

UDK 78 Globokar: Hallo! Do you hear me? (047.5)

Vinko Globokar
Paris

OB DELU „HALO! ME SLIŠITE?“

„V začetku je bila ideja.“ Tako približno gledam na svoje komponiranje. Dodati moram, da je ideja najpogostejše zunajglasbena, pojavlja se iz vsakodnevnosti ali doživetega, vendar se vrača v utopičnost, ko se pretvori v glasbo. Prej ko slej sem nagnjen k temu, da najprej poiščem razloge za oblikovanje nekega dela in se šele kasneje vprašam, kako ga bom zgradil. Do izbora sredstev za produkcijo zvoka pride šele kasneje, zvoki se pojavijo čisto na koncu. V bistvu so pred vsem drugim besede, ki opredeljujejo idejo.

Lahko bi rekel, da gojim skoraj nespoštljivost do instrumentov in elektronskih naprav, ker čutim, da niso sposobni posredovati ideje. Čisto bi okamnel, če bi mi kdo, na primer, ponudil kaj takega: „Na razpolago imate elektronski studio, pa naredite skladbo!“ Gre torej za ideje, ki se navezujejo na živi svet, na politiko, družbo, psihologijo, gre torej za mojo nagnjenost k „humanističnim“ idejam, ki bi lahko bile celo pomembnejše od glasbe? Da, te domneve ne bom zanikal, čeprav me prav tako priteguje nasprotna plat, neodgovornost in popolna odsotnost natančnega cilja pri komponiranju. Vendar, ali je vedno tako? Če bi moral temu pritrčiti, bi pristal na dogmatizem, na delo z recepti, zato bi sklenil: „Raje takoj nehati s tem!“ Ne, vsak primer je edinstven, vedno znova je treba začeti z ničelne točke.

Vse to za uvod v pripoved o telefonskem pogovoru leta 1985 s Hermannom Rechbergerjem z Radia Helsinki. Predlagal mi je, naj skomponiram delo za koncert Evropske zveze za radiodifuzijo, delo, ki bi temeljilo na treh enotah — orkestru, zboru in jazzovskemu kvintetu. Da bi bilo vse skupaj še bolj gromoglasno, naj bi bil orkester ob izvedbi v dvorani v Helsinkih, zbor naj bi bil v Stockholmu, jazzovska skupina bi nastopila v Oslu, vse skupaj pa naj bi povezovala „audio“ linije. Vsaka dvorana bi prek zvočnikov sprejemala informacije iz drugih dveh mest, kar pomeni, da bi v vsaki dvorani občinstvo slišalo celoviti rezultat, vse skladbo. Vsaka dvorana posebej bi pošiljala svoj produkt v mešalni center v Stockholmu, od koder bi predvajali to tridelno prireditev.

V začetku sem bil malce iz tira zaradi obsega projekta, ki ga tako pogosto uporabljajo v zabavni glasbi, znašel sem se v na glavo postavljenem položaju, ko so bila sredstva za produkcijo in difuzijo določena, pred trdnim okvirom, ki ga je bilo zdaj treba napolniti z glasbo. Priznam, da sem za trenutek pomislil, da bi delal z glasbami, ki bi bile povezane s tremi navedenimi deželami, da bi se ukvarjal s kulturnim vidikom, vendar sem se tu vse preveč počutil kakor površni turist, da bi upal na tako pot.

Ne bi znal povedati, kako sem prišel do ideje o „komunikaciji“; morda zato, ker sem premišljeval o načinu, kako sinhronizirati vse tri enote, morda pa je tudi razdalja med tremi mesti ponujala idejo o sporočilih, ki jih nekdo pošilja, drugi pa sprejema. Naenkrat se mi je posvetilo, da bo treba skomponirati glasbene fragmente, ki bodo potovali in se sekali znotraj trikotnika. Ideja o sporočilih je zorela in je bila ves čas prisotna, zato sem jih razdelil v tri kategorije: sporočila, sestavljena iz instrumentalnih zvokov, sporočila na osnovi besed ali vokalnega izražanja in sporočila vidne narave, ki bi pomagala s kretnjami, gledališkimi postopki. To ne pomeni, naj bi orkester izvajal samo zvoke in zbor uporabljal samo besede. Naprotno, vsaka enota (orkester, zbor ali jazzovski kvintet) bo imela na voljo vse tri vrste sporočil, ki ji bodo pomagala komunicirati s partnerji, jasno pa je, da bodo imela vidna sporočila predvsem lokalni pomen, saj jih ne bo mogoče prenašati po slušni poti. Na besedah temelječa sporočila bodo imela ne glede na to, da jih bodo peli ali govorili v instrumente, bolj ali manj enovit pomen in bodo poskušala biti bolj ali manj razumljiva. Nasprotno pa instrumentalna sporočila po svoji naravi ne bodo mogla izraziti nič določnega. Med obema skrajnostima se bodo sporočila gledališke narave trudila vnesti nejasnosti s kretnjami, ki dajejo misliti na več stvari hkrati.

Že na tem mestu se vsiljuje pojem oddajnika in sprejemnika, ki ga je mogoče prevesti v obliki verige: oddajanje sporočila — zaznavanje sporočila — odgovor na sporočilo. Na tej ravni ne gre za zaznavanje poslušalca (občinstva), temveč za lovljenje sporočila znotraj trikotnika, kjer ta ali ona enota sprejme sporočilo in nanj odgovori. Vsaka enota tako izmenično postane zdaj oddajnik zdaj sprejemnik. Za lažjo sinhronizacijo bo „leader“ vedno tisti, ki oddaja, druga dva mu bosta podrejena. Za trenutek sem pomislil na možnost, da bolj ali manj zamešam sporočila s pomočjo elektronske naprave, ki bi jo vstavil v verigo, vendar sem to idejo opustil, potem ko sem skomponiral sporočila, saj so se pokazala za mnogo preveč kompleksno, da bi prenesla še dodatno zunanjo deformacijo.

Ali bi ostajal v serialni tradiciji, če bi upošteval logiko nekega števila, v tem primeru števila 3? Na voljo so tri enote v treh mestih; odločil sem se za tri tipe sporočil, komunikacijska veriga je oblikovana na treh ravneh (oddajanje, zaznavanje, odgovor); torej velja nadaljevati v tej smeri in a priori usmeriti izpeljave namesto k dualistični optiki, postavljeni na kontraste, k vključevanju stalne tretje razsežnosti, ki bi relativizirala skoraj vrojeno nagnjenost k napetosti-sprostitvi, k pojmu kontrasta med črnim in belim. Zelo kmalu sem se začel ukvarjati s splošno obliko. Ni je bilo mogoče postaviti v sklop razvijanja posameznih elementov in na tehniko prehajanja med ravnmi, saj je šlo za to, da si sosedje pošiljajo množico sporočil različne narave, ki so kratka in povsem določna. Vse to je vodilo k molekularni obliki, ki bi se rojevala ob ponavljanju komunikacijske verige. Precej naključno sem se odločil, da bo vsaka enota trikrat oddala vsak tip sporočila, kar bi pomenilo devet oddajanj sporočila na vsako enoto. Komunikacijska veriga se bo torej 27-krat ponovila. Da bi se še bolj potisnil v to organizacijo, ki si je zastavila za cilj, da natanko omeji moje polje delovanja in me sooči z zelo težko kompozicijsko nalogo, kjer bom prisiljen upoštevati omejevalna pravila, ki sem si jih sicer sam postavil, sem se odločil, da v oblikovanje komunikacijske verige vrinem devet danih, h katerim naj bi se kasneje ves čas vračal: 1) naravo sporočil, 2) vsebino sporočil, 3) obravnavo parametrov, 4) tipe komunikacije, 4) naslovnike sporočila, 6) gostoto sporočila in odgovora, 7) organizacijo frekvenc (harmonije, polifonije, heterofonije), 8) nadzor nad časom in ritmom, 9) barvo in artikulacijo zvoka.

Zdaj je bilo treba jasneje razmejiti teh devet danosti. Med premišljevanjem o nara-
vi in vsebini sporočil si nisem mogel kaj, da ne bi videl sebe (ICH), ki ga na eni strani
obdaja preteklost (ES) in na drugi praznina, naključje (ÜBER ICH). Vsa druga plat se je
strnila v eno samo besedo, ki je kar naprej udarjala vame: „Nedopustno“. Torej ni šlo
brez devetih sporočil, ki jih bom intuitivno skomponiral, devetih sporočil, ki se bodo
naslanjala na stereotipe — v primeru uporabe obsesivnega ponavljanja, plesnih ritmov
ali pretežno stilističnih citatov (predvsem pri jazzovskem kvintetu) — in končno, devet-
tih sporočil, ki naj bi dobila obliko vprašajev, spraševanja o načinu, kako so oblikova-
na, pa tudi o razlogih za njihovo pojavljanje v določenem trenutku. Priznam, da človek
pri nalogi, da komponira nekaj „nedopustnega“, prav lahko zaide v utopijo ali pa v ne-
kaj, česar ni mogoče utemeljiti in kar vsekakor vsebuje naključnost. Seveda bo prav
teh devet sporočil v jedru mojih prizadevanj. V zadevo vrivam torej situacije, ki so ne-
pričakovane, če že ne kaj drugega, tako dirigenta, ki govori, pevce, ki se kakor vrtavke
sučejo okoli svoje osi, orkestraše, ki se samo pretvarjajo, da igrajo, ali ljudi, ki si pokri-
vajo oči, tako da se drug na drugega lahko odzivajo samo s pomočjo slušnih zaznav.

Ko sem prišel do te stopnje, sem lahko začel načrtovati harmonski prostor, ki sem
ga razdelil na „konsonantna“, „disonantna“ in „neopredeljena“ območja. Parameter
časa in ritma je moral prenesti tri različne obdelave, kar se je pokazalo v obliki neena-
komernih ritmov, periodičnega pulziranja in statičnih območij. Pri barvi zvoka sem se
odločil za nadzor nad filtriranjem zvokov, za postopno pretvorbo zvoka v šum ali
obratno in za obogatitev zvoka z vpeljevanjem različnih tipov artikulacije. Da bi še bolj
omejil območje svojega delovanja, da bi torej še bolj omejil svojo svobodo, sem vpeljal
tudi nadzor gostote glasbenega diskurza, in sicer s pojmi: sporočilo ali odgovor, izve-
dena solistično, izvedena skupaj, vendar v unisonu, in izvedena skupaj, vendar poli-
fono.

Nisem pa hotel oblikovati sistema okoli izbire instrumentov ali zvočnih predme-
tov, ker mi je bila ljubša možnost, da se odločam sproti med komponiranjem, ko torej
vedno uporabljam sredstva glede na konkretno situacijo, s tem pa jim dovoljujem sa-
mo funkcionalno vrednost. Prav to je veljalo tudi za besede, za besedila. Odločil sem
se, da si jih bom izmislil ali jih izbral šele v trenutku komponiranja. Kasneje se je izkaza-
lo, da imajo nekatera besedila semantično funkcijo in izražajo nekaj določnega, na-
sprotno pa je najti tudi številke, izražanje z glasom, kakor na primer vzklike veselja, kli-
ce, v vsej skladbi pa tudi navajanje telefonskega pogovora, kakor da hoče simbolizirati
tému komunikacije.

Doslej sem se ukvarjal predvsem s sporočili, ki bi jih bilo treba prenesti drugemu.
Na drugi strani pa sta za vsako oddano sporočilo receptorja, ki sporočilo sprejmeta in
odgovorita nanj, skupaj ali ločeno. Torej načrtujem tri načine odziva na sporočilo. V
prvem primeru bo šlo za popolno razumevanje med oddanim sporočilom in enim ali
obema korespondentoma. Strinjala se bosta z oddano idejo. Tedaj bomo torej priče
„zrcalnemu“ prizoru, kjer bosta sporočilo in odgovor drug drugemu enaka in kjer bo
osrednji element sinhronost med enotami. Te situacije bodo najpreprostejše, najja-
snejše, najbolj razumljive.

V drugem primeru sprejemnika čakata, da v celoti slišita sporočilo preden odpoš-
ljeta odgovor. Odgovori se tu pojavljajo v obliki komentarjev, povzemajo vsebino po-
slane ideje in jo razvijajo, poenostavljajo ali zapletajo odposlano sporočilo. Odgovor bi
celo lahko imel obliko kontrastnega dejanja, ki bi nakazovalo neskladanje, na koncu pa
bi lahko bilo povsem tuje začetni ideji. Mogoče je predvideti začetek, dokončna podo-
ba pa ostaja uganka.

V tretjem primeru pa sploh ni komunikacije. Predstavljajte si, da so linije pretrgane, da se ne razumemo, da govorimo o povsem različnih stvareh, da nam sploh ni do poslušanja drug drugega. Tu bo prišlo do prekrivanja različnih tempov, vsaka enota bo potovala po svoje, celotni rezultat pa bo zame prej ko slej nepredvidljiv. Prav v tem sklopu spet stopa v ospredje „nedopustno“ in tu je zvočni produkt, ki se poraja, tudi najkompleksnejši.

Kako skleniti to delo? Molekularna oblika, porojena iz ponavljanja verige, bi preprosto lahko bila brez konca. Vendar me je imelo, takoj ko sem začel premišljevat o tem delu, da bi v ustroj natresel peska. Rad bi, da se preveč zažene ali da odpove, da se polomi ali ponori, da uide mojemu nadzoru; to bo težko uresničiti, vendar bom poskusil dati vsaj vtis poloma, nepredvidene katastrofe. Zakaj? Morda zato, ker se mi v zavest vrača stavek Herberta Marcuseja: „Happy-end je v današnji umetnosti lahko samo laž“. Ni dvoma, vprašaji so mi močno pri srcu.

SUMMARY

The articles contains V. Globokar's notes on his composition "Hallo! Do you hear me?" which he had been designing from 1985 on by the invitation of Radio Helsinki, and then introduced it to the public in the spring of 1987 during the event which brought together three Nordic broadcasting stations, namely those of Oslo, Stockholm and Helsinki. Rather than a report on the result, Globokar's account puts forward reflections on the process of creation in the course of which he was compelled to fill the means of production and broadcasting previously decided on with the sounds of music. The procedure somehow tended to oscillate between following the conception previously agreed on, the idea of complex combinations intended to be put to effect in the resulting musical piece, and the composer's desire for allowing for the accidental, as well as for perpetrating "what is not done". There were three units at the composer's disposal, namely the orchestra in Helsinki, a chorus in Stockholm, and a jazz quintet in Oslo. The whole event was conceived in a way so as to make possible for the audience in all three concert-halls to hear the same musical product by way of wireless connections in all three studios. Communication was the main object of interest to the composer in the matter of treatment of the subject: fragments, which he calls "messages" (i.e. instrumental sounds, words or vocal parts, and visual messages each limited to the particular concert-hall), are conveyed from a transmitter to the complementing two receivers triangularly in a "molecular" chain of some kind. Transmission, perception and response are continually performed on this level of trilateral correspondence, with each unit having at its disposal all three types of messages and being entitled to transmit each three times (3x3x3). In this way, the composer had imposed on himself limitations as set by the nine entities which had made possible for him to synchronize the complexity of his material. But despite such self-imposed discipline he is nevertheless tempted by the desire to bring accident into play as well, this making him want to "pour some sand in the mechanism" as he puts it, in order to introduce additional riddles to his creative process.