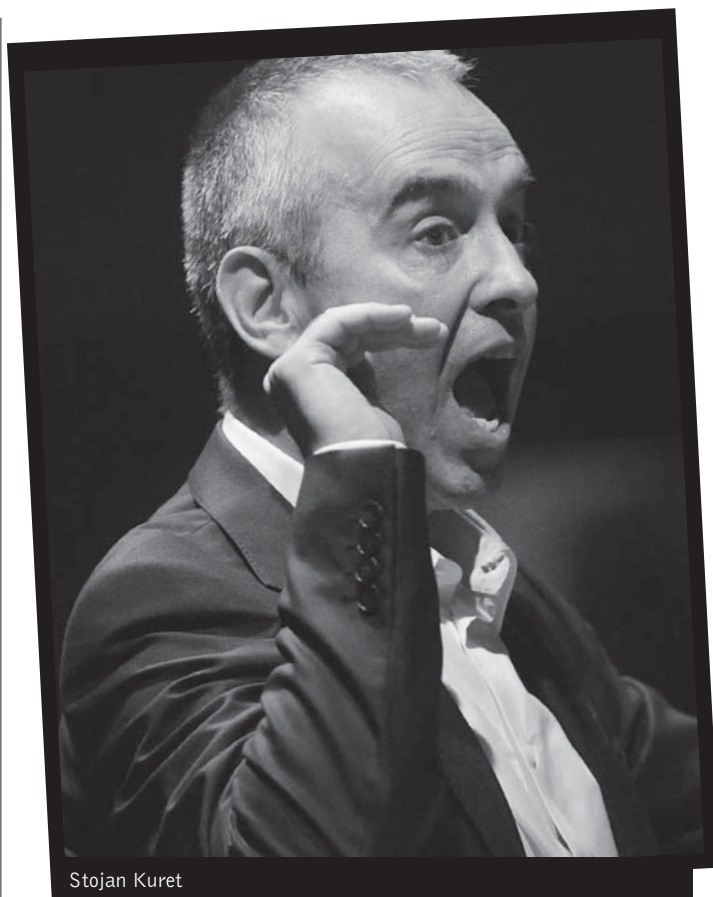


Slovenski skladatelji in zborovodje o zvoku in ekologiji zvoka

Stojan Kuret

Stojan Kuret, rojen v Trstu, je na tamkajšnji šoli Glasbene matice študiral klavir, leta 1981 pa diplomiral na ljubljanski Akademiji za glasbo, smer dirigiranje. Kot dirigent se je izpopolnjeval v Italiji in Nemčiji, študij klavirja pa je zaključil na Konservatoriju Giuseppe Tartini v Trstu, kjer od leta 1983 predava kot profesor. Že med študijem (1974) je ustanovil Mladinski pevski zbor Glasbene matice Trst, nato vodil dekleški in mešani zbor ter leta 1991 ponovno ustanovil zbor Jacobus Gallus. Od sezone 1992/93 je bil deset let umetniški vodja in dirigent APZ Tone Tomšič v Ljubljani. Z njim in z drugimi zborovskimi sestavi je dosegel zavidljive mednarodne umetniške uspehe. Od januarja 2003 do aprila 2005 je bil dirigent Komornega zbora RTV Slovenija, od januarja 2007 pa je bil dirigent italijanskega mladinskega zbora Coro Giovanile Italiano. Je soustanovitelj, umetniški vodja in dirigent Vokalne akademije Ljubljana, ustanovljene septembra 2008. Kot predavatelj sodeluje na zborovskih seminarjih, festivalih doma in v tujini in je reden član žirij na najpomembnejših mednarodnih tekmovanjih. Leta 1984 je za izjemne dosežke na zborovskem področju prejel Gallusovo plaketo, leta 2000 plaketo mesta Ljubljane in leta 2002 zlato priznanje JSKD za ustvarjalno vodenje APZ-ja.



Stojan Kuret

Kako dojemajš pojem zvoka kot zborovodja in kot pedagog?

Zvok je nihanje delčkov snovi, ki je ravno v pravem frekvenčnem območju (približno med 20 in 20.000 nihaji na sekundo), da ga ljudje slišimo. V obliki zvočnih valov (razredčine in zgoščine) se širi po elastičnih snoveh, naj bodo to plini, tekočine ali trdnine, in tako tudi prispe do naših ušes, da ga zaznamo.

Zvok takoj povezujemo z glasbo, vendar sam zvok seveda še ni glasba. Zborovodja se ukvarja s človeškim glasom, najbolj neposrednim in naravnim glasbilom. Vsak posameznik ima svoj spekter glasu, barvo, ki je sestavljena in odvisna od veliko zunanjih faktorjev.

Vsak zvok lahko matematično eksaktno razstavimo na njegove frekvenčne komponente (zapišemo oziroma sestavimo ga lahko kot vsoto samih preprostih monofrekvenčnih nihanj – alikvotnih tonov oziroma harmonikov; to imenujemo Fourierova analiza). V tem je največ smisla, kadar je zvok periodičen (imenujemo ga zven). Zastopanost posameznih frekvenčnih komponent določa barvo zvoka. Predvsem po njej in tudi po tem, kako se zvok začne, spoznamo »znani« glas ali ločimo med različnimi simfoničnimi instrumenti. Pri celostnem, neobremenjenem poslušanju, se posamezni alikvoti zlijejo v značilno barvo zvočila. Z nekaj vaje in pozornosti pa jih lahko tudi razločimo.

Dolžina glasilk, resonatorji (ustna in lobanjske votline, telo) in nenazadnje izobrazba glasu. Vsi ti faktorji vplivajo na kvaliteto in barvo glasu. Vsak pevec doprinese zboru svojo barvo (frekvenca) in zborovodja mora vse te razlike nekako poenotiti, uglasiti, da izoblikuje zvok zbora. Tako kot barve je tudi glas lahko svetel, temen, razpihan, zgoščeno usmerjen, brez volumna, prodoren, krčevit, kričav, steklen, z vibratom/tremolom ali brez itd..

Pri vibratu niha frekvenca zvena okrog povprečne (osnovne) frekvence, pri tremolu pa jakost, pri čemer je frekvenca teh nihanj običajno le nekaj nihajev na sekundo.

Občutljivost zborovodje pa narekuje, da odpravi pomanjkljivosti in vsak glas neguje za doseg svojega cilja: čim bolj konkreten, zlahten zven, ki omogoča čim širšo paletu dinamičnih in zvočnih barv ter izrazov, kar nedvomno zelo vpliva tudi na samo intonacijo zbora. Zvok zbora je gotovo prvi element, ki ga poslušalec prejme kot vizitko ob nastopu – takoj nam je jasno, v kateri kvalitetni razred sodi zbor. Zato mislim, da je izoblikovanje zdravega zvoka prva naloga vsakega zborovodje pred katerimkoli zborovskim sestavom. S kritičnostjo do kvalitete glasu vzbujamo tudi kritičnost oziroma občutljivost naših pevcev. Ne more biti vseeno, na kakšen instrument zaigramo določeno frazo, in prav tako ni vseeno, kako nekaj zapojemo.¹

¹ Za znanstveno pomoč sem se obrnil do kolega doc. dr. Daniela Svenska, da nam čim bolj nazorno in primerno obrazloži nekaj akustičnih pojmov (v ležeči pisavi).

Ali pri svojem zborovodskem delu namenjaš veliko pozornosti oblikovanju zvoka? Kako, v katerem segmentu in prek katerih sredstev?

Ni mi vseeno, kakšen instrument imam pred seboj, in je zato zelo pomembno, kako vokalno izoblikovane pevce imam. Pri petju je vse zelo povezano in neposredno odvisno eno od drugega: zvok, dinamika, izraz, dikcija, intonacija. Vse odvisi od vokalne pripravljenosti in pevčeve prefinjene občutljivosti oziroma glasbene inteligence. Ne smemo pa pozabiti na zmožnost prilagajanja in poslušanja. Vsak dober pevec je najprej dober poslušalec. Malo lahko počnem z odličnim solistom, ki ne posluša sopevca in se ne zna prilagajati zvočni sliki in zahtevam sekcije oziroma zbora. Večkrat smo lahko opazili, da skupina odličnih solistov še ni jamstvo za dobro vokalno skupino. Mislim, da se pri nas ravno na tem segmentu premalo kvalitetno dela: poslušanje in prilagajanje so bistveno prezanemarjen del izobrazbe pevca. Dober izšolan pevec ne bi smel imeti težav prilagajanja in prav zbor je krasna telovadnica, kjer se moraš neprestano poslušati in prilagajati, kar pa ni tako lahko, če tega nisi navajen. Drugi zelo pomemben element je vertikalna analiza sozvočij. Premalo upoštevamo zakonitosti akustike, alikvotnih tonov pri intonaciji in seveda uravnoteženega postavljanja različnih tonov, upoštevajoč harmonske funkcije in kontrapunktično vodenje glasov.

S tem v zvezi navedimo dva pomembna vidika. Za zven akorda je zelo pomembno, kako med sabo sodelujejo ali se motijo pomembnejši alikvoti posameznih tonov v akordu. Npr. pri durovem trozvoku. Osnovni ton in kvinta sta pomembnejša od terce, saj se pri njiju več alikvotov med seboj ujema. Ujemanje alikvotov terce z alikvoti osnovnega tona ali kvinte je precej manjše. Če terca ni izvajana šibkeje ali pa s takšno barvo, da njenih prvih nekaj alikvotov ni manj prisotnih, potem durov trozvok ne zveni najbolje. Alikvoti terce z ostalimi alikvoti namreč tvorijo precej disonanc, ki kazijo zven akorda. Podobno je pri vseh drugih akordih. Iz istega razloga isti in enako postavljeni akordi v različnih oktavah različno zvenijo. Drugi vidik je močno povezan s prvim, gre pa za naravni odmik od enakomerne (temperirane) uglasitve. Spet primer durovega trozvoka. Četrty alikvot osnovnega tona (5-kratnik osnovne frekvence) je naravna terca, ki se, prenešena za dve oktavi navzdol ($5/4 = 1,25$ -kratnik osnovne frekvence), le zelo približno ujema s terco v temperirani skali (pribl. 1,26-kratnik osnovne frekvence). Povedano drugače, 4. alikvot osnovnega tona in 3. alikvot (dvojna oktava) temperirane terce se grdo disonančno tepeta. Durov trozvok zato dosti lepše, mehkeje in bolj polno zveni, če terca izvajamo naravno, nižje, da se omenjena alikvota ujemata. Podobno se že prej zgodi z 2. alikvotom osnovnega tona in 1. alikvotom kvinte, le da je neujemanje naravne (1,5-kratnik) in temperirane (pribl. 1,498) kvinte precej manjše in zato ne toliko pereče. Povsem splošno velja, da akordi lepše zvenijo, če tone, ki jih sestavljajo, izvajamo naravno, ne temperirano, pri čemer

harmonska povezava med akordi narekuje, kateri ton akorda je referenčni, temperiran. Vse to seveda poteka intuitivno, se je pa dobro zavedati, da dobro uglašeni klavir nima vedno prav. Seveda govorimo o odtenkih, vendar pri dobro intoniranem zboru ali orkestru ti nazadnje igrajo odločilno vlogo.

Kako zelo delikatno in pomembno je lahko razmerje med glasovi, če želimo da nekaj zazveni oziroma, v primeru, ko ne vemo, zakaj ta akord noče in noče zazveneti, dokler ga ne razstavimo in natančno analiziramo ter zavestno spet sestavimo, zavedajoč se funkcije vsakega tona. Laik lahko samo opazi, da nek zbor zveni, drugi pa ne.

Kaj vse je tisto, na kar vpliva, kako in kakšeno zvočno podobo boš oblikoval pri določeni pesmi, ki jo obravnavaš v zboru? Kako svoje pevce usmerjaš na oblikovanje zvočne podobe pesmi, ki jo izvajate?

Vsaka skladba ima svoje značilnosti in stilske zahteve. Kot sem prej dejal, je vse odvisno od kvalitete pevcev. Tudi programsko se lahko lotim zahtevnejše literature, če imam pred seboj pevce, ki to zmorejo. Prevečkrat pomanjkanje dobrih (glasovno konkretnih) pevcev nadomestimo z večjim številom slabših pevcev. Kako zahtevno je prepričljivo zapeti tudi najbolj preprosto ljudsko pesem, ki tehnično ne predstavlja ovir, je pa takoj lahko banalno votla, če je ne znamo primerno interpretirati, usmeriti: nekako tako kot pri recitaciji katerekoli pesmi, ki jo večče igralčevo posredovanje popolnoma spremeni v primerjavi z zdrdranim branjem osnovnošolca. Prevečkrat pozabljamo, kako je v naši stroki beseda tesno povezana z zvokom in skupaj tvorita simbiozo odmerjene interpretacije. Tudi prevelika patetika je lahko enako moteča kot npr. prevelik in nekontroliran forte v sopranih. Zato trdim, da slovenskim zborom čisto drugače, dosti bolje zveni slovenska pesem, ker smiselno in barvno podoživijo vsak najmanjši odtenek vsake besede. Težje je to pri tujem jeziku, ki ga ne obvladamo do potankosti.

V zadnjem desetletju se veliko govori o ekologiji zvoka. Kakšen je Tvoj pogled na omenjeno tematiko?

Zvok naj bo vedno najbolj žlahten, kvaliteten tudi v največjem fortissimu katerekoli skladbe: tako v vokalni kot v instrumentalni glasbi. Če znižamo prag piana in pianissima, lahko dobimo zelo široko paleto barv in nam potem ni treba pretiravati na forte mestih. Tudi v dinamiki je zelo važna razporeditev in sorazmerno ravnovesje med glasovi. Zavedati se moraš različnih registrov in določenim linijam pomagati do izraza glede na postavitev. Če s pevci jasno opredelimo barvnodinamične stopnje, je to potem zelo enostavno. Tako kot v naravi vrh Hi-

malaje ni dolga planota, temveč konica skale, tako je v vsaki skladbi in v vsaki frazi samo en ton, en akord višek, vse, kar je prej, pa priprava za doseg cilja, in kar je potem, sproščanje glasbene energije (zvoka). Na koncertih, kjer je neposredno vključeno aktivno ozvočenje, je dodana še ena neznanka: kdo upravlja z gumbi in za koga. Prevečkrat se dogaja, da izvajalci na odru zvočne slike nimajo pod kontrolo in z njimi upravlja neroda, ki lahko popolnoma iznakazi realno, naravno zvočno predstavo. Tega zvočnega pretiravanja tako v jakosti kot v sorazmerju glasov ne prenašam in se raje umaknem. Vsak ima pravico, da sam izbira, kaj in kako s svojimi ušesi. Premalo se zavedamo, kako občutljiva so naša ušesa in kako tesno so povezana s človekovo notranjostjo in psiho: kako nas lahko nekaj, kar slišimo, pomiri, pretrese, vzburi, omami ali razveseli. To so že davno spoznali ljudje, ki se ukvarjajo z reklamo in ki nas z glasbo nezavedno vodijo k zastavljenemu cilju.

Kako oz. na kakšen način bi lahko aktivne pevce in poslušalce, predvsem mladino, ozaveščali o ekologiji zvoka in zvočnega prostora?

Vsakdo ima svoja merila in vrednostne lestvice. Če mladim uspemo predstaviti in odkriti določene vrednote, ki niso vedno same po sebi umevne in lahke za razumevanje, bodo nato lažje izbirali med navlako, slabim okusom in pretiravanji z efekti, ki z glasbo nimajo ničesar skupnega. Pri pedagoškem delu je zelo pomembno, da pedagog pomaga z najbolj banalnimi primeri odkrivati in luščiti. Če učenec "sam" aktivno odkriva, spoznava, kaj je in kaj ni, torej da ima možnost "sam" odločati med črnim in belim, bo ta aktivni, neposredni način uporabljal naprej. Vsak izmed nas ima globoko v sebi zelo jasno definirano, kaj je lepo in kaj ni. Učencu moramo samo pomagati, da to nekako usmerjeno odkriva sam in spregleda oziroma v našem primeru sliši. Če se človek nauči poslušati, bo počasi tudi slišal. Kakor znamo biti zahtevni pri hrani, oblačilih, avtomobilih, prijateljih, tako lahko postanemo zahtevni tudi pri poslušanju: počasi nam ni več do poslušanja hreščečega radia in si želimo boljšega, pa nismo več zadovoljni s starimi slušalkami, pa ni nam več všeč ta zvočnik in slišimo pomanjkljivosti pri tem posnetku v primeri z drugim. Enako tudi pri zvrsteh glasbe. Če znamo sčasoma ločevati med dobro in slabo knjigo, med dolgočasnim in praznim govorom, med dobro in slabo režijo, med dobrim in slabim igralcem, tako lahko ločimo tudi med dobro in slabo glasbo. Ker smo razumna bitja, za vsako tako presojo uporabljamo razum, to pa predpostavlja tudi nekaj truda in hotenja. Vedno je lažje izbirati, če veš, kaj hočeš. Če si enkrat slišal in občutil nekaj, kar te je tako nepozabno pretreslo, si to želiš še enkrat. Nikoli ne bom pozabil zvoka nekega mladinskega zbora na svojem prvem celjskem festivalu, ki me je tako očaral, da sem potem ta zvok dolga leta iskal tudi pri svojem zboru. Nedvomno se je moj okus med tem

spremenil in slišal sem druge, še boljše zборе. Zato je še kako potrebno, da poslušamo in stremimo dalje. Vedno pa moramo vedeti, kaj si želimo in kako bi to lahko dosegli v svojem okolju s svojimi pevci.

Uroš Rojko

Slovenski skladatelj in klarinetist Uroš Rojko je študiral klarinet in kompozicijo (prof. Uroš Krek) na Akademiji za glasbo v Ljubljani, podiplomski študij kompozicije pa je nadaljeval na Državni visoki šoli za glasbo v Freiburgu (prof. Klaus Huber) in na Visoki šoli za glasbo in upodobitveno umetnost v Hamburgu (prof. György Ligeti). Za svoja dela je prejel številna mednarodna priznanja in nagrade, med njimi nagrado Alpe - Adria v avstrijskem Linzu (1983), *Förderungspreis* mesta Stuttgart (1984), 1. nagrado na *Mednarodnem natečaju za kompozicijo Alban Berg* na Dunaju (1985), 1. nagrado na *Premio Europa 1985* v Rimu, nagrado *Gaudeamuspreis 1986* v Amsterdamu, nagrado *Musikprotokoll 1987* v Grazu, nagrado Prešernovega sklada (1988), 1. nagrado na *Wiener Internationaler Kompositionspreis 1991*, 1. nagrado natečaja *Chorwettbewerb des Deutschen Musikrates*, Bonn 2001. V letih 1985-87 je prejel študentsko stipendijo radia DAAD, leta 1990, 2001 in 2004 študentsko stipendijo eksperimentalnega studia Fundacije Heinricha Strobla, 1993/94 študentsko stipendijo *Künstlerhof Schreyahn* (composer in residence). Med letoma 1983 in 2002 je živel in deloval v Freiburgu, od leta 1995 do 2002 v Freiburgu in Ljubljani, od jeseni 2002 živi v Ljubljani in Karlsruheu (Nemčija). Je profesor kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani (od leta 2005 redni profesor).

Kako dojemate pojem zvoka kot skladatelj?

V tradicionalnem smislu je zvok (v glasbi) sredstvo za podajanje kakršnih koli vsebin, idej, izpovedi, ki se manifestirajo skozi glasbene parametre, predvsem skozi ton in njegovo višino (navadno je to - v tradicionalnem smislu - melodija, čemur se, najpogosteje kot spremljava, pridružujeta praviloma harmonija in ritem. Vsaj od J. Cagea naprej vemo, da je vse, kar se sliši, lahko tudi glasba, če je le to, kar poslušamo, osmišljeno v ustreznem kontekstu. Se pravi: zvoki narave, vrvež v mestu, vpitje otrok na igrišču in podobno, vsega tega ne dojemamo kot glasbo, ker ti zvoki kontekstualno pripadajo našemu trenutnemu bivalnemu, ne pa glasbenemu okolju. Če vse to posnamemo na nosilec zvoka in predvajamo preko zvočnikov v dvorani, namenjeni poslušanju glasbe, lahko ta iste zvočne informacije vsaj v širšem pomenu besede doživimo kot glasbo.

Zvok, ki je smiselno organiziran, premišljen, domišljen (njegova barva, intenzivnost (dinamika), njegov položaj v odnosu do drugih zvokov) je že sam na sebi lahko dovolj močno sredstvo izražanja in ne potrebuje dodatnih "semantičnih" razlagateljev. Sam posvečam (kar seveda velja tudi za mnoge druge sodobne glasbene ustvarjalce) velik pomen raziskovanju zvoka samega, prodiranju v njegovo globino, v njegovo "bit" in mu skozi ustvarjalno delo skozi mikroskopsko optiko odpiram pot na plano.

Ali v svojih delih namenjate veliko pozornosti oblikovanju zvoka? Kako, v katerem segmentu in prek katerih sredstev?

Seveda, skozi analizo zvoka, skozi mikroskopski "vdor" v njegovo strukturo se odpirajo povsem drugačne perspektive za kombinatoriko, za sintezo in oblikovanje zvoka. Na področju elektroakustike in posebno žive (life) elektroakustične glasbe je analiza zvoka (tona, šuma, poka...) osnovna operacija pred kakršno koli nadaljnjo manipulacijo zvoka. Na področju akustične glasbe (komorne, vokalne, simfonične...) se zvok oblikuje skozi specifično uporabo glasbil, glasov. Tudi v glasbi preteklih poglobljeno oz. značilnem zvoku, zvočnem svetu, lastnem zgolj posameznemu avtorju (Mahler, Debussy, Messiaen...) Oblikovanje zvoka je silno pomemben faktor v mojem ustvarjalnem procesu. Navadno iščem v instrumentih, ki jih uporabim v konkretnem delu, skrite, morda še ne uporabljene



Uroš Rojko

potenciale. Primer: Polklarinet², ki je na nek način moja iznajdba, vsaj v kontekstu, kot ga uporabljam sam.

Kako natančno podate navodila za oblikovanje zvočne podobe skladbe izvajalcu Vašega dela? Ali prepustite oblikovanje zvočne podobe skladbe tudi izvajalcu, njegovim občutkom, karakterju in naključnim prostorskim situacijam, kjer se skladba izvaja?

Načelno skušam izvajalcu čim bolj nazorno predočiti zahteve, posebno, kadar gre za bolj inovativno naravnane izvajalske prijeme. Seveda pa ne gre izvzeti mikavne, večinoma zelo posrečene glasbene trenutke, ko izvajalcu omejiš relativno veliko svobode zgolj z opazkami: kar se da hitro..., komaj slišno..., kratko, kar se da..., tišje kot prvič..., kot bi padel komet..., nejevoljno..., kot v breztežnostnem stanju....

V zadnjem desetletju se veliko govori o ekologiji zvoka. Kakšen je Vaš pogled na omenjeno tematiko?

Zelo kritičen. Dejstvo je, da zvočno nasilje obvladuje svet in to povsod, v vseh segmentih družbenega življenja. Malo kdo se zaradi tega vznemirja. Mnogokrat smo priča veliki zmoti diletantskih profijev s področja električnih nosilcev zvoka: glasnost=kvaliteta. (Zvočna)megalomanija je danes igračkarija za tehnološke standarde. Malo kdo, ki je na poziciji rokovanja s(z) (zvočno) tehnologijo, se zaveda, kakšne posledice, zdravstvene, sociološke, psihološke, ekološke prinaša »zlo« raba zvočne tehnologije.

Kako oz. na kakšen način bi lahko poslušalce, predvsem mladino, ozaveščali o ekologiji zvoka in zvočnega prostora?

Kako? Najprej je potrebno ozavestiti stare, saj se odnos do zvoka začne že v zibelki oz. že v prenatalnem obdobju. Kar in kako poslušša mamica, tako bo tudi otrok ...

Potem je potrebno ozavestiti učitelje in pedagoge, ki sami pogosto izvajajo zvočno nasilje s preglasnim ali slabo izbranim

² Polklarinet nastane, če pritrdimo ustnik klarineta neposredno na spodnjo polovico instrumenta. Iznajdba, ki sem jo prvič uporabil leta 1986 v triu *Tongen*, ima naslednje karakteristike:

- 1) Limitiran tonski rezervoar, ki obsega nenavadna, netemperirana intervalna razmerja. Regularna uporaba prijemov se omejuje zgolj na desno roko.
- 2) Leva roka je prosta, torej lahko zavzame vlogo dušilca (sordine). Z zapiranjem in odpiranjem odmevnika pa se spreminja tudi tonska višina (glissando ter „lom“ v delne tone-alikvotne)
- 3) Polklarinet se lahko uporablja tudi brez ustnika in sicer na dva načina: kot trobilo (napete ustnice vzburijo ton) ali kot filter in resonator tona, ki ga izvajalec poje v akustično cev. Zelo učinkovito je interaktivno kombiniranje obeh tehnik.

predvajanjem glasbenih vsebin. V lokalih se vrti glasba velikokrat tako glasno, da je komunikacija znatno otežena, da gre enostavno na živce... Hm, rock-koncert ne more biti rock-koncert, če ni dosežena jakost zvoka, ko notranji organi vibrirajo do onemoglosti... Seveda se urbani zvočni nesnagi ne da izogniti - lahko ji ubežimo le, kadar gremo v naravo ali se izoliramo v tišini. Kako blagodejna in zdravilna je, pa zlahka občutimo, kaj ne?

Marjan Šijanec

Skladatelj Marjan Šijanec, eden od začetnikov računalniške glasbe v nekdanji Jugoslaviji, sodi v tisto peščico slovenskih skladateljev, ki so utrli pot ustvarjanju z računalniškim medijem pri nas in se v njem tudi najboljše prepoznajo. Po diplomii iz kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani (razred prof. Uroša Kreka) se je sredi osemdesetih let izpopolnjeval v Elektronskem studiu Radia Beograd pod mentorstvom Paula Piagnona in Vladana Radovanovića ter na Institutu za nuklearno fiziko v Vinči (računalniško programiranje). Po trinajstletnem delovanju v Beogradu (kot predavatelj harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja na srednji glasbeni šoli Dr. Vojislav Vučković v Beogradu) se je leta 1993 vrnil v rodni Maribor, kjer je bil najprej svetovalec za glasbo pri ZKO Maribor (1992–1993), potem pa vodja mariborske enote SAZAS-a (do 2004). Dolga leta je bil stalni glasbeni sodelavec Elektronskega studia in dramske redakcije Radia Beograd, na čelu sekcije glasbenih teoretikov pri društvu glasbenih pedagogov Srbije, umetniški vodja in izvajalec v beograjskem ansamblu Druga nova glasba, mentor in dirigent komornega ansambla Musica Viva, dirigent ženskega zbora Dr. Vojislav Vučković in mentor baročnega tria Phillip. V Mariboru je bil pobudnik in soustanovitelj Društva za kulturotvornost sodobne glasbene umetnosti Nova glasba, deloval pa je tudi kot honorarni predavatelj elektroakustične glasbe na Oddelku za glasbeno pedagogiko Pedagoški fakulteti v Mariboru.

Za ustvarjalno in pedagoško delo je prejel vrsto nagrad: leta 1982 nagrado Združenja skladateljev Srbije za skladbo *Miraggio* – simfonijo za veliki simfonični orkester; letno nagrado Radia Beograd za dramsko delo (1988/89); I/1. nagrado na zveznem tekmovanju glasbenih šol Jugoslavije z ženskim zborom Dr. Vojislav Vučković, Priština (1983); Novembrsko nagrado občine Stari grad za pedagoške rezultate (1984) idr.

Kako dojemaš pojem zvoka kot skladatelj?

V preteklosti je popolno analogijo med časom in prostorom opisal tudi Francis Walram: *Glasba je za Čas tisto, kar je za Geometrijo Prostor; periodični Ritem je za Čas tisto, kar je Simetrija za Prostor.* Lahko bi primerjali še naprej, kot npr. *Zvok je za glasbo tisto, kar je za arhitekturo Prostor.* Tudi danes je ta analogija pomembna, čeprav je že vseprisotno mnenje, da so morebitne ločnice med fenomeni realnega sveta še bolj prosojne – kot da to vidno, otipljivo, realno, razumevajoče izgublja najpomembnejšo funkcijo v našem oblikovanju življenja. Ostaja vedenje, da je tišina-zvok, kot prvobiten spremljevalni element našega bivanja, pomemben faktor kreacije našega življenja in kot takšen vseprisoten tudi v glasbi. Zvok-tišina je v mojem svetu notranje prisotnosti najpomembnejši element kreacije. Torej, glasba je moje življenje.

Ali v svojih delih namenjaš veliko pozornosti oblikovanju zvoka? Kako, v katerem segmentu in preko katerih sredstev?

Da. Glede na dejstvo, da se pretežno ukvarjam z elektroakustično glasbo, je moje delo precej pogojeno s kreacijo zvoka. V času analognih naprav (glasbil) je bila kreacija zvoka izredno zanimiva saj, poleg (p)raznih električnih in elektronskih generatorjev zvoka in morebitnih aparatov za razne sinteze in efekte, ni bilo shranjenih digitaliziranih vzorcev različnih znanih izvorov zvoka. To je pomenilo, da si začel iz nič in si postopoma, preko slučajnih ali namernih algoritmov zvoka stopal na pot, ki se imenuje *kreacija glasbe*. Ta način dela mi je bil v času, ko sem začutil veliko željo po raziskovanju zvoka in ustvarjanju novih, še ne prisotnih zvočnih struktur, izredno pomemben v osvobajanju kreacije. Takrat sem vedel, da so vrata v popolni razcvet glasbe na stečaj odprta.

Velja omeniti, da je bila pot generiranja elektroakustičnih zvokov kar trda. Naj opišem kratko anekdoto: V finalnem delu elektroakustične skladbe KHESED-EL sem »slišal« zvok novorojenega otroka. Ker nisem želel uporabiti posnetka, sem se odločil, da generiram umetni zvok na analognem Synthi 100 aparatu v Elektronskem studiu Radio Beograda. Ker sem po navadi delal ponoči, sem se po končanem delu odpravil na kratek, zaslužni počitek. Toda, ko sem znova prišel v studijo, sem ugotovil, da so potenciometri premaknjeni in da sta kontrolni polji »urejeni« z drugačno nastavitvijo. Tako je moj otrok dobil zvočne attribute nekakšnih prehlajenih ptic. Vzrok za takšen rezultat je bila čistilka, ki je svoje delo opravila kar se da natančno. Kaj drugega, zvok je bilo potrebno ponovno regenerirati. No danes se kaj takega že skorajda ne more več zgoditi, saj celotno delo generiranja elektronskega zvoka spremlja »budno oko računalnika«.



Marjan Šijanec. Fotografija: Albinca Pesek

Kako natančno podaš navodila za oblikovanje zvočne podobe skladbe izvajalcu Tvojega dela? Ali prepustiš oblikovanje zvočne podobe skladbe tudi izvajalcu, njegovim občutkom, karakterju in naključnim prostorskim situacijam, kjer se skladba izvaja?

Na to vprašanje bom odgovoril še z eno resnično zgodbo. Pred kakšnim letom ali več sva z znanim slovenskim flavtistom snovala skladbo za flavto in elektronske zvoke. Ker je uporaba živega izvajalca ali izvajalcev največkrat pogojena z eksaktnim zapisom izvajalčevega parta, sem ga vprašal, če mu odgovarja grafična notacija. Odgovor je bil izredno zanimiv: »Veš, da kar nerad čitam note«. Moja replika pa je bila: »Jaz jih pa nerad pišem«. In sva se odlično našla v skladbi URIEL. Ta zgodba ima svojo pozitivno osnovo v osvobojenem odnosu skladatelj-izvajalec; produkcija-reprodukcija. Zvočna podoba, definirana z natančnimi navodili za izvajalca, torej, notacija z vsemi elementi sodobnih standardov, ne more nikoli natančno določiti zvočnega rezultata. Ogromno parametrov sodeluje pri izvedbi skladbe. Je lahko približek idealnemu, torej Mojemu (skladateljevemu) pričakovanju. Včasih je želja po absolutni izvedbi tako goreča, da je zapis zelo kompliciran in kot takšen tudi odbijajoč za izvajalca. Imel sem čudovito izkušnjo, ko mi je ob podobnem pogovoru moj prijatelj, pianist Igor Lazjko dokazal »kolektivno psiho-kinetično energijo«. Nekajkrat si je na koncertu dovolil, da sploh ni zaigral zaključnega tona v tihih melodičnih frazah. Vsi v dvorani smo ga slišali. Torej, izvajalec poustvarja glasbo in skladatelj mu lahko zaupa.

V zadnjem desetletju se veliko govori o ekologiji zvoka. Kakšen je Tvoj pogled na omenjeno tematiko?

No ja, včasih si raje želim razmišljati o ekologiji glasbe. Če že iz davnine vemo, da zvok vpliva tudi na organe živih bitij, na rast rastlin in celo na molekularno strukturo kristalov vode, potem je temu vprašanju treba nameniti dosti več pozornosti in spoštovanja do narave, kot smo ga imeli do sedaj. Mislim, da je neozaveščena ali celo zlonamerna uporaba zvoka bolj nevarna kot podobna uporaba kemije. Današnje nebo je prepleteno z nešteti mrežami konstantnih ali naključnih frekvenc, poznanih in nepoznanih generatorjev zvoka. Moč teh frekvenc je tolikšna, da lahko spremeni obličje zemlje. Tukaj ne gre samo za moč »jerihonskih trobent«. Gre za permanentno delovanje škodljivih (seveda tudi koristnih) signalov, ki temeljito spreminjajo svet. Ti signali ne prihajajo samo iz Zemlje, temveč tudi iz vesolja. Kdo ve, kaj prinašajo s seboj. Vsekakor se skupaj s signali spreminjajo tudi živa bitja in ta sprememba se bo dogajala tako dolgo, dokler se intenziteta ne bo povečala in bodo razmere za življenje postale nemogoče. Ker je človek, najvišji predstavnik piramide živih bitij, tisti, ki zaenkrat edini poskuša spreminjati naravo v svojo korist, je najvažnejše, da se tudi mentalno spreminja in doume, da njegova sedanja vloga v harmoniji narave ne ustreza.

Kako oz. na kakšen način bi lahko poslušalce, predvsem mladino, ozaveščali o ekologiji zvoka in zvočnega prostora?

Za ta odgovor bi potreboval več poglobljenega razmišljanja ter poznavanja današnje mladine. Vsekakor je težko primerjati preteklost s sedanostjo, torej, mojo generacijo s sedanjo. Vendarle pa so bistveni skupni elementi, dasiravno so bili podvrženi spremembi. Na fiziološki ravni je dobro opozarjati mladino, da je naše čutilo za sluh dokaj razvito in občutljivo, kar pa ne pomeni, da spadamo med najrazvitejša živa bitja glede na zaznavanje zvoka. Vsekakor pa je naše telo najlepše darilo narave. Torej, naša primarna dolžnost je, da ga varujemo, da ga ne izpostavimo škodljivim, destruktivnim vplivom okolja ter da tudi sami, s svojimi dejanji nismo vzrok za kakršnokoli škodo v okolju. Osnova trajnega ozaveščanja nas ljudi leži v trajni rasti vseh tistih vrednot, katere človeku dajejo trenutni primat v hierarhičnem odnosu med njim in ostalimi oblikami življenja na zemlji. Namerno nisem navedel nobenega primera, kajti, preveč bi jih bilo, kar pa zopet pomeni, da je že skrajni čas, da se začnemo zavedati, da nismo edini niti na zemlji, še manj pa v vesolju.