

# »Bolje je biti tiho in igrati, kot da bi filozofirali v prazno brez inštrumenta.«

## Vinko Globokar, skladatelj

TADEJ STOLIČ

Splošno velja prepričanje, da je sodobna resna glasba neposlušljiva, zato se jo mnogokrat zaničljivo enači s hrupom. Minulo stoletje je resda povsem predrugačilo glasbeni jezik, saj so njegovo zvočno naravo temeljito prevetrili pojavi atonalnosti, serializma, aleatorike in nenazadnje zvočni eksperimenti v elektronskih studiih. Glasbenemu ustvarjalcu je bil v relativno kratkem obdobju na voljo širok nabor novih izraznih možnosti, kar je botrovalo poplavi osebnostnih estetskih paradigem. V svobodnem izobilju novih zvočnosti in postopkov se zdi nevarnost, da ustvarjalec prisluhne izključno oblikovno-slogovnim notranjim klicem, precej velika. Prevladajoči fetišizem tehnologije ali drže umetnika do lastne umetnosti priča tudi o nezmožnosti in odtujenosti sodobnega glasbenika, gluhonemega opazovalca zunanjega sveta, ki ga obkroža. O tovrstnih temah, ki se zdijo pomembnejše od same glasbe, in o temu, zakaj je denimo abstraktno slikarstvo bližje širokim množicam kot hrupno nelagodje ob poslušanju avantgardnih kompozicij, smo spregovorili z maestrom Vinkom Globokarjem, ki se že več kot pol stoletja zavzema za angažirano glasbo. Obiskali smo ga na njegovem pariškem domovanju, kamor se je vrnil vrnil pred vrsto leti. Pri 81 letih poskuša še vedno ustvarjati živ zvočni organizem, ki se odziva na sodobne družbene potrebe, in tako posredno vsakič znova postavlja pod vprašaj lastni ustvarjalni proces in tradicionalne glasbene oblike.

**Kot pripadnik povojne generacije ste sledili duhu avantgarde, ki je verjela v pozitivni napredek iskanja novih glasbenih izraznosti, vendar vas je kot skladatelja bolj zaznamovala zunajglasbena estetika in vera v angažirano umetnost, ki se odziva na okolje. Se vam zdi to prepričanje še vedno aktualno v sodobni glasbeni produkciji?**

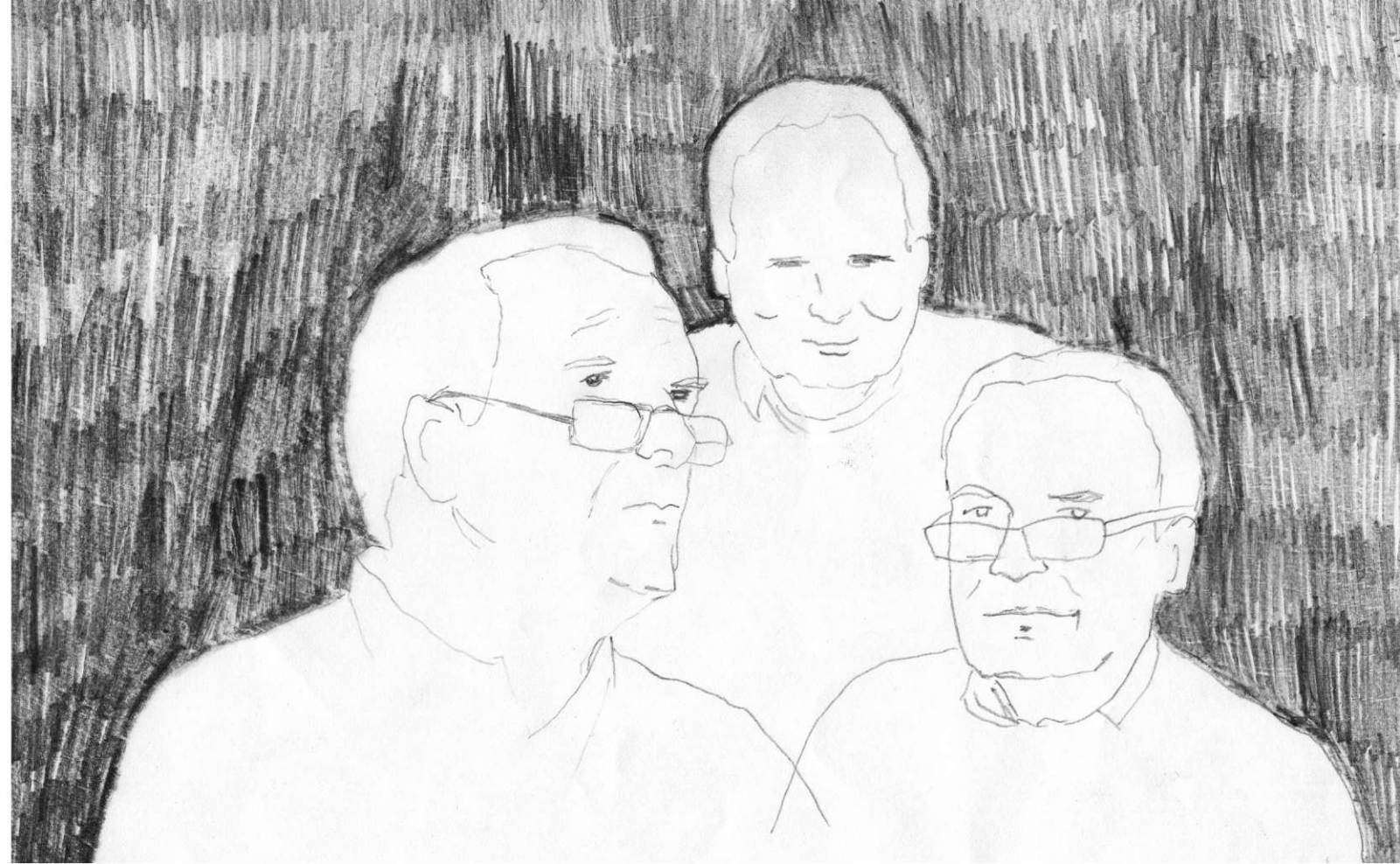
Najprej bi rad pojasnil, da se sploh ne ukvarjam s tem, kaj počnejo drugi. Leta 1937 je Hitler predstavil »pojem«  
degenerirane umetnosti, kar je pozneje botrovalo množičnemu izseljevanju najbolj naprednih mislecev in umetnikov iz Evrope v ZDA in druge dežele. Glasba je bila zato med vojno povsem preslišana, razen del nekaterih komponistov, ki so bili nacističnega mišljenja. To glasbo najdete danes le v arhivih in ne zanima nikogar več. Po vojni

je prišla na plano mlada generacija skladateljev, ki so bili tedaj stari približno dvajset let. Mednje sodijo Boulez, Stockhausen, Berio, Ligeti, Nono in drugi. Vsi so bili mladi in zaradi tega neolikani. Tu gre iskati razloge, zakaj je bila avantgardna glasba agresivnega značaja, brez sramu in dokaj nerazumljiva za široko publiko. Sam sem bil približno deset let mlajši od naštetih, ki so že vsi pokojni, pred kratkim je na žalost preminil tudi Boulez, zato sem se temu toku priključil šele pozneje. Kot veste, sem najprej koketiral z džezom v Big Bandu RTV Ljubljana, sledil je zelo resen študij po zavne na *Conservatoire national supérieur de musique* v Parizu pri prof. Andréju Lafossu, na koncu pa sem postal studijski glasbenik. Zjutraj simfonija, popoldne operna vaja, zvečer snemanje za pevca zabavne glasbe. Od studijskega glasbenika se je pričakovalo

izredno hitro branje in brezhibna instrumentalna virtuoza.

**Danes bi temu rekli »obrnitištvo«.**

Seveda, bil sem čisti obrtnik. Šele nato sem se polagoma zavedel, da mi je glasbeno skladanje povsem tuje. Šele pri 26. letih sem začel zasebni študij kompozicije pri Renéju Leibowitzu. Čeprav sem se avantgardi aktivno pridružil šele pozneje, sem vsa ta velika imena kot izvajalec osebno že poznal. Tako me je leta 1963 Luciano Berio povabil v Berlin za asistenta. Po postavitvi zidu je, zaradi strahu pred vzhodnim blokom, večina umetnikov zapustila mesto. Po zaslugi ameriške propagande oz. CIE, ki je v zahodni del Berlina (z)vabila razne intelektualce in umetnike, sem leto dni preživel v zelo ustvarjalnem okolju, kjer sem se lahko tako rekoč iz prve roke priučil veččin



**Vinko Globokar** (roj. 1934) je s prvo nagrado zaključil Nacionalni konservatorij v Parizu. Sledil je privatni študij kompozicije in dirigiranja pri Renéju Leibowitzu in kontrapunkta pri Andreju Hodeirju. Kot skladatelj in inovator inštrumentalne tehnike na pozavni, je sodeloval z najbolj uglednimi imeni sodobnega glasbenega sveta, kot so Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Maurizio Kagel idr. Njegova dela se redno pojavljajo v sporedih sodobno orientiranih glasbenih programov in festivalov. Kot dirigent je sodeloval z uglednimi evropskimi orkestri in ansambli, kot pedagog pa je predaval na številnih univerzah po svetu. Je prejemnik francoskega viteškega reda za umetnost, Prešernove nagrade za življensko delo in častni član nemške Akademije znanosti in umetnosti.

skladanja in dokopal do spoznanja, da med glasbo in življenjem ne obstaja ločnica, za kar gre zahvala prav Beriu. Tako sem polagoma začel svojo skladateljsko pot in zanimivo je, da moja prva skladba iz leta 1966 ni bila, kot je to običajno, klavirska sonata, ampak obširna kantata za zbor, orkester in recitatorja, *Voie*, napisana na podlagi besedila Vladimirja Majakovskega. Skratka, do tridesetega leta sem se nekako indoktriniral in šele pozneje začel s komponiranjem. Od tu dalje sem spisal 180 del. Pozneje je s prehodom v postmoderno prišlo do preloma, kjer so pobudo spet prevzeli mladi skladatelji, kot denimo Wolfgang Rihm ali Von Bose. Veliko mojih kolegov se je pridružilo omenjenemu gibanju, sam pa se nisem.

#### **Torej še vedno verjamete v angažirano glasbo, ki nekaj sporoča?**

Najbrž me je v to silila moja nestabilnost, ki pa si je nisem izbral po svoji volji, ampak me je vanjo prisilil splet okoliščin, ki jih je prineslo življenje. V življenju sem neposredno spoznaval veliko kultur: 22

let sem živel v Nemčiji, 18 let v Italiji, 3 leta v ZDA, v Franciji sem se rodil in pozneje tudi študiral ... Povsod sem igral in razmišljal o ustvarjanju in vse to je name nehote estetsko vplivalo, tako da sploh ne razmišljam, da bi stvari počel drugače. Ne morem dokončati skladbe, če prej ne naredim skice, ki mi pove, o čem bo skladba govorila. Moje ustvarjalno razmišljanje se torej ne prične z izbiro glasbenih parametrov: ta in ta kompleksen ritem, uporaba dvanajsttonske lestvice ali bolj tradicionalne modalnosti in tako naprej, ampak že od začetka, podobno kot romanopisec, potrebujem zgodbo, okvir, in šele nato nastane izziv, kako to zgodbo uglasbiti. Če nekega problema ali teme ne morem izraziti skozi glasbo, se poslužujem tudi drugih medijev. Tako večkrat uporabim film, fotografijo ali teatralne geste. Skratka, iznajdba sredstev je vedno v službi nečesa pomembnejšega kot je glasba; in to so problemi, ki jih pri naša življenje.

**Kdo so bili humanistični misleci in intelektualci, ki so vas kot glasbenika**

Komponiral sem, še in še, in pri tem napravil krivuljo, ki se je nehote oddaljila od postmodernizma, in končno zaplaval v vode, kjer sem sam, ali pa si samo predstavljam, da sem sam. To mi pomaga najti občutek svobode.

**najbolj zaznamovali? Nekje sem prebral, da ste se denimo spoznali tudi s Sartrom.**

Najprej sem se ukvarjal z džezom, vendar sem v okviru študija na konservatoriju spoznaval glasbenike in dirigente, ki niso razmišljali samo o glasbi in tenisu, čeprav tega zelo rad igram. (smeh) Pozneje, med zasebnim študijem pri Leibowitzu, sem občasno koncertiral na njegovih družabnih večerih in tako spoznaval literate in predvsem surrealistične slikarje. To je bil neke vrste salon, kjer sem pozneje srečal Sartra, Lévi-Straussa, slikarja Andréja Massona, Lacana in veliko drugih, ki sem jih raje poslušal, kot pa z njimi govoril. Skratka, zelo spontano, kot denimo v Parizu, kjer sem, zopet preko Beria, spoznal Umberta Eca. Veliko lepih intelektualnih trenutkov sem doživljal na univerzah v ZDA, denimo na Univerzi Yale, na Berkeleyu ali pa recimo na Univerzi Champaign v zvezni državi Illinois, kjer je med mojim službovanjem predavalo več Nobelovih nagrajencev.

**Prej ste dejali, da vaša glasba v želji po večji semantičnosti vključuje tudi druge medije. Torej ne verjamete v absolutno čistost glasbe?**

Moram jasno poudariti, da v svoji glavi točno vem, kaj in o čemu pišem. Težava nastane zaradi tega, ker je glasba najbolj abstraktna umetnost – torej je to, kako boste sodili neko skladbo, povsem odvisno od vaše inteligence. Morda bo vaš sosed, ki ima povsem drugačno izobrazbo, dejal, da je glasba, ki je vam všeč, ena sama traparija. Zato mi aplavz malo pomeni. Da me ne boste razumeli napak. Lepo je slišati polno dvorano ploskati, zakaj ploskajo pa je že drugo vprašanje. Več kot polovica zaradi imena.

**Ali ni sodba oziroma interpretacija določene abstraktne slike enako subjektivna?**

Seveda, vendar je pri slikarstvu percipiranje in iskanje pomenov vseeno drugačno. Apelira na vid in ne na uho.

**Je torej morda lažje, ker gre za statično formo?**

Seveda. Še enkrat naj poudarim, da je percipcija glasbe odvisna od vaše inteligence. Imel sem prijatelja, abstraktnega slikarja, ki mi je nekoč dejal, da med slikanjem poslušam glasbo. Ko sem ga povprašal, kakšno glasbo poslušam, mi je odgovoril, da baročno. Bizaren odgovor, se vam ne zdi? (smeh)

**Vrnimo se na vaš proces skladanja. Nekje sem prebral, da želite družbene arhetipe–problematike prenesti iz vsakdanjega življenja v svet glasbe. Ali lahko s primerom skladbe razložite, kako poteka prenos družbene tematike v zvočnost?**

Ko sem prebral knjigo *Množica in moč* filozofa Eliasa Canettija, sem takoj pomislil, da bi bilo o tej tematiki lepo napisati skladbo. Seveda se vse začne s sredstvi, ki jih imam na voljo za določeno delo. Za omenjeno delo sem na primer dobil naročilo festivala *Glasbeni dnevi* v Danaueschengenu, ki mi je pustil proste roke pri izbiri sredstev. Takoj se mi je porodila ideja, da bo orkester upodabljal pojem moči, saj je predstavnik orkestra vedno diktator, se pravi dirigent. Pozneje sem orkester razdelil na dva dela, večjega je vodil dirigent, glasbeni jezik je bil povsem fiksiran. Misel o množici me je pripeljala do ideje, da gre za neko vrsto poulčne manifestacije. Vprašanje, kako nadzorovati to manifestacijo množice in vedenje,

da komunikacija znotraj nje poteka le prek bližnjega sosedu z leve ali desne, me je vodilo do tega, da sem preostali del orkestra, dvajset glasbenikov, postavil v ravno vrsto, ki je parter po dolžini razdelila na pol. Komunikacija med njimi, torej razvijanje glasbene naracije, je potekalo ali z leve ali z desne v postopni *crescendo*. Na manifestaciji ali na primer na stadionu se vedno zgodi, da nekdo začne peti napev, ki ga nato postopoma prevzame celotna publika. Vendar je temu sledilo priznanje, da ne verjamem v množico, še manj pa v moč, in zato sem naslov skladbe spremenil v *Masse, Macht und Individuum*. Iz tega se je porodila nova prostorska zasnova, pri kateri sem večji del orkestra postavil na oder, drugi del med občinstvo, v vsakega od štirih kotov dvorane pa solista, ki je z drugimi solisti komuniciral samostojno, kot duet, trio ali kvartet, kar pomeni, da je bil vsak poslušalec z vseh strani obdan z zvokom. Težava nastane, ko skušamo vse to organizirati. Odločil sem se za medsebojno reakcijo ene skupine na drugo ali posameznika na sosedu. Vendar, kot vidite, vse te odločitve vedno izhajajo iz začetne točke: *Masse, Macht und Individuum*.

**Če preideva na najbolj aktualno družbeno problematiko, ki trenutno pesti Evropo, torej emigrantski tok, ki nas prečka ... Med leti 1982 in 1985 ste v obširnem delu *Emigranti* opisali stalnico tega družbenega pojava, težave s katerimi se emigrant in družba soočata. Tudi vaše zadnje delo, *Exil št. 3 – Življenje emigranta Edvarda*, ki je bilo lani pomladi premierno izvedeno na festivalu *Pro musica viva* v Münchnu, govori o tej problematiki. Sam sem bil kot poslušalec ves čas precej zbežan zaradi uporabe številnih jezikov, ki se v delu pojavijo. Kaj ste hoteli s skladbo sporočiti?**

Najprej naj povem, da je tudi ta skladba sad naročila omenjenega festivala ob moji osemdesetletnici in je nadaljevanje skladb *Exil 1* in *Exil 2*. Ker sem imel spet proste roke pri izbiri sredstev, sem si zadal cilj napisati približno 50–60 minutno kanta-

to. Posegel sem po nekonvencionalnem orkestru, sestavljenem iz 32 različnih solističnih instrumentov, in zboru. Potreboval sem še štiri soliste: sopranistko, kontrabas klarinet, anonimnega improvizatorja in recitatorja. Iz knjige *100 poetov o eksilu* sem izbral določene verze in jih prevedel v sedem jezikov, da bi primerjal emigranta in publiko. Poslušalec naj bi se tako počutil kot emigrant, ki gre v inozemstvo in ne razume nič, kar se tam govori. Sopranistka, denimo, hudičevo dobro poje, kaj pa poje, ne razume nihče. Zato ta psihološki občutek, da sedim tu in nič ne razumem. Vedoč, da je publika pričujočega festivala precej pisana, od znanstvenikov do delavcev, sem moral vsemu skupaj dodati narativno vez, ki bo popolnoma razumljiva za vsakogar. Zato sem napisal besedilo *Življenje emigranta Edvarda*, ki ga je na omenjeni izvedbi odlično interpretiral znameniti igralec Bruno Ganz.

**Zdi se torej, da preko različnih potez, od postavitve do uporabe večjezičnosti, ves čas vdirate v spokojno sledenje poslušalstva in od njih zahtevate aktivnejše poslušanje.**

Naj glede prostorskega vdora v publiko in same aktualnosti omenim še delo za dva orkestra *Der Engel der Geschichte* iz let 2000-04, ki sem ga posvetil balkanski vojni. Tudi tu sem orkestra najprej postavil na nasprotni strani dvorane, pozneje pa sem na dvojce razdelil še publiko in dela ločil z bodečo žico. Orkestra nista bila ves čas sinhronizirana in vse skupaj je delovalo precej konfuzno. Med poslušanjem je prihajalo do določenega nelagodja, podobno kot med kaosom, ki ga povzroča vojna. Moram priznati, da je skladba sprožala precej nemira med publiko.

**Če citiram zadnje verze besedila *Življenje emigranta Edvarda*: »Za širnim daljnim oceanom,/pod soncem novega sveta./Zgradil sem novo si domovje,/od bratov ločen in sestra./Ta moja domovina nam bila premajhna je,/ta njena skalna površina obrodila ni za vse.« Poleg tega, da gre za večno tematiko**

Moram jasno poudariti, da v svoji glavi točno vem, kaj in o čemu pišem. Težava nastane zaradi tega, ker je glasba najbolj abstraktna umetnost – torej je to, kako boste sodili neko skladbo, povsem odvisno od vaše inteligence.

**vzrokov izseljenstva, lahko omenjene verze interpretiramo tudi kot kritiko slovenske malomeščanske mentalitete, ki naprednim ustvarjalcem vašega kova ne ponuja ravno najboljšega okolja za ustvarjanje. Večkrat ste v tem kontekstu omenjali primer *Zagrebskega glasbenega bienala*, ki je znal v svoji zgodovini širiti in posredno vzgajati poslušalstvo za dojemanje sodobne glasbe. Glede na to, da ste živeli v številnih državah, kako gledate na to ozkoglednost slovenske kulturne politike, nekakšen strah pred samim sabo, kot bi lahko temu dejali?**

*Zagrebski bienale* je bil že od samega začetka tudi kritika slovenskega glasbenega obnašanja, neke vrste nagrobni kamen. Če dobro razumem, me sprašujete o mojem odnosu z Društvom slovenskih skladateljev (v nadaljevanju DSS, op. a.) in *Festivalom Ljubljana*? Naj povem, da nisem nikoli prestopil praga DSS, nikoli jim nisem predlagal kakšne svoje izvedbe in nikoli prisostvoval na razpisu. Dovolite, da se pri tem omejim na dogodke iz prejšnjega leta. Piše mi gospod Pavel Mihelčič, organizator drugih *Svetovnih glasbenih dnevov* v Ljubljani, in me prosi, da bi bil član žirije, ki bo izbirala skladbe za festivalski program. Kot edini slovenski častni član *Svetovne zveze skladateljev* (ISCM) sem seveda pristal. Več mesecev ne dobim nikakršnega odgovora. Slučajno zasebno izvem, da je žirija že zasedala. Pišem g. Mihelčiču za pojasnilo. Pošlje mi formular preko *LinkedIn*, v katerem me prosi, naj mu pošljem svoj naslov, ki ga ima DSS že 40 let, in to brez pozdrava ali podpisa. Kličem tajnico društva, ki se spreneveda. Pozneje slišim, da se v Ljubljani širi glas, da Globokar ni imel časa za to žirijo

– kar je preprosto laž!

Druga zgodba: od sekretarke *Festivala Ljubljana* dobim vest, da bo ob osemdesetletnici treh akademikov (Janeza Matičiča, Lojzeta Lebiča in mene) organiziran jubilejni koncert. Prosi me za naslov skladbe in za honorar v primeru, da bi dirigiral sam. Sočasno me direktorica orkestra RTV prosi za naslov skladbe in me vpraša, kje je material. Od obeh še danes čakam odgovor. Začnem se spraševati, ali naj obema pošljem liter tinte. Sledi dolga tišina. Potem končno pride elektronsko sporočilo, ki se glasi: »Programski odbor 29. slovenskih glasbenih dni se je žal odločil, da vaše skladbe ne bo na programu. (Vesna, beri Darko Brlek).« Spoštovani muzikolog in kritik dr. Gregor Pompe je pozneje po koncertu dveh preživelih akademikov zapisal nekaj takega kot: »Ne bom nikoli izvedel, kaj neki se je zgodilo z Globokarjem?« Brez dvoma sta se ti dve ustanovi odločili, da sem mrtev. Verjamem jima, ampak pričakujem, da mi plačata nagrobni kamen, na katerem bo pisalo: »BIL JE PREPOŠTEN ZA NAŠI DVE BRATSKI USTANOVI«. Še v peklu, če jih bom srečal, bom zbežal na drugi pločnik, in to za prmejduš!

**Če se vrnemo na bienale v Zagrebu. Ta še vedno obstaja in sledi sodobnim glasbenim produkcijam. Kaj pa pri nas?**

Hvala bogu, da bo SLOWIND kmalu praznoval dvajset let svojega obstoja. Hvala jim, da se namesto DSS spominjajo in izvajajo glasbeno avantgardo, čeprav petdeset let pozneje. Izvedli so najsodobnejšo glasbo, pridobili in vzgajali vedno več publike in dokazali, da se tudi brez manipulacij da živeti in biti koristen.

**Če se dotaknemo še ene aktualne težave Evrope, naraščajočega nacionalizma. Nekako se zdi, da je ideja o prostem pretoku kapitala, blaga (storitev) in ljudi združene Evropske unije propadla. Se vam zdi, da je v sodobni glasbi še vedno preveč nacionalizma, ki ga posamezne države preko šol, vpeljave kvot in podobno, ohranjajo kot nacionalni glasbeni interes?**

V petdesetih in šestdesetih letih je bilo veliko projektov skupinskega značaja. Pojem globalizacija je prešel v rabo skoraj sočasno s pojavom postmodernizma v umetnosti. Ta je prinesel zožitve umetniške prakse na samega sebe. Ves globalni svet je v kontradikciji z izoliranim ustvarjalcem.

**Torej tudi vi, če povzamem vašo prejšnjo misel o množici in posamezniku, bolj zaupate slednjemu?**

Nikakor. To je zato, ker sem v to zaradi družbene realnosti primoran. Obstajata dva razloga, na eni strani denar, ki od nas zahteva, da stvari počnemo z namenom »prodaje«, in kolektivni pogled, če hočete globalizacija, ki je spet ekonomskega značaja. Ampak v umetnosti opažam predvsem pomanjkanje skupnega – »komunističnega« – dela, ki je povsem izginilo.

**Kaj pa folklor? Ali je v globalni vasi izoliranih duš še kaj prostora zanjo?**

Seveda je še veliko prostora zanjo. Prižgite televizijo ali radio in poslušali boste glasbo, ki je sprejemljiva za vse. Vendar ta folklor nima s socialnim stanjem nič opraviti. Služi samo zabavi.

**Torej gre za precej izumetničeno rabo folklor?**

Ja, postala je kulinarična.

**Goveja glasba?**

A tako se danes temu reče? (smeh)

**Kako gledate na svojo glasbeno preteklost? So denimo stvari, ki ste jih počeli in v katere danes ne verjamete več?**

Verjamem v vse, kar sem nekoč napisal, le da me je osebni razvoj pripeljal do tega,

da na nekatere stvari gledam drugače kot nekoč. Moje obdobje je zaznamovala avantgarda. Sam sem bil vedno nekje vmes, mlajši od prvih avantgardistov, od katerih sem se učil. Berio mi je nekoč rekel: »Če imaš kaj povedati, komponiraj, če kopiraš, nehaj komponirati in služi raje z nečim drugim. Boš vsaj manj škode napravil.« Komponiral sem, še in še, in pri tem napravil krivuljo, ki se je nehote oddaljila od postmodernizma, in končno zaplaval v vode, kjer sem sam, ali pa si samo predstavljam, da sem sam. To mi pomaga najti občutek svobode.

**Kako pa danes gledate na IRCAM in druge podobne inštitucije, ki iščejo povezavo med znanostjo in glasbeno umetnostjo? Se vam zdijo še aktualni ali se njihov pomen izgublja zaradi komercialnih namenov?**

Na to vprašanje lahko odgovorim le na podlagi lastnih izkušenj, torej svojega delovanja v IRCAM-u med letoma 1973 in 1980. Moje sodelovanje s to inštitucijo se deli na dve obdobji. V prvem obdobju inštitut še ni obstajal in smo se, vključno z Boulezom, vsi veliko izobraževali na različnih potovanjih, denimo na univerzitetnih kampusih v ZDA, in se vseskozi informirali. Pozneje je Boulez inštitut razdelil na štiri oddelke: elektronskega, računalniškega in raziskovalni oddelke za inštrumente in glas, katerega vodenje sem prevzel sam, in filozofski oddelke, ki je razmišljal, kaj naj bi takšen inštitut v prihodnosti postal. Na začetku smo morali vsi podpisati šestletno pogodbo o sodelovanju, ki ji bo sledila obnova oziroma evalvacija. Treba je vedeti, da je bila to novost in se ni dobro vedelo, kaj naj bi se sploh počelo. Po šestih letih sta ostala le še dva oddelka. Vodstvo prvega, ki je bil glasbeni, je prevzel *Ensemble Intercontemporain*, pri katerem sem bil v preteklosti odgovoren za izbiro glasbenikov. Drugi pa je bil pedagoško-znanstveni oddelke. Ta je bil namenjen razlagi delovanja računalniške opreme, ki so jo razvijali znotraj inštituta. Če sedaj pogledam, je bila poteza Bouleza, da omeji naše delovanje na šest let, odlična, saj ne verjamem, da lahko posameznik ohrani ustvarjalni angažma znotraj inštitu-

cije, vedoč, da ima zagotovljeno mesto do upokojitve.

**Pravkar nas je zapustil Pierre Boulez, brez dvoma ena ključnih figur glasbenega ustvarjanja 20. stoletja. Kako se ga spominjate?**

Bil je človek s tremi glavami. S prvo je že zelo mlad začel komponirati in je na primer z delom *Le Marteau sans maître* (Kladivo brez gospodarja, op. a.) po istoimenski poeziji Reného Chara postavil francoski spomenik serializmu, ki 65 let zatem še vedno trdno stoji. Ob njem leži njegova teoretska knjiga o komponiranju v serialni tehniki, ki sem jo na svojih začetkih smatral za biblijo. Bil je človek globoke racionalnosti, brezmejni bralec, izjemen poznavalec slikarstva in ni trpel amaterizma ali svobodne improvizacije. Bil je na mojem prvem koncertu, na katerem sem predstavljal svoje prve skladbe. Molčal je. Pozno v noč smo improvizirali z našo skupino *New Phonic Art*. Vse navzoče je povabil v restavracijo in nas začel zmerjati in sam sem mu odgovarjal v istem tonu. Bil sem prepričan, da se nikoli več ne bova videla. Postala sva spoštljiva prijatelja.

Druga glava se je ukvarjala z organizacijo, arhitekturo in matematiko. Brez njega ne bi Francija nikoli imela dveh zaporednih vrhunskih ansamblov za sodobno glasbo, *Domaine Musical* in *Ensemble Contemporain*, ne bi imela svetovno znanega inštituta za glasbo in akustiko IRCAM, ne koncertne dvorane v La Cité de la Musique in prav gotovo ne na novo zgrajene filharmonije. S tem opisujem obsesivnost njegovega karakterja. Ni odnehal, dokler ni dosegel cilja, ki si ga je zastavil.

Tretja glava se je ukvarjala z dirigiranjem. Je velikanska, ker pod svojim okriljem varuje 23 nagrad grammy za najboljšo ploščo leta. Bil je šef orkestra BBC v Londonu in filharmonije v New Yorku in je stanoval v Baden-Badnu, kjer je večkrat vodil tamkajšnji orkester in kjer je tudi pokopan. Povalbil me je na stoletnico Wagnerjevega *Ringa* v Bayreuthu, ki ga je režiral Patrice Chéreau. Prvo leto je dvorana ogorčeno zvižgala. Štiri leta pozneje je doživel največji aplavz,

Moje ustvarjalno razmišljanje se ne prične z izbiro glasbenih parametrov, ampak že od začetka, podobno kot romanopisec, potrebujem zgodbo, okvir, in šele nato nastane izziv, kako to zgodbo uglasbiti. Če nekega problema ali teme ne morem izraziti skozi glasbo, se poslužujem tudi drugih medijev. Skratka, iznajdba sredstev je vedno v službi nečesa pomembnejšega kot glasba ... in to so problemi, ki jih prinaša življenje.

ki je po pričevanjih trajal skoraj uro. Skoraj vsak dirigent začne s študijem dirigiranja kronološko. Boulez je storil obratno. S pomočjo ansambla *Domaine Musical* je organiziral in dirigiral koncerte, sestavljene samo iz praižvedb novih skladb. Šele pozneje je dirigiral dela z začetka 20. stoletja in se ustavil pri Wagnerju. Bolj nazaj je redko zašel. Ko so na Dunaju pokopali Mahlerja, je Schönberg izjavil: »Velik človek nas zapušča.« Za Pierra Bouleza bi rad ponovil iste besede.

**Kako se spreminja vaš pogled na uporabo glasbene improvizacije; kako na improvizacijo gledate na eni strani kot skladatelj v vaših kompozicijah, na drugi pa kot pozavnist v vaših izvedbah?**

Kot skladatelj nisem improvizacije uporabljal nikoli. Ko komponiram, fiksiram za vsakega izvajalca naloge in tu slučaja ni. Torej sem popolnoma odgovoren za celostno izvedbo skladbe. Takoj ko vzamem v roke pozavno, se to spremeni. Če me kdo prosi, naj sam malo improviziram, to nemudoma zavrnem. Improviziram samo v interakciji z drugimi, vendar iz izkušenj vem, da je improvizacija možna le v kolektivu z največ šestimi posamezniki. Vzemite denimo to mizo. Če sem sam, ne diskutiram, v dvoje pa se že vzpostavi pogovor. Če pa za mizo sedi šest ljudi, bo čez tri četrt ure polovica govorila o eni temi, druga polovica o drugi. Če je ljudi sedem, postane vse skupaj že nemogoče in tisti, ki govori najglasneje, ima vedno prav, ne glede na to, kaj govori. Dodal bi, da sprejemam samo totalno improvizacijo, ker se kontrolirane improvizacije bojim kot hudič križa.

**Kljub temu v številnih vaših kompozicijah od glasbenikov zahtevate določeno samoiniciativnost ali soustvarjalnost, lahko bi rekli, da so primorani deloma vodeno improvizirati?**

To, da nekemu na drugačen način nekaj določim ali napišem, kako mora igrati, še ne pomeni, da improvizira. Napotek ali beseda »improviziraj« vedno potrebuje še nekaj glagolov ali pridevnikov. Če ti dopišem »igraj, kot da bi te nekdo mučil«, samo ti določiš, ali je to improvizacija ali ne, ali je to samo otroška igra ali resno raziskovanje samega sebe.

**Kaj se je zgodilo s svobodo v prosti improvizaciji?**

Najbrž je usahnila zaradi dejstva, da se je težko družiti in ustvarjati z ljudmi, v okolju, kjer ni dogovora o tem, kaj se bo počelo. To vem iz lastnih izkušenj iz improvizacijske skupine *New Phonic Art*. Čeprav smo imeli okoli 150 koncertov, nismo nikoli spregovorili o naših nastopih, niti kako bomo improvizirali niti kako smo improvizirali.

**Torej je beseda v improvizaciji nevarna?**

Bolje je biti tiho in igrati, kot da bi filozofirali v prazno brez inštrumenta.

**Še vedno ne gojite simpatij do posnetih izdaj improviziranih nastopov?**

Totalna improvizacija se ne sme posneti na ploščo. Izgleda kot skelet brez mesa. Kaj pa telesne geste, obnašanje glasbenikov, teater vsakega, gibanje v prostoru, način držanja inštrumenta, razdalja do soseda, zaprte oči ali gledanje v strop, potenje, vročina, in tako dalje? Vse to, kar se ne vidi na zvoč-

nem posnetku, pomaga pri razumevanju improvizacije. Če je ambient pravljen, se lahko improvizacija spremeni v ritual ali v črno mašo.

**Že več kot pol stoletja spremljate ter ste sooblikovali najbrž najbolj plodno glasbeno obdobje nasploh. Kje vidite glasbo v prihodnosti, v kakšno smer se vse skupaj giblje?**

Na to vprašanje ne bom odgovoril, ker je vsaka napoved o prihodnosti v umetnosti preprosto nemogoča. Sami veste, da smo še vedno pod vplivom avantgarde in postmoderne. Še vedno hrepenimo po tisti fantastični odprtosti, ki je vladala po vojni. Po vsakem obdobju renesanse pride do upadanja te energije. Že Galilei je dejal: »Eppur si muove.«

**Torej moramo spet čakati na nekaj slabega, da se bo zgodil preporod?**

Saj pesimisti govorijo, da se je tretja svetovna vojna že začela. Naj poslušajo moje delo *Eppure si muove* za pozavnista na vrtečem stolu in enajst instrumentalistov, pa se bodo krohotali tako močno, da bo njihov dah vojno zadušil. (*krohot, in ne smeh*)✕

ILUSTRACIJA: KATJA PAHOR



Vinko Globokar & kvintet Slowind

30. avgust ob 21h

grad Kromberk pri Novi Gorici