pozicijo
 in tu skušnja poslušanja se mi zdi da bi pasala v to, da je namreč
 že amerom tukaj en človek, ki mu lahko rečemo komponist al
 kokr koli že, ki pa drži vse to v rokah, vendar je pa naloga kot je
 on rekel, shema narejena v naprej, katedra in poem ponujena tem lju-
 dem ki to izvajajo, ki je spet vprišanje kaj so oni, kolik svobode
 oni imajo al so to izvajalci al kaj že, ~~umetnostjo~~ men se
 postavlja tukaj problem, ker jasno je zakaj muzika hoče delati
 samomor, on Globokar to nikjer ne poč izrečno, ampak gotovo je nekaj
 kar lahko z gnevom muziki sama ta fizičnost, sama ta orgastičnost
 sama ta obrednost zvoka in duh je pač izstopil iz tega, presegel to,
 on to kontrolira, on ima v roki skalpel in on skuša dohnat še zadnje
 skrivnost, ki se tam dogaja. Se pravi iz muzike je treba odstraniti vse
 kar racionalno ne more točno premisliti, kaj ni laboratorijsko
 in to ni več alakemija kot si ti v tekstu reku, ampak to je
 kemija in čist moderna kemija. To je znanost, ki skuša ukiniti
 zadnje skrivnost umetniško. In zato sem bil jaz nekako zelo razočaran
 nad tem, ker sem jaz že pred leti bral nekaj njegovih reči in so

bile zelo zanimive, ti eseji so mislim tud v slovenščini izšli, improvizirajmo, improvizirajte, kjer sem imel občutek, da Globokar skuša obdržat to, da se med koncertom, med nastopom, med tem zvošnim dogajanjem zgodi nekaj nepredvidenega, kar ni zadano že vnaprej kot naloga, kar je treba potem samo tehnično realizirat. Globokar ga s tem, ^{lomi} ^{on} ~~čim~~ ne izdelal tako natančnega instrumenta, ki bi lahko eno polubno skladbo ~~z~~ analiziral, razdelil do konca, ne glasbenega instrumenta, mašine, ne....

ja mislim, da nima ne teorije ne analizatorja za zvok s čimer bi lahko razkazal. Pol pa da bi si to nekak olajšal, pa piše tako glasbo tolik shematično, ki jo pa je mogoče razstaviti. Mislim, da načeloma mogoče o Globokarju skladbah govorit pol ure in si povedal o njih vse, ni več kaj povedat. Tistih, ki jim to pripoveduješ pa skor podobno reč odnese od tvojega pripovedovanja kot če bi sam ~~mušičnik~~ poslušal skladbo. V skladbo je skoraj čist mogoče prelisti besede in nima kaj dosti specifičnega.

Mene je neverjetno zadelo v glavo ena reč, ki smo jo lahko doživel na bienalu, namreč primerjati, al je bil to isti večer koncertogrosu pa nastop Altensembela Of Chicago in primerjati gluh po tem kar Globokar ve za vse parametre, in sicer pušča stvari odprte, v k. grosu se bile menda tud ~~nek~~ ene stvari, čeprav jaz nisem imel občutka da se je zgodilo kaj mimo predvidenega, po drugi strani pa štirje pet ljudi, ki pridejo na oder in se začnejo sprehajati okol svojih zvočil in naredijo ^{ji} ludnico, ki žutiš, da da kri brizga v vsakem trenutku in polja in pulsira, to je bilo mogoče na ena čisto trenutna negacija al pa kritika, živa kritika Globokarjevih principov po katerih tko sigurno vodi in dela in dobiva vse finančno in moralno podporo s strani kritikov in institucij, ki se je zgodila prevzaprav privikart po tem, ko je bil zadnji njegovih večjih projektov na Z. bienalu. Kako si pa ti doživela

Globokarja Brina.

Meni. Jaz se nisem tolik poglobljala v njegove filozofije oz. pač tisto kar napiše z besedo, ampak sem izhajala iz tega stališča, recimo glasbenika, dojemala sem tisto kar sem slišala, moram reči da se mi je dostikrat zdelo, da se so mu dostikrat katere barve posrečile in ima tudi zelo originalne ideje. Vendar pa tko v celoti, saj to smo že pa tudi ugotovili, ne, nisem bila zač-
voljna, ker dostikrat moj namen, je bolj namen novih ^{iskanja} zvokov, kot pa sinteza nekakšno umetniško doživetje, recimo., mogoče je to malce zastarelo, ampak vendar se človek včasih vpraša, če

Izhodišča, ki jih je utemeljila ameriška eksperimentalna glasba pred približno 27 leti v 50 letih tega stoletja, kjer ~~so~~ ~~sk~~ ~~izgubili~~ ^{so} sodelavci K. Wolf in Elbravna izredno manifestativni ven način, ne samo deklarativno in verbalno ampak izrazito praktično nekak uresničil ene zamisli, kjer so kar naprej deklariral, da je pa, da so zdej prišli do tega v praksi in v glavi, da pa zvok je zdej ni več pravzaprav potrjen struktuiranju kot so obsojal sodobno avantgardno evropsko glasbo, ampak je živi sam ~~zase~~, se ukvarja s svojim ~~življenjskim~~ bivanjem, s svojim nastajanjem in so temu primerno tudi te svoje zamisli morali, konkretno so pustili, recimo v raznih skladbah ogromno stvari odprtih, tako da je smisel tistih skladb, če se jih danes posluša izredno aktualen. Izredno nov, sodoben, čeprav je to stare 27 let. Interesantno je pa to, da ti praviš, da je ravno obratno, da je v tem prišel do konca. Ideja je zanimiva, realizacija se pol konc koncev pokaže kot sterilno.

Ja.

Mislil, dejansko po moje ne samo da bi blo zadost slišat poročilo o takem koncertu, ampak zadost bi blo pravzaprav vedet za tiste parametre, ki jih Globokar vključuje tukaj no tr.

..... poslušalca mal drugač kaže. Recimo jaz sem sicer ~~nik~~ trpel pri koncertu ~~grosu~~ Grosu, ker se ni je zdel en tak pompozni hrup, sem pa ke so kakšni četa i, vsemu pa je bilo kot eno tuljenje v nebo in to tako intenzivno počutno tuljenje. Pa še nekaj....

Recimo krasno je blo gledat pod dirigente pri delu, kako so se te komande, mislim sama tehnologija koncerta grossa je bila genialna. Cel njegov ansambel musik..... je funkcioniral

koliko

7

koliko štir, pet članov so funkcioniral kot poddirigenti centralnega dirigenta, ki je imel na ~~xxxxxxxx~~ vesti vse skupaj oni so pa pol vsak svojo skupino dirigiral, se prav en taka mašina je bil cel simfonični, kok smo rekli 158

ne, ne jaz sem jih naštel okoli 85, sem se mal zabaval.

Jaz sem to mislil reči, ravno ko je on omenil to mašino, namreč, da jaz ne vidim rešitve tuki, čeprav sem ~~jxxxx~~ ne gre več nekak, se ne postavlja skladateljstvo kot ena totalna avtoriteta, ampak ~~xxx~~ men se zdi, da se je ravno to zgodil in da po drugi poti, da gre po stopniškah, da je to ena fina institucija, ko deluje ta mašina, koordinatorjev, kako že imenuje tiste, in pa tu izvajalci, ki nimajo neko svobodo in pa kolkr smo mi čutil in kokr sem jaz vedel kok vadijo, recimo to je, to so vsi imenitni glasbeniki, ki pa popolnoma delajo pod to avtoriteto Globokarja. In jaz, postavlja se še zmerom problem, kaj je izvajalec, kdo je izvajalec, kdo je komponist ~~xxxxxxxx~~ kva je s publiko, in pravzaprav kje je muzka, a je v ~~xxxx~~ partituri al je tu al tam, kje je to. Se zmerom je ta problem nerešen.

glasba

Mislím, da bi moral it predvsem v samo pomembnost bienala zato za sodobno glasbo mislim Zafreb, Hrvati, se prav, kako se reče, ne vem, ~~xxxxxxxx~~

Hrvaška...

glasba

Kot je bilo že v oddaji omenjeno Sašo, prav tud tkole, bienala je ogromna množica dogodkov, ~~xxxx~~ osnova je glasba takoj za njo video kasete s plesa, politična plat dogodka. Vodilni družbeno politični delavci Hrvaške so v umetniškem svetu, to je finančna plat, vemo, da je so šli težki milijoni za organizacijo muzičkega bienala. Mogoče bi se še kaj splošnejšega povedalo okrog bienala kot prireditve. Ti si prej nekaj začela.

Al lahko nadaljuješ.

Jaz zlasti občudujem orhanizacijo in pa da spravijo tako prireditev skupaj in da gre ta denar za to kulturno prireditev, ~~ki bi~~ ti pomeni za razvoj sodobne glasbe in za spoznavanje te, da bi recimo

Al ti nisi imela občutke, da recimo gre za eno sorte prestižno prireditev, ker publike je blo recimo ena tretjina, ki bi je blo, če bi bli.....

Po pravici povedano mene to nič ne moti, ne. In sploh, da to obstaja in da smo lahko ponosni, da imamo nekaj takšnega tudi v Jugoslaviji samo glede na to, da pač mogoče čisto ni človek ni vedno zadovoljen ampak mislim, da bi se tudi lahko od tega kaj naučil in da ... to, to

..... da bi tudi naši lahko kaj napravili, ne samo govoril, V Zagrebu naredijo eno tedensko prireditev, al ne, drugje pa praktično nobene druge.

Ber, misliš po ooprtosti za tako dogajanje, al kaj drugza, konkretga, ko si rekel to, to.

Ne mislim, jaz mislim, da je, da bi lahko, mislim, teh skupnih 135 km, kot zgleada, da jih tko v praksi 135, v resnici pa loco da bi ta razdalja bila manjša. Da bi jo mal skrajšal. bodisi s kakšno pametno informacijo ~~in~~ o zagrebškem bienalu

ker zdi se mi, da razen dveh rutinskih krčik, ki sta nastali najbrže bolj iz dolžnosti kot iz ljubiteljatva in tega pa ni blo po uradnih in zunanjih medijih nič kaj posebnega razen opravičujem seveda televiziji, ki je dala kratek odlomek iz bienala., prejšnji terek, kater kos je bil, jaz ga nisem .srečal.

Mislim, saj je bil sam, mislim, muzke ni blo nič, tko muzka, muzke ni blo nič tko, mislim ni blo nič video, pokazal je male sam pa tja Karosela

- 1 -
drugač sta pa govorila v glavnem Kelleman in pa predsednica Erika Krpan o bienalu.

Povsem rutinski, tukaj je popolnoma vseeno, misliš, da si slišal o zagrebškem bienalu ali pa Beethovnovih ciklusih.

Pa še v Dnevniku je pisal...

Pa še Dnevniku je pisalo nekaj.

Torej to so bile osnovne informacije ...

Mislám, da tolk kot na RS pa ni blo nikjer.

Naj povemo še to, da je zagrebška TV precejšen del prireditev posnela in da jih bomo prej ali slej slišali tudi na naši prvi ali drugi mreži. Res je malce nerodno govorit o bienah, ker vemo, da ni bilo dost ljubljanske publike, potencialne publike, ampak kljub vsemu upamo, da smo vam vsaj vzbudili kakšno zanimanje s temle pregledom, ki je šel pred tem našim pogovorom, malce približali dogajanje na letošnjem bienalu. Torej oprite se na TV, oprite se na ušesa. Na svoja ušesa in na svoje glave.

Zhvalil bi se Saši, Milanu Delevi, Boru Turalu in predvsem

Brinji Jež. Hvala lepa.

Zakaj pa ~~gikix~~ predvsem jaz?

Ker si edina dama.

Naslov redakcije: glasbeno

Naslov oddaje: zvočne zapise - MBZ '77
PETER VOGEL - KIBERNETIČNI OBJEKTI

Predvajanje dne, čas: petek, 27. V. 77 ob ...

Čas trajanja: cca 25'

St. traku:

Posneto: zvir & TAPE N 016 / 9,5 cm/s
ok 1
do listne

Napoved oddaje:

vlogovnik
v Felstru

Odpoved oddaje:

for (120)

avizo

vmes

- ZVOČNE RAZISKAVE

v treh kosih

- MUZIČKI BIENALE ZAGREB 77

- KIBERNETIČNI OBJEKTI

PETRA VOGELA /izg.féglala/

...raztreseni, velikih oči potonete v palačo Lisinski; ker ste vstopili prvič med ves ta marmor in razkošje, se znajdete v precepu: kam? Naj se pustite voditi očem, stopniščem, naj na slepo krenete proti neznanim prostorom s kopicami instrumentov in aparatur? ali pa naj se pustite voditi tistemu kar najglasneje bije v ušesa in privlači s svojim zvokom. Tako po vijugah krenete proti zvoku. Zvok je gravitacija, razstavljena plošče, knjige in slike pa ^{na "fizikalno"} ~~razstavljajo~~ ^{lepi kipi} ~~razstavljajo~~ peti povzročajo smešne zavoje in opletanja. Potem je tam steber in ^{ob njem} ~~z njim~~ nekaj stoji; povzroči novo vprašanje kaj to je ... nekakšen žičnat, srebrnkast objekt, nekakšen kip na škatlastem podstavku...informacija druge vrste, to srečujete po vseh galerijah in muzejih, ...gravitacija povleče za ^{korak} ~~skakalnik~~ naprej, oči so že drugje, ko ...

posnetek

... takole zatuli za tebe in te zamrzne sredi koraka. Ta tula je bila nedvoarno namenjena tebi, nikogar drugega ni bilo poleg, zvok si moral povzročiti ti! ...V trenutku se informacija dvigne v prvovrstno in prejšnja gravitacija zvedeni. Objekt, kip, karkoližeje, si temeljito ogledaš. Ko si spet korak pred njim se reč spet oglasi...

posnetek

...kako, da reagira? Na kaj reagira? Kako ta objekt spočne zvok? Kdaj se bo oglasil; kam se moram postaviti, da ga zbudim in-do kod me še čuti.? Kakšna krasna igračka!!! Kdo bi se odrekel igranju?

posnetek

Otroci se skozi igro učijo ustvarjanja, dela, življenja. Skozi podobno "igro z neznanim", se seznanjano s kibernetičnimi objekti, ki jih od 1969.leta naprej gradi PETER VOGEL,

40-letni nemški umetnik, ki se je pred tem ukvarjal s kinetičnim slikarstvom, s fiziko, industrijskimi raziskavami, koreografijo, elektronsko glasbo in kibernetičnimi modeli neropsihologije. Po Lisinskem je bilo v času Muzič-kog bienala Zagreb 77 raztresenih/pe predđvorjih in prostori-h z največjim pretokom publike/ kakih 12 različno obliko-vanih in zvočeh kibernetičnih objektov. Med njimi ~~jih~~ je na opazovalca-"igralca" večina ~~reakcija objektov~~ ~~reakcija~~ na zvočen objektov reagirala z x enodimenzionalnim ali modi-ficiranim zvokom. To so bili objekti-skulpture, razpstav-ljeni v prostoru. Dva objekta-reliefa pa sta bila obešena na zidu in sta reagirala zvočno-kinetično oz.le kinetično. Po-slušajmo prvega:

posnetek

Človek, ki x stopi v snop svetlobe, ki pada na fotocelice kibernetičnega objekta-reliefa, povzroči, da zanihajo na vertikalno podlago vpete kovinske paličke. Zvok se uglaši zaradi njihovega medsebojnega zadevanja. To je tudi prin-cip reagiranja vseh drugih Vogelovih objektov.

Ali, kot sam pravi : "Kibernetični objekti so elektronski reliefi ali skulpture, sposobni, ~~da~~ z zvokom, svetlobo ali gibanjem reagirati na okolico. Objekti vzpostavljajo kon-takt z opazovalcem oz. okolico s pomočjo senzorja, ki je foto-celica ali mikrofoni, ~~ki~~ reagirata na senco ozirema na zvok. Vse svetlobne in zvočne vplive pa elektronika pre-dela v karakterističen odziv, ^vreakcije objekta na določeno akcijo opazovalca."

posnetek

Rekli smo že, da je Vogel začel ~~xx~~ pot v kibernetično umet-nost v kinetičnem slikarstvu. Svoje oljne slike je "oprem-ljal" z elektronskimi mehanizmi, ki ~~se~~ med približevanjem opazovalca sliki, preaknili naklon slike ali kakšen njen mehanični del. Druge slike so reagirale na opazovalca s pri-žiganjem luči ali pa - že takrat, okoli 64.leta - zvočno. Skozi razstave teh slik je Vogela čedalje bolj začela za-nimati sam odnos akcija-reakcija med opazovalcem in objek-tom, ter časovne strukture tega odnosa. Njegovi današnji objekti so zato obočeni slikarskih "dodatkov". So do skrajnosti funkcionalni - sestavljeni le iz žičnega skuzi ogredja in potrebnih elektronskih delov , enostavno obliko-

ISKUSTVA SVAKODNEVNOG RADA S KIBERNETICKIM OBJEKTIMA RAZMIJENILI SU AUTORI KIBERNETICKIH ZVUCANJA PETER VOGEL I MILANA BROŠ, VODITELJICA I KOREOGRAF KOMORNOG ANSAMBLA SLOBODNOG PLESA

VOGEL: KIBERNETICKI OBJEKTI MISLJENI SU KAO OBJEKTI REAKCIJE. TO SU DAKLE, PREDMETI KOJI REAGIRAJU NA PROMATRAČA ILI NA OSOBE KOJE SE ISPRED NJIH KREĆU. REAKCIJA JE U TOM SLUČAJU GLAZBENA I NAJVEĆIM DIJELOM OVISNA O NAČINU GLEDATELJEVE ILI AKTEROVE REAKCIJE. TO ZNAČI DA DOLAZI DO SLIJEDA ZVUKOVA KOJE PROMATRAČ IZAZIVA KRATKIM POKRETIMA I POTOM IH MOŽE MODIFICIRATI MIRNIJIM POKRETIMA. PRI TOM JE BITAN STANOVITI PROCES UČENJA ŠTO GA PROLAZI PROMATRAČ PRED TIM OBJEKTIMA. ON UČI PREPOZNAVATI STANOVITE STRUKTURE, A TIME I NAČIN NA KOJI SAM MOŽE UTJECATI NA TE STRUKTURE.

BROŠ: ZA KOMORNI ANSAMBL SLOBODNOG PLESA ISKUSTVO RADA S VOGELOVIM KIBERNETICKIM OBJEKTIMA IZNIMNO JE ZANIMLJIVO JER OMogućUJE PLESAČU DA VODJENJEM SVOG POKRETA STVARA I ZVUK KOJI ČELI. ZVUK NIJE JEDNOSTAVA, TOČNIJE , NE JAVLJA SE SAMO NA JEDAN ODREĐENI IMPULS, VEĆ PREKO SYNTHESIZERA I DRUGIH TEHNIČKIH POMAGALA, DOLAZI DO PRSTENASTOG PONAVLJANJA ZVUKA TE JE PLESAČ U MOGUĆNOSTI DA PROGRAMIRA ONO ŠTO ĆE MU SLUŽITI KAO TEMELJ ZA DALJNI SLIJED NJEGOVA KRETANJA. REAKCIJE KOJE SMO NA SEBI OSJETILI BILE SU VRLO ZANIMLJIVE JER JE MOGUĆNOST TIH OBJEKATA VRLO VELIKA, ALI JE ISTODOBNO POTREBNO SVJESNO VODITI SAM POKRET TAKO DA SE ZVUK STVARA SVJESNO, A NE DA ON POSTANE SLUČAJNA KAKOFONIJA. NA PRVOM POKUSU DOGODILO SE UPRAVO TO: IMALI SMO SLUČAJAN NIZ TONOVA KOJI SU NAS UVESELJAVALI, ALI SU NAM ZBRZO POSTALI DOSADNI JER NIJE BILO ORGANIZACIJE KOJE JE, NAPOKON, TEMELJ SVAKOG UMJETNIČKOG DJELA. SADA SU SE STVARI VEĆ UVELIKO RAŠČISTILE BUDUĆI DA SU PLESAČI UPOZNALI FUNKCIJE POJEDINIH ČELIJA I SVJESNO VODE SVOJE POKRETE STVARAJUĆI, UVJETNO REČENO, SAMU KOMPOZICIJU PREMA KOJOJ SE KASNIJE KREĆU.

vani in po svoje neverjetno lepi.

posnetek

Vsak zvočeči objekt reagira na opazovalca, ko pače na foto-celico, vgrajene v objektu, senca opazovalca. Brez opazovalca objekt ne "živi". Spremembe osnovnega zvoka kibernetičnega objekta so počasnejše ali hitrejše, odvisno paž od "dražljajev", ki jih povzročajo opazovalec. Šele skozi igro z objektom lahko opazovalec spozna njegove zvočne "zmožnosti" in "način obnašanja", ki so pri vsakem objektu različni. Opazovalec mora med igro z objektom ~~kuži~~ reflektirati prav tako lastno početje in obnašanje, ~~w saj ključno ključ~~ ^{to je} prilagajati svoje gibanje zvokom objekta ali iz njega poskušati "načrtne" izvabljeni določene "melodije". Zato se Vogelove zvočeče stvarce imenujejo "kibernetični objekti" - ker vzpostavljajo komunikacijski odnos do opazovalca - in niso glasbene igrače - avtomati.

posnetek

Ob Liftenovi Zeleni glasbi /Green music/, glasbi rastlin so bili kibernetični objekti Petra Vogela najzanimivejša "predstava" letošnjega Muzičkega bienala, če upoštevamo najširši sloj obiskovalcev in ne mogoče evropske glasbene elite. Med bienalskimi dnevi so tri vkomponirane-povezane Vogelove objekte "preiskusile" tudi plesalke zagrebškega Komornog ansambla slobodnog plesa. Po nekaj takih zvočno-plesnih eksperimentih, odprtih za publiko je vodja in koreografinja KASP-a povedala :

M. BROŠ : /citata/ iz Biltena

Naslov redakcije: *gladna*

Naslov oddaje: *- ZVOČNE RAZISKAVE*

Predvajanje dne, čas: *- POTI IN REZULTATI VOJK. ZVOČENJA III.*

..... *- DANŠNJI ZOMET IMPROVIZACIJE*

..... *PET. 13. MAJA 77 ob 14.00*

..... *33' (prometih 30')*

Cas trajanja: *S 15/30 (CH 1) → S 13/30 (CH 1)*

St. traku: *13. apr. 77 (gornjelai - spikerji 125)*

Posneto:

Napoved oddaje:

Odpoved oddaje:

se prile

kor = 120

RADIO ŠTUDENT

ZVOČNE RAZISKAVE, pet. 13.maja 77

ob 14.27

napoved

avizo

vmes v treh delih 1. ZVOČNE RAZISKAVE

2. POTI IN REZULTATI VOKALNEGA

ZVOČENJA, III.oddaja

3. DANAŠNJI DOMET IMPROVIZACIJE

Rekli smo, da je korak, ki nas ~~prstavi~~ prestavi iz zvočne poezije v področje vokalnega zvočenja storjen, ko smo zapustili fonetsko-pomensko celovitost ažiroma zlitost besede in začeli iskati za besedo samo. Če naredimo še eno primerjavo, recimo: Zvočna poezija se igra s fonično platjo besede; čeprav je pomen pesniške besede / tisto povedano / potisnjen v drugi plan, / Zvočnost prevladuje/, pa je do neke mere še vedno del sporočila; pomen je delno ohranjen. Sporočilo vokalnega zvočenja pa je glasbeno-zvočno sporočilo, zvok sam je njegov namen, pomen in medij dogajanja.

Izvajalec vokalnega zvočenja je vokalist v najširšem pomenu besede. Ni le recitator ali pevec, niti nekaj vmes. Je več kot zaobsegata obe omenjeni uporabi človeškega glasu. Je vokalist, ki je raziskoval svoj dihalni in zvokotvorni fiziološki stroj in odkriva svoje zmogljivosti kreiranja zvokov zunaj okvirov govora in petja. Vokalist, ki zavestno išče in odkriva "vmesne", neobičajne in še neoblikovane, še ne "izgovorjene" vokalne zvoke. Iskanje se dogaja zavestno / smo rekli/, skozi vokalno - zvočno igro, "pogovore", z metodami niansiranja, variriranja in izčiščevanja "ne-navadnih" dimenzij zmogljivosti človeškega glasu. "Pogovori" med izvajalci so "pogovori" v zvoku in z zvoki, način izvajanja pa je skupna ustvarjalna improvizacija brez predhodnih dogovorov.

Pri improvizaciji, ki jo bomo poslušali, je bilo "skupno" in vnaprej fiksirano le /obvezno skupno/ IZHODIŠČE zvočne improvizacije: DIHANJE in RITEM dihanja. Po tej osnovni UGLASITVI in USMERITVI v zvok je bilo vse prepuščeno zvočni imaginaciji zvočiteljev.

~~POSNETEK~~: tapes S 15-30 /ch 1/ in S 13-30 /ch 1/ /eR/

ODPOVED: današnji domet improvizacije v vokalnem zvočenju.

Posnetek je nastal pred mesecem dni v studiu radia študent. [Zvočne raziskave odslej vsak petek ob 14.35 na 222.] Z zvokom!

Naslov redakcije: *gledbene*

Naslov oddaje: *ZVOENE NAZISKOPE*

Predvajanje dne, čas: ~~DET. 5. V. 77~~ / 14 35
PET. 6. V.

Čas trajanja: *28'*

St. traku: *28'*

Posneto: *čelit sivo 20 posnetki s tape*
S-11-30

Napoved oddaje:

Odpoved oddaje: *oblyučev*

per

20,00

pevrtina se loči od svetlobe
ker pomeni poltemo
korenine zajedene v dlani
ne zapadajo nasadom poaitike ker jih
spleh omogočajo
ko se iz vode v beli peni dvagne kipar
je le še senca
tema se je že skurbala z nosom

(besedni material za
zvočno obdelavo)

ZVOČNE RAZISKAVE, 4.-5.maj 77

RADIO ŠTUDENT čet. 5. maja 77/14.35

ZVOČNE RAZISKAVE POTI IN REZULTATI VOKALNEGA ZVOČENJA II.
/ VPRAŠANJE O ZVOČNI POEZIJI /

avizo

vmes naslov oddaje
 podnaslov

Zadnje Zvočne raziskave smo končali z vprašanjem o zvočni poeziji. Kaže se potrebo razmejiti vokalnega zvočenja od zvočne poezije ; ~~ixpxkxkxmišiki~~ ~~mišix~~ čeprav je med obojima veliko podobnosti ~~ix~~, zvočno poezijo še vedno "blokira" pomenska dimenzija besede. Beseda je nosilec sporočila, to sporočilo pa je tudi zvok, zvok sam ^{kot} ~~in~~ samostojno sporočilo, mimo pomena.

TAPE S 11-30 (prvih 23 min)

(čez posnetek) :

Posnetek, ki smo ga pripravili v studiju Radia Študent za današnje zvočne raziskave, ~~ixixix~~ ima za osnovo nekaj verzov, pripravljenih za to, da zaživijo v zvočni podobi. Torej govorimo o - in poslušamo zvočno poezijo. Skozi vztrajno ponavljanje in zvočno variiranje izgovorjenega se bo pomen začel izgubljati ~~in~~, skozi zabrisani pomen besede pa vstajati ritem in fonetične značilnosti verzne konstrukcije. In to je področje in prostor zvočne poezije: BESEDA, pripravljena za medij zvoka, v katerem ^{se} zašepetana, zapéta, zakričana, neštetokrat prežvečena - na novo ~~in~~ rodi.....

(nadaljevanje posnetka)

ODPOVED: (med avizom)

To je bil eksperimentalni projekt zvočne poezije iz studija RŠ. Izvedba posebej za uzvočitev pripravljenega poetskega teksta. O podaljšku področja zvočne poezije v sfero "čistega" vokalnega zvočenja, prihodnji četrtak.

(eR)

14. aprila 77

AVIZO

vmes

ZVOČNE RAZISKAVE

9. glasbeni bienale Zagreb in
Vinko Globokar

Čprav smo tudi za danes pripravili zvočni - vokalni eksperiment, odstopamo čas zvočnih raziskav trenutno aktualnejši stvari, najpomembnejšemu glasbenemu dogodku tega leta pri nas. Gre za 9. glasbeni bienale Zagreb, za serijo dogodkov, koncertov, predreditev, ki bo v Zagrebu ~~priznan~~ od 7. do 15. maja. Organizatorji festivala že od začetka letošnjega leta napovedujejo, da bo osrednji ustvarjalec, ki ga bo predstavil zagrebški bienale, ~~katerega delo bodo tudi~~ ~~na~~ ~~okostje~~ programa festivala, ~~na~~ slovenskih skladatelj avantgardne glasbe, Vinko GLOBOKAR; ... rojen pred 43 leti v Andernyju, v Franciji, se je šolal ~~x~~ na akademijah v Ljubljani in Parisu, kasneje poučeval v Nemčiji, v Darmstadtu in Kölnu in v tem času dosegel svetovno priznanje s svojim ansamblom za svobodno improvizacijo "New Phonic Art". Ta ansambel ~~smo imeli~~ ~~priložnost~~ ~~videti~~ in slišati oktobra 1971 tudi v Ljubljani. Globokar je, ~~danes~~ odkar ~~na~~ je v Parisu zgrajen "Centre Beaubourg" vodja vokalno-instrumentalnega oddelka Inštituta za glasbeno-akustična raziskovanja, s kratico IRCAM... ki ima svoje prostore v pravkar odprtem pariškem kulturnem centru Beaubourg.

Te podatke navajamo, ker naš - slovenski - tisk in nacionalni radijski val bolj malo poročajo o delu in uspehih Vinka Globokarja. Na RŠ smo 22. januarja letos predvajali obširno, triurno oddajo pod naslovom "EVROAMERIŠKA EKSPERIMENTALNA GLASBA SKOZI V. GLOBOKARJA". Oddaja je bila osnovana na intervjuju, ki ga je V.G. imel za radio Zagreb in, ki je obravnaval predvsem vprašanja glasbenega ustvarjanja v današnjem času. Takrat smo si problematiko ogledali komparativno ~~led~~ ~~z~~ ~~ve~~ ~~zi~~ ~~po~~ ~~g~~ ~~le~~ ~~bo~~ ~~vs~~ ~~ti~~ ~~in~~ ~~raz~~ ~~lik~~ ~~o~~ ~~in~~ ~~na~~ ~~šo~~ ~~glas~~ ~~beno~~ ~~sc~~ ~~en~~ ~~o~~. Sledili smo trem rdečim nitim hkrati...
citāt:

tal. f. B

Takrat, ko smo pripravljali oddajo "Evrosameriška exp.glasba...", še nismo razpolagali s podatki kako bo Globokar predstavljen na letošnjem zagrebškem bienalu. Iz intervjuja revije Start^{Z, V.G.} št. 214 zato danes povzemamo projekte, ki jih organizatorji in skladatelji pripravljajo za festival. Najzanimivejša bo gotovo praižvedba projekta Carrousel, poetične vizije usode glasbenega dela v sodobnem svetu, kot ga je podnaslovil Globokar. To je za majski bienale naročeno delo, ki ga je Globokar pripravil v sodelovanju z italijanskim pesnikom Eduardom Sanguinettijem. Bienale v Zagrebu, med 7. in 15. majem bo prvič končno verzijo Concerta grossa, študije o rasti in razpadanju glasbenega materiala ter tri seanse /dogajanja/ pod naslovom Laboratorijski, ~~skizmi~~ kar bi lahko razumeli kot delavnico in študijsko učilnico izvajanja moderne glasbe.

Globokar o Corrousellu, ki bo predvidoma izveden 11. maja v zagrebški športni hali : citat v originalu... *Start*

AVIZO: odpoved /živo/

dušan eR

Obe početji s človeškim glasom, petje in vokalno zvočenje imata isto izhodišče, pa vendar je med njima velika razlika. Človek diha, govori, poje, manjkrat pa v življenju "zvoči", t.j. odkriva nove možnosti svojega glasu in se z njimi ustvarjalno igra. Fiziološki aparat zvočenja je isti kot pri petju ali govoru; zrak iz pljuč potiskamo preko kožnih gub - glasilk in zvok, ki pri tem nastaja še dodatno oblikujemo v ustni odprtini, z artikuliranjem ustnic ter s stiskanjem in razpiranjem grla. Govorénje je pol-avtomatično početje; ki večinoma se ljudje ne zavedajo kako govorijo, ali intonirajo... prva reakcija ob poslušanju posnetka lastnega glasu je navadno izjava: "Oj hecno, saj to sploh nisem jaz!" Ljudje se drugače slišimo sami kot pa nas slišijo drugi zato, ker med petjem in govorenjem vibrira in resonira cela glava, v kateri je tudi naš slušni aparat: zato slišimo svoj glas drugačen, ko sami govorimo in drugačen, ko molčimo, torej ne tresemo svojih sluhovodov in polžev, ter se poslušamo z magnetofona. To je eno.

Vokalno zvočenje hoče preseči "čistost" govora in petja. Podobna razlika je še dolgo razumljiva in normalna stvar, ko primerjamo instrumentalno ^{izvajanje} ~~izvajanje~~ v klasični glasbi in v jazzu. V ~~klasični~~ interpretaciji klasičnih partitur je osnovni pogoj za čistost vseh igranih tonov. Različni stili jazz glasbenikov pa se med drugim razlikujejo tudi po "soundu", zvoku, ki ~~nikoli~~ ~~nikoli~~ je mnogokrat - kot pravijo jazzisti - "dirty", dobesedno prevedeno "umazan", bolje, ki je "ne-čist", ne-šolski, bolj osebno obarvan... s tem jazz pridobi na osebnem izrazu.

Že Predno vam predvajamo današnji eksperimentalni posnetek vokalnega zvočenja štirih vokalistov, recimo le, da ~~se~~ vokalno zvočenje išče in poskuša najti nove zmožnosti človeškega glasu, nov material, s katerim ustvarjamo. Danes smo iskali v okviru vokala A, ki ga z vibracijo x glasilk lahko transformiramo v neke vrste brnenje.

ČET=7.aprila 77

Osnova oddaje je pripravljen zvočni eksperiment v studiu. Štirje vokalisti iščejo svoje specifične zvoke in jih v pripravi izdelujejo in ~~in~~ odkrivajo ~~raz~~ njihove različice /variate /. Vsak si pripravi vsaj pet, največ polminutnih vokalnih zvokov. Ob koncu priprave jih skupaj preposlušamo in izberemo najboljše, ter jih a/ zafiksiramo (jim določimo dokončno podobo)

b./ odpiramo (določimo možnosti variiranja zvoka glede dolžine, ritma, glasovnega razpona itd.)

Vpovezovanju zvokov posameznikov v "skladbo" adloča podobnost in kontrastnost elementov. Idealna varianta bi bila, če bi odkrili stične točke med posameznimi zvoki in na njih izvedli mehke prelive ~~med~~ posameznih vokalistov /drugega v drugega/. To ostaja odprto, oz. je ~~stvar~~ vprašanje uspeha eksperimenta.

Predvideni zvočitelji: Nina Nibrand, Zdenka Virant

Ivan Lotrič, Matjaž Albreht, eR

Snemanje: sreda, 18.30, studio RŠ

/ eR

AVIZO

vmes

nap.ZVOČNE RAZISKAVE

"KONČNOST" za 6 dihalcevraziskava agogika

SUHO: Zvočna osnova na kateri delamo je zvok življenja, zvok dihanja. Število zvočiteljev je poljubno, v našem primeru jih je bilo šest, trije moški in tri ženske. Skladba teče v sestavljanje skupinskega dihanja, ki se ob ~~zvočnem~~ vstopu novega dihalca upočasni. Prvi dihalec začne v ritmu 184 dob na minuto, ko vstopi šesti, je ritem le še 76 dob na minuto. V zadnjem delu skladbe Končnost - za šest dihalcev je dosežen maksimum upočasnitve skupinskega dihanja, ki ni več sinkrono.

Od prve do desete minute vstopa na manj kot dve minuti nov dihalec, prejšnji ostane. Šesti dihalec ne priključi svojega dihanja, temveč zvoči besedo KONČNOST in jo prilagaja upočas-
~~no~~jočemu ritmu dihanja ostalih. Zvok metronoma je vključen v posnetek.

Raziskava upočasnjevanja dihanja, skupinskega dihanja in zvoka življenja - zvoka dihanja.

KONČNOST za šest dihalcev.

POSNETEK : S 13 / 30 cca 16 min

ODPOVED : spesniti oz povzeti gornje

dušan eR

Forme osnove skupinskega zvoka življenja : prv. časovna
 življenja, prv. dihanja - 6 izvajalcev, agogika
 od 184 dob/min do ~~184~~ prilagoditve 35-40.

Forme raziskave

RADIO ŠTUDENT / 31. III. 77

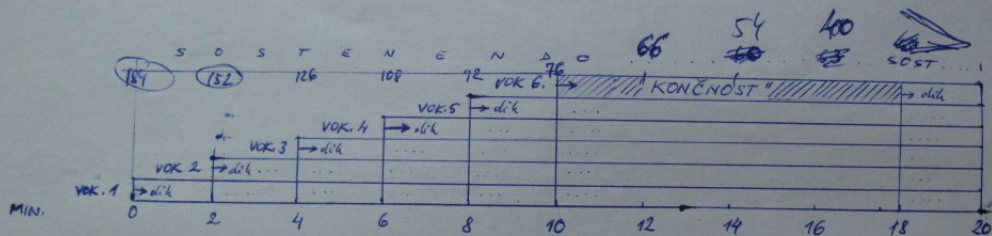
RAJNO ŠTUDENT, 31. 11. 77

ZVOČNE RAZISKAVE

SKLADBA ZA ŠEST DIHALCEV

"KONČNOST" (20')

(RAZISKAVA AROGIKE!)



Radio Student
Zvočne raziskave
24.3. ob 14³⁰

... To poslušam, ko se počutim napetega in samotnega... to so najboljše vibracije, ki sem jih srečal na ploči
... Zaprem oči in potem sem sam
... Tako je, kot bi me neslo skozi ogromno množico ljubeznivih friksov, skozi množico ljudi, ki se mi zdiijo znani ...

ZAKAJ GRE?

AVIZO

vmes napoved ZVOČNE RAZISKAVE
USPEHI IN TEZAVE PRI SNEMANJU
ZVOČNIH OKOLIJ

TEČE PLOŠČA E 15 stran 1 (*vmes tekst*)

Če ste bili konec šestdesetih let kjerkoli na masovnem, spontanem srečanju potem poznate te občutke.

BE-IN biti v
biti tam kjer si
biti v dogajanju
biti znotraj dogajanja
dogajati se

BE-IN dogajanje

BE-IN je resnična skušnja. Bos si, tečeš po travi, na čudovit pomladni dan, obkrožen s tisoči polnedolžnih, ki ne kažejo sledov paranoje ali občutkov krivde.

BE-IN / se ponovi gornje /

Kaj podobnega tem posnetkom še ~~zdrav~~ nismo slišali. Imenujemo jih PSIHOAKUSTIČNA SKUŠNJA. ~~Velikonočni podobni~~

Velikonočni Be-ini so se vrstili v centralnem parku od 67-tega leta. Množice so z leti naraščale, postajale bolj vihrave in pripravljene na karkoli. 6. aprila 69 se je ~~krivkax~~ na tisoče ljudi udeležilo Velikonočnega Be-ina, tretjega po vrsti. Pomladansko sonce je bilo toplo in travnik ovac se je spremenil v kipeč, ves čas spreminjajoč se cirkus, v katerem so bili opazovalci tudi udeleženci.

Nobenega odra ~~podob~~ ni bilo, nobenih ojačevalcev, nobenega sporeda, samo na stotine anónimnih kitar, bobnov, tamburic, zvoncev,

piščalk, in zrak je bil ~~xxxxxxx~~ nabit z zvokom.

^{PIKE}, ki so se sem in tja premikale v množici so bile plesalci. Goli v sončni luči so gravitirali k gostejšim zvokom v množici. Eden od organizatorjev tega Bižina Luuis Abolafia je bil kandidat za župana ljubezni. Njegov prijatelj David Peel, evangelist hipijev je bil ta dan pied-piper in je s svojim hripavim govorom za legalizacijo marihuane, naredil okrog sebe norišnico.

Zdelo se je, da mrmanje "OM" raste in se dviga spontano, kamorkoli si obrnil ušesa. Včasih je naenkrat zazvenelo tisoč glasov.

.....

Kasneje tega dne se je zgodil tudi spopad z majhno skupino policajev, leteli so kamni in v nekem trenutku je goli plesavec ~~xxxxix~~ skočil v sredo gorečega kresa... Vendar se zdi, da so v trenutkih, ki so ostali zabeleženi na traku, vsi srečni in soglasni...

Mnogi smatrajo, ta Bi-in za neke vrste zlato dobo. Te vitalnosti, spontanosti in nedolžnosti menda danes ni več. Zdi se, da so današnji obiskovalci Centralnega parka okroženi, zapeti in potlačeni...

Kako hitro se je vse spremenilo. Kako hitro smo se naučili. Narcise in značke z gesli postajajo dandanes redko udobje.

.....

ZVOČNE RAZISKAVE

zvočno

"Ali lahko poustvarimo (posnapemo) neko slušno okolje dovolj realistično, da poslušanje človeka dejansko potegne vase, v samo dogajanje, pa čeprav je v drugem ambientu, recimo doma?"

S tem vprašanjem v mislih je bil posnet ta dogodek Bi-in. Avtorji so izbrali posebne mikrofone, da bi ujeli medsebojne odnose zvokov v prostoru. Za samo snemanje so bile uporabljene kvalitetae prenosne stereo aparature. Da bi tudi na posnetku locirali in začutili prvotne položaje zvokov (kot so jih med snemanjem pobirali mikrofoni), je bil pri končni montaži posnetega materiala uporabljen nenavaden stereo mikser. Tako mešanje je avtorjem omogočilo, da so se na plošči izognili nezaželenim efektom kot so "okno" in "ping pong", ki so običajni pri mnogih stereo posnetkih.

STEREO: Če postavimo zvočnike do 2 m narazen in je poslušalec

obrnjen proti njima nima več občutka, je zvok posameznega zvočnika enozvočno območje, temveč oba zvočnika tvorita zvočno steno, ki skoraj do potankosti točno odraža originalni zvočni prostor. Posamezni zvoki se s tem gibljejo med zvočnikoma, tako, da poslušalec z lahkoto zasliši od kod pride in kam se giblje posamezni zvok. Tudi oddaljenejši ~~gibi~~ glasovi in zvoki so na teh posnetkih pridobili na "mogočnosti", ki je pri običajnih stere posnetkih ni.

Raziskave so tudi pokazale, da so ti zvočni efekti in izboljšave mnogo bolj zaznavne pri poslušanju v temni sobi, ali če poslušalec zapre oči, ker se s tem izogne nasprotju med opazovanjem statičnih predmetov in istočasnim poslušanjem potujočih zvokov. Z eno besedo: ustvarjen in realiziran je slušni vtis premikanja v prostoru med tem ko sedi pri miru.

(na žalost še ne ~~skladno~~ oddajamo v stereo tehniki)

..... " Cez nekaj časa sem pozabil, da poslušam posnetek. Zdelo se mi je, da se stvari dogajajo vsepovsod okoli mene... petje, ples, kričanje in šepetanje, da sam potujem od enega do drugega kroga ljudi... to je prava in resnična skušnja .

*roducenti plošče so pripisali, da so za zbiranje materiala, urejanje, vse obdelave in poslušanja porabili skoraj celo leto. Gre za ploščo iz serije ENVIRONMENTS (3), ki jo je skupina SYNTONICRESEARCH INC. posnela za gramofonsko družbo ATLANTIC. Zvoki na prvi strani te plošče so zvočni dokument Bi-ina, ki je bil 6.aprila 1969 v Newyorškem Centralnem parku.

AVIZO

ODPOVED

AVIZO (*tape*) *mes* napoved ZVOČNE RAZISKAVE
VALOVANJA ZA DVA VOKALISTA

V uvodu k prvim oddajam Zvočne raziskave, smo zapisali svoje hotenje, da bi se skozi iskanje in poskušanje odkrili ENOST sveta zvoka v vsej njegovi nepreglednosti in širini. Pričakovali smo, da se nam bo ta enost in brezmejnost razprla, če raziskovanja zvoka in glasbenega ustvarjanja ne bomo vnaprej omejevali ne po izvorih zvokov oz. zvočnih materialov, niti po klasičnih ali sodobnih glasbeno estetskih načelih. Upali smo tudi, da bomo ~~skazi~~ ^{svobodno} igro z zvoki, kot bi te naše raziskave lahko imenovali, vplivali na senzibilnost oz. na način poslušanja zvokov pri naših poslušalcih. Svobodno igro z zvoki lahko pravzaprav enačimo ~~xxglasbe~~ s pojmom glasba, čeprav se nameravamo še vnaprej izogibati besedam kot umetnost, lepo, izražanje čustev in drugim naplavinam glasbe preteklih stoletij.

Upamo, da ste v šestih mesecih kolikor že tečejo vsakotedenske zvočne raziskave, zaščitili ^{kučili} prej omenjeno širino in nepreglednost /nepreslišnost/ sveta zvoka in z nami vred odkrili, da ustvarjalec v svetu zvoka ni omejen skoraj z ničemer. Povdarjamo - ustvarjalec, ki ne prenaša s seboj načelne predodke ~~xxxxxi~~ o glasbi : tak, ki je podrł mejo med /kultiviranim in izčiščenim/ tonom in med /grobim in "naključnim"/ zvokom ali šumom...kar je osnovno...in tak, ki - v narekovanjih - "glasbenih strojev" ne označuja pojmuje kot aparatov, ki odtuji jejo človeško glasbo. Mi smo pri naših Raziskavah veselo uporabljali magnetofone in prepričani smo, da v času, ko jih še ni bilo tudi tako početje ne bi bilo možno. Precej smo se ukvarjali z vokalnim zvočenjem, z njim smo lanske jesen tudi začeli. Iskali smo širše zmožnosti človeškega glasu kot pa jih vzpodbuja in zahteva običajno petje. Zato smo poskušali s preprostim improviziranim vokalnim zvočenjem, nadaljevali s posebnimi obdelavami, z improvizacijami, kjer so si izvajalci vnaprej postavili omejitve. Tretja stopnja je bilo usmerjeno zvočenje enega vokalista na osnovi fonetsko bogatega besednega materiala. Tukaj smo s povezavami posameznih zvočnih obdelav in s play+ back tehniko že naleteli na vprašanje o kompoziciji, o "skladu" večih plasti zvočenja. Na decemberskem NOM OM koncertu pa smo izvedli tudi prvo "zvočno-gledališko" skladbo - 23' za spikerja - ki je bazirala na vokalnih obdelavah

različnih besedil.

K vprašanjem vokalnega zvočenja smo se vrnilo januarja, ko smo pradvajali rezultate interpretiranja grafizmov. Štirje vokalisti so ločeno izvajali in "prevajali" likovne zapise v vokalno zvočenje. Poslušali smo njihove posamične izvedbe in ^{VŠ} združene v "skladbo".

V današnjih Zvočnih raziskavah nas zanima vokalno valovanje... če uporabimo približen izraz. Gre za najmanjši možen "premik" človeškega glasu, ki ga ponavljamo, čez čas razširjamo in variramo v "širino", to je v tonih in poltonih navzgor in navzdol. Osnova skladbe - posamični vzorci valovanj - so bili zapisani x na klasičen način, ųz notami v notnem črtovju. V izvedbi sta sodelovala dva vokalista. Potrebna sta bila tudi dva magnetofona.

tape posnetek: VALOVANJA ZA DVA VOKALISTAcca 18'
/posneto 15.marca v RŠ studiu/

(tape) AVIZO

vmes ODPOVED

(bo zior)

duzin etl

ZVOČNE RAZISKAVE

Radio Student 3. 3. 1977

ob 14:30 čas trajanja 25'

O ELEKTRONSKI GLASBI

prvi
avizo: Steve Reich, For organs
napoved: naslov oddaja

Za današnje zvočne raziskave smo izbrali nekaj odlomkov iz teksta, ki ga je zapisal hrvaški skladatelj Dubravko Detoni ob rojstvu prve elektronske skladbe, ki je nastalax v elektronskem studiu (tretjega programa) Radia Beograd. To je skladba HARWARD PERFORMAN-CE skladatelja Paula Pignona. Tekst je bil objavljen v tretji številki revije Zvuk, (leta 1973). Izbrali smo odlomke, ki se nanašajo na vlogo in pomen elektronske glasbe v sodobnem glasbenem ustvarjanju.

avizo drugič
Tekst 1: Nekateri od vidnih prelomov na področju instrumentalne glasbe v zadnjih 50-tih letih ^{smo} so bili predolge ~~čas~~ smatranli ^{za} temeljne *prelome* ~~prelome~~ z do tedaj uveljavljenim, ~~to~~ ^{za} preobrazbo in prekinitiv z doseženim. Samo redki, jasnovidni opazovalci so začutili ^{ta} ~~te~~ prelome ^{mi} ~~to~~ bistvena gibanja, (nesmiselnost naporov okoli zaprtega in zaradi tega že perifernega) nekdo je modro označil pojav de-
dekafonije in totalne serijalne organizacije ^{za} "malo dvorno revolucije". ~~vsak~~ ^{mi} ~~bistvo~~ pa se je medtem skrivalo za neštem drugim. pokazalo se je in dokazalo, da šele elektronski poseg v ustvarjanju novega glasbenega objekta pomeni resnično pot k odkrivanju ~~nekaterih~~ ^e ~~drug~~ ^{ne} drugih tipov poslušanja, k odpiranju nekaterih ~~neprepoznanih~~ ^e prostorov, ki bi lahko postali temeljna karakteristika dediščine 20. in 21. glasbenega stoletja.

glasba: Boguslav Schaeffer, Symphony - Electronic music *cca 5'41)*

Kako opredeliti elektronsko glasbo, elektroniko?
Tekst 2: Popolnoma neodvisna od vseh prejšnjih kanonov; na nek način ^{iz} ~~iz~~ vlečena iz zgodovine, ⁱⁿ ~~elektronika~~ s superiorno močjo svojega delovanja obvladuje zemeljske napore Amatersko-humanskega. ~~Skoraj~~ ^{je} skoraj

Elektronika
z atomskim principom paradoksnega podvajanja drobnosti, začudujoče pospešuje čas in varčuje z do ~~čas~~ ^{zdaj} zaman ~~potrošeno~~ ^{je} energijo. elektronika je edini pravi, samosvoj pojav ~~na~~ ^{na} naše dobe, v okviru katerega se je ~~ne~~ ^{ne} afirmiral do ~~poznaj~~ ^{poznaj} neznanj smisel povsem očiščenega, imanentno glasbenega. Elektronika ni niti enkrat pomislila na efektivni ali lažni obračun s kontinuiteto: zanj niti ne ~~ve~~ ^{ve} s svojo avtohtono ne-kontinuiranostjo ~~je~~ ^{je} k osrednjem toku glasbenega prispevala mnogo več kot vse potrjene nekontinuitete

*Elektronika in
ne-kontinuitete
glasbe;*

Elektronika

instrumentalnega sveta, (ki se niti v enem trenutku ~~nikoli~~ svojih zaletov ni mogel ~~znakiti~~ osvoboditi večno prisotne stopnje neke reducirajoče transformacije). Šele v elektronski glasbi, ki je konstruirana večplastno, skozi to večplastnost in bolj individualno interpretirano, ~~se bomo~~ srečali s problemi kompozicije v polnem pomenu te besede. Odtod izvira ~~ob~~ njenih začetkih izrečno povdarjeno, v zreli fazi pa nič manj očitno občutje estetske nemočnosti (pri različnih slojih) poslušalcev v srečanju z elektronskim zvokom: noben glasbeni ali umetniški medij si ne more želeti večjega komplimenta. Ta in takšna nemoč ~~post~~ / ~~aso~~ + asociacij izhaja ^{in je posledica} iz prvinskosti elektronskega medija, ~~iz~~ ^{ker ni dovolj} nemočnosti, da se ~~privzamejo~~ ^{privzamemo} uhojeni sistemi ^{av} asociacij na nove strukture čiste elektroničnosti. Zvok torej zaradi zvoka, kot trijumf lastnega obstojanja: vsako elektronsko delo je zaključen svet, na novo odkrit tip možnega protomodela. Ko ga percipiramo, ne poslušamo zgodbe ampak individualnega pripovedovalca; ^{Sloven. namreč je isto.} ki ima isti splošen namen, metoda pa je vedno drugačna. ~~Medtem~~ ^{ko} postavlja pred poslušalca nek drug smisel zvočne sinteze, se elektronska glasba izmika apriorističnim predpostavkam in oblikuje neka drugačna, nova izkustva, ^{od} ~~letega~~ ^{od tega} poslušalca, večje napore od vseh dosežanj in ga prisiljuje, da je ne spremlja asociativno, temveč ~~av~~tonomno.

glasba: Boguslav Schaeffer, Symphony - Electronic music cca 5' (4')

Tekst 3: Prvo vprašanje, ki si ga ustvarjalec elektronske glasbe ~~postavi~~ ^{za} še preden pristopi k realizaciji, ~~sooč~~en s tišino, v njenem dialogu s strojem, je vprašanje kako oblikovati zvočno maso. Skladatelj ve morda samo ~~to~~, ^{se} ~~če~~ ne želi, toda za ~~isto~~ "kako bi bilo treba" - šele sluti, ^{na} stotine mogočih in nemogočih poti. Povsem ~~gotovo~~ je, da ~~ne~~ ^{ne} pridejo v poštev nobene grobe preinterpretacije tradicionalnih prijemov. Pa vendar, ^{namreč je} ~~ali~~ se lahko gradi prav iz ničesar?
 Ustvarjalec ~~strukturo~~ ^{ima} glasbenega objekta ~~je~~ ^{je} že po naravi ~~prej~~ ^{svolge} prizadevanja ~~pmogoč~~ veliko bolj dokončen nadzor nad vsemi bistvenimi elementi elektronske skladbe; bolj kot kdajkoli prej. Šele v elektronskem delu more komponist - analitik poseči po polni realizaciji lastnega ideala ~~faktura~~ ^{veščtravanje} ~~zvočne~~.

glasba: Boguslav Schaeffer, Symphony - Electronic music cca 5' (4')

3
ge složenosti te glasbe

Tekst 4: Inercija poslušalčeve perceptivnosti zmanjšuje tudi njegovo spoznanje o neuporabnosti ^{mi}večkratnosti ⁱⁿsimultanosti ritmično-melodijsko-harmonskega gibanja v toku elektronskega zvočnega dogajanja ~~xx~~ ^{ce tega primetjamo} iz različno ²instrumentalno glasbe. ~~xx~~ instrumentalne glasbe.

zato lahko da
palej glasbo,

Nasprotno od tistega, kar ~~se je~~ ^{eno} (zaradi tolikih nesporazumov in napak ustvarjalca ^{ev}elektronskega zvoka) do ~~sedaj~~ ^{zdaj} imelo za pravilno ~~zaradi disproporcije med zastarelimi izvori zvoka in sodobnimi metodami, ki so bile na njih privzete/~~ je prav instrumentalni zvok tisto kar postaja živo, mehanizirajoče, nečloveško. In obratno: v primeru skladnosti tehničnih možnosti in kreativne ~~manipuliranja~~ ^{uporabe} aparatu je prav elektronska ~~glasba~~ ^{glasba} materija živo bitje našega časa, košček človeškega, izrečenega absolutno ^{prečnega}.

glasba: Boguslav Schaeffer, Symphony - Electronic music ^{cca 5' (4')}

avizo: A 06 /odpoved oddaje/

^{miti in palej glasbo}
^{sluša in ga govori}
ovrve! ^z ~~in~~ ^o ~~elektr. glasbi~~ ^{glasbe} ~~ob njih~~ ^a ~~ne~~ ^{ja} ~~predvzeli~~ ^o ~~sva~~ ^o ~~zgodovine~~
~~elektr.~~ - Elektronsko simfonijo ^{at} ~~Boguslava~~ ^{at} ~~Schaefferja~~