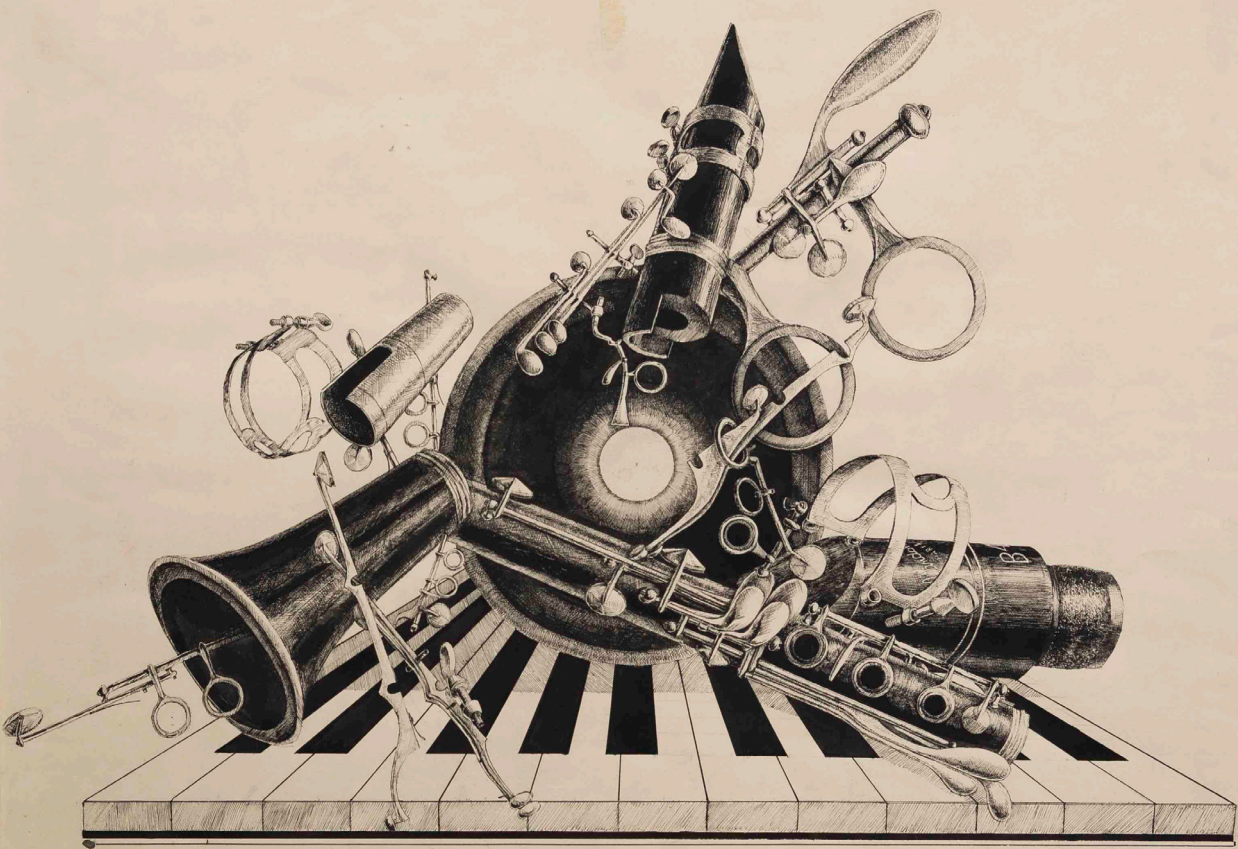


Akademik Uroš Rojko: skladatelj o svojem delu in odzivi nanj

Leon Stefanija



Glasba na Slovenskem po 1918

**Akademik Uroš Rojko:
skladatelj o svojem delu in odzivi nanj**

Leon Stefanija



Univerza o Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Akademik Uroš Rojko: skladatelj o svojem delu in odzivi nanj

Zbirka: *Glasba na Slovenskem po 1918*

ISSN: 2350-6350

Avtor: Leon Stefanija

Urednika zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode

Člani uredniškega odbora zbirke: Matjaž Barbo, Katarina Bogunović Hočever, Igor Grdina, Peter Grum, Darja Koter, Svanibor Pettan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Urša Šivic, Larisa Vrhunc, Jernej Weiss

Recenzenta: Niall O'Loughlin, Katarina Bogunović Hočever

Lektorica: Mojca Horvat

Tehnični urednik: Leon Stefanija

Fotografija na naslovni strani: Uroš Rojko, Razstavljeni klarinet, tuš, format A2, 1973. Foto: Andreas Brehmer. Lastnik: Uroš Rojko

© **Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2016.**

Vse pravice pridržane.

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Branka Kalenič Ramšak, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovanje in naslovnica: Jure Preglau

Prva izdaja, elektronska izdaja

Ljubljana, 2016

Publikacija je brezplačna

Dostop na spletu: <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si>

DOI: 10.4312/9789612378318

po 1918
Glasba na Slovenskem

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78.071.1(497.4)Rojko U(0.034.2)

STEFANIJA, Leon

Akademik Uroš Rojko [Elektronski vir] : skladatelj o svojem delu in odzivi nanj / Leon Stefanija. - 1. izd., elektronska izd. - El. knjiga. - Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2016. - (Zbirka Glasba na Slovenskem po 1918, ISSN 2350-6350)

Način dostopa (URL): <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si>

ISBN 978-961-237-831-8 (pdf)

284713216

Kazalo

O knjigi	9
1 O Urošu Rojku in ob njem	11
2 Biografija	19
2.1 Začetki	19
2.2 Najstniška leta	26
2.3 Skladateljski začetki	35
2.4 Vzporedni svetovi: Slovenija — Nemčija	55
2.5 Učenec kot učitelj	66
2.6 Instrument	68
2.7 Identiteta, identiteti, identitete	71
2.8 Pogled na prehojeno pot – in naokoli	72
3 Skladatelj in kritiki o skladbah	75
Začetki	75
8–80	77
Mačja predilnica	78
Simpatija	78
Vinjenke	78
Capriccio concertante	78
Glasba za orkester	78
Sarkazem	79
Sedem vzdihljajev	79
Miniature	79
Štiri uganke	80
Melanholija	80
Uleomina	81
Vodomet	82
Koncert za klavir in orkester	83
Iskanon	87
Anatraum	88
Passing away on two strings	89
Godalni kvartet št. 1	92

... za pikolistko.....	93
Tongenesi.....	95
Tongen	97
Tongen II	98
Glasba za dvanajst.....	99
Ja	100
Der Atem des verletzten Zeit	102
Stekleni glasovi (Glass Voices).....	108
Atemaj.....	110
Atonkanon.....	112
Aussagen des Lichtes	113
Inner Voices	115
Whose Song.....	118
Ottoki.....	119
Et puis plus rien le réve	121
Godba.....	122
Sinfonia Concertante.....	123
Elegia per Hugo	125
Molitve	126
Bagatele.....	128
Tangi / Tangos.....	130
Calm down	131
Ritualities.....	132
Music in Space.....	133
Mo/ten-tion.....	134
Try to fly	136
Stone Wind I.....	137
Evokacija	138
Evokacija	139
In Wellen verwoben	141
Luna, acqua e chiara.....	141
Secret message II.....	142
Ironica.....	143
Rondo-vous.....	144

Concerto fluido	145
Septetto fluido.....	147
Chiton (Pst!)	149
Micro-ostinati.....	151
Cum grano salis.....	153
Dice Song	154
Stone Wind III.....	156
Koncertant(n)i k(o-j)u-je-jo.....	158
In jedem Sprung.....	160
A string of pearls.....	161
Monolog padlega angela	162
Izvir II	164
Acustica	165
König David, Zither und Schwert	166
Accordica	176
Diapento (stena-jeza)	178
Blues for S(t)even	179
Balg-Kann	180
La Gomera.....	181
Lakritze.....	184
Saxala	184
Več luči	185
Spoj II.....	186
Brass.....	187
Alles erlaubt	188
Literatura.....	189
Imensko kazalo	200

O knjigi

Opus Uroša Rojka je eden najbolj znanih slovenskih opusov zunaj Slovenije. Po prisotnosti v evropskem, zlasti nemškem glasbenem življenju ga lahko postavimo ob bok tistim, ki jih je zapustila peščica slovenskih ustvarjalcev, tesno povezanih s tujino. Čeprav je avtor od sredine devetdesetih let prejšnjega stoletja profesor kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani, deluje in živi večidel v Nemčiji. In čeprav ni redok gost na slovenskih odrih in v medijih, ni celovitejšega vpogleda v njegov opus. Glede tega seveda ni nobena izjema – kot skladatelj umetnostne glasbe ostaja na obrobju širšega družbenega dogajanja.

Pričujoča publikacija prinaša sistematično zbrano in strokovno urejeno gradivo o njem iz tujine in iz Slovenije. Besedilo ima dva vsebinska dela: biografijo, kjer se skladateljevih šestdeset let razgrinja skozi lastne besede in fotografije, in komentarje k skladbam Uroša Rojka, ki jih spremljajo (večidel časopisne) kritike. Oboje je osnova bodoče muzikološke obravnave umetniškega dela Uroša Rojka.

O delu Uroša Rojka seveda obstaja več zapisov in oddaj – zakaj še ena biografija? Biografski del besedila prinaša zaokroženo podobo umetnika od najzgodnejšega otroštva prek podrobnosti o njegovem šolanju, do vsebin o njegovi poustvarjalnosti in sedanjih ustvarjalnih pogledih. Posebna vrednost tega dela publikacije niso samo prvič objavljene podrobnosti o Rojkovem življenju in delu, temveč tudi prvič objavljeno likovno gradivo mladega ustvarjalca, ki se ni posvečal samo glasbi, ampak je strastno gojil tudi ljubezen do likovne umetnosti – bil je pripravljen tudi na vpis na Akademijo za likovno umetnost, a se je življenje obrnilo v drugo smer. Povrh so fotografije iz skladateljevega zasebnega arhiva vreden drobec informacij o glasbenem življenju s konca prejšnjega stoletja.

Zakaj izbor skladateljevih komentarjev in kritik k skladbam? V Ljubljani ni večine natisov skladb, ki jih je Uroš Rojko napisal v zadnjih desetih letih, prav tako manjkajo tiste pri Ricordiju iz osemdesetih let – v strokovnih knjižnicah pravzaprav ni bilo vrste skladateljevih partitur. Tudi sam nisem poznal vrste posnetkov in partitur Rojkovih del in po opravljenem delu lahko rečem, da pravzaprav nihče v Sloveniji nima niti približno celovitega vpogleda v ta, razmeroma obsežen opus. Ravno zato se mi je zdelo smiselno ponuditi izbor komentarjev skladb Uroša Rojka, s katerimi je skladatelj pospremil svoja dela na koncertno pot in opisov slišane, ki so jih ponudili kritiki doma in v tujini. Objava prikazuje zgodovinske sledi, ki jih je Rojko zapustil s svojim delom

(sploh ker je vrsta komentarjev obstajala samo v nemščini in zanje v Sloveniji mnogi niso vedeli), in tako slovenskemu bralcu prvič ponuja celovit vpogled tako v skladateljeve eksplicitne glasbene poetike kot tudi značilne odzive na njegovo glasbo. Ta del torej ponuja sistematično urejeno, pri nas doslej precej težko dostopno informativno gradivo o Rojkovih skladbah.

Če je nabor kritiških odzivov na skladateljevo delo osnova bodoče analize Rojkove glasbene poetike in recepcije njegove glasbe, so komentarji k skladbam glavnina njegove glasbenoteoretične refleksije, ki je Rojko doslej ni uspel zaokrožiti v obliki samostojnih esejev ali ekspertiz posameznih kompozicijskih tematik. Zbrani komentarji skladb so lahko v pomoč pri razumevanju Rojkove ustvarjalnosti, ki ni značilna samo zanj: je vreden kamenček mozaika glasbe ob koncu tisočletja. Kot se za univerzitetnega profesorja danes spodobi in postaja tudi po svetu splošna navada: v bodoče bi bilo smiselno dodati še prepise ali pa, še rajši, posnetke skladateljevih predavanj o ustvarjenih skladbah, kjer se različne podrobnosti prikažejo v veliko bogatejši luči kot skozi pisne komentarje.

Čeprav ni bilo čisto povsod mogoče dobiti vseh podrobnosti, nadaljnji nabor ponuja, upam, dovolj informativen vpogled v skladateljeva umetniška hotenja. Tudi nabor kritiških odzivov na izvedbe, nekajkrat tudi na partiture posameznih skladb, je zgovoren: kako se v štiridesetih letih umetniškega delovanja ustvarjalec nekajkrat znajde na razpotjih, ter kako so njegova dela učinkovala pred tretjino stoletja in kako danes.

Urošu Rojku se posebej zahvaljujem za pomoč pri nabiranju gradiva. Velik del mi ga je zaupal iz svojega zasebnega arhiva; iz moje pisarne (če ne bo skladatelj, seveda, želel drugače) odhaja v Glasbeno zbirko Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Zahvaljujem se tudi kolegicam in kolegom z Oddelka za muzikologijo za njihove dosedanje izsledke o slovenski sodobni glasbi, ki so mi pomagale pri pisanju, in ne nazadnje domačim za podporo in potrpežljivost.

Ljubljana, oktobra 2015

Leon Stefanija

1 O Urošu Rojku in ob njem

V zadnjem stoletju skoraj ni bilo umetnostnega niti družbenega pojava, kjer ne bi bila prisotna vprašanja o identiteti. Če se je v glasbi dvajseto stoletje začelo z različnimi prenovami »zastarelega romantizma« že kmalu po Wagnerjevi smrti in je konec prve svetovne vojne prinesel že prvo »skladbo tišine« (*In futurum* Erwina Schulhoffa), so si novosti po drugi svetovni vojni sledile z dotlej neznano hitrostjo:

Glasba je eksplodirala v pandemonij revolucij, protirevolucij, teorij, polemik, zavezništov in strankarskih cepitev. Jezik sodobne glasbe so znova izumljali na tako rekoč letni ravni: dvanajsttonska kompozicija je odstopila mesto 'totalnemu serializmu', ki je odstopil prostor glasbi naključja, ki je odstopila mesto svobodno plavajočim barvnim ploškvam, ki so odstopile prostor neodadaističnim happeningom in kolažem in tako naprej. Ves informacijski direndaj pozne kapitalistične družbe, od najčistejšega hrupa do najčistejše tišine, od kombinatorike teorije množic do bebop jazza, je pridrvel tako, kakor da ne bi obstajala nobena mejnica med realnostjo in umetnostjo. (Ross, 2014, 379)

V tem obdobju, ki ga glasbeni zgodovinarji od konca petdesetih let previdno naslavljajo kot obdobje postmoderne, je, kot prepričljivo očrta Eric Hobsbawm, v hladnovojnem ozračju »kratkega dvajsetega stoletja« – »dobe ekstremov« – tudi umetnost doživela »smrt avantgarde« (Hobsbawm, 1995, 500–21) – Uroš Rojko pa je doživel pravzaprav lep uspeh. Njegova poklicna pot ga je od študija klarineta in nato kompozicije pripeljala med najbolj temeljito izšolane skladatelje na Slovenskem. V twitterskih potezah je njegovo ustvarjalno pot mogoče kronološko nakazati takole:

1968–1971 Ljubljana. Študij klarineta na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani pri prof. Francu Tržanu in obiskovanje gimnazije pedagoške smeri (1969-1972, matura 1972).

1972–1975 Ljubljana. Študira klarinet na Akademiji za glasbo v Ljubljani, najprej v razr. prof. Mihaela Gunzka, nato v razredu prof. Alojza Zupana.

1974–1975 Ljubljana. Član in štipendist Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije, klarinetist.

1975 Bayreuth. Kot klarinetist v okviru Glasbene mladine poleti igra z mednarodnim simfoničnim orkestrom (Jeunesses Musicale World Orchestra).

1975 Zaradi vnetja živca desne roke prekine igranje na klarinet.

1975—1976 Ljubljana. Poučuje glasbeno teorijo na glasbeni šoli Franca Šturma.

1976–1977 Tivat (Črna gora). Vojaščina.

1977–1981 Ljubljana. Na Akademiji za glasbo študira kompozicijo v razredu prof. Uroša Kreka.

1977 Umea (Švedska). Poleti sodeluje kot član mednarodnega simfoničnega orkestra Glasbene mladine (ponovno kot klarinetist, zaradi še vedno trajajočih težav desne roke popolnoma prekinil igranje do leta 1985).

1977–1980 Ljubljana. Poučuje glasbeni pouk na osnovni šoli Majde Vrhovnik v Ljubljani.

1980–1983 Ljubljana. Dela kot korepetitor na oddelku za izrazni ples na srednji glasbeni šoli (današnji Konservatorij za glasbo in balet).

1981–1982 Poljska. Izpopolnjevanje na poletnih tečajih za kompozicijo, profesorji: Krzysztof Meyer, Bogusław Schaeffer, Włodzimierz Kotoński.

1983–1986 Freiburg. Državna visoka šola za glasbo v Freiburgu: podiplomski študij kompozicije, prof. Klaus Huber.

1984, Freiburg. Izpopolnjevanje na tečaju za kompozicijo in elektroakustično glasbo v eksperimentalnem studiu Fundacije Heinrich-Strobel Jugozahodnega nemškega radia v Freiburgu.

1985–87 štipendija DAAD.

1986–1989 Hamburg. Visoka šola za glasbo in uprizoritveno umetnost v Hamburgu: študij kompozicije z Györgyjem Ligetijem.

1987–2002 Freiburg. Poučuje klarinet na Glasbeni šoli v Freiburgu.

1990, dobi štipendijo Fundacije Heinrich-Strobel Jugozahodnega nemškega radia Baden-Baden in Freiburg za projekt v Eksperimentalnem studiu v Freiburgu.

1993–4, »Composer in residence« v Künstlerhoff-Schreyahn, Nemčija.

1995 Ljubljana –Freiburg (do 2002) / Karlsruhe (do 2012) / Berlin Profesor kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani (od 2000 izredni profesor, od 2005 redni profesor). Gostovanja in sodelovanja:

1996 Japonska. Docent na mednarodnem festivalu Akiyoshidai in seminarju kompozicije, Yamaguchi.

1997 Nemčija, Avstrija, Slovenija. Gostujoči profesor za kompozicijo na mednarodnem seminarju za koncertno harmoniko v Saarbrücknu. V Celovcu (Viktring) je član strokovne žirije mednarodnega natečaja kompozicije »Gustav Mahler« leta 1997 in 1998. Leta 1997 je v Ljubljani član strokovne žirije mednarodnega natečaja kompozicije za zborovsko glasbo APZ Tone Tomšič.

1997–1998 Slovenija. Vodja skladateljske delavnice na poletnih tečajih Glasbene mladine Slovenije, Dolenjske Toplice, 1997 in 1998.

1999 Nemčija. Docent za kompozicijo na »European Flute Festival«, Frankfurt/M. Švica, v Boswilu je 24.–27.11. docent in član žirije na 13. mednarodnem seminarju kompozicije Mednarodnega natečaja kompozicije.

2000 Nemčija, Slovenija. Gostujoči profesor kompozicije na festivalu »Musik unserer Zeit« na visoki šoli za glasbo, Detmold – Münster. V Ljubljani je član strokovne žirije natečaja za mlade slovenske skladatelje »Slowind«. Dobi štipendijo Fundacije Heinrich-Strobel Jugozahodnega nemškega radia Baden-Baden in Freiburg za projekt v Eksperimentalnem studiu v Freiburgu.

2001 Nemčija. Štipendija fundacije Heinrich-Strobel Jugozahodnega nemškega radia Baden-Baden in Freiburg za projekt v Eksperimentalnem studiu v Freiburgu. Docent na poletni šoli za glasbo v Piranu.

2002 Slovenija. Član strokovne žirije nacionalnega natečaja za kompozicijo ministrstva za kulturo in predsednik strokovne komisije za glasbo za Prešernove nagrade in nagrade Prešernovega sklada.

2003 Slovenija. Predsednik strokovne komisije za glasbo za Prešernove nagrade in nagrade Prešernovega sklada.

2004 štipendija Fundacije Heinrich-Strobel Jugozahodnega nemškega radia Baden-Baden in Freiburg za projekt v Eksperimentalnem studiu v Freiburgu.

2009 Artist in residence slovenskega Ministrstva za kulturo v Londonu. Mentor na Erasmusovi šoli za multimedijo v Castelfrancu (Italija)

2009, 2010 Mentor na delavnici za tolkala in kompozicijo v Trstenicah (Češka).

2012 Docent na festivalu aXes v Krakovu (tudi 2013 in 2014).

2013 Docent na Matrix on Tour (Experimental Studio Freiburg) v Varšavi.

2014 Artist in residence v New Yorku. Gostujoči profesor na Universität der Künste Berlin. Gostujoči profesor na Hannover Hochschule für Musik, Theater und Medien (tudi 2015). Član žirije na Četrtem mednarodnem Bienalu sodobne glasbe v Kopru.

2015 Gostujoči profesor na Hochschule für Musik v Baslu.

2016 Docent na Matrix on Tour (Experim. Studio Freiburg) v Ljubljani.

O glasbeniku, ki ima lepo skladateljsko kariero, pričajo tudi prejete nagrade:

- 1980 Ljubljana. Študentska Prešernova nagrada Akademije za glasbo.
- 1981 Ljubljana. Nagrada »Zlata ptica«.
- 1983 Linz. Nagrada Alpe-Adria za kompozicijo *Glasba za orkester*.
- 1984 Stuttgart. Nagrada »Förderungpreis« za *Godalni kvartet št. 1*, Stuttgart.
- 1985 Leipzig. Častno priznanje na mednarodnem natečaju za kompozicijo Carl Maria von Weber za *Godalni kvartet št. 1*. Dunaj. Prva nagrada na mednarodnem natečaju za kompozicijo Alban Berg za *Godalni kvartet št. 1*.
Rim. Prva nagrada na mednarodnem natečaju za kompozicijo Premio Europa za *Tongenesis* za orkester.
- 1986 Amsterdam. Nagrada Gaudeamus za *Tongenesis*.
- 1987 Graz. Nagrada Musikprotokoll za *Glasbo za dvanajst*.
Boston. Finalist na mednarodnem natečaju kompozicije »Kucyna« za *Glasbo za dvanajst*.
- 1988 Ljubljana. Nagrada Prešernovega sklada.
- 1991 Dunaj. Prva nagrada na Wiener Internationaler Kompositionspreis za *Inner Voices* za flavto in komorni orkester (dirigent Claudio Abbado) Atene. Finalist na mednarodnem natečaju kompozicije

	»Olympia« za <i>Ottoki za pihalni kvintet</i> . Trst. Nagrada X. Biennale della Musica dell'Arte. Bonn.
1992	Köln, Forum junger Komponisten (Westdeutscher Rundfunk Köln), priporočena skladba.
2001	Prva nagrada natečaja Chorwettbewerb des Deutschen Musikrates za skladbo <i>La bella donna dove amor si mostra</i> za mešani pevski zbor.
2012	Župančičeva nagrada
2015	Izredno članstvo v Slovenski akademiji znanosti in umetnosti

Kljub zavidljivi poklicni poti je dandanes vprašanje prepoznavnosti Uroša Rojka, kakor tudi katerega koli skladatelja precej zamejeno na ožji krog ljubiteljev in strokovnjakov.

Če danes osnovnošolca vprašaš o sodobnih slovenskih skladateljih, bo malce zavijal z očmi in verjetno naštel kake glasbenike, ki so dnevno na televiziji ali pa najpriljubljenejši tisti hip na youtube. Če povprečno šolanega državljana vprašaš po skladateljih, bi morda skomignil z rameni in navedel nekaj imen. Če vprašaš akademskega glasbenika po sodobnih skladateljih, jih bo morda naštel ducat in pristavil, da je razlika med 120 registriranimi skladatelji na Društvu slovenskih skladateljev in čez 5000 prejemnikov avtorskih pravic na SAZASU dober pokazatelj, da je pojem skladatelja danes postavljen pod vprašaj. Nova tehnologija in olajšan dostop do informacij je danes nekaj tako samoumevnega, da se redki sprašujejo o tem, kakšno vlogo lahko glasba sploh še sprejme nase. Tako je ob podelitvi Župančičeve nagrade povedal naslednje (Rojko, 2012):

Še zdaj vidim pred očmi, še vedno občutim pretečo grožnjo tistega ostrega čebeljega žela, ki se bo ravnokar zarilo v trdo čelo ... Prava sreča, da odrešujoča empatija do resnicoljubja in prizanesljivost do nepopolnosti človeške narave prepreči neizogibno katastrofo. Kot otrok sem vedel, da bi v primeru usodne eskalacije prišlo do pogina uboge živalce ... Vznemirjala me je še ena podrobnost: Nikakor nisem mogel razumeti, kako se bo drobna ost zarila v tako trdo čelo, saj se bo prej zlomila ... V otroško dušo se mi je nepozabno zarinila predvsem ta trdota ...

In je je danes veliko. Na vsakem koraku jo srečaš, velikokrat, največkrat stvari med ljudmi ne stečejo zaradi nje, obtičijo, nekje v neobstoječem.

Kaj je kultura danes? Kaj je umetnost danes? Bodica? Želo? Slastna ostrina humanega duha, razklenjujočih spoznanj in univerzalnih razodetij?

V neprevidnosti zavezujoče, samoumevne gorečnosti lomi svojo ostrino ob trdo čelo družbe, dan za dnem ... Kaj jo varuje pred usodnim vbodom v neprebojnost? Resnicoljubje? Kje pa je? Kaj je resnica v labirintu virtualnega sveta? Kaj so vrednote v areni uporabno-meta-materialističnega hiperegocentrističnega superkonzumnega uma? Prikrita past postopnega razčlovečenja je v svojem grave tempu tako nevidna, v svojem zunanjem blišču pa popolnoma cool ...

Ciciban in čebela, kakšen bi bil vajin dialog danes?

Umetnost pa se bo rojevala naprej, rasla in zabijala in lomila bo svoja bridka žela v neprebojno trdoto čela družbe, brezkompromisno, do zadnjega drobca razcefrane bodice krvavečega zadka ...

Lastno ustvarjalno nujnost, ki jo je Rojko predstavil s prispodobo, ki bi jo prej pripisali družbenopolitično zavzetim kulturnikom kot skladateljem, se postavlja ob bok stališčem, ki jih je mogoče v drugačni preobleki najti recimo pri Vinku Globokarju ali pa pri Lojzetu Lebiču – ustvarjalcih, ki jih po glasbenih naziranjih komajda lahko postavimo v enako duhovno okolje. Če je za Globokarja glasba tesno vezana na kulturno okolje, v katerem živi, in je zanj glasba način (kulturno)političnega delovanja, je za Rojka sodobna umetnost osrediščena v idealistični *umetniški resnici*. Izmuzljiva samoumevnost, ki ima lepo vzporednico v *umetniški ideji*, merilu glasbenooblikoslovnega besednjaka A. B. Marxa, za katerega je vplivni učitelj glasbenega stavka sredi devetnajstega stoletja zapisal: »Le ideja je umetnosti lastni vrhovni zakon; samo temu zakonu – a temu brezpogojno – je podvržena pojavnost v življenju umetnosti.« (Marx I, Uvod, 14–15). Ključna ideja je določena *resničnost* glasbenega izraza. Lahko je še tako zasebna – povsem *osebna* –, ne kaže jo omejiti zgolj na subjektivno resnico. Nasprotno, išče splošno, univerzalno potrditev v času in okolju, v katerem živi:

Definicija sodobne umetnosti zelo zavisi od geografskega prostora, od kulturne in civilizacijske stopnje prostora. Sodobna umetnost je kulturni, intelektualni, duhovni presežek družbe, ki ga izvaja tisti del populacije, ki se po eni strani aktivno zavezuje realizaciji estetskih vsebin, po drugi strani pa stremi k eksistenčnemu oza-veščanju, odpiranju duha in reflektiranju stanja duha družbe. V umetnosti gre vedno za vprašanje estetike in umestitve estetskih

vrednot v družbeni prostor. Estetike se spreminjajo iz časa v čas in iz prostora v prostor. Umetnost je družbena paradigma, ki ne manifestira samo novo, umetelno, sublimno, njena domena je tudi ozaveščanje globalnih eksistencialnih problemov in stanja človeka samega. Spričo njene koristonosno-neuporabne nujnosti pa postaja umetnost vse bolj obrobni segment obče družbene biti. (Rakić, 2014, korekcije Rojko)

Opus Uroša Rojka se trenutno vrti okoli številke 160. Vsekakor je eden tistih, ki ga je težko vzporejati s številom kakega zelo hitro pišočega skladatelja: če jih je Jože Privšek (1937–1998) napisal čez tisoč, jih je eden najbolj plodnih slovenskih skladateljev Primož Ramovš (1921–1999), napisal čez šesto, medtem ko jih je ena najbolj zanimivih figur svetovne glasbe Galina Ivanovna Ustvoljskaja (1919–2006) zapustila nekje okoli 30. Seveda, navedeni skladatelji so med seboj komajda kako primerljivi. Že na ravni njihove prisotnosti v zavesti glasbenika: Privškove popevke so verjetno vsem generacijam v Sloveniji najbolj znane, Ramovša bodo častili akademiki in morda še kak izvajalec na Slovenskem, Ustvoljskaya ostaja izjemna zgodovinska figura, ki le muzikologom in redkim poznavalcem pripoveduje o tem, kar vsak skladatelj – ustvarjalec – podpiše kot *lastno resnico*.

Toda opusi vseh oemenjenih pričajo o tem, da je ustvarjanje *vokacija*, je *strast*, je preprosto – *nuja*. Kakšna je in kaj zajema, je vprašanje, ki ga obravnava – brez odgovora – prvo poglavje. Opus Uroša Rojka obenem tako rekoč tematizira vprašanje o ustvarjalnosti danes, o nujnosti in merilih nujnosti ustvarjanja v času, ko se status ustvarjenega približuje starejšemu, obrtniške- mu (in pravnemu) pojmovanju umetnine kot nečesa, kar je *ustvarjeno danes*, kar je *novo*. In vendar bo tenkočutni opazovalec umetnosti, kot je Boris Groys zelo kategorično zatrdil, da novo ni samo *novo*, temveč je to, kar ima *vrednost* kot nekaj drugačnega, presežnega: »Novo ni le Drugo, temveč dragoceno Drugo.« (Groys, 1992, 43)

Uroš Rojko je z dušo in mislijo predan tradiciji, ki ponavadi (ne le v Sloveniji) nagovarja ožji krog poznavalcev, izvajalcev in ljubiteljev in jo mnogi označujejo za *napredno*: predan je tradiciji skladateljev in njihovih del, ki so jih od leta 1919 naprej Nemci povzemali z zvezo »Nova glasba« (z veliko začetnico). Pa vendar ne kaže tako zlahka sprejeti te opredelitve. Kaj je ne nazadnje danes, po izkušnjah dadaizmov in futurizmov, elektronskih in spektralnih »eksplozij zvoka« in minimalističnih »emancipacijah konsonance« sploh lahko v glasbi še novega? Kaj je v poplavi zvoka – v ekološko nasičenem, ponekod prenašičenem okolju zahodnoevropske kulture – lahko sploh še tisto *dragoceno*

*drugo, drugačno, novo zvoka? Seveda, nihče ne dvomi, da vsaka ustvarjalna oseba verjame v svežino in moč svojih pridobitev, čeprav se stari nad tem kisko nasmihajo, češ da gre za *déjà vu* početje.*

V nadaljevanju tako biografija kot tudi skladateljevi komentarji k skladbam in odzivi na dela ponujajo zgodbo o tej nuji ustvarjalca po iskanju svoje, sveže, žive umetnosti.

2 Biografija

V nadaljevanju skladatelj sam govori o sebi. Povzel sem že objavljene intervjuje (predvsem Šuster, 15. 1. 1980; Dekleva, 1995; Pompe, 2004; Rojko, 2004; Bervar, 2013; Bervar, 2014) in prosil skladatelja za dopolnitve. Rojko je prijazno dodal to, kar se mu je zdelo pomembno – ponekod je temeljito preformuliral vsebino z željo po vsebinski izčrpnosti. Pripoved tako ostaja v prvi osebi in brez navajanja virov, po katerih je celota nastala. Tako niso vključeni samo različni doslej objavljeni biografski podatki iz različnih medijev, temveč spomin šestdesetletnika, ki aktivno sooblikuje glasbeno življenje tako doma kot v Nemčiji in sklada od leta 1973 naprej.

2.1 Začetki



Fotografija 1: *Prvi podvigi Uroša Rojka.*
Arhiv skladatelja.

Rodil sem se v Ljubljani. Menda sem se dobesedno »izstrelil« na ta svet. 14 dni prej, kot je bilo to predvideno, – hotel sem živeti brez odlašanja, takoj, čim prej! Stanovali smo na Tržaški ulici 13 (danes 7), zraven Vrhničana, nasproti Tobačne. Kasneje smo se preselili na Streliško (nad nekdanjo ljudsko kuhinjo), maja 1957 v Podselo ob Soči, septembra 1958 v Tolmin, 1969 pa spet nazaj v Ljubljano.

Prvi dve leti sem preživel povsem neproblematično. Bil sem krepak in zdrav otrok. Potem pa, kar na lepem – vnetje slepiča. Ko me mama Ida nekega jutra ni in ni mogla zbuditi, čudno zvitega v klopčič, je, specialistka (takrat je bila otroška negovalka v jaslih, kasneje pa vzgojiteljica v vrtcu), takoj posumila, da gre za slepič. Njen instinkt mi je rešil komajda (tako korajžno) začeto življenje. V naglici me je pograbila in odnesla v bolnico naravnost pod nož, kajti slepič se je že začel razliviati. Še kakšno minutko in bilo bi prepozno ... Hvala, mama!!! No, po tistem pa je bilo vse čudno, strašno in grozno. Postal sem suhčen, drobcen, jokav, trmoglav in siten otrok. Po tistem si nisem upal

skozi nobena vrata. Težko trdim, ali se spominjam ali pa je slika nastala po »družinskih pripovedih« mojih staršev, vendar: še zdaj vidim drobnega kratkohlačneža, ki kriči »Ne, ne, ne!!« in vleče mamo v stran, medtem ko ga ona, držeč za roko, skuša potegniti v tramvaj. (Takrat so vozili v Ljubljani tramvaji, le zakaj so jih ukini?) No, ne skozi vrata tramvaja, ne skozi katera koli druga tuja vrata me ni bilo mogoče zvleči. Z izkušnjo bolnice sem očitno ponotranjil nekaj sila neprijetnega in vsaka vrata so za mojo otroško dušo posebej pretečo nevarnost.

Glasba je bila doma stalna spremljevalka. Moj oče Martin, ki se je rodil na relativno napredni kmetiji na vzhodnem robu Slovenije (Grabrovnik, Štrigova, danes je to to Hrvaška) in je kasneje kot geodet in kartograf deloval na Geodetskem zavodu SRS, je bil zelo nadarjen in ustvarjalen mladenič. Ob štirihterih zjutraj je, denimo, šel kositi na njivo, da je imel potem dovolj časa zase, da je vadil harmoniko, študiral teorijo iz zvezkov, ki mu jih je preskrbel bližnji sosed. Bil je samouk, harmoniko je dobro obvladal, do druge svetovne vojne pa tudi občasno igral na zabavah, porokah, praznovanjih, igral je takratne »šlagerje«, starogradske pesmi, hrvaške popevke, ljudske pesmi, seveda je lahko briljanto odigral tudi Montijev »Čardaš« ... Po vojni je, med drugim, opravil tečaje za umetniško risanje in odkar pomnim (še zdaj – pri njegovih devetdesetih letih!) je bilo risanje in predvsem slikanje v olju njegova druga muza. Pri vsem tem pa ne smem pozabiti še vsaj na troje: Morda je bil eden prvih (vsaj v Tolminu) lastnikov (Teslinega) kolutnega magnetofona, s katerim je snemal in presnema val glasbo z radia, snemal dogodke doma ali na drugih lokacijah. Posnel je na primer obsežen intervju s svojim očetom, zvočni zapis je (arhivirano) pričevanje časa med prvo in drugo svetovno vojno in seveda tudi časa druge svetovne vojne same, pričevanje o šegah, navadah, usodah ljudi Štrigovske fare ... Imel je obsežno fonoteko trakov, ki jo je veliko kasneje, v času digitalizacije, uredil in pretvoril v digitalni zapis.

Potem je tu fotografija. Odkar pomnim, je moj oče fotografiral, imel je Laico, fotoaparata, s katerim je dokumentiral dogodke še iz svoje mladosti, kasneje čas mojega in bratovega (Romanovega) otroštva. Najbrž je čisto odveč omeniti, da je imel lastno temnico, in da je filme vedno sam razvijal, ker pa fotografski papir ni bil ravno poceni, so bile fotografije včasih res čisto majčkene, recimo formata »bonzai«. Pozneje, z nastopom barvne fotografije je začel



Fotografija 2: Uroš Rojko pri poldrugem letu. Arhiv skladatelja.

slikati krajino, naravo, različne dogodke, v Tolminu pa tudi kasneje v Ljubljani (od 1969 naprej) so se ob obiskih ali srečanjih s sorodniki ali prijatelji redno prirejali večeri diapozitivov (kar je bilo potem, včasih, ko sem že odraščal, tudi kdaj odveč ali celo zoprno, saj sem posnetke, ne glede na »neoporečnost« njihove kvalitete in umetniškega naboja in tudi njihovo dramaturško sosledje poznal že na pamet).

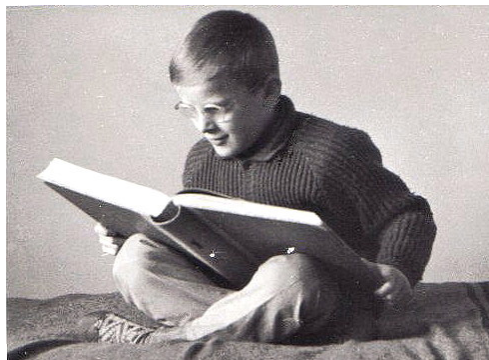
Tretje področje, ki je o(b/d)likovalo mojega očeta, je bila njegova praktična žilica. V preddigitalnem obdobju »je ni bilo stvari«, ki je moj oče ne bi bil popravil. In dober glas seže v deveto vas. Tako je stalno popravljajl električne aparate, slušne aparate, gospodinjske aparate, prijateljem, znancem, sorodnikom, vse seveda vedno brez odškodnine, kajti to bi mu bilo izpod časti. V vsakem problemu (še vedno) vidi izziv in se (takoj) loti iskanja rešitve. Mislim, da bi o tem moral on sam napisati knjigo. Tako se loteva tudi zdravstvenih težav. Naj omenim prigodo. Mislim, da je od tega vsaj 30 let, ko mu je zdravnik specialist postavil diagnozo: obrabljena vratna vretenca, posledica sedenja v pisarni (kot kartograf je na Geodetskem zavodu Slovenije risal karte, za kar je seveda izumil, med mnogimi drugimi novotarijami, posebno pisalo z drsno utežjo za risanje »izohips«, kar je šele z digitalizacijo postopkov postalo nepotrebno, a pred tem so praktično vse karte Slovenije, tudi še Jugoslavije, nastale s to tehnologijo). Glave praktično ni mogel več »držati pokonci«, skratka »konec« – vsaj konec življenja v normalnem smislu. Kdor drug bi se s tem morda sprizajnil, ampak moj oče? Seveda ne! Tudi v tem se je odločil videti problem, ki ga kaže rešiti. Preudaril je in na sebi lasten način z logičnim razmišljanjem raziskal princip mehanizma in delovanja vratnih vretenc, iz debelejšega (verjetno šotorskega) platna si je sešil »kalup« za »obešanje« glave, ki ga je s posebej za to izdelanim škripčevjem pritrdil na strop. Vrv, ki je na drugi strani škripca štrlela navzdol, je nato z roko pritiskal navzdol in s tem (vmes je recimo gledal televizijo) »nategoval« vratna vretenca navzgor. Takoj je začutil olajšanje v vretencih, po nekaj mesecih rednega treninga po večkrat na dan jih je pozdravil in zdaj (l. 2015), po vsaj tridesetih letih nima s tem več nobenih težav.

Mama Ida pa je pela. Njen oče, moj dedek, je bil nekoč (v ljubljanskih ljubiteljskih krogih) precej aktiven violinist, igral pa je tudi harmoniko. Tako je bila pri nas doma glasba nekaj samoumevnega. Moja mama je bila dobra operna poznavalka. Na radiu je redno poslušala operne oddaje, ob tem je arije pela, na besedilo ali samo na vokalize, če se besedila ni spomnila, poznala pa je dobršen del opernega repertoarja. V tolminskem obdobju sta oba starša več let aktivno sodelovala s tamkajšnjo folklorno skupino, mama pa je kot sopranistka pela v tolminskem vokalnem kvartetu in oktetu (dir. Vera Klemente).



Fotografija 3: Uroš Rojko z mamo Ido in tri leta starejšim bratom Romanom.
Arhiv skladatelja.

ke, kar je pomenilo oceno odlično 5! Naj povedano ilustriram z dvema primeroma: Vsak dan se je pouk pričel tako, da ko je tovariš/ica učitelj/ica priš(e)l/a do katedra, smo složno vstali in dežurn(ij)/a učen(ec)/ka je zaklical/a: »Začnimo pouk s pionirskim pozdravom,« na kar smo vsi enoglasno zavpili: »Za domovino, s Titom naprej!« Meni se je to zdelo sčasoma prav trapasto in namesto »s Titom naprej« sem raje zaklical »s Titom nazaj«. Prav frajersko sem se ob tem počutil, dokler me ni nekega dne sošolka zašpecala! »Kaj si rekel?!« me je razredničarka svareče prebodla z očmi in v razredu je nastala smrtna tišina. Sploh se ne spomnim, kako sem se izmazal, starši pa so bili seveda klicani na raport, češ, kaj da se mi pogovarjamo doma in da ni tu kakšne zarote? Res pa je, da smo se doma marsikaj pogovarjali, recimo, da je bil oče med vojno partizanski



Fotografija 4: Za nekatere vsebine v šoli zelo zagret, za druge malo manj ...
Arhiv skladatelja.

Glasba in risanje sta mi bila torej tako rekoč položena v zibelko.

Načelno sem bil svojeglav, nemiren, težko vodljiv, glasen, tudi predrzen osnovnošolec. Bržkone bridka preizkušnja marsikateremu učitelju (osnovna šola Tolmin), za kar sem doma praviloma vedno prejel »zasluženo plačilo« ... Ocena mojega vedenja (polletna in končna letna ocena) se je pogosto sukala med 4 in včasih celo 3, kar je bilo relativno pohujšljivo, glede na splošen standard, ki so ga izpolnjevali sošolci in sošolke,

kurir in da so ga ujeli in da je bil s svojim očetom zaprt v madžarskem zaporu, ki so ga kmalu prevzeli esesovci in ti so potem gnali zapornike v smeri Mauthausna. Ta pa je bil prenatrpan, tako da so jih preusmili proti Dachau, vendar so jih Amerikanci prehiteli in koncentracijsko taborišče osvobodili. Oba sta se v tej zmešnjavi nekako izmuznila in se peš odpravila proti domu, po treh mesecih sta se vrnila v Grabrovnik. Seveda je bil potem moj oče član komunistične partije, iz katere pa je

izstopil, mislim da dvainpetdesetega leta, ko je bilo to precej tvegano. Pika na i je bil primer, ko so neko starko enostavno vrgli iz stanovanja, da so lahko podrli poslopje zaradi gradnje ljubljanskega tunela. In ko je oče zaradi tega ostro protestiral, so v njem prepoznali političnega nasprotnika. Njemu se je vse skupaj uprlo in je izstopil. Drugi primer: Prišlo je obdobje, ko smo fantje dekletom privzdigovali krila. »Skirt up« bi se temu reklo v današnjih časih ... Danes bi bilo to težje, ker so mladenke večinoma v kavbojkah, takrat pa so se nosila krilca. Sam sem bil, kot »priseljensec«, ki ni govoril po »tminsko« in se je v izrazito lokalpartriotski provinci počutil tujek, dokaj sramežljive narave. Nikoli ne bi sam prišel na tako nespodobno idejo. Idejni vodje so bili zlasti mladeniško vulgarni starejši sošolci, ki so, vsaj nekateri, že tudi po dvakrat ponavljali razred. Prej ali slej pa je pri tem šlo tudi za čast: Lepša kot je bila sošolka, ki si ji privzdignil krilo, več je veljala trofeja. S psihološkega vidika bi bilo moč narediti študijo o značajnih potezah izbranih žrtev. Nekatera dekleta so se prisilni razgalitvi vdano prepustila, druga so posmehljivo zamahnila z roko češ: neumni, bedasti otročički. Nekatera pa so bila hudo užaljena in prizadeta. Ena od slednjih seveda ni zašpecala vulgarnih sošolcev, ampak mene! In razrednik je odredil, da med odmori ne smem ostati v razredu, ampak čakati pred šolo, dokler ne zazvoni in potem pred zbornico počakati naslednjega učitelja in z njim prikorakati v razred. Tako sem bil kaznovan. Kazen pa je bila tudi imenitna, saj se je tako samodejno vzpostavil nekako bolj oseben odnos z vsako tovarišico ali tovarišem (morda današnje mlade generacije ne vedo več, da so se učitelji in učiteljice takrat imenovali »tovariši« in »tovarišice«, slednje tudi kratko »šice«), s katerimi sem tako čisto posebej in izbrano lahko korakal po hodnikih osnovne šole in v razred.

Čisto drugače pa je bilo pri glasbi in pri likovnem pouku. Tedaj sem bil srečen, posvečen, uravnovešen, osredotočen, marljiv, pozoren in ustvarjalen. Nekako obžalujem, da je večina mojih likovnih izdelkov, ki so takrat nastali, ostala v šoli ali pri učiteljicah. Pozneje je bil v Tolminu silen potres, osnovna šola pa se je zrušila.

Ne spomnim se, da bi me kdo kaj spraševal, ali da bi se o tem kdaj pogovarjali (kar pa seveda ni izključeno), vendar, nekega dne, šest let sem bil star, se je na mizi pred menoj znašla lična škatlica. Ko sem jo odprl, je prijetno zadišalo po lesu in vazelinu, notri je bila čudovita, lesena, svetlorjava frulica. Če bi hotel izpostaviti trenutke, ko sem občutil neomajno srečo v svojem življenju, je bil ta eden od izrazitejših. Začel sem obiskovati nižjo glasbeno šolo v Tolminu. To je bila manjša, kar nekakšni vili podobna hišica na Gregorčičevi ulici. Zunaj kamnite, znotraj stare lesene škripajoče stopnice, nekaj majhnih vadih z rjavimi klavirji (vsaj takšne imam v spominu), povsod pa tisti značilen vonj po starem lesenem pohištvi. Vzljubil sem obred odpiranja škatlice, »maziljenja« plutovine z vazelinom, sestavljanja inštrumenta in igranja nanj.

In leto dni kasneje se je vse skupaj kar neverjetno stopnjevalo. Frulica se je nenadoma »prelevila« v klarinet. Nekaj glasbenikov je bilo, ki so v Tolmin prišli, nekaj časa na glasbeni šoli poučevali in spet odšli. Učili so tudi mene, tega se (res bežno) spomnim. Moj prvi »pravi« učitelj klarineta (tovariš torej) je bil Staneta Tušar. Njegova, torej Tušarjeva družina (soproga Mira in hčerka Mateja) in naša družina sta si bili zelo blizu. Družili smo se tudi sicer ob najrazličnejših priložnostih. Jasno kot beli dan, da je bila Mateja moja prva velika ljubezen in da sva na počitnicah v Štrigovi, med tem, ko sva z leskovimi vejami podila obade z najinimi otroškimi, od večernega poletnega sonca obsijanih nog in podplatastih stegen pasočih se krav Liške in Muške, sanjala, da se bova nekoč poročila.



Fotografija 5: Skladateljeva prva ljubezen. Arhiv skladatelja.

Kako je sreča opoteča, smo izkusili že leto dni kasneje: Staneta Tušarja, mojega prvega (pravega) učitelja klarineta nenadoma ni bilo več. Preminil je v prometni nesreči. Bilo mi je kakih osem let. Morda se nisem niti zavedal razsežnosti nesrečne tragedije, čutil pa sem neizmerno ogorčenost in praznino. Potem je nastopila jesen, novo šolsko leto. Sledilo je obdobje, ko sem bil,



Fotografija 6: Uroš Rojko in Mirjam Batistič za klavirjem na reviji glasbenih šol v Novi Gorici. Arhiv skladatelja.

vsaj glede glasbenega mentorstva, prepuščen samemu sebi. Klarinet pa sem vseeno igral in vadil vsak dan (medtem ko so se vrstniki na dvorišču kotalkali ali igrali nogomet), moj oče mi je vedno prisluhnil in me vzpodbujal. Tudi napotkov ni manjkalo, splošnih, bolj občeglasbeniških, glede tehnike igranja pa mi seveda ni mogel kaj prida svetovati.

V tistih časih je Tolmin premogel kakih 3000 prebivalcev. Vsi so se med seboj poznali. Tako sploh ni

bilo naključje, da sta gospod Zorko Fon, nekoliko priletnejši, a strasten ljubiteljski fotograf in moj oče, ki ni bil pri tem nič manj strasten, nasprotno, ravno on je Zorka Fona navdušil za fotografijo, našla drug v drugem posvečenega zaveznika in empatičnega sogovornika. Ker pa je bil gospod Fon tudi violinist in učitelj violine na tolminski glasbeni šoli, sta se posvetovala še glede mene. Rezultat je bil ta, da sem dobil novega učitelja glasbe, ki sicer, kot v primeru mojega očeta, glede klarineta ni bil strokovno podkovan, lahko pa me je vodil in uril v muzikalčnosti, estetiki in podajanju glasbenega gradiva. Tu pa je bila še ena čudovita oseba. Profesorica klavirja, Mirjam Batistič. Bil sem res še otrok, ampak vedel sem in videl, da je bila zelo lepa, blaga in glasbi neomajno predana oseba. Pozneje sem se pri njej učil prvih pianističnih veščin, večino pa me je prav ona spremljala na klavirju, kadar sem nastopal kot mladi klarinetist. Žal je tudi ona veliko prezgodaj zapustila ta svet ... Spremljala me je tudi na reviji glasbenih šol v Novi Gorici, ko sem igral Schubertovo *Serena-do* za klarinet in klavir v B-duru D957/4. Po koncertu so mi povedali, da so se gospe od globoke ganjenosti kar razjokale.

Matija Tercej, direktor Srednje glasbene šole v letih 1963–1985, me je slišal in rekel, da moram priti v Ljubljano, da se bom *zares* učil. Tako se je zgodilo.



Fotografija 7: Koncert Glasbene šole. Uroš je v prvi vrsti (klarinetist na levi strani).
Arhiv skladatelja.

Vsi so imeli razumevanje za moje glasbene ambicije, doma in v šoli. Od šestega do osmega razreda osnovne šole sem se vsak četrtek vozil v Ljubljano, na ZGBI (Zavod za glasbeno in baletno izobraževanje – današnji konservatorij), kjer sem prvi dve leti obiskoval pripravnico, tretje leto pa redno vpisal prvi letnik.

Avtobusi iz Tolmina v Ljubljano in nazaj so vozili tri ure v eno smer. Takrat se je v avtobusih še kadilo in to s šoferji na čelu. Ko se je smrad po svežem in starem nikotinu pomešal z vonjem po nafti, ki je puhtel iz motorjev, ki so takrat bobneli in rohneli še spredaj med šoferjem in vizavi sedečim sprevodnikom in so dodatno zavonjali mastni sendviči z mortadelo, sirom, vloženi kumaricami in papriko, obogateni z omamo alkoholnih hlapov različnega izvora ter prepotenega podpazdušja in oznojenih sezutih stopal, se je včasih človeku zdelo, da bo zdaj zdaj izgubil zavest, pogosto pa je v želodcu zavladata huda slabost, ki jo je k sreči lahko nekoliko omilil rešilni desetminutni postanek na Godoviču.

Ob četrtek zvečer sem imel torej lekcije s Francem Tržanom v Ljubljani. On je bil seveda moj pravi učitelj klarineta.

2.2 Najstniška leta

Takrat se mi o glasbeni teoriji ni kaj dosti sanjalo. Prihajajoči/e in odhajajoči/e glasbeniki in glasbenice so jo sicer na tolminski Glasbeni šoli občasno poučevali/e, vendar sem se veliko raje potepal, kot pa da bi se učil dolgočasnih lestvic in zoprnega kvintnega kroga. Tako sem se v Ljubljani nenadoma znašel (vsaj tako sem svoje novo glasbeno okolje takrat doživel), med samimi profesionalci, zavidljivo izurjenimi solfedžisti in teoretiki. Takratni učitelj teorije glasbe profesor Maks Jurca je bil hiter, zahteven, resen in strog. Bil je izredno visoke postave, vedno v sivi obleki, podolgovatega obraza, izrazito visokega čela in pronicljivega pogleda. Njegovi dolgi prsti so osupljivo obvladovali klaviaturo, veliko nam je igral. Spretno in razkošno je spremljal naša »opevanja« lekcij iz solfedža iz učbenika – Maks Jurca. Prvo lekcijo solfedža pa je začel z vprašanjem: »Ima kdo absolutni posluš?« Zdrzil sem se; v Tolminu sem slovel kot izjemen talent z ostrimi ušesi. Panično sem okleval – naj dvignem roko ali ne? Pa me je prehitel sošolec, ki je igral rog. Jurca ga je preizkusil: zaigral je poljuben ton na klavirju, nakar ja sošolec izstrelil: *fis* – ali *ges*; Jurca je zaigral naslednji ton, sošolec: *cis* – ali *des* in tako napej, jaz pa sem z vsakim odgovorom bolj lezel skupaj. Obup! Kako so me naplahtali. Kako so lahko govorili, kakšen talent da sem, ko pa vendar nimam najmanjših

pogojev? Saj sploh ne vem, kaj pomeni absolutni posluš, še huje pa je, da to ljudje imajo, jaz pa (očitno) ne ...

V razredu sem bil, kot se mi je nenadoma zazdelo, edini tako »na celi črti« ne-popisan list. Doma sem, do kraja demoraliziran, o vsem poročal. Moj oče pa: »Te bom jaz naučil teorije in solfedža!« Toda – on kot samouk, ki je sicer vedel, kako »stvari stojijo« in koliko višajev ali nižajev ima ta dur ali oni mol – on ni bil posebej izurjen za to. V didaktičnih veščinah podajanja snovi ni bil tako »doma« kot na številnih drugih področjih: vedno znova sva poskusila, vsakič se je končalo tako, da je hudo narasla temperatura, saj je izgubil živce, ker njegove razlage niso kaj prida zalegle. No, potem sva se le zmenila, da bom to že nekako uredil (kar te ne ubije, te ojača ...). Maks Jurca pa je natančno vedel, kako priti do znanja, namreč: *Trening, trening, trening!!!* Verjetno nisem nikoli manjkal na njegovih »seansah« in vse njegove razlage sem si vestno zapisoval. Nekje imam še shranjen kup notnih zvezkov, popisanih od prve do zadnje strani: Intervali na vseh tonih – notni zapis, zapisana njihova imena, stran za stanjo intervali, potem akordi, triglasni, štiriglasni, obrati akordov, petglasni ... Potem mnogostranost v vseh možnih tonalitetah – kje vse se neki akord lahko nahaja in zakaj ... Iznašel sem sijajno tehniko, kako se naučiti intervalov, akordov in mnogostranosti: na posamičen listič papirja sem napisal ime intervala na določen ton (recimo: zv 4 – zvečana kvarta – na tonu *cis*). Niz lističev, na katerih so bili posamično imenovani vsi možni intervali na vseh dvanajstih tonih, posebej navzgor in posebej navzdol, sem stresel v klobuk. Potem sem na posamičen listič notnega papirja konkreten interval notiral, torej z notnim zapisom. Ta niz lističev je ponovno obsegal vse možne intervale na vseh 12 tonih. Tudi te sem stresel v isti klobuk in vse skupaj premešal. In potem sem »treniral«. Naključno sem izvlekel listič iz klobuka in glasno izgovoril – v primeru lističa iz prvega niza – imena obeh tonov, ki sta ustrezala zapisanemu intervalu ali pa, v primeru lističa z drugega niza – glasno izgovoril ime intervala, ki je bi notno zapisan. Vsak dan (!) sem vlekel lističe iz klobuka, dokler ni bil le ta – prazen. Tako sem sistematično, vedno po naključnem vrstnem redu, predelal vse intervale – imensko in notacijsko. Enak postopek je veljal za akorde in za mnogostranost. Pravilnost odgovorov sem, dokler je bilo potrebno, vsakokrat preveril v zvezku, kjer je bila zapisana vsa snov. Omenjeno tehniko priporočam vsakomur, ki si želi pridobiti temeljito znanje na poljubnem področju, ne samo na področju glasbene teorije. Seveda je tu predpogoj, brez katerega se ne zgodi prav nič: volja! Ko sem odkril, da gre za moj »življenjski projekt«, me ni več zapustila. Po dveh letih sem imel iz teorije in solfedža oceno odlično (5).

Maks Jurca je bil torej zakon, kot bi se reklo danes. Bil mi je pravi ideal »muzikusa« in hkrati zagotovilo za varno pot do kvalitetnega znanja.

Tako kot Maks Jurca, tako tudi Franc Tržan! Po štirih letih klarinetistične »naive« sem si kot avtodidakt prilastil kopico »razvad« in zaprek. Nastavek, torej tehnika, kako ustnik namestiti med čeljusti, kako te aktivirati, v kakšni smeri pritiskati na jeziček, kako nadzirati pritisk zraka – vse to je bilo precej narobe. Potem jezik – zakaj staccato ne teče hitreje – s katerim delom jezika se dotikati katerega dela jezička? Kako pritiskati s prepono, kako aktivirati trebušne mišice. Roke, prsti – ti so bili krčeviti, premočno so pritiskali na tipke in luknjice, namesto da bi bili sproščeni in enakomerno zaokroženi, saj bi le tako lahko bili hitri in gibčni ... Vse to sva začela postavljati na novo. Ton! Kakšen mora biti ton? Poln, izenačen v vseh legah, bogat, barvit! Franc Tržan je bil prvi klarinetist – solist v Slovenski filharmoniji. Njegov sloves je segal daleč, predvsem po značilnem, žametnem tonu, ki ga premore le redko kdo. Vladalo je neizmerno zaupanje, bila je volja! Dve leti sva odpravljala napake!

Kolegi, sošolci so bili že virtuoz, jaz pa sem igral »dolge tone« in tonske vaje. Tu se moram spomniti filma »Zbogom, moja konkubina« režiserja Chena Kage po romanu Lilian Lee, kako so na kitajskem dvoru vzgajali bodoče mojstre pekinške opere. Otroke brez staršev, sirote iz sirotišnic so strpali v šolo. Pogoji so bili strašni. Otroci so tam tudi umirali. Metode so bile neizprosne in krute. Mali kaznovani »grešnik« je na primer moral sredi zime na pol gol na dvorišču v snegu in ledu celo noč stoje držati nad glavo veliko posodo napolnjeno z ledeno vodo. Malo kateri se ni zgrudil. Samo najmočnejši, najbolj trmasti, najbolj odločni ne! Ko je glavni junak filma premagal vse preizkušnje in postal slavni mojster kitajske opere in se mu je klanjal ves Peking, je sam svoje učenčke skušal, seveda v že čisto drugačnih družbenih razmerah, enako



Fotografija 8: Na pedagoški gimnaziji (Uroš je drugi v prvi vrsti).
Arhiv skladatelja.

vzgajati. Učenec se mu je uprl, treščil posodo z vodo ob tla in odšel ... Hočem reči, po mojih današnjih izkušnjah je precej malo verjetno, da bi dandanes kdo še dve leti vztrajno popravljaj in odpravljaj napake.

No, po dveh letih je klarinet končno »zapel«. Ampak, da sem pridobil še tehniko, sem potreboval še nekaj časa.

Ko smo se po končani osemletki v Tolminu leta 1969 preselili v Ljubljano, sem se vpisal tudi na takratno GPS (Gimnazija pedagoške smeri) in tako z enoletnim zamikom vzporedno obiskoval pedagoško gimnazijo in srednjo glasbeno šolo. Ideja, ki je tičala za tem, je bila sledeča: stranski predmeti, vsaj kar zadeva predmete splošne izobrazbe, naj bi bili na ZGBI precej okrnjeni. Po drugi strani pa so bili na pedagoški gimnaziji izrazito podprti prav »moji« predmeti, torej glasba, likovna umetnost in tudi telesna vzgoja. Tu je bila zlasti košarka, skok v višino, bil pa sem tudi izredno hiter šprinter na 100 m – na troboju ljubljanskih gimnazij sem dosegel rezultat 11.06, kar naj bi bilo takrat boljše od svetovnega rekorda za ženske. Ko sem že pri ženskah: v prvem letniku gimnazije sem v razredu javno izjavil, da se še deset let ne bom zaljubil. Poleg tega mi še na misel ni prišlo, da bi se kakšna deklica lahko zaljubila vame, saj sem bil izrazito problematičnega videza. Takrat so v šolo vsi hodili v kavbojkah in fantje so imeli dolge lase. Moj oče pa je imel tudi drugo plat, ki je še nisem omenil. Bil je namreč zelo strog; vedno je imel prav in to brez ugovora in najbolj mi je šlo na živce, kadar – in da – je imel prav. Poleg tega je bil starokopiten: seveda nisem hodil k frizerju, on me je strigel in to čisto na kratko, zadaj na »žgatico«, kot je njega nekoč strigel njegov oče! V šolo sem hodil v širokem, staromodnem črnem suknjiču, ki je priromal v ta namen bržkone iz Štrigove v Ljubljano, verjetno je nekoč pripadal stricu Števeku (očetovemu bratu), hlače so bile zelo široke, spredaj na črto, spodaj ozke, za nameček pa sem nosil očala z debelim črnim okvirjem. V prvem in drugem letniku sem bil kljub temu nekakšen zgled, saj sem vse znal, na vsako vprašanje učitelja sem odgovoril pravilno, v odmorih sem pred poukom glasbe v učilnici »raztural« na klavir, razrednik Križnar je v meni s pedagoškopsihološkega vidika videl jedro razreda, kot sem pozneje izvedel. A moja



Fotografija 9: *Vezi z naravo so pomembna življenjska rdeča nit.* Arhiv skladatelja.

najava se ni izšla. Nesrečno sem se zaljubil že konec prvega letnika in to na plavalnem tečaju, ki je bil organiziran za vse prve letnike v hrvaškem Osorju ... Sošolci so imeli vedno žepnino in hodilo se je v »Sodčka« na pijačo, jaz pa nikoli nisem mogel častiti, ker nisem imel žepnine. Vsi so kadili, jaz seveda ne, pa sem bil prisiljen tu in tam doma denar izmakniti, saj drugače nisem mogel med sošolci preživeti. Seveda se je kraja razkrila in vse je šlo narobe. Matematik Oblak, ki je stavil na moje logično mišljenje, s katerim sem si zagotovil samoumevno petico pri geometriji v prvem letniku, je vidno razočaran izgubil potrpljenje nad menoj pri algebri v tretjem letniku in rekel: »Če ne bi bilo algebre, Rojko, bi človek še danes v jami jedel travo ...« Popustil sem na celi črti, doma sem izvedel upor, zavrgel sem suknjič in staromodne hlače, nisem se pustil več striči, učil se nisem nič, začel sem kaditi, v predzadnji konferenci četrtega letnika gimnazije sem imel tri ali štiri graje, a postal sem sošolcem in sošolkam vsaj podoben, če ne že enak. Bile so tudi krajše, pa tudi nekoliko daljše (precej nedolžne) ljubezni ... Kljub vsemu pa sem po štirih letih gimnazije lahko bral ruske knjige v cirilici. Škoda, da nisem kasneje nikoli več prišel v stik s tem lepim jezikom in vse znanje je popolnoma izpuhtelo. Bil pa sem tudi dober plavalec. V četrtem letniku sem opravil tečaj plavalnega vaditelja in v poletnih mesecih tako v naslednjih letih na ljubljanskih kopališčih (Kolezija, Kodeljevo) in tudi večkrat v Savudriji mladino in otroke učil plavanja.

V tretjem letniku srednje glasbene šole pa so prsti na klarinetu stekli. Webrov *Concertino* op. 26 je bil preizkusni kamen. Že kar virtuozne pasaže v drugem in tretjem delu so mi sprostile roko. Od takrat naprej sem lahko igral. Osvojil sem tehniko. Potem sem veliko nastopal na šolskih produkcijah. Spomnim se, da nekaj časa kar približno vsake štirinajst dni. V razredu ob dvorani, kjer smo se nastopajoči ogrevali, sem vedno srečal ljubko Ireno Grafenauer, ki je bila čudežna deklica in je seveda nastopala vsak teden. Hecala sva se in se smejala, kar je bila odlična metoda za zbijanja treme. Jaz pa sem bil tajno zaljubljen vanjo. Glede treme pa lahko povem, da mi je povzročala res hude preglavice. Vsakokrat, ko sem stopil na oder, mi je bilo žal, da sem se znašel na njem. Večinoma pa so bili moji nastopi kljub temu dobri, kmalu sem tudi jaz veljal za klarinetista s posebno lepim tonom, kar je bila ne nazadnje dediščina Tržanovega skrbnega mentorstva. Dogajalo pa se je tudi nekaj značilnega: tudi po najbolj uspešnih nastopih, ko so mi mnogi čestitali in sem se počutil kot strelovod splošnega občudovanja, izpolnjen s sladkim priokusom zmagovalca in »posvečenega izbranca«, sem potem, ko so se ljudje razšli in sem razstavil klarinet, da bi ga očistil in spravil v kovček, občutil neizmerno osamljenost in praznino. Kot nekakšen vakuum, ki me je vsrkal vase in ločil od ljudi, od »človeškega«. Čemu biti izvrsten klarinetist, ko pa na koncu ostaneš – sam!



Fotografija 10: Rojko igra na »polklarinet«.

Seveda bi se tu lahko razprlo novo poglavje (ne samo) o odraščanju; o tavanjih, zablodah in iskanjih. Po definiciji obstaja jasna razlika med tavanjem in iskanjem. V resnici pa je ločnica zelo nejasna. Včasih tavaš in blodiš, a v resnici iščeš, včasih pa iščeš in iščeš, pa pozneje ugotoviš, da si taval in blodil. Prava pravcata blodnja pa je bil moj diplomski koncert ob zaključku šolanja na srednji glasbeni šoli. Bil sem sicer zelo dobro pripravljen, dve ali tri skladbe s programa sem naštudiral (kot je narekovala tudi obveza) na pamet. In nekdo mi je svetoval, naj grem popoldan spat, da bom zvečer svež in spočit. Ideja se mi je zdela odlična, pri čemer sploh nisem pomislil, da še nikoli, ampak res še nikoli nisem pred koncertom šel spat. In tako je nanese, da se po popoldanskem spancu zvečer sploh nisem mogel več skoncentrirati. Skladbe, ki sem jih igral na pamet, so v moji glavi postale amebaste gmote meglenih »mednotij«. Vsaka fraza, vsaka pasaža, ki sem jo bil toliko prevadil, se je zdaj zdela tuja in neprepoznavna. Igral sem torej na slepo, zahvaljujoč prstom, ki so boljše vedeli, kam in kdaj, kot pa glava. Vsak izkušen glasbenik seveda ve, kam to pelje! Ustavilo se je pri kadenci. Glava ni imela več ničesar skupnega z mojo igro, prsti pa so se zatakneli, padli iz avtomatizma in izgubili rdečo nit. Tišina. Ponovni »zalet«, zatik na istem mestu pasaže! Tišina. Ponovni poskus:

ne gre. Smrtna tišina. In še enkrat! In potem se je zgodilo: iz grla se mi je razločno utrla grda kletvica, ki je brez dvoma segla do zadnje vrste v publiko: »J.... ti!« Spreletelo me je po vsem telesu, ki se je hotelo na licu mesta ugrezniti do središča zemlje. Groza! Kje je zdaj tisti idiot, ki mi je svetoval, naj grem spat! Prav možno, da je bil na koncertu, kletvica pa je (čudežno) delovala, kajti kadenca se je razpletla in zaigral sem skladbo do konca.

Ne Tržan, ne komisija, ne starši, ne kdor koli drug niso pokazali posebnega navdušenja nad mojo eskapado. Tako nisem dobil odlične ocene, ampak samo prav dobro (4). In še leta za tem me je bilo strah igrati na pamet. Kljub vsemu pa sem kmalu lahko igral tudi v orkestru Slovenske filharmonije.

Nikoli nisem maral (seveda se to zdaj nanaša na klavir) igrati po notah, raje sem improviziral, izumljal nekakšne zvočne skovanke. Veliko sem komponiral v začetku sedemdesetih – eksperimentiral sem in zapisoval, to je bilo izhodišče za nekaj skladb, ki sem jih pozneje tudi dokončal. Na primer: *Štiri miniature* za tolkala in klavir in *Ne prehitro* za ksilofon in klavir, obe za tolkalca Dareta Gorenca (pozneje je postal timpanist v orkestru Slovenske filharmonije), ki ju je krstil na svojem diplomskem koncertu na Srednji glasbeni šoli v Ljubljani. Približno v istem času je nastal tudi ciklus štirih miniatur za klarinet in klavir, ki sem ga že dolgo pred tem začel koncipirati in oblikovati. Ta skladba se je kasneje v 1. letniku študija kompozicije prelevila v moj Op. 1 – v Štiri novele za violino in klavir.

Še v Tolminu sem sanjaril o tem, kako bi na klavir igral bolj jazzovske skladbe. Pri Mirijam Batistič sem po belih in črnih tipkah komaj shodil, ko sem že hitel vaditi v glasbeno šolo (klavirja doma nismo imeli), da bi noro užival v preizkušanju bolj zagonetnih harmonij in skušal po posluhu zaigrati kaj bolj »veličastnega«. Klavir je zame postal prava svetinja. Klarinet mi je pomenil nekaj samoumevnega, disciplino in nekakšno duhovno higieno, klavir pa hrepenenje po obljubljeni deželi. Morda se sliši neverjetno, vendar sem še v šoli med poukom pogosto občutil velikansko srečo ob misli na to, kako bom iznašel čudovito glasbo, ki jo bom zaigral na klavir. In na poti v glasbeno šolo sem ves nervozen nečakano upal, da bo klavir prost, da ne bo že zaseden in da bom lahko vstopil v svoj čarobni svet. Potem sem bil pogosto razočaran, ker klavir ni hotel tako zazveneti, kot v moji domišljiji. Po eni strani, ker nisem znal tako zaigrati, po drugi strani, ker so bili klavirji praviloma preveč razglašeni. Jezilo pa me je tudi to, da nikakor nisem mogel razvozlati skrivnosti jazzovskih harmonij. Teoretične podlage nisem imel nobene, po posluhu sem zadel marsikatero harmonijo – z dodajanjem kakšnih sekund ali alteriranih tonov, vendar si nisem znal predstavljati, kako lahko jazzisti improvizirajo brez kakršne koli napačne note. Oče mi je velikodušno dovolil

uporabljati Teslin kolutar, strastno sem pregledoval njegove številne posnete trakove in iskal skladbo, po kateri sem hrepenel. In sem jo našel: *Dream A Little Dream Of Me* (The Mamas & The Papas). Seveda takrat nisem vedel ne za naslov skladbe, ne kdo jo izvaja, kar me tudi ni zanimalo. Glasba me je prevzela in transkribiral sem jo oz. zapisal, mislim da ko smo bili že v Ljubljani. Ko smo kasneje vendarle v nekem seniku na Gorenjskem našli star klavir z veliko pretrdimi tipkami, da se je nanj zelo težko igralo, ampak je bil cenovno dostopen in je priromal v dnevno sobo na Gorkičevi v Ljubljani – šele takrat sem jo lahko staršema »zmagoslavno« zaigral, do takrat pa sem jo vneto vadil fiktivno in virtualno. Še desetletja po tem me strast do klavirja ni minila. Tu ni bilo govora o pianizmu, tehniki ali klavirski literaturi, klavir je bil zame kot opij. Kjer koli sem nanj naletel, v lokalni, na obisku pri prijateljih, v kakšnem zaodru, na kakšnem zapuščenem hodniku, nikoli nisem mogel mimo, prsti so me vedno strašno zarsbeli. Seveda je užitek eksponentno naraščal z vsakim naključnim (laičnim) poslušalcem. Moja obsesija z glasbo je postala za sosede na Gorkičevi ulici v Ljubljani prava mora. Čeprav smo »Rojkovi« dosledno upoštevali dovoljene ure za vadbo, je bilo nekaterim sosedom to odločno preveč. Ko se je trkanje po ceveh radiatorjev začelo že takoj, ko sem začel igrati, je bilo treba ukrepati. In spet se je moj oče famozno izkazal: v dnevni sobi mi je zgradil zvočno izoliran kabinet. Izoliral ga je s plastmi penaste gume na tleh, na stropu in vseh stenah, v njem je bilo ravno dovolj prostora za klavir, mene in klarinet. Tu sem potem lahko neomejeno »razgrajal«, podnevi ali ponoči, saj razlike ni bilo, glede nato, da kabinet ni imel oken in sem vedno vadil pri luči.

Ko sem vpisal klarinet na akademiji, sem hkrati na srednji glasbeni šoli vpisal še klavir pri nadvse prisrčni profesorici Giti Mally. Na akademiji sem prišel v razred prof. Mihe Gunzka. »Ločitev« od Franca Tržana je bila precej boleča, tem bolj v pričakovanju je bila prva ura pri Gunzku. Zaigral sem mu etudo, toda slabo, brez posebnih idej in izraza, tu in tam se je tudi kaj zalomilo. Ko sem končal, sem se hotel opravičiti, odgovornost za medlo igranje pa vsaj delno pripisati »uporu« slabega trstnega jezička. Pričakoval pa sem tudi, da bo sledilo intenzivno delo, da se bova lotila detajlov, kar bi pomenilo: od note do note, od fraze do fraze – kakor sem bil navajen pri Francu Tržanu. Prof. Gunzek pa je vprašal: »Imate še kaj?« ne da bi prekinil z reševanjem križanke! Preplaval me je (že) znani občutek. Občutek, kot da bi bil v sporu s celim svetom. Izkoristil sem pravico, ki jo ima vsak študent – prosil sem za zamenjavo profesorja! Prošnji je bilo ustrezno. Prišel sem k prof. Alojzu Zupanu (Vuju). Prof. Gunzek pa je postal dekan! (Prej, takrat in potem, vedno sem bil v nekakšni opoziciji ...) Z Vujem pa sva lepo delala. Starši so spremljali moje

glasbeno napredovanje. Oče je prišel na vsak interni nastop in posnel zdaj že z novejšim Philipsovim magnetofonom nastop svojega sina. Na vrsto je prišel tudi slavni Mozartov *Koncert za klarinet in orkester* v A-duru – žal le s klavirsko spremljavo in tudi ne v A ampak v B duru, saj A klarineta nisem imel. S korepetitorko Nado Oman sva bila že stara znanca, saj me je večinoma ona spremljala na nastopih. S klinom sem zbijal klin in Mozarta igral na pamet. Seveda nisem šel pred nastopom spat! Izvedba je bila odlična. Z Vujem in kolegi, ki so tudi nastopali, smo šli po koncertu na pivo in dogodek proslavili.

Tudi s profesorico Gito Mally na srednji glasbeni šoli sva se odlično razumela, vendar se je moj pogled na »moj pianizem« precej razlikoval od njenega. Moj načrt je bil, da si izpopolnim tehniko, da se naučim spretno igrati po notah, ne na pamet, kot je bil vedno primer pri improviziranju. Razlika je namreč velika; če igraš brez not, gledaš v klaviaturo in ni težko zadeti pravih tipk. Če igraš po notah, moraš gledati – v note in ne v klaviaturo, roke in prsti morajo torej sami najti prave tipke. To je čisto druga pesem! Gita Mally pa je hotela – da nastopam. Četudi je to presegalo moje ambicije, saj nisem bil pianist, ampak klarinetist, je seveda tudi igranje klavirja na odru pomenilo poseben izziv. Sošolka na prvem in jaz na drugem klavirju sva recimo izvedla na šolski produkciji nič manj kot *Paganinijeve variacije* za dva klavirja Witolda Lutosławskega. Igral sem pa tudi *Sedem balkanskih plesov* Marka Tajčeviča, kjer je kar mrgolelo vratolomnih trilčkov.

Takrat sem tudi plesal standardne plesse v klubu Tineta Rožanca. Tisto zimo je bilo v Festivalni dvorani medklubsko tekmovanje na isti dan, ko sem imel zvečer nastop na Zavodu za glasbeno in baletno izobraževanje. S soplesalko sva se presenetljivo uvrstila v naslednjo rundo, ki pa je nisva mogla odplestat – ker sem moral na nastop. Zunaj je bilo hudo mraz, kljub naglici sem imel zmrznjene prste in ko sem prispel v poslopje srednje glasbene šole, so me že iskali za na oder. Tako sem brez ogrevanja sédel za klavir in z domala ledenimi prsti začel igrati Tajčevičeve *Balkanske plesse*. Sredi tistih trilčkov pa me je



Fotografija 11: Uroš na plesnem tekmovanju pred usodnim klavirskim nastopom. Arhiv skladatelja.

silovito in boleče zapeklo med sredincem in prstancem desne roke in vse tja do ramena. S skladbo sem se nekako »prerinil« do konca, prevzele pa so me temne slutnje negotove prihodnosti mojega glasbeništva.

2.3 Skladateljski začetki

Šel sem v vojsko. V Jugoslovansko ljudsko armado. Razmišljal sem takole: »Služenju vojaškega roka se ne bo mogoče izogniti, torej bi bilo modro čim hitreje opraviti s tem. Ker se stanje roke kljub številnim obiskom pri specialistih in kljub številnim terapijam ni izboljšalo, je to očitno znak, da je genezi potrebno dati čas. V vojski si bom torej pozdravil roko.«

Pred odhodom v črnogorski Tivat sem nujno želel srečati Uroša Kreka! Želel sem ga pobarati glede kompozicije, glede možnosti študija in če bi sploh njega kaj takega zanimalo. Premeril me je s strogim pogledom in nič kaj navdušen ni bil videti. Prej bi rekel, da bolj skeptičen. Skladbe, ki sem mu jih pokazal, je vseeno pregledal in obveljalo je, da se lahko javim, ko se vrnem iz vojske, pa bomo takrat videli, kako in kaj in da je seveda najprej in predvsem treba opraviti sprejemne izpite. Pokazal sem mu tudi *Apokalipso človeštva* za mešani zbor in veliki simfonični orkester. Že v Tolminu v vrtcu in nato v osnovni šoli me je nekaj hudo preganjalo, ne samo (že opisana) svojeglavost, nemir ali predzost, temveč tudi neko čudno nelagodje. Rasel sem namreč s prepričanjem, da bo kmalu tretja svetovna vojna. Ne vem, od kod to občutje. Vseskozi sem v sebi zaznaval neke vrste zaskrbljenost za svet, človeštvo, planet ... Takrat nisem poznal literature, kaj šele filozofije, ki bi me navedla na takšna razmišljanja in čustva. V gimnazijskih letih smo z družino ob koncertih tedna redno hodili v naravo – pogosto na Pokojišče in v sotesko Pekel. Med neskončnimi sprehodi sem ves vznemirjen in vznesen muzikaliziral orkestrski zvok, harmonske strukture, melodične linije – doma sem jih zvečer preverjal na klavirju in jih začel zapisovati. Napisal sem več stavkov *Apokalipse človeštva*.

Z vojaščino sem imel veliko srečo. Za razliko od prenekaterega prijatelja ali znanca, ki je v vojski doživel najhujše eksistencialne preizkušnje, sem se po enem letu vrnil malodane kakor z dopusta. Vladala je sicer običajna »butalsko« brutalna folklor, tako v retoriki kot v vsakdanjih »obredih«, vendar sem se potem, ko je minilo prvih 6 mesecev »obuke«, lahko skoraj neomejeno gibal v vojašnici in predvsem tudi izven nje. Ne prej, ne potem v življenju nisem imel toliko prostega časa. Stanje roke in njenega nesrečnega živca je zavzelo pat pozicijo. Ni bilo ne boljše ne slabše. V glavnem klarineta nisem igral, če

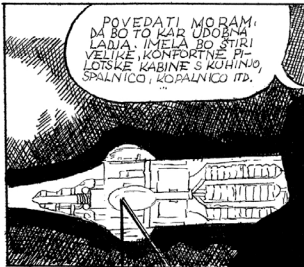
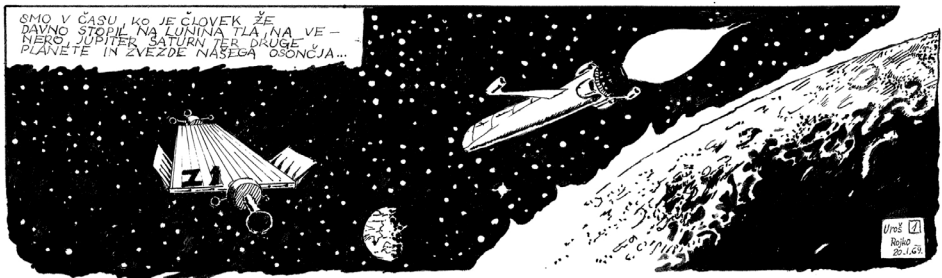
pa že, potem le sede in bolj za šalo, brez posebnih pretenzij. »Soborci« iz bratskih republik pa so me naučili drugačne muzike. Kar nekaj harmonikašev sem spoznal in to pravih virtuozov! Tam sem se naučil srbska kola. Igral sem tudi kitaro, predvsem pa sem začel intenzivno risati. Večinoma portrete. Tako zanimivih in slikovitih modelov si sploh ni mogoče zamisliti. Radi so mi pozirali, vsi po vrsti, desetarji, vodniki, navadni vojaki. Najprej sem jih portretiral kar v karo zvezek, potem sem si umislil bloke za risanje z belim papirjem, risal sem s svinčnikom, potem tudi z ogljem. Portrete so portretiranci velikokrat hoteli vzeti s seboj, pa sem jih pretental, češ, da jih potrebujem za sprejemne izpite na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kar sploh ni bila laž kot laž, saj sem res želel na sprejemne izpite, saj je bilo zdaj res vse odprto in glasba in likovna umetnost sta vedno bila glavna favorita.



Fotografija 12: Na služenju vojaškega roka v Tivatu (Črna gora). Na hrbtni strani pripis: »Uroš Rojko, šef mješovitog zabavnog orkestra.« Arhiv skladatelja.



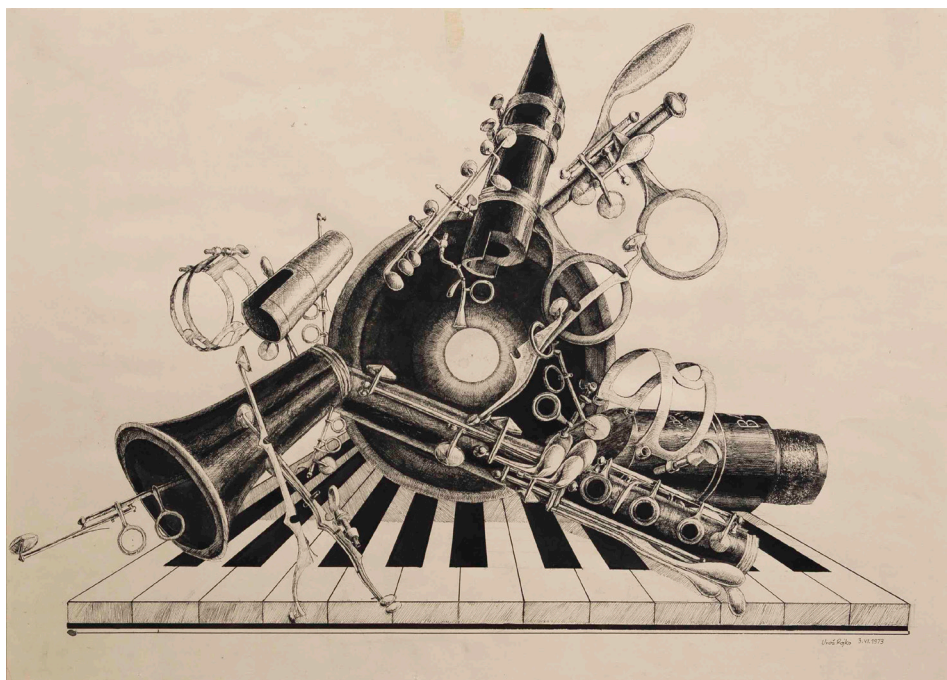
Slika 1: Zimsko drevo, gvaš, 1965. Arhiv skladatelja.



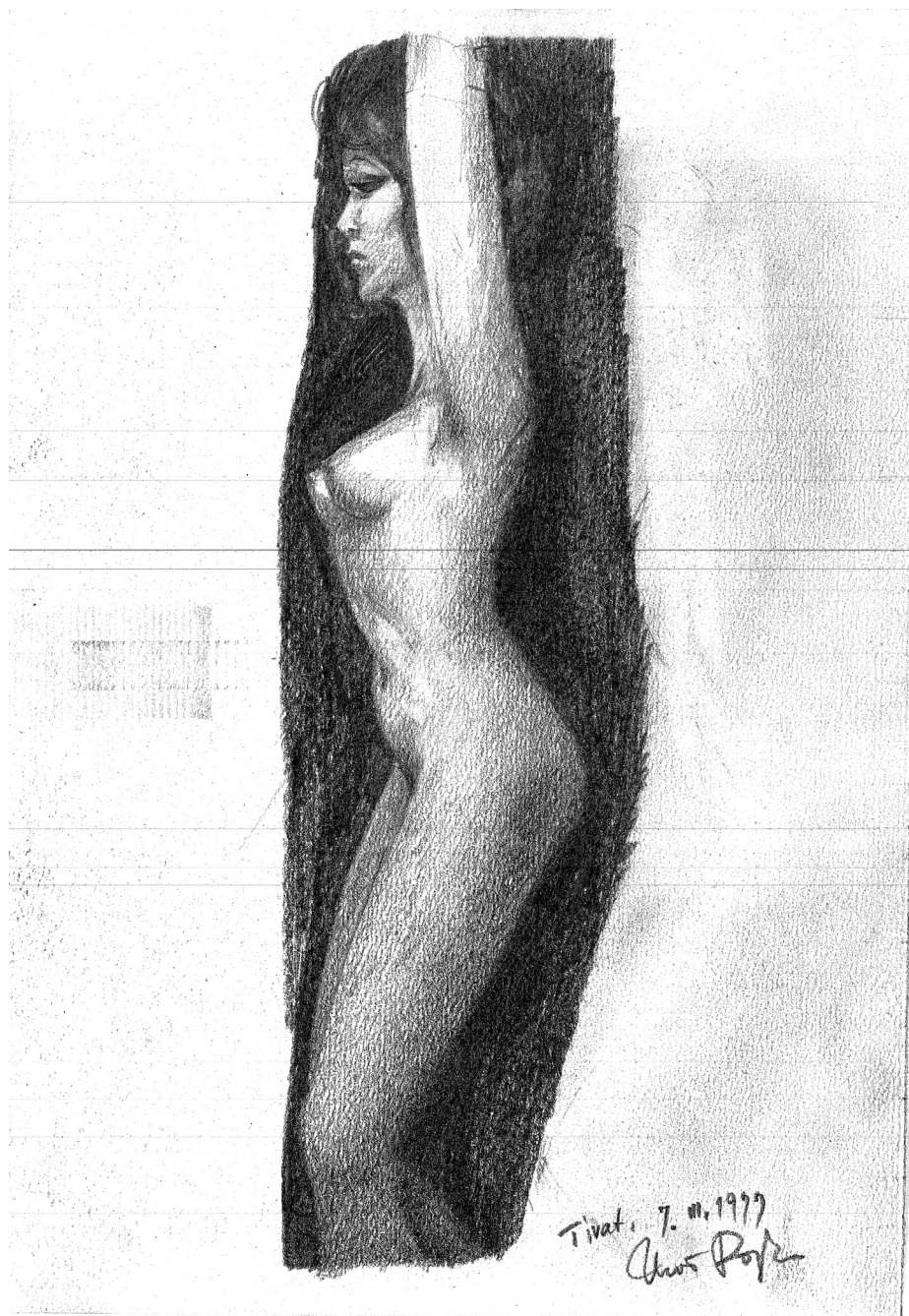
Risbe 1: Urošev strip iz leta 1969. Arhiv skladatelja.



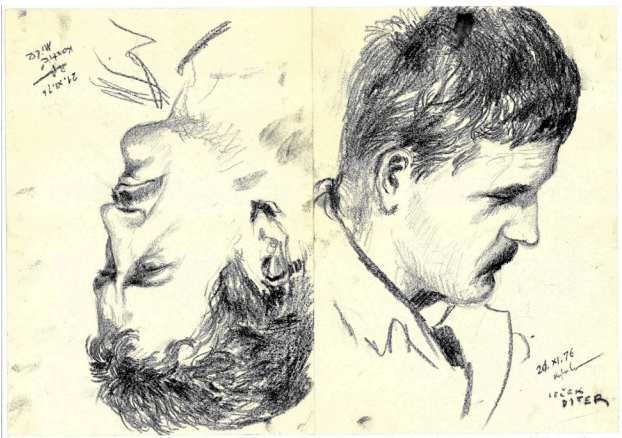
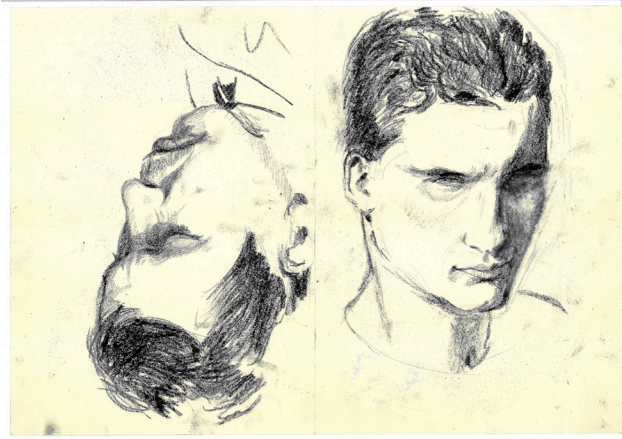
Risbe 2: Stari klavir, tuš in oglje, format A1, 1971. Foto: Andreas Brehmer.
Lastnik: Uroš Rojko.

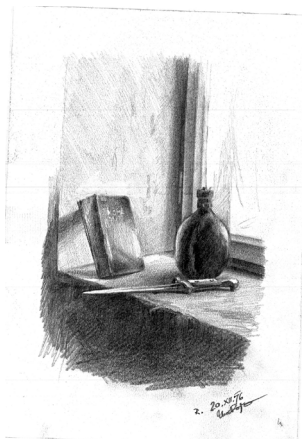
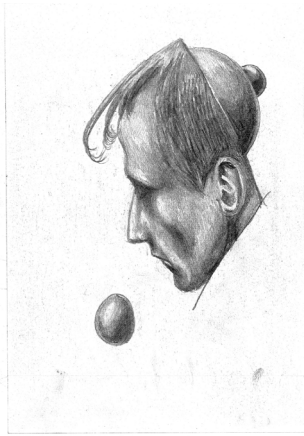


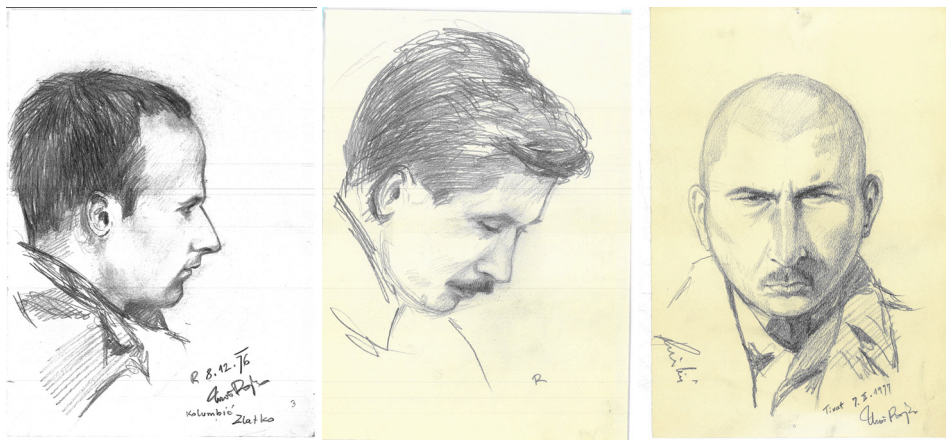
Risbe 3: Razstavljeni klarinet, tuš, format A2, 1973.
Foto: Andreas Brehmer. Lastnik: Uroš Rojko.



Risbe 4: Akt, oglje, 1977. Arhiv skladatelja.







Risbe 5: Portreti sovojakov, 1977. Arhiv skladatelja.

Seveda pa nisem pozabil na sprejme izpizite iz kompozicije. Marljivo sem študiriral oblikoslovje, harmonijo in kontrapunkt.

V sedemdesetih letih sva se s kolegom, študentom dirigiranja in jazz pianistom Žaretom Princičem veliko družila. Bila sva zaprisežena »wagnerjanca«. Žare je imel partiture in plošče. Nemško nisva znala, ampak, v partiturah so bili pod besedili v nemščini napisani v kurzivi tudi angleški prevodi. Poslušala sva Wagnerjeve opere po cele popoldneve in jih analizirala.



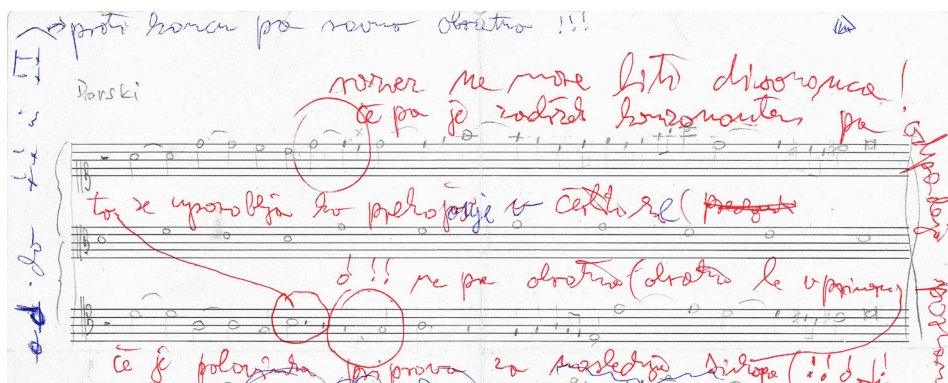
Fotografija 13: 12–30 julij 1977 Juenesses musicale 1977 (Uroš je v sredini). Fotografija na seminarški knjižici srečanja.

Leta 1975 sva bila oba v Bayreuthu. Oba preko glasbene mladine Slovenije. Jaz sem bil kot klarinetist sprejet v mednarodni orkester Juenesses musicale, kjer smo pripravljali zahteven program za zaključni koncert, na sporedu je bil tudi *Koncert za orkester Bele Bartóka*. Kot udeleženci Juenesses musicale pa smo dobili brezplačne vstopnice za ogled Wagnerjevih Slavnostnih iger. Danes bi se reklo: Zakon! Po več let, tudi po 10 let čakajo ljubitelji Wagnerjevih oper na vstopnico

za Bayreuth. Mi pa kar takole, po kosilu, kdo želi iti na predstavo. Seveda samo stojišča, a kaj za to! Slovenska wagnerjanca Žare in Uroš sta prišla na

svoj račun. Tam sem videl *Tanhäuserja*, skoraj ves *Prstan*, pa *Mojstre pevce* in *Tristana*. Akustika v dvorani pa »za umret«. Stojišča smo v glavnem zamenjali za sedišča na stopnicah, pet oz. šest ur sedenja na stopnicah pa ni bilo nič v primerjavi z enkratnostjo veličastnega doživetja.

Kot dirigent in (jazz)pianist je bil Žare Prinčič tudi dober teoretik. Na srednji glasbeni šoli so imeli dirigenti in teoretiki (ki so praviloma pozneje študirali kompozicijo) temeljne teoretske predmete (harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje), ki jih kot klarinetist seveda nisem imel. Vse sem moral torej nadoknadi (tako kot s solfedžom in teorijo pri Maksu Jurci!). Dogovorila sva se, da v vojski v Tivatu pišem kontrapunktske naloge in da mi jih bo Žare popravil. A to ni potekalo tako kot bi dandanes, po elektronski pošti. Vse je šlo preko pisem. Po Knudu Jeppesnu, seveda, katerega *Kontrapunkt* v prevodu Uroša Kreka je bil tokrat edina literatura na razpolago. In ko je pošta prišla do mene – v Tivat, v Črno goro –, je bilo vedno vse rdeče!



Rokopis 2: »Dopisna šola kontrapunkta« v vojski, primer naloge s popravki. Arhiv skladatelja.

Počasi, pismo za pismom, je moj kontrapunkt napredoval. Zanimivo pa je, da je bil tudi v Tivatu potem hud potres in vojašnica se je popolnoma zrušila, kot osnovna šola v Tolminu.

Ko me je Uroš Krek zagledal na sprejemnih izpitih, je vzkliknil: »In vendarle? ..., Rojko!? ...« Na Akademijo za glasbo sem bil sprejet – pogojno! Verjetno zaradi kontrapunkta – ki je bil sicer čisto v redu, se pravi, brez nekih večjih napak, le stilno ni naloga preveč ustrezala, preveč je bilo drobnih not – osmink (menjalnih, prehajalnih). Hotel sem biti bolj ustvarjalen, o tem, kaj bi bilo stilno pravilno, pa nisem vedel nič! Na sprejemni izpit sem seveda

prinesel tudi *Apokalipso človeštva*. In sva s Krekom gledala. Krek: »Ja, kaj ste pa tule hoteli?« Jaz: »Ja, tule pa sem hotel eksplozijo, da je grozen zvok.« Krek: »Ja, ampak, veste, tole ni nič groznega; če želite močan zvok, morate to razširiti po oktavah, akord morate postaviti po oktavah gor in dol, inštrumentirati. Tole ni nič hudega, to ne bo eksplodiralo.« Tako se je začelo. Kasneje sva se zelo lepo razumela. *Apokalipsa človeštva* je sicer ostala neizvedena, zato pa so nastala nova dela. Prva stvar, ki sva jo s Krekom naredila – moja prva skladba, ki sem jo imel že skoraj narejeno za klarinet in klavir, on pa je ugotovil, da bi bilo pravzaprav bolje, če bi bila za violino in klavir –, so Štiri novele (1977) za violino in klavir. To je moj opus 1, ki se je kasneje veliko izvajala. Skladbo sta večkrat igrala Tomaž Lorenz in Alenka Šček Lorenz. Zanj sem dobil odziv v smislu: no, zdaj je pa Uroš komponist.

Ni pa teklo vse gladko in kot po maslu. Bile so tudi zadrege in leta 1980 se mi je zdelo takole: možnosti mladih skladateljev pri nas niso slabe. Mogoče je družba čakala na novo mlado generacijo in so nam zato vrata bolj odprta. Razlog za pomanjkanje cele skladateljske generacije je pa mogoče iskati v nesistematičnosti naše glasbene vzgoje. Smo na stopnji, ko posameznik lahko pride do visokega obrtniškega glasbenega znanja le, če je nadarjen in sposoben, v državah, kjer je glasbena vzgoja bolj razvita, pa do obrtniškega znanja pridejo vsi, ki gredo skozi glasbeno-vzgojni proces. Danes sem bolj kritičen do izobraževalnega procesa.

Ko sem začel študirati, o obrti komponiranja nisem vedel nič, delal sem le po instinktu, čutil sem, da imam kaj povedati. Tu mi je Krek odprl vsa okna in vrata, njegove ure so bile res poezija in še sam nisem vedel, kdaj so mi postale stvari vse bolj jasne. Sam študij, pa naj bo še tako dober, pa ti ne da vsega; pogrešal sem širše sistematično razvijanje glasbenega mišljenja. Krek mi je dal to, da vem, kako priti do tistega, kar mi še manjka. Najbolj pa sem mu lahko hvaležen, da me je postavil na lastne noge.

Uroš Krek je bil velik humanist. Učenci smo to občutili, bili smo privilegirani v uživanju njegove osebnosti. Srečevali smo se pogosto tudi izven pouka in razpravljali o različnih rečeh. Bil je izredno zvedav in vsestranski človek: zanimala ga je medicina, zanimali so ga jeziki. Kar pa se glasbe tiče: bil je sijajen, seveda pa tudi izrazito tradicionalen komponist. Njegov opus ima veliko prvin neoklasicizma, deloma tudi ekspresionizma. Naslanja se na utrjeno estetiko in strukturo v smislu arhitekture, forme, motivike. Zanj je bilo komponiranje »aristokratsko opravilo«, kot se je izrazil v intervjuju ob prejemu Prešernove nagrade za življensko delo. Serioznost do dela in odgovornost do družbe pa sta bili poglobitveni postavki njegove ustvarjalne biti. Čim deluješ javno, imaš odgovornost. To je bila ena od njegovih bistvenih postavk.



Fotografija 14: Študenti kompozicije Uroša Kreka, 1985.
Od leve proti desni: Ljubo Rančigaj, [neznan], Uroš Krek, Uroš Rojko, Igor Majcen, Aleš Strajnar, Alojz Ajdič. Na stolu: Lili Krek, gospa Potočnik, Milan Potočnik.



Fotografija 15: Krekovi študenti deset let kasneje.
Od leve proti desni zadaj: Marjan Šijanec, Alojz Ajdič, neznana gospa in Milan Potočnik v debati, Aleš Strajnar, Uroš Rojko. Sedijo: Davorin Klobučar, Uroš Krek, Maks Strmčnik, Ljubo Rančigaj.

Kar zadeva tehnike smo analizirali tudi Olivierja Messiaena in Béla Bartóka, o Šostakoviču, recimo, se ni govorilo, čeprav smo zanj vedeli in tudi slišali kaj njegovega. Ni bil tako prisoten v našem prostoru, kot je morda danes. Krek je poudarjal, da se moramo ukvarjati tudi s Šostakovičem. Z mlajšimi skladatelji so se ukvarjali na muzikologiji. Profesor Andrej Rijavec je imel veliko partitur in plošč z Ligetijevo glasbo. Hodil sem na Rijavčeva predavanja, kjer sem prvič slišal Ligetijev *Requiem*, *Lontano*, *Atmospheres* ... na Akademiji nismo imeli teh partitur, niti posnetkov.

Zaključni izpit pa je bila (poleg priloženih skladb, napisanih v času študija) klavzurna naloga. V osmih urah sem moral skomponirati skladbo na temo, ki jo je napisal član komisije (v našem primeru Uroš Krek). Glasbeno obliko, v kateri naj bi to temo obdeloval, pa sem izvlekel. Izvlekel sem: passacaglio. Uspelo mi je oddati šest–sedem strani. Prof. Alojz Srebotnjak, ki je bil v komisiji, pa me je vprašal, zakaj sem 60 odstotkov teme uporabil v drugih glasovih in ne v basu (kot bi se za passacaglio pravzaprav spodobilo). Tu lahko pripomnim, da se je očitno že takrat v meni manifestiral (bolj nezavedno kot zavestno) upor proti ustaljenim normam in načelom, še bolj pa proti veljavnim pravilom. Seveda sem poznal značilnosti passacaglie, vendar sem hotel biti »bolj kreativen«. Srebotnjakova matematična natančnost pa me je vseeno zmedla. Pri komponiranju seveda nisem vodil evidence, nastope teme pa sem postavljajal spontano. Odvrnil sem, da sem imel dve možnosti: Napisati kratko »minipassacaglio« do konca ali pa »pravo« passacaglio, toda ne do konca. Odločil sem se za slednje. V nadaljevanju skladbe bi (seveda) temo postavljajal pretežno v bas, ampak do tam nisem uspel priti.

Do diplome leta 1981 sem (med drugim) napisal *8–80*, *Glasbo za orkester*, kasneje še *Klasični Koncert za klavir in orkester*, v Opatiji ga je praizvedla Lidija Stankovič z Radijskim orkestrom pod vodstvom Antona Nanuta. Po mojem mnenju v Sloveniji najbolj relevanten glasbeni kritik tistega časa Peter Kušar je o *Koncertu* napisal zanimivo kritiko. — Moram reči, da mi je nemalokrat pisal kritike in ne glede na to, kako je kritiziral, hvalil ali grajal, praviloma je vedno zadel, kaj je bil moj »ustvarjalni trenutek«, ali problem, vedno me je kar dobro »prečital«. O *Koncertu za klavir* je menil, da ni brezhibno delo in da ima pomanjkljivosti, ampak ga je pohvalil, da je vendarle v njem nekaj bistvenega, torej da so v njem nakazane stvari, ki so pomembne. Klavirski koncert mi je kasneje povzročil hude preglavice – saj sem prepovedal njegovo izvedbo s Slovensko filharmonijo v Cankarjevem domu. Stvar je bila na generalki tako



Fotografija 16: Lidija Stankovič in Uroš Rojko (1983). Arhiv skladatelja.

slabo pripravljena, da sem izvedbo moral (v zadnjem trenutku) preprečiti. Na koncertu je tako zazevala, po besedah Petra Kušarja, »črna luknja«, s katero sem povzročil veliko škodo slovenski glasbi. In Boris Šinigoj je prisegel, da dokler bo on direktor Slovenske filharmonije, ne bom imel z njo nobene izvedbe več. In prva stvar, ki jo je storil več kot desetletje kasneje, pred odhodom v pokoj, je bila ta, da mi je naročil novo delo za Slovensko filharmonijo. V koncertnem listu k izvedbi novega dela (*Evokacija za orkester in skupine v prostoru*) sem stenografsko opisal dogodke izpred dvanajstih let in zaključil z mislijo, da je bilo v njegovem ravnanju vendarle nekaj viteškega: držal je besedo, mar ne?



Fotografija 17: Uroč s svojimi učenci na Osnovni šoli Majde Vrhovnik v Ljubljani. Arhiv skladatelja.

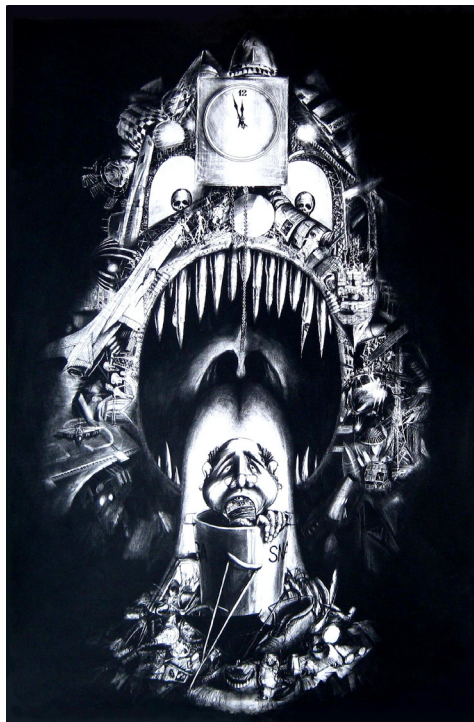
nekaj priredb iz različnih žanrov predvsem klasičnega (npr. *Oda radosti* iz Beethovneve 9.), pa tudi bolj zabavnega repertoarja (npr. *Pink Panther*). Imeli smo tudi glasbeno-baletno točko z Adagiom Albinonija in plesnim parom Vojka Vidmarja. Nastopali smo na šolskih proslavah, veliko pa tudi izven šole, imeli smo več kot 20 nastopov na leto. In takrat sem začel pisati tudi za otroke. Takrat je nastal, recimo, *Ljubljanski zmaj*. Moja mama, ki je, kot vzgojiteljica v vrtcu, iz lastnih vzgibov in potreb napisala marsikatero besedilo ali verz, mi je nekega dne pokazala pesmico z naslovom *Ljubljanski zmaj*. Tekst se mi je zdel izjemen, nad vse privlačen, duhovit in oblikovno brezhiben. Nemudoma je sledila uglasbitev in zavzeto, z nekaj gledališkimi prijemi (torej z elementi gibanja) smo z otroškim zborom in »miniorkestrčkom« osnovne šole Majde Vrhovnik skladbico krstili na reviji pevskih zborov v Festivalni dvorani v Ljubljani.

Kmalu pa sem se zavedel, da je moj vsakdan zaradi obvez in aktivnosti na šoli razbit, razkosan in da časovne kontinuitete, ki bi bila nujno potrebna za resno skladanje, enostavno ni. Po treh letih sem zato dal odpoved.

Potem sem korepetiral na baletu, natančneje rečeno na Oddelku za balet Zavoda za glasbeno izobraževanje pri izraznem plesu. Prednost te zaposlitve je bila,

Naj se vrnem malo nazaj na čas študija v Ljubljani. Medtem, ko sem študiral, sem nekaj časa (od 1977 do 1979) poučeval glasbo na osnovni šoli Majde Vrhovnik. Ustanovil sem orkestrček in dva zborčka, otroškega in mladinskega. Od vsega pedagoškega dela na šoli mi je bilo muziciranje z mladino največji izziv. Orkestrček so sestavljali otroci, ki so v glasbenih šolah igrali kak instrument. Zasedba se je spreminjala glede na razpoložljivost slednjih in napisal sem kar

da se je korepeticija izvajala svobodno, torej, improvizirano. Tematiko, ki je bila zajeta v plesnih koreografijah, sem moral (skušal) karakterno ujeti skozi spontano improvizacijo na klavirju. Pa ne samo na klavirju, včasih so ropotala in zvenela ad hoc zvočila in predmeti, ki so se spontano pretvorili v glasbene instrumente. Druga prednost so bile večerne ure, ob katerih se je vse to dogajalo. Dan je bil torej prost. In tako sem imel več časa zase in za ustvarjanje. Medtem sem diplomiral in Urošu Kreku ob koncu študija poklonil *Pošast*, grafiko na A1 formatu, v tušu in oglju, ki je bil moj likovni prispevek k tematiki *Apokalipse človeštva*. Glava pošasti z zevajočim žrelom, narejena iz objektov človeškega napredka, iz industrijskih konstrukcij, vojaških objektov, letalonosilk, bombnikov, zobje so atomske konice raket, jezik iztegnjen, na njem pa kanta za smeti,



Risbe 6: Pošast. Grafika v tušu in oglju, skladateljovo darilo profesorju in mentorju Urošu Kreku ob diplomi. Skladateljev arhiv.

obdana z svinjarijo, odpadki, zobnimi protezami, iz kante gleda glava zalitega uradni(č)ka, njegova usta so napolnjena z bankovci. Na čelu pošasti je ura brez številke na številčnici, razen številke 12, seveda: kazalci kažejo, da je pet minut do dvanajstih. Seveda je bil ta poklon tvegano dejanje, saj slike Uroš Krek, humanist, esteta, seveda poznavalec tudi likovnih umetnin, zanesljivo ne bi obesil na steno in jo je gotovo, zvito in zavito nekje odložil med staro šaro. Vendar je imel poklon simbolično vrednost, bil je artefakt najinega družjenja, saj sva o usodi človeštva in pogubnosti človeške narave razpravljala vsaj tako pogosto kot o estetskih, etičnih in kompozicijsko-tehničnih zadevah.

Sledila so naročila, izvedbe, koncerti, ob vsem tem pa se je vse razločnejše razkrivala fragilna plat moje glasbene preokupacije.

Zazdelo se mi je, da se vse vrti in obrača v vedno znova ponavljajočem se začaranem krogu. Želel bi delati drugače, slutil sem, da obstajajo drugačni svetovi, toda kako stopiti vanje? Solidna, a tradicionalna izobrazba mi ni ponujala orodja, s katerim bi se tega lotil.

Takrat je bil Igor Majcen, poleg Bora Turela, verjetno edini slovenski skladatelj moje generacije, ki je bil na tekočem z aktualno, novo glasbo v Evropi. Pri njem v Šiški smo se sestajali, najbolj redno Aldo Kumar, Baki Jašari, Mirjam Žgavec, seveda Igor in jaz.[†] Imeli smo pravi glasbeni krožek. Analizirali smo partiture modernih skladateljev in poslušali njihovo glasbo. Igor je imel veliko vinilnih plošč in odličen gramofon. Poslušali smo glasbo Varèseja, Stockhausna, Bouleza, Ligetija ... Prek znanstev je Igor vzpostavil stik s freiburško šolo, predvsem s slovitim Brianom Ferneyhoughom, ki nedvomno velja za enega najbolj doslednih nadaljevalcev kompozicijsko-estetske usmeritve Antona Weberna. Če je bilo Weberново izhodišče najstrožja dvanajsttonska askeza, sloneča na simetrijah, odslikavah, kontrapunktičnih zrcaljenjih in izmenjujočih se perspektivah, je bil dialektični cilj Briana Ferneyhougha nedvomno najvišja stopnja polifone kompleksnosti (New Complexity), zajete v slojevitim platenju mnogoterih ritmičnih in metričnih razmerji (časovnih proporcijev). Takrat je Ferneyhough predaval in poučeval v Freiburgu. Legendarna predavanja so bila to. Še danes predava po vsem svetu in vodi seminarje, tečaje, delavnice (poleg redne profesure na Stanford University v Californiji.) In v Freiburgu je bila takrat »zlata doba kompozicije«. Poosebljal jo je švicarski komponist Klaus Huber, ki je užival svetovni sloves nosilca »freiburške kompozicijske šole«.

Stik je bil torej vzpostavljen in šli smo na ogled: Igor, Baki Jashari, skladatelj iz Prištine, ki je študiral kompozicijo na AG pri prof. Danetu Škerlu in jaz. Odpravili smo se z Bakijevo limuzino, s citroenom (le Baki je imel avto in zavzeto se je ponudil, da nas pelje in pospremi na slavno odisejado). Takrat, seveda, še ni bilo karavanškega predora in pot nas je vodila čez Ljubelj. Nenadoma, na oni, avstrijski strani, že precej spodaj (bila je že tema, saj smo se odpravili nekega večera zgodaj spomladi), zavore Bakijeve limuzine niso več prijele na strmi serpentini. Strmina dolgega klanca, ki se je na koncu zlovešče zasukal levo v ostro serpentinno – spričo nevarno naraščajoče hitrosti ji nikakor ne bi bili kos –, se je tik pred zavojem, ko smo se popolnoma nemočni, prepuščeni gravitaciji, ujeti v drveče vozilo, pričakujoč uničujoči »tresk« ob skalnato steno, nadaljevala: naravnost in zopet navzgor, v rešilno izvozno pot, bržkone prav za takšne, ki jim zavore odpo vejo. Čisto odreveneli in zavedajoč se, kako hitro bi se naša odisejada lahko končala, smo olajšani pristali daleč na koncu peščenega izvozišča. Ko je Baki odprl pokrov motorja, je notri vse žarelo. Nekako smo se pomirili, počakali, da se je motor ohladil in pot nadaljevali. Takih strmin ni bilo več in zavore so spet prijele.

V Freiburgu je misija uspela. Srečali smo oba profesorja, Huberja in Ferneyhougha. Oba sta bila prijazna in radovedna. Hotela sta videti najine partiture.

[†] O krožku poročča Kravos, 1983.

Načelna empatija pa ni spremenila dejstva, da je bilo najprej potrebno opraviti sprejemne izpite. Jeseni sva se torej z Igorjem, potem, ko sva skupaj ali ločeno, celo poletje vadila atonalni solfedžo in poglobljala teoretične veščine, odpravila v Freiburg na sprejemne izpite. Tokrat brez Bakija in brez citroena, z vlakom. Še dolgo po tem se je govorilo, kako sta dva »divjaka« iz neke eksotične dežele z vzhoda prišla z velikimi nahrbtniki na sprejemne izpite.

Sprejemni izpit je potekal tako, da je komisija pregledala predložene skladbe, sledil pa je preizkus ušes. Klaus Huber se je usedel za klavir in zaigral petglasni akord: seveda vseh pet glasov sočasno, ne razloženo, naključno, v širokih legah, same disonance. In je rekel: »No, en ton vam izdam. Katerega hočete?« Rekel sem: »Spodnjega.« Potem je akord še enkrat zaigral. »Računal« sem. Bolj kot uganiti tonske višine, ki so spričo gostote disonanc delovale precej varljivo, sem skušal identificirati trenja med njimi, trenja, ki karakterizirajo posamične intervale. Tako mi je uspelo, tremi in nervozi navkljub, dešifrirati vsak interval posebej in akord pravilno zapisati. Potem je bil dvoglasni atonalni diktat, ne ravno zelo kratek. Če si se v enem intervalu uštel, se je nadaljevalo vse narobe. Nekako je tudi to uspelo. Ferneyhougha je zanimalo poznavanje glasbenih instrumentov. Ne poznavanje, ampak prepoznavanje. Iz zvočnikov se je zaslišala



Fotografija 18: Radenci, 27. 9. 1986. Jakob Jež, Nevenka Leban, Ivan Vrbančič, Klaus Huber, Jože Fürst, Igor Majcen, Uroš Rojko, Lojze Lebič. Arhiv skladatelja.

Webernova *Fuga (Ricercata) a 6 voci* za orkester, priredba Bachove *Glasbene daritve* BWV 1079. Z vsakim vstopom teme (tudi novega instrumenta) je bilo treba prav identificirati glasbilo. Na začetku zelo enostavno, proti koncu vse težje, ko naenkrat zveni toliko instrumentov. Največ pa so, kakor je tudi sicer povsod običajno, odtehtale predložene kompozicije.

Klaus Huber je nedvomno eden najbolj prodornih pedagogov kompozicije druge polovice 20. stoletja. Ob njegovi osemdesetletnici je v *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (30.11.2004: 36) izšel prispevek Wolfganga Sandnerja z naslovom *Inwendig voller Figur*, kjer je tudi posrečen opis Huberja kot predavatelja, ki izjemno veliko ve, ampak ne vsiljuje svojega gledišča in vseskozi dopušča odprt dialog z učencem. Eden njegovih najbolj slavnih učencev Wolfgang Rihm ga je v članku opisal takole:

Hiša tako odprta, dialog tako nedomišljav in nešolski: hranljiva umetnost. Študenti smo lahko prihajali in odhajali. In še danes to lahko počnemo.

In ravno to je pomembno. Za »veliko« umetnost ni dovolj samo tehnično-obrtniška popolnost, temveč tudi velika osebnost. Gre za integracijo kvalitet, ki se odražajo v umetnosti, ki o nečem pričajo in nekaj izražajo. Če avtor ničesar ne »pripoveduje«, lahko to sicer počne na obrtniško popoln način, a je morda še vedno »prazen«. Nasproten je primer, ko ima nekdo veliko »povedati« in to počne na zelo specifičen način, ki je včasih težko dostopen in ni deležen širše pozornosti. Koliko danes izvajajo Messiaena, ki je kljub relativni konservativnosti postavil nove temelje obrti in estetiki? Ali pa Lutosławskega, vsaj v primerjavi s Stravinskim ali Bartókom, ki sta po številu izvedb prava »pritlikavca« v primerjavi z Mahlerjem ali Brucknerjem? In slednja se niti v sanjah ne moreta kosati z Beethovnom, ki komaj konkurira Mozartu, da ne govorimo o Brahmsu, ki po izvedbah (če se seveda omejimo na instrumentalno komponirano glasbo) morda prekaša vse ... Za veliko umetnost je potrebna velika osebnost, kar pa dojamemo šele z daljšim časovnim odmikom. Marsikatera pa ostane po krivici, morda po nekem bedastem naključju nezapažena ali pozabljena. Praksa v tujini pri skladateljskem izobraževanju je ta, da bodoči skladateljski študenti pogosto najprej študirajo muzikologijo (Musikwissenschaft – glasbeno znanost), neredko tudi filozofijo, matematiko itn. Torej se opremijo s širino, s širokim poljem znanja in informiranosti, šele nato ustvarjajo »svojo« glasbo. To je seveda povsem drugačno izhodišče, kot je bilo moje. Jaz sem bil najprej klarinetist in ko sem pričel študirati kompozicijo, sem imel sicer veliko praktičnega znanja in orkestrskih izkušenj, kar je bila moja prednost, hkrati pa veliko teoretičnega primanjkljaja.



Fotografija 19: Donaueschingen, 19. 10. 1997. Jože Fürst, Jakob Jež, Heike Hoffmann, Gerhard R. Koch, Vinko Globokar, Uroš Rojko. Skladateljjev arhiv.

2.4 Vzporedni svetovi: Slovenija — Nemčija

Že dolgo se gibljem v dveh paralelnih svetovih; prvi je povezan z mojimi koreninami, z mojo izhodiščno predpostavko, drugi pa je moj nemir, »nomadstvo«, bivanje v Nemčiji, ki me opredeljuje po svoje. Prej ali slej se je moralo pojaviti vprašanje identitete. Kdo pravzaprav sem? Kot človek? Kot umetnik? Oba svetova sta v svojem bistvu tako drugačna, da je bilo nemogoče k obeh pristopati na enak način. Sicer se (vsaj zavestno) med komponiranjem nikoli nisem obremenjeval z vprašanjem, kdo naj bi bil potencialni poslušalec moje glasbe, vendar mi je bilo jasno, da določena estetika, stilna opredelitev v določenem prostoru deluje, v drugem ne. Če velja, zlasti, a ne samo, v germanskem kulturnem prostoru, nekritično spogledovanje s preteklostjo za regresivni infantilizem, velja predvsem v postkomunističnih deželah evropskega vzhoda in juga eksperimentalnost, avantgardizem in kritični racionalizem za elitistični hermetizem. To je za ustvarjalca, ki se »končno« nepovratno dokoplje do spoznanj in »globljih resnic«, kar nekakšna shizofrena situacija, saj se je nemogoče hkrati identificirati z medseboj izključujočim. Vendar pa

se verjetno s podobnimi dilemami sooča vsak, ki se je odločil biti občutljiv senzor, naravnani na kozmopolitski prostor. Korenine ostanejo, vendar pa med obema paradigmama pogosto zazija prepad. Sinteza obojega pa je ponavadi zapletena. Vendar mislim, da mi je nekaj tega v zadnjih letih uspelo integrirati.

Spomnim se, ko sva z Igorjem Majcnom 23.–25. julija 1987 v okviru Festivala Ljubljana organizirala koncert z naslovom *Mednarodne paralele*. V Slovenijo sva pripeljala »freiburško šolo«, kolege, študente, v Viteški dvorani Križank smo priredili koncert sodobne komorne glasbe. Na sporedu so bile kompozicije štirih Slovencev (Igor Majcen, Aldo Kumar, Bor Turel in jaz) in šestih neslovenskih skladateljev (med njimi Južnokorejec Donung Lee, Švicar Michael Jarell in Japonec Toshio Hosokawa, slednja sta pozneje zelo zaslovela). Walter Ifrim, romunski klarinetist, živeč v Freiburgu, član Ensemble Aventure, je na tem koncertu izvedel mojo skladbo *Anatraum* (1984) za ozvočni klarinet, ki mi je v Freiburgu nekako »odprla vsa vrata«. *Anatraum* (anatomija + Raum – po nemško prostor) proizvaja gigantsko hromeče zvoke šuma (igranje brez ustnika) in barvit spekter različnih tolkalnih sekvenc. Po krstni izvedbi te skladbe so me v Freiburgu razglasili za skladatelja, ki ima kaj povedati. Dogodek je botroval nekajletnemu intenzivnemu sodelovanju s freiburškim ansamblom za sodobno glasbo Aventure.



Fotografija 20: Lojze Lebič, Vinko Globokar, Peter Kušar, Jakob Jež. Mitja Gobec, Uroš Rojko, Marko Studen. Arhiv skladatelja.

Nekdaj zelo radikalen slovenski skladatelj, ki je imel na takratnji Kulturni skupnosti v Ljubljani odločilno besedo pri tem, katera glasba, projekt, dogodek se bo financiral s strani republike, to je Milan Stibilj, je naše mednarodne paralele popolnoma skritiziral. Skladatelj Ivo Petrić pa je menil: »A zdaj je pa še Rojko začel tako komponirati?« Češ prej je bil v redu, zdaj pa s to »avantgardo« ... Ta izjava me je precej prizadela. Slišati jo od nekoga, ki je sam oral modernistično brazdo v prevladujoče polje slovenskega eklekticizma. Kot bi bila predhodna generacija užaljena, ker se nova generacija ne želi pridružiti njihovi »nostalgiji«. Zakaj pa sem šel v tujino, če ne po znanje, ki ga tu nisem mogel dobiti, da bi se odlepil zlasti ravno od eklekticizma? Modernizem je bil v Sloveniji od nekdanjega sporen, avantgarda skoraj žaljivka, drugačnost torej nezaželena. Ko sva imela nekaj let pred tem z Aldom Kumarjem skupni koncert v mali dvorani Slovenske filharmonije, vsak pol, je kritik Peter Kušar zapisal, da ima Kumar take ideje, da strelja s pištolo na odru – takrat je bil Aldo precej radikalen komponist –, da pa se Rojko nekako ne more izviti iz bube, da metulj ne more poleteti, da ga nekaj drži, zavira. Bržkone je tudi ta Kušarjeva pripomba dodatno pripomogla k nastanku občutka v meni, da se vrtim v začaranem krogu in da moram nujno najti izhod. Zdaj pa pridem nazaj spremenjen, torej drugačen!



Fotografija 21: Uroš Rojko in Peter Eötvös v IRCAMu. Arhiv skladatelja.

Seveda sem med tem spoznal, da je edini smisel ravno v tem, da si drugačen. Kar pa pomeni – drugačen v svojem jeziku, energiji, prepričljivosti. Kakšen smisel za umetnika pa ima biti takšen, podoben, enak, kot so drugi? Pri tem naj poudarim, da se nikoli nisem identificiral s tako imenovano nemško avantgardo. Biti enak ali podoben njej je bilo ravno tako nesmiselno. Preko nje sem se le učil kompozicijskih tehnik, ki so univerzalne tehnike sodobnega komponiranja in dopuščajo nezave-

zujoč odnos do estetike. Skladba *Anatraum* je torej želela biti unikatna skladba. Izvedena pa je bila tudi v IRCAMu v Parizu – skladatelj in dirigent Peter Eötvös jo je izbral za moderiran workshop-koncert v centru George Pompidou. Občinstvo je prejelo ob vhodu v dvorano mape z gradivom, torej s kopijami partitur in komentarjev k skladbam, ki so bile na sporedu. Tako je pogovor s skladatelji in komentirane izvedbe skladb občinstvo lahko spremljalo kar precej študijsko. (Prišel je tudi Žare Princič, ki je takrat živel v Parizu.)



Fotografija 22: Uroš Rojko, Jernej Habjanič in Aldo Kumar leta 1983.
Arhiv skladatelja.

Leta 1983 sem odšel študirat v Freiburg, da bi se spopadel z evropsko avantgardo in z novimi kompozicijskimi tehnikami. Staro univerzitetno mesto je nadvse slikovito, zelo poetično, skratka čudovito. Postalo je del mojega življenja. Freiburg je morda provincialno nemško mestoce, pa vendar pomembno stičišče novih ustvarjalnih silnic, idej in prizadevanj. Tja prihaja cel svet, ne samo glasba, tudi medicina, filozofija – univerza je ogromna. Velik del freiburške populacije so študentje. In to daje mestecu, ki je morda le malo manjše od Ljubljane, svoj značilen pečat.

Freiburg je bil zame na začetku pravi kulturni šok. Splošno zanimanje za sodobno glasbo, samoumevnost poznavanja literature 20. stoletja – in to nikaor ne samo v okviru kompozicijskega oddelka – je bila opazna značilnost Visoke šole za glasbo v Freiburgu. Zasluge za to so gotovo pripadale sijajnemu pedagoškemu kadru. Če samo za primer navedem: oboo je poučeval znameniti Heinz Holliger, ki je, kot nič manj znameniti skladatelj, lahko navduševal mlade oboiste (med njimi tudi našega Mateja Šarca) za sodobno glasbo in iz prve roke posredoval informacije o njej. Tako nikoli ni bil problem najti primernega izvajalca ali dirigenta. Nasprotno, glasbeniki so pogosto spraševali po zanimivih, novih, modernih skladbah kolegov komponistov.

V okviru visoke šole za glasbo v Freiburgu deluje tudi Inštitut za sodobno glasbo. Ta ima svojo posebno, specializirano knjižnico za sodobno literaturo. V njej je najti načeloma vse pomembne partiture in strokovne knjige vsaj od leta 1909, še zlasti pa od druge svetovne vojne naprej. V času mojega študija v Freiburgu smo pogosto organizirali koncerte naših lastnih del, na leto jih je bilo pet ali šest, včasih celo sedem. Princip je bil naslednji: ko si napisal skladbo, si jo oddal na Inštitutu, in ko se je nabralo dovolj skladb za celovečerni koncert, se je ta organiziral. Enkrat v muzeju, drugič na visoki šoli, tretjič v stari tovarni in tako dalje. V Freiburg so kot gostujoči profesorji prihajali tudi znameniti skladatelji. Njihovih delavnic, tečajev ali predavanj smo se navdušeno udeleževali: Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Witold Lutosławski, Helmut Lachenmann, Luigi Nono, Vinko Globokar ... Ko je imel Xenakis predavanje o svoji čudovito-inovativni, zlasti še glede ritmičnih proporcev osupljivo drzno izpeljani skladbi za orkester *Jonchaies* (1977), je veliko predavalnico napolnila praktično vsa študentarija vključno s profesorji. Ko pa je predaval Messiaen, je prišel ves Freiburg.



Fotografija 23: *Skladatelj pri delu na čistopisu partiture Stekljeni glasovi. Arhiv skladatelja.*

Luigi Nono, prihajajoč iz Benetk si je izbral za svojo novo *Wahlheimat* (domovino) prav Freiburg. Nono je s svojo osebnostjo in svojim skladateljskim impetustom vsebinsko oblikoval Eksperimentalni studio v Freiburgu. Strokovno osebje (takrat pod vodstvom Hansa Petra Hallerja) mu je hitelo izpolnjevati

vsako željo, kar je imelo za posledico tudi tehnično napredovanje in izpopolnjevanje elektronskega studia. Nono je bil izredno karizmatična osebnost. Spominjam se, da sem bil vanj in v njegovo glasbo čisto zaljubljen. Popolnoma očaran sem ga ob zaključku tečaja v eksperimentalnem studiu vprašal, če mu lahko pišem. »Seveda!« je odgovoril. Ampak potem nisem vedel, kaj naj mu napišem! Zahvalo za vse, kar sem ob njem doživel? Občutil sem silno spoštovanje in občudovanje in že ta »seveda« je bil dovolj, da sem se počutil »posebno«. Ne vem več, katero Nonovo skladbo smo takrat v elektronskem studiu nazadnje poslušali, vsekakor pa me je silno prevzela. Takrat sem pri Klausu Huberju komponiral svoj *Prvi godalni kvartet*. Po izkušnji z Nonom pa sem vse spremenil: dodal sem pavze, razširil tišino, veliko tišine, dodal sem šume ... Prišel sem na uro k Huberju, ki si je ogledal partituro in vzkliknil: »Ja, kaj je zdaj to, saj si vse spremenil? Ah! Nono, Nono ...« Ampak tako je ostalo. Ničesar nisem hotel spremeniti. Huber mi je odprl nove perspektive, Nono pa nov svet.

Vendarle, Klaus Huber je bil pronicljiv, imel je širino in ogromno znanja. Prinesel sem mu, na primer, nekaj strani pravkar začete kompozicije. Pregledal jih je in iz notnega zapisa razbral, kar me »muči«. Razprl je pahljačo potencialnih možnosti. Nakazal je rešitve – odločiti se in izbrati pravo pa sem moral sam. Klaus (tako smo ga vsi klicali, ne Klaus Huber, samo Klaus in vsi smo ga tikali) nikoli ni vsiljeval svojih estetskih kriterijev. Pomagal nam je, s pozornim življenjem v naše »človeško in ustvarjalno bistvo« graditi lastne kriterije. Ni pa imel nobenega občutka za čas. Velikokrat ali kar večinkrat je zamujal, včasih kar za dve uri, ampak potem je »ura« kompozicije lahko trajala tudi pet ur. Intenzivnost dialoga in koncentracija zato nista popustili, če pa že, potem gotovo ne z njegove strani. Kar pa zadeva občutek za čas v kompoziciji, tu je bil (še zlasti kot pedagog) nenadkriljiv.

Poleg epohalnih ur kompozicije s Klausom Hubrom pa so bila predavanja Briana Ferneyhougha za vse nas poseben privilegij. Bila so legendarna. Spominjam se, kako je analiziral svojo kompozicijo za manjši ansambel – dve uri je porabil samo za razlago skritih povezav, interakcij med melodičnimi linijami posameznih inštrumentov, zlasti pikola in kontrabasa, časovnih proporcijev in ritmičnih postopkov samo v prvih dveh taktih. Natančno in slojevito pa se je loteval zlasti glasbe Antona Weberna, ki je bila temelj in izhodišče ne samo njegove lastne, ampak tudi sodobne glasbe na sploh, vsaj kar zadeva zahodnoevropski prostor po letu 1945.

In potem so bili tu še seminarji, kjer smo študentje sami predstavili oziroma analizirali lastne skladbe ali pomembne skladbe skladateljev 20. stoletja. Tu

je praviloma vladalo posebno napeto vzdušje, negotovost in nervoza, od vsakega študenta–predavatelja je situacija zahtevala posebno koncentracijo in pogum. Kajti tako kolegi študenti kot profesorji (prisotnost vseh je bila praviloma samoumevna) s(m)o pazljivo čakali na morebitne nejasnosti, »luknje v sistemu« ali šibke točke, kjer bi govorčeve trditve in sklepe lahko ovrgli ali postavili pod vprašaj (ni boljše šole za retoriko in razvijanje intelekta). Mnenja so se v ostrih diskurzivnih bitkah kresala in pogosto hudo razhajala. Vendar smo ob koncu vsi skupaj šli na pivo.

Šolanje pri Huberju sem sicer sklenil z izpitom 12. 12. 1986, kjer so bili poleg njega v komisiji še skladatelja Peter Förtig in Cornelius Schwer, muzikolog Günther Metz in pianist Robert Levin. Ta dan je bil tudi zaključni koncert s skladbami: *Passing Away on Two Strings, JA, Dih ranjenega časa* (posnetek s koncerta v Donaueschingenu) ... za pikolistko in *Chor-Rohr Musik*.

Vsak učitelj mi je dal kaj specifičnega. Imel sem veliko sreče, da sem se lahko učil pri tako sijajnih glasbenih osebnostih. Kompozicijske »seanse« pri Urošu Kreku so bile silovit »input«, hkrati pa so mi oblikovale etične smernice za vse življenje. V času svojega odhoda v tujino pa sem si želel študirati pri Györgiju Ligetiju, s katerim mi je že uspelo (preko prijateljice Alenke Barber Keršovan, muzikologinje, ki se je v osemdesetih letih preselila v Hamburg) navezati stik. Po pregledu mojih partitur je bil mnenja, da »nisem čisto izgubljen primer«, kar sem razumel seveda kot kompliment. Danes sem mnenja, da se brez temeljite vmesne postaje pri Klausu Huberju v Freiburgu šolanje pri Ligetiju ne bi preveč obneslo. Ne bi bil namreč dovolj »oborožen« oziroma pripravljen in močan za »borbo« z njim. Bil je namreč pravi guru in marsikdo, ki je pri njem študiral, je za dlje časa prekinil ali celo nehal komponirati. Fagotist in muzikolog Wolfgang Rüdiger (1992) je zapisal:

Študiju pri Klausu Huberju je sledil študij kompozicije pri Györgiju Ligetiju v Hamburgu v letih 1986–1989, ki je v viharneško razgibanih estetskih soočanjih, kot pravcati antipod freiburški šoli, vzbudil nove produktivne refleksije o temeljnih vprašanih komponiranja.

Ko sem se odpravil k Ligetiju v Hamburg, sem moral ponovno opraviti sprejemne izpite, solfeggio, harmonijo in kontrapunkt. Vso to tvarino sem moral osvežiti, saj se ji že dolgo nisem več posvečal, vsaj ne v okviru tonalnega dur-molovskega sistema. Diether de la Motte, nemški skladatelj, teoretik in dolgoletni univerzitetni profesor je spisal več učbenikov, ki so se nepogrešljivo uvrstili v kanon glasbeno-izobraževalnega sistema ne samo v Nemčiji, temveč

tudi drugod. Zlasti učbenika *Kontrapunkt* in *Harmonielehre* sta mi (končno) razkrila zgodovinsko pogojene stilne karakteristike kompozicijskih tehnik iz preteklosti. Nekoč smo se učili kontrapunkta zgolj po pravilih (dovoljeno je to, prepovedano je ono), medtem ko o stilnih značilnostih in praksah skladateljev 16. stoletja nismo vedeli kaj dosti. Prav tako je bilo s harmonijo. Diether de la Motte pa me je s historičnim pristopom inspiriral, da sem si kupil zbirko Bachovih koralov. Ko sem jih analiziral približno 50, so bile razkrite in za vse večne čase razumljene stilne in kompozicijske značilnosti ne samo Bachovega korala, ampak skozi nomenklaturo, ki jo ponuja de la Motte, tudi učinkovito interpretiranje funkcij v tonalitnem sistemu.

Ligeti pa je bil zame veliko presenečenje. Ure so načelno potekale tedensko, vendar sem se jih redno udeleževal le bolj na začetku, kasneje pa enkrat do dvakrat na mesec. Za to je bilo več razlogov. Po eni strani se nisem mogel ločiti od Freiburga, kjer sem bil že kot doma, po drugi strani pa me je glede srečanj v Hamburgu obletavala nekakšna skepsa. Ure kompozicije so se odvijale pri Ligetiju doma, v njegovem stanovanju na Mövenstrasse 3 v Hamburgu. Prostorna, svetla dnevna soba z dolgimi, prozornimi zavesami pred velikimi okni, v sobi veliko zof in foteljev, velika delovna miza in črn Stanway, povsod pa polno (takrat je bil to modni hit) halogenih namiznih lučk različnih oblik in velikosti. Tu smo se sestajali, Ligetijev razred, osem do deset študentov in študentk s celega sveta. Kdor se je (prostovoljno) napovedal, je predstavil svojo skladbo ali del skladbe, ki jo je ravno komponiral. Strani notnega papirja so romale v krogu od študenta do študenta in vsak jih je lahko komentiral. Ligeti je počakal, da je svoj komentar povedal na koncu.

Sestajali smo se ob treh popoldan, ob sedmih zvečer je bil odmor za prigrizek. Predvsem mlade skladateljice so (izkušeno) pripravile mizo, iz prenapolnjenega hladilnika so nanjo priromale vabljive delikatese vseh vrst, različne pijače, čaj in kava. Med prijetnim okrepčilom je debata tekla bolj sproščeno, po prehranjevanju pa smo s poukom nadaljevali. Pri vsej tej idili se nisem mogel znebiti občutka, da je kljub vsemu vse tudi čudno. Presenetilo me je na primer Ligetijevo nezanimanje za strukturo, torej za obrtniško plat skladanja. V Freiburgu je veljalo za bistven podatek, ki nas je vse zanimal, tako študente kot profesorje: kako je kaj narejeno. Še več! Klaus Huber je poudarjal, da ni dovolj, da skladba »samo« dobro zveni, mora biti tudi dobro narejena (torej struktura, forma). Ligetija pa to sploh ni zanimalo. Na uri kompozicije sem želel predstaviti *Tongenesis*. Ta je bila neke vrste moj »paradni konj«; skladba je bila že dvakrat nagrajena, v Rimu in v Amsterdamu, nato pa, kot je prišlo na dan pozneje, ukradena (!), pod drugim naslovom (*Spheres*) in falsificiranim podpisom nekega italijanskega komponista, kar z mojim rokopisom, še

na IRINO natečaju na Japonskem. Predvsem sem hotel razložiti, kako sem jo komponiral. Grafična zasnova celotne forme (makrostruktura), ki mi je dosledno služila pri konkretizaciji osemnajstminutnega dela za veliki orkester, je kot celota (ali izbran posamezni del celote) našla proporcionalno odslikavo v mikrostrukturi in obratno: vsaka »celica« je odslikavala forme celote ali nje-nega dela. Postopek mi je pomenil enkraten izziv in samo v tej skladbi sem ga uporabil. Seveda sem si zdaj želel Ligetijevega mnenja. Ampak njega to sploh ni zanimalo in zdelo se mu je nepotrebno, da postopek razložim. Nisem mogel verjeti! — Če ne bi prej študiral v Freiburgu, te skladbe ne bi nikoli napisal. In mogoče zaradi Ligetijevega odziva kasneje nisem več komponiral na tak način.

Kakor koli že, po eni strani me je Ligeti fasciniral, po drugi pa me je navdajal s skepsa in nejevero. Morda je tu celo opaziti analogijo primerjave Tržan – Gunzek nekdanj in primerjave Huber – Ligeti zdaj. Tako je bilo v Hamburgu vse drugače, zlasti bolj poljubno kot v Freiburgu, da vseh teh debat, kljub fascinaciji nad vélikim Ligetijem nisem mogel jemati za suho zlato. Razen bolj kritične in samosvoje Korejke UnsuK Chin in Amerikanca Sidneya Corbetta (s katerima sem takrat tudi navezal tesnejše stike) sem imel občutek, da bi vsi radi bili »mali Ligetiji«. Težko se je bilo upreti šarmu genija, ki je bil tak kult osebnosti. Ligeti je takrat pisal svoj znameniti *Klavirski koncert*, takrat še trisstavčno delo je bilo že nekajkrat izvedeno in poslušali smo posnetke. Potem smo debatirali in spet poslušali. In po četrtem poslušanju je mojster predlagal, da poslušamo še petič ...

Spomnim se seveda *Horn-Tria*, ki je nekako prvo delo »novega« Ligetija, kjer se, prav tako kot tudi v *Klavirskem koncertu*, vrača k tradiciji, k Bartóku, ne glede na njegova nova izhodišča, kot so afriška glasba južno od Sahare in Američan Conlon Nancarrow. O svojih starejših skladbah iz šestdesetih let, ki sem jih tako častil, zaradi katerih sem hotel k njemu (*Requiem*, *Lux Aeterna*, *Lontano*, *Drugi godalni kvartet* in druga), je dejal, da so bila »pomota«. Pomota!? V javnosti kaj takega nikoli ni rekel, nam pa je. Genij zavrača lastno genialnost, da bi se ponovno rodil in drugič osvojil svet?

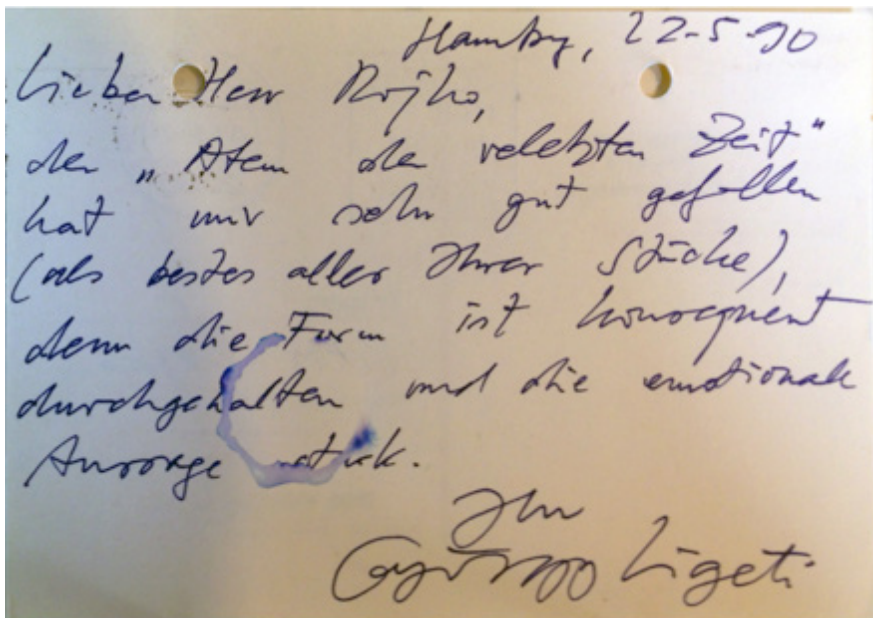
Seveda so klavirske *Etude* novo poglavje, ki morda predstavljajo nekakšno vez, čeprav vendarle izvirajo iz Ligetijeve nove estetske odločitve. Kljub temu pa je bila zame kompleksnost, ki jo je Ligeti močno poudarjal v zvezi s temi novimi deli, nekaj povsem drugega. Njegova mikropolifonija – to je bila kompleksnost! A tej se je odrekel. Seveda je znal nas, študente, spektakularno spraviti v začudenje in zadrego, ko nam je razkril utopične vizije, ki so nepredstavljive, in ki jih namerava uresničiti. Prinesel je denimo knjigo svojega

prijatelja Benoîta Mandelbrota, matematika, ki je razvil teorijo o samopodobnosti v naravi in kazal takrat nove, čudovito barvne fraktalne fotografije. Bile so nova odkritja, nove vsebine, novi liki, nove zakonitosti, nova estetika. Na nas so naredile silen vtis. »To hočem narediti z glasbo,« je oznanil Ligeti. Analogne sistematičnosti vzorčenja, ki jih je zaznali v marsikateri klavirski etudi, potrjujejo njegova prizadevanja v tej smeri. Ligeti je prinesel v polje sodobne glasbe popolnoma nov svet. In podobno se je dogajalo z Giacintom Scelsijem, ki je prodrl v širšo glasbeno javnost šele v osemdesetih letih. Za razliko od avantgardistov, ki so si – zelo grdo in nesramno rečeno – med seboj vendarle bolj podobni, vsi so operirali s parametri, z razraščanjem in reduciranjem parametrov, sta Ligeti in Scelsi prinesla nekaj povsem drugačnega. Podobno je tudi z Iannisom Xenakisom. Tudi on je bil samotar, posebnejš, ki se ni vključeval v neke šole ali sisteme, ki so bili takrat v modi. Vsi trije so danes klasika.

Že preden sem se odpravil v tujino, sem se skušal izviti iz že omenjenega ponavljajočega se začaranega kroga. Takrat sem analiziral Ligetijevih *Deset skladb za pihalni kvintet*. Skladbo sem prvič slišal na Festivalu komorne glasbe v Radencih, ki jih je igral Pihalni kvintet radijskega orkestra: flavtist Jože Pogačnik, oboist Božo Rogelja, klarinetist Alojz Zupan, hornist Jože Falout in fagotist Jože Banič. Kar me je še posebej prevzelo pri tej skladbi, je bilo to, da so instrumenti v njej uporabljeni tako originalno, da zveni kvintet kot celota, kot zvočno telo precej drugače kot v domala vseh skladbah, ki sem jih do takrat slišal za to zasedbo. Seveda so v delu uporabljene tudi nekatere tako imenovane razširjene tehnike igranja, o čemer nisem takrat vedel kaj dosti, zlasti pa je bila uporaba instrumentalnih različic (angleški rog, altovska flavta), zaradi katerih nastane v srednje nizkem registru barva, ki je tako netipična za pihalni kvintet, tako turobno otožna in samosvoja, bila neskončno očarljiva. Fascinirala me je tudi notacija in skladateljeve dodatne opombe v partituri, ki so razkrivale jasno namero in nezmotljiv občutek za instrumente. Seveda sem napisal pihalni kvintet. Ko ga je mojster pregledal (prejel ga je po pošti v Hamburg, z ostalimi partiturami), je menil, da sem preveč analiziral Ligetija.

V Freiburgu sem se, ob odkrivanju novih glasbenih svetov, precej distanciral od Ligetijevske fascinacije in ubral druga pota. Določeni skladatelji so tako svojski, da jih ni preveč smiselno posnemati, saj se v vsakem poskusu prepозна prej njih kot pa avtorja. In Ligeti je stalno poudarjal: Najti morate svojo pot, svoj stil! In naše seanse so potekale, čeprav ne podkrepjene s tako nezpodbitimi argumenti kot v Freiburgu, nekako v smislu napada in obrambe. Največkrat je Ligeti napadal, študentje pa branili. V mojem primeru je bilo morda samo enkrat obratno. Skladbo ... za pikolistko so nekateri študentje

ostro skritizirali, Ligeti pa jo je, čisto proti mojem pričakovanju, vehementno zagovarjal in v njej videl zanimiv prispevek k novim pristopom pisanja glasbe za solistični instrument. Kljub statusu »upornika«, ki sem ga v razredu morda od vseh študentov najočitneje zavzemal, se je v meni zgodil nenavaden preobrat. V Freiburgu pridobljena gotovost v nove estetske vrednote je bila omajana. Zgodil se je odklon proti drugačni zvočnosti, morda bolj v spektralno smer, stran od Ligetija in stran od freiburške šole. Po naročilu festivala v Donaueschingenu sem napisal *Dih ranjenega časa*. In neverjetno, leto dni po izteku študija pri Ligetiju sem prejel dopisnico:



Hamburg, 22.5.90
Lieber Herr Rojko,
Ihr „Atem der verlebten Zeit“
hat mir sehr gut gefallen
(als bestes alles Ihrer Stücke),
denn die Form ist konsequent
durchgehalten und die emotionale
Anregung stark.
Zm
György Ligeti

Rokopis 3: Ligetijeva čestitka Urošu Rojku ob praznovanju *Dih ranjenega časa*.

György Ligeti, Mövenstr. 3, D-2000 Hamburg 60
Gospodu Urošu Rojku, Krozinger Straße 7, 78000 Freiburg

Hamburg, 22.5.90

Dragi gospod Rojko,
Dih ranjenega časa mi je zelo ugajal (kot najboljša med Vašimi skladbami),
ker je oblika konsekvantno ohranjena in emotivna izreka močna.

Vaš
György Ligeti

2.5 Učenec kot učitelj

Na oddelku za kompozicijo sem pristal leta 1995, ko sem se na pobudo Daneta Škerla prijavil na razpis. Imel sem izdelano pedagoško vizijo. Tolmačenje novih del bo ena od oblik mojega dela z ljubljanskimi študenti; poleg individualnega dela z njimi. Ker sem v glavnem »razpet« med Slovenijo in Nemčijo, se mi vedno jasneje kaže velika razlika med obema kulturnima prostoroma. Moja prva naloga je torej jasna: najti moram načine, kako zmanjšati razkorak med obema. Med evropsko in slovensko ustvarjalnostjo je treba zgraditi čim več mostov. Začel sem z *Masse, Macht und Individuum* za dva orkestra in štiri soliste Vinka Globokarja, katere spektakularna izvedba v Donaueschingenu istega leta je še dolgo odmevala v evropskih medijih. Vinko Globokar je sicer po rodu Slovenec, vendar gre pri njem za visoko sofisticirano tujino, ki je prišla k nam in sprožila določene dogodke, vzbudila določene misli in spet odpovala v svoj milje. Če bi takšne kapacitete, kot je Globokar, pogosto prihajale k nam, bi za njimi ostajalo vedno več sledi.

Ne bom poučeval estetike. Estetika je posameznikova osebna stvar. Tisto, zaradi česar sem pedagog, je razvijanje kompozicijske tehnologije. Študentje kompozicije morajo biti po obrtnem znanju na tako visoki ravni, da lahko izrazijo vsakršno estetiko na kakovosten način. Ko človek ve, kaj se dogaja v zvočni strukturi, kar je posledica znanja, lahko ugotovi: Ta stvar mi ne ustreza, ne maram je, ni mi blizu, ali pa – to bom razvijal naprej, ker me prepriča, ker mi odpira nove poti. Seveda pa je jasno, da bolj ko se nekdo poglobi v »delavnico« mojstra katere koli glasbe, ne nazadnje tudi sodobne, bolj se razjasnjujejo pojmi, skrivnosti, dragocenosti, ki privedejo do neprecenljivih spoznanj. In ko nekaj veš, ne moreš več delovati, kot da tega ne veš. In to je kvalitativni premik, ki omogoča »kvantni preskok«. Vse, kar je pred tem, se kaže kot naiva.

Kot profesor. Izkušnje so različne. Za razliko od časov, v katerih sem zorel sam, se je danes veliko lažje dokopati do ustreznih informacij. Vendar lahko marsikdo doživlja podoben šok, saj je veliko odvisno od tega, iz kakšne kulturne sredine prihaja. Nekdo se odloči za študij kompozicije, ker je nadarjen (ali pa so ga v to prepričali, kot so nekoč mene, še v Tolminu), njegove predstave o njem pa so lahko povsem nejasne. Problem našega prostora pa je pomanjkanje radovednosti. Študenti prevečkrat študijski čas razumejo kot najlepši čas življenja (nič napačnega ne bi bilo v tem!), v katerem je vse drugo pomembnejše, kot študij sam (kar pa je kratkovidno in osiromašujoče). Dela se pogosto le toliko, kolikor je nujno in še to ne zase, ampak zaradi profesorja. Gre za držo, za katero pa mladi ljudje niti niso sami krivi. Tradicionalni mačehovski

odnos državnih oblasti do izobraževanja in kulture pač sproža erozijo intelektualne in duhovne moči naroda. Takšno stanje hromi delovne navade in tudi osebno disciplino posameznika. Prikrito nasilje potrošniške kulture pa ljudstvo poneumlja. Na freiburški visoki šoli za glasbo študenti (tudi danes, ne samo v času mojega študija) na primer med seboj kar tekmujejo, kdo bo znal bolje razložiti bistvo kompozicijskega stavka (na primer Mauricea Ravela). Študentje v tujini se veliko bolj zavedajo, da je študij čas, v katerem lahko pridobijo največ znanja. Ko postaneš del družbe, v kateri prevzemaš različne odgovornosti, ga ostaja vedno manj za sistematično izobraževanje. Prav slednje pa ti omogoča, da spoznaš, kaj te v končni fazi najbolj zanima, kaj je za tvoje bodoče ustvarjalno življenje najpomembnejše, kaj je tisto, kar boš raziskoval naprej.

Velikokrat sem v situaciji, ko ne vem, zakaj sploh to počnem: zakaj učim. Ali komu s tem koristim? Če študentom predvajam Xenakisovo glasbo in je slučajno kdo navdušen nad njo – ni veliko takih, ki bi zaradi tega začeli razmišljati drugače –, si študent, ki bi vendarle želel raziskovati v podobni smeri, s tem pri nas prej onemogoča možnosti izvedbe, kot pa da bi se mu le te odprle. Poglejmo, s čim zapolnjujejo stotine amaterskih pevskih zborov, množica glasbenih šol, koncertne agencije in ostale glasbene institucije svoje glasbene sporede: na program pridejo zlasti poslušljive skladbe, ki niso težke! Še posebej slednji kriterij je že skoraj sinonim kakovosti. Podobno, kot velja pri nas v (pre)številnih primerih ozvočenja javnih prireditev, v kinematografskih palačah, pa tudi ozvočevanja glasbenih vložkov v gledaliških predstavah, jakost – se pravi glasnost (!) – kot kriterij kvalitete. Vendar, nekaj, kar je »bolj sodobno«, bolj »moderno« – sploh ni nujno, da je težko: težavno je že ugotoviti, da nekaj ni težko. Je pač drugačno. Ni v tistem resorju, ki ga poznamo: se nismo učili, nismo vajeni.

Čeprav ni več realnih, še manj virtualnih meja, je mentaliteta tisto, kar nas ločuje.

Sam kot mentor želim študentu pri reševanju kompozicijskih problemov razpreti paleto možnosti (kot jo je nekoč meni razprl Klaus Huber). Ne morem pa mu ustvariti drugačne kulturne in družbene klime. Študent mi lahko verjame ali pa ne. Prepriča pa ga lahko le njegova lastna izkušnja. Izkušnja pa je to, da določeno stvar sliši, vidi, izkusi. Ugodnejša klima pomeni imeti prvovrstne koncerte, imeti festivale ali vsaj možnost udeleževati se jih po svetu. Dobra klima razvija zavest o nujnosti vsega tega. Ravno študenti bi morali »visetik« na teh festivalih, ne glede na to, kakšno glasbo bodo potem sami komponirali. Priložnosti za to pa tudi v Sloveniji ni več tako malo. Vendar, na festival

Slowind ali festival Predihano pride komaj kak študent kompozicije, še redkeje pa kak profesor (!) z Akademije za glasbo.

Danes na primer (24. 4. 2013) smo v okviru predmeta kompozicijske tehnike 20., 21. st. analizirali Ligetijev *Continuum* (1968) in njegov *Koncert za violončelo in orkester* (1966). Nekatere partiture so res poučne in užitek jih je »opazovati skozi drobnogled«. Nema lokrat pa je situacija na akademiji prav smešna: Pripravim poučne, zanimive partiture ali posnetke skladb, ki bi lahko vzbudili debato, interes, odpor, burno reakcijo, kar koli od tega – pa nikogar ni! Študentje ne pridejo.

Ko smo delali prenovo bolonjskega učnega načrta, sem bil s strani kolegov oddelka demokratično preglasovan in predmet kompozicijske tehnike 20. in 21. stoletja je postal izbirni predmet. Ne poznam nobene adekvatne evropske glasbene institucije, ki bi bila do teh vsebin tako ohlapno popustljiva. Nasprotno, za študente kompozicije je to samoumevna obveza, če že le ti tega ne bi razumeli kot prednost. Ta predmet je bil do nedavnega pri nas obvezen za pedagoge, za skladatelje pa nikoli. Celo laiku bi se zdelo to vsaj nenavadno, če že ne neverjetno.

2.6 Instrument

Klarinet sem po mnogih letih abstinence ponovno vzel v roke sredi osemdesetih let v Freiburgu. Novo okolje me je izzvalo. Po potrebi (tj. na željo kolegov) sem se začel vključevati v projekte sodobne glasbe. Izkušnja je bila čisto nova, saj prej na »svojem instrumentu« nikoli nisem izvajal moderne muzike. Nekdanje težave z desno roko se niso ponovile oziroma, da se ne bi, sem zdaj večinoma igral sede tako, da sem odmevnik klarineta naslonil na kolena. Tako je bila roka sproščena in manj obremenjena. Začel pa sem tudi poučevati klarinet, privatno, nato na različnih šolah, od 1987 pa na freiburški glasbeni šoli. To je bil, poleg naročil in koncertne dejavnosti dodaten vir zaslužka, hkrati pa sem na ta način ohranil stik z instrumentom tudi v obdobjih, ko je bilo koncertov manj.

Izkazalo se je, da je moja nekoč prekinjena klarinetistična kariera pustila dovolj sledi, znanja in fleksibilnosti, da sem si zdaj s »kampanjsko vadbo«, torej z intenzivnim treningom le pred koncerti zagotovil solidno formo, ki je zadoščala tudi za zahtevnejše koncerte. Za permanentno vadbo skozi vse leto, kot je to sicer običajna praksa, seveda ni bilo več časa. Skladateljska izkušnja pa je močno vplivala na moje igranje. Odnos do izvajane skladbe, njenega

glasbenega gradiva se je poglobil. Obrtne veščine, virtuoznost, preizkušeni »aduti atraktivne učinkovitosti« so se, zlasti še v komunikaciji z izvajalskimi partnerji na odru, umaknili senzibilnemu »prevpraševanju« glasbenega gradiva.



Fotografija 24: Uroš Rojko in Stephan Hussong na Japonskem leta 2008.
Arhiv skladatelja.

Velika čast zame je bila, da me je k skupnemu muziciranju povabil profesor Hugo Noth, učitelj prominentnih koncertnih akordeonistov današnjega časa, kot so Teodoro Anzellotti, Stefan Hussong in Luka Juhart. Kot duo sva prvič koncertirala leta 2001 na festivalu Digne les Bains v južni Franciji (prav za to priložnost je nastal VOX za klarinet in harmoniko, igrala pa sva tudi eno najbolj izvajanih del za to zasedbo, virtuosno, nekako v »stretto-kanonu« napisano *Plus 1* finskega sodobnega skladatelja Jukke Tiensuuja). Prav poseben dogodek je bil koncert v Saarbrücknu na simpoziju društva nemških akordeonistov (2003), ki je bil posvečen skladatelju Jukka Tiensuuju. S Hugom Nothom sva izvedla *Plus 1*, s kvartetom v zasedbi Hugo Noth, Stefan Hussong (harmoniki), Mike Svoboda (pozavna) in jaz (klarinet) pa skladbo *Rubato*. Odziv strokovne publike je bil zelo ugoden. Čez čas mi je pisal Jukka Tiensuu, da nikakor ne more pozabiti sijajne izvedbe skladbe *Plus 1*.

Pozneje sva *Plus 1* večkrat izvajala tudi v duu z Lukom Juhartom. Iz te zasedbe, ki je še vedno aktualna in iz že prej obstoječega dua s kitaristko Klaro Tomljanovič, je leta 2010 nastal trio Quo Vadis, ki je istega leta premierno nastopil na poletnem festivalu v Radovljici. S triom smo leta 2013 nastopili na Varšavski jeseni, 2014 pa v Münchnu (Akademie der Künste) in na Glasbeni tribuni v Beogradu. Prav zaradi skladbe *Vox* pa se je začelo skupno muziciranje z Luko Juhartom. Po sinergetično nabiti komunikaciji med interpretacijo tega dela v Trossingenu (leta 2004) sva sklenila s skupnim delom nadaljevati. 30. 12. 2006 sva na povabilo gospoda Toneta Žuraja (očeta mladega skladatelja Vita Žuraja) priredila prednovoletni koncert v Račah pri Mariboru: W. A. Mozart, K. Stockhausen, J. Tiensuu, V. Globokar, U. Rojko. Oba z Luko sva na vsak način želela imeti na programu Globokarjev *Dialog o zraku*. Ker pa so bile vse skladbe razen te namenjene duu, se je porodila ideja po solistični skladbi za klarinet, ki bi jo »postavila ob bok« Globokarjevemu *Dialogu*. Spomnil sem se »polklarinet«, nekoč že uporabljenega v skladbi *Tongen* za violino, polklarinet in klavir. In začel sem eksperimentirati, improviziral sem in preizkušal različne prijeme ter se posnel. Na posnetku so bili zelo jasno slišni zvoki, ki jih med igranjem niti nisem zaznal. Bili so nekako globokarjevski, podobni tistim, ki jih je izvajal Vinko na pozavni. Kot nalašč za prednovoletni koncert, sem sklenil. S svinčnikom sem na list papirja grafično označil potek improviziranega glasbenega dogajanja. Nastal je *Monolog padlega angela* za »polklarinet«.

»Polklarinet« nastane, če odstranimo zgodnjo polovico instrumenta in neposredno na spodnjo pritrdimo ustnik (ali pa tudi ne, saj brez ustnika deluje še posebej zanimivo). Igra se ga z desno roko. Z levo, ki je zdaj prosta, pa lahko izvajalec z zapiranjem in odpiranjem odmevnika spreminja intonacijo,

izvablja wau-wau efekte, lomi ton, igra alikvote. Ob igranju brez ustnika lahko deluje polklarinet kot trobilo, vanj se lahko poje, govori, piha in šelesti, zelo pa je uporaben tudi za izvajanje perkusivnih efektov. Monolog sem potem izvedel na mnogih koncertih doma in v tujini. Po sedmih letih izvajanja so se improvizacije vedno manj razlikovale med seboj, skladba se je izkristalizirala in dobila svojo ustaljeno, končno formo in leta 2013 sem jo zapisal. Do tedaj sem jo izvajal izključno sam, zdaj pa je bila na voljo tudi drugim izvajalcem. Ker pa je skladba tako specifična in zahteva večšine, ki niso zajete v splošnem kanonu sodobnih izvajalskih praks, se jih mora vsak izvajalec priučiti, rezultat pa bo še vedno lahko samo dokaj različen, ker zavisi od psihofizične konstitucije izvajalca, obsega njegovega (njenege) glasu, instrumenta posameznega izvajalca itd. Skladbe se lahko torej lotijo samo najbolj zagnani, resni in radikalni ali pa »malo odtrgani« izvajalci. Eden izmed takih je recimo italjanski virtuoz Michelle Marelli, ki jo je leta 2014 izvedel v Ljubljani in na Glasbenem bienalu v Kopru, drugi pa mladi virtuoz Enric Sans Morera, ki jo je avgusta 2015 izvedel v Den Haagu.

2.7 Identiteta, identiteti, identitete ...

Gibljem se v dveh paralelnih svetovih, ki sta med seboj zelo različna. Od kar živim v tujini, sem vpet v oba; prvi je povezan z mojimi koreninami, z mojo izhodiščno predpostavko, drugi pa izhaja iz moje sedanjosti, bivanja ter okolja, ki me oblikuje. Bilo je obdobje, ko me je razpetost med oba svetovoma blokirala. Omajana je bila moja lastna identiteta. Nisem več vedel, kdo sem, seveda predvsem kot umetnik. Spoznal sem, da sta oba svetova v svojem bistvu tako drugačna, da je treba k obema pristopati na svojski način. To pa je za ustvarjalca težko, ker svoje identitete ne more razkosati na dve polovici. Vendar pa se s podobnimi dilemami verjetno sooča vsak, ki se je odločil biti občutljiv senzor, naravnani na kozmopolitski prostor. Korenine ostanejo, vendar pa pogosto zazija prepad med obema paradigrama. Sinteza obojega pa je zapletena. Vendar mislim, da mi je nekaj tega v zadnjih letih uspelo.

Trenutno skušam integrirati spoznanja mojih bivanjskih vzorcev in jih realizirati v glasbi. Največ, kar lahko storim za poslušalca, je to, da mu sugeriram, da je glasba »jezik«, ki ga je potrebno razumeti. Če se hočemo v nekem jeziku sporazumevati, ga moramo do neke mere poznati – bolj kot ga obvladamo, bolje lahko komuniciramo. V glasbi je podobno. Mnogi sicer trdijo, da je glasba univerzalen jezik, vendar bi rad srečal tistega, ki 'razume' vse glasbe

sveta. Evropski človek lahko posluša indijsko glasbo: nekdo uživa, pade v trans, meditira, komu pa je dolgočasna, ker se mu zdi, da gre za ponavljajočo enega in istega vzorca. Indijska glasba ni univerzalni jezik; ima zunanjo podobo, ki jo lahko prepoznamo, kar pa še ne pomeni, da razumemo njen »jezik«. Za kakršnokoli emocionalno, intelektualno ali duhovno odzivanje na glasbo je potrebno razumevanje specifičnega glasbenega 'jezika'. Glasbo pač poslušamo na različnih ravneh; prepričan sem, da glasbo Bacha, Mozarta ali Beethovna večina ljudi dojema le na površinski ravni. Globlje seže pri manj ljudeh – na primer pri zapriseženih ljubiteljih, še globlje pri interpretih, dirigentih in glasbenikih, ki s to glasbo živijo, jo ljubijo in se ji z vso resnostjo in predanostjo posvečajo ter iščejo izvorna hotenja skladatelja. Gre torej za interes in globlji uvid. Kogar privlači specifično energetska polje sodobne glasbe, se bo v njej tudi našel. To nikoli ne bodo velike mase ljudi, ker le-te nimajo 'senzorjev' za aktivno soočanje s specifično umetnostjo, po drugi strani pa jih potrošniška kultura bombardira z instant izdelki, ki so poslaskani z vsakomur dojemljivimi zvoki in ne zahtevajo dodatnega mentalnega napora. Tisti, ki v glasbi išče zabavo, jo bo prej našel v takšni ali drugačni zabavni glasbi. Umetniško glasbo poslušajo bolj ali manj 'posvečeni' ljudje; tisti, ki potrebujejo duhovno hrano.

2.8 Pogled na prehojeno pot – in naokoli

Osebnost se nagibam (ne da bi pri tem hotel zaiti v ezoterične vode) k vse bolj odrešujoči interpretaciji minljivosti v smislu prehodnosti. Zdravilnost te ideje je v relativizaciji pomembnosti zdajšnjega trenutka. Kdo sem, od kod prihajam, kam grem, tri temeljna vprašanja velikih modrecev, ne ponujajo konkretnih odgovorov, vendar sugerirajo nepomembnost tega, s kakšnimi črkami se je kdo zapisal v zgodovino. Biti v času pomeni živeti, ne po lastni zaslugi ali krivdi, vendar to tudi upravičiti.

Umetnikova resnica in realna eksistenca je ustvarjalnost. Kakor je smisel življenja živeti, tako je smisel ustvarjalca ustvarjati. Proces nenehnega porajanja pomeni hkratno rojevanje in umiranje, stvaritev in uničenje, absolutno resnico in samoprevaro, askezo in delirij, življenje in smrt ... Če se proces ustavi, ostane (v najboljšem primeru) samo še spomin ...

† Besedilo je v skrajšani obliki nastalo za Novo revijo (Rojko, 2001).

Transcendentalnost, kvintesenca ...

Transcendentalno luč kvintesenca si lahko zamišljam, ko skušam zvočno-glasbeno snov črpati iz konstelacije obstoječega, latentno prisotega, »absolutnega« zvoka, ko se spremenim v prevodnik, ki kanalizira energetski tok in ga prevaja v sistem akustične komunikacije, ko se intuitivni impulz poistoveti z matematičnim izračunom. Gotovo so razlogi, ki me silijo v vrtoglavo avanturo nepotešenega iskalca »prav tistega zvoka ...« In če je življenje samo prehodno obdobje, most med rojstvom in smrtjo, iz katerih bivalnih sistemov izhaja in kam vodi? Prav vseeno je torej, kako verjamemo ali ne verjamemo v reinkarnacijo ali posmrtno življenje, saj je gotovo, če je kaj, potem vse čisto drugače, kot si mi sploh lahko predstavljamo. Naziranja, ki izpostavljajo »obljubljeno«, pogojeno s posebnimi zaslugami na Zemlji kot »vstopnino«, kot upravičenost do »obljubljenega«, se mi zdijo preračunljiva ...

Civilizacija, cyberspace, končnost ...

Današnji čas je čas velikih diskrepanc – med intelektualnim, ustvarjalnim dometom hiperinteligentnih potencialov in splošnimi potrebami po banalnem, lagodnem, navideznem.

Umetnost je eden zadnjih družbenih segmentov, ki še išče (nematerialno) resnico, vendar ta ni več dovolj atraktivna, pisana, glasna, hitra, resnica tudi ni samo ena, sprejemljiva za vse, nasprotno, vse manj je »absolutna«. Premagala so jo zlata teleta, ki so ustvarila »popolno« iluzijo, nadomestila Boga, ustvarila zemeljski raj (seveda tudi pekel), instant, hitro dosegljive užitke, ki so ljudem zaslepili oči, zamašili ušesa in onesposobili še marsikateri organ.

Seveda bi napak sodili, ko bi verjeli, da ni bilo vedno tako. Razlike so le kvantitativne in tehnološke, to pa splošne bivanjske perspektive postavlja na rob samouničenja ... Težava je v tem, da so stvari strašno prepletene, zavest o civilizacijski zanki pa ne tako globoka, da bi lahko sprožila radikalnejše spremembe.

Moje razmerje do slovenstva in kozmopolitizma ...

V moji domeni ni, da bi svoj ustvarjalni *credo* zajemal (vsaj ne nepretransformiranega, relativiziranega in reflektiranega) iz studenca slovenstva kot etnokulturnega izhodišča. S tem nikakor ne zanikam svojih korenin, vendar bi bil z vidika kozmopolitskega odnosa do sveta njegov primat problematičen. Tradicija folkloristične obarvanosti je bila v zgodovini slovenske umetne

glasbe vedno zelo izrazita, vsaj od nacionalnega prebujenja naprej, in je taka vse do današnjega dne; zvesti ji ostajajo številni sodobniki. Glasbena umetnost našega prostora je vedno (bolj ali manj) lovila korak za evropskim glasbenim razvojem. Folkloristična eksotičnost bržkone ni zadostovala, da bi slovenska glasba zaradi časovnega razkoraka in fizične majhnosti lahko kdaj bistveno prerasla nacionalne okvire. Morda prav ta dejstva botrujejo moji »nespravljalnosti« z »obstoječim stanjem«. Tako v imenu »poslanstva«, biti eden »poklicanih« (morda ne ravno izbranih), ki naj bi postavili integracijski most, pretočni kanal, ki bi zrahljal togost lokalnega kulturnega hermetizma, pogosto občutim, kako tesna mi je »slovenska koža«! Kako »shizofrena« situacija nastane, ko poskušam »združiti nezdružljivo«. Cilj, ki je utopija, pot, ki je tvegana avantura, saj rahlja lastne gravitacijske temelje in prej ali slej lahko vodi v samozanikanje.

Eksistencialni temelji mojega dela ...

Poslanstvo mojega dela je gotovo v prebujanju človekove senzitivnosti za razpoznavanje in dojemanje subtilnejših zvočnih plasti, ki se ne ponujajo kot cenen užitik potrošniškega bombardiranja, ampak zahtevajo aktivno, pozorno poistovetenje. Smisel mojega dela torej ni ustvarjati nekaj, kar lepo zveni, kar je všečno, kar vžge, kar je tempirano na človeški živčni mehanizem, tako da ga zadene točno tam, kjer mu najbolj godi, poznavajoč njegove »šibke točke«. Veliko bolj gre za kultiviranje ušes. Človek, ki zna natančno prisluhniti, je sposoben komunikacije na višji ravni, je dojemljivejši in duhovno bogatejši. Smisel mojega dela je skozi medij zvoka izboljšati človeško bivanje. Tak človek lahko razume svojo eksistenco v širšem kontekstu, to pa relativizira njegovo »absolutnost« in ga s tem osvobaja. Ker nisem naiven otrok, seveda ne verjamem, da se bo moje delo v zgodovini potrdilo skozi »duhovno transfiguracijo« človeških množic. Vendar anekdota pravi: Nekoč, ko je ostareli in oslepeli Platon predaval, mu je njegov služabnik prišepnil, češ da so vsi poslušalci razen enega potihoma odšli. Ko je Platon vprašal, kdo je še ostal, je služabnik rekel: »Tisti, ki vedno ostane, Aristoteles.« »No, potem pa kar nadaljujmo!« je odvrnil Platon.

3 Skladatelj in kritiki o skladbah

Seznam prinaša 1. podatke o praižvedbi in drugih izvedbah (samo v redkih primerih podatke o natisu, ki so sicer navedeni v več spletnih seznamih in ne nazadnje tudi v knjižničnih katalogih), 2. skladateljev komentar skladbe (ali več komentarjev) in 3. podatke o kritičnih odzivih na dela in izbor glavnih komentarjev. Prevodi kritik so včasih problematični, zaradi česar sem ponekod navedel izvirnik.

Začetki

Skladatelj kot svoj »opus 1« večkrat omenja štiri novele za violino in klavir (Edicije Društva slovenskih skladateljev {v nadaljevanju EdDss} 909) iz leta 1978. Dodati pa kaže, da je njegov prvi ohranjeni opus nastal že leta 1973. Rokopis za klarinet in klavir prinaša dve *Miniaturi*. Zgovoren podatek o njegovem delu pred vpisom na Akademijo za glasbo je tudi ta, da so nekatere skladbe napisane za razmeroma neobičajne, barvno privlačne zasedbe, kot je npr. *Miniatura 1* za štiri timpane, mali boben in klavir, *Klavirski trio* iz leta 1976 – torzo nekega tristavčnega ciklusa – pa ima izrazito humoristične naslove stavkov in tudi stavek nakazuje določeno mero mladostno uporniške svojeglavosti. Od leta 1977 naprej so njegove skladbe – skoraj vse – natisnjene. Njegovi glavni založniki so: Društvo slovenskih skladateljev, nato Ricordi (Milano), Edition Wunn (zlasti za skladbe s/za harmoniko) in potem Verlag Neue Musik v Berlinu.

1973

Miniatura 1-2, [za klarinet in klavir] – rkp.

1975

Miniatura 1 za štiri timpane, mali boben in klavir – rkp. Praizvedba: jeseni 1975 ali spomladi 1976, diplomski koncert srednje glasbene šole, tolkala Darko Gorenc, klavir Gita Mally.

Humoreska za ksilofon in klavir – rkp. Praizvedba: jeseni 1975 ali spomladi 1976, diplomski koncert srednje glasbene šole, tolkala Darko Gorenc, klavir Gita Mally.

Burleska za klarinet in klavir – rkp.

Apokalipsa človeštva za mešani zbor in orkester.

1976

Klavirski trio (samo en stavek, prvi tu navedeni): *Kdo bi si belil glavo?! / Hi hi*. Žalostna glava (klavirski stavek) / Razposajeni glavi (klavirski stavek) – rkp.

1977

Štiri novele za violino in klavir (Ed. DSS 909, Ljubljana 1978). Skladatelj »op. 1«, skladba, ki jo je krstil Tomaž Lorenz s soprogo Alenko Šček Lorenz na Glasbeni tribuni v Opatiji leta 1979 in jo ohranil v repertoarju (gl. Anonimus. »Tomaž Lorenz in Alenka Šček v Sovjetski zvezi«. Glasbena mladina št. 2/7. 11. 1980 [80/81], 8.) Izvedbe v isti zasedbi: * 20.9.1980, Gorica. * 1980 na turneji po Rusiji. * 26. 9. 1980, Koper. * 4. 4. 1989, Ljubljana (SGD, Antologija slovenske violinske glasbe).

1978

Glasovi za mešani zbor, vokaliza. Praizvedba: 1979, Glasbena tribuna v Opatiji.

Mrtvaško noč je svet začel za mezzosopran in komorni ansambel, besedilo (skladateljev brat) Roman Rojko. Praizvedba: mezzosopran Eva Novšak Houška, trobenta Zoran Markovič, violončelo Vladimir Kovačič, klavir Alenka Šček, tolkala Darko Gorenc. 6. 9. 1979, Udine. Izvedbe iste zasedbe: * Koncert Uroša Rojka in Alda Kumarja, Ljubljana 1980. * 1981, diplomski koncert Uroša Rojka na Akademiji za glasbo.

Ljubljanski zmaj za otroški zbor, besedilo Ida Rojko (Grlica XXV/2-4, 1987, 49-52). Praizvedba: OPZ OŠ Majde Vrhovnik, dir. U. Rojko, 11. 4. 1979, Ljubljana.

Skladbo označi Vrhovec, 1990, za »šegavo pesmico sodobnega skladatelja Uroša Rojka o neustrašnem ljubljanskem zmaju, ki 'pohrusta na kupe (tržnične) solate, da ima že vsa zelena usta'«,

Pet portretov za klarinet, violončelo in klavir. Praizvedba: Trio Pro Musica Rara (klarinet Franc Tržan, violončelo Edvard Adamič, klavir Leon Engelman), 1979, Ljubljana.

Pesem in ples za klarinet in klavir, naročilo Igorja Karlina za zbirko *Slovenski skladatelji mladim klarinetistom*, Radovljica: Didakta, 1993.

Taščica, en-dva-tri za otroški zbor s klavirsko spremljavo, besedilo Ida Rojko. Praizvedba: Skladatelj z OPZ OŠ Majde Vrhovnik, 1978, Ljubljana.

1979

Invenzione pastorale za violino in orkester. »Posnetek s Simfoniki RTV Slovenija predvajan v Bratislavi istega leta na radijskem natečaju posnetkov skladb

na folklorno temo (Prix de musique folklorique de Radio Bratislava). Uvrstitev je bila solidna, 9. mesto izmed kar velikega števila prispelih posnetkov iz vzhodne in zahodne Evrope.« (Rojko avtorju, 14. 7. 2015).

Studio za tolkala za tolkalni kvintet. Praizvedba: Studio za tolkala, 1979, Glasbena tribuna Opatija. Izvedbe v isti zasedbi: * Ljubljana, Cankarjev dom, 10. 2. 1982. * Festival sodobne komorne glasbe, 2. 10. 1982, Radenci.

V h in f za kljunaste flavte [b, t, a ss, sss] in klavir. Praizvedba: flavte Klemen Ramovš, klavir Hinko Haas, 1979, Ljubljana. Izvedbe: * v isti zasedbi 7. 3. 1980, Graz, Hochschule für Musik und darstellene Kunst.

Skladba [naslov: *Sonatina*] za solo violino. Praizvedba: Tomaž Lorenz, 20. 7. 1979, Ljubljana. Izvedbe: * Alfred Pflieger, 20. 4. 2008 na Avstrijskem veleposlaništvu v Ankari.

1980

8–80

za godalni orkester in tolkala. Krstna izvedba: Orkester Slovenske filharmonije v sodelovanju z Akademijo za glasbo, dir. Anton Nanut, 13. 6. 1980, Ljubljana. Izvedbe: : * predvajanje posnetka na Tape Club na Glasbeni tribuni Opatija, 6. 11. 1982. * Simfoniki RTV Slovenija, dir. Tae-Hyun Kim, 16. 9. 2004, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Programski list ljubljanske izvedbe 2004: »V dimenzijo časa je ujeta manifestacija vsakega glasbenega dogajanja. Prav tako minljivost. In minilo je 24 let od krstne izvedbe skladbe za godala in tolkala 8 – 80 (osem osemdeset), ki je nekakšen prvenec v kategoriji mojega orkestralnega opusa. Zasnovana je na simetričnem, 8-tonskem modusu (II. Messiaenov modus). Nastala je zgodaj spomladi leta 1980, v 3. letniku študija kompozicije na ljubljanski Akademiji za glasbo pod mentorstvom mojega profesorja Uroša Kreka. 13. junija 1980 jo je pod taktirko maestra Antona Nanuta na zunaj-abonmajskem koncertu v veliki dvorani Slovenske filharmonije v Ljubljani prvič izvedel Orkester Slovenske filharmonije v sodelovanju z Akademijo za glasbo. Poseben 'status' skladbe 8 – 80 se kaže v tem, da me je morda prav pri nastajanju prvič obšla tista nepopisna, 'katarzična' slast, ko me je ob nizanju linearnih plasti polifone gradacije kar 'vsrkalo' v gigantski kalejdoskop spreminjajočih se vibracij. Stanje, ki se je potem nešteto krat ponovilo, a vedno znova učinkovito 'oprizemljeno' z neizprosnostjo tistih značilnih vprašanj: Čemu? Zakaj tako? Ali res tako in zgolj samo tako? Vprašanja, ki

so postopno ozavečila pomembno spoznanje: Če nekaj dobro zveni, to še ni dovolj za glasbeno umetnino.«

Recepcija

Šister 1982: »Skladbe so se gibale v okvirih znanega in tudi toliko razglašan pluralizem stilov je vse preredko razvezal inventivni osebni jezik naših glasbenih peres. Vseeno je v poplavi sivine nekaj del izstopalo. Razveseljivo je, da so to velikokrat dela mlade generacije: *Plavi proctor* Katarine Miljkovič, *Levant* Mladena Milečevića, *Sarabenda* Frana Paraća, *Terfsihora* Milovana Filipovića, *8 – 80* Uroša Rojka, tudi *Quartetto rusticano* Iva Josipovića, Andantino Marka Ruždjaka, *Di/fuzlja* Vladimirja Tošića. Mladi se preveliki kompliciranosti in skonstruiranosti glasbenih del iz šestdesetih in sedemdesetih let odzivajo z novo enostavnostjo in tudi z novo romantiko; bolj iskreno muzikantski so, pa vendar jim, vsaj po mojem mnenju, manjka malo več eksperimentatorskega poguma.«

Mačja predilnica

glasbena igra za soliste, mladinski zbor in simfonični orkester na besedilo Svetlane Makarovič. Praizvedba: solisti in MPZ RTV Ljubljana, simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. Marko Munih, 12. 6. 1980, Ljubljana (SF). Arhivski posnetek na RTV Lj, izšla na zgoščenci *S pesmijo okrog sveta*, RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, 1997.

Simpatija

za klavir štiriročno (skladba za mladino). Praizvedba: Tolmin, 5. 6. 1981. Izvedbe: * velikokrat izvajana; nazadnje: Neža Koželj in Nadja Rus, 3. 12. 2014 v Studiu 14, RTV (Portretni koncert Uroša Rojka ob 60. jubileju, Studio za sodobno glasbo Akademije za glasbo).

Vinjenke

za trobento, rog in pozavno. Praizvedba: Ljubljana, SF, ciklus *Mladi-mladim* 1980.

Capriccio concertante

Za klavirski kvartet. Praizvedba: Ljubljana – DSS, 20. 2. 1980, Godalni trio RTV, pianist Andrej Jarc. Izvedbe: Ljubljana, Križanke (ciklus *Mladi-mladim*) 1980.

Glasba za orkester

Praizvedba: Slovenska filharmonija, 7. 1. 1983, Ljubljana. * Simfonični orkester iz Linza (1. Nagrada na natečaju Alpe Adria v Linzu), 1. 3. 1985, Linz, izvedba tudi v Trstu.

Skladateljeve besede

Koncertni list Orkestra Slovenske filharmonije 7. 1. 1983: »**Glasbo za orkester** sem napisal decembra 1980 kot študent kompozicije pri prof. Urošu Kreku na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Delo je rezultat težnje po oblikovno-vsebinskem izrazu orkestralnega stavka, uporabljajoč nadvse skromna sredstva. Nenehna prisotnost tako rekoč edinega tvornega materiala, dvotaktnega motiva, ustvarja značilno ozračje sicer zelo preproste fakture.«

Sarkazem

za violino in klavir. Praizvedba: Tomaž Lorenz in Alenka Šček Lorenz, 1981, Sarajevo. V isti izvedbi je skladba večkrat zazvenela doma in v tujini, večkrat sta jo izvedla tudi violinist Volodja Baržalorsky in pianist Hinko Haas.

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »*Sarkazem* za violino in klavir sodi k zgodnejšim delom iz ljubljanskega obdobja (1980). Gre za skladbo, ki razmeroma tradicionalnim sredstvom poskuša razviti energetski potencial s proporcionalnim spreminjanjem tempa (ritmična modulacija) in potujevanjem [Verfremdung] plasti glasbenega gradiva«.

V Glasbeni mladini 80/81, št. 8/29. 5. 1981: »Izrazito monotematska in vsebinsko zelo strnjena je skladba *Sarkazem* za violino in klavir, značaj skladbe označuje naslov.«

Recepcija

»Lahko trdimo, da so bila vsa dela zanimiva, skladbe Uroša Rojka in Alda Kurnira pa so popestrile hudomušne zvočne domislice.« (Čop, 1983)

1981

Poleg *Stopinj* in dveh iz cikla *Za en gobček pesmi* na besedilo Svetlane Makarovič, *Medvedkova večerja* in *Lev*, tega leta nastanejo še *Utrinki* za klavir in tri večkrat izvedene skladbe.

Sedem vzdihljajev

za klarinet in klavir. Praizvedba: klarinet Alojz Zupan, klavir Nada Oman, 7. 12. 1981, koncertni atelje DSS. Izvedbe: * klarinet Alojz Zupan, klavir Lidija Stanković, 1983, Ljubljana. * Skladbo sta izvedla tudi klarinetist Jure Jenko in pianist Hinko Haas.

Miniature

za trobento in klavir. Praizvedba: trobenta Stanko Arnold, klavir Andrej Jarc, 10. 6. 1981, Ljubljana.

Štiri uganke

za štiri klarinete (mladinska literatura). Praizvedba: 7. 11. 1987, Bucholz, Baden Württemberg, Nemčija. Izvedbe: * Freiburg – Jugend Musiziert 1988. Kasneje je cikel dopolnil in ga naslovil v *Štiri uganke in tri pravilne rešitve* za štiri klarinete, kar se je večkrat izvajalo v okviru šolskih koncertov v Freiburgu in drugod.

1982

Tega leta nastanejo zbori *Bonbon* na besedilo Roberta Desnosa, na besedilo Svetlane Makarovič pa še *Medvedek*, *Lisica*, *Pretep* in *Zajterk* iz cikla *Za en gobček pesmi* za otroški zbor. Isega leta nastane tudi duo *Melanholija*.

Melanholija

za violončelo in klavir. Praizvedba: violončelo Miloš Mlejnik, klavir Rainer Gepp, 1982, Ljubljana. Izvedbe: * violončelo Thilo Krigar, klavir Bojan Gorišek, 1982, Ljubljana. * violončelo Tomaž Sever, klavir Sanja Daniš, 1988, Ljubljana. * Bojan Gorišek klavir, Andrej Petrač violončelo, 3. 4. 1990, Ljubljana. * violončelo Tomaž Sever, klavir Hinko Haas, 15. 2. 1995, Chiesa di S. Agnese, Portogruario (XXIV stagione concertistica. Associazione Musicale 'S. Cecilia'. Società dei Concerti di Portogruario). * Violončelist Andrej Petrač in pianist Bojan Gorišek sta skladbo posnela za arhiv RTV Slovenija.

Recepcija

Kričevcov, 1988: »Skladba Uroša Rojka *Melanholija* (1982) za violončelo in klavir je kot krik za osveščanjem osvojenega: osvojene glasbene tehnike, osvojene glasbene izkušnje in izkušnje o samem svetu. Po eni strani se priklanja lupini forme, ki izhaja iz organizacije, pogojene z dur-mol sistemom, po drugi strani pa išče v harmoniji in melodiki lastno senzibiliteto torej senzibiliteto svojega časa, svojega prostora delovanja in svojega kulturnega kroga. Tako je Rojko v *Melanholiji* na pragu osveščanja še vedno razpet v spone s šolanjam priučenih kriterijev, ki se gibljejo na žalostni relaciji med tehniko in glasbeno inspiracijo. Dvojnost se torej kaže v spolzkem razmerju med formo in harmonsko-melodično strukturo. Forma se sicer utemeljuje na prepoznavanju melodičnih celic in tipih spremljave, toda ne tudi na tonalitetnih odnosih, ki bi to prepoznavanje kot takšno osmislili. Po drugi strani pa se zaradi odsotnosti tonalnega središča in funkcionalnih vezi harmonija in melodija podrejata izrazu, ne pa tudi svojemu notranjemu strukturalnemu načelu, katero je definirano ravno s prepoznavanjem. V enakopravnem ekspresivnem dialogu neke intime komorne enodejanke violončelo in klavir ustvarjata niti hrepenenja med enako nedosegljivimi sredstvi preteklosti in sedanosti in še bolj nedoumljivim smislom lastnega tkanja.«

1983

Tudi to leto prinese nekaj zborovskih skladb: *Sončnice* za ženski zbor na besedilo Svetlane Makarovič, ki jih objavijo Naši zbori; *Kam tečeš Sapramiška* in *Mlin* za otroški zbor na besedilo Svetlane Makarovič, ki jih objavijo v Grlici. Med dotedanjimi deli pa sta pomembni skladbi v Rojkovem opusu *Uleomina* in *Vodomet*. Poleg uspešnih zborovskih skladb je Rojko napisal po njegovem mnenju dotlej svoje najpomembnejše delo, *Klasični koncert* za klavir in orkester.

Uleomina

za mešani zbor (Naši zbori 39/1–2, 1987). Praizvedba: APZ Tone Tomšič, dir. Jernej Habjanič, 30. 5. 1985, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »*Uleomina* je nastala po intenzivnem razmišljanju o fenomenu vokalnega zvoka, ki že sam v sebi nosi potencial izraznosti. Raziskovanje le tega me je privedlo do uporabe 'lobanjskega petja', pri katerem ojačani alikvotni toni oblikujejo specifično barvno zvočnost in se s sočasno uporabo različnih vokalov znova in znova spreminja.

Z dinamično postavitvijo pevcev zavzema skladba nekakšen eksplozivni odnos do prostora in njegove akustičnosti.

Oblikovno je *ULEOMINA* podana v treh neločljivih delih, ki kljub relativnem kontrastiranju nakazujejo postopen proces pomenskega razvrednotenja tonske višine in ritma. Prvi del prinaša evolucijo tonskega materiala od unisona do spektra 12 tonov, ki v svoji kulminaciji preide v ohlapnejše tretiranje tonske višine /drugi del/. Razlog take obravnave /nihanje frekvenc, četrttonski odkloni/ tiči v iskanju zvočnega sveta, ki me navdušuje in ki mi vzbuja veselje do komponiranja. Tretji del zanesljivo nadaljuje proces 'osvobajanja' in ga konča na malce nenavaden način.

Uleomino sem napisal na pobudo Jerneja Habjaniča, ki me je navdušil s svojim entuziazmom in zagrizenim bojem proti konvencionalni zborovski zaspasnosti ter topi reakcionarni zaprtosti zoper vse, kar je novo.«

Recepcija

Peter Kušar (Na posnetku Akademski pevski zbor Tone Tomšič, dir. Jernej Habjanič, stran B; KD 1347, SOKOJ. Ljubljana, 1986). »[Murray] Schaferjev kar hudomušni 'operetni' izziv [*Felix' Girls*] dobiva v Rojkovi *Uleomini* prav izredno zanimivo in ustvarjalno nemalo tehtno podaljšavo. *Uleomina* je skladba, ki prevzema s svojo nerazdružljivo enotnostjo glasbene igre, resnice in iluzije,

s svojo prostodušno, zato pa nič manj suvereno magijo muzične svobode. Tudi plošča predstavlja skladbo v posnetku njene prve koncertne izvedbe: ta odločitev je več kot razumljiva zaradi kar težko ponovljive polnosti, ki jo je *Uleomina* dosegla v tej javni predstavitvi.«

Vodomet

za mladinski zbor na besedilo Borisa A. Novaka. (Natis: Grlica, XXVI, 2/5, 1984, in Naši zbori, XXVI/3-5, 1985). Praizvedba: Mešani pevski zbor Glasbene matice iz Trsta, dir. Stojan Kuret, 1. 7. 1983, den Haag (28. 6. –3. 7. 1983, Internationaal KOORfestival '83). Izvedbe istega leta v isti zasedbi v Rimu, Mariboru in Trstu.

Skladateljeve besede

Skladateljev komentar v Grlici (1984, letnik 26, številka 3/5, 78): »VODOMET je nastal jeseni 1982 na pobudo dirigenta Stojana Kureta. Čas komponiranja je sovpadel z obdobjem mojega lastnega 'preusmerjanja in samopreurejanja'. VODOMET mi je odprl pot v zame nov in skrajno privlačen ustvarjalni svet, ki bi ga takole označil: Korenito osvobajanje vseh neosvobojenosti s sočasno strogostjo opredelitve in z vnaprejšnjo organiziranostjo hotenj, ki niso več podvržena trenutku, naključju, improvizaciji. Slednja zahteva zagotavlja umno in zdravo razporeditev materije v čas, materija sama pa glede na 'osvobojenost' nudi neomejene ustvarjalne perspektive. Obe izhodišči se že v sami zasnovi prepletata in vzajemno delujeta eno na drugo. ('Osvobojenost' razumem kot stanje, ki ne zahteva ničesar in ne prepoveduje ničesar, vendar pa je žlahtnost rezultata možna le ob silovitem delovanju selektivne kritičnosti in doslednosti ter ob znatni prožnosti prepoznavanja sorodnosti in raznolikosti.)

Na mojo spodbudo je pesnik Boris A. Novak napisal tekst, ki je bil prav to, kar sem takrat potreboval. Niti en sam trenutek nisem podvomil v njegovo ljubkost, duhovitost, aktualnost in 'primernost'. Gre pravzaprav za 'malo filozofijo življenja', povedano na izredno zapeljiv način. Godrnjanje nekaterih 'kislic', ki očitajo besedilu 'neprimernost', je razumljivo, kot je razumljiva muha na pogači ... Muzikaličnost Borisovega teksta mi je pri komponiranju VODOMETA služila kot medij, ki že sam v sebi nosi posrečeno skladje med vsebino in zvokom. VODOMET je potemtakem rezultat težnje, da bi z dramaturškim posegom potenciral, z zvočnim barvanjem pa okarakteriziral ozračje in pomen pisane besede, hkrati pa oblikoval glasbeno celoto, izhajajoč iz pogojenosti zvočnega materiala, ter potenciala, ki ga nudi mladinski zbor kot glasbeno telo.«

Koncert za klavir in orkester

Praizvedba: Simfoniki RTV Ljubljana, dir. Anton Nanut, klavir Lidija Stanković, Opatija, 9. 11. 1984. Izvedbe: * Ljubljana, 20. in 21. 11. 1986, pianistka Lidija Stanković, dir. Uroš Lajovic, orkester Slovenske filharmonije.

Skladateljeve besede

Programski list ob ljubljanski neizvedbi 20./21. 11. 1986: »Klasični koncert za klavir in orkester je moja zadnja najpomembnejša skladba, ki sem jo napisal še v času študija na Akademiji za glasbo pod mentorstvom Uroša Kreka. Hkrati se s tem delom zaključuje moje prvo ustvarjalno obdobje, tesno vezano na evropsko glasbeno tradicijo. Vendar že to delo prinaša problematiko, ki sem jo pozneje vedno bolj poglobljal in bi ji lahko rekli 'barvna polifonija' (koncentracija zvočnega dogajanja, kompleksnost barvnih gmot, harmonske strukture kot barvni element, zvok kot izrazno sredstvo, ki odločilno karakterizira oblikovno strukturo nekega dela – podobno kot ritem in distribucija časa.

Klavirski koncert sem napisal za pianistko Lidijo Stanković, ki ga je v prvotni podobi izvedla s simfoničnim orkestrom RTV Ljubljana pod vodstvom Antona Nanuta leta 1984 v Opatiji.«

Recepcija

V *Mladini* je 28. 11. 1986 (39): 31 izšlo *Odprto pismo upravi Slovenske filharmonije*, ki lepo nakazuje moj dogodek ob ljubljanski praizvedbi – neizvedbi – tega dela:

»Pred letom dni ali več me je Ivo Petrič, umetniški vodja Slovenske filharmonije, povabil k sebi in me vprašal, če bi bil za uvrstitev svojega *Klasičnega koncerta* za klavir in orkester v abonma SF v sezoni 86/87, češ da je bilo delo deležno pohval in odobravanja. Privolil sem.

Pred nekaj meseci sem izvedel, da se bo z delom spoprijel dirigent Uroš Lajovic, ki je že izvajal nekatera moja dela. Spominjam se vaj za skladbo *Glasba za orkester*. To je primer, kako se da poigravati z naivnostjo mladega slovenskega komponista.

Vaja. Igrajo. Čakam, poslušam, pišem pripombe in želje. Ko jih povem in pričakujem, da bodo del ponovili, je že konec, ni časa, igramo druge stvari! Izkušnja: ne čakaj, prekini potek vaje, zahtevaj popravke takoj, na mestu samem, saj ti še enkrat ne bodo igrali! Naslednja vaja: igrajo. Kup napak, hočem ustaviti. Dirigent me gleda in dirigira naprej, kot da me ni. Ne da možnosti! Skladbe torej ni mogoče

izdelovati. Slovenski komponist mora biti zadovoljen, če 'gre od začetka do konca, ne da bi se ustavilo'. Moje mnenje je: prevaran, izigran! Mnenje dirigenta Uroša Lajovica: 'Slovenski komponist tako ali tako ni nikoli zadovoljen in vedno nerga.'

ČE SE NEKDO NE UPRE, ŠE NE POMENI, DA JE ZADOVOLJEN!

Pripravljen sem pozabiti in ponovno verjeti. Ko vstopi Uroš Lajovic v pisarno programskega oddelka SF, se med nama odvije dialog: »Dobro dan, tovariš Lajovic, slišim, da bova spet sodelovala!« »Ampak samo skozi partituro«, se glasi odgovor.

Pregledali smo termine: 17. 11. 1986 prva vaja. Iz Hamburga sem se odpravil že v soboto, da bi bil v ponedeljek (17. 11.) pravočasno na vaji.

Nasmehnil se mi je, rekoč: »Kako ste? .., ampak danes delamo Brahmsa. Kje ste bili v petek? Pridite jutri, ko bomo vadili s klavirjem!« Omenim, da sva bila dogovorjena za ta dan ter da sem zato prej odpotoval v Ljubljano, sicer bi sodeloval na koncertu v Freiburgu. Citiram Lajovičev odgovor: »No ja, ste pač malo prej prišli, saj tako ali drugače radi pridete v Jugoslavijo, mar ne?« Med odmorom sva se usedla in odprla partituro. »Veste, Rojko, tudi jaz sem komponist,« me je opozoril, in potem so deževali nasveti, pripombe, česar naj v bodoče raje ne počnem, kako bi bilo to in ono boljše ... Način, s katerim me je obdeloval, ni dopuščal enakovrednega sobesednika, čeprav je bilo vse seveda dobronamerno: »Veste. Rojko, jaz vam hočem dobro ...« Ko je bila mera polna, sem mu dejal: »Ali bova ocenjevala partituro in ugotavljala, kje sem ga polomil, ali se bova raje dogovorila, kako bomo delali, da bi bilo čim bolje?« Dobeseden citat njegovega odgovora: »Ste pa freh, Rojko, zelo freh!« Mimgrede: v partituri je seveda tudi nekaj napak. Ena neprijetnih, npr., da mora oboa v 168. taktu tretjega stavka zaigrati mali gis, ki ga inštrument ne more doseči. Danes si takšne napake ne privoščim več, omenjeno mesto pa v svojem kontekstu in zvoku ničesar ne izgubi, če oboa tega tona ne zaigra.

Na strani 17, št. 6 mi Uroš Lajovic odsvetuje uporabo oboe do trikrat črtanega f, češ da je previsoko in neprimerno. Ta višina za oboista ni tako problematična, v vseh knjigah zadnjih trideset let piše tako, in vsi oboisti, ki jih poznam (teh pa je veliko, slovenskih in

neslovenskih), jo z lahkoto obvladujejo. V tej višini ima oboa specifično barvo in izrazno moč, prav zaradi tega pa sem jo na ta način tudi uporabil.

Dirigentovo mnenje za stran 28, št. II, citiram: »To – to je enolončnica. Tega ni mogoče kontrolirati!« Tudi v partituro je na tem mestu zapisal: 'Unkontrollierbar', spodaj pa pristavil: 'Stalno imitiranje, ki je lahko le interni kompozicijski princip, kar zaradi gostote materije ne more priti do izraza.' Pokazalo se je, da je ta del povsem 'kontrollierbar'. Ker do končne realizacije ni prišlo, lahko tisti, ki ga stvar zanima, posluša posnetek z RTV orkestrom. Dirigent Uroš Lajovic je torej dal ob najinem prvem srečanju na vaji kompozicijsko lekcijo meni, Urošu Kreku, Dietru Kauffmannu, Klausu Huberju in Györgyu Ligetiju. Nihče od teh namreč ni imel najmanjše pripombe na stran 28, št. II.

Druga 'enolončnica' je po njegovem začetek CODE, kjer naj bi se naenkrat dogajalo preveč stvari in je zato zmeda. Tudi tu se je pokazalo, da je faktura dovolj porozna, če le ritmična usklajenost in dinamično ravnovesje izvedbe omogočata realen dvogovor med klavirjem in orkestrom. V codi, takt 355, je Lajovic v partituro zapisal: 'Ta del je morda teoretično utemeljen, je pa v efektu nesmiseln. Predlagam zgoščeno varianto,' in jo je tudi sam dokonponiral. Na torkovi vaji sva izgubila vsaj pet minut zaradi njegovega prepričevanja, ali bi morda le preizkusili njegovo varianto, še preden smo zaigrali po originalnem zapisu.

Mislim, da je kakršnokoli razpravljanje o tem, ali je skladba dobra ali ne, popolnoma brezpredmetno! Še posebej za dirigenta in še posebej po tem, ko je delo že zdavnaj sprejeto v program. Vsak dvom je torej nezaupnica avtorju in tistemu, ki je skladbo uvrstil v program, torej tudi Ivu Petriću. Vsakdo se lahko zmoti, vendar pride čas za tovrstno kritiko in analizo po koncertu. DIRIGENT MORA ZAGOTOVITI DOBRO IZVEDBO! Mimogrede: na 30. strani me je Lajovic pohvalil, češ, sijajno instrumentirano!

V torek je solistka zamudila vajo – dobre pol ure. Prišlo je do nesporeduma, pri katerih vratih, skozi katera vrata, malo nerodno, neprijetno, prišla je z jutranjim vlakom iz Beograda. Potem so preigrali skladbo: informativna, orientacijska vaja. Lajovic pa, da v sredo ne bo delal! Ni časa. Dejal sem: »Potrebna je vsaj ena intenzivna, analitična vaja, kjer bomo razrešili vse probleme. Brez tega ne bo

šlo.« Odgovor: »Saj bo, saj bo, saj imamo v četrtek še generalko.« Ko sem ponovno poudaril, da brez intenzivne vaje v sredo ni realne možnosti za izvedbo, je vzrojil: »Rojko, že tako tvega[m] Brahmsa samo zaradi vas!« Ostalo je torej pri tem, da bi naredili intenzivno vajo v četrtek, ob devetih, da bo 'dovolj časa' za izdelavo bistvenih problemov.

Solistka je bila ob pol devetih že pripravljena, klavirja pa niti ob devetih niso postavili na-oder. Vmes je prišlo še do poskusnega digitalnega snemanja, vajo smo pričeli šele ob enajstih! Seveda ni šlo. Hudo se je lomilo, pianistka je 'lovila' dirigenta in orkester, večkrat so se razšli kar za nekaj taktov! Tretji stavek je tako zaškripal, da sem moral vajo prekiniti! Neposredno spoznanje, da tako ne gre, ni ostalo prikrito niti orkestru ne tistim, ki so generalko samo poslušali.

V programskem odseku SF smo se nato tolažili in razglabljali, kako in kaj. Direktor SF je ugotovil, da imam pravico do odpovedi, ter da je vse prepuščeno nama s solistko. Bilo pa bi, seveda, zelo neprijetno, narobe in tako naprej. Pristal sem na izvedbo s pogojem, da v petek izvedemo dodatno intenzivno vajo. Tega mi ni mogel zagotoviti nihče. (Dodatno vajo so potem morali imeti, namesto moje skladbe pa so igrali Ramovševo).

Direktorjeva trditev, da sem se odločil umakniti odpoved, je napačna. Nič dokončnega nisem sklenil. Res pa je, da ozračje, potem ko so mi lepo prigovarjali, ni bilo več tako, da bi verjeli v možnosti odpovedi. Moral sem razmisliti sam o vsem, kar se je v teh dneh zgodilo.

Prišel sem torej do sklepa, da študijski proces v celoti, dirigentov odnos do mene kot komponista in osebnosti ter skrajno nemogoče delovne razmere že v osnovi človeku z zdravo pametjo ne dovoljujejo postati žrtev te zarote. Poleg petkove vaje brez moje prisotnosti smo imeli samo eno s klavirjem, ki je bila le informativna, in generalka, ki ni uspela. Direktorjevo zagotovilo, da bo orkester dal vse od sebe, v takem primeru ne spremeni dejstev. Tveganje je bilo preveliko; kot da bi šel po nitki čez prepad in upal, da se ne bo strgala. Odpovedal sem!

Ko je direktor Boris Šinigoj spoznal resnico, se je njegova opoldanska prijaznost in razumevajoča zavzetost sprevrgla v strahovito jezo, s čimer mi je potrdil, da sem ukrepal pravilno. Torej ni dojel mojega – oziroma – svojega problema. Njegova prijaznost in prigovarjanja so bila izključna posledica strahu, da bi odpovedal izvedbo skladbe

in njemu tako nakopal težave. Ponovno mi je to dokazal, ko je izjavil v dirigentovi sobi (dirigent je sedel zraven), v CD, 20. 11. 1986, ob 19.20, citiram: »Rojko, zagotavljam ti, da, dokler bom direktor SF, ne dobiš niti najmanjše možnosti za kakršnokoli izvedbo v SF. Potrudil se bom, da ti dokažem, da nisi prav ravnal!«

Še en citat Uroša Lajovica: »Nekateri slovenski avtorji si na tak način ustvarjajo lažno veličino!« Dragi moj soimenjak, ustvarjam si, kakorkoli si že bodi, z mednarodnimi nagradami in resnim delom, ne pa s slabimi izvedbami v Ljubljani!

Vse posledice, ki nastajajo zaradi pričujočega dogodka, so stvar, o kateri bi bilo treba prej razmisliti.

Žal mi je, ker ni prišlo do realizacije korigirane partiture – prenovljene code (in drugih izboljšav), še posebej pa mi je žal zaradi pianistke Lidije Stanković, ki je klavirski stavek sijajno pripravila, z vrhunsko kvaliteto igre in profesionalnim odnosom do glasbenega dela. Uroš Rojko«

1984

Iskanon

za solo flavto. Dvojna praizvedba: Karim Moratz, 25. 2. 1985, Institut für Neue Musik – Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg. Isti dan je skladbo v okviru Koncertnega ateljeja DSS v Ljubljani skladbo izvedel Aleš Kacjan.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »ISKANON (napisan novembra 1984) je skladba za prečno flavto (in C). Mogoče jo je izvajati tudi s flavto in G ali basovsko flavto.

Skladba je mišljena kot globoka meditacija. Skozi zavestno umirjenost bi morala dati občutek brezčasnosti in popolne sprostitve [Gefühl der Zeitlosigkeit und der vollkommenen Entspannung].

ISKANON je 'osemglasni sukcesivni kanon'. Kljub različni artikulaciji se posamezni glasovi akustično (namenoma) prekrivajo.

Slovensko:

ON je ISKAN:	pomeni:	ER wird GESUCHT
ISKANON	pomeni:	GESUCHT ER
KANON	pomeni:	(KANON)
		Uroš Rojko«

V partituri je skladatelj nadalje podrobneje razložil:

»Gibanje izvajalca okoli eliptično postavljenih desetih stojal ni toliko vizualen kolikor akustičen efekt; popolna tema bi bila idealna za izvedbo skladbe.

Posamezni papirji so razporejeni po desetih notnih stojalih (glej ilustracijo). Izvajalec najprej igra a1, 2, 3 nato A1, 2 ... do A20, sledi B1 do B20 itn. do E1—E17, nato F17 in G17 (na devetem stojalu) [...]«

Anatraum

za ozvočeni klarinet. Walter Ifrim, 8. 1. 1986, HORIZONTE, Institut für Neue Musik – Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg. Izvedbe: * Walter Ifrim, 13.1.1986, Folkwang Hochschule Essen. * klarinet Walter Ifrim, 24. 7. 1987, Festival Ljubljana, »Mednarodne paralele« * klarinet Alain Damiens, Ensemble InterContemporain, 13. 12. 1987, Pariz (komentator Peter Eötvös, Centre G. Pompidou, IRCAM). * klarinet Alain Damiens, Ensemble InterContemporain, 5. 3. 1988, Pariz (IRCAM). * Ensemble InterContemporain, klarinet Alain Damiens, 13.12.1987, IRCAM.

Skladateljeve besede

Skladateljev arhiv: »ANATOMIJA + RAUM (TRAUM) = ANATRAUM. 'Anatomski' pristop pri raziskovanju zvoka na klarinetu je razkril material, ki sem ga vkomponiral v pet ločenih delov. Vsak del temelji na analogni zasnovi, ki pa zaradi drugačnega aspekta obravnave privede (v skrajni konsekvenci) – do diametralnega nasprotja istega muzikaličnega gradiva.

Vodilna nit – visoki (tako ali drugače) tremolirajoče-trajajoči ton (prvi del) se v drugem delu 'prelevi' v svoje nasprotje (šum, udarec prsta). V tretjem delu se vrne v obliki nenehne vibracije, ki jo zopet četrti del 'sprevrže' v novo dimenzijo 'tremolirajočega šuma' in končno – 'kvasi statična barvnost' trajajočega tona v petem delu.

Anatraum sem napisal v decembru 1984 v Freiburgu. Posvečen je klarinetistu Walterju Ifrimu. Uroš Rojko«

Recepcija

* Hengster, 1986: »Črpanje nešteti barv zvoka, ki jih proizvaja veliki boben, je iz teh razlogov pri 'TD' Andreasa Ferversa v središču izvedbe Richarda Lepetita.

Podobno je poskusil Uroš Rojko z 'Anat-Raum', skladbo za elektronsko ojačan klarinet. Dodatno je pristavil kontinuum-pasažne tone nasproti ti-stim, ki jih izvaja sam izvajalec, ko demontira svoje glasbilo: odstrani ustnik in odmevnik. Za vzbujanje zvoka služita tudi samo dihanje in tapkanje s

prsti po zaklopkah. Walter Ifrim je izvedel skladbo z občudovanja vredno vzdržljivostjo.«

* Kirchberg, 1986: »'Traum' Uroša Rojka (z ojačevalcem) se je v petih procesih razgrnil fantastične variante zvoka in šuma.«

Passing away on two strings

za kitaro. Praizvedba: Magnus Anderson, 16. 7. 1984, Internationale Ferienkurse für Komponisten Darmstadt. Magnus Anderson je skladbo izvedel več kot 200-krat po celem svetu. Izvedbe: * Dieter Jordi, 5. 10. 1984, Como. * Magnus Andersson, 8. 4. 1985, De Ijsbreker Gitarweek, Amsterdam Guitartrio, Voor hedendaagsee muziek ISM GAUDEAMUS. * Žarko Ignjatović, 7. 1. 1986, Ljubljana, istega leta tudi v Grazu. * Magnus Anderson, 22. 3. 1987, Sprigissbach. * Jürgen Ruck, 12. 12. 1988, Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, 18. 12. 1988, Villa Marteau – Lichtenberg, 24. 2. 1989, Musikakademie Basel; 5. 3. 1989, Historisches Fachwerkhaus Pfaffenort. * Rathaussal Wolfach, Bärber Libera / Bernd Asmus, 23. 9. 1989. * 17. 11. 1991, Bärbel Libera, Freiburg, Alte Wiehre Bahnhof. * Jürgen Ruck, 17. 1. 1992, Würzburg, junija v Freiburgu (Galerie Schneider). * Bärbel Libera, 19. 9. 1994, Freiburg, Historisches Kaufhaus. * Žarko Ignjatović [Silvia Cesco], X. Biennale della Musica e dell'Arte Trieste 2000, 15. 12. 2000. * Morris Geoffrey, 20. 6. 2006, Trinity College Chapel University of Melbourne. * Bärber Libera, 6. 5. 2006, E-Werk, Freiburg. * Bärbel Libera, 1. 6. 2008, Elisabeth-Schneider Stiftung, Freiburg. * Magnus Anderson, 28. 10. 2008, ISCM World Music Days Vilnius. * Dieter Hennings, 9. 4. 2010, 2. mednarodni bienale sodobne glasbe, Koper. * Klara Tomljanovič, 15. 6. 2011, Serija koncertov Confine aperto zavoda Sploh, Ljubljana. * Günther Lebbing, 23. 3. 2013. * Nadia Hagenauer-Wild, 10. 6. 2013, 4. Trossinger Tage für Neue Gitarrenmusik.

Komentar skladatelja.

Rojko v Pirš, 23. 3. 2011: »To je moja prva skladba ne samo za kitaro, ampak tudi prva skladba, ki sem jo končal po mojem prihodu v Freiburg na študij s Klausom Huberjem. Takrat sem namreč kot prvo skladbo pisal zajejnejši *Godalni kvartet št. 1*, ki je terjal več časa, bil je daljši ustvarjalni proces. *Passing away* je nastal v nekaj dneh nekako za relaksacijo, za vmesni oddih in sprostitvev. Nastal je na meni zelo dragoceni, sicer ceneni kitari, na kateri sem pozneje preizkušal in preigraval vse svoje kitarske skladbe. Izveden pa je bil bržkone največkrat od vseh mojih del do sedaj. Smisel ali bistvo te skladbe je dejansko v popolni negaciji vsega, kar spominja na »glasbo«: ni praktično nobenih glasbenih parametrov. Je negacija ritma – če se skladba odvija v konstantnem pulzu, je ritem nepomemben. Zamejena je na samo

bistvo, ki prihaja do izraza tako, kot sem že večkrat slišal s strani občinstva – med drugim tudi na Akiyoshidai festivalu na Japonskem –, da je zelo redko mogoče doživeti sodobno skladbo, ki jo je mogoče poslušati s tako osredotočenostjo, tako fokusirano, ki te tako enostavno spravi v meditativni tok in zadrži v nekakšnem transu.

Gre za samo naravo zvoka. Alikvotni toni si spričo linearnega gibanja leve roke po ubiralki navzgor v (ne)predvidenem sosledju vrstijo. Prvi del skladbe temelji na razvrščanju tonskih višin, drugi na negaciji le teh – na šumu, ki pa pulzira enako kot predhodni alikvoti. Ponovno ubiranje obeh, tokrat praznih najnižjih strun dramatično tematizirana minljivost spričo odvijanja vijakov za napenjanje strun in s tem spuščanja obeh [5. in 6.] strun do najnižjih frekvenc: do tako nizkih, da ostane samo še pulz kot šum.«

Ob izvedbi 15. 6. 2011 (isti komentar je ob praizvedbi v nemškem in v angleškem jeziku na skladateljevi prvotni spletni strani): »Stvari se dogajajo bodisi počasi bodisi hitro, zaznavno ali nezaznavo, na predvidljiv ali nepredvidljiv način. Domala vse mineva, počasi in neopazno. Šeststrunski instrument, kitaro, v tej skladbi uporabljam na dokaj nekonvencionalen način. Od izvajalca ne zahtevam vrtoglave virtuoznosti, pač pa kar največjo koncentracijo in občutljivost za nadvse krhko zvočno dogajanje. Linearno potovanje skozi polja flažoletov na spodnjih dveh strunah ustvarja zvočni spekter, kateremu se, v drugem delu skladbe, kot antipod, zoperstavi spekter šuma. Postopno popuščanje napetosti obeh spodnjih strun na koncu pripelje do zlitja obeh principov in hkrati na svojevrsten način utelesi pojem minevanja.«

Recepcija.

* Anonimus, 1990: »*Passing away on two strings* je eksperimentalno delo, ki traja 11 minut. Skladbo določa preciznost dveh praznih strun, ki oddajata spreminjajoči se flažoletni ton ali odtujitveni zvok. Vedno znova se poslušalec znajde v istem časovnem obdobju, kaj več se v skladbi ne zgodi.«

* J. A., 1994: »Nedvomno Rojka privlačijo nekonvencionalnosti [hat ein Faible fürs Unkonventionelle].«

* G. P., 1999: »V Ignjatovičevi izvedbi ni več le zanimiv eksperimentalni poskus, temveč že prava minimalistična skladba z magičnimi konotacijami.«

* Tvrtković, 1999. »[...] minimalizem Uroša Rojka, uporaba šumov, počasno premikanje po zaprtem krogu zvoka.«

* Schmidt, 2004: »Kitarist Jürgen Ruck je na dveh strunah pričaral pravcati mikrokozmos iz pridušenih basovih zvokov, flažoletov in harmonskih tonov.»

* Roth, 2008: »Popolnoma ozemljeno in vendarle zelo nekonvencionalno je šlo v skladbi *Passing Away On Two Strings* Uroša Rojka. V stalnem osminskem pulziranju si je Bärbel Libera privila kitaro k životu, se celovito poglobljala in okušala zvočno telo. 'In C' Terryja Rileyja je za tem učinkovala kot prebeg v znano harmoniko.«

* Karlovčec, 2011: »Prva je nastopila priznana klasična kitaristka Klara Tomljanovič, ki je izvedla tri skladbe domačega skladatelja Uroša Rojka. Njen nastop je bil precej problematičen in pokazal je na številne probleme, ki pestijo t. i. svet klasične, tudi sodobno-klasične glasbe. Najprej je bil tukaj precej odtujen odnos do inštrumenta, ki pa ga je mogoče vzeti v zakup glede na to, da smo imeli opravka z akademsko tradicijo skladanja in izvajanja. Čeprav skladbe Uroša Rojka prej pripadajo tistemu toku akademske kompozicije, ki se trudi te stvari razrahljati, pa je bilo vsaj včeraj zaznati primež dediščine institucionalne instrumentalne vzgoje, ki s svojo normalizacijo parametrov ter osnovnega glasbenega »tona« zaduši velik del zvočnih in interpretativnih potencialov. Problem vidim v tem, da se v veliko trenutkih omenjena zadušnost ni zdela posledica kompozicijske intence, temveč prej neprijetna prtljaga akademskega pristopa k instrumentu. V izvedbi Klare Tomljanovič je tako umanjala neka osnovna telesnost tako igranja kot samega zvoka kitare. Vnos raznih razširjenih tehnik je tako deloval kot naknaden dodatek in ni pustil vtisa globinske vpetosti v kompozicijski tok, še posebej pa ne v sami izvedbi. Gre za paradoksalno situacijo, ko neko partituro, ki si morda res prizadeva za razširjeno zvočnost izvaja glasbenik očitno ujet v klasični način igranja in zvočne artikulacije. Morda pa bilo potrebno pogledati na izvedbo z drugega zornega kota in pozdraviti poskus osvobajanja določenih okostenelih aspektov akademske dediščine. Glede na to, da je šlo za izvajanje komponirane glasbe, pa se je treba osredotočiti tudi na samo »konceptijo«, torej kompozicije Uroša Rojka. Ob nepoznavanju ostalega opusa skladatelja bi si upal trditi, da se vsaj te kompozicije žal niso povzdignile iz sivega povprečja sodobnega akademskega komponiranja. Dostikrat je prevladal vtis demonstracije razširjenih tehnik in epizodičnih kompozicijskih prelomov, ki kot da niso izhajali iz skladateljske nuje. To se je seveda poznalo tudi na izvedbi. Daleč od tega, da bi želel v tako glasbo vnesti rockovske nastopaške ekscese, kljub temu pa se mi zdi, da bi bilo upoštevanje glasb, kjer se tovrstne kompozicijske in izvedbene tehnike udejanjajo na bolj visceralen način, lahko konstruktivno. Epizodična narava kratkih skladb je bila sicer zanimiva, vendar je zaradi odsotnosti žara tako s strani skladatelja kot izvajalke ostala neprepričljiva.

Najbolj je izstopala skladba *Passing-away on two strings*, ki je imela s svojimi minimalističnimi nastavki postopne modulacije alikvotnih tonov še največ potenciala. Vendar je tudi ta skladba ostala precej ukleščena in želel bi si jo slišati v še kakšni izvedbi. Ves čas prvega dela koncerta sem se spraševal, kako je mogoče razumeti tovrstne skladbe. Ne premorejo dovolj notranjega naboja, da bi lahko zažarele kot miniature, hkrati pa so prekratke, da bi omogočale kakršenkoli razvoj in odprtost tako izvedbe kot poslušanja. V soočenju z drugim delom koncerta je tak način koncipiranja in izvajanja glasbe žal pokazal predvsem svoje slabe plati.«

* Prim še Schwer, 2008, Pirš, 2011 in Torres, 2012.

Godalni kvartet št. 1

Praizvedba: Das Westdeutsche Streichquartett, 6. 10. 1985, Stuttgart. Izvedbe: * Godalni kvartet Karol Schymanowski (Lodz), 30. 10. 1985, Dunaj. * Das Westdeutsche Streichquartett, 5. 6. 1986, Mönchengladbach (Rittersaal von Schloß Rheydt). * Arditti kvartet, 30. 11. 1986, Teatro alla Scala, Milano. * Kairos Kvartet, 8. 11. 2009, International Weingartener Tage für Neue Musik.

Skladateljeve besede

Koncertni list ob praizvedbi: »Izhodiščna ideja skladbe je valovanje [Wellenbewegung] na vseh ravneh. Izkazuje se tako na ravni celotne oblike, kakor tudi v podrobnostih skladbe v tonskih višinah, ritmiki, dinamiki in časovnem raztezanju. Skladno z valovanjem prevladuje načeloma tekoče prehajanje. Glasbeni ustroj [Gefüge] se postopoma redči ali gosti. Iz tega postopka se razvije nasprotje, tako rekoč nenadno spreminjanje. Iz tega izhajajoči kontrasti se nevtralizirajo s povezavami obeh načel.

Godalni kvartet št. 1 je prva skladba, ki sem jo napisal (ne pa tudi kot prve končal) med študijskim bivanjem pri profesorju Klausu Hubru v Freiburgu.«

Recepcija

* György Ligeti v pismu Alenki Barber Keršovan 31. 8. 1984, arhiv skladatelja: Spoštovana gospa Barber, zahvaljujem se Vam za poslane partiture gospoda Rojka. Njegov razvoj me zanima, ker menim, da je nadarjen. O skladbi za kitaro ne morem soditi, ker sam ne igram kitare. Nasprotno pa sem Godalni kvartet zelo natančno prebral. Gre za zelo profesionalno komponirano delo, obrtniško [handwerklich] na visoki ravni in glasbeno zelo zanimivo. Edina kritika te skladbe bi bila, da zelo spominja na Ferneyhoughovo glasbo, in Ferneyhough ima svoj lasten, zelo izdelan slog, in se mi ne zdi prav posnemati

izgotovljenega sloga. Tako bi priporočil gospodu Rojku, da naj se od gospoda Ferneyhougha čim več nauči, vendar naj išče svoj lasten slog.«

* Bantel, 1985: »Drugo 'pravo' delo, Godalni kvartet št. 1 Uroša Rojka, kaže kljub skrajnim tehnikam in nekaterim gagom, na primer godenju za kobilico, bogato koncentracijo in ekspresivnost, ko se denimo vsa štiri glasbila poženejo v najvišje lege ali ko pizzicato-parllando preide v neke vrste kričanja.«

1985

Poleg glasbe za gledališko predstavo *Triko* v režiji Matjaža Latina (SNG Mala drama, Ljubljana) leta 1985 ustvari pogosto izvajano solistično skladbo ... za pikolistko, ki jo začrta kot začetek obsežnejšega ciklusa *Femina*. To leto napiše eno svojih najbolj kompleksnih partitur *Tongenesis*.

... za pikolistko

za piccolo flavto. Praizvedba: Mateja Haller, 2. 4. 1986, Forumkonzert Junger Komponisten, Darmstadt. Izvedbe: * Mateja Haller, 5. 4. 1986, Ljubljana (SGD), 12. 6. 1986, Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, 28. 7. 1986 (33. Ferienkurse für Neue Musik 13.–30. 7. 1986); izvajalka je tistega leta večkrat izvedla skladbo na različnih lokacijah po Nemčiji (4. 9. 1986, Freiburg, 8. 11. 1986, Hamburg, 15. 12. 1986, Köln, 17. 2. 1987, Freiburg, 26. 11. 1989, Lörrach) in 23. 7. 1987, Ljubljana – Mednarodne paralele, Festival Ljubljana, kjer jo je posnela za arhiv RTV. * Mateja Haller, 26. 11. 1989, Lörrach; tudi tega leta je Hallerjeva večkrat izvedla skladbo. * Cornelia Becken, 13. 7. 2000, Musik unserer Zeit Südeuropa, Hochschule für Musik Detmold, Abteilung Münster.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv (v nemščini je isto besedilo v koncertnem listu ob praizvedbi): »Skladba ... za pikolistko je (v kronološkem smislu) prva skladba iz (bodočega) ciklusa FEMININUM. V mislih imam vrsto komornih del, ki bodo lahko spričo svojevrstnega pristopa do zvočne materije zaupane le interpretom ženskega spola. Dela se bodo lahko (kot v primeru ... za pikolistko) izvajala samostojno ali pa – kot cikel – v zaokroženi celoti.

Zamisel izhaja iz predpostavke, da glasbilo ni le sredstvo umetniškega izražanja in s tem komponistovo ter interpretovo orodje. Glasbilo je iluzija subjekta, je bitje, ki komunicira, reagira, med njim in izvajalko se vzpostavi dialog vzajemnega kontrapunktiranja in identifikacije. Vokalna aktivnost izvajalke omogoča zaželeno 'barvno polifonijo', ki tudi v oblikovnem smislu predstavlja bistven energetski potencial skladbe v celoti.

Skladbo ... *za pikolistko* sem napisal v Freiburgu konec 1985, za flavtistko Matejo Haller. Krstna izvedba je bila 2. aprila 1986 v Darmstadt, prva izvedba v domovini pa 5. aprila 1986 v Ljubljani (Slovenski glasbeni dnevi).«

Recepcija

* Barbo, 1986: »Konec julija je bilo prvič organizirano srečanje mladih skladateljev z naslovom Mednarodne paralele nove glasbe, prireditvev, ki naj bi v sklopu ljubljanskega poletnega festival postala tradicionalna.

Prvi večer srečanja sta glasbo mladih skladateljev predstavila flavtistka Mateja Haller in kitarist Jiirgen Ruck. *Romeo in Julija*, skladba Neda Rorema, predstavljena na koncertu, bi verjetno še najbolje lahko označevala ves večer, ki je izzvenel kot nekakšna lirična spevoigra s sicer večkrat razgibanim ritmom (prav pri tej skladbi je ritem skupaj s harmonijo deloval kot odmev na sodobno jazzovsko barvitost) in včasih z ekspresivno dinamično afektnostjo, a vseeno skoraj romantično izrazno intimnostjo. Takšno igro je posebno flavtistka dopolnjevala tudi z močnim kontrastnim podajanjem. Tako je predstavila posebej zanimivo, formalno skoraj klasicistično trdno tokovno zasnovano kompozicijo Uroša Rojka ... *za pikolistko*.

Drugače je solistično skladbo obdeloval Ruck, ki je kompozicijo Petra Förtiga *Trije intermezzi* oblikoval iz krajših muzikalnih odsekov, tako da je celota končno delovala manj logično povezana v stalen pretok glasbenih domislic, kot bi se lahko rodil iz nenehnega izzivanja ustvarjalnih idej.

V drugem delu sta Hallerjeva in Ruck zaigrala v duetu še Sonato Edisona Denisova in Tora Takemitsa *Toward the Sea* ter tako zaključila prvi večer srečanja mladih skladateljev. Njun koncert, poln izjemne muzikalne prefinjenosti in občutenosti ter iskrene umetniške izpovednosti, nam je, čeprav je šlo pravzaprav bolj za predstavitev obeh mladih izvajalcev, ponudil morda še več svežih in zanimivih skladb res raznolikih avtorjev, kot smo jih mogli slišati drugi večer, ko pa je bila pozornost usmerjena pravzaprav le k skladateljem.«

* Breckner, 7. 4. 1986: »Solistična skladba Uroša Rojka '... für eine Piccolospieleerin' dopušča s svojimi brenčečimi zvočnimi efekti v krepko napeti, filigranski gestiki zaslutiti sledi virtuoznosti – zlasti v odlični gibki interpretaciji Mateje Haller, ki dopušča čutiti, kako povezave med glasom in šumi diha zabisujejo mejnice med instrumentom in izvajalcem.«

* Breckner, 10. 4. 1986: »Poleg tega je na 'Forumskih koncertih' prevladovalo bogastvo domislic. Dva od najizvirnejših prispevkov sta prišla izpod peresa freiburškega razreda Klaus Huberja: Uroš Rojko s svojo solistično '... für eine

Piccolospierin' s povezovanjem šumov diha in petja meje med glasbilom in interpretom in z brenčečimi efekti dopušča slutiti virtuozni blišč.«

* Prim še *Trenz*, 1989 in kritiko Philipp, 1989 pri recepciji skladbe *Atemaj*.

Tongenesis

Za veliki orkester. Praizvedba: 13. 9. 1986, International Gaudeamus Music-week 8.–13. 9. 1986, Amsterdam (Hilversum). Izvedbe: * posnetek na TAPE CLUBu Glasbene tribune v Opatiji leta 1987. * Orkester Slovenske filharmonije, Marko Letonja, 24. 6. 2001, Zagreb (Muzički biennale Zagreb). * Orkester Slovenske filharmonije, dir. Alexander Drčar, 9. 4. 2002, Ljubljana (Slovenski glasbeni dnevi). Arhivni posnetek Orkester RTV SLO, dir. Alexander Drčar.

Skladateljeve besede

Komentar ob izvedbi 9.4.2002: »Grafično zamišljena struktura nekega dogajanja mi je vzbudila idejo o kompoziciji, ki bi bila v *mikro* in *makro* smislu identična sama s seboj. Vsak sestavni del je torej kot *gen*, ki definira celotno zgradbo. Ključ izbire glasbenega materiala je podan skozi dve postavki:

- a) bivanje – nespremenljivost (konstelacija – statični princip);
- b) razvoj – variabilnost (proces – dinamični princip).

Proces je posrednik med dvema konstelacijama. Konstelacija je lahko izhodišče ali rezultat procesa. Proces v *mikro* strukturi je lahko del konstelacije v *makro* strukturi in obratno. Vsak element je proporcionalno pomanjšana struktura cele kompozicije ali njenega dela.«

Recepcija.

* van der Waa, 1986.

* Lück, 1987: »Veliko presenečenje med izvedenimi deli mlade generacije je bila skladba *Tongenesis* za orkester slovenskega skladatelja Uroša Rojka, ki mu je bila zaslužno in neizpodbitno podeljena letošnja glasbena nagrada Gaudeamus. Delo je blagodejno [wohltuend] izstopalo od drugih del po svojem individualnem načinu pisanja, po svojem gotovem oblikovnem občutku [Formgefühl] in po plastični instrumentaciji. Jugoslovanski skladatelj Uroš Rojko je bil na letošnjem glasbenem tednu Gaudeamus pravo, pomembno odkritje!«

* Sajovic, 1987/1988.

* Žgavec, 2002: »Prva skladba večera je bila *Tongenesis* Uroša Rajka, napisana leta 1985. Gre torej za dokaj 'staro' delo, napisano še v študentskih časih v

Freiburgu. Delo pomeni začetek novega Rojka, novega 'nemškega' obdobja, ko je Rojka že gnalo v iskanje drugačne, bolj sodobno orientirane kompozicijske strukture, ki izhaja iz enega samega, z vsemi parametri definiranega tona (seveda ne na način totalne organizacije, pač pa bolj kot oblikotvorni zapredek, ki se bolj svobodno išče v mikro. In makrorelacijah). Ton bo potem Rojka še dolga leta fasciniral. *Tongenesis* pomeni začetek njegovega novega atematičnega, amotivičnega dela, ki se naslanja na Varèseja in Xenakisa (v agresivnih trobilnih signalih), delno pa tudi na Scelsija (kot ton brez razvoja). Orkester mu zveni najboljše takrat, ko se zvok kristalizira znotraj posamezne instrumentalne sekcije, npr. v godalih in trobilih. Rojkovo delo je v osnovi eterično. Čeprav eteriko tudi prebija, jo prebija čisto na kratko. Med najlepšimi trenutki *Tongenesisa* je sklep drugega [dela], kjer glasba počasi drsi tja čez, na ono stran.

Če je Rojkova skladba bolj 'poesis' z nakazanim konfliktom, je Globokarjev *Eisenberg* njeno čisto nasprotje.«

* Kušar, 2002: »Letošnji, po vrsti sedemnajsti Slovenski glasbeni dnevi so se začeli tako, da si bogatejšega in prodornejšega uvoda kar ni mogoče želeli. Levji delež ali pa kar vso 'krivdo' za to imata dve bleščeči skladbi Uroš Rojka in Vinka Globokarja. *Tongenesis* in *Eisenberg* sta dala dva avtorja, ki sta v ustvarjalni miselnosti, v gledanju na glasbo, bolje rečeno v iskanju njenega izvora v kar polarnem odnosu. Srečanje dveh razgledov z močnim žariščem invencije je ustvarilo navdušujočo napetost zvočnega dogajanja. Rojko in Globokar sta med drugim ponovno dokazala, kako dobro je romati v širni svet, saj nazadnje lahko dobiš nekaj priznanja celo doma.

Tretji za nas precej nov človek odra filharmonične dvorane je bil dirigent Alexander Drčar in zanj lahko povem, da je bila odločitev za izvajalca domala tako posrečena kot izbira partitur. Drčar je vdihnil filharmoničnemu komornemu ansamblu čudovito svežino in muzikantsko sproščenost, pri Rojkovi *Tongenesis* je morala biti sicer ujeta v natanko skovane sponse, pri Globokarjevi komediografski počastitvi Žužemberka (*Eisenberg* je njegovo prvo ime) pa smo doživeli navzkrižni ogenj, objesten in nadvse duhovit bacchanal protiger, glasov, ki konstruktivno podirajo, izzivajo drug drugega. Rojko s svojim povpraševanjem po skrivnostnem in Globokar s svojo čudežno antropocentrično zemeljskostjo ter nadarjena taktirka so prekotalili v zvonečo razrešitev marsikatero bolj problematično stran torkovega večera. Najprej tisto, da naša ustanova (spet) ni spoštovala dogovora z avtorjem (in smo poslušali komorno zasedbo namesto velike); ampak, kot rečeno, glasbeniki so z dobrim koncem vse povrnili.«

* Mager, 2002.

* Komanov, 2001: »Delo Uroša Rojka *Tongenesis* je napisano za orkester (nastalo je 1984–85), prav s časovnim okvirom petnajstih let je potrdilo utemeljenost avtorjeve ideje, s katero je sliko nastajanja, pronicanja zvoka, gradil na mrežasti strukturi orkestra in pri tem ustvaril ne samo učinkovito stopnjevanje (tako v zvoku kot barvi), temveč pravilno nakazal na mnoga neraziskana področja klasičnih instrumentov, ki se še danes pogosto zanemarjajo.«

* Čič, 2001: »*Tongenesis* Uroša Rojka je popoln glasbeni zgrešeni met: celotna skladba je prežeta z nizom nesmiselnih glissandov, ob katerih ni mogoče zaslutiti kake smiselne [suvislo] glasbene celote«.

* Vrhunc, 2010: 149–166.

1986

Obe leta 1986 napisani skladbi sta izpeljani iz skladbe *Tongenesis*.

Tongen

za violino, »polklarinet« in klavir. Praizvedba: violina Tomaž Lorenz, klarinet Alojz Zupan, klavir Alenka Šček Lorenz, 27. 1. 1986, Ljubljana. Izvedbe: * Violina Thomas Fleck, polklarinet Walter Ifrim, klavir Andreas Ferves, 5. 5. 1986, Horizontekonzert, Institut für Neue Musik – Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg. * World Music Days, 22.–30. 10. 1988, Hong Kong.

Skladateljeva razlaga »polklarineta«: »Polklarinet nastane, ko se ustnik natakne neposredno na spodnjo polovico klarineta. Majhna iznajdba, ki sem jo prvič uporabil v triu *Tongen* leta 1986, ima naslednje značilnosti:

- 1) omejen tonski rezervoar ima nenavadne, netemperirane intervalne strukture, igra se samo z desno roko.
- 2) leva roka je prosta, tako lahko zapira in odpira odmevnik. Ta tehnika učinkuje kot dušenje, predvsem pa vpliva na višino tona (glissando, lomljenje frekvenc, alikvoti ...)
- 3) polklarinet je mogoče igrati tudi brez ustnika na dva načina: kot trobilo, pri čemer je treba tone izvajati skozi napete ustnice ali pa s petjem v cev. Zelo učinkovita je kombinacija obeh tehnik.

Skladateljev komentar

Skladateljev arhiv: »*Tongen* sem napisal januarja 1986 v Freiburgu (ta, prva verzija skladbe je bila praizvedena januarja 86 v Ljubljani), kmalu zatem pa sem delo nekoliko korigiral in za veljavno štejem popravljen verzijo.

Z 'odkritjem' 'polklarineta' njegove nenavadne intonacije in nenavadnih barv, presenetljive okretnosti njegovega kvazi 'vau-vau' efekta (ki ga izva- bi leva roka) se mi je porodila ideja o triu. Prav s temperirano uglasitvijo klavirja, 'deformiranega' klarineta in 'kataliziranja' violine (ki se zaradi svoje [intonančne] prožnosti lahko giblje med obema) nastaja kopica skrajno zani- mivih in privlačnih kombinacij. Skladba izhaja na neki način iz istih temeljev (čeprav ne v formalnem smislu) kot *Tongenesis* za orkester, ki sem ga napisal leta 1985.

Nenavadna postavitev (violina in klarinet igrata v klavir) je nujna za optimal- no homogenost zvoka in najboljšo komunikacijo med tremi glasbeniki.«

Recepcija

* Kušar, 2.2.1987 (v skladateljevem arhivu obstaja tudi prevod v nemščino): »Najbolj vznemirljiv dogodek je bila izvedba Rojkove skladbe *Tongen*. Odstav- ki dela radi pričenjajo s skrajnimi zvočnimi legami ali pa iz 'gole' pojavnosti 'brezvsebinskega' zvoka. To opozorilo preprostega in zahtevnega hkrati, pa Rojko razvije z bleščavim zamahom v solističnih meditacijah, ponekod že s prav mojstrskim usklajevanjem strogega izbora in daljnosežne muzikalne gibčnosti. Njegova glasba je prevzela tako s svojo točno odmerjeno ustro- jenostjo kar z redko potično tonsko radovednostjo, z zanimivim in zadetim vdiranjem novih snovi v neko osnovno namerjenost gibanja. Glasba, ki je tudi zaradi svoje izvedbe končno spet malo bolj avtentično upravičila ime koncer- tnega odra, na katerem je zazvenela.«

Tongen II

za dva kontrabasa. Praizvedba: Daniel Mehlretter in Johannes Nied, 16. 6. 1987, Freiburg. Izvedbe: Tom de Ligt, Norma Brooks, 11. 9. 1987, Interna- tionale Gaudeamus Muzikweek, Nederlands Contrabas Collectief. * Daniel Mehlretter, Johannes Nied, 11. 12. 1987, Stuttgart, avgust 1988, Ferienkurse Darmstadt. * Wolfgang Guttler in Joel Quarrington, 8. 1. 1990, Toronto. * Da- niel Mehlretter in Johannes Nied, 26. 6. 1990, Johanneskirche Heidelberg- Neuenheim. * Daniel Mehlretter in Johannes Nied, 9. 11. 1991, Freiburg.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »Glasbena ideja, ki nosi določeno sporočilo in je karakteri- stična ter prepoznavna, se skozi različne stopnje kompleksnosti v 'valovih' ali 'ostrih sunkih' pretaka skozi glasbeni material. Le ta je (zavestno) omejen le na nekaj tipiziranih 'modelov', ki pa skozi lastno transformacijo dobijo velike izrazne razsežnosti.

Tongen II 'izhaja' na nek način iz orkestralne skladbe *Tongenesis* (1985).

K pisanju skladbe za dva kontrabasa me je spodbudil kontrabasist Daniel Mehlretter. Njemu in Johannesu Niedu pa je tudi posvečena.«

Recepcija

* Adam, 1991: »Zelo opazna je tudi kakovost Johanness Niede in Daniela Mehlretterja. Solista sta se požrtvovalno posvetila skladbi *Tongen II* Uroša Rojka, leta 1986 napisanemu opusu za dva kontrabasa. Na začetku tiho, krhko trzanje. Krepki visoki [Einsprengsel]. Rjovenje kot v kletki zverine. Mir poleg viharja [Die Ruhe neben dem Sturm]. Prav lepa sposobnost spreminjanja, vsega. Pojavijo se tudi tolkalni in groteskni momenti: pripleza se v višine kontrabasa. Vodostoj dejavnosti narašča. Na koncu človek verjame, da je pred njim orkester. Tudi motornim podobni šumi. Zabavna skladba [unterhaltssames Stück], ki sta jo predstavljala znalca.«

1987

Poleg *Cor - Rohr – Musik* za 7 glasov in 7 glasbenih cevi in zboru BU

s klavirjem in zvočili na lastno besedilo, ki jo je praižvedla Karmina Šilec, sta pomembni skladbi tega leta *Glasba za dvanajst* in *JA* za violončelo z dvema lokoma.

Glasba za dvanajst

za fl., ob., cl., cr., tr., tn., timp., vn, vla, vc, cb. Praizvedba: solisti Simfoničnega orkestra Zagrebške Filharmonije, dir. Elgar Howarth, 17. 4. 1987, Zagrebški biennale, Zagreb. Izvedbe: * Ansambel instituta za sodobno glasbo (Hochschule Freiburg), dir. Arturo Tamayo, 29. 6. 1987, Ženeva (Festival Extasis 87). * European Community Youth Orchestra, dir. Matthias Bamert, 14. 8. 1987, Frankfurt (Alte Oper, Mozart Saal), 21.10.1988, Musikprotokoll, Graz. * Ensemble Aventure, 21. 10. 1988, Konzertsaal der Musikhochschule Freiburg. * ALEA III Ensemble, 26. 9. 1987, Kucyna International Composition Competition Finalist Concert, Boston University Hall. * Musikfabrik Nordrhein-Westfalen, dir. Patrick Davin, 28. 5. 1995. Saarbrücken. * European Community Youth Orchestra, 14. 8. 1987, Frankfurt (Mozart Saal, Alte Oper).

Skladateljeve besede

Skladateljev arhiv: »GLASBA ZA DVANAJST je nastala na pobudo in po naročilu Festivala Ljubljana za izvedbo na 'Slovenskih glasbenih dneh 1987'. Komponiral sem jo od začetka januarja do srede marca 87 in jo namenil dvanajstim instrumentalistom.

Harmonska struktura skladbe je v celoti zasnovana na treh intervalih (mala sekunda, mala terca, tritonus), iz katerih neposredno izhaja progresija treh sozvočij (1. f-fis, g-gis; 2. e-g, f-as; 3. a-es, d-as, g-des). Le ta s svojo zaporedno in nenehno prisotnostjo tvorijo 'monolitno statičnost', ki pa ostane, zaradi svoje notranje variabilnosti in dinamičnega valovanja, prikrita.

Glavna naloga izvajalcev je, da se 'prilagodijo' in 'podredijo' dihanju glasbenega materiala.

Energija, 'iniciirana' v začetni akord, mora, kljub mnogim cezuram in prekinitvam, nepretrgoma vzpostavljati napetost glasbenega dogajanja.«

Recepcija

* Sajovic, 1986/1987: »Naj sklenemo z razmišljanjem umetniškega vodje Horvata o tem, kam vodijo glasbo razvojne smernice: *'To je vprašanje, na katerega ne zna nihče odgovoriti. Vrnitev k tonalnosti je le en segment vsega, kar se v glasbi današnjega časa dogaja. Še vedno pa lahko govorim o svobodni atonalnosti. Mislim, da se dodekafonija danes v glavnem ne uporablja, vendar obstaja vrsta skladateljev, ki ne pristopajo k tonalnosti. To se je videlo na preteklih koncertih. Primer je delo Uroša Rojka, ki z ničemer ne kaže na vrnitev k tonalnosti, ravno obratno. Neposredno za njim pa smo slišali delo Milka Kelemena, ki se nagiba čisto drugam. Če hočete, majhen naklon k tonalnosti. Kot vidite, se zavestno izmikam odgovoru na osnovno vprašanje. Kam gre glasba, bomo videli, ko dobimo distance ... Preveč smo še blizu, da bi se zavedali njenih jasnih smeri. Morda se nam bo razjasnilo ob koncu stoletja ob stilni opredelitvi današnjega časa.'*«

* Hoffmann, 1988: »Daleč najprepričljivejši prispevek večera je prišel od Uroša Rojka, ki je nastopil z zelo opazno skladbo tudi na letošnji Glasbenih dnevih v Donaueschingnu. Navidezno statični, akordični značaj njegove 'Musik für zwölf' ne preprečuje iz Jugoslavije prihajajočega študenta Klause Hubra in Györgyja Ligetija pri dramatičnih lokih napetosti [dramatischen Spannungsbögen]. Akordi se preizprašujejo [werden befragt], razgrajujejo na sestavne dele, različno senčijo, prepredajo z ekspresivnimi vrivki – glasba, ki razpolaga tako s čvrsto začrtanimi obrisi, kakor tudi z enormnim bogastvom iznajdevanja zvočnih barv in notranjih struktur [festumrissene Konturen wie über enormen Erfindungs reichtum der Klangfarben und Binnenstrukturen].«

Ja

Za violončelo z dvema lokoma. Krstna izvedba: Ljubljana, Tomaž Sever, 1987, Koncertni atelje DSS. Izvedbe: * Freiburg: Lukas Fels (revidirana verzija) 12. 12. 1986, zaključni koncert ob koncu študija na Visoki šoli za glasbo v Freiburgu. *

Tomaž Sever, 1994, Salzburg, 18. 11. 1992, Ljubljana (prva verzija). * Matthias Lorenz (revidirana verzija), 11. 7. 2005, Ljubljana (Koncertni atelje DSS).

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »V iskanju poti iz navidezno brezizhodne gmote najrazličnejših postserialističnih variant, v iskanju večjega stika z občinstvom, večjega zanimanja in razumevanja, postajajo mnogi komponisti, zlasti predstavniki mlajših generacij, v zadnjih letih, vedè ali nevedè, žrtve najnevarnejše oblike družbene nadgradnje, ki je preplavila svet: potrošniške kulture.

Le ta je zagotovila sodobnemu Zemljanu soliden užitek ob popolni intelektualni pasivizaciji, s čimer je znatno ohromila tenkočutnost za globinsko dožemanje vsega, kar zahteva aktivno razmišljanje, čas in radovednost. S tem se je človek znašel v katastrofalnem stanju zadovoljevanja lastnih potreb in vse težje ga je pripraviti do tega, da bi ukrepal zoper lastno pogubo, ki nujno izhaja iz pričujočega stanja.

Sošolec Matjaž Bajc je v zgodnjih sedemdesetih letih zapisal: 'Rodil se je človek, nato so ga redili, redil se je še sam, kot svinja ob koritu, ki odriva slabše, nato je ... crknil.'

Moj 'JA' je pozdrav vsem tistim, ki razmišljajo, ki iščejo nove poti, ki hočejo kvaliteto, ki častijo moralo in se ravnajo po etičnih načelih in jih vsaka sapica ne vrže z zastavljene poti. Moj 'JA' je udarec s pestjo po mizi, je vojna napoved vsem moralnim izprijencem, vsem, ki zlorabljajo svoj položaj, vsem, ki se redijo in pohablajo vitalnost našega časa!

Predvsem pa je 'JA' nadaljevanje neke ustvarjalne poti, ene od mnogih, ki pa je zagotovo iskrena.

Skladba 'JA' je nastala decembra 86 na pobudo violončelista Tomaža Severja in je njemu tudi posvečena.«

Nemška verzija iz skladateljevega arhiva prinaša nekoliko drugačne poudarke: »V osemdesetih letih, še za časa študija v Freiburgu, smo se v razredih kompozicije Klause Hubra in Briana Ferneyhougha kritično soočali s pojmom 'postmoderne'. Če je mogoče narediti 'vse', ko si je mogoče poljubno lastiti arhetipe preteklosti, ne da bi pri tem morali legitimirati zgodovinsko-kritično zavest, pride do nevarnosti, da umetnost nujno podleže zakonitostim trga in se sama izgubi.

Skladba *JA* za violončelo solo, ki izvira iz tistega časa, bi se prav lahko imenovala tudi 'Ne' v smislu 'Ne, hvala – ne z mano'. Vendar se imenuje *JA* v smislu 'ja, naredil bom nekaj zelo radikalnega' kot znak mojega osebnega zavračanja

tovrstnih tendenc. Tako je nastala skladba za violončelo in dva loka za igro z obema rokama. Seveda skladba ni pisana brezkompromisno – nenavadna tehnika se ne uporablja vseskozi v skladbi, temveč pretežno v njenem prvem delu. S 'scordaturo' (preuglasitvijo strun) se ukine problem (obrabljenega) zvoka praznih strun.

V izvorni verziji, ki jo je spodbudil slovenski violončelist Tomaž Sever, je prihajalo do širitve zvoka čelistovega glasu. Toda izpostavilo se je, da je ta dejavnost veliko preveč specifična. Samo Severjev glas je pravilno rezoniral s telesom instrumenta. Morda bi bilo treba obe verziji izvajati zaporedoma?!«

1988

Poleg predelave starejše skladbe *Simpatija* za b klarinet (ali oboo) in klavir (skladba zazveni tudi na 24. Slovenskih glasbenih dnevih, 12. 2. 2009, za klavir štiriročno še 7. 11. 2009 na International Weingartner Tage für Neue Musik) ima osrednje mesto skladba *Dih ranjenega časa* – »Kompositionsauftrag zum hundertsten Geburtstag von Heinrich Burkard, erteilt von dessen Erben in Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk« (Naročilo za festival Donaueschingeri glasbeni dnevi ob 100. obletnici Heinricha Burkarda s strani njegovih dedičev v sodelovanju z Jugozahodnim nemškim radiem).

Der Atem des verletzten Zeit

Za veliki orkester. Praizvedba: Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, dir. Michael Gielen, 16. 10. 1988, Donaueschinger Musiktage. Izvedbe: * Bergen filharmoniske orkester, dir. Luca Pfaff, 1991, Oslo (ISCM Svetovni glasbeni dnevi). * Moskovska filharmonija, 1993, Moskva (Moscow Modern). * Simfoniki RTV Slovenija, 6. 10. 2000 (slovenska praizvedba) * Lior Schambadal z Orkestrom RTV Simfonikov, 1. in 2. 3. 2001 v Kaiserslautnu. * Johannes Kalitzke s Simfoniki RTV Slovenija na Slovenskih glasbenih dnevih 20. 3. 2001 v Ljubljani in v Wiener Konzerthaus 18. 3. 2001.

Skladateljeve besede.

Program Donaueschinger Musiktage '88, 14.–16. oktober, 54–5: »Vsak čas, odkar obstaja človek, bi se mogel opisati kot 'ranjen', človek je ne nazadnje s svojo konstruktivno prisotnostjo vselej učinkoval destruktivno. Odkar gre za moč – in to je, alegorično razumljeno, vsaj od izгона iz raja –, je človek uporabljal najvišjo inteligenco za izboljševanje instrumentarija moči.

Naš čas je dialektično videno doslej 'najbolj ranjen' med vsemi; živimo v globokem konfliktu z močjo in okoljem. Umetnosti in kulturi, ki sta bili od nekdanj duhovni, pacifistični alibi družbe, ostaja pod močjo potrošniškega sveta

vedno manj prostora. Merilo kvalitativnega vrednotenja se ravna po zadovoljevanju potreb množice, prave vrednote se zapirajo v geto elitarnosti. S tem se nujno odtujujejo od človeka.

Kako lahko 'civilizirana' moč učinkuje skrajno primitivno, kažejo na primer tudi zaskrbljujoči dogodki najnovejšega časa (letošnji junij in julij) v moji domovini: jugoslovanski napadi na slovensko suverenost in nelegitimno pravno preganjanje četverice nedolžnih so zarezali novo rano v naš že tako ranjeni čas.

K strukturi

Časovna organizacija je predpostavka, na katero sem tu – kot tudi pri drugih skladbah – še posebej pozoren. Še pomembneje od *Kaj* se mi zdi *Kdaj*; z drugimi besedami: ko vem *Kdaj*, vem tudi *Kaj*.

Izbira gradiva (Kaj), ki izhaja neposredno iz časovne organizacije (*Kdaj*), je strogo podvržena izrazu [Ausdruck], sporočanju [Mitteilung]. Zlasti v prvem delu *Diha ranjenega časa* je izbira materiala skorajda sinonim za *redukcijo materiala*.

Kot skladatelja me instrumentalna virtuoznost nikdar ni posebej privlačila. Virtuozna pasaža je lahko kot izrazno sredstvo sicer povsem uporabna, vendar me veliko bolj fascinira *izrazno-interpretacijska* virtuoznost. Za doseg sprecifično homogenega izraza je bila nujna že omenjena redukcija materiala. S tem sem zagotovil za prvi del *Diha* jasnost [Klarheit] in nazornost [Anschaulichkeit].

Drugi del temelji predvsem na taki izrazno-interpretacijski virtuoznosti, ki sem jo tudi že omenil. Opredeljujejo jo določene solistične skupine – tri flavte na primer, tri oboe, tri pozavne ali skupina godal. Le skozi tako senzibilne kot zvoka polne [klangvolle] načine igranja glasbena sporočila oživijo [zum Leben gelangen].

Skrajno pomembno mi je razmerje 'zvok-mirovanje' ['Klang-Stille-Verhältnis']. Mirovanje (generalne pavze) ne pomeni prekinitve glasbenega dogajanja, temveč veliko bolj zadrževanje [Anhalten], napenjanje [Anspannen] 'latentnega zvoka', ki se na ustreznih mestih časovne organizacije akustično udejanji.

Skladba je utemeljena na treh *glavnih gradivih* [Hauptmaterialien]:

1a) Na *vnaprej izbranih tonih* (npr. e, b, a) z njihovimi alikvotnimi vrstami; pomembno je, da se alikvotne tone igra skoraj kot zvočne barve. S tem nastane iluzija 'drugače zvonečega temeljnega tona' [Illusion des 'anders erklingenden Grundtones' entstehen].

1b) *Vrsta akordov*, ki je izpeljana iz alikvotov e, f, in fis. Posamezni akordni toni so zopet obarvani z enim ali več alikvotov.

2) Iz alikvotne vrste izhajajoče *dvoglasje* v visoki legi z instrumentiranimi diferenčnimi toni, ki občasno – tako upam – zanihajo skupaj z realnimi diferenčnimi toni ali pa interferirajo z njimi.

3) Triglasni *kvazi kanon*, ki se po počasni glisandirani [glissandoartig] krivulji vzpenja v 'neskončnost'.

Skladba je posvečena 'ranjenemu času'«

Skladatelj v drugem komentarju iz leta 1990, 20, razmeji 1a in 1b tako, da navaja »štiri temelje« gradnje celote, medtem ko v arhivu obe točki – 1a in 1b – združi v eno.

Skladatelj v Pirš, 2011 IPSS, 28. 10. 2011 dopolni komentar z določeno zgodovinsko distanco: »*Dih ranjenega časa* je simfonična skladba, naročena s strani Južno-zahodnonemškega radia za izvedbo na Festivalu sodobne glasbe v Donaueschingenu leta 1988. Skladba nosi naslov kot odmev na napetosti, ki so se čutile v zraku pred balkansko vojno, ki je sledila. Na neki način je spektralna skladba, čeprav se takrat nisem soočal ali tudi poznal kaj dosti francoske spektralne glasbe, na primer Gérard Grisey in Tristan Murail.

Se pravi, lastnost tona je merodajna. Alikvoti, diferenčni toni, tudi sumacijski toni: vse to tvori vertikalo, harmonsko strukturo skladbe.

Sicer pa skladba diha, ta dih je boleč in bolesten, je hropeč, ni tekoč, stalno se prekinja. V drugem delu skladbe se frekvenca vzpenja z vsemi dodatki alikvotov, diferenčnih in sumacijskih tonov; vzpenja se nekam navzgor, navzgor v nekakšen delirij.

Skladba je bila zame zelo boleča, ko je nastajala – kot so bili takrat vsi dogodki naokoli, in kot je boleča tudi tematika. Skladba odslikava problematičnost tega časa. V bistvu je apel: kaj počnemo z lastno eksistenco, odkar obstajamo. Katastrofa.«

Recepcija

* Urmetzer, 1989: »Uroš Rojko je s svojo skladbo *Dih ranjenega časa*, naročeno za stoto obletnico rojstva Heinricha Burkarda, postavil lep spomenik iniciatorju Festivala Donaueschingen. Vdihni in izdihni glasbe se vršijo v tem primeru zelo močno in ekepresivno, s številnimi generalnimi pavzami so še bolj pereče in jasneje zaznavni. Kot stebri ali spominska obeležja stojijo akordni bloki v prostoru, včasih bruhajoči v najvišje lege iz lastne trdne zgradbe, nekakšno samoizpolnjevanje s hrupom [Sichfüllen mit Lärm], izčrpavajoče sesedanje [ermattetes Zusammenbrechen], monumentalna žalostinka [Klagenmusik] o (ranjenem) času.«

* H. W., 1988: »Še bolj apokaliptično je zvenelo orkestrsko delo Uroša Rojka *Dih ranjenega časa*. Oktave orkestra so vrtale v uho z rezkimi utripanji sodne pozavne so grozile in sekundne disonance nadvladovala vse, kar so tekoče girlande igranje [Spielgirlande] ponudile ušesu v dar. Resno, težko, strnjeno delo jasne izreke in varčnih sredstev [klare Aussage und sparsame Mittel]. To je bilo nasprotje Kaglovemu kvartetu z bleščočimi citati in postmoderno zadovoljnostjo – to je bila estetizirana naslada in bolečina s konca časa [Endzeitlust und -pein].«

* Koegler, 1988: »In tako je bila na koncu koncertnega programa pod taktirko Michaela Gielna in Simfoničnega orkestra Jugozahodnega Radia praižvedba skladbe *Dih ranjenega časa* Uroša Rojka, naročilo leta 1954 rojenemu slovenskemu skladatelju 'za stoto rojstno obletnico Heinricha Burkarda s strani njegovih dedičev v sodelovanju z Jugozahodnim Radiom'. Četudi ni bila razvidna povezava med Burkardom in praižvedenim delom: naročilo ni šlo k nevrednemu – skladba, ki se vrtinči navzgor v ekstremne višine, prevzame s svojimi tudi najgostejšimi zvočnostmi prodornih lajnastih signalov [spielwertartigen Signale] – spominski iztržki nekega oddaljenega časa?«

* Anonimus, 1988: »Z jokom trobilnih krikov, ki jim sledijo skrivnostne pavze, se začne v zadnjem letu nastala skladba za orkester *Dih ranjenega časa* leta 1954 v Ljubljani rojenega skladatelja Uroša Rojka. Podtalni udarci v basih, dolge pavze diha, za katere se zdi, da prepuščajo skozi 'ranjeni čas', mikrotonalnost, ki se razgrinja tako glissandirajoče kot tudi po fiksiranih tonskih višinah, prispeva k bogastvu tega dela, katerega zvočne pojavnosti se prilagajo strukturnemu načrtu.«

* Spahn, 1988: »Zelo blagodejno je bilo slišati, kako je v Freiburgu živeči Jugoslovan Uroš Rojko v svojem *Dihu ranjenega časa* po toliko neplodno padlih bitkah materiala [predhodnih skladb] uspel s skrajno omejeno porabo oblikovati delo, ki je polno moči in ima svojevoljen profil. Njegova glasba želi tožiti, dramiti, je okorna in vendarle zelo senzibilna [will anklagen, aufrütteln, ist sperrig und dennoch hochsensibel ausgehört].«

* Döpke, 1988: »Najpomembnejše delo festivala: *Dih ranjenega časa* Uroša Rojka«. Ranjeni čas – to je preteklost in destruktivno učinkovanje človeka v njem; predvsem pa sodobnost s svojimi konflikti 'moči in okolja, umetnosti in kulture', z regresijo civilizacije v barbarstvo. Neverjetno natančno slišna je skladba od najbolj prefinjenih senčenj zvočne barve do skrajnih diferenciranj po načelu dihanja zastavljene in poživiljene ritmike. Tožba in krik, bolečina in mir so predirljivo slišni, ne da bi Rojko kakor koli moral seči po slikarskih sredstvih ali sentimentalnosti. Obrtniška moč in izrazna intenziteta sta v tej partituri skladna druga z drugo.«

* Koch, 1988: »Seveda se je v tem oziru izkazala tudi programska dramaturgija kot zelo posrečena. Tudi zadnja skladba letošnjih glasbenih dnevov je namreč frapirala z espressivo-gestami in apokaliptičnim tonom. *Dih ranjenega časa* slovenskega Ligetijevega učenca Uroša Rojka, ki se s skladbo tudi navezuje na zadnje jugoslovanske konflikte, je vedno znova prinašala glissandirajoče krike, večinoma šokirajoče crescende prekrivajoče eksponiranih trobil in tolkal, v nadaljnjem poteku nanovo razpel pripoved, tako da se dobi podoba igre izmenjevanja fluorescentnega kontinuuma in fanfarno predirljivih krikov. Očiten je vpliv Ligetijevih *Atmosphères* ali *Requiema*, toda skladba, četudi še tipajoča, nikakor ni obstranska.«

* Mazanec, 1988: »Izrazit višek Donaueschingenskih glasbenih dnevov '88: *Dih ranjenega časa*. Bisonatni trobilni kriki odzvanjajo v dolgih pavzah, gostijo se v eksplozirajoči tutti. Rojko, slovenski skladatelj, je našel z diferenciranimi izraznimi variantami zvoka napeto in krepko simfonično izreko.«

* Oehlschlägel, 1988: »Srečna roka je izbrala naročeno skladbo za sklep glasbenih dnevov. *Dih ranjenega časa* za orkester slovenskega skladatelja Uroša Rojka. To gestično zelo konkretno delo velikega formalnega profila ne taji, da je Rojko študent Györgyja Ligetija in vendar dopušča razbrati lasten jezik.«

(* Prim še auk, 2001 in Anonimus, 2001.)

* mpv, 2001: »Težje je šlo z *Dihom ranjenega časa* Uroša Rojka (r. 1954 v Ljubljani). Delo je nastalo leta 1988 in bilo prazvedeno na Donaueschingenskih glasbenih dnevih. Po skladateljevih besedah so ga 'zaznamovale žalostne napetosti v zraku, ki so ga zelo deprimirale, in strašljiv vtis balkanskih vojn'. Grožnja torej tudi tu, mučna sosledja diskanta visokih godal in trobil, nasprotno v drugih skupinah, kaos in veliko nerazvozljivega je risalo apokaliptično sliko. Za mnoge poslušalce je bilo to vendarle preveč – če se lahko tako izrazim, zdelo se je, da pretresa zidove koncertne dvorane, ne da bi pretres sporočilo tudi poslušalcu. Vrste so se po pavzi opazno spraznile.«

* Kušar, 22. 3. 2001: »Prvi koncert letošnjih Slovenskih glasbenih dnevov je pripravil Simfonični orkester RTV Slovenija, glavni del sporeda je pred dnevi že predstavil na Dunaju. Naš ansambel je delal z zelo odločnim in zavzetim dirigentom; Johannes Kalitzke je mož, ki ga v glasbi zanimajo predvsem deklarativno resne reči. Tako smo v Šentjakobski cerkvi doživeli vsebinsko napet in zahteven večer. Tri skladbe od štirih so bile bolj zaupljive do osnovne narave zvoka kot pa tu izročene kulture – ta se šele izvija daleč v tej zvočni naravi in hkrati nad njo, kot da je v iskanju neke novohumanistične katarze. Tako so se pri sklepnih *Nokturnih* Nicolausa Huberja oglašali mnogi

prebliski barv teme, skladateljeva noč s svojo globino poudarja deklarativno izpostavljenost, upornost in hkrati ranljivost glasbenikove misli, kar je bilo s še razločnejšo selektivnostjo poudarjeno že v naslovu uvodne skladbe *Dih ranjenega časa* Uroša Rojka.

Rojkova ideja se giblje z bolj monolitno energijo kot pa za spoznanje bolj koncertantna Huberjeva poetika, oba pa povezuje neka pomenljiva etična pozornost do glasbenega dejanja, ki se usodnih človeških stvari dotika z usodno metodo. Bleščečima izvedbama obeh partitur se je pridružila s svojimi nastopnimi zvoki še Lucia Ronchetti s skladbo *Brodolom z gledalcem*, s svojo temperamentno gostoto je prebudila popolno zanimanje, a potem kot da se je stisnjenost dogajanja malo razpršila. V takšnem ozračju dramatičnega izpostavljanja moralne teže ustvarjanja glasbe je bila *Druga simfonietta* Daneta Škerla pod strogimi pogledi zvočnih postav, ki so jo obkrožale, kar nekam tuje bitje in to bitje je v danih okoliščinah včasih kar sramežljivo povесilo oči in se ni moglo prav veseliti svojega igrivega življenja. Vseeno, poslušali smo tehtno upodobitev nekaterih sodobnih ustvarjalnih hotenj.«

* Spoula, 2003: »Povsem drugače pri skladbi *Dih ranjenega časa* Uroša Rojka, ki je zaslutil blaznost balkanske vojne: v mogočnih crescendo stopnjevanjih je zvok orkestra enak kričeči rani, glasba postane zelo močno ekspresivno in vendar zelo fino uravnoteženo izrazno telo [Ausdrckskörper].«

* Programski list koncerta *Ikonen des 20. Jahrhunderts – Konzert 1*, Orkester RTV Slovenija pod vodstvom Johannesesa Kalitzkeja, 6. 3. 2003 (Helmut Liszt-Halle, Graz; Rojkova skladba je programirana poleg Ligetijevih *Atmosfer* še Haubenstock-Ramatijev *Nocturne II* in Scelsijev *Aion*): »Kako lahko skladatelj odgovori na norost pretečih gorja? To vprašanje je izgledalo v poznih osemdesetih enako nujno kot danes. 'V zraku je bila morbidna, temačna napetost. Napetost, ki je sprožila apatijo bolj od radosti ustvarjalnega procesa in je prerokovala neizrekljivo strahotne dogodke, ki so se odvili v balkanski vojni', je povedal slovenski skladatelj o skladbi *Dih ranjenega časa*, ki jo je napisal pozimi in spomladi leta 1987/8. 'Uvid, da se svet, v katerem živimo, nikoli ne odkupi s pravico, temveč vedno preprosto nanjo pozabi in da načela moči služijo za zlorabo intelektualnih in ustvarjalnih potencialov naše civilizacije ter neizprosno vodi k izumrtju duhovnih in etičnih vrednot – ta uvid mi je pokazal, kako hudo ranjen je naš čas.'«

Njegova glasba, ki izhaja iz kompleksnega naslojevanja [complex layering] alikvotov, odraža te misli. 'Trenutki tišine kričijo kot rane in cefrajo zvok na posamezne fragmente v ritmu diha ranjenega človeka. Oblika se razteza do točke preloma in se virtualno razsuva po razpokah.«

* (Prim še JetztMusik. Donnerstag, 14. Juli 2005. Michael Gielen in Donaueschingen (1). (<http://www.swr.de/swr2/-/id=7576/nid=7576/did=3459962/kg10st/index.html>))

1989

Poleg *The Series and the Echo* za klarinet in klavir, *Štirih ugank in treh pravih rešitev* za štiri klarinete nastane še *Tongarten* za komorni ansambel, ki jo je poročevalec označil za »nenavadno, vendar zanimivo in vzdušja polno glasbo« [ungewohnte, jedoch interessante und stimmungsvolle Musik] (ds., 1989). Skladbe za flavto in oboo *Atemaj*, *Atonkanon* za poljubno zasedbo 5–10 izvajalcev in pa *Stekleni glasovi* so najbolj uspešna dela tistega leta.

Stekleni glasovi (Glass Voices)

za flavto in klavir. Praizvedba: flavta Mateja Haller, klavir Bojan Gorišek, 5. 2. 1990, Koncertni atelje DSS, Ljubljana. Izvedbe: * flavta Mateja Haller, klavir Bojan Gorišek, 13. 2. 1990, Ljubljana (posnetek na zgoščenki Inner Voices, DSS). * Flavta Mateja Haller, klavir Hansjörg Koch, 3. 5. 1993 tudi v Historisches Kaufhaus, 24. 6. 1993, Galerie Schneider, Freiburg. * flavta Robert Aitken, klavir James Avery, 22. 4. 1993, Heilbronn. * Klavir Jamie Cock, flavta Liz Hirst, 15.10.1999, Freiburg, 10. 10. 199, Breisach, Spitalkirche. * Flavta Isabelle Schnöller in pianist Hansjörg Koch, 7. 5. 2003, Aula Kirchmattschulhaus Birseldern (posnetek na zgoščenki ARS MUSICI, Uros Rojko – Kammermusik – AM 1122-2, Ensemble Aventure). * Anja Brezavšček (flavta), Lukas Rickli (klavir), 9. 12. 2013, Culturescapes Balkan 2013 – sodobna glasba etabliranih in novih skladateljev iz Slovenije, Gare du Nord, Basel, Švica.

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »V letu 1985 je nastala skladba ... za pikolistko, ki me je pripeljala na prag nekega, zame novega glasbenega sveta. Kot plod intenzivnega raziskovanja piccola in predvsem njegovih izraznih značilnosti, me je zavezala k poglobljenemu študiju cele družine flaut.

Tako je leta 1987 nastal ATEMAJ za flavto (tudi altovsko fl. in piccolo) ter oboo, leta 1989 STEKLENI GLASOVI za flavto in klavir ter leta 1989/90 GLASOVI NOTRÁNJUSTI (koncert za flavto-tudi altovsko fl. ter piccolo in komorni orkester).

Vse omenjene skladbe imajo nekaj skupnega. Poleg tega, da jih igra isti interpret, tj. flautistka Mateja Haller, nekako izhajajo ena iz druge. V smislu rasti si sledijo glede na obravnavo materije, glede na formo in obsežnost ter predvsem glede na izraznost, ki na nek način gravitira 'navznoter'.

Princip 'pojemanja navzven' in 'naraščanja navznoter' opredeljuje tudi pričujočo skladbo STEKLENI GLASOVI. Podana je v petih ločenih stavkih, ki jih združuje postopen (a ne premočrten) proces umirjanja, pojemanja, oddaljevanja (od zunanjega), se pravi, poglobljanje v neko 'notranjost'.

Steklo je prozorno in zveni ter je lahko mejnik med zunanjim in notranjim.

Poleg te asociacije botruje naslovu skladbe praktično dejstvo, da igra pianist tudi z dvema kozarcema.

Skladba je posvečena flavtistki Mateji Haller in pianistu Bojanu Gorišku.«

Nemški komentar v koncertnem listu za Ensemble Aventure Freiburg 3. 5. 1993, 26 dodatno informira: »*Glass voices*, napisani za flavtistko Matejo Haller, je petstavčni ciklus, v katerem se 'turbulentna izhodiščna energija' ['turbulente Ausgangsenergie'], 'divji tok' ['rasender Strom'] (1. stavek) preko 'mikro-križnega kanona' (2., delno 3. in 4. stavek) spremeni v skoraj eterični svet 'notranjega sveta' [Ätherische Welt des Inneren]. Povsem posebni zvoki nastajajo pri tem zaradi uporabe kozarcev.«

Recepcija

* Peter Kušar. »Koncert v ateljeju DSS. Mateja Haller in Bojan Gorišek«. *Dnevnik*, 13. 2. 1990 (kritika je prevedena tudi v nemščino): »Ta dva sijajna mlada glasbenika sta pripravila v Koncertnem ateljeju društva naših skladateljev večer, ki se je pričel s podelitvijo vsakoletne nagrade društva, pomavadi namenjene izvajalcem, tokrat pa jo je prejel skladatelj Maks Strmčnik zaradi svojega dela pri obnovitvi prostorov.

Največjo glasbeno prenovitev pa je prispeval Rojko, nekdanji študent bralca obrazložitve nagrade Uroša Kreka, glasbenik, ki živi in dela danes v glavnem precej daleč od našega Ateljeja, res pa je, da je v skladateljstvu zelo daleč in visoko prišel: Uroš Rojko je predstavil svojo novo skladbo *Stekleni glasovi*, ki sta jo flavtistka Mateja Haller in Bojan Gorišek v ponedeljek zvečer krstila. Delo je bilo v izvedbi, kakor tudi v Rojkovi kreaciji navdušujoče. Uroš Rojko v svojih zamislih zadnjih let, vsaj v tistih, ki smo jih imeli priložnost slišati, ni nikoli niti za kanec razočaral, naša skladba pa je preseгла še pričakovanja v svojem duhu na pogled spontane sinteze inovativne energije in hotenja, pri vsej gostoti dogajanja točnega in izbrušenega kompozicijskega izreka, svežine domišljije in izredno zahtevnega 'odra' tonskega ustroja. Ta Rojkova muzika je pomembna v svoji redki, dejal bom kar – harmoniji zrelosti in izvirnega iskanja. Nujnost drugačnega in novega pa klasična odmerjenost in avtoritativnost ustvarjalne zahteve sta se v tej glasbi povsem uglašeno in ravno zato kar čudovito vznemirljivo uglasili. Hallerjeva in Gorišek

sta živelata s tem mojstrskim Rojkovim zapisom na ravni, ki je avtorju znala odgovoriti. Njun krst Rojkove skladbe, ki je prišel po dveh zavzetih, suverenih in dinamičnih postavitvah stavkov Prokofjeva in Messiaena, je izzvenel celo kot posebno dramatično nadaljevanje in preseganje zgodovine klasičkov sodobne glasbene misli, ki dobiva v Rojkovem opusu razsežnost enega svojih vitalnih glasnikov.«

Atemaj

za flavto (tudi pikolo in altovsko fl.) in oboo. Praizvedba: flavta Mateja Haller in oboa Matej Šarc, 29. 5. 1989, Zagreb. Izvedbe: * Ensemble Aventure (nemška praizvedba), 4. 7. 1989, Freiburg; tega leta je večkrat izvedena v isti zasedbi. Oboa Mateja Haller in oboa Matej Šarc, 1992, Dunaj. * Flavta Isabelle Schnöller, oboa Christian Hommel, 19. 9. 1994, Freiburg, Historisches Kaufhaus. * oboist Peter Veale in flavta Martina Roth, 27. 8. 1998, Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival. * Flavta Isabelle Schnöller, oboa Peter Veale, 15.6.1995, Hinterzarten, Musikhaus der Schule Birklehof. * Uroboros Ensemble, dir. Gwyn Pritchard. 21. 6. 2007, Two concerts presenting Music From Six Countries (angleška praizvedba). * Radijski posnetek v interpretaciji flavta Mateja Haller in oboa Matej Šarc je bil uvrščena med izbrane skladbe na skladateljskem forumu Rostrum 1993.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »Sijajne interpretacijske vrline flautistke Mateje Haller in oboista Mateja Šarca so me že dolgo vabile k pisanju skladbe za flavto in oboo. Nastala je torej *Atemaj (Atemai)*, ki nosi v sebi imeni obeh umetnikov (Mateja, Matej

Ate Ate

Ma j ma j) ter 'maj' – mesec krstne izvedbe. V nemškem jeziku: ATEMAI (MAI = MAJ), ATEM (=DIH), asociacija na pihala (flavta & oboa). Ne nazadnje vsebuje naslov tudi izraz TEMA – kot glavni términ, ki v tem primeru, seveda, ne ustreza tradicionalnemu pomenu besede.

ATEMAJ je pisan za flavto, pikolo, altovsko flavto in oboo. Formalno je skladba strnjena v dveh delih: prvi obsega tri komplekse, skozi katere se glasbena misel nepretrgano pretaka. Prvi kompleks je podan s samo flavto, drugi s flavto in oboo, tretji s pikolom in oboo ter altovsko flavto in oboo.

Drugi del: altovska flavta, izmenično s pikolom & oboo.

'Genetična' zasnova prvega dela sloni na antagonizmu dveh principov: 1) raven, ležeči ton (lebdenje, stanje, statičnost), 2) dvojni triller (iluzija večglasja, gibanje, dinamičnost). Obe nasprotji se stalno prepletata, eno prehaja v

drugo in narobe. Ležeči ton je, na primer, z dodanim 'molto vibrato', 'glissando' ali 'Flatterzunge' postavljen v gibanje.

Skrajno stopnjo svojega dinamičnega nasprotja doseže, ko se s skrajševanjem trajanja transformira v virtuozno pasažo. Dvojni triller v 'pianissimo' dinamiki, ob ustavitvi tempa (generalna pavza), ki deluje kot statično lebdenje. Vsak impulz, element (dogodek) nosi v sebi svoje nasprotje. Nenehna igra prehajanja, identificiranja in transformiranja ustvarja dinamično napetost, ki v valovih potencira zdaj en, zdaj drug princip.

Drugi del skladbe nima repriznega karakterja in je na nek način sofisticirana odslikava prvega dela. Izbrani 'dogodki' iz prvega, drugega ali tretjega kompleksa dobijo v drugem delu novo dimenzijo. Na primer: iluzija večglasja (dvojni triller) se v drugem delu utelesi v realnih akordih ('Mehrklänge'). Nek značilen okret flavte iz prvega kompleksa je v drugem delu oblikovno modificiran, s tonom in volumnom altovske flavte ali oboe pa prenešen v nov barvni milje.

ATEMAJ je nastal v prvih mesecih letošnjega leta na pobudo 'Evrofonije' in je posvečen Mateji Haller in Mateju Šarcu.

V Freiburgu, 6. maja 1989. Uroš Rojko, Krosinger Strasse 7, 7800 Freiburg i. Br., tel. 0761/472313. [l.r.]«

Skladateljev arhiv za angleško izvedbo: »Dinamično gibanje in statični suspenz sta nasprotujoči si ideji, ki se nenehno prepletata. Statični, zadržani ton, na primer, se pretvori v gibanje z molto vibrato, glissandom ali flatterzunge. Dvojni trilček ima statični učinek v pianissimu z upočasnjениm tempom. Vsak element vsebuje potencial lastnega nasprotja. Kontinuirana transformacija, kontinuirane spremembe identitete ustvarjajo notranjo napetost, ki potuje v valovitem gibanju med dvema nasprotujočima si idejama.«

Recepcija

* Philipp, 1989: »Igranje na instrument v smislu raziskovanja njegovih zvočnih možnosti in soigra v smislu komunikacije in interakcije med glasbenikom se tu osvetli kot redkokdaj. Nežni zvoki in taki, ki skoraj dosežejo prag bolečine, stojijo v napeti opoziciji, vključitev človeškega glasu kakor tudi šumi zaklopk glasbil odpirajo širne razsežnosti zvoka: izmenjaje razburjanje in pomiritev.

Domov je bilo mogoče iti z zavestjo, da nisi slišal samo dveh prvovrstnih instrumentalistov, temveč da si se tudi udeležil neke vrste žive nove glasbene kulture.«

* prim še Trezn, 1989.

* J. A., 1994: »Rojkova glasba se odpoveduje hermetiki [Hermetik] in prevešenosti [Kopffplastigkeit]. Osvaja [Angreifbar] vsekakor tam, kjer nagiba k dolgosapnosti in klepetavosti [Langatmigkei und Geschwätzigkeit].«

Atonkanon

Za poljubno zasedbo med 5 in 10 izvajalcev. Praizvedba: Villingen, 1995. Objavljeno v Ortwin Nimczik, Wolfgang Rüdiger: Instrumentales Ensemblespiel, Band 2, Con Brio ISBN 3-930079 83-6. Izvedbe: * Ensemble für Neue Musik pod vodstvom Renéja Gulikersa, Cornelia Becken, 15. 7. 2000, Hochschule für Musik Detmold, Abteilung Münster: Musik unserer Zeit Südeuropa, 13.–16. Juni 2000. * Dijaki Umetniške gimnazije pod vodstvom skladatelja, 3. 12. 2005 GŠ Koper. * Ansambel KOS, dir. Marcel Wengler, 12. 5. 2008, Festival Unicum, Ljubljana. * Učenci glasbene šole Freiburg pod skladateljevim vodstvom, 14.6.2008, NeuesMusikOhrlebnis, Theater Freiburg. * Učenci glasbenih šol Domžale, Postojna in Ljubljana Moste–Polje pod vodstvom U. Rojka, 12. 3. 2009, Glasbena delavnica za otroke, Festival Ljubljana, 24. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana. * Učenci glasbenih šol in gimnazije v Weingartnu pod vodstvom U. Rojka, 7. 11. 2009, Weingartener Musiktage, Nemčija. Skladba je sprejeta v učni program glasbenih šolah po Nemčiji.

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »*Atonkanon* je sedemglasna študija o (Ne)soigri [(Nicht) Zusammenspiel]. Vsak sodelujoči izvaja svoje notirane fraze avtonomno, ne glede na druge, s stalno spreminjajočimi se tempi. Fraze se nadalje fragmentirajo (atomizirajo) in permanentno konfrontirajo z (otoki miru različnih trajanj. Tako nastaja kaleidoskopska mreža, katere formalni lik [Gestaltung] je mogoče koncipirati na različne načine. Po več letih izvajalne prakse te skladbe se je izkazalo še eno ozadje, povsem poseben zvok, pravzaprav šum, ki na novo opredeljuje celotno avro te skladbe ...«

Recepcija

* Kljun, 2005: »V prvi točki koncerta je zazvenela skladba *Atonkanon*, ki je nastala za podobno glasbeno delavnico v Nemčiji. Gre za nekakšen atonalni kanon, ki si ga je skladatelj zamislil v meditativnem, eteričnem slogu, k čemur sodijo tudi svetlobni efekti, zato je uvodna skladba zazvenela v skrivnostno zastrti poltemi.«

* Rudiger, 2008: »Kako prasketati [knistern] po violončelu? Delavnica freiburške glasbene šole v okviru 1. freiburških festivalov 'Večzvočje' predstavlja mladim izvajalcem nenavadne zahteve. Z učiteljem klarineta in skladateljem Urošem Rojkom je festival dobil eksperta, ki otrokom pomaga pri iskanju novih zvokov. Lok violončela na korpus, izvajanje z močnim pritiskom in nato obrniti lok – že je mogoče zaslišati prasketanje kot pri tabornem ognju, ki predstavlja glasbeno izhodišče Rojkove skladbe *Atonkanon*.«

1990

Aussagen des Lichtes

za orgle. Praizvedba: Thomas Daniel Schlee, 6. 10. 1990, Musikprotokoll, Graz. Izvedbe: * Tomaž Sevšek, 17. 6. 2004, Kassel (24. 10. 2004, Köln).

Skladateljeve besede

Skladateljev komentar ob praizvedbi: »... neskončnost trajajočega tona, nemoteno igranje leve in desne roke v istem tonskem območju (dva manuala), prožna 'orkestracija' z registriranjem in motorni efekt vključitve in izključitve – to so najbolj znane značilnosti orgel, ki imajo v primerjavi z drugimi glasbili praktične in celo, če hočete, kakovostne prednosti.

[Skladateljem, ki se spoprijemajo s tem čudovitim instrumentom, ponuja možnost vtisniti lasten pečat omenjenim lastnostim ...]

Zvok orgel in duhovno ozadje glasbila 'sevata' luč, širnost in svetost, kakor tudi intimnost in zadržano poglobljenost. Luč asociira na optimizem in voljo do življenja ...

Štirje izkazi luči si sledijo drug za drugo: nenehen 'obtok' tonov med dvema manualoma – dvoglasno 'nihanje', ki se v tretjem stavku razteza v štiriklasno zasnovano linijo osrednjega dela – je temelj prvemu stavku. Drugi stavek je 'čudovita luč optimizma', ki 'ima strah pred samim seboj' in na temelju tega ugaša postopoma v četrtem stavku v 'globočine notranjosti' ... ['Tiefe des Innerens']

V skladateljevem arhivu je dodan drugi odstavek zgornjega navedka v oglatih oklepajih in besedilo dopolnjuje zgodovinske okoliščine skladbe takole:

»Ta programska notica je pospremila praizvedbo prve verzije skladbe leta 1990 na graškem Musikprotokollu (orgle: Daniel Schlee). Z rezultatom nisem bil zadovoljen. Glasbeno gradivo se mi je zdelo vendarle preveč vredno, da bi celoto pustil tako, kot je. Odločil sem se, da bom skladbo nanovo komponiral. Profesorja Sigmunda Szatmaryja sem prosil za srečanje v freiburški St.

Georgener Kirche. Tako sva neko popoldne skupaj eksperimentirala in 'določila pravila' za drugi stavek. Pri tem pa je, žal, tudi ostalo.

Ko me je Tomaž Sevšek po dvanajstih letih pobaral po skladbi za orgle, se je v meni takoj prebudila stara zgodba. Nemudoma sem se lotil dela. Nastalo je popolnoma novo delo, ki temelji na izvorni predlogi, toda prinaša popolnoma nove elemente in nove karakterne poteze ...«

Recepcija

* Anzaiser, 1990 (tudi v *Osnabrücker Zeitung*, 10. 1. 1990): »Posebej izrazno močno je bilo delo 'Aussagen des Lichtes' Uroša Rojka, Slovenca, ki deluje kot učitelj glasbe v Freiburgu. V pomoč so mu bile razkošne orgle graške stolnice, ki jih je suvereno obvladal Thomas Daniel Sehlee.«

* Strater, 1990: »S komponento 'prostor' je bilo bolje. Orgelskemu delu Uroša Rojka *Aussage des Lichtes*, ki je stalo ob divjem bučanju orgel v skladbi *Gme-eoorh* Iannis Xenakisa, bi bilo v stvarih prostorskega učinkovanja priznati zmago. S tako dobro orgelsko igro (Thomas Daniel Sehlee), kot smo jo slišali v graški stolnici, ni treba skrbeti za prostorski učinek. Zvenelo je kot spokorna pridiga neposredno iz nebes.«



Fotografija 25: Claudio Abbado in Uroš Rojko. Konzerthaus, Dunaj, 22. 11. 1991.
Arhiv skladatelja.

* Scheib, 1990: »V graški stolnici je skladba 'Aussagen des Lichtes' slovenskega skladatelja Uroša Rojka postavila na preizkušnjo izvorni greh velikih orgel – duhovno sevanje.«

Inner Voices

za flavto (tudi pikolo in altovsko flavto) in komorni orkester. Praizvedba: flavte Mateja Haller in Zagrebška filharmonija, dir. György Györiványi Ráth, 5. 4. 1990, Ljubljana (SF), 6. 4. 1990, Zagreb, OKC. Izvedbe: * Flavte Dieter Flury, dir. Claudio Abbado z Dunajskimi simfoniki, 24. 11. 1991, Dunaj (Wien Modern).

Komentar skladatelja

Knjižica *Wien Modern*, 18. Oktober bis 24. November 1991: 124 (podoben opis tudi v partituri): »1985 je nastala skladba *für eine Piccolospielerin*. Rojka je peljala v nov glasbeni svet, ki je bil povezan z intenzivnim študijem celotne družine flavt. Rezultat je bila vrsta komornih skladb do *Inner Voices* (nagrada na Dunajskem mednarodnem natečaju za kompozicijo leta 1991), ki v določeni meri izhajajo druga iz druge. Rojko je o tem zapisal:

'Skladbe sledijo druga drugi v progresivnem smislu glede na obliko, obseg, na raziskovanje glasbenega materiala in predvsem na glasbeni izraz, ki vedno bolj gravitira 'navznoter' ['nach Innen']. Napisal sem jo za flavtistko Matejo Haller, mojo življenjsko sopotnico in zvesto interpretko moje glasbe.

Tendenca 'navznoter', poglobljena od stavka do stavka, je v mojem flavtnem koncertu očitna. Harmonske strukture alikvotnega niza (zvočne barve [Klangfarben]) in fini, četrt- do poltonski glissandi, ki vzbujajo interference, so glavni materiali, na katerih temelji celotna skladba.' Občutljiva, skrbno prepredena [durchgezogene] linija solističnega instrumenta, ki zbuja pozornost s sekvencami dvojnih trilčkov, ne išče nikakršnega konflikta (tega imamo ja dovolj na naši Zemlji), temveč 'hrepeni' po ravnovesju in spravi [Gleichgewicht und Versöhnung]«

Na koncertnem sporedu za *Glasove notranjosti* na Radiu Slovenija 17. 7. 1993 (skladateljevi popravki 2015):

»Umetnost ne more temeljiti zgolj na umu, zgolj na intelektu, ampak tudi ne zgolj na emociji. Ravnovesje med vsem se mi zdi ključnega pomena. Ob soočanju z avantgardo 50., 60. let me ostrina matematične suhoparnosti pri nekaterih delih ni pritegnila. Tudi nekatere skladbe, ki sem jih v tem duhu napisal, ki so morda dobre, me niso do kraja izpolnile. Čutil sem, da je treba stvari drugače urediti in to ne samo na področju ustvarjanja, ampak na splošno tudi življenja.

Ta dialog med samim seboj v smislu intelekta in samim seboj v smislu neke danosti, neke narave, naturnosti, ki je v tebi, ta dialog postaja zame vedno bolj pomemben. Skušati se umiriti in pustiti času čas in pustiti dogajanju, da se dogaja samo in pustiti glasbi in glasbenemu materialu, da se razvija. Vedno bolj opazujem svoje kompozicije, kot da že obstajajo in da jih samo realiziram ...

Struktura ni smoter, ampak sredstvo za podajanje vsebine, čeprav je meja med obema lahko ohlapna. Izkušnja pomeni več kot pa zgolj intelektualno razumevanje nečesa. Najgloblje resnice samo z besedo ali skozi intelektualno razčlenitev ni mogoče dokončno doumeti. Da se jih pa izkusiti, občutiti in tako je tudi z glasbo. *Atemaj* in *Stekleni glasovi*, še posebno pa *Glasovi notranjosti* za flavto in orkester so skladbe, ki jih navedena premišljevanja znatno karakterizirajo.«

Recepcija

* M. Z., 1991: »Nagrada za slovenskega skladatelja Uroša Rojka na Dunaju je prav gotovo eden največjih kompozicijskih uspehov slovenskih skladateljev doslej.«

* Weber, 1991: »Tematično se zdi tristavčni flavtni koncert usmerjen k opisu umika zlega zunanjega sveta v svetli notranji svet. Iz gostih, grozeče učinkujočih disonantnih sosledij akordov se dvigne tožeča figura v *piccolo*. V drugem stavku, ki ohranja atmosfero pastoralnega miru, prihaja vedno bolj v ospredje normalna flavta (senzibilen solist: Dieter Flury).

Razvoj skladbe se vrši v dinamičnem stopnjevanju samega zvoka, v barvnih premenah med svetlejšimi in temnejšimi akordi, ki so doseženi z zelo individualno postavitvijo (redukcijo godal), kakor tudi rafinirano orkestracijo. Čeprav – do sklepnih taktov – v spremljevalnih glasovih komajda obstaja kako gibanje, *Inner Voices* sploh ne učinkujejo statično.«

Kakovost te kompozicije govori o izbranem postopku selekcioniranja: medtem ko je na festivalih sodobne glasbe praviloma edino merilo novih del iskati v preteklem delu skladateljev, je na 'Wien modern' predstavljene novitete izbrala žirija. Prihranjena jeza glede priložnostnih del, napisanih v naglici.«

* Anonimus, 26. 11. 1991: »Kot mnogi njegovi kolegi tudi Rojko prenaša [verlegt] (zunajglasbene) vsebinskosti [Gehalt] v notranje življenje svoje kompozicije. Kot sam pove o svoji skladbi: 'občutljiva, skrbno prepredena linija solističnega glasbila ne išče nikakršnega konflikta, temveč hrepeni za ravnovesjem in spravo.' In res zveni zelo polno spokoja [friedvoll].

Prikažejo se podobe vpijočega v puščavi, ko flavtist (za)igra svoj umetelno skomponirani part proti orkestru ali, veliko bolj, skupaj z njim. Konflikt in

dramatika sta izvzeta. In vendar niti najmanj ne prevladuje dolgčas. Rojko je obvladal svoje zvočno telo, zmogel namerni brezkonfliktnosti nadeti fascinantne zvočne barve.«

* Arbeiter, 1991: »Na ozadju stalnega in grozeče nemirnega polja trobil riše solistična flavta intenzivno linijo skozi celotno delo. *Inner Voices* zmorejo ohranjati napetost do zadnjega trenutka – in s tem dokazujejo neizpodbiten talent nagrajenca novoustanovljenega Dunajskega mednarodnega natečaja kompozicije.«

* Prim. še. Fuhrmann, 1991; in F. L., 1992.



Fotografija 26: Roman Haubenstock-Ramati in Uroš Rojko
na Dunaju, 22. 11. 1991.

1991

Poleg skladbe *Tati* za violino solo, ki jo je 6. 11. 1992 krstila Melise Mellinger (Breisach, Rathbrunnen) in je ob eni od naslednjih izvedb poročevalec (J. A. 1994) opazil Rojkovo »nagnjenost do nekonvencionalnosti« (»Faible fürs Unkonventionelle«) in ciklusa *Otrok je pesem* (krstil ga je Jože Fürst z Alademskim pevskim zborom Toneta Tomšiča v Ljubljani 16. 5. 1991), sta ključni deli tega leta *Ottoki* za pihalni kvintet in zlasti *Whose Song* za harmoniko

Whose Song

za harmoniko. Praizvedba: Stefan Hussong, 24. 7. 1992, Saarbrücken. Izvedbe: * Stefan Hussong, 26. 8. 1992, Marktobendorf, 18. 11. 1992, Frankfurt, 7. 5. 1993, Karlsruhe, 15. 5. 1993, Gernsbach, 16. 5. 1993, Freiburg (posnetek na zgoščenci Thorofon, Whose Song – CTH 2184; in: ARS MUSICI, Uros Rojko – Kammermusik, AM 1122-2, Ensemble Aventure). * Margit Kern, 6. 10. 1994, Amsterdam, 9. 10. 1994, Dresden, 12. 10. 1994, Trossingen. * Franc Žibert, 29. 3. 1999, Ljubljana. * Esteban Algora, 9. 6. 2005, Conservatorio Superior de Musica de Madrid. * 30. 10. 2004, Trossingen, Hochschule für Musik (Klausu Hubru ob 80-objetnici). * Luka Juhart, 26. 10. 2005, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen; skladba je ostala v Juhartovem repertoarju. * Primož Parovel, 15. 12. 2005, Ljubljana. * Wolfgang Demetrik je delo posnel na zgoščenci Rojkovih skladb.

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »Nekega popoldneva, nekje v poznih 80. letih, me je po telefonu nagovoril nemški virtuoz na koncertni harmoniki Stefan Hussong in izrazil željo, da bi mu napisal skladbo. Skepsa, ki me je ob tem obšla, se je na mah razblinila, ko sva se srečala v Freiburgu in ko mi je predstavil svojo harmoniko 'v živo'. Presenečen sem bil nad zvočnim potencialom, ki se je skrival v tem inštrumentu, kateremu mnogi še vedno prisojajo vrline, primerne le za alpske poskočnice.

Pritegnili so me zlasti specifični zvočni fenomeni, ki so drugim inštrumentom tuji ali pa so tam povsem drugačni.

Izbral sem torej tri karakteristične načine igranja in jih skušal dosledno izpeljati v treh ločenih stavkih: 1.) Polifono igranje v ozki legi, kjer se glasovi neprestano prepletajo, 2.) igranje glissanda, tehnika, ki je na tem instrumentu povsem nekaj svojevrstnega, zlasti če drsenje tona interferira z ležečim tonom iste frekvence v »tretjem« manualu*); 3) 'Below shaking', tresljajoči tremolo meha.

Izvajalska zahtevnost, ki se pri tem nemalokrat giblje ravno še na meji izvedljivega, je kot nekakšen stranski produkt ob doseganju zvočno-fenomenološke doslednosti materiala.

Morda je ravno 'neuradna' izjava Stefana Hussonga ob krstni izvedbi *Whose Song* leta 1992 v Saarbrücknu, češ da je to najtežja skladba za harmoniko doslej, izzvala že kar nekaj pogumnih akordeonistov novih generacij, da so se in se še vedno znova namenijo streti ta, med tem že ne več najtrši,oreh. Uroš Rojko

**) 12 let kasneje (l. 2003) je iz tega stavka nastala kadenca koncerta za harmoniko in 16 instrumentov (Concerto fluido), mojega najobsežnejšega dela v vrsti skladb za harmoniko, ki so sledile Whose Song-u.«*

Recepcija

* M. K., 1994: »Da prav folklorni instrument postane avantgardistično izrazno sredstvo, je že na sebi nezaslišano. In paleta je Stefanu Hussongu deloma tudi dobesedno skladano na njegovo kožo: *Whose Song* je tu več kot le lepa besedna igra. — Plošča, ki ima stvari, da postane nov meditativni kulturni objekt; Ocena: brezpogojno vredno poslušanja!«

* Schmidt, 2004: »Ostinato se nadaljuje skozi konsekvantna ločevanja med visokimi in nizkimi registri, vse temelji na tehniki 'bellows-shake', zelo napeto jo je odigral Primož Parovel.

Zdelo se je, da predtakt anticipira kvintesenca Rojkovega tonskega jezika: varčno poglobljanje zvočnih sredstev, blagodejna klenost [wohlthuende Dickköpfigkeit] uporabe glasbenih misli in senzibilnost razgrinjanja zvoka [Klangentfaltung] preglednega materiala.«

* Prim. še Uhrmacher, 1992.

* Holm, 2007: »Glasbena študija tapetnih vzorcev iz brlečih, vodovodno-poetično donečih ali vibrirajoče naplavljujočih trobilnih signalov« (»eine musikalische Tapetenmusterstudie aus flackernden, wasserleitungspoetisch hallenden oder vibrierend flutenden Bläsersignalen«).

Ottoki

Ciklus za pihalni kvintet. Praizvedba: Ensemble Aventure Freiburg, 12. 11. 1991, Trossingen (posnetek na zgoščenci ARS MUSICI, Uros Rojko – Kammermusik, AM 1122-2, Ensemble Aventure). Izvedbe: * Ista zasedba 29. 11. 1992, Freiburg, 29. 4. 1992, Rim, 19. 5. 1992, Praga, 13. 7. 1993, Ljubljana (Poletje v stari Ljubljani), 19. 9. 1994, Freiburg, 16. 01. 1995, Heilbronn. * Slowind, 14. 11. 1995, Mednarodni glasbeni festival Opatija, 12. 11. 1995, Hotel Union Ljubljana, 12. 2. 1996, Sežana, 5. 3. 1996, Koper, 9. 3. 1996, Ravne na Koroškem, 12. 3. 1996, Velenje, 16. 3. 1996, Vipava, 23. 3. 1996, Rogaška Slatina, 26. 3. 1996, Brežice, 13. 4. 1996, Postojna, 23. 4. 1996, Ljubljana (Cankarjev dom), 28. 9. 1996, Radenci, 27. 3. 1997, Bruselj, 29. 5. 1998, Mengeš, Marbor, 26. 1. 1999, 6. 1. 2002, Toronto. * Arion Quintett, 3. in 5. 5. 2002, Zürich in Basel. * Klangfiguren Schwaz, 24. 9. 2004 ORF Kulturhaus Tirol, Innsbruck. * Slowind, 30. 11. 2004, Ljubljana. * Slowind, 15. 1. 2005, Monfalcone.

Skladateljeve besede

Schulz, 10. 9. 2004–26. 8. 2004: »Naslov skladbe je sestavljen iz besede 'Otoki' in 'otto' (italijansko: osem). Delo sestoji iz osmih stavkov, ki po eni strani

tako kot otoki tvorijo svetove zase, po drugi strani pa so med seboj povezani s tem, da imajo enako 'klimo' in se nahajajo v istih 'vodah'. Celoten ciklus sem skladal pozimi 1990/91 po naročilu Ensemble Aventure s podporo Ministrstva za znanost in umetnost Baden-Württemberg.«

Recepcija

* J. A., 1994: »Rojko najmočneje učinkuje s svojo skladbo *Ottoki*, osemdelnim ciklusom za pihalni kvintet, ustvarjenim 1990 kot naročilo ansambla Aventure. Pri teh po izraznosti spreminjajočih se bagatelah se kaže vpliv freiburške Huberjeve šole in tudi tiste Györgyja Ligetija – ne da bi skladatelj postal Ligetijev epigon. Barvno in spretno zna izobraženi klarinetist zaposliti pet glasbil (flavto, oboo, rog, fagot in klarinet). 'Kamen' porine na pot močan sunek roga. Gostota ni le nakazana v razgibanem vsevprek [Durcheinander]. Zbrani so tudi scherzo elementi«.

* Schulz, 10. 9. 2004 – 26. 8. 2004: »Rojko sodi danes med najbolj profilirane skladatelje srednje generacije. Njegov slog je nezamenljiv. V pogovoru je takole navedel svoje skladateljsko-estetske premise: 'Vedno me je zanimal fenomen izhodiščnega materiala [Ausgangsmaterial], ki ima že po sebi moč. Glede materiala sem zelo izbirčen. Začetna ideja je bolj ali manj nedefinirana predstava o energetskem potencialu, ki se ga nato konkretizira. Zlasti zadnja leta poskušam vedno bolj zavedno ustvarjati tako, kakor da glasba že obstaja. Umišljam si, da je glasba že tu. Poskušam jo razbrati in razumeti. Predstavljam si, da nisem njen avtor in da ne začnem iz nič, temveč da moram že obstoječemu le prisluhniti. Namišljenost, ki generira iznajdevanje (ali najdevanje) [erfinden (oder zu finden)] likov [Gestalten] velike markantnosti, kakor da bi bile že tam nekje v splošni glasbeni jezikovni uporabi.' Pri tem se Rojkova glasba ne poslužuje nikakršnih klišejev, je trezna, včasih skrajna po sredstvih, toda tako, kakor da je vse dobil skozi preprosto igrivo početje [spielerische Betätigung]. To je še posebej lepo razvidno iz pihalnega kvinteta *Ottoki*. Gre za osem drobcev glasbe, ki se gibljejo med preizkušanjem glasbila in reakcijami na medsebojno (na komunikativno) igro. Posamezni poudarki, kak sonorni ton, grmeča ploskev, bežna [flüchtige] fraza, trilček ali kar koli vzbudi določeno glasbilo – nastane avra zvenenja [Aura des Klingens], h kateri prispevajo vsi. Ko pride cilju do dna, je skladbe konec.«

* Littler, 2002: »*Ottoki*, slovenska beseda za 'islands' in italijanska beseda za število osem sta kombinirani, da bi identificirali glasbo, ki je zgrajena v osmih zelo kratkih, neodvisnih, a medsebojno povezanih stavkih.

Izkazalo se je, da so *Ottoki* skladba, ki je bila prepolna barv in kontrastov«.

1992

Et puis plus rien le révé

Ciklus za bariton, violončelo in harmoniko. Praizvedba: Digne les Bains, 11. 8. 1992, Hector Jorge Guedes (bariton), Werner Taube (violončelo), Hugo Noth (harmonika). Izvedbe: * Hector Jorge Guedes (bariton), Werner Taube (violončelo), Hugo Noth (harmonika), 6. 11. 1992, Neukirchen, 7. 11. 1992, Walburgis-Saal, Musikinsel, Singen, 31. 3. 1993, Toronto, Hector Jorge Guedes (bariton), Werner Taube (violončelo), Hugo Noth (harmonika) * Hugo Noth Trio, 6. 10. 1994 Stockholm Cultural Centre.

Skladateljeve besede

Knjižica ISCM World Music Days 1994, Stockholm, 91: »*Et puis plus rien le révé* (v prostem prevodu: in zatorej nič drugega kot sanje) je nastala kot skladba ob spodbujanju Huga Notha po naročilu mesta Digne Les Bains v Provan-si. Lepa besedila Ingeborg Bachmann, Williama C. Williamsa in Guillaumea Apollinairea so me peljala k uglasbitvi posameznih verzov. Znova in znova sem razmišljal, preden sem jih 'stopil' ['fused' them]. Rezultat je ciklus šestih stavkov; glasba, ki ne ilustrira, temveč dobesedno 'transponira' ['transpose'] besede v akustični svet; totaliteta misli in pomenov, skritih v verzih in med njimi, je ujeta v razpoloženju [mood] glasbenega jezika.

Ciklus pesmi je posvečen mojemu prijatelju Hugu Nothu«.

V koncertnem listu izvedbe 6. 11. 1992 (Neukirchen):

»*The Act*
(William Carlos Williams)

Da stand die Rosen im Regen.
Ich bitt dich, schneid sie nicht ab.
Sie werden sich nicht halten, sagt sie.
Aber sie sind so schön, wo sie sind.
Ach, so schön waren wir alle einmal, sagte sie,
und schnitt sie und gab sie mir in die Hand.

Quels sont les grands oublieurs
(Guillaume Apollinaire)

--- und da so viel Welten vergessen werden
wer sind sie die großen Vergesser,
wer wird uns den oder jenen Teil
der Welt vergessen lehren.

Wo ist der Kolumbus dem man das Vergessen eines
Kontinents
Verdanken wird ...

Diese betäubende Erde
(Ingeborg Bachmann)

--- diese rastlose Erde
mit diesen zuckenden Magnetfeldern,
die sich hier selbst fesselte
mit ihr noch unbekanntem Kraftketten,
diese betäubte und betäubende Erde
mit Nachtschattengewächsen,
bleiernem Giften und Strömen von Duft
untergegangen im Meer
und aufgegangen im Himmel die Erde!

Der Wolkenball mit uns strebt immer höher
(Ingeborg Bachmann)

Wer weiss, ob wir nicht lange, lang schon sterben?
Der Wolkenbau mit uns strebt immer höher.
Die dünne Luft lähmt heute schon die Hände
Und wenn die Stimme bricht und unser Atem steht ...?
bleibt die Verwunschenheit für letzte Augenblicke?

Es kommt ein Strom über die Erde
(Ingeborg Bachmann)

Es ist Feuer unter der Erde,
Und das Feuer ist rein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
Der strömt in uns ein.

Es kommt ein grosses Feuer,
Es kommt ein Strom über die Erde.

Es ist Feuer unter der Erde
Und flüssiger Stein.

Es ist ein Strom unter der Erde
Der sengt da Gebein.

Wir werden Zeugen sein.

Et puis plus rien le rêve
(Guillaume Apollinaire)

Kommt her kommt her ihr Mädchen
müßt nicht auf Erden bleiben
sollt lieber sterben
und zückend einen Strahl
in das die drei sich jagen
um einen Schmetterling.

Entflammt die kleinen Mädchen
diese drei braunen Kinder
die Sonne sterben sie.

Man sah drei Funken stieben
und weiter nichts nur Traum.

Es war nur Traum und Sonne.

V koncertni knjžici 31. 3. 1993 je samo verz:

»Der Wolkenball strebt mit uns immer höher
Es kommt ein Strom über die Erde
Et pui plus rien le rêve
The Act
Quels sont les grands oublieurs
Diese betäubende Erde«

Recepcija

* Uhrmacher, 9. 11. 1992: »O smrti je šlo tudi pri skladbi *Et puis plus rien le rêve*, praizvedeni v prisotnosti skladatelja Uroša Rojka. Besedila Ingeborg Bachmann in Apollinairea: gre za očarljivo zvočno pustolovščino, katere suggestivnost presega vsako željo po še več. [packend gestaltete Klang-Abenteuer, die an Suggestivkraft nichts zu wünschen ließen]. Krona visokokaratnega večera.«

Godba

za altovski saksofon in klavir. Krstna izvedba: John Edward Kelly saksofon (svoj part je vedno igral na pamet), klavir Bojan Gorišek, 6. 5. 1992, Ljubljana. Izvedbe: * John Edward Kelly in Bob Versteegh, 17. 10. 1992, Zeist, 27. 10. 1992, München, 24. 1. 1993, Den Haag (potem sta godbo izvedla več kot 150 krat širom po svetu in jo tudi posnela na zgoščenki *Saxophone & Piano III*,

EMG Classical 2011). * Christoph Kirschke (saksofon), Solange Blazy (violončelo) in Peter Hoffmann (klavir), 26. 10. 1995, Elisabeth-Schneider-Stiftung, Freiburg in 27.10.1995, Spitalkirche Breisach. * 30. 10. 2004, Klang-Sequenzen e.V. Freiburg. Sequenz 1, Freiburg. * Saksofon Dejan in klavir Nina Prešiček, Varšavska jesen, 19–26. 9. 2003, Varšava. * Številni mladi saksofonisti so Godbo zvajali na mednarodnih tekmovanjih.

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »Stara slovenska beseda *godba* dopušča veliko različnih razlag: po eni plati si je z njo mogoče predstavljati pihalni orkester, po drugi plati ljudsko glasbo ali celo pogrebno glasbo. Posebej za drugi stavek *Godbe* je primeren zadnji pomen: nenehno ponavljanje 'zvonovnih tonov' [Glockentöne] klavirja se povezujejo z mikrostopinjskimi glissandi saksofona v včasih skorajda prav bolečo, včasih nedotakljivo krhko glasbo. Najsi v 'potujočih klastrih' [wandernde Cluster] prvega stavka, neutrudnih zvonovih zvokih drugega stavka, sonihajoče-vibrirajočih mikrostopinjah tretjega ali velikih intervalnih agresivnim pizzicatom zadnjega stavka: videti je, da nas skladatelj sili k poslušanju, k odkrivanju notranjega miru. Morda je to višji namen glasbe in s tem najosnovnejši pomen *Godbe*?«

Recepcija

* Schlüren, 1997: »Oba mesečniško navigirata skozi skladbo *Godba* slovenskega skladatelja Uroša Rojka, divja ježa po brzicah kolidirajočih fragmentov melodike [einen wilden Ritt über Stromschnellen kollidierender Melodiefragmente].«

1993

Sinfonia Concertante

Za flavto (tudi pikolo in altovsko fl.), oboo (tudi oboo d'amore in angleški rog), klavir in orkester. Krstna izvedba: Simfoniki RTV Slovenije, solisti: flavtistka Isabele Schnoller, oboist Matej Šarc, pianist Bojan Gorišek, dir. Anton Nanut, 28. 3. 1994, Ljubljana.

Skladateljeva beseda

Skladatelj arhiv: »Pričujoče delo, ki je močno preraslo prvotno zamisel krajše koncertne skladbe, razodeva mojo ustvarjalno in estetsko opredeljenost zadnjih let.

Ustvarjanje se mi kaže vse manj kot avtorizirano kopičenje absolutno novega in pomembnega ter vse bolj kot 'kanaliziranje', 'prevajanje' latentne, nekje

v prostoru že obstoječe danosti, v tem primeru zvočnosti. Prav takšno se mi kaže tudi življenje, katerega naravni in hkrati globlji smisel se razodene šele tedaj, ko se ljubeče predamo njegovemu toku.

Sinfonia concertante je poklon lepoti spektralnih dimenzij orkestrskega zvoka, poklon solistom, mojstrom svojih glasbil, poklon bivanju in zahvala zanj. Skladana je v treh stavkih. Prvi, najobsežnejši, temelji na dveh tematskih glasbenih sporočilih. Sprva sta podani zaporedno v solističnih inštrumentih, nato pa se razrasteta v vse bolj kompleksni razvejanosti in medsebojni prepletenosti v mogočno gradacijo.

Drugi, najkrajši stavek, opredeljen z vihravimi pasažami in ritmi, je nastal kot 'samoumevna sinteza' I. in IV. stavka GODBE za saksofon in klavir, napisane leta 1992. Zamikala me je spontana, nagajiva misel o hkratnem zvenenju prvega in zadnjega dela iste skladbe. S skrbno obdelavo glasbene predloge in z dodatno intervencijo zlasti tolkal je stavek dobil svojo dokončno podobo.

Tretji, zadnji stavek *Koncertantne sinfonie* temelji na enem samem akordu. Vsak izvajalec, bodisi solist ali glasbenik iz orkestra, je kamenček v mozaiku, je trepetajoča iskrica, žarek v spektru lebdečega 'sončnega sozvočja', ki nenehno spreminja barve in svetlobo. To zvočnost dopolnjujejo nekakšni 'tonski potujoči giganti' senčnih tonskih linij, ki v silovitih valovih glissandirajo v 'temo'.

V celotni skladbi je odnos med solisti in orkestrom zelo dinamičen. Pogosto so posamezni ali več inštrumentov iz orkestra solistično izpostavljeni (zlasti harfa in tolkala), prav tako pa se tudi solistični instrumenti pogosto stapljajo z orkestrom v skupni igri (TUTTI).

V skladbi so uporabljena tudi nekatera manj konvencionalna glasbila, kot so eksotična MARIMBULA, Log drums in električna bas-kitara.

Koncertantna sinfonia je nastala v letih 1992/93 po naročilu RTV Slovenija. Posvečena je mojemu dragemu prijatelju in učitelju Urošu Kreku.«

Recepcija

* Stefanija, 1994: »Ob tej prvi izvedbi je skladatelj zapisal, da je ta kompozicija 'darilo lepoti spektralnih dimenzij orkestrskega zvoka, poklon solistom, mojstrom svojih glasbil, poklon bivanju in zahvala zanj ...'. To izredno zanimivo strukturirano delo ima tri stavke. Po naliki instrumentalnega koncerta, torej nekakšnega 'tekmovanja' med skupinami oz. posamezniki razvija svojo glasbeno logiko v smislu ekmelične mikropolifonije barv in razdelovanja intervalnih celic. Ravno skladateljeva entelehična sposobnost spreminjanja je v

Sinfoniji concertante tista, ki oblikuje 'preprosto bogatost' njene monumentalne zasnove. Če je bil nekoč glasbeni domislek samostojna estetska kategorija in se je v tem stoletju predrugačil v osnovo celotne strukture, je v tej Rojkovi noviteti dosegel neko izčiščeno obliko. Spričo nenehnega osvetljevanja različnih situacij se vse bistroumno sprepleta na podlagi pravzaprav samo nekaj osnovnih idej. Partituro so izvajalci navkljub njeni pestrosti nadvse natančno odigrali.«

Elegia per Hugo

za harmoniko. Verzije: za harmoniko in violo, harmoniko in kontrabas; za flavto in kitaro; za violončelo in kitaro; za klarinet in kitaro. Krstna izvedba: Hugo Noth, 22. 3. 1994, Villingen (Franziskaner Chorraum). Izvedbe: * Hugo Noth, 24. 3. 1994, Berlin – Kreuzberg, 12. 5. 1994, Caerano dei San Marco, 9. 5. 1994, Castelnuovo nei Monti, 13. 5. 1994, Cortona (Sala Convegna di S. Agostino), 14. 5. 1994, Schweinfurt, 11. 6. 1994, Grünwald. * Harmonika Hugo Noth, viola Jim Creitz, 25. 3. 1995, Villingen (Franziskaner Chorraum). * Klarinet Uroš Rojko, kitara Klara Tomljanovič, 26. 10. 2007, Zemono. * Violončelo Andreas Köhler, kitara Klara Tomljanovič 30. 6. 2009, Karlsruhe (Städtische Galerie).

Skladateljeve besede

Koncertni list Koncert 21. 1. 1996 [2001?], Gerhard Scherer (harmonika), Winfried Rager (klarinet) in Adam Weismann (tolkala), Sender Freies Berlin: »Ne poskušam razumeti vsega, kar delam. Zakaj mora točno 'tista' nota biti daljša, in sicer prav 'toliko in toliko daljša', zakaj druga nenadoma v drugem registru? Glede na uporabljeno sistematiko in njene (trenutne) zakonitosti bi vendarle lahko bilo tudi drugače, ampak potem bi se vse podrlo. Ne morem dokazati, zakaj. Intelektualni postopek, ki postavi pravila in urejenost, je pri komponiranju nujen, a nemalokrat instinkt zahteva, da se le te krši. Instinkt, emocija in intelekt. Tu mora vladati ravnovesje. V novi glasbi gre pogosto za negiranje komponente, ki je za človeka tako specifična, namreč ravno emocija in instinkt. V mojem primeru mora oboje brezpogojno biti zraven.«

Skladatelj arhiv: »Leta 1993 sem komponiral (po naročilu slovenskega Radia) skladbo *Sinfonia Concertante* za flavto, oboo, klavir in veliki orkester. Zato pljen v delo sem, tako rekoč v zadnjem hipu, izvedel od harmonikarja Stefana Hussonga, da se pripravlja slovesnost v počastitev petdesete obletnice profesorja Huga Notha. Na voljo sem imel torej dva dneva, če bi mi kaj padlo na pamet, da skomponiram za to priliko ... Odločil sem se uporabiti 'prvo temo' prvega stavka Sinfonie Concertante za drobceno, blago skladbico za Huga. *Elegijo* mi je uspelo napisati v enem dnevu, tako da jo je slavljenec še

pravočasno dobil in tudi slišal (v izvedbi njegove tedanje študentke Christine Pathe, ki jo je naštudirala tisto noč pred slovesnostjo).

Videti je bilo, da je bila *Elegija* maestru Nothu všeč, ker je potem sam transkribiral verzijo za violo in harmoniko ter verzijo za kontrabas in harmoniko.

Elegija je dvoglasna meditacija, ki jo globoki orgelpunkt (s selotejpmom prepleteni gumb) permanentno podrčtava, pri čemer nastaja 'spektralni zvočni prostor' [Klangraum].«

Recepcija

* Holm, 2007: »Dela, ki jih je [harmonikar Wolfgang] Dimetrik posvojil od slovenskega skladatelja Uroša Rojka, so nastala šele v zadnjem času. Rojko je spektralist, v zgodnejših delih je črpal navdih v jugoslovanski vojni. Iz harmonike je izvabil pičle [karg] monotone prazvoke [Urlaute]: blede zasanjano meditacijo melodije [fahl verträumt Melodiemeditation] nad kot s selotejpmom fiksimim orgelpunktom v *Elegiji*.

* Reinhard Schulz je v rubriki Noten-Tipps revije Neue Musikzeitung takole komentiral note:

Skladatelj/naslov/založba:	Slogovna usmeritev/uporabnost:	Forma/struktura:	Notacija/stopnja težavnosti:	Subjektivno mnenje:
Uroš Rojko, <i>Elegie</i> za harmoniko solo (ali harmoniko in violo, ali harmoniko in kontrabas).	Kvazikomični prehajajoč spev [Wechselgesang] nad bordunskim tonom.	Cezure vedno znova ustvarjajo pogoje za nove nastavke.	Normalno, cca. 4 minute, ne pretežko.	Nad ležečim temeljem se kopičijo vedno novi melodični nastavki. Nekako sizifovsko lepo [Irgendwie sisyphusartig schön].

1994

Poleg *Music for strings* za kitaro in 18 godal, praižvedeno v Kanalu na Kogojevih dnevih leta 1994, in *Klica trobente* za orgle in trobento, posvečeno Stanku Arnoldu in organistu (in skladatelju) Maksu Strmčniku (skladbo praižvedeta 11. 4. 1994), nastaneta subtilna ciklična dua *Molitve* in *Bagatele*.

Molitve

za violo in harmoniko. Praižvedba: Berlin: Hugo Noth (harmonika) in James Creitz (viola), 14. 10. 1994, Berlin (Nikodemuskirche), 15. 10. 1994, Zepernicker

(Sankt Annen Kirche), v isti zasedbi tisto leto večkrat izvedene. Izvedbe * James Creitz (viola), Hugo Noth (harmonika), 23. 1. 1995, Essen, Volkwang Hochschule, 25. 3. 1995, Villingen (Franziskaner Chorraum – Werke von Uroš Rojko und Gabriel Fauré). * DUO ARCORDE (Anne-Maria Hölscher, Fabio Marano), 22. 2. 2008 in 14. 3. 2008, Klangbrücke (Fusion, Fission), Aachen. * Viola Christophe Desjardins, harmonika Teodoro Anzellotti, 6. 11. 2009, International Weingartener Tage für Neue Musik. * Klaus-Peter Wirani (viola), Kai Wangler (harmonika), 23. 6. 2013, Fürstenfeldbruck (Kulturwerkstatt Haus 10).

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »Gotovo ni redkost pisati glasbo, ki je prežeta z aktualnostjo lastnega življenja in čutenja. Manifestacija bivanja, tudi zasebnega, se lahko zrcali v umetnosti. Povezava je včasih zelo jasna in neposredna, skoraj kot obveza.

Tokrat je bilo tako. Bremena dramatičnih življenskih odločitev (ločitev, razdor družine) mi je bilo nekoliko lažje premagovati s kontemplativnim poglobljanjem v notranjost [das Innere], nadkompenzacijski rezultat pa so bile *Molitive*, ciklus za violo in harmoniko.

Skrbno izbrani material, ki je temelj skladbi, je zamejen na skrajno omejen glasbeni vokabular. Mešanica pogosto z 'mikro-križnim kanonom' prepletenih linij obeh glasbil v ozki legi naj bi obudil zvočne barve, ki vedno znova asociirajo izvirno idejo. Molitev se vedno ponavlja, vmes nastajajo pavze, ki so nekoliko 'neenake', monotona procedura naj bi imela blag učinek. Seveda ne gre za akustično ilustracijo molitve, temveč za abstraktno glasbeno dramaturgijo, ki na asociativni bazi tematizira kontemplativnost [das Kontemplative beinhaltet].

Molitive sem napisal po naročilu Huga Notha in so posvečene njemu in violistu Jamesu Creitzu.«

Recepcija

* Glasenapp, 2009: »Vsako leto se na Pedagoški visoki šoli Weingarten v začetku novembra srečajo glasbeni poznavalci in njeni ljubitelji, da bi ob izvrstnih izvedbah spoznali glasbo živečih in prisotnih skladateljev: letos je bilo tako z glasbo Slovenca Uroša Rojka. Kljub temu, da je izven strokovnih krogov morda manj znan, je bilo tam še posebej napeto.

Že zgodaj dejavni skladatelj je zrasel z glasbo svoje domovine in na poseben način je to slišati v njegovi glasbi: Rojkove skladbe odlikujejo ritmični impulzi, fino slišni zvoki, prisrčno pretapljanje z glasbilom in s tem zelo muzikantski pristop [Rhythmische Impulse, fein ausgehorchte Klänge, eine innige Verschmelzung

mit dem Instrument und damit eine sehr musikalische Herangehensweise zeichnen die Stücke Rojkos aus]. V skladbi *Molitive* za violo in harmoniko, izvajalca sta bila Christophe Desjardins (viola) in Theodor Anzellotti (harmonika), dva mojstra sodobne glasbe na svojih glasbilih, se stapljata dva med seboj tako različna instrumenta v najtesnejšo simbiozo – tudi ko Rojko vkomponira minimalne pomike tona ali ritma. Zatopljenost, skupno dihanje, drobni motivi in ozki, središče obkrožajoči intervali tako prikrijejo izvor posameznega tona, da je težko ugotoviti, kdo od obeh glasbenikov v danem trenutku igra.«

Bagatele

za harmoniko in klavir. Praizvedba: Stefan Hussong (harmonika), Mika Yamada (klavir), 15. 5. 1994, Saarbrücken (Musik im 20. Jahrhundert, 1.–15. 5. 1994). Izvedbe: * ista zasedba, 25. 3. 1994, Villingen, 26. 11. 1994, Köln (Kammermusiksaal Musikhochschule), 15. 4. 1995, Amsterdam, 25. 3. 1995, Musikschule am Franziskaner, 15. 5. 1995, Weimar (Saal Am Palais). * 7. 11. 1999, Carmen Ruiz-Merino (klavir), Ulrich Schlumberger (harmonika), Museumsaal/Überlingen (ista zasedba je leta 1999 večkrat izvedla skladbo). * 2. 7. 2000 harmonikar Ulrich Schlumberger in pianistka Camren Ruiz-Merino, Internationales Akkordeon Symposium St. Gallen, * 13. 4. 2004, Koncertni atelje DSS, Ljubljana, Primož Parovel. * harmonikarka Anne-Maria Hollmach in pianist Florian Hoelscher 30. 10. 2004. Klaus Huber zum 80. Geburtstag, 27.–30. Oktober. Staatliche Hochschule, Trossingen. * Harmonika Stefan Hussong, klavir Armin Fuchs, Schüttau, Rügheim (Todo Buenos Aires). * Harmonika Marko Hatlak, klavir Miho Maegaito, 14. 3. 2008, Ljubljana, 15. 3. 2008, Piran. Harmonika Stefan Hussong, klavir Armin Fuchs, 7. 6. 2008, Schüttau, Rügheim (Todo Buenos Aires). * Klavir Anne-Maria Hölscher, harmonika Florian Hölscher, 3. 12. 2009, ZKM Karlsruhe. * Viola Christophe Desjardins, harmonika Teodoro Anzellotti, 6. 11. 2009, International Weingartener Tage für Neue Musik. * Harmonika Marko Hatlak, klavir Miho Maegaito, 13. 5. 2010, 17., 18., 19. 11. 2010 v različnih krajih po Sloveniji. * Harmonika Rebekka Zwick, klavir Cindy Stella, 23.10.2010, Trossingen. Bagatele so vključene v učni program mnogih glasbenoizobraževalnih ustanov po Evropi in so redno na sporedih zaključnih študijskih koncertov.

Skladateljeve besede

Ob izvedbi 15. 1. 1998. Austrian Art Ensemble (4. Koncert komornega ciklusa 1997/98), Narodni dom Maribor, Koncertna poslovalnica (besedilo je podobno kot ob praizvedbi v Musik im 20. Jahrhundert, 1.-15 Mai 1994, Saarbrücken. Saarländischer Rundfunk, 39): »Skladba je nastala leta 1994, po naročilu Ministrstva za znanost in umetnost nemške dežele Baden Württemberg, posvečena pa je izvajalcema Miki Yamadi in Stefanu Hussongu.

Tako kot v vsaki obliki umetniškega izražanja je tudi v medčloveških odnosih komunikacija bistven faktor. Subtilnejša in intenzivnejša je komunikacija, večje in globlje je medsebojno razumevanje, doživljanje in povezovanje. Popolna komunikacija lahko vodi do medsebojne identifikacije, do 'zlitja v eno'. *Bagatele* za harmoniko in klavir predstavljajo nekakšno 'študijo' medsebojnega komuniciranja. Obe tako skrajno različni glasbili se v prvih dveh stavkih še zrcalita v svojih nasprotjih, postopoma pa se drug drugemu približujeta, vse do popolnega zlitja v tretjem in zlasti četrtem stavku v en sam meta-glasbeni instrument. Uporaba 'mikro'-križnega kanona preplete liniji obeh instrumentov do te mere, da je težko ugotoviti, kdo kaj igra in tako nastane iluzija popolnega zlitja.«

Pirš, 2012, IPSS 27. 1. 2012. »*Bagatele* za harmoniko in klavir sem napisal leta 1993 po naročilu nemškega akordeonista Stefana Hussonga za izvedbo na Festivalu za sodobno glasbo v Saarbrücknu. Zamisel tematizira probleme komunikacije.

Inštrumenta – harmonika in klavir – sta si med seboj zelo različna. Harmonika je pihalo, ima meh in način proizvodnje zvoka je bistveno drugačen kot pri klavirju, kjer je klavir, ki udari ob struno, kjer je zvok zveni in pojenja. To sta dva pola. In gre za to, da skozi komunikacijo svojo različnost pretransformirata v 'zlitje v eno'.

Prvi stavek izpostavlja to neenakost. Vsak inštrument igra gradivo, ki je na eni strani komplementarno tistemu, kar igra drugi inštrument, na drugi strani pa je heterogeno. Kot da bi vsak govoril svojo govorico in komunikacija ni povsem razumljiva: je usklajena, ampak je poudarek na različnosti.

Skozi proces štirih stavkov se inštrumenta približujeta drug drugemu, tako da na koncu, v zadnjem stavku, nastane nekakšna iluzija enega meta-inštrumenta.

Recepcija

* Schmitz, 2004: »Nikakor lahka naloga niso dvosmiselno zvrstno določene *Bagatele* za harmoniko in klavir Uroša Rojka (letnik 1954). Naj mi bo dovoljen grajajoč zasuk 'zanimive' glasbe v pozitivnem pomenu besede: popadljive tinitusne sfere, krute repetitive v basu in divji paralelni poteki obeh glasbil so skrbeli za silen slušni vtis [beißende Tinnitusphären, brachiale Bassrepetitionen und rasende Parallelläufe beider Instrumente sorgten für einen gewaltigen Höreindruck].«

* Schmitt, 2014: »Nato je [Tobias] Bredohl za začetek zaigral prvo od štirih *Bagatel* za harmoniko in klavir leta 1954 rojenega Uroša Rojka. Urno je šlo naprej; samovoljni motiv se je sprva spotikal po klavirski tipkovnici, nato preskočil k harmoniki, kjer je neskončno drobincljal po stopinjah navzgor in navzdol.

Prav preprosto, ampak učinkovito je bila izdelana druga Bagatela. Bredohl je v njej le kratko udaril nekatere tone klavirja. Te je zgrabila harmonika in jih komaj slišne ohranila, dokler niso iginili v nič.«

* Schulz, 1994: »V spomin se je posebej vtisnila praižvedba *Bagatel* za harmoniko in klavir slovenskega skladatelja Uroša Rojka. Stefan Hussong, harmonika, si je v zadnjih letih pridobil na imenu, ta vtis bi lahko potrdili tudi na tem koncertu: Rojkove *Bagatele* temeljijo na preprosti ideji: iz konfrontacije klavirja in harmonike po etapah preiti od večje diskontinuitete do zlitja obeh glasbil. To se je zgodilo po stopnjah vedno vnovične spremenljive iritacije slišane, toni so bili razcepljeni med instrumenta in diferencirani postopki vnihavanja in odzvena, plastični ritmični obrisi so se pomikali od pokritja enakosti do kompleksnih prepletosti. In vendar ni očaral le tehnični aspekt tega dela, poleg tega se je nad *Bagatelami* vselej vila poteza nenavadno enigmatičnega, skrivnostnega, kot nekakšno eksistenčno vprašanje, nujno iščoč »dvospolni zvok« [Doch nicht nur technische Aspekte dieser Art bestachen, es lag zudem über den Bagatellen stets ein merkwürdig hintergründiger, geheimnisvoller Zug wie eine permanente existenzielle Frage, dem 'Zwitterklang' dringlich nachspürend.]«

1995

Poleg skladbe *Capriccios* za kvartet pozavn, ki jo je praižvedel Datura Posauenquartett 24. 2. 1995 v Karlsruheu v okviru Musikdiagonale, je skladatelj predelano, z dodatnim stavkom opremljeno verzijo napisal leta 2004 za skladatelja in pozavnista Andrewa Digbyja (kritika praižvedbe je imela poveden naslov: »Precizno na živec našega časa«, gl. Jf, 1995), nastane tega leta *Pet tangov* za harmoniko in klavir ter kasneje njihova predelava za dva klavirja. Zadnji trije Tangi so nastali že poprej v verziji za solo harmoniko.

Tangi / Tangos

za harmoniko; za harmoniko in klavir; za dva klavirja. Krstna izvedba: * Mika Yamada (klavir), Stefan Hussong (harmonika), 25. 3. 1995, Musikschule am Franziskaner – Villingen: Werke von Uroš Rojko und Gabriel Fauré. Izvedbe: * Mika Yamada (klavir) in Stefan Hussong (harmonika), 30. 1. 1996, Tokio; 19. 7. 1996 Sulzbach. * Klavir Aci Bertoncelej in harmonika Margit Kern, 18. 7. 1999, Feldkirchen. * Primož Parovel, 24. 4. 2008, Salvator-Kirche, Hermsdorf, 27. 4. 2008, Umspannwerk, Jena. * Primož Parovel, Tajvan (Taipeh).

Skladateljeve besede

Skladateljev arhiv: »Pomen argentinskega tanga bržkone ni le v nostalgiji in provokaciji, ki izžarevata skozi neverjetno spremenljivo in živo glasbo. Ples

sam izkazuje neulovljivo koreografsko fantazijo, oboje pa je naletelo na množičen odziv Evrope sredi 80. Zasluga gre Astorju Piazzolli; genialni 'oče tanga nuevo' je napravil to glasbo tako atraktivno, da je kar viharniško vzbudila splošno zanimanje za že čisto pozabljen ples.

Nikoli si nisem mislil, da bom kdaj napisal tango. Po njem me je povprašal ekselentni harmonikar Stefan Hussong. Za objavo zgoščenke *Tango Fantasy* pri japonski založbi Denon mu je manjkala še ena skladba. Sprva sem hotel le poskusiti. Improviziral sem čisto spontano in posnel improvizacije. Petkrat sem improviziral »isto« skladbo in želel zasnovati tango iz najboljše verzije. Začuda pa so bile verzije tako različne in zanimive, da sem sklenil skomponirati vseh pet. Iz zadnjih treh improvizacij so najprej nastali trije tangi za solo harmoniko. Tretjega, najbolj divjega je Stefan Hussong poimenoval Alien Tango in ga izbral za omenjeno zgoščenko. Za naslednjo zgoščenko tangov (*Revolucionario* pri založbi Thorofon) pa me je Stefan Hussong pobaral za duo verzijo, torej za harmonika in klavir. Tako je nastalo pet *Tangov* za harmoniko in klavir, posvečenih pianistki Miki Yamada in Stefanu Hussongu, v spomin na velikega mojstra Astorja Piazzollo.«

Recepcija

* Prim Hützel, 1998 in Dadelsen, 1998.

Recepcija *Pet tangov* za dva klavirja

* Hammer, 2001: »Najbolj tradicionalno je bilo s '5 Tangos' Uroša Rojka za dva klavirja (1996). Metrično vezana glasba ponuja popačeno [entzeerte], tako rekoč razredčene [ausgedünnte] floskule tanga. V zadnji, najbolj obsežni skladbi pride s pomočjo kontrapunktiranja do velike zgotovitve in stopnjevanja.«

* Heidenreich, 2001: »Berlinski klavirski duo [Linde Großmann in Stanislaw Widulin] sta prestavila na konvencionalno uglašeni glasbilih v skladbi *Pet tangov* za dva klavirja Slovenca Uroša Rojka markanten plesni ritem iz nog v glavo. Večidel le posredno kot znamenja težišč se je tango prikazal v spretni tehniki prekrivanja, ne da bi bil pri tem vedno nujno poudarjen.«

1996

Calm down

duo za blokflavte in tolkala. Toshio Suzuki blokflavte, Yuko Suzuki tolkala, Yamaguchi, Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival, 1996, Japonska. Izvedbe: * Ulrike Mayer-Spohn blokflavta, Louisa Marxen tolkala, 27. 1. 1996, Musikakademie der Stadt Basel. * blokflavte Toshio Suzuki,

tolkala Yuko Suzuki, 4. 8. 1998, Amsterdam (Ysbreker). * Duo für Neue Musik Berlin-Venedig, 10. 7. 1999, Georg-Kolbe-Museum, Berlin. * Duo *Points of contact*, 30. 11. 2004, Slowind festival. * Blokflavte Ulrike Mayer-Spohn, tolkala Luisa Marxen, 27. 1. 2010, Gade du Nord, Kammermusikvortragsabend des Masters für zeitgenössische Musik der Hochschule für Musik Basel.

Besede skladatelja

Points of Contact. Duo für Neue Musik Berlin-Venedig. Programm musica disegno. Sonnabend 10. 7. 1999, Georg-Kolbe-Museum, Berlin: »Precizna notacija ponuja interpretu na eni strani stabilno orientacijo, po drugi strani pa tudi omejitev: v kolikšni meri se namreč interpret lahko z zahtevanim identificira in v kolikšni merji je skozi zahtevo omejena njegova (njena) poustvarjalna 'sla' spontanega muzikantskega vzgiba?

Pri ohlapni notaciji ali celo nakazanem usmerjanju podajanja glasbenega gradiva je 'katarzična' svoboda večja, večja pa je tudi nevarnost, da se izgubi rdeča nit.

V pričujoči skladbi sem skušal poiskati kompromis. Pretežno grafična notacija ponuja interpretu dovolj 'prostora' in svobode, da se izvajalsko 'razda' v polni meri, pri čemer pa je stabilnost forme in avtentičnost zahtevane izraznosti vendarle zagotovljena.

Ni naključje, da je skladba napisana pretežno za nizko flavto, ki v nobenem oziru ni 'predobremenjena' s tradicijskimi načini igranja, kot solističen instrument v srednjem veku, renesansi in baroku. Basetna, basovska in kontrabasovska flavta so bili v rabi zgolj kot basovski instrumenti v polifoni glasbi v glavnem renesanse, tako da za ta instrument pravzaprav sploh ni literature. To daje vsakemu izvajalcu možnost iznajti pristop k lastnemu jeziku in izraznemu načinu igranja na ta instrument. Skladba je napisana za japonskega blok flavtista Toshia Suzukija.

V *Calm Down* sem skušal slediti in ne ovirati neverjetne virtuoznosti Toshiya Suzukija, a tok dogajanja obenem usmerjati ter skladbo proti koncu vendarle privedi do popolnega miru.«

Ritualities

za trak (CD), produkcija v Eksperimentalnem studiu za elektrokustično glasbo Fundacije Heinrich – Strobel Jugozahodnega nemškega radia Freiburgu. Freiburg, november 1996.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv: »Skladba je nastala poleti 1995 v Eksperimentalnem studiu Heinrich–Strobel Stiftung v Freiburgu. Iz nekajurnega delovnega materiala, posnetega na DAT kaseto, sem lahko obdelal v zelo kratkem času, ki sem

ga imel na razpolago, le dve improvizaciji: *Ples marimbule* in *Stekleno žalno koračnico*, slednja je nastala z rahlim potrkavanjem masivnega kozarca ob jekleno ogrodje klavirja.

Ob prijazni pomoči tonskega mojstra Rudija Straussa, ki mi je bil, vsaj v dopoldanskih urah, vedno na razpolago, sem oba tonska zapisa, rahlo modificirana (skozi dva Publison - internala), naložil v 'Workstation', kjer ju je čakala nadaljnja obdelava (multiplikacija, transpozicija, spreminjanje hitrosti ...). Ko sem doumel 'pravila igre' s tem čarovniškim strojem, je postalo delo z njim kot ritual, ki se je nekajkrat zavleklo prav pozno v noč.

'Formula' za skladbo je bila funkcija 'speed', manipulacija s hitrostjo torej, ki je omogočila neskončno variiranje ritmičnih konstelacij, ki se v prostoru, posebno v drugem delu skladbe, nepredvidljivo prekrivajo in medsebojno dopolnjujejo. *Ritualities* je izvorno posneta kvadrofonsko, za osem zvočnikov (ali tudi samo 4), postavljenih v krogu okoli dvorane, publika se nahaja v sredini.

Stereofonski posnetek je sicer identičen, vendar je okrnjen dinamike tridimenzionalnega prostora.«

V nemški različici (Freiburg, september 1995) je dodan odstavek: »Die *Ritualities* s tem niso nujno dokončani. Ker je večidel delovnega materiala ostal nedotaknjen, bi kazalo ob naslednji priložnosti iz tega narediti obsežnejši cikelus.«

1997

Poleg skladbe *Secret message I* (hommage a op. 114) za violončelo in klavir ter *Secret message II (Brahms in Buenos Aires)* za klarinet, violončelo, klavir in posnetek je skladba *Stone Wind (Veter kamna)* za flavto in klarinet, posvečena Ireni Grafenauer in Matetu Bekavcu, začetek ciklusa samostojnih del, izpeljanih iz identičnega gradiva.

Music in Space

(*Mo/tention / Rituell / Dorian Song*). Ljubljana (Evropski mesec kulture) 1997. Praizvedba s skupino Laibach, Ivo Zupančič (igralec), Jurij Souček (igralec), Norina Radovan (sopran).

Skladateljeve besede

»Je sklop treh kompozicijskih kompleksov, ki so kljub različnim, na videz nedzdržljivim 'gravitacijskim območjem', integrirani v celovit akustični organizem.

Prvi kompleks je *Mo/tention* (motion=gibanje, tention=tenzija, napetost) za veliki simfonični orkester in instrumentalne skupine v prostoru. Naslov nakaže vsebinsko opredelitev glasbene materije kot tudi njenega pomenskega

podtona: tenzija kot odsev paradoksalnosti človekove biti: hkratne prirojene težnje po notranjem ravnovesju (statičnosti), a tudi po konfliktu (dinamičnosti); tenzija kot odsev razmerja med realnostjo in sanjami, med danostjo in utopijo, med legitimnostjo umetniškega ustvarjanja in legitimnostjo nesmisla tega početja ... Gibanje kot posledica tenzije in njena izpolnitev, vedno znova in znova ...

Z morfološkega vidika razkriva kompozicija splošni princip 'nepovratnosti' gibanja v eno smer (one-way motion); skladba torej nima repriznega karakterja ali klasične zakroženosti; glasba se stalno oddaljuje od svojega prvotnega izhodišča in tudi zaključek je samo eden od možnih koncev, točk, izbranih na poti tega oddaljevanja.

V sklopu *Glasbe v prostoru* (Music in Space) je ta točka dejansko postavljena nazaj (na mesto, kjer se prvič pojavijo orgle), da bi v attacca igri skladba prešla v drugo 'gravitacijsko območje', v *Rituell* (vokalno-instrumentalno obdelavo glasbe skupine Laibach) in *Dorian Song* (fragment glasbe skupine Laibach), dejansko pa stara francoska pesem v dorskem modusu.

Analogija v dramaturški zasnovi *Music in Space* ter v gradnji celotnega projekta otvoritvenega koncerta Evropskega meseca kulture Ljubljana 1997 ni naključna: v obeh se namreč odslíkava osnovna zamisel konfrontiranja treh 'gravitacijskih območij': sodobne glasbe kot nosilke novih idej, novih resnic (ali tudi zmot) Slovenske filharmonije kot ene od pglavitnih institucionalnih posedovalk glasbene kulture pri nas ter skupine Laibach z vso njeno konotacijo kontroverznosti, idejne radikalnosti in politične angažiranosti.«

Recepcija

* Mihelčič, 1997: »To glasbo je napisal **Uroš Rojko**, slišali smo jo prvič. Njegova glasba je sok intelektualca, je misel, ki hoče biti osmišljena, je snov, ki bi hotela biti groba, opremljena z visokimi toni, je antipod laibachovskemu zvočnemu podzemlju, to je glasba prostora, ki sili v svet, v veselje. Prostor je le izgovor za igre skupin, za izkoristek prostora, ki ima preveč splošno in zmedeno arhitekturo. Orkester in zbor imata svojo dodano vrednost, solisti, ti so bolj za okras kot za mejo, ki naj bi nas ločila od neskončnosti. In po tem se zgodi sprememba, nežnost gibanja, stara pesem, ki nikoli ne bo pozabljena. Kdo lahko uide spominu? Rojko? Ne. Ne, tudi on bo prišel nazaj, tudi on bo iskal resnico poezije in pozabil bo na avanturo, ki se imenuje Laibach.«

Mo/ten-tion

Praizvedba: 16. Musik-Biennale Berlin, 12. 3. 1997. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dir. Arturo Tamayo, Konzerthaus Berlin.

Skladateljeve besede

»Mo/ten-tion meri na drugačno poslušanje, in Vi, dragi poslušalci, morate resno računati na to, da niste primerni, najsi zato, ker se nepopravljivo oklepate zastarelemu modelu melodike v zgodnjem glasu in spremljave, najsi zato, ker analitično želite prodreti v glasbeni proces, kot je bil to primer v zastareli moderni. Uroš Rojko, vsestransko izobraženi Slovenec, študent Nona in Ligetija, se obrača nazaj k magiji zvokov. Pri tem seveda ni sam. Naslov označuje manj glasbo in bolj mesto, na katerem se dogaja. 'Mo/ten-tion' križa (slovnično netočno) pojma 'gibanje' in 'napetost': zvoki, tavajoč v prostoru, in napetost, celo obseganje [Um-Spannung] občinstva. Kajti Vi sedite v tej muziki kot v neki z zvočnimi palicami omreženi kletki in mnogi na zunanji strani in ob robovih dvorane razporejeni glasbeniki usmerjajo svoje instrumente v Vas.

Začnimo s podijem. Tam se nahajata dva orkestra. Natančno rečeno gre za dvodelnost, katere obe polovici agirata z gostmi, trečimi se [sich reibenden] harmonijami. Sedem tolkalcev je razporejenih po dvorani – na vsakem vogalu po en, dva na podiju, še en pod orglami. Orgle prav tako igrajo in spredaj je podij zamejen z dvema klavirjema. To ni dovolj. Da ne bi pustili nobene luknje, skozi katero bi lahko ušli, na preostalih mestih igra še pet skupin solističnih godalcev. Avditorij, namesto da bi bil kraj opazovanega užitka, postane kraj magične uprizoritve, ki poslušajoče spravi v jetništvo. Solisti niso akterji predrtega motivičnega dela, temveč svoje akcente razdeljujejo neodvisno in presenetljivo, tako da glasba, ki je natančno notirana in nič ne ostaja naključju, poslušalca prestavlja v tovarno ali mestno pokrajino, v katero z vseh strani vdirajo različni, toda nikakor ne samovoljni ali naključni šumi.

Kajti gre za hrupno glasbo [geräuschafter Musik]. Močni akcenti, trakovi šuma, krožeči in stoječi zvoki se med seboj izmenjujejo. V bistvu gre za udarno skladbo [Schlagstück] z ostanatnim gibanjem in včasih trajajočimi strnjenimi ritmi. Ta meliščni tok se prekinja ali prelaga od blažjih pritokov melodičnih elementov v ožje, polifono vodenje. Medsebojno križajoči se glasovi lesenih pihal se polagajo kot skrbno spleten tonski trak okoli eratičnih blokov zvoka. Skladatelj ta postopek označuje kot 'tehniko križnega kanona', ko se posamezni glasovi zgostijo v slišno nerazrešljiv trak [hörend nicht mehr auflösbaren Band]. Obstajajo tudi mesta, ki so zelo čudna. Po prvih jeznih akcijah z začetka skladbe dobijo tolkala št. 4 in 5 navodilo: 'vzeti kozarec za pivo in mirno pristopiti h klavirju'. Stekleni sklepni akord se vzbudi s pomočjo steklenic, ki jih je treba držati diagonalno in vedno bolj nagibati.

Dinamika se razteza od petkratnega piana do petkratnega forte, toda kaj tu pomeni 'se razteza'? Pogosto se najglasnejše in najtišje dogaja sočasno, ne da bi najglasnejše preglasilo najtišje (vsaj domnevamo tako); kajti razpostavljanje glasbenikov na različna mesta dvorane omogočajo to diferenciacijo in šolana pozornost ušesa drži nasprotne poteke ločene, dokler oko sodeluje s poslušanjem. Saj ni prav, da poslušajo samo naša ušesa. Poslušamo tudi z očmi in našo celotno močjo predstave [Vorstellungsgabe], in še najboljši CD ostaja le pripomoček, ker nas prikrajša dvorane in pogleda na izvajalce. Vsekakor, kar je postavljeno za poslušanje v Motodrom glasbi Uroša Rojka, bi se skoraj ne smelo izobčiti na ploščo.«

N. B. Rojkova skladba *Mo/ten-tion* je izvedena v okviru cikla Berlinskega bi-eanala 'Retrospektive V: Raummusik' med Boulezovim *Rituell* (za orkester v osmih skupinah; 1974/5) – in Memoriam Bruno Maderna in Sound-House für orchester Georga Katzerja (za tri instrumentalne skupine in trak; 1979)

Try to fly

za sho in harmoniko. Praizvedba: Mayumi Miyata (sho) in Stefan Hussong (harmonika), 1997, Akiyoshidai International Contemporary Music Seminar & Festival, Tokio. Izvedbe: Sho Mayumi Miyata, harmonika Stefan Hussong, 2. 7. 2008, Christuskirche Donaueschingen (Die neue Reihe – Musik unserer Jahrhunderts).

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »Nedvomno je zanimivo vedeti, kaj skladatelj poroča o lastnem delu ... Preseneča pa me, da se temu daje toliko pozornosti. Ko bremo kritike, vidimo, kako brezupno so nekateri pisci lahko izgubljeni brez spremnega besedila k skladbi ... Ko za svojo v Berlinu praizvedeno skladbo nisem napisal programske notice, je kritik zapisal, da skladba boleha za 'brezvsebinskostjo' ['Inhaltslosigkeit']. Isti glasbi je nekdo pripisal dobesedno kozmične dimenzije, ko je bil, seveda, opremljen z izčrpnim besedilom kmalu za tem, ko je bila skladba izvedena v Ljubljani (Slovenija) ...

Ali glasba ni več sposobna govoriti zase? Ali je današnji človek (ali kritik?) že nesenzibilen in oropan najbolj finih senzorjev, da vedno potrebuje 'filmski scenarij', da ne bi izgubil niti?

Vendarle je bila in ostaja glasba jezik zase, ki funkcionira na višjih ravneh, komunicira in vodi v transcendentalno [ins Transzendentalte führt].

Ko skuša 'odleteti tja', ni potrebe po nobenih razlagah ...

N. B.: *Try to fly* je nastal po naročilu Mayumi Miyata in Stefana Hussonga in je tudi posvečena izvrstnima interpretoma.

Skladba je prežeta s časom (junij, julij 97), ko sem se soočil s pomembnimi odločitvami ... Kot razodetje so prišli spoznanja, ki jim je sledilo nenavadno srečanje z Georgom Crumbom. Oba dogodka sta me ponesla v nove svetove ...«

Stone Wind I

za flavto in klarinet. Praizvedba: Ljubljana, Irena Grafenauer (flavta), Mate Bekavac (klarinet), 1997, Ljubljana (koncert društva glasbenih umetnikov); Praizvedba revidirane in končne verzije: Ensemble 88, Maastricht 1998. Izvedbe: * Ensemble Aventure (flavta Martina Roth, klarinet Walter Ifrim), 1999, Staufen in Freiburg. * Seattle (USA), ICE BRACKER VI, New Music from the Mediterranean, Seattle Chamber Players (flavta Paul Taub, klarinet Laura DeLuca), 25. 2. 2012, Illsley Ball Recital Hall. * Ensemble Phorminx (flavta Angelika Bender, klarinet Thomas Löffler), 24. 3. 2013, Darmstadt (Akademie für Tonkunst). * Sudhaus Ensemble Phorminx (Ensemble Phorminx), 25. 5. 2014, Tübingen. * Flavta Anja Brezavšček, klarinet Valentina Štrucelj, 17. 8. 2015, Ljubljana. * Ensemble Tema (Karlsruhe), 21. 10. 2015, Ljubljana (Slowind). * Flavta Delphine Roche, klarinet Evgeni Orkin, 21. 10. 2015, Ljubljana (Slowind festival).

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv (tudi ob praizvedbi *Stone Wind II* za šestčlanski ansambel):[†]
»Leta 1997 je na pobudo Društva slovenskih glasbenih umetnikov nastala skladba *Stone Wind* za flavto in klarinet. Po izvrstni krstni izvedbi v Ljubljani (Irena Grafenauer, Mate Bekavac) je sledilo nekaj repriz v interpretacijah različnih glasbenikov v Holandiji, Avstriji in Nemčiji, leta 2013 ponovno v Seattlu (Seattle Chamber Players), letos pa še v Darmstadtu in Tübingenu (Ensemble Phorminx).

Na pobudo različnih komornih skupin sem skladbo večkrat predelal, tako so nastale verzije za saksofon, akordeon in violončelo (2004), za akordeon, klavir in violončelo (2005) ter za klarinet, akordeon in violončelo (2006).

V decembru 2003 in v januarju 2004 pa je nastal *Stone Wind* za flavto, klarinet, rog, tolkala, violino in kontrabas, ki pa, podobno kot omenjene trio-inačice, ni zgolj priredba originalne verzije, temveč nova kompozicija, zasnovana na podlagi izbranega tematskega materiala izhodiščnega dua. »Prototipno« je bila aprila 2004 izvedena v okviru gostujočega koncerta Akademije za glasbo v Amsterdamu (Ansambel MD7).

[†] http://www.ventilatorbesed.com/?opcija=kom_clanki&oce=73&id=6032

Misel, zapisana ob prvotni verziji skladbe, ki odraža, ki zrcali moj tedanji pogled na svet, sočloveka in družbo, ki se spričo izkušenj in spoznanj pač ni kaj dosti spremenil, naj pospremi tudi pričujočo izvedbo:

*Veter, ki v tisočletjih razkroji kamen,
je kot bistra misel, ki potrebuje
skoraj stoletje, da uniči
človekove slabosti.»*

Recepcija

* Učakar, 1997: »Mate Bekavac – dobro, da je še doma, saj takšen poustvarjalni umetniški potencial tujina hitro pobere – je s tremi skladbami za klarinet Stravinskega in odlomkom iz zbirke *Piazzolle (Tango)* pokazal, da mu je toga akademska tradicija igre tuja in ni po njegovi meri, saj se nenehno spogleduje z drugačnimi tonskimi možnostmi muzikalnega in umetniškega raziskovanja.

Te značilnosti smo še najbolj opazili v njegovi soigri s flautistko Ireno Grafenauer med praizvedbo Rojkovega dela. Novo delo Uroša Rojka naj bi doživelo prvo izvedbo v času Evropskega meseca kulture, a smo ga spoznali šele zdaj, in to v vzorni izvedbi. *Veter kamna* je oblikovno trdno, profesionalno čisto koncipirano, za solista pa tudi predloga za izpostavljanje dvojne artikulacije in zelo dinamičnega odslikavanja naravnih glasov. Njuna interpretacija bo še dolgo ostala vzor dovršene poustvaritve.«

* Stone wind II: Trdan, 21. 5. 2014: »Rojkovo noviteto *Stone Wind* št. 2 zaznamuje učinkovit kontrast med strogo, skoraj mehanicistično fakturo in med nežnim sozvenenjem daljših tonov. Počasno izzvenevanje dveh tonov je ob koncu skladbe podčrtalo še počasno odhajanje dveh glasbenic iz odra in iz dvorane. Preprosta gesta je učinkovala hkrati kot počasno umikanje v tišino in tudi kot širjenje zvoka po prostoru.«

1998

Leto je ustvarjalno plodno. Nastanejo: *Miru* za klarinet in mešani zbor, *Luna, acqua e chiara* za kitaro, *Secret message II* za klarinet, violončelo in klavir, *In Wellen verwoben* za tolkala, *Evokacija* za violončelo in harmoniko in istoimenska orkestrska verzija.

Evokacija

za violončelo in harmoniko. Praizvedba: Werner Taube violončelo in harmonika Hugo Noth, 1998, Harmonikarski festival 1998, Digne les Bains.

Skladateljeve besede

Skladatelj v koncertnem listu za Duo Gauwerky / Hussong, Alte Feuerwache, 11. 2. 2005: »Osnova skladbi je znatno zamejen glasbeni material, utemeljen na zvočni barvi, ki je dosežena s premenami nad- in podrejanja identitet obeh glasbil. Korak za korakom se spreminja v 'hrupnejše' fragmente zvoka, da bi se glasbeni tok končno lahko omejil zgolj na najmanjše 'celice'. Ti procesi zamejevanja na skrajnost [aufs Äußerste] služijo načrtu osredotočanja na najbolj elementarno (navezuje se na doživetje, ki je vzbudilo povsem elementarne občutke, za razumevanje te glasbe sicer nepomembno, a bistveno za njegov nastanek).«

'Evokation' za violončelo in harmoniko sem napisal leta 1998 po naročilu prof. Huga Notha za koncert v okviru Harmonikarskega festivala 1998 v Digne les Bains (F). Po poslušanju praižvedbe sem ugotovil, da bo treba še tu in tam kaj popraviti. Šele leta 2004 sem se ponovno posvetil skladbi, vnesel popravke, vgradil nekaj 'medijskih skokov' in tako oblikoval končno verzijo.«

Evokacija

za orkester in skupine v ozadju. Praižvedba: Ljubljana, Slovenska filharmonija, dir Alexander Drčar, 14. 4. 1999, Slovenski glasbeni dnevi. Izvedbe: * Slovenska filharmonija, dir. Alexander Drčar, 25. in 26. 11. 1999, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Komentar ob praižvedbi in drugi ljubljanski izvedbi:

»Evokacija	Potem se ustavim In zgodi se čudež;
Hitim, drvim, V naslednji smisel ...	Čas stoji Samo za hip, A dovolj, Da obudi vonj Po pradavnini ...«

Zagoričnik, 1999 (popravki skladatelja julij 2015): »Ta glasba je tiha in premišljajoča. Nastala je po predlogi že obstoječega komornega dela *Evokacija* za violončelo in akordeon. Po desetletju in pol mi je kot z neba padlo naročilo s strani Slovenske filharmonije, ki ga nisem mogel odkloniti, čeprav sem bil časovno zelo na tesnem. Gradivo komorne *Evokacije* se mi je zdelo dovolj »prozorno« za razširitev v orkestrski zvok. Faktura pa tudi ni bila prezapletena za

vero v dober izid v najkrajšem možnem času. Inspirirala pa me je tudi partitura, ki sem jo takrat dobil v roke – Notations Pierre Boulesa. S čistopisom vred sem skladbo končal v pičlem mesecu dni. Evokacija pa je »evocirala« tudi povezavo mene kot skladatelja s člani orkestra Slovenske filharmonije. Spet sem bil v stiku z obrazi, ki so bili pred toliko in toliko leti precej mlajši, ampak so večinoma ostali isti; ponovno druženje je bilo ustvarjalno in prijetno. Moram reči, da je profesionalni odnos do sodobne glasbe zelo napredoval. Za to dajem priznanje dirigentu Marku Letonji, ki je znal s svojim didaktičnim in umetniškim pristopom orkester zbuditi in vanj opazno vplesti kulturo izvajanja novih del.

V skladbi je del orkestra tudi za odrom – evocira zvok, daljavo. Pri prvi izvedbi je nekdo vrata, ki vodijo v zaoderje, samodejno zaprl in se je glasbenike, ki so bili tam pozicionirani, premalo slišalo. Ampak ob siceršnjem dobrem sodelovanju z orkestrom je bilo to vendarle nepomembno.«

Skladatelj ev arhiv prinaša komentar z dodatnim poudarkom o zgradbi in času nastanka dela: »Arhitekturni temelj skladbe sestoji iz dveh načinov obravnave glasbenega tkiva, ustvarjajoč medsebojni konflikt in obenem specifično diferenciran spekter barve tona. Prvi način izhaja iz spektra sestavljenih zvoikov različnih gostot, drugi način temelji na pointilistični ritmični obravnavi silabičnih period. Majhna orkestrska skupina zunaj odra občasno od daleč komentira dogodke na odru. To je dodalo zvočno razsežnost kakor tudi zvok in njegovo nasprotje – tišino, posamezne tone, zvoike in šume, nekatere od-tujene, delno odigrane na neorkestrskih zvočilih – vse z namenom širitve in poglobitve polja percepcije.

Evokacija je nastala v decembru 1998 in januarju 1999.«

Recepcija.

Kušar, 15. 4. 1999: »*Quodlibet* uvertura Slavka Šuklarja ima nekaj čisto simpatičnih muzikantskih potez za prijazni del vtisa, drugo pustim rajši pod nadzorom gostoljubja. Vsekakor sta o dediščini Primoža Ramovša, o karakternih selitvah želje po novem in drugačnem, več povedala Brina Jež Brezavšček s svojo *Sonsong – Zvočne variacije za orkester* in Uroš Rojko z *Evokacijo*. Pri *Sonsongu* velja pozdraviti željo po širšem razmahu vsebin, ki jih avtorica zajema tako rekoč z veliko žlico, medtem ko je še vedno precejšnja Rojkova prednost, da v svojih raziskavah tonskih daljav večče uporablja tanjši pribor in tipalke, njegova je dala nekaj vrednih trenutkov muzike z zagonom in višino.«

In Wellen verwoben

za 6 tolkalcev. Praizvedba: Les Percussions dé Strasbourg, 9. 10. 1999, Pariz (Radio France); ansambel je skladbo večkrat izvajal na različnih koncertnih odrih.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv (isto tudi v Les percussions de Strasbourg, 26. 11. 2000 in Les concerts de Radio France 1999–2000, nepaginirano [10]): »Izkušnja narave, najsi skozi stik z vodo na plaži ali percepcijo neskončnega prostora v gozdu ali drugod, je (še vedno) zelo osvobajajoč občutek. To je še posebej pomembno danes, saj so naša življenja temeljito prežeta z odvečnimi obveznostmi in kompleksnimi organizacijskimi strukturami civilizacije.

V tej skladbi sem želel obuditi 'prvinski energetski potencial' [ang. 'primeval energetic potential', fr. 'potentiel énergétique premier'] s pomočjo specifičnega tonskega spektra (les in kovina) in osvoboditi ta potencial s sredstvi homogenega, koncentriranega tonskega materiala, ki zlasti v zadnji tretjini skladbe priklicuje silne moči valovanja narave.

Skladba *Vtkan v valove* je naročilo Ensemble Percussion der Strasbourg in je ustvarjena leta 1998 s pomočjo Ministere de Culture et Communication, Paris.«

Recepcija

* Prim. Massin, 1999 in Zagoričnik 1999 (41'15").

Luna, acqua e chiara

za kitaro solo. Praizvedba: Klara Tomljanovič, 1999, Ljubljana; izvajalka je skladbo večkrat izvajala in tudi posnela. Izvedbe: * Klara Tomljanovič, 1. 10. 2000, Radenci. * Stephan Schmaker, 14. 7. 2000, Hochschule für Musik Detmold, Abteilung Münster: Musik unserer Zeit Südeuropa, 13.–16. Juni 2000. * 15. 12. 2000, X. Biennale della Musica e dell'Arte Trieste 2000. * Klara Tomljanovič, 15. 6. 2011, Serija koncertov Confine aperto zavoda Sploh, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Skladatelj komentira skladbo *Luna, Acqua e Chiara* v Hic et nunc. V: Žarko Ignjatović. ZKP RTV Slovenije, 106538 SAZAS: »Luna, Aqua e Chiara je ciklus treh miniatur, nastalih avgusta leta 1998 v 'Sončnem zalivu' Malega Lošinja. Skladbice odsevajo nekaj tistega ozračja, v katerem so nastale, zaznamovane z vonjem morja, razbeljenostjo kamna, prozornostjo in svežino vode, blagodejnostjo nočne bleščave in počitniške sproščenosti. Sicer samostojne stavke unifikativno povezuje težnja po sintezi 'standardnih' principov

izvajalske prakse in inovativnega pristopa do glasbenega materiala in kitarske tehnike. Vsak stavek obdeluje specifičen element (postop) kot centralno substanco, jedro sporočilnosti, formalna zgradba pa se tako podreja procesu nenehnega spreminjanja in ga hkrati s svojo imaginarno predeterminiranostjo tudi usmerja. Pretežno lirična narava celotnega ciklusa izvira iz instrumenta, pa tudi iz tega, da je nastal za mojo ženo Klaro Tomljanovič, ob njenem neposrednem sodelovanju in je njej, v vsej hvaležnosti, tudi posvečen.«

Recepcija

* Novak, Jerko. CD *Hic et nunc* – Žarko Ignjatović, kitara. Komentar k skladbi *Luna, Acqua e Chiara* Uroša Rojka. Bilten 3, (december 2001), 90: »Luna, acqua e Chiara, je zvočno bogata, inovativna, premišljena, duhovita in intelektualna.«

* Prim. še Učakar, 2000.

Secret message II

za klarinet, violončelo in klavir. Praizvedba: Jure Jenko (klarinet), Andrej Petrač (violončelo), Aci Bertonec (klavir), Uroš Rojko (akcije z »bottle neck« in trianglom po strunah dodatnega klavirja), 13. 5. 1998, Ljubljana.

Recepcija

* Kušar, 1998: »Drugi prekršek lastnih pravil tvegam za fantastični pihalni trio (Kacjan, Šarc, Jenko), ki je nesramno dobro zaigral prav tako fantastično komedijo *Klovnovo popoldne* Igorja Majcna. Ne spomnim se, da bi v eni skladbi za ta sestav slišal več muzike, in to veličastno duhovite, tudi transhumorne. Čestitke avtorju za delo, ki je po lucidno režirani gostoti bilo prvi 'naj' večera, njegov protipol je potem *Trio za klarinet, violončelo in klavir* Uroša Rojka s famoznim puritanizmom zvoka, ki je čist in vreden v konicah visokega redkega zraka. Neverjetna avtorjeva zmožnost, ki prepreči vdor glasbene stotinke, ki bi mu vse uničila. Navidezna priročnost igre in konica svinčnika iz ene same molekule, to je bilo, kar sta nam na mojstrski in čudovito nasprotujoč si način dala Majcen in Rojko.«

1999

Vzgib za nastanek skladbe *Ironica* – »'posmešek' lastni vpetosti v okove tradicije malega naroda, lastni nemoči ubraniti se koketiranju s hrepenenjem po ugajanju v provincialno-eklekticistično pogojeni sredini 'samoizobčenega', samozadostnega glasbenega sveta« – je ob dejstvu, da gre za edino skladbo, ki je nastala tisto leto, zgovoren pokazatelj skladateljve samopodobe.

Ironica

- I. Verzija: za flavto, kontrabas in klavir. Praizvedba: 1999, Ljubljana;

- II. verzija: za violino (tudi violo), fagot (tudi kontrafagot) in klavir. Praizvedba: fagot Zoran Mitev, klavir Hinko Haas, violina Jernej Brencce, 1999, Ljubljana. Izvedbe: * I. Verzija: Tatjana Krpan (klavir), Nataša Paklar-Marković (flavta), Zoran Marković (kontrabas), 20. 11. 1999, Mednarodni festival nove glasbe 29. 11.–2. 12. 1999, Ljubljana. * Alowind, 30. 11. 2004, festival Slowind, Ljubljana; I. Verzija je posneta tudi na zgoščenki Slowind leta 2004.

Skladateljev komentar

Koncertni list *Mednarodni festival nove glasbe muzifest*, 30. 11. 1999 Slovenska filharmonija. »V svojem (nenehno izmenjujočem se) uživanju dveh kulturnih svetov, slovenskega in evropskega, vedno znova okušam skorajda nepremostljivo neskladje med obema; prej se namreč izključujeta kakor pa dopolnjujeta. Oplemenititi enega z drugim? Očarljiv izziv, tudi legitimen, a kaj, ko ...

IRONICA je, kolikor se le da, 'posmešek' lastni vpetosti v okove tradicije malega naroda, lastni nemoči ubraniti se koketiranju s hrepenenjem po ugajanju v provincialno-eklektistično pogojeni sredini 'samoizobčenega', samozadostnega glasbenega sveta. Tradicionalna splošna nezainteresiranost za poglobljeno razumevanje in vrednotenje evropskega in svetovnega glasbenega razvoja do današnjega dne nam onemogoča, da bi ga bili tudi sami deležni. Toda Slovenci vemo (izjeme potrjujemo pravilo), da je svetovni glasbeni razvoj, posebno kar zadeva avantgardistične struje, (še vedno) v slepi ulici, da nam je bila (k sreči) ta zabloda prihranjena (pa ne, da bi hotel kogarkoli ...) in zategadelj še vedno (in že) pravilno razumemo in čutimo.

Da bi bila ironija še večja, se je še nedokončana IRONICA, ki je nastala na pobudo Bruna Strobla (Ensemble Creative) 'izgubila' in se, seveda za načrtovane dogodke že davno prepozno, našla v pisarni Akademije za glasbo v Ljubljani (za posredovanje se iskreno zahvaljujem kolegu Andreju Missonu).

Originalna verzija je namenjena flavti, kontrabasu in klavirju, verzija za violino (tudi violo), fagot (tudi kontrafagot) in klavir pa je nastala po naročilu DSS za koncertni atelje.«

2000

Leto prinese dve zborovski skladbi, *La bella donna dove amor si mostra* za mešani zbor a capella na besedilo Milana Jesiha in *Matematematika* za otroški zbor in klavir na besedilo skladateljeve nečakinje Irene Rojko. Med

instrumentalnimi deli nastane samo poltretjo minuto dolgi *Lamento* za altovski saksofon solo («15. 3. 2000 popoldne»), posvečen Pavlu Merkušju.

Najobsežnejša skladba tega leta je glasba za produkcijo skupine En-knap *Popoln korak*, ki jo je skomponiral v Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR Freiburg in so jo prazvedli v Bremnu 2. 3. 2001, ljubljanska premiera je sledila 5. 3. 2001 v Cankarjevem domu. O tem multimedijem dogodku je Anonimus, 5. 3. 2001 zapisal: »In odvijte se fantastična kolobocija vseh ravni: filmske projekcije, pravega plesa, glasbe (sijajno: Uroš Rojko) in besedil.« [»Und es entfaltet sich ein fantasievolles Ineinander aller Ebenen: Filmprojektionen, wirklicher Tanz, Musik (großartig: Uros Rojko) und Texten.«]

2001

Napiše skladbo *Vox* za klarinet in harmoniko (prazvedba skladatelj in harmonikar Hugo Noth 2001 v Digne-les-Bains; izvedla sta jo klarinetistka Fie Schouten in harmonikar Marko Krassl 20. 3. 2008, Provadja, Alkmaar, tisk izšel pri Musikverlag Edition Wunn; skladbo izvedejo še klarinet Fie Schouten in harmonika Marko Krassl, 24. 4. 2008, Amsterdamu; ista zasedba še 22. 5. 2008 in 24. 9. 2008, Axes Eindhoven, z Lukom Juhartom skladatelj izvede skladbo še 13. 10. 2008 v Ljubljani; izvede jo tudi Duo Paté – Badczong, 22. 1. 2009, Heidelberg Palais Prinz Carl Kornmarkt Kammermusikfestival Berlin). Nastanejo *Reki* za ženski ali dekliški zbor ter *Spin* za harmoniko. Ustvari še tri dela. *Rondo-vous* za ansambel in živo elektroniko in verziji »fluidne« glasbe *Piano fluido* za klavir (revidirana 2003/04; prazvedba: Sven Thomas Kiebler, 30. 10. 2004, Klang-Sequenzen e.V., Freiburg) in pa *Concerto fluido*.

Rondo-vous

za ansambel (flavta, tudi kontrabas flavta, oboa, klarinet, tudi kontrabas klarinet, klavir, violino, violončelo) in živo elektroniko. Rev. 2003 in 2004. Prazvedba: Ensemble Recherche-Freiburg, Eksperimentalni studio za elektroakustično glasbo Fundacije Heinrich-Strobel južnonemškega radia Freiburg, 2002, ARS NOVA - Rottenburg 2002. Izvedbe: * Das Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stuiftung des SWR Freiburg, 7. in 8. 12. 2004, Freiburg. * *Theater des Hörens* und das Ensemble recherche zu Gasr im ZKM, 21.10.2005, Institut für Musik und Akustik, Karlsruhe.

Besede skladatelja

Arhiv skladatelja (nemška različica je v SWR Ars Nova 2001/2002. 16. Tage für Neue Musik Rottenburg/N. Kulturzentrum Zehntscheuer. Instrument und Elektronik. 12. 4.–14. 4. 2002: 22–3): »Med obilico možnosti elektronske

manipulacije zvoka v realnem času sem izbral le peščico tistih, ki so me tako z glasbeno-estetskega kakor tudi strukturno- tehnološkega vidika najbolj prepričale. Te so: zakasnitev (delay), transpozicija (pitch modulation) in odmev (hall). Predvsem violini je zaupana 'tema', ki se pojavlja, kot v historičnem Rondou, med različnimi deli vedno znova. Kljub temu se v naslovu zajet princip 'kroženja' nanaša predvsem na variabilno sosledje parametrov elektronske manipulacije ter krožnega podajanja zvoka v prostoru. Ne nazadnje gre tudi za nekakšen 'rendez-vous', druženje zvočnih objektov (subjektov), ki se 'srečujejo' na različnih ravneh. Skladba je nastala pozimi 2001/02 na pobudo vodje eksperimentalnega studia Heirich-Strobel-fondacije SWR v Freiburgu, Andréa Richarda.«

Recepcija

* Schwind, 2004: »Tako Kent Olofsson ('Epitome A' kot tudi Uroš Rojko ('Rondo-vous')) sta skladbi izdelala v eksperimentalnem studiu. In četudi tam še vedno lebdi Nonov duh, sta oba skladatelja našla samosvoj način ravnanja s sredstvi žive elektronike v studiu. Oba uporabljata na svoj način z dramatičnim osnutkom razširjene scene elektronske glasbe, v katerih poteki proučevanja zvoka [Klangserkundigungsgänge] vedno znova postrežejo z delno šaljivimi [witzig], delno grotesknimi poantami.«

* Baum, 2002: »Rojko je razvil svoj glasbeni jezik ne nazadnje z elektronskimi možnostmi. Instrumentalno vzbujeni zvoki so opremljeni z določenimi efekti, osebni računalnik zagrabi instrumentalne nastavke. Pregrade pretekle estetike se prelomijo v Novo glasbo, tuje fasade zvoka izzivajo glasbenika in poslušalca.«

* Prim še Anonimus, 15. 4. 2002.

Concerto fluido

za harmoniko in 16 instrumentov (flavta, oboa, klarinet, fagot, rog, trobenta, fbn, 3 tolkala, klavir, dve violini, viola, violončelo, kontrabas). Krstna izvedba: harmonika Stefan Hussong, Ensemble SurPlus, dir. James Avery, 7.2.2004, Festival ECLAT - Musik der Jahrhunderte, Stuttgart. Izvedbe: * harmonikar Stefan Hussong z orkestrom Slovenske filharmonije pod vodstvom Geoga Pehlivaniana, 19. 4. 2004, Ljubljana. * SurPlus ensemble für neue Musik, 13. 11. 2004, Freiburg. * Harmonika Stefan Hussong, Tokyo Sinfonietta, 27. 09. 2007, Tokio (Festival Music Today 21). * Harmonika Klemen Leben, Echtzeitensemble, dir. Christof M. Löser, 21. 6. 2013, Stuttgart (Festival Echtzeit 2013, Hochschule für Musik und darstellende Kunst).

Skladateljve besede

Slovenski komentar iz skladateljvega arhiva: »Concerto fluido za akordeon in 16 instrumentov ja nastal po naročilu virtuoza na harmoniki Stefana Husonga, ob podpori ministrstva za znanost in kulturo nemške pokrajine Baden Württemberg v Stuttgartu. Skladba je bila skomponirana ze leta 2001, končno podobo pa je dobila spričo znatnih sprememb in korektur šele leta 2003. Februarja 2004 je na festivalu ECLAT, Musik der Jahrhunderte (Glasba stoletij) dočkala tudi svojo krstno izvedbo (Stefan Hussong, Ensemble SurPlus iz Freiburga, dirigent James Avery.

Delo v idejni osnovi izhaja iz predpostavke, da je vse, kar obstaja v našem tridimenzionalnem sistemu, podvrženo dialektičnim zakonom; Vsaka stvar se zrcali v svojem nasprotju. Zdi se, da to dejstvo relativira posameznikova prizadevanja po pravičnosti in dobroti, saj se na drugi strani (kot vse bolj kaže) sproščajo sile, delujoče v nasprotni smeri ...

Skladba s kompozicijskega vidika temelji na fluidni, svobodni, ritmično zelo zahtevni, znotraj nje se nenehno spreminjajoči strukturi, ki se živahno razplamti, preden ponikne v svoje nasprotje, v strogo voden in organiziran dvojni unissono; 4 ritmični modeli, pohitevajoče pulziranje, upočasnjujoče pulziranje, enakomerni pulz – konstanta in ritmični ad libitum med seboj kontrapunktirajo in transferirajo. Sinteza (vsota) vseh 4 modelov postane ritmična struktura vsakega posameznega glasu v II. stavku. Ti glasovi se kopičijo v nenehni imitaciji vzpenjajočega gibanja. Nasprotuje jim vztrajno padajoča proti-melodija, ki na ta način toku dogajanja zagotavlja dialektično ravnovesje. Virtuozni solistični part harmonike v obeh stavkih iniciira interaktivne procese na različnih ravneh. Gosto prepletenemu glasbenemu tkivu, ki tako nastane, se nato v skladu z dramaturškim lokom približuje ali pa se mu odmika.

V tej skladbi se je moj kompozicijski stavek definiral nekako na novo. Mejnik, ki morda opredeljuje mojo sedanost, začenši z optimumom kompleksnosti, ki ji lahko sledi le dolg proces v smeri čiste elementarnosti.«

V komentarju za koncert ECLAT Festival Neue Musik Stuttgart 5.–8.2004, 39–40 najdemo dodatno razlago: »Fluidni material, ki je izvorno izhajal iz improvizacije, ki je bila nato strukturirana, sistematizirana in kompozicijsko razdelana, me je dobesedno priklenil nase za tri leta. Naslednjih pet del je nekako interaktivno povezanih: Pri skladanju *Septetto fluido*' ki je nastal po delih *Concerto fluido*, *Trio fluido*, *Spin* za harmoniko in *Piano fluido* za klavir, je prinesel nove ideje, ki so glasbeni material nadalje profilirale v tolikšni meri, da sem moral tako *Concerto* kakor tudi *Trio* še enkrat rekonponirati.

Nova različica dela *Concerto fluido* je vnovič izzvala majhne 'kozmetične' izboljšave *Triu* in *Septtetu*, s čimer je ta 'work in progress' navsezadnje tudi zaključen. Spremembe niso vodile v smeri unifikacije del, temveč nasprotno k njihovi diferenciaciji; korekture vsakega dela so razvile glasbeni material v različne smeri.

Vsem skladbam pa je skupna naslednja misel: Vse, kar obstaja v našem tri-dimenzionalnem svetu, je podvrženo zakonitostim dialektike. V zadnjih letih izkušam svojo glasbo kot spremenjeno: postala je bolj optimistična. Ker ne moremo reči, da je postal svet boljši ali pravičnejši, sem moral ta razvoj poiškati v sebi in svoji neposredni okolici.

V čem je ta optimizem? Morda v združitvi dveh glasbenih polov, ki sta se mi doslej kazala kot nezdružljivo vsaksebi: moje slovenske korenine na eni strani in, na drugi, duhovno okolje Zahoda. Če se v glasbenem mišljenju v Sloveniji praviloma stremi h kontinuiteti in razvoju (gradaciji), je v Evropi mogoče najti konsekvantnejša izmikanja, celo razkrajanja kontinuitete. Ustvarjalno razpetost med oba pola sem pogosto občutil kot oviro [Hemmung], morda celo kot ohromelost [Beklemmung]. Čeprav sem skozi izkušnje ustvarjalnega glasbenika in prek svojih korenin itn. zelo dobro seznanjen z jasno ritmiko, bi jo v skladateljskem postopku spričo kompleksnosti pojma distribucije časa občutil kot trivialno.

In danes? Obstaja eno poleg drugega, eno z drugim in eno čez drugo, nepremakljivi poli postanejo »tekoči« [Es gibt ein Nebeneinander, Miteinander, Durcheinander, die Starren Pole fließen] – 'Concerto fluido' me na novo opredeljuje, onstran prisile predsodkov proti vitalnosti (tudi naivnosti) izvirnega, obenem pa tudi osvobaja vsakršnega dvoma glede kompleksnosti.«

Septetto fluido

za flavto, oboo, klarinet, rog, fagot, klavir in kontrabas. Krstna izvedba: 16. 5. 2003, Bayerische Staatsoper. XX/XXI – Neue Kammermusik. 3. koncert, Ernst von Siemens-Auditorium, Pinakothek der Moderne, München. Izvedbe:

* Dirigira skladatelj, 13. 8. 2004, Festival Pablo Casals, Prades, Francija. * Ensemble Phönix, dir. Jürg Henneberger, 7. 11. 2004, ISCM World New Music Days »Trans-IT«, Basel, Švica. * Slowind, dir. skladatelj, 30. 11. 2004, Festival Slowind, Ljubljana. * Ensemble Unitedberlin, 5.12.2008, Konzerthaus Berlin.

Skladateljeve besede

Skladateljev komentar k skladbi zadeva vse omenjene »fluidne« inačice: »Iz tega vidika temelji glasbeni material na svobodni, fluidni, v sebi 'stalno

spreminjajoči se' strukturi, ki se živahno razgrinja, preden se ne izteče v svoje nasprotje, strogo vodeni kvazi-dvojni unisono (v ozadju). Štirje ritmični obrazci, *accelerando*, *rallentando*, konstanta (enakomerni pulz) in svobodna (*ad libitum*) struktura kontrapunktirajo in se druga ob drugi transformirajo. Sinteza (skupek) teh postopkov uteleša ritmične strukture vsakega glasu II. stavka, ki se giblje stalno navzgor. V imitativnem kopičenju trčijo na spuščajočo se kontramelodijo, ki izpričuje dialektično protitež. To kolidiranje nasprotij se ugasne nekje na sredini, kjer vse skupaj za nekaj časa obmiruje ... Od tam naprej pa odstopanja (v posameznih inačicah) začnejo rasti.«

Recepcija

Dobovišek, 21. 4. 2004: »Osrednja pozornost je bila namenjena slovenskemu krstu novega dela Uroša Rojka. *Concerto Fluido za akordeon in 16 inštrumentov* je nastal na pobudo solista Stefana Hussonga. Skladba je po avtorjevih besedah del ustvarjalnega procesa, ki je skozi 90. leta porodil niz skladb za akordeon. Nemara je za *Concerto fluido* predvsem tehtno napisan instrumentalni dramolet v slogu (postopkov nekaj slavni predhodnikov), minuciozen v asociacijskih prenosih drobcev ('fluidnosti'), v igri protiigre. Na trenutke je izrazno silovit (z vzponi, 'centralnim tonom'), vsekakor pa preiščen (napet) kot časovna struktura. Izvedba je tekla sijajno, ritmično ansambelsko organsko – s Hussongovim tonskim diapazonom in njegovo ranljivo gibkostjo v središču.«

* Kister, 2004: »Naprej pa nasprotno pelje *Concerto fluido* slovenskega skladatelja Uroša Rojka. Glasbeno delo, ki daje solistu Stefanu Hussongu priložnost pokazati vse registre – pri čemer se je zdelo, da zmogljivost njegove harmonike prispeva še dodatne registre. Prožnost, s katero fine zvočne linije tega glasbila tečejo druga v drugo, da bi se že v naslednjem trenutku sprašili pointilistični mavrični spektri drug iz drugega, je neizmerno privlačna. Ljubki efekti, ki jih prinaša, vedno znova ponikajo v spomin.«

* Eckerle, 2004: »Še nekdo, ki tvega Orfejev pogled nazaj, si lahko človek misli ob oznakah stavkov, kot so 'molto energico e fluido' in 'z veliko diskretnosti': 2003 je napisal slovenski skladatelj Uroš Rojko *Concerto fluido*. Na koncu se izkaže, da gre za iskanje nove Arkadije. Tolkalna eksplozija je začetek divjega vrveža blodnih vzorcev v orkestru, vedno bolj krožečih okoli vse generirajočega centra harmonikarskega parta (Stefan Hussong); skladba se mrzlično kopiči v akordnih in clustrih, da bi se iz njih zapredela rdeča nit ritmične melodike [den roten Faden der rhythmischen Melodik]. Konec koncev se vse osredotoči v en sam ton, kar vodi v webernovsko notranje dogajanje zvoka [Innenschau des Klangs].«

2003

Leta 2002 skladatelj dokonča zbor *Reki* in začne z delom na *Micro-ostinatih*. Naslednje leto nastane poleg zborovske *Kanon rojakom* za orkester, mešani zbor, recitatorja in orkester še dokončna verzija *Septetto fluido in Trio fluido* za dva saksofona in klavir – zadnji deli sta vezani za *Concerto fluido* iz leta 2001.

Chiton (Pst!)

za kitaro solo (po radiranki *Capricho 28* Francisca de Goye). Praizvedba: Jürgen Ruck, 2003, Stuttgart. Izvedbe: * Jürgen Ruck, 29. 10. 2003, Madrid, 11. 11. 2003, Freiburg (Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft), 16. 8. 2004, Darmstadt (Internationale Ferienkurse für Neue Musik). * Klara Tomljanovič, 30. 11. 2004 Festival Slowind, Ljubljana. * Jürgen Ruck, 22. 5. 2005. Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft, Mendelssohn-Haus (Gartenhaus). * Tomaž Rajterič 21. 2. 2005, Ljubljana. * Klara Tomljanovič, 26. 10. 2007, Kogojevi dnevi, Zemono. * Klara Tomljanovič, 26. 3. 2008, Graz, 27. 3. 2008, Ljubljana. * Jürgen Ruck, 17. 4. 2008, Instituto Cervantes, München. * Jürgen Ruck, 30. 4. 2008, Centro de Arte Contemporanea, Sevilla. * Virginia Arancio, 11. 2. 2008, Bern. * Jürgen Ruck, 19. 6. 2009, Spitäle, Würzburg. * Klara Tomljanovič, 30. 6. 2009, Städtische Galerie Karlsruhe, 30. 8. 2010, Festival Radovljica. * Gilbert Imperial, 8. 10. 2010, Concerto in Sala Piatti a Bergamo. * Gilbert Imperial, 22. 5. 2011, Pont Saint-Martin (AOSTA). * Klara Tomljanovič, 15. 6. 2011, Confine aperto zavoda Sploh, Ljubljana. * Gilbert Imperial, 19. 3. 2012, Faenza, Italija. * Matthias Arbter, 10. 6. 2013, 4. Tage der Neuen Gitarrenmusik, Trossingen. * Primož Sukić, 8. 4. 2014, Mednarodni bienale za sodobno glasbo Koper. * Karmen Štendler, 12. 2.



Fotografija 27: Francisco Goya: Chiton (1799)
http://www.artoftheprint.com/artistpages/goya_francisco_chiton.htm

2015, Ljubljana. * Primož Sukić, 4. 5. 2015, Zvokotok, Španski borci, Ljubljana.
* Skladba se redno izvaja na tekmovanjih mladih kitaristov, zlasti v Nemčiji (Jugend Musiziert).

Skladateljjev komentar

Iz koncertnega lista 15. 6. 2011: »Jeseni 2003 so v novozgrajenem grafičnem oddelku mestne galerije v Stuttgartu razstavili celoten ciklus radirank znamenitega španskega slikarja Francisca de Goye. Ob tej priliki so si omislili poseben dogodek. Priznani nemški kitarist Jürgen Ruck naj bi izvedel uglasbitve slikarjevih radirank 'Caprichos', kjer španski mojster čopiča na duhovit in neposreden način graja in se posmehuje napakam in razvadam takratne odlične družbe. Vsak izvajan Capricho naj bi bil sočasno projiciran na platnu nad odrom. Skladbe za kitaro, ki so izpod peres različnih španskih skladateljev na to temo nastale v preteklosti, pa nemškemu kitaristu niso predstavljale pravega izziva. Zato je organizatorju predlagal, da bi namesto le teh raje izvajal nove skladbe, ki bi jih napisali prav za to priložnost izbrani sodobni skladatelji. Ideja je bila spejeta z odobravanjem. Med približno 25 avtorji, ki jih je Jürgen Ruck povabil k sodelovanju, sem se znašel tudi sam. Poslal mi je knjižico z upodobitvami Goyevih Caprichov. Izbral sem Capricho št. 28 z naslovom 'Chiton', kar pomeni v španščini nekaj takšnega kot 'Pst!'. Na sličici je upodobljena odlična gospa, ki na uho starki šepeta skrivnostno sporočilo. Motiv razodeva veliko možnih interpretacij tajnega prenašanja informacij, od skrivnih pošiljanj ljubezenskih sporočil do obrekovanj, natolcevanj in opravljanja ... Štiriminutna skladbica za kitaro je bila skomponirana v nekaj dneh. Ritmična faktura *Chitona* je elementarna, 'pohabljen' zvok dušenih strun pa odslikava podobo posmehljivega motiva.«

Recepcija

* Ruck, 2005: »Aktualnost Goyevega Capricha 28 z naslovom *Chiton* (španski medmet po naše psst!): 'Če bi želeli posmehljivo tematiko prestaviti v današnji čas, bi zadostovala digitalizacija oblike, metode in logistike, kajti skrivnega sporočila ni več potrebno prenašati ustno, zadošča že SMS.' To šaljivo namigovanje skladatelja o modernih komunikacijskih metodah je mogoče še nadaljevati: skoraj vsa skladba se igra – kot pri igri telefončkov – na eni kovinski žici, namreč na najnižji kitariski struni. Grundirano s posebnimi morzejevskimi znaki je mogoče slišati nek 'message' v obliki skurilno nenavadne melodije. Iritirajoče pri tem je, da se na tej struni, na tem vodu, odvija/izvaja sočasno več dejavnosti. To prinaša motnje, 'napake', interakcije. Iz rumenega tiska je znano, do kakšnih človeških katastrof lahko pripelje napačno usmerjen SMS! Tako tudi v skladbi ne ostane le pri nedolžni melodiji. Odvije se močan dramatični razvoj ...

Kolikor eksperimentalna je ta skladba glede izvajalnih tehnik – ravno enkrat se ton v celi skladbi zaigra na normalen način! –, toliko koncizno je izdelana, z oblikovno natančnostjo renesančne fantazije in za skladatelja Rojka tipično nezgrešljivega občutka za 'timing'.«

* Bitan, 2010: »Delo, dolgo približno štiri minute, je čista perkusivna skladba za kitaro. Obvladovanje tehnik udarjanja (tapping, rasguado itn.) in kompleksnih ritmov je izvajalna predpostavka te poustvarjalno bogate skladbe, ki naredi vtis na poslušalca. Prsti leve in desne roke se skorajda vseskozi rabijo kot tolkalni pripomoček.

Da bi dobili predstavo o tej skladbi, je mogoče navesti skladateljeve besede: 'Vsaka skladba je zame izziv – pustolovščina, ki obstaja iz dvoma in navdušenja.'

Delo se priporoča za tekmovanja tipa 'Jugend musiziert'. Zelo priporočljivo za bolj nadarjene učence.«

* Pompe, 2011: »Ponovno izrablja številne poke, strunske odjeke in 'šepete', ki jih ponuja arzenal modernističnega širjenja izvajalskih tehnik, in je v njihovi ritmični realizaciji celo izrazito briljantna in virtuozna.«

* Prim. še Pirš, 23. 3. 2011.

Micro-ostinati

za klarinet in kitaro (2002/03, rev. 2004). Praizvedba: klarinet Uroš Rojko, kitarara Klara Tomljanovič, 16. 10. 2007, Kogojevi dnevi, Zemono. Izvedbe: * kitarara Klara Tomljanovič, klarinet Uroš Rojko, 27. 3. 2008, Ljubljana. * Kitara Klara Tomljanovič, klarinet Uroš Rojko, 30. 6. 2009, Städtische Galerie Karlsruhe. * Klarinet Valentina Štrucelj, kitara Gilbert Imperial, 18. 1. 2010, Hochschule der Kunst, Bern. * Micro-ostinati I, II, klarinet In Sun Lee, kitara Andreas Marcus, 13. 10. 2010, Ahlen. * Kitara Jona Kesteleyn, klarinet Tomonori Takeda, 6. 2. 2012, Ghent.

Komentar skladatelja

Koncertni atelje DSS, Slovenska filharmonija, dvorana Slavka Osterca. 27. 3. 2008 (Izv. klarinetist Uroš Rojko, kitaristka Klara Tomljanovič): »Pri tem ne gre za 'trdovratno' ponavljanje fiksiranih vzorcev, pač pa za 'naravno' vztrajnost, proces 'iztekanja', manifestacijo minevanja. Trije ločeni stavki tematizirajo vsak svoj 'izposojeni' vzorec: Sfumato-hoquetes izmenjajočih se unissono – impulzov v prvem, mikrotonalni 'obred' stisnjenelega diskanta v drugem in tokatni 'boj' sinkopiranih 'eksplozij' v tretjem stavku.«

Pirš, 23. 3. 2011: »Gre za ciklus treh miniatür. Vsak stavek prinaša neko idejo, ki se na neki način ponavlja oziroma se kot *ostinato* nekaj časa ponavlja, ne dosledno, temveč bolj karakterno, bolj v smislu informacije, ki je jasna, ki nekaj časa vibrira.

Lahko bi naredil več stavkov, ampak je ostalo pri treh. Zanimala me je predvsem interakcija obeh glasbil. Oba inštrumenta sem poskušal obravnavati čim bolj enakovredno, torej kitara nikakor ni spremljevalni in klarinet solistični instrument. Prvi in zadnji stavek imata nekoliko bolj virtuozen značaj in sta gostejša. Gre za komunikacijo in vzajemno podajanje drobnih fragmentacij... Pri izvedbi je bil užitek prav v medsebojnem podajanju – zaigraš en ton, nato slišiš odgovor. Vseskozi interakcija.

V vseh treh stavkih so uporabljeni tudi mikrointervali, torej netemperirane tonske višine, ki pomenijo razširitev zvočnega prostora in osvežitev. Zlasti še ob smiselni, referenčni rabi, v odnosu do temperiranih tonskih višin, ki so na ta način obarvane ali odtujene. Pri tem prihaja do zelo vabljivih interferenc.

Recepcija

* Klüger, 2009: »Slovenski skladatelj, ki danes živi v Nemčiji. Tristavčna, zelo zanimiva skladba, ki interpretu ponuja visoke tehnične, dinamične in ritmične zahteve kakor tudi izzive v soigri. Skladba, ki ima v tej zasedbi posebno komornoglasbeno draž. Krog morebitnih interesentov: poklicni glasbeniki in študenti.«

* Pompe, 20. 6. 2011: »Poslušati je mogoče celo kot nekakšno Rojkovo zelo osebno potovanje čez osrednje pokrajine nove glasbe po drugi svetovni vojni. Prva miniatür se osredotoča na en sam ton in v spomin priključuje Scelsija, druga tonski prostor le malo razširja z Ligetijevo idejo mikrotonalnosti, sklepni stavek pa prinaša ritmično skorajda orgiastično teksturo, v kateri lahko ugledamo nekaj spogledovanja z glasbeno komunikativnim, morda celo arhetipskim. Prav v tem vidim Rojkovo posebno pozicijo v kontekstu sodobne glasbe: ostaja jasen dedič evropskega modernizma, vendar vanj vedno vnaša tudi nekaj 'domačega', 'glasbeniškega', pri čemer ostaja nejasno, ali je to dvojno igro mogoče razumeti kot 'dvom' ali kot značilno skladateljsko 'geografsko' potezo.«

* Prim. še Pirš, 23. 3. 2011.

2004

Poleg skladbe *Genug* za dve kitari in harmoniko (paritura pri Edition Wunn; krstna izvedba Nataša Gehl harmonika, kitari Paul Gehhl in Rainer Lietzmann,

25. 10. 2004, Trossingen; izvedb: kitarista Klara Tomljanovič in Fabio Monteirö, harmonika Franc Žibert, 30.6.2009, Städtische Galerie Karlsruhe) nastaneta tega leta na podlagi ciklusa skladb, ki se je začel s *Vetrom kamna* leta 1997, še dve različici: *Stone Wind II* za flavto, klarinet, rog, tolkala, violino in kontrabas (praizvedba v Amsterdamu aprila 2004 z Ansambel MD7) in *Stone Wind III* za saksofon, violončelo in harmoniko. Poleg teh so osrednje skladbe tega leta *Cum grano salis* za mezzosopran, flavto, kitaro in tolkala, *Dice Song* za najmanj devet glasbenikov in pa koncert za dva klarineta in orkester *Koncertant(n)i k(o-j)u-je-jo*.

Cum grano salis

za mezzosopran, flavto, kitaro in tolkala. Praizvedba: mezzosopranistka Annette Kleine, flavta Robert Aitken, kitarar Reinbert Evers, tolkala Stephan Froleys, dir. Uroš Rojko, 19. 9. 2004, Rheine, Münster. Izvedbe: * Barbara Jernejčič (mezzosopran), Lenka Zupan (flavta), Klara Tomljanovič (kitara), Matevž Bajde (tolkala), dir. Uroš Rojko, 3. 12. 2005, Koper (Glasbena šola Koper). * Ensemble Modern Akademie Frankfurt pod vodstvom Clemensa Heila, 23. 11. 2007, Festival für junge zeitgenössische Musik, 65, Hamburger Klangwerktag. * Mosaik, mezzosopranistka Barbara Jernejčič, flavta Bettina Junge, kitarar Klara Tomljanovič, tolkalnik Roland Neffe, dir. Uroš Rojko, 18. 12. 2007, INCLUDING, Akademie der Künste Berlin.

Skladateljev komentar

Skladatelj arhiv: »Skladbo *Cum Gran Salis* za mezzosopran, flavto, kitaro in tolkala sem komponiral po naročilu Kulturnega foruma Rheine, severna Nemčija. Poimenoval sem jo po naslovu celotnega projekta, ki se je na vseh ravneh inspiriral pri dejstvu, da so tam nekoč pridelovali sol. Jeseni 2003 sem prav tam spoznal slovenskega pesnika Aleša Štegra, ki je za skladbo prispeval tekst.

V najdišču soli in zdravilišču Bentlage v severni Nemčiji so v globino več sto metrov vbrizgavali vodo, ki je raztapljala sol. Slano vodo so črpali ponovno na površje in jo napeljali skozi velikanske vejnate filtre, da je ob škropljenju skozi hlapela. Preostala voda, ki je kapljala v zbiralnike, je bila tako vse bolj slana, vse se je dogajalo v več etapah. Tako sem si za izhodišče oblikovanja skladbe izbral obliko kaplje vode.

Gravitacija padajočo kapljo značilno oblikuje: Spodaj (spredaj) je odebelitev (zgostitev) in zgoraj (zadaj) zožitev (raztezanje mase). To se zrcali v zasnovi celotnega sedemstavnega ciklusa. Prvi in najdaljši stavek je niz petih sosednjih kapljično oblikovanih potekov. Enormni gostoti na začetku vsakokratne glasbene enote sledi razširitvena praznina, 'vakuum'. V skladbi je to mogoče

najti tudi v rakovem postopu (kot če bi kaplja letela proti nebu). Znatno razširjen – izzvenevajoči zadnji stavek dokončno legitimira kapljično strukturo celotnega dela.

Uporaba besedila 'Schächte. Schnäbel. Durst' Aleša Štegra tvori v formalnem smislu retrogradno glasbene strukture. Neenakomernemu, a postopnemu redčenju (redukciji) glasbenega materiala se 'zoperstavi' sprva bolj fragmentalno vpeljani tekst, ki se na koncu zgosti v neprekinjeno recitacijo ob skoraj popolnem zamrtju glasbenega dogajanja.

Druga 'asinhronost' se kaže ob dejstvu, da je besedilo podano v 10 blokih, skladba pa v 7 stavkih. Spričo prožnosti ambivalentnega teksta je bila takšna formalna diskrepanca možna. Tako se drugi stavek konča, na primer, z besedami: 'Kot bi nosil možgane gospodarja' in tretji stavek se začne s 'Kot bi nosil sol iz lobanje', čeprav obe 'kitici' pripadata četrtemu bloku besedila.

Vendar, tekst sploh še ni bil napisan, ko sem moral z delom začeti, če sem hotel skladbo končati pravočasno! Tako sem si predstavljal fiktivno besedilo, s čimer sem lahko zasnoval pevski glas, njegove linije in dejavnosti, seveda s pridržkom, da bo v njem lahko marsikaj drugače. Ko sem končno prejel besedilo v slovenskem izvorniku, sem presenečeno ugotovil, kako malo prilagoditvenih posegov je bilo v pevskem partu potrebnih. Dilema, ali uporabim slovenski izvornik ali nemški prevod besedila, je bila nepotrebna.

Na tem mestu lahko še omenim, da je ta skladba sinteza mojega skladateljskega dela zadnjih let. Tu se zrcali, kaj slogovnega, strukturnega in estetskega se mi je v tem času zgodilo. Tu sem poskusil konfrontirati različne glasbene segmente iz lastnih del zadnjega časa, jih interaktivno stopiti in dopustiti, da se razvijajo naprej.«

Dice Song

za najmanj 9 glasbil in 5 otrok (starost od 9 do 11 let), ki imajo posebne naloge. (Izšlo pri Edition Wunn). Praizvedba: učenci glasbene šole Schweinfurt pod vodstvom Uroša Rojka, 19. 6. 2004, Schweinfurt. Izvedbe: * Učenci glasbenih šol v Trossingenu pod vodstvom U. Rojka, 29. 10. 2004 Teden sodobne glasbe – Klaus Huber (in njegovi učenci), Hochschule für Musik Trossingen. * Učenci GŠ Koper in dijaki umetniške gimnazije, 3. 12. 2005, Koper. * Slowind, 30. 11. 2004, Ljubljana. * Učenci glasbene šole Freiburg pod vodstvom U. Rojka, 14. 6. 2008, NeuesMusikOhrlebnis, Theater Freiburg. * Učenci glasbenih šol Domžale, Postojna in Ljubljana Moste–Polje pod vodstvom U. Rojka, 12. 3. 2009, Glasbena delavnica za otroke Festival Ljubljana (24. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana).

Skladateljeve besede

»Ideja za skladbo se je porodila sredi junija 2004. Obilica terminov na različnih koncertih Nemčije in Slovenije me je primorala k skoraj neprestanem enotedenskem potovanju z vlakom sem in tja. Ker sem imel na ta način kar razkošno veliko časa, sem se ga odločil, poleg spanja ali branja, izkoristiti za razmišljanja. Predvsem sem se osredotočil na naslednje:

Kompleksno zapisane partiture glasbenih del zahtevajo po eni strani poglobljen pristop, veliko vaj in veliko potrpljenja izvajalcev. Praksa današnje tržno-orientirane kulturne politike pa po drugi strani pričakuje čim večji izkoristek minimalno odmirjenega časa, ki je temu namenjen. Cenena redukcija materiala iz takšnega razloga bi mi bila vsekakor tuja. Kako torej najti koncept, ki omogoča bogastvo kompleksne raznolikosti in hkrati dostopno lahkotnost, celo igrivost, ki dopušča vse možne koincidence zaželenega in ki izključuje nezaželeno?

Takoj sem se spomnil prefinjene kalkulacije aleatoričnih principov Witolda Lutosławskega: Zaradi sistematičnih odstopanj v gradnji sorodnih elementov so nezaželene konstalacije dogodkov nemogoče.

S svinčnikom sem na notni papir razgrnil tonsko vrsto, ki sem ji ob vsaki ponovitvi odvzel zadnji ton. Na koncu je ostal samo še izhodiščni ton. Proces sem ponovil tako, da sem pri vsaki ponovitvi odstranil prvi ton, na koncu je ostal samo še zadnji ton. Narejena je bila shema 'zvočne idile'. Glasbeni material sem želel koncipirati tako, da bi lahko na didaktični način vpeljeval (tudi zelo mlade) izvajalce v svet sodobne glasbe. Material je 'gibljiv', prilagodljiv različnim stopnjam obvladovanja instrumentalnih veščin.

Dolžina tonov (tempo: grave) ni definirana, zahtevana pa je njena permanentna neenakost. Zvočna idila je iluzija, so otroške sanje. Sledijo odločitve, ki v življenju nemalokrat niso naše, krojijo pa naše življenje ... Z nami kockajo. Nastopi soočenje z realnostjo, ki praviloma ni takšna, kakršno smo si želeli ... Konflikt. Nujna konsekvence je sinteza – sprava, sprejemanje realnosti, kakršna je, kar je lahko razlog za optimizem. Elementi zvočne idile ne pripadajo več sanjam, ampak ravnovesju ozaveščenega, spoznanju.

Seveda je vse to prisotno že v starogrški drami, kaj ne? Optimizem pa je morda tudi zame nov ...«

Recepcija

* Schmidt, 19. 6. 2004: »Skladatelj v nekaterih nastavkih vnaprej skicira idejo in jo pelje čudovito skozi celotno izvedbo, zvočna idila iz malo tonov se je razvila brez časovne omejitve iz vseh kotov in vogalov dvorane. Kocke so zelo jasno prišle do izraza, preden dramatična zaostritev treh metalcev kock ne

pokliče vsakega k svojemu instrumentu. Tudi skladatelj prikoraka do klavirja in izvabi iz njega pridušene tone in glissande s kozarcem, vse se stalno menja – kakor da bi to počela nevidna roka.«

* Prim. še Kljun, 2005.

Stone Wind III

za saksofon, violončelo in harmoniko. Praizvedba: Elisabeth-Schneider-Stiftung: Christoph Kirschke - saksofoni, Primož Parovel - harmonika, Imke Frank – violončelo, 26. 06. 2006, *Freiburger Klangsequenzen, Sequenz 3, Landscapes*. Izvedbe: * Trio Sæitenwind (Karolina Öhman, violončelo, Olivia Steimel, harmonika, saksofon Jonas Tschanz), 10. 08. 2014, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. * Ista zasedba 1. 10. 2014, musica nova – phonische baccunicellen, Reutlingen.

Skladateljev komentar

Freiburger Klangsequenzen. Sequenz 3, 2005/2006. Landscapes. Christoph Kirschke (saksofon), Primož Parovel (harmonika), Imke Frank (violončelo): »Leta 1997 je na naročilo Društva slovenskih glasbenikov nastal duo *Stone Wind* za flavto in klarinet. Po praizvedbi v Ljubljani (Irena Grafenauer & Mate Bekavac) so sledile reprize na Nizozemskem, v Avstriji in po Nemčiji v interpretacijah članov različnih ansamblov. Kot komentar k skladbi je bil v programskih listih naveden tudi kratek stavek, ki je delo povezal z mojo življenjsko situacijo in mojim tedanjim umevanjem sveta

*'Veter, ki v tisočletjih razkroji kamen,
je kot bistra misel, ki potrebuje
(v danem primeru) skoraj stoletje, da uniči
človekove slabosti (ali pokvarjenost).'*

Kompozicijsko gre pri tem za gosto, vedno asimetrično spremeno taktov, skozi katere se pretaka glasbeni material, ki se širi, spreminja iz turbulentne akcijske polnosti v 'prazni tek', kot vodna brazda za ladjo. To se zgodi v več etapah v obliki vodne kapljice.

Leta 2004 je bil v Amsterdamu izmenjevalni koncert, kjer je program vključeval skladbe študentov in profesorjev kompozicije Akademije za glasbo v Ljubljani. Za to priložnost sem napisal novo verzijo skladbe, in sicer za šest glasbil. Toda glasbeni material mi ni dal miru in tako sta nastali še tretja in celo četrta verzija. Sprva za saksofon harmoniko in violončelo in nato, posebej za izvedbo z Ensemble Mosaik v Berlinu za klavir, harmoniko in violončelo, nato sem ta material ponovno uporabil v drugem stavku *Koncertant(n)i K(o-j)*

u-je-jo, koncertu za dva klarineta in orkester, in spet v čisto drugem kontekstu, v prvem stavku skladbe *Cum Grano Salis* [...].

V vsaki od teh skladb je našla 'tista ena' glasba novo priložnost samostojnega razvijanja, ki se je vedno lahko zrcalila v nekem novem kontekstu. Tako pri tem ne gre za perpetuiranje istega, temveč za poskus, da se določen, z različnih aspektov opazovani glasbeni material opredeli vedno znova.

Verzija za saksofon, harmoniko in violončelo je nastala na željo in podbudo Christopa Kirschkeja in je posvečena njemu, harmonikarju Primožu Parovelu in violončelistki Imke Frank.«

Recepcija

* Schnurrer, 2010: »Neprijetno, če založba kot samoumevnost predpostavlja poznavanje posebnih glasbenih oznak v novi notni izdaji in ne navede niti skladateljevih podatkov. Manko kakršne koli uvodne oziroma informativne besede učinkuje pri zahtevnih delih ne le hladno, temveč nagovarja potencialnega interesenta v motivacijskem konfliktu, ali naj se projekta loti ali ne, prej k zaključku 'rajši-prste-stran' in s tem zoža krog zagnanih zainteresiranih interpretov na majhno harmonikarsko »insajdersko« skupino – elitizem v sili torej, kar se lahko komornim čelistom ali klarinetistom pripeti le v redkih primerih.

Pri tem *Stone Wind III* zaradi svojih ritmično-metričnih postavk že na pogled telesno pritegne. Slovenski skladatelj Uroš Rojko uporablja in obdeluje na začetku skladbe metrične prainstinkte [Ur-Instinkte] daljnjih vzhodnjaških, denimo srbsko-bolgarskih regij z menjavami takta 17/16, 18/16, 13/16, 7/16, 19/16 in tako naprej. Skoraj kot lajtmotiv v prvem delu, nato kot osnovo takoj za srednjim tranquillo segmentom v okviru desetminutne skladbe vodi k punktiranim osminskim zaporedjem in iz njih izpeljanih velikih intervalnih skokov, predvsem velike septime in male none, pri čemer za tem simultano in v sosledjih z bogatimi variantami deli akcentuirane zvočne pokrajine [Klanglandschaft]. Klarinet in harmonika korespondirata, violončelo kontrastira ali vodi k homofonemu skoraj poenotenju iz faznih zamikov časovnih minimalizmov [Zeitminimalismen] – učinkovito in glede na ritmično uglasitev zahtevno za izvedbo. (Človek bi si kar zaželel privabiti kakega dirigenta à la Jean Baptiste Lully, takole za pokušino.) Če želimo nadalje zaznati vzhodnjaško-južnoevropske nacionalne značilnosti, potem opazimo po vsej skladbi unisono točke združevanja signalnih ali viškovno-sklepnih vlog, pogosto z drobnimi spremembami v vsakokratnem partnerskem glasbilu. 'Kulturno' subtilno nizanje sekund in nenadne kontrastne intenzitete zvoka zaznamuje četrti odsek, ki prehaja v sinkopirano igro udeleženih glasbil. Ritmično kompleksno

narezljani kvazi orgelpunkt na nizkem tonu D v basovskem klarinetu, violončelu in harmoniki (melodijski manual leve roke) pod terčno-sekstnim glasom (desni manual) tvori predtek meditativnemu sklepnemu delu z najtišjo dinamiko (pppp) in s posebnim 'odhodom', ki pomeni dejansko odhod z odra, saj se akordeonist in klarinetist previdno, med tem ko igrata, pomikata z odra skozi različna izhoda in se tako fizično in akustično izgubita v daljavi.

Menjava med različnimi različicami klarinetov prinaša dodatne barve v 'triglasju' zasedbe. Miniglissandi, flatterzungi (klarinet), pizzicati, tremolando, sul ponticello, sul tasto, miniintervali in 'zanke glissandov' ['Zeitlupen'-Glissando] (čez 18 taktov MM 84) v violončelu kakor tudi glisando po tipkah in tremolando na harmoniki pričajo o želji po barvnem izrazu skladatelja. 'Molto animato e deciso' (MM četrtnika = 100), 'Rúvido e giocoso', 'Tranquillo, quasi lontano', 'Lúcido e sempre molto ritmico' in 'Tempo sostenuto in modo meditativo' kažejo na skrajne temperamente dela. Zahtevnost obvladovanja posameznega glasu, obvladovanje skupne igre v daljšem časovnem loku in fleksibilne menjave različic klarineta nadgrajujejo moderni žanr glasbenega dela. Klarinetisti in violončelisti bi morali to delo integrirati v svoje standardno komornoglasbeno znanje.«

Koncertant(n)i k(o-j)u-je-jo

Koncert za dva klarineta in orkester. Praizvedba: Ljubljana, Orkester Slovenske Filharmonije, dir. David Itkin, solista Jure Jenko in Jože Kotar 25/26. 11. 2004. Izvedbe: * Radiosinfonieorchester Stuttgart des SWR, dir. Mark Foster, klarinetista Dirk Altmann in Kurt Berger, 29. 7. 2006, Stuttgart (SCM, World New Music Festival). * Slovenska filharmonija, dir. Simon Krečič, klarinetista Jurij Jenko in Jože Kotar, 14. 3. 2014, Ljubljana (Slovenski glasbeni dnevi).

Skladateljeve besede

Pirš, 2011, IPSS, 6. 5. 2011: »*Koncertant(n)i k(o-j)u-je-jo* je skladba, ki si jo je zaželel Jure Jenko, prvi klarinetist Slovenske filharmonije. Iz prvotne ideje, skomponirati koncert za klarinet, je vzniknila bolj ambiciozna zamisel o pravem »klarinetističnem totalu«, o skladbi za dva klarinetista z vsemi instrumenti, torej dvakrat Es, dvakrat A in dvakrat basklarinet, ob obsežnem orkestrskem aparatu. To bi bil energijsko nabit koloritno-kontrapunktični izziv.

Do realizacije projekta je prišlo leta 2004 v okviru oranžnega abonmaja Slovenske filharmonije, nekako v času moje 50-letnice.

Solistični material obravnava različne zvočne fenomene v petih ločenih stavkih. Solista sta nosilca drugačne izraznosti, kot smo je pri klarinetih morda vajeni. Es klarinet, ki ima navadno pridih ironičnosti in obešenjaškega humorja,

sem skušal pri obeh solistih zlasti v tretjem stavku uporabljati z eteričnim pridihom, kjer si, kot dva zvonova, v izmenjujočem pulziranju podajata tone, ki jih orkestrski inštrumenti kot odmev povzemajo in zadržujejo. Nastaja iluzija (filtrirane) akustike katedrale, določeni toni zvenijo kot reverb. Tonsko gradivo, ki izvira iz dua *Stone Wind* za flavto in klarinet, se je tu lahko izdatno razraslo.

Zamisel četrtega stavka je nekakšno »ošabno prerekanje« dveh basovskih klarinetov. Kakšno izrazno silovitost ima ta instrument ne samo v globoki, ampak tudi v napeti, visoki legi! In orkester, zlasti godala, ki igrajo poliritmično strukturo, nekakšno polifonijo ostinatnih pizzicatos, igranih s plektrumi, deluje, tam nekje »spodaj«, posebno ko vstopijo kontrabasi z »Bartok« pizzicati, kot gigantski hrumeči stroj. Hkrati pa se v tolkalih dogajajo silovite eksplozije, kot da bi se vsakokrat raztreščila zvezda. Tako se stavek tudi začne, s pokom in hrupnim žvenketanjem, kar nekaj se razleti.

V zadnjem stavku se, kljub občasnemu »trzanju« vse zapre vase in umiri. V dialogu, ki ponovno priključuje v spomin *Stone Wind*, se vse umakne v zatišje, celo tako daleč, da klarinetista med igranjem počasi zapustita prizorišče, vsak na svojo stran in njun tožeči, zibajoči se unissono se vse bolj oddaljuje, dokler se ne dotakne meje ravno še slišnega. Potem se oba solista naenkrat »prebudita« in kot v sanjah iz daljave v kaotični kadenci zaigrata, eden čez drugega (med seboj se ne slišita kaj dosti) prepoznavne fragmente iz cele kompozicije. Dimenzija prostora, zlasti globina, pride tu močno do izraza.«

Komentar v programski knjižici 29. Slovenskih glasbenih dni, Ljubljana 11.–14. 3. 2014: »Ko sem natanko pred desetimi leti zapisal imeni obeh solistov, ki sta takrat krstno izvedla to delo (Jure Jenko, Jože Kotar), sem opazil, da so vsi začetni zlogi njunih imen, razen enega, vezani na črko J: Ju, Je, Jo, Ko. Kakšna posrečena Ko-nstelacija, sem si dejal in začel zloge med seboj permutirati. Ko sem pristal na permutaciji Ko-Ju-Je-Jo, je Jože Kotar takoj opazil, da se v njej skriva beseda *kujejo*, če ji odvzamemo črki o in j (oj). Torej: K(o-J)-u-Je-Jo. In če besedi koncertantni odstranimo predzadnjo črko n, dobimo samostalnik koncertanti. Torej: Koncertantni KoJuJeJo ali pa Koncertanti kujejo. Končna formulacija torej: Koncertant(n)i K(o-J)u-Je-Jo.

Iz prvotne zamisli, da bi napisal koncert za klarinet (na pobudo klarinetista Jureta Jenka), se je postopno izoblikoval petstavčni cikel za dva solista na klarinetih in orkester. (Solista posegata tudi po različicah – basovskem in pikolo klarinetu.) Koncertantna glasba torej, kjer pa vloga solistov prvenstveno ni v iskanju običajnega rivalsko-koncertantnega dialoga z orkestrom. Veliko bolj predstavljata solistična instrumenta specifično markacijo orkestru, poudarjeno ostrino integriranega zvoka, niansirano osredotočenje dogajanja v

strukturi in barvi celotnega glasbenega tkiva. Zato je bil potreben razširjeni nabor solističnega pihalnega zvoka; silovit, kar bizarno zajedav je na primer ton basovskih klarinetov v visoki in gromovit v nizki legi, ljubko-grotesken pa v obeh pikolo klarinetih. Slojevit tonski material, ki sem ga v različnih fazah in različicah proučeval že v nekaj komornih skladbah v zgodnjih letih novega tisočletja, je v tem delu našel svojo novo identiteto. Koncertant(n)i K(o-J)u-Je-Jo je bil prvič izveden 25. in 26. novembra 2004 na Modrem abonmaju Orkestra Slovenske filharmonije pod taktirko Davida Itkina in je posvečen obema odličnima solistoma«.

Recepcija

Koblar, 2004.

Pompe, 17. 3. 2014: »Seveda je v takšno zaporedno nanizanko kot povsem presežno delo udaril Rojkov Koncertant(n)i K(o-J)u-Je-Jo. Skladba je zasnovana kot niz petih miniatur, ki raziskujejo različne teksturne situacije (solista sta predvsem orkestrova sogovornika) in nihajo od močno vzvalovanega orkestrskega pulziranja do meditativnih ravnin, pri čemer se zdijo ideje do konca izpeljane, rešitve kompozicijsko izpiljene.«

2005

Leto prinese niz komornih skladb z naslovom *Krog* (*Krog I* za kvartet gamb, *Krog II* za godalni kvartet – za komentar gl. Trdan, 13. 4. 2013 – in *Krog III* za kvartet harmonik) in verziji skladbe *Meteor* (za violino, violončelo in klavir ter verzija za flavto, violončelo in klavir). Nastala je tudi četrta različica *Vetra kama* (*Stone wind IV* za violončelo, harmoniko in klavir) in pa *Piano motorico* za dva klavirja, za katero je skladatelj ob izvedbi na Mednarodnem festivalu sodobne glasbe UNICUM 2006 (Društvo slovenskih skladateljev, 19.–20. 10. 2006) zapisal: »Vzpodbuda je prišla mimogrede, tako tudi skladba. Nekako ob vzpostavljanju empatične osredotočenosti v izpovedi mladih glasbenikov, ki iščejo samopodreditve v virtuozni motoričnosti. Kljub srhljivosti tega sveta je razposajenost vendarle neodtujljiva pravica mladih.« Najobsežnejša skladba tega leta pa je *In jedem Sprung*.

In jedem Sprung

za sopran, tolkala in živo elektroniko na besedilo Marianne Hall. Praizvedba: Sopranistka Heidi Elisabeth Meier, tolkalist Olaf Tzschoppe in Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR (režija zvoka: André Richard, Reinhold Braig, Thomas Hummel, Uroš Rojko),

5. 4. 2005, Freiburger Theater.

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja: »Prisluhnil sem besedilu Marianne Hall in skušal z nemuzikantsko gesto najti zvokovo epizodo jasne arhitekture in plesne gibljivosti. 'V vsakem skoku, ki jih čutijo konice tvojih prstov, čaka tvoje življenje. Morda.' To je bil vžigalni stavek, katerega semantična ambivalentnost, kakor tudi glasbeni potencial njegove strukture je v meni sprožila plaz ustvarjalne fantazije.

Delo, ki je realizirano v Eksperimentalnem studiu Heinrich-Strobel-Stiftung SWR v Freiburgu [...] je zvočna študija metamorfoz akustičnih impulzov z multipliciranjem, zamikanjem [Verschiebung] tonske višine in časovno-prostorske manipulacije.«

V komentarju ob praižvedbi ni celotnega besedila, na koncu je dodan odstavek o posvetilu, da je skladba posvečena sopranistki Heidi Elisabeth Meier in tolkalistu Olafu Tzschopeju.

Recepcija

Rüdiger, 2005: »V središču pozornosti je bila praižvedba *V vsakem skoku* Uroša Rojka. Slovenski skladatelj je našel navdih za svoje obsežno delo v pesmih Marianne Hall: 'V vsakem skoku, ki jih čutijo konice tvojih prstov, čaka tvoje življenje. Morda.' Odprtost verza nosi v sebi uspeh in neuspeh, energijo in nemoč – to kuje Rojkov nastavek. Ko Heidi Elisabeth Meier (Sopran) izgovori te besede in jih ekipa za mešalno mizo (Reinhold Braig, Thomas Hummel, André Richard) v nepredvidljivem sosledju pošlje v prostor, se marsikdo v publikli nasmehne. Rojkova glasba vsebuje tradicionalne elemente, kot so tonska središča in melodični fragmenti, ampak je vedno v skoku proti oddaljenim svetovom zvoka.«

2006

Poleg klavirske miniature *Maria Daniela*, prikupne *Žabecede* za otroški zbor in klavir in harmonikarskega tria *Pobegli trio* (izveden 26. 10. 2007 na Kogojevih dnevih na Zemonu in natisnjen pri Edition Wunn) nastane še peta verzija *Vetra kamna, Stone wind V* za klarinet, violončelo in harmoniko. Za dvajseto obletnico ansamba Aventure iz Freiburga napiše *A venti ... ur* za 11 glasbenikov (praižvedba v Freiburgu je 19. 5. 2006)

A string of pearls

za violo in klavir. Praižvedba: viola Svava Bernhardtier-Šarc, klavir Simon Krečič, 17. 5. 2006, Ljubljana. * Viola Petra Ackermann, klavir Hsin-Huei Huang, 26. 3. 2008, Graz, in 9. 5. 2008 Dunaj. * Viola Annegret Mayer-Lindenberg, klavir Małgorzata Walentynowicz (Ensemble Garage, Köln), 24. 3. 2014, festival aXes, Krakov.

Skladateljev komentar

Skladatelj arhiv: »Nič skupnega nima z istoimensko skladbo Glenna Millerja. Naslov se veliko bolj nanaša na današnji vsakdan, v katerem je težko ločiti 'perle' od laži in prevar. V teh machiavellističnih časih naraščajoče deficitarnosti človeških vrednot («po-stvar-jenje» človeka, kot bi dejal Klaus Huber), skušamo biti toliko bolj vredni in pošteni v svojem delu. Če je v tem res kaj vrednega, kot verjamemo, je le upati ...«

Slovenska različica ima drugačno dikcijo in dodatno informacijo o posvetilu: »Kar prepogosto se dogaja med ljudmi, da ne veš, kdo ti naliva čistega vina. Z naslovom 'A String of Pearls' ('Niz biserov', kar lahko pomeni tudi – niz laži) pa je možno osvetliti še drug problem in ta je najzvestejši ustvarjalčev spremljevalec: Nikoli namreč ne moreš biti zagotovo prepričan, ali je to, kar si naredil, res tako (vredno) kot misliš, upaš in verjameš ali ne. Pri izvedbi se praviloma izkaže. Ali pa, v ne najslabšem primeru, šele čez mnogo let.

Skladba 'A String of Pearls' je posvečena odličnima glasbenikoma, izvajalcema krstne izvedbe, violistki Svavi Bernhardtier - Šarc in pianistu Simonu Krečiču.«

Monolog padlega angela

improvizacija za »polklarinet« Praizvedba: skladatelj, 30. 12. 2006 v Račah. Izvedbe: 26. 9. 2009, Neue Wege Neue Klänge, Belgisches Haus, Köln. * 4. 10. 2009, Historisches Kaufhaus Freiburg. * 27. 3. 2008, Ljubljana. * 13. 10. 2008, Ljubljana. * 30. 6. 2009, Städtische Galerie Karlsruhe. * 4. 10. 2009, Benefitzkonzert für Sierra Leone, Freiburg historisches Kaufhaus. * 6. 11. 2009, Weingartener Tage für Neue Musik. * Trio Quo vadis, 10. 8. 2010, Festival Radovljica. * 3. 8, 17. 8. 2010, Bol na Braču. * 10. 8. 2010, Festival Radovljica. * 5. 11. 2011, Ljubljana. * Trio Quo vadis, 22. 11. 2011, Celje. * Skladatelj, 8. 11. 2012, Festival aXes, Krakov. * Trio Quo vadis, 20. 3. 2012, Velenje. * 29. 11. 2012, Graz, New-york, Krallsruhe, Berlin, Udine, Basel, Komponieren heute 5. * Miguella Marelli, Koper, 8. 4. 2014, Bienale Koper. * 19. 4. 2014, Slovene and American Composers Perform in Both New York and Koper, New York. * 25. 10. 2014, Spectrum NYC Chamber Music America event and party, New York. * 18. 7. 2015, The Hague (Royal Conservatory). 11. 12. 2015, Trst (TriestePrima), 12. 12. 2015 Ljubljana (KUD Španski borci).

Skladateljeve besede

Arhiv skladatelja (o polklarinetu glej razlago skladbe *Tongen*): »Skladba je (do-slej) improvizacija za poklarinet in se je v zadnjih letih z različnimi izvajalnimi

tehnikami razvijala naprej. Nenavadno, netemperirano intoniranje, specifične [...] vrste vzbujanja zvoka je mogoče po mojem še posebej smiselno razširiti in poglobiti s postopki žive elektronike. Projekt bi zato zelo rad realiziral še v tem smislu.

Pirš, 23. 3. 2011: »Naslov je mogoče razumeti eksistencialistično. Improvizacija temelji na določenih zmožnostih tega glasbila, ki nastane s tem, da klarinetu odvzamemo zgodnjo polovico in na spodnjo pritrdimo ustnik, ali pa tudi ne. Izvaja se z desno roko, z levo, ki je zdaj prosta, pa se lahko z zapiranjem in odpiranjem odmevnika spreminja intonacija, oblikuje in lomi ton ter izvablja wa-wa efekt.

Improvizacija se je tekom let in mnogih izvedb umikala formalno vedno bolj definirani celoti z izbranimi okreti, ki so obveljali kot »pravi«.

Pri vsaki izvedbi pa se *Monolog* kljub temu še vedno nadgrajuje in variira, odvisno od situacije, akustike, prostora, publike. Skladbo pa bo prej ali slej potrebno zapisati, ne nazadnje zato, da bo še kak drug klarinetist lahko poizkusil ... (Zapisana je bila poleti 2013).«

Recepcija

* Stadtler, 2015: »Izjemni značaj svojega glasbenega sveta je prikazal z improvizacijsko solistično točko na poklarinetu – z naslovom *Monolog padlega angela*. Na osupljiv način uporablja vse dele svojega polglasbila, da bi s tem izvabil želeno magično-fascinirajočo, iz posameznih v sebi počivajočih tonov in šumov izrazno moč, katere tonski svet je neustavljivo očaral [verzauberte].«

* Glasenapp, 2009: »K svojim izvirom kot klarinetist se Rojko obrača s svojim *Monologom padlega angela*: le na spodnjem delu glasbila ima pritrdjen ustnik in ubira s hitrimi prstnimi gibi in z dušenjem odmevnika nove poti vzbujanja zvoka – koncertni klavir je 'odgovoril' s stisnjenim pedalom na svoj način. Nič preveč umetnega, temveč igrivo iz prakse predstavlja Rojko svoje ideje in zvočne predstave [Klangvorstellungen] – simpatičen nastavek, ki ga je občinstvo spremljalo z veliko koncentracijo.«

* Pirš, 23. 3. 2011.

2007

Tega leta napiše dva dua, poleg dua *Hommage a M ...* za oboo in klavir (izvedba oboa Matej Šarc, klavir Nina Prešiček, 3., 4. in 8. 4. 2008 v Ljubljani) napiše še *Im Zeichen des Erfühlens* za klarinet in harmoniko (oktobra 2007 skladatelj skladbo krsti s Hugom Nothom na Visoki šoli za glasbo v

Trossingenu; z lukom Juhartom jo izvede v Ljubljani 13. 10. 2008, 11.12. 2015 v Trstu in 12. 12. 2015 v Ljubljani; dve leti kasneje pripravi različico za pozavno in harmoniko za Mikea Svobodo in Stefana Hussonga, izvedba 5. 12. 2009 v Stuttgartu na Festivalu Die Reihe). Nastane tudi glasba za lutkovno predstavo *Krst pri Savici* (po predlogi Franceta Prešerna; premiera Gledališče Glej 6. 2. 2008), ki je bila predstavljena kot koprodukcijska postavitev Lutkovnega gledališča Ljubljana in Gledališča Glej (režija in dramaturgija: Alenka Pirjevec, Karel Brišnik. Premiera je bila 6. 2. 2008). Predhodno leto začeta skladba *Izvir* – za komorni orkester pa dobi dve različici, ena z obligatnim polklarinetom in ena brez njega. *Izvir* za komorni orkester in obligatni polklarinet izvedejo 28. 09. 2007, na Varšavski jeseni v sestavi AUKSO komorni orkester, dir. Marek Moś, in skladatelj kot (obligatni) solist (izvedba brez obligatnega polklarineteta še 27. 10. 2008, ISCTM World Music days 2008, Vilnius).

Izvir II

za veliki orkester in obligatni polklarinet. Praizvedba: 'Vzhod-zahod'- EBU koncert simfonikov RTV SLO, dir. En Shao, solist Uroš Rojko, 15. 5. 2008, Ljubljana.

Skladateljev komentar

Skladateljev arhiv (delna angleška verzija komentarja skladbe *Izvir* je objavljena v Warsaw Autumn 2007. 50th International Festival of Contemporary Music, 285–6): »Precej težko bi našel bolj prikladen naslov za skladbo. Odslikava namreč prvobitno naravo ustvarjalnega dela, ki predpostavlja umsko-duhovni proces, pogojen z neusahljivio slo po porajanju. Veliko skladb iz preteklosti bi torej lahko tako naslovil in prav neverjetno se mi zdi, da je 'Izvir' postala šele skladba z zaporedno številko 117. Izvir pa asociira tudi pojem čistega, svežega, brezkončnega, prvinskega, neomadeževanega, dinamičnega, fluidnega ... Vendar je izvir kot sinonim porajanja, zlasti zdaj, v aktualni sedanosti, tudi tragičen. Nikoli do sedaj ni bilo porajanje tako očitno, svojevoljno in neizbežno izpostavljeno globalnemu izničenju. Ker je smisel porajanja v porajanju samem, se bo slednje nadaljevalo, četudi bo postalo absurd. Veliko vprašanje je, če je v koncept civiliziranega človeškega življenja sploh še mogoče vnesti tako radikalne spremembe, ki bi lahko zaustavile zastrašujoči proces splošnega razčlovečenja in postopnega samouničenja. Neizbežno soudeležen, soodgovoren pa je vsak, ki se rodi kot človek.

Skladbo 'Izvir', katere prva verzija (za komorni orkester in obligatni polklarinet*) je bila prvič izvedena septembra 2007 v Varšavi (naročilo ob 50.

obletnici festivala Varšavska jesen), sem po naročilu RTV Slovenija predelal v 'IZVIR II' za simfonični orkester in obilgatni polklarinet*. Tako razširjenemu in obogatenemu zvoku pa se v smislu tematike (vzhod–zahod) tokrat pridružuje še uvodni kolaž, posnetek kitajskih instrumentov Pipe in kitajske flavte, ki sem ga pripravil prav za to priložnost. Čeprav kitajska **kultura** nedvomno ne nosi krivde, pa so me politične razmere v Tibetu vseeno prisilile k integraciji kitajske in tibetantske glasbe. Tako sem uvodni kolaž kitajskih glasbil dopolnil z molitvami tibetanskih menihov. Improvizirana kadenca na polklarinetu*, ki nastopi proti koncu skladbe, pa se neposredno navezuje na uvodno konfrontacijo obeh izročil. Skladba IZVIR II je posvečena Tibetu.

* glej razlago o polklarinetu pri skladbi *Tongen* (1986).

Recepcija

* Pirš, 23. 3. 2011.

2008

Acustica

za (po potrebi rahlo ozvočen) klavir solo. Praizvedba: Marina Horak, 4. 11. 2008, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Skladatelj arhiv (nemški komentar): »V tem delu je v ospredju ideja 'negativne' igre, to pomeni odzvenevanja zaigranih (tudi razloženih) akordov.

Skladatelj arhiv (slovenski komentar): »Melodično gibanje, ki zaživi znotraj odigranega akorda, je posledica kontroliranega odstavljanja (spuščanja) klavirskih tipk. 'Melodija' ne nastane z nizanem novih, temveč nasprotno, z odvzemanjem že zvenečih tonov. V idealnem primeru bi morala biti tona mali in enkrat črtani ges uglasena 31 centov nižje. Tako bi akord es-(nižji)ges-as-b-c, podvojen v oktavah, tvoril 6.-7.-8.-9.-10 ter 12.-14.-16.-18.-20. alikvot na osnovo tona kontra As. Zamisel pa deluje tudi v temperirani uglasitvi, saj predmet pričujočega 'akustičnega raziskovanja' ni precizno odbiranje posameznih frekvenc, temveč omenjena tehnika 'negativnega' igranja kot komplementarna odslikava konvencionalnemu podajanju zvočnega gradiva.

Akustiko sem napisal za prijateljico in kolegico, pianistko Marino Horak.«

2009

Skladbo *Dilondra* za violino, violončelo, violo in klavir praižvedejo 16. 4. 2009 v Škofji Loki. Na repertoarju jo ima Kairos kvartet (8. 11. 2009 na International Weingartener Tage für Neue Musik). Napiše tudi *Nežno čez strune* za klavir in rekvizite (praižvedel jo je skadatelj 6. 11. 2009 na International Weingartener Tage für Neue Musik). Osrednje delo tega leta je komorna opera *Kralj David, citre in meč*. Fragment iz te opere je kot samostojna skladba nastala *Alles Windhauch* za klarinet, klavir, violončelo in ad libitum skupino glasbil, ki jo praižvede Ensemble SurPlus na koncertu v In Memoriam James Avery 28. 2. 2010, E-Werk, Freiburg. Iz fragmentov komorne opere je nastal ciklus *Lovljenje vetra za klarinet*, kitaro on harmoniko, izvedba Trio quo vadis, 10. 8. 2010, Festival Radovljica. V isti zasedbi je skladba zazvenela 22. 11. 2011 v Celju in 20. 9. 2014 v Beogradu.

König David, Zither und Schwert

komorna opera, libreto Marc Günther po Stari zavezi. Praizvedba: Anton Webern Kammerchor, Ensemble Aventure iz Freiburga in igralec Christoph Müller pod vodstvom Hansa Michaela Beuerla, 23. 10. 2009, Kinder und Jugendtheater im Marienbad, Freiburg. Ponovitve: * 25., 27., 28., 29.10., 27., 28., 29. 11. 2009 v isti hiši, 7. 11. 2009 je bila v isti izvedbi izvedena še International Weingartener Tage für Neue Musik. * Ista zasedba še 24. 3. 2010, Center za urbano kulturo Kino Šiška v Ljubljani (SGD). * 1., 2., 3., 5. 10. 2010 Anton Webern Kammerchor, dir Hans Michael Beuerle, Ensemble Aventure, Theater im Marienbad, Freiburg.

Vokalni ansambel Antona Weberna iz Freiburga

Betsabeja, Mladi vojščak, Angel: Sonja Bühler (1. sopran);
Absalom, Havila, Dekla: Lotte Kortenhaus (2. sopran);
Mihola, Vedeževalka v Endorju, Šima in Dekla: Qristiana Schmeling (mezzosopran);
Savel 1., Natan, Eliab: Till Schumann (alt);
David: Moritz Kallenberg (1. tenor);
Goljat, Urija, Abinadab: Jens Eggert (2. tenor);
Samuel, Joab: Richard Leisegang (1. bas);
Savel II., Starec, Popotnik, Efraim: Martin Beilicke (2. bas);
glasbena asistenca: Daniel Roos, Stephanie Gurger; organizacija: Guido Bussemeier.

Ansambel Aventure, Freiburg

klarinet, basklarinet: Walter Ifrim; pozavna: Thomas Wagner; harmonika: Luka Juhart (k.g.); kontrabas: Aleksander Gabrys (k.g.); tolkala: Johannes Knopp.

Gledališče v Marienbadu, Freiburg

Pripovedovalec: Christoph Müller; Dramaturgija produkcije, scenografija, akvareli: Margrit Schneider. Tehnično vodstvo – luč: Bernhard Ott; tehnika, ton: Hanna Rebstock; produkcija: Thomas Schmolz in Festival Ljubljana.

O zgodbi

Margit Schneider, Theater in Marienbad (programski list ljubljanske izvedbe 24.3.2010): »Skoraj o nikomer nas Sveto pismo ne informira bolj izčrpno kot o kralju, ki je ustanovil Izrael. Le malokdo je osvetljen s toliko plati kot David. Kronike ga opisujejo kot idealnega vladarja, kot globokega vernika, pesnika, kot vzor v zgodovinskih knjigah, barvito ga rišejo kot živo in vsestransko osebnost. Združuje paletu idealnih podob, ki bi ustrezale kakšnemu mesiji, je lep in privlačen, nežen, pa tudi pogumen bojevnik, izvrsten strateg in očarljiv govorec. Znan je postal kot glasbenik, ki zdravi, pripisujejo mu številne psalme, ples in pesem sodita k njegovi podobi. Zrasel je kot najmlajši med brati v nepomembni družini. Izbran za pastirja, postane po zmagi nad Goljatom vodja najemnikov v izraelski vojski, kot begunec pred Savlovo zavistjo zbeži v sovražno deželo Filistejcev, kjer prevzame vodstvo skupine upornikov. Zaradi vojaških uspehov ga povzdignejo v kralja Judeje. Ko se kralj Savel spričo vojaškega propada poda v smrt, postane David tudi kralj Izraela in združi obe deželi v eno kraljestvo. Upošteva tradicijo mu uspe ustvariti uravnoteženo vladavino, ki pa se dokončno razcveti v času vladanja njegovega sina Salomona. Značilni za 40 let njegovega vladanja so diplomacija in spretnost pa tudi nepopustljivost in trdota do sovražnikov.

Je izbranec, ki ga vodi Bog – skoraj (!) vedno ravna z njegovim privoljenjem in se mu v globoki veri zahvaljuje. David ni junak v klasičnem pomenu besede, na eni strani ga njegova muzično mila plat, na drugi pa bojevniško trda stran prikazujeta v dvojni luči kot zlomljenega heroja. V življenju tava skozi neštete globeli, njegove uspehe zaznamuje samota. Za prva leta je značilno trpljenje, ki ga je prizadejal drugim, pozneje pa je on tisti, ki veliko trpi. David mora spoznati, da je popolnoma odvisen od Boga, Bog pa ne od njega. Nikoli ni povračila, le ljubezen.

Libreto opere se opira le na nekaj zgodb sicer v obeh knjigah obširno opisane – ga Samuelovega življenja. Riše Davida kot izbranega pastirja, ki depresivnega kralja ozdravi z močjo glasbe, pa tudi kot junaka, ki premaga Goljata z močjo svoje vere in s tem izzove prvo revolucijo – in ljudstvo ga opeva kot nekoga, ki je boljši od kralja.

Kralj Savel postaja ljubosumen in nezaupljiv. Sprva se sicer poveže z mladim junakom in mu da celo hčerko Miholo. Potem pa, kot poroča Sveto Pismo,

skuša Davida umoriti, a mu to ne uspe. Zaščita Boga? Tudi v poznejšem izgnanstvu je David vzor upornikom proti Savlu. Stari kralj uvidi, da je izgubljen, da mu Bog ne stoji več ob strani, zato se umakne v smrt.

David postane kralj Judeje in Izraela. Ljubezen in naklonjenost ljudstva si pridobi s spretnostjo v vojnah, z diplomacijo in dobro izbiro zaveznikov. Na vrhu moči in slave doživimo Davida, ki se sprašuje, kakšne namene še ima Bog z majhnim človekom, boji se in prizna svoj strah pred veliko nalogo, ki mu jo Bog nalaga. David si hoče zagotoviti božjo naklonjenost, prinesiti veli skrinjo zaveze in priredi pravo orgijo čaščenja Boga. Toda pri soprogi izzove ta dirrendaj le posmeh in Davidu pove, da je pravi bedak. Hudo sprta zakonca se odvrneta drug od drugega.

Kot vsako leto ob tem času, se spet začne vojna, David pa ostane doma in se dolgočasi. S strehe svoje palače zagleda angelsko lepo Betsabejo pri kopeli. Zaslepljenemu od strasti mu ni mar, da je soproga stotnika, ki je zanj odšel v boj. Da jo privedi k sebi. Betsabeja zanosi. Moč in oblast sta Davidu stopili v glavo, stotniku naloži nalogo, ki je ne more izpolniti, zato mora le ta umreti. Betsabeja postane Davidova žena in mu rodi otroka, toda božja volja je, da otrok umre. Pri drugem porodu se rodi modri Salomon.

Tu sreča Davidu obrne hrbet. Zapravil je milost, ker je storil nekaj, kar Bogu ni povšeči: podeljeno moč je izrabil v osebno korist. Posledica je ta, da se tudi v družini morala zrahlja – sin Amnon posili hčerko Tamar in ji naredi otroka, sin Absalom ga zato ubije. Da bi vzpostavil red, mora David Absaloma pregnati. Ko se Absalom vrne, ga David, med tem že star in očitno nedostopen tiran, zavrne, sin pa se maščuje in zaneti upor. Absalom boj izgubi, ujamejo ga in zahrbtno umorijo. Ob tem se zlomi tudi kralj David. Za kratek čas še zavlada, osamljen, dvomeč in žalosten skuša vse, kar je ustvaril zadržati in urediti in predati tistemu, ki bo Izrael pripeljal v svetlo prihodnost, sinu Salomonu.«

Recepcija.

* Hans Michael Beuerle, prevod Peter Bedjanič (Programski list ljubljanske izvedbe 24. 3. 2010): »Kar takoj: Rojkova uglasbitev zgodbe o kralju Davidu je glasbena parodija. Kot večina primerov te vrste se je porodila iz nuje – pa vendar je vse prej kot rešitev na silo. Monteverdi je preoblikoval Ariadnino tožbo, odlomek iz opere Ariadna, izgubljene v mantovskem požaru, v veliko Marijino tožbo *Pianto della Madonna*. Händel je s svojo veličastno glasbo rešil igro *Alceste* Tobiasa Smolletta, ki je zaradi previsokih stroškov niso uprizorili, s tem, da je iz nje ustvaril intermedij *Herkulova izbira*. V časovni stiski je Mozart za oratorij *Davidde penitente* za društvo Wiener Tonkünstler Societät

uporabil glasbo iz svoje nedokončane *Velike maše* v c-molu. Bach bi lahko mirno zavrzel kantato za rojstni dan poljsko-saške kraljice *Zazvenite pavke*, če ne bi našel nekoga, ki je bil na hierarhični lestvici še višje kot ona, in mu je smel posvetiti delo kot *Božični oratorij*. Naštevanje bil lahko nadaljevali: Rossini, Brahms, Stravinski, Holliger ...

Ne povsem prostovoljno se je tudi Uroš Rojko s svojo komorno opero *Kralj David* pridružil tradiciji parodične opere. Nuja, zaradi katere je nastala parodija, je bila zelo sodobna. Nastala je zaradi perverzности novodobnega pridobitništva. Naj na kratko povemo zgodbo.

Ko smo se odločili, da bomo prosili Uroša Rojka, da bi za nas napisal komorno opero, smo skupaj začeli iskati ustrezen siže. Končno smo ga našli v romanu *Vitez, ki ga ni bilo* Itala Calvina, v katerem je sodobni avtor veliki stari fabuli nadel čudovito norčavo preobleko. Navdušeni nad zamisljivo smo se lotili dela in takoj vložili prošnjo za dovoljenje založbe v zvezi z avtorskimi pravicami. Pisateljica Doris Reckewell je na podlagi romana napisala lep libreto in Rojko, ki se je medtem navdušil za snov, je ustvarjal glasbo od prizora do prizora kot v transu. Niti slutili nismo, da se nad našim lepim projektom zbirajo temni oblaki.

Založba nam je sporočila, da zastopa avtorjeve pravice po novem neka velika agencija in da bo treba na dovoljenje nekoliko počakati. Več naših povpraševanj je ostalo brez odgovora. Končno so zahtevali libreto in partituro. V odgovor smo dobili prepoved. Pri agenciji Calvino Estate ta čas ne dajejo dovoljenj za uprizorjanje. Ves trud, da bi prepoved preklicali, je bil zaman.

Kaj storiti? Da bi rešili vsaj glasbo, smo morali najti novo zgodbo, podobno arhetipsko in s približno enako gradnjo, kot jo je že imela predloga, vendar brez vsakršne vsebinske povezave z njo. Na rešilno misel je prišel Marc Gunther: David – njegova pot od pastirčka s citrami do najmogočnejšega vladarja svetovne zgodovine, do od Boga obdarjenega psalmista. Günther in Rojko sta se lotila dela. Avtor besedila je z glasbo v ušesih ustvarjal novo besedilo, sledil mu je skladatelj z novim besedilom v ušesih in mu prilagajal glasbo. Kreativna ježa dveh na enem konju!

Rezultat je presenetljiv – ali pa tudi ne. Če se zaradi novega besedila in spremenjene situacije izgubi možnost za popolno prilagajanje glasbe besedi, pride v poštev le dve možnosti: glasba seže do globin ali pa ne ustreza. Po Heglu se s tem, da se staro uniči, ohrani novo.

Lep primer za ta občutljivi postopek je Bachov *Božični oratorij*: parodična predloga pravzaprav ne ponuja več kot glasbene upodobitve ognjemeta ob

kraljičinem rojstnem dnevu, v *Božičnem oratoriju* pa se ta sicer lepa, naivna upodobitev umakne navdušeni radosti nad rojstvom v božični noči, ki bo odrešilo človeštvo.

Podoben potek lahko opazimo tudi v našem primeru: opera se v prvotni obliki začenja s prizorom vojske, ki ure in ure čaka na žgočem soncu na parado pred cesarjem. Nastala je sugestivna zvočna slika: slišimo kromatične zvoke, naložene drugega na drugega, mikrotonalno zgoščene tone - pevcem jih posredujejo inštrumenti, grozeči crescendi večajo napetost, ki jo sicer poudarja zlovešče mrmranje bobnov. Pevci v vlogah bojevnikov v težkih oklepih, izmučeni zaradi vročine, zaključujejo svoje tožeče, dolgo razvlečene tone z glissandi, ki nakazujejo, da so omedleli ali zaspali, o tem pa govori tudi pripovedovalec. Na začetku Kralja Davida slišimo vzdih Izraelcev, ki v puščavi čakajo na rešitelja (glissandi dobijo novo konotacijo). Afekt zavzame mesto slike, ta pa s tem postane le še učinkovitejša.

Seveda pa podobno majhne spremembe glasbenega stavka niso zadoščale. Vse skupaj je lahko uspelo le zato, ker je Rojko v resnici sposoben tak postopek uresničiti. Je prilagodljiv, včasih ima kar prekipevajočo domišljijo in obvlada obrt, pa tudi gradivo in strategijo skladanja in inštrumentiranja. Ob tem se mi zdi pomembno, da je njegovo komponiranje tako razburljivo sodobno, a hkrati globoko zakoreninjeno v arhetipskih vzorcih in likih. Mogoče je to povezano z njegovim slovenskim poreklom, kajti podobno je tudi pri drugih skladateljih, ki prihajajo s tega kulturnega območja: pri Jánačku, Kodalyu, Bartóku in Ligetiju, ki je bil eden njegovih najpomembnejših pedagogov. Z njimi ga povezuje tudi izrazito modalno glasbeno razmišljanje, ki omogoča prej preurejanje znotraj že napisane skladbe kot pa procesno-metamorfozno komponiranje, ki ga pogosteje najdemo pri skladateljih, ki so zrasli v Srednji Evropi. Tako mu je na primer uspelo premestiti plesno sceno iz tretjega prizora, v kateri David pleše pred skrinjo zaveze, v četrtega, ali pa prvotno šesti prizor zamenjati s sedmim in se s tem približati zamisli Marca Güntherja, da bi opero končal z epilogom, kot z majhnim koncertom psalmov iz Visoke pesmi.

Zadnjo značilnost Uroša Rojka in njegove glasbe, ki mu je pomagala uresničiti občutljivi postopek samoparodiranja, je treba iskati v popolni odsotnosti nečimrnosti in vsakršnega dogmatizma. Zanima ga predvsem, kako glasba, ki jo piše, zveni. Ali izraža to, kar si predstavlja in bi rad posredoval, ne pa, ali ustreza standardom te ali one šole. Ko Uroša Rojka še nisem poznal in sem poznal le malo njegove glasbe, mi je neki kolega rekel: 'ta ti zna tako za otroke kot za odrasle.' To pa ga ne usposablja samo za ta projekt. - Dovolj hvale za vnaprej!«

* Hoffmann, 18. 10. 2009: »Ko so za 23. oktobra najavili premiero opere *Kralj Davida, citre in meč* v Theater im Marienbad, so se mnogi začudili. Ne zaradi starozavezne snovi, ampak ker je bila najavljena 'skurilna viteška zgodba'. Skladatelj je ostal isti, Uroš Rojko.

Velja za parodijo, ko se zgodi drugače, kot pričakujemo. Avtorske pravice so terjale spremembe načrta, tako da je zdaj v središču dogajanja kralj Izraela. V freiburškem gledališču niso tako vznemerjeni, čeprav je bil prvotno zamišljen projekt in libreto Doris Heinz že v študijski fazi. Biblična zgodba sega po velikem, planetarnem, to je hvaležna snov, saj 'prah ne sede na velika besedila'.

Razlog mirnosti morda tiči v tem, da je v projekt vpletenih več ljudi. Christoph Müller je seveda kot član igralske zasedbe Theater im Marienbad udeležen pri produkciji, glasbeni delež te komorne opere si delita Ensemble Aventure in komorni zbor Antona Weberna iz Freiburga. Morda je mogoče, tako poudarja vodja Hans Michael Beuerle, sodelovanje še z Društvom za Novo glasbo *Mehrklang* v Freiburgu. Koprodukcija in posredovanje sodijo k njihovim temeljnim nalogam. Otroci in Nova glasba – tu je potrebno posredovanje. Tudi na to gledajo z umirjenostjo. 'Ko otroci poslušjo glasbo, ne sprašujejo, ali je Nova ali Stara,' pojasnjuje Hans Michael Beuerle in vodja gledališča Hubertus Fehrenbacher poudarja 'Zahtevati namesto podcenjevati' [Fordern statt Unterfordern]. Po drugi strani, dodaja Beuerle, je dobrodošla priložnost prelomiti getovski status Nove glasbe in jo zasidrati kot izraz našega časa. In vendarle bi lahko šlo za eksperiment, čeprav Uroš Rojko ni znan zaradi 'intelektualne mikrotonalnosti', pravi Hans Michael Beuerle, temveč prej zaradi svoje sposobnosti prestavljanja slik v glasbo [Bilder musikalisch umzusetzen]. [...]

Nekdo, ki zabrede

Mladi pevci nenehno preskakujejo med svojimi vlogami solistov in zbora, nastopajo pa tudi scensko. Pripovedovalca in pevce spremljajo projekcije akvarellov, ki simbolizirajo življenjske postaje kralja. Režiser Marc Günther prikaže Davidovo zgodbo o vzponu in padcu v šestih epizodah in epilogu. Pri njem David ni le sijoči mladi junak, ki je s pračo ubil velikana Goljata, ampak tudi nekdo, ki stori napako in zabrede. David je, tako pravi Günther, zgovorna podoba tega, kar življenje je. Prispodoba tudi za nekoga, ki mora kot javna osebnost zavarovati svojo zasebnost – in pri tem mu spodleti. *Kralj David, citre in meč* opisuje dva pola junakove osebnosti: muzične in državniške, utelešene z vojno. Kdor pa misli, da se glasba poslužuje orientalizmov, se moti. Citre in meč se ne vidita, soglasno zagotavljata Beuerle in Günther, ampak se zgolj slišita in čutita.«

Rudiger, 26. 10. 2009: »Gre za najhujšo smolo, ki se lahko zgodi v gledališču. Štiri tedne pred praizvedbo opere pošlje agencija, ki štiti avtorske pravice (dedičev) Itala Calvina, prepoved uporabe njegovega teksta. Brez utemeljitve. Na začetku leta so se pisateljica Doris Reckewell, dirigent Hans Michael Beuerle in skladatelj Uroš Rojko namenili izdelati komorno opero po predlogi romana *Vitez, ki ga ni bilo* Itala Calvina. Pristojna založba Hanse-Verlag, ki se je s projektom strinjala, je morala svoje pravice predati agenciji Wylie v Londonu. Po mnogih mailih in telefonijadah je padla odločitev: končana in že naštudirana opera se ne sme izvesti.

Kaj storiti? ko je slišal glasbo, je režiser Marc Günther, ki je gledališču v Marienbad priskočil na pomoč, sklenil uporabiti biblično zgodbo kralja Davida. Zlog za zlogom je Günther vnašal nove besede, upoštevajoč poudarke in ritem. Nastal je popolnoma nov tekst, ki ga je Rojko vnesel v partituro, pri čemer je moral, kjer je bilo potrebno, glasbo novemu tekstu prilagoditi: 'Ustvarjalno zahtevno delo, dva na enem konju!' je zapisal Hans Michael Beuerle v programski knjižici. Iz viteza, ki ga v resnici nikoli ni bilo, je nastala komorna opera *Kralj David, citre in meč*.«

Rdečica na Goljatovem čelu

V sijajni, v okviru 'MehrKlang Freiburg' izvedeni premieri v razprodanem Theater im Marienbad, nikakor nismo imeli občutka, da poslušamo in gledamo rešitev v sili. Ta prefinjeni gledališki večer je očaral od samega začetka. Instrumentalna zasedba ansambla Aventure ni bila velika: klarinet (*Walter Ifrim*), pozavna (*Thomas Wagner*), harmonika, kontrabas in tolkala. Toda kakšne razsežnosti odpira Rojko z njimi! Ko Johannes Nied iz kontrabasa izvabi neslutene [ungeahnte] alikvote ali harmonika izpod prstov Luke Juharta postane čarobna harfa, dobi glasba odprtost, da ostrmiš. [staunen macht]. Marc Günther je zamejil pripoved o Davidu na glavne življenjske postaje bibličnega junaka. Maziljenju pastirčka sledi boj z Goljatom. Izmenjujejo se vojaški spopadi in lirični intermezzi z njegovima soprogama Mihol (osredotočeno: Christiane Schmeling) in Betsabejo: to življenje oblikujejo citre in meč.

Pripovedovalec Christoph Müller vodi poslušalca za roko. Povezuje scene in včasih tudi poseže v dejanje. Celotni večer seva lahkotnost in humor. Tako kot skicasti, ljubki akvareli Margrit Schneider (dekoracija), ki so projicirani v zlate okvirje, ilustrirajo dejanje, tako subtilna režija Marca Güntherja veliko tega le nakazuje. Ob Goljatovi smrti ne sme teči nikakršna kri. Zadošča rdeča pika, ki jo David (z liričnim, fino odpetim tenorjem: Moritz Kallenberg) svojimu nasprotniku nariše s šminko na čelo. Humor se vedno znova kaže tudi glasbeno. Ko se dolgin Jens Eggert predstavi kot strah vzbujajoči Goljat, skladatelj na 'o'

zasuka še nekaj ljubkih melizmov; ko se junaško udari po suhih prsih, tolkalec Johannes Knopp »ozvoči« udarce z udarci po kovini. Ta tesna komunikacija med instrumenti in vokali poteka skozi vso opero. Vedno znova prevzemajo prevladujoči solisti impulze iz orkestra, vedno znova odzvanjajo v orkestru čustvene napetosti z odra. Rojkova atmosferično gosta glasba ustvarja prav v svoji tihi barvni mnogoterosti [Farbvielfalt] vzdušja, ki se dotaknejo.

Hans Michael Beuerle vodi večer suvereno in umirjeno. Solisti njegovega Anton-Webern-Chores, ki do [najmlajšega] Moritza Kallenberga vsi izvajajo več vlog, kažejo poleg visoke glasbene kakovosti tudi enormne uprizarjalno-če sposobnosti. Lotte Kortenhaus (sopran) je čudovit uporniški sin Absalom, Sonja Bühler (sopran) je zapeljiva Betsabeja, Till Schumann (kontra-alt) vsiljiv demon. Substančno polna basa Richarda Leiseganga in Martina Beilickeja kompletirata izvrstni ansambel. Konec zgodbe o *Kralju Davidu* pripada citram: 'Vse je le piš vetra,' poje zbor, nežni glissandi pavk dopuščajo misel o zadnjem izdihu.«

* Schwind, 11. 11. 2009: »'Sinoči smo poslušali intenziven koncert,' je povedala obiskovalka Weingartenških dnevov Nove glasbe. In v njenem glasu je zaznati skorajda malo razočaranja. Kajti, res: čar, ki ga je prvi večer širila glasba Uroša Rojka, se naslednje popoldne ob koncertnem pogovoru ni pokazal v enaki meri. Seveda je šlo pri tem tudi za naravo same stvari: svobodni popoldnevi Weingartenških koncev tedna imajo vedno značaj delavnice. Skladatelj, ki je vsakokrat v središču pozornosti festivala, je prisoten in dela z glasbeniki na lastnih skladbah. V tem primeru so delali na konceptni skladbi Rojka z naslovom *Atonkanon*, ki so jo študirajoči na Voralberger Landeskonservatorium pripravili in jo tudi izvedli.

'Ja, tudi tako je mogoče narediti,' je dejal skladatelj po prvi izvedbi – da bi potem načel zelo načelne reči. Vzemite si več časa, poslušajte drug drugega in pavze upoštevajte resno, tako bi bilo mogoče povzeti njegove napotke. Pravzparav gre za samoumevnosti. Toda za Rojkovo nežno [zarte] glasbo so bistvenega pomena, tako se zvočni kozmos [Klangkosmos] v celoti razgrne. Pri drugi izvedbi študirajoči že začenjajo cveteti. Toda, kako priti v to 'dimenzijo', kot je to formulirana vstopajoča obiskovalka, ko nimamo nič več od golih not?

Tudi zanj je to velik izziv, pove Rojko, ko glasba na prvih vajah še ne zveni tako, kot bi želel. Ponavadi dvomi zadržani, prijazni Rojko v samega sebe: 'Kaj sem tako slabo napisal?' Nato začne z delom z glasbeniki. Tudi v tem leži pogošna resnica: glasbo je treba interpretirati, preden ta lahko zazveni. Tako kot mora vsak igralec dojeti smisel stavkov, ki jih recitira. In vendar rabi Rojko vživete izvajalce mogoče bolj kot drugi skladatelji.

Prav taki glasbeniki kot večer poprej so bili harmonikar Teodoro Anzellotti, violist Christopher Desjardins in kitaristka Klara Tomljanovič, ki je nastopila s kitaro solo in skupaj s skladateljem (klarinet) v duu. Lahko bi rekli, da so zvoki obhajali čisto nepompozno dogajanje. Rojkova večidel tiha glasba je daleč stran od vsakega pompa. In vendar pozna ritualne geste v figurah ponavljajna, ki zazvenijo prav vrtajoče [bohrend] in vztrajno, včasih pa si navzamejo litanijski [litaneiertig] značaj. Ni naključje, da se ena od skladb (za violo in harmoniko) imenuje *Molitve*. Fascinantno pri tem je, kakšno fantazijo za barve je razvil Rojko. Prav tako kot reducira glasbeni vokabular, odpira tudi prostor za barvne igre alikvotov [Farbenspiele im Obertonbereich]. Kdo bi si mislil, kako čudovito lahko amalgamirata ne le viola in harmonika, temveč tudi kitara in harmonika. Rojko iz glasbil pričara prav mikavne efekte. In njim dajo izvajalci čas in prostor, da se razmahnejo [zur Entfaltung].

Sobotni večer prinese glasbeno gledališče v Weingarten – novum festivala. In skoraj bi se zalomilo. Rojko je ustvaril skladbo z naslovom *Vitez, ki ga ni bilo* – adaptacijo romana Itala Calvina. Toda šele štiri tedne pred načrtovano praznično izvedbo v Freiburgu je prišel težko pričakovani odgovor na prošnjo za izvajalske pravice. Bil je negativen. In agencija, pristojna za Calvina, ni želela utemeljevati. Tako je morala produkcijska ekipa poiskati novo gradivo.

Režiser Marc Günther je prispeval odredilno idejo: segel je po svetopisemskem gradivu o kralju Davidu. Ustanovitelj Izraela namesto viteza v vojski Karla Velikega. Günther je napisal povsem nov libreto – z že obstoječo glasbo v ušesu in humornim podtonom izvirnega besedila. Tako mu je uspelo s *Kraljem Davidom, citrami in mečem* ustvariti novo vsebino, ki pa je na abstraktni ravni prav tako funkcionirala kot prvotna. Mojstrstvo [Glanzleistung]!

Skladba sama učinkuje kot skozi scene razširjena pripoved. Solisti Anton-Webern-Chor iz Freiburga so se izmenjevali v solističnih in zborovskih vlogah, ki jih občasno tudi ironično komentira pripovedovalec Christoph Müller. Jezik, petje, igra, glasba so tesno prepleteni [verzahnt]. Zdi se, da eno izhaja iz drugega. Fantastično, s kakšno suverenostjo obvladujejo svoje partije solisti zbora (študirajoči na Musikhochschule Freiburg). Pet glasbenikov freiburškega ansambla Aventure skicirajo s klarinetom, pozavno, harmoniko, kontrabasom in tolkali vsakokratno atmosfero. Rojkova muzika tu povsem prodira v gledališkost, ne da bi podlegla površinskim efektom. Vsekakor glasba pri tem občasno izgubi tudi nekaj komornoglasbeniške poezije. Čas, ki si ga Rojko vzame tam, si ga ne privoščiči skozi celotno delo. Šele v zadnji sceni, ki se reflektirajoča ustavi, je spet v celoti na svojem. [Die Zeit, die sich Rojko dort nimmt, gönnt er sich auf der Bühne nicht überall. Erst in der letzten Szene, die reflektierend innehält, ist er wieder ganz bei sich.]«

* Pompe, 29. 3. 2010: »Bližino s sodobno odprtostjo, direktnim nagovarjanjem skupnega zdaj, je prinesla Rojkova komorna opera *Kralj David, citre in meč*. Nesporni junak dela je gotovo avtor teksta in režije Marc Günther, ki je na že obstoječo glasbo napisal novo besedilo, za katerega se zdi, da se povsem prilaga glasbi, hkrati pa ohranja svojo avtonomnost in globoko sporočilnost. Tako se zgodba o kralju Davidu, ki namenoma ohranja emocionalno distanco, kaj hitro sprevrže v nadhistorično podobo glavnih vprašanj našega bivanja, ki v sklepni sceni pridobi celo poetične dimenzije. Günther se je izkazal tudi kot izjemen režiser – predvsem zato, ker je inscenacija pripravljena z minimalnimi sredstvi. Kljub temu pa osem mladih zboristov, ki prevzemajo različne vloge, ves čas ohranja močno odrsko prezenco, minimalno število rekvizitov pa riše ironizirano, odtujevalno podobo biblijskega sveta kot tudi prave človeške strasti in tragične momente. Spoznanje, kaj je mogoče narediti z močno idejo, zavedanjem sveta in gledališkega jezika, je bilo ob našem mučnem opernem vsakdanu prava lekcija. Rojkova glasba se je izkazala kot ozvočevalka različnih situacij in emocionalnih atmosfer, manj pa je agirala samostojno. Kar pomeni, da smo v prvi vrsti poslušali napol radijsko igro (velik delež je pripadel pripovedovalcu, izjemno sugestivnemu Christophu Müllerju), ki je glasbo uporabljala večinoma kot zvočno tapiserijo, v manjši meri pa se je zdelo, da glasba sama izraža iz emocionalnih napetosti notranje vsebine dela. Rojko se je tako spet dokazal predvsem kot mojster instrumentalne glasbe, ki je nekako na poti proti operi, glasbenemu gledališču. Kot celota, kot uprizoritveni akt pa se je Kralj David z lahkoto dvignil nad vse slovenske 'operne' novitete zadnjega desetletja.«

* Dobovišek, 29. 3. 2010: »Kralj David, citre in meč, delo močne sporočilnosti, se zdi obdano s kancem vprašljive nomenklature. Podnaslovna oznaka komorna opera nas pušča nekoliko na suhem. Rojkova stvaritev s svojo recitatorsko in 'učno' dramaturgijo asociira posebno glasbeno sled 20. stoletja, morda še zlasti operni oratorij. Prav tako zbuja pomislek izraz, s katerim projekt sam v besedi, povzeti v našem koncertnem listu, pojasnjuje postopek, ki je ob nastanku (pravzaprav tik po njem) dobil novo konstitutivno vlogo zaradi zapleta z 'embargom' na prvotno uporabljeno Calvinovo literarno predlogo. Že napisana glasba se je hočeš nočeš morala – tako dirigent Hans Michael Beuerle – samoparodirati. A pri roki je primernejša, nevtralnija beseda. Rojkova opera, kakršna je zdaj, se je rodila kot kontrafaktura. Še pred krstom ji je bilo torej podloženo drugotno besedilo, ob nekaj prilagoditvah glasbenega stavka.

Sreča pa ji je bila pri tem očitno nadvse mila, če sodim po libretu, ki ga je rešiteljsko prispeval Marc Günther, sicer tudi režiser krstne uprizoritve, katere ponovitev se je v sklopu SGD prenesla k nam iz freiburškega Gledališča v Marienbadu, s člani Vokalnega ansambla Antona Weberna in instrumentalisti

Ansambla Aventure. Güntherjev topični domislek s kraljem Davidom se poveže z Rojkovo glasbo v pretresljivo priliko o tragični 'nepopoljšljivosti' politične zgodovine (lahko bi zapisali, da smo doživeli Rojkov pendant h Globokarjevemu *Angelu zgodovine*) kot večnega boja, v katerem cilj – oblast, nadvlada – posvečuje sredstva, in to z božjim blagoslovom. Ravno utilitaristično raztegljiva instanca Boga je v Güntherjevem igrokazu izstopajoče trpka poanta, ob sklepu poudarjena s katarzičnim učinkom nebogljenega malega Salomona (recimo mu tako) na robu odra. Človek ostaja na veke zapuščen v svojem notranjem prepadu, v razcepljenosti med moralne imperitive in vsakršno slo.

Libretistova montaža snovi, ki je pregovorno polna kronistično nanizanih okrutnosti in perverzij, gradi iz starozavezne celovitosti naslovne osebe in upošteva njen umetniški genij. A glasbena umetnost nima nikakršnega pomena, ko se v imenu t. i. višjih ciljev pobijejo desetisoči, ko se je treba znebiti moža ženske, ki si jo poželiš, ko oblast otrdeva v tiranijo, ko stari samodržci padajo in se novi rojevajo. In tako je pripovedni modus Kralja Davida recitacija o znanem teku sveta (sijajno osredotočena skeptična drža pripovedovalca Christopa Müllerja se paradokсно stika z glasom sočutja), ki nas vodi skozi anekdotično, antipsihološko, potujevalno glasbenogledališko tkivo (režija ga inteligentno napne v epski ludus), v katerem Rojkova na zunaj skopa glasba tli v funkciji zadržanega komentiranja in opominjanja, preden se v epilogu čas za poljube razrase v lebdečo, mnogoglasno elegijo. Izmed mladih pevskih solistov – skoraj vsi so odrsko 'markirali' več oseb, s presenetljivo prezenco – omenimo vsaj Moritza Kallenberga (belkantistično prosojni David), Sonjo Bühler (Betsabeja idr.) z zvonkim visokim sopranom, Lotte Kortenhaus, posebej gosto v Absalomovem 'ariozu', in Christino Schmelling, ki je Miholin sprechgesang podajala z izsevom antičnega trageda.

Bistvena odlika novega dela – kakorkoli ga že zvrstno poimenujemo – je izjemna, aktualna in obenem brezčasna vsebinska pregnanca. Zato moramo tukaj še ponuditi neko (za)misel, ki se človeku porodi iz dejstva, da smo bili na prireditvi, imenovani Slovenski glasbeni dnevi, poslušali pa (v odlični, vsekakor dobrodošli tuji izvedbi) delo v nemščini, ki ga je slovenski skladatelj pač napisal za tujega naročnika. Naravno bi se nam torej zdelo, če bi Kralj David kmalu doživel še eno tekstovno 'predelavo'. In seveda domačo uprizoritev.«

Accordica

za solo hamoniko. Verzije: Accordica II (2009) za violino in harmoniko in Accordica III (2010) za kitaro in harmoniko. Praizvedba: Luka Juhart, 27. 5. 2009, Radio Slovenija (Con fine aperto, v sklopu festivala EARZOOM), Ljubljana. Izvedbe: * Luka Juhart, 27. 5. 2009, Ljubljana. * Harmonika Primož Parovel,

violina Pi-chao Chen, 26. 9. 2009, Belgisches Haus, Köln. * *Accordica III*: kitara Klara Tomljanovič, harmonika Theo Anzellotti, 6. 11. 2009, International Weingartener Tage für Neue Musik. * *Accordica I*: harmonika Luha Juhart, 18. 6. 2010, Theater im Marienbad, Freiburg. * *Accordica III*: kitara Klara Tomljanovič, harmonika Luka Juhart, 10. 8. 2010, Festival Radovljica. * *Trio Quo vadis*, 22. 11. 2011, Celje. * *Trio Quo vadis*, 20. 3. 2012, Velenje. * *Accordica II*, violina Dora Rakar, harmonika Andraž Frece, 3. 12. 2014 Portretni koncert ob skladateljevi 60-letnici, Studio 14 RTV Slovenija.

Skladateljev komentar

Ob praznovanju skladbe *Accordica*: »Prodreti v najgloblje bistvo zvoka. Omejiti se samo na najnujnejše. Stapljati zvok s tišino, tišino transformirati v zvok v finih sosledjih permutiranih fragmentov. Najti ravnovesje med kopičenjem izbranih frekvenc (vzburljanje tona) in sistematičnim razslojevanjem zvočne mase. Z ritmično eksaktnim spuščanjem tipk (odvzemanjem tonov) zarisati 'imaginarno' melodično linijo kot komplementarno zrcaljenje tonskemu tkivu, nastalemu s podajanjem tonov. Ujeti 'disciplino' popolnega miru. Obravnavati vsak posamezni ton kot kvintesenco 'čistega zvočnega kozmosa'.

V času dramatično naraščajočih ekoloških problemov, ko je že razpolovljena kapaciteta Zemeljskih pljuč (padlo je že več kot 50 % tropskega deževnega gozda), v času silne agresije globalnega potrošništva, genocitarnega obračunavanja s celimi človeškimi in živalskimi vrstami, vse nevarnejše napetosti med revščino in bogastvom, lakoto in izobiljem, brezobzirnostjo in sočutjem, dilentantizmom in profesionalizmom, je vse bolj akutna tudi 'zvočna onesnaženost', ki zanesljivo vodi v splošno otopelost človekove senzibilnosti. Človek je praktično povsod, kjer biva ali se kako drugače zadržuje, podvržen agresivni akustični umazaniji. Vse bolj postaja 'stvar', enkratnost in neponovljivost njegovega bivanja pa je vse manj družbeno relevantna.

Zato skuša biti *Accordica* nekakšna študija 'očiščevanja kontaminiranega zvočnega polja'. Seveda kot taka ni osamljena med mojimi deli, napisal pa sem jo kar v treh verzijah: Za violino in akordeon, za kitara in akordeon in za akordeon solo.

Slednjo sem namenil izjemnemu glasbeniku, akordeonistu Luki Juhartu, ki je aktivno sodeloval pri oblikovanju njene končne podobe in kateremu je tudi posvečena.«

Recepcija

* Bubendorfer, 2009: »Za drugi koncert 8. februarja je v Sloveniji rojeni skladatelj Uroš Rojko napisal *Rustico*, delo za oprekelj in ansambel. Ljudski element se ne skuša posredovati s 'preoblačenjem [Verkleidung] kake ljudske

glasbe'; veliko bolj je Rojko v svoji skladbi na sledi izvirno elementarnim, denimo starim keltskim koreninam slovenske ljudske glasbe.«

2010

Poleg tria *Lovljenje vetra za klarinet, kitaro in harmoniko*, ki ga je praizvedel Trio quo vadis 10. 8. 2010 na Festivalu Radovljica, je tega leta nastala skladba *Diapento (stena-jeza)*.

Diapento (stena-jeza)

pihalni kvintet. Praizvedba Artvento, KADSS Ljubljana, 18. 11. 2010. * Izvedbe: * (verzija za osem saksofonov) Zagrebački kvartet saksofona in New Sax 4, 11. 4. 2011, Muzički biennale Zagreb. * Pihalni kvintet Opus5, 3. 12. 2014, Ljubljana (Studio 14 RTV, koncert AG ob 60-letnici skladatelja).

Skladateljeve besede

Pihalni kvintet Artvento. Koncertni atelje Društva slovenskih skladateljev, 18. 11. 2010: »Skladba *DIAPENTO (stena-jeza)* je nastala spomladi in v začetku poletja 2010 za pihalni kvintet Artvento. Gradivo tega dela temelji na specifičnem zvočnem ozračju, ki ga generirata diatonika (dia) in alterirana pentatonika (pento). Vsebinska podlaga se nanaša na resnost dejstva, da je uporaba globalne tehnologije, ki v svojem konceptu ne dopušča napake, ker bi posledice povzročile nepopisno katastrofo, hazarderska. Ravno ko je delo nastajalo, je nepopoljšljivi Zemljan homo sapiens zadal svojemu planetu strahotno rano, ki je mesece dobesedno krvavela ... Kot občutljiv sopotnik aktualnega časa sem se počutil kot pred neprebojno steno, nemočen in neuporaben in spopadla me je sveta jeza. V 'neprebojnem' diatonsko-pentatonskem okolju so glasbene misli posameznih stavkov vklenjene v sočasno pulziranje ali pa v 'neprehodne' verige polifonega fragmentiranja. III. stavek, zvočni monolit, nenehno naraščajoč in pojemajoč, pa v svoji strukturi (zidu) nakazuje sled poroznosti in s tem kanček upanja na možnost prehoda (izhoda) ...«

Recepcija

* Trdan, 2011: »Druga slovenska udeležba se je zgodila na začetku Svetovnih glasbenih dni. Na razpis za izvedbe na festivalu se je prijavilo pet slovenskih skladateljev, od katerih je žirija izbrala samo Uroša Rojka in njegovo skladbo *Diapento*. Gre za priredbo dela za pihalni kvintet, ki smo jo v izvedbi okteta saksofonov lahko slišali na koncertu Zagrebškega kvarteta saksofonov in New Sax 4. Poleg *Sekvenc* Jean-Luca Darbellayja je na koncertu kakovostno izstopalo ravno Rojkovo delo (o delu V. Garmanavičiusa ne morem presojati, ker sem izvedbo žal zamudil). Zanimivo je bilo nanašanje na tradicijo, ki ga je bilo opaziti

v treh skladbah tega koncerta. Če se je Mario Stern povsem naslonil na izročilo 'ameriške' spevnosti, smo v delu *Floating Backdrop* Xiao Zhong Yanga slišali neorientirano menjavanje različnih tehničnih in slogovnih prijemov, na samem koncu skladbe pa še jasno ločen odlomek *Lacrimose* iz Mozartovega *Rekviema*. Za Rojkov *Diapento* se zdi, da iz preteklega črpa le posamezne sestavine, kot so obrisi diatonike in pentatonike, morda celo igrive geste neoklasicizma. Ključna razlika med citatom Mozarta v *Floating Backdrop* in omenjenih potezah *Diapenta* pa je v tem, da Xiao Zhong Yang znano glasbo prevzema dobesedno, brez poskusa vsebinske ali kompozicijske refleksije starega, medtem ko Rojko staro snov vključuje v novo delo tvorno, jo podvrže novim situacijam in jo nadgradi ali v dramaturški funkciji celo razdira.«

* Komanov, 2011: »Rojkova relativno obsežna skladba [je] nakazala bogastvo možnosti velike oblike, ki jo je avtor gradil z živim diskurzivnim slogom skorajda simfoničnega načela, kjer se je narativni aspekt izmaknil razmeroma pogostemu prestopu na področje uporabne [primijenjene] glasbe. Delo je izvirno skladano za odlični pihalni kvintet Artevnto, bienalska izvedba [za oktet saksofonov], kot tudi vsem izvedbam na tem koncertu, je treba izreči vse pohvale.«

2011

Blues for S(t)even

za komorni ansambel. Praizvedba: MD7, dir. Steven Loy, 5.7.2012 v Ljubljani.

Komentar skladatelja

Arhiv skladatelja: »Blues, s katerim so si nekoč temnopolti sužnji, obdelujoč bombažna polja ameriškega juga, lajšali svoj suženjski vsakdan, se je kot glasbena oblika v dvajsetem stoletju preko rock´n´rolla populariziral in razširil po vsem svetu – ne glede na raso, narodnost ali veroizpoved. Po odpravi sužnjelastništva pa se položaj temnopoltega prebivalstva ni spremenilo. Bede ni nadomestilo blagostanje. Vendar dandanes tudi ne moremo trditi, da smo lakoto in revščino odpravili. Nasprotno, le ta postaja eden najbolj perečih problemov na našem planetu. Torej tudi blues ni izgubil svoje aktualnosti.

Že dlje časa sem razmišljal, da bi napisal Blues. To zveni morda kontradiktorno, celo nesmiselno, saj je poanta bluesa predvsem v improvizaciji. Vendar nisem imel nikoli v mislih crossover – izdelka, torej koketiranja s tako popularnim in prepoznavnim žanrom, kot je blues. Bolj kot to me je zanimal potencial deformacije bluesovske matrice, katere vsaka sprememba bi morala 'zmotiti' in biti (vsaj za pozornejše uho) prepoznana kot 'napaka'. Tako se zakodiran, enakomeren pulz znova in znova 'prekopicne' ali 'spotakne'. Blues je zdaj bolj, zdaj manj 'prikrit',

skalpel sodobnih kompozicijskih 'operacij' ga nekoliko 'pohabi', kar pridihne glasbenemu dogajanju nekaj ironičnosti in humorja. Gre torej za povsem preudarno strukturirano glasbeno 'akcijo', razume se jo lahko tudi kot svetel, humoren 'komentar' na porazen odnos civiliziranega sveta do zgoraj omenjene problematike.

Skladba je posvečena prijatelju, skladatelju in dirigentu Stevenu Loyu. Uroš Rojko.«

Recepcija

* Trdan, 2012: »Rojkov *Blues for S(t)even* ima v svojem izhodišču določeno dilemo, saj se artikulacija bluesovskih mojstrov, eno osnovnih povednih sredstev te muzike, v samih temeljih razlikuje od artikulacije klasičnega instrumentalista. A če odmislimo način vkomponiranja bluesovskih drobcev, dovolj hitro 'fenomenološko' sklenemo, da je Rojkovo delo spretno spisana in oblikovana, ostra in hkrati zafrkljiva glasba.«

Balg-Kann

za harmoniko solo (revidirana 2013). Praizvedba: Denis Patković, 24. 5. 2013, Balkan Project, Helsinki. Izvedbe: * Nejc Grm, 17. 4. 2013 (praizvedba revidirane verzije), GM oder, Celjski dom, Celje. * Nejc Grm, 29. 4. 2013 – Solistični koncerti Akademije za glasbo, Ljubljana. * Nejc Grm, 24. 5. 2013 – Koncert študentov harmonike Akademije za glasbo iz razreda Luke Juharta, Knjižnica Grosuplje. * Nejc Grm, 6. 6. 13, Lajovčeva dvorana v Ljubljani. * Nejc Grm, 22. 6. 2013, Bach vs. Rojko – Salon za eno glasbo, Ljubljana. * Nejc Grm, 3. 7. 2013, Dvorana Union (Festival Lent – Salon glasbenih umetnikov, Nagrajenec Cikla Glasbene mladine Slovenije), Maribor. * Nejc Grm, 24. 11. 2013, Glasbene nedelje v Unionu s prof. Tomažem Lorenzom, Ljubljana. * Nejc Grm, 8. 2. 2014, Glasbeni abonma Allegro, Knjižnica Šentjur pri Celju. * Nejc Grm, 20. in 27. 2. 2014, Interni nastop harmonikarjev, Ljubljana. * Nejc Grm, 28. 2. 2014, Dvorana GŠ Litija-Šmartno, Litija. * Nejc Grm, 5. 3. 2014, Koncert študentov harmonike Akademije za glasbo, Dvorana glasbene šole Slovenske Konjice. * Nejc Grm, 7. 3. 2014, Dvorana Glasbene šole Mengeš. * Nejc Grm, 12. 3. 2014, Državno Tekmovanje Temsig, Cerknica. * Nejc Grm, 24. 3. 2014, Nastop prvonagrajencev tekmovanja Temsig, Konservatorij za glasbo in balet, Ljubljana. * Nejc Grm, 28. 3. 2014, Tekmovanje Svirel, Grad Štanjel. * Nejc Grm, 10., 16. in 17. 4. 2014, po različnih krajih v Sloveniji v okviru Cikla Glasbeni oder Glasbene mladine Slovenije). * Nejc Grm, 20. 11. 2014, Viteška dvorana, cikel Mladi virtuoz, Festival Ljubljana.

Skladatelj o skladbi

Skladatelj arhiv: »BALG-KANN je nastal po naročilu akordeonista Denisa Patkovića. V nemškem Calwu rojeni glasbenik, čigar predniki izhajajo iz nekdanje

Jugoslavije, si je zamislil nenavaden projekt: Štirje komponisti naj bi za solistični koncert (predvsem pa tudi za zaključni izpit na Sibelius Academy v Helsinkih) napisali skladbe, ki se (na kakršen koli način) nanašajo na ljudski melos geografskega področja, od koder izvirajo njegove korenine, to je Balkan.

Potem, ko mi je po elektronski pošti posredoval nekaj linkov balkanskih harmonikarjev, sem naročilo sprejel, saj me je prevzela magičnost povsem specifične virtuoznosti mojstrov prekipevajoče ornamentalike. Naslov skladbe je besedna igra: BALG (po nemško meh) in KANN (po nemško – lahko ali pa: je zmožen). Prvoten naslov je bil Balg-kan, ki aludira povezavo na relaciji meh in Balkan, akordeonistu Nejcju Grmu pa se zahvaljujem za domislico, ki besedno igro privede do kraja – *Balg-kann*, kontekstualno torej: Meh zmore (recimo, tudi to skladbo).

V skladbi *Balg-kann* nisem želel oponašati ali citirati balkanskih virtuozov, pač pa sem skušal specifiko, gestus omenjene glasbe, kot so tehnika izvajanja trilerjev in predložkov, bliskovitih melodičnih fraz in kot so neulovljivost asimetričnih ritmičnih in metričnih vzorcev, vnesti v retoriko sodobnega kompozicijskega stavka.«

2012

La Gomera

za veliki orkester. Praizvedba: Ljubljana, 7. in 8. 3. 2013, Slovenska filharmonija, dir. Robert Moody.

Skladateljeve besede.

Skladatelj arhiv: »Stisnjena med strme, razkošno poraščene vzpetine, kjer se bohota neokrnjena narava, kjer je nešteto oddtenkov vseh barv, od temnega zelenila bujne vegetacije do globoke modrine morja in neba, vse to je la Gomera, rajska dolina na Kanarskih otokih. Ko sem skladbo komponiral, je la Gomera gorela, gorela in tudi popolnoma pogorela. Ostalo je črno razdejanje pogorišča. Raj na Zemlji je izginil. Iris ter Shiphorst, nemška skladateljica holandskega rodu iz Berlina, ki me je navdihnila h komponiranju in kateri je skladba tudi posvečena, pa je leta in leta vedno znova našla svoj oddih in duševni mir prav v La Gomeri. Z globoko žalostjo sva spremljala ognjeno katastrofo. Gozdnih požarov je vedno več. Bolj, ko se Zemlja segreva, bolj gori. Bolj, ko gori, bolj se Zemlja segreva in to je začaran krog. Veliko požarov zane ti človek. Iz malomarnosti, še pogosteje iz lukrativnih razlogov.

Skladba La Gomera sicer nima programske zasnove, gotovo pa se v njej zrcali nekaj te tragičnosti dogodka in omenjenih dejstev, saj so me med delom

duševno in čustveno precej zaposlovala. Slišati pa je, da se v La Gomeri prav čudežno, z neverjetno naglico vegetacija obnavlja. Ali smo ljudje sposobni doumeti ta namig narave?

Skladba izkazuje svojo fiziognomijo na hkratnem procesiranju večih tipov glasbenega materiala. Deloma se vsak material razvija samostojno, deloma se interaktivno dopolnjuje z drugim, »sosednjim« materialom, ki nastaja in se oblikuje v odnosu do prvega nekako komplementarno. Vedno znova pa se ves proces »izlije« v valujočo »stalnico«, ki povezuje večje odseke skladbe v celoto. Gre za posamezne, lebdeče unisono linije, ki oscilirajo potom enakomernega prekrivanje novih dvotaktnih vstopov ležehih frekvenc v četrtinskem zamiku. Skupaj tvorijo vertikalo, katere spektralna identiteta je zaradi omenjenega mikrotonalnega osciliranja zamegljena. Mislim, da ravno ta frekvenčna zamegljenost daje skladbi posebno zvočno zračnost in neoprijemljivost.«

Bervar, 2013: »Po desetih letih je bila to prva izvedba moje orkestrske skladbe s Slovensko filharmonijo. Obljubil sem blues, ker sem bil, tako v eksistencialnem kot ustvarjalnem pogledu, v fazi bluesa. V naraščajočem vrstnem redu sem komponiral različice nekoliko 'pohabljeno-ironičnega' bluesa, najprej za 5 izvajalcev, nato za sedem, nato za komorni orkester. Finale bi lahko bil, po zgledu Ravelovega *Bolera*, naraščajoči, bombastično se stopnjujoči 'veliki blues' ... Ideja, ki jo je umetniško vodstvo SF sprejelo z odobravanjem. Poleti 2012 sem obiskal prijateljico v Berlinu, skladateljico Iris ter Schiphorst. Rekla mi je: 'Ne, to ni dobra ideja. Sicer lahko zelo dobro narediš, ampak: kakšen smisel je napisati blues za orkester? Tega ne bi mogel dati na program nikjer v Nemčiji.' Tudi sam sem bil, to je treba priznati, po dveh letih in treh verzijah, malce naveličan tega bluesa, v eksistencialnem in ustvarjalnem smislu; storil bi korak v smer, ki v bistvu ni zanimiva. To je tematika, s katero se lahko poskuša v orkestraciji, kako narediš efektno skladbo, ampak se postavi vprašanje, ali je to dovolj? Kaj bi hotel svetu povedati s to skladbo.

Potem sem začel zbirati povsem drugo gradivo. Začel sem koncipirati drugačno skladbo, z vsemi prijemi, ki so se mi zdeli potrebni, da povem, kar želim. Naj povem, da me je pri delu pogosto ali vsaj občasno obsedal nenavaden občutek: ko sem že nekaj časa komponiral določeno skladbo, sem nenadoma zahrepenel po tem, da bi komponiral nekaj drugega. Saj vem – vabljiva 'prazna stran' – ko še ni nič zapisano in je torej še neskončno možnosti in je vse odprto. Za skladbo *La Gomera* se mi je pa zdelo, da 'moram' komponirati prav to. Čutil sem, da se odpiram nečemu novemu, bistvenemu. Seveda je to psihologija, kajpada ... Po eni strani sem začel nekaj poenostavljati, po drugi pa poglobljati. Potem sem videl oddajo o požarih in o tem, kako se Zemlja

segreva, čim bolj se segreva, tem več požarov izbruhne in čim več je požarov, tem bolj se Zemlja (še dodatno) segreva, poleg že iz drugih, nam zelo znanih razlogov in to je začaran krog. In potem vsi ti fundamentalizmi in ideologije, globalne oblastniške zasvojenosti, zevajoči prepadi med bogastvom in revščino, globalne grožnje možnosti ('nujnosti'!!!) medijskega vdora v vsako zasebnost in roparski kapitalizem, 'pa kaj, če svet propade, samo da kapitalizem ostane!' (kot bi Slavoj Žižek označil puhlost mentalitete zasvojenega mogotca ...) Potem pa še novosti, ki sploh niso tako nove, kot se zdi na prvi pogled, recimo geoinženiring in tako dalje in tako naprej ... Veliko civilizacij je že propadlo – in kaj? Vsaka na svoj način, vsaka v svojem stilu. Naša ima nešteto pogubnih potencialov, samo vpašanje je, kateri bo nabolj drastičen ... In na otoku La Gomera je bila prava rajska dolina, ki je popolnoma pogorela in v glasbi, ki sem jo zdaj komponiral, sem zaslišal vse to prasketanje.«

Recepcija

Dobovišek, 2012: »V modrem abonmaju slišana *La Gomera* Uroša Rojka je noviteta. Po naklonu zvočne izpovedi povsem različni deli je s SF doletela tudi diametralna prezentacijska usoda. Primernejša beseda bi bila premislek: po njem (Greilsammerjevem seveda) se je Sciarrinova skladba zlila s svojim programskim okoljem. Rojkova glasba pač ni sodila med Čajkovskega in Rahmaninova; 'premišljala' je SF. Drugi zadržek je povezan z zvočno oziroma skladateljsko estetiko skladbe (najsí se tudi Rojko potrjuje v njej kot mojster ploskovne gradnje z velikim aparatom): *La Gomera* toliko manj komunicira s poslušalcem, vsaj s podpisanim, kolikor se zdi, kakor da bi nastala v nekem drugem svetu in času, v obdobju najtršega modernizma.«

* Pompe, 2013: »V središče zanimanja se je tako pomaknila praižvedba dela *La Gomera* Uroša Rojka. Delo preseneča po svojih gostih in tudi impresivnih orkestrskih blokih, močni izraznosti, ki se zelo dejavno spogleduje z nemškim modernizmom in nato spet ponikne v občutljivo izdelanih punktualističnih odsekih – v glasbenem pogledu smo bili priče vrhuncu koncerta.«

2013

Tega leta dokonča soavtorski projekt *S.O.S. Odysseus* za otroški zbor, dva igralca in orkester na libreto Helge Utz. Skladateljica Iris ter Shiphorst ga je povabila k skupnem komponiranju tega dela (naročilo festivala Acht Brücken Köln), ki je praižvedeno v Kölnski filharmoniji 8. 5. 2013). Napiše *Spoj* za klarinet, kitaro in harmoniko ter živo elektroniko (praižvedba 28. 10. 2013 v Cankarjevem domu v okviru ciklusa *Predihano* zaradi bolezni v ekipi

eksperimentalnega studia SWR iz Freiburga odpade. Celoten koncert v okviru festivala Predihano je prestavljen na 10. 3. 2016, krstna izvedba skladbe *Spoj* pa je bila 31. 5. 2014 v Freiburgu. Nastane verzija *Monologa padlega angela* za sopran, polklarinet, kitaro in harmoniko z naslovom *Lakritze* (naročilo festivala Varšavska jesen 2013). Letnico 2013 nosi tudi partitura *Zakaj strmiš vame čez pol sveta?* na besedilo *Krokodil* Tomaža Šalamuna: skladba je nastala po naročilu RTV Slovenija za komorni, mladinski, otroški zbor in komorni orkester, krstno pa je bila izvedena 23. 10. 2013 na slavnostnem koncertu ob 50. obletnici Radia Ars v Cankarjevem domu. Izvajalci so bili komorni, mladinski, otroški zbor in orkester RTV Slovenija, dir. En Shao.

Lakritze

za mezzosopran, polklarinet, kitaro in harmoniko. Praizvedba: mezzosopran Sylvia Nopper, klarinet Uroš Rojko, kitara Klara Tomljanovič, harmonika Luka Juhart, 22. 9. 2013, Varšava (Varšavska jesen).

Skladateljeve besede

Iz koncertnega lista ob praizvedbi: »Skozi raziskovanje zvoka in izraznih možnosti polklarineta se mi je razkril nenavaden glasbeni material, ki sem ga strnil v sprva improvizirani skladbi *Monolog padlega angela*. Skozi številne izvedbe in v zadnjih letih je delo doživelo svojo bolj ali manj končno obliko. *Lakritzei* (Licorice) je nova verzija istega dela za polklarinet, revidirana in razširjena s (pre)postavljenimi [(re)set] improvizacijskimi 'komentarji' mezzosoprana, kitare in harmonike. Ansambelska verzija je skomponirana posebej za Varšavsko jesen 2013.«

2014

Začne pisati *Spoj II* za komorni ansambel, ki ga dokonča 2015, napiše delo *Saxala* za duo saksofon in tolkala in zborovsko skladbo *Več luči*.

Saxala

Za saksofon i tolkala. Praizvedba: Oskar Laznik (sakosofon), Simon Klavžar (tolkala), 10. 4. 2014, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Koncertni list ob praizvedbi: »Naslov skladbe je preprosta skovanka iz imen v delu uporabljenih instrumentov oz. družine instrumentov, v prvem primeru v nemščini (Saxophon), v drugem v slovenščini (tolkala). Posvečena je obema solistoma, saksofonistu Oskarju Lazniku in tolkalcu Simonu Klavžarju, na njuno pobudo je SAXALA tudi nastala.

Kot prvenstveno vodilo pri komponiranju mi je služila namera, da bi oba, v načinu produciranja zvoka in njegovi karakteristiki tako kontrastna izhodišča, povezal v interaktivnem diskurzu, kjer skuša identiteta enega zvočila prevzemati ali se vsaj približati identiteti drugega. Saksofon se z uporabo tehnike Slap (pizzicato) približa principu tolkalnega zvočnega izhodišča, tolkalo (veliki boben) pa se, zaradi neposredne fizične bližine saksofonovega odmevnika napetemu opnu, samodejno odzove z odmevom (trajanje), slednje pa je 'prirodna lastnost' pihalnega vzburljanja tona (zvoka). Stičnih točk je veliko: Glissandi kitajskih gongov se zrcalijo v 'transkribiranem' odmevu 'oddaljenega' saksofona. Njegov dolg, naraščajoč ton se zlije z lokom ubranim crescendom v vibrafonu, ko si izmenično podajata težišča v unisonu. V pulzirajoči motoriki si glasbenika v izmeničnih impulzih vzajemno podajata vzorce izstopajočih entitet.

V skladbo *Saxala* sem skušal ujeti gradivo, ki ponuja izvajalcema umetniški izziv, kjer se lahko kreativno približata tudi nekaterim omejitvam (na primer: hkratna igra tolkalca na vibrafonu in pedalnem bas-bobnu), po drugi strani pa se lahko glasbenika kar muzikantsko izživita v skupni igri in nenehnem vzajemnem 'identificiranju'.«

Več luči

za mešani zbor. Praizvedba: Komorni zbor Ave z zborovodkinjo Jerico Gregorc Bukovec, 19.10.2014, Slowind festival, Ljubljana.

Skladateljev komentar

Skladateljev komentar v koncertnem listu ob praizvedbi: »Preden je zagledala luč sveta, je prešla dolgo pot skozi mnogotere reinkarnacije. Najprej je bila Akustika za klavir solo, nastala je v dnevni sobi v Karlsruheju, na mojem Kawaiju, ki se je neverjetno jasno odzval s kričečimi alikvoti, ko sem obrat podvojenega dominantnega nonakorda na tonu As permutiral do zadnjega možnega tonskega zaporedja. Potem se je izkazalo, da so bile predvsem stene starega stanovanja z visokimi stropi tiste, ki so tako ojačale alikvote in fiktivne melodične linije, nastale ob zaporednem spuščanju tipk. Ko je namreč prijateljica, profesorica Marina Horak, skladbo izvedla na koncertu v Mali dvorani Slovenske filharmonije, smo skušali primanjkljaj 'zvonkih sten' nadomestiti z ozvočenjem. Navidezne (izraz ni najbolj ustrezen, ko govorimo o zvoku) melodične linije, posledica zaporednega spuščanja tipk, pa mi niso dale miru. Po neki skupni vaji sem prijatelja akordeonista Luko Juharta zaprosil, če bi mi lahko zaigral nekaj vrstic iz *Akustike*, saj se mi je zazdelo, da bi lahko bil akordeon posebno primeren instrument za izvajanje te tehnike 'negativnega, nasprotnega igranja'. Tako je nastala *Accordica* za solo harmoniko, sledila ji je *Accordica II* za violino in harmoniko in še *Accordica III* za kitaro in harmoniko.

Za salzburški OENM sem nato skomponiral še razširjeno verzijo z naslovom *Rustica*, za hackbret (avstrijske citre) in ansambel. V tej verziji je septima n-akorda – torej Ges – za 31 centov nižji in s tem pridobi omenjeni akord barvo spektra (es, ges, as, b, c, d, torej 6-, 7-, 8, 9-, 10-delni ton alikvotnega niza).

Work in progress pa se je zaključil z domnevo, da morda tiči pravi potencial za realizacijo tega specifičnega glasbenega gradiva v vokalu. Ne toliko v smislu hvaležne enostavnosti izvajanja (!), ampak predvsem v zvoku samem in v razsežnosti barvnih kombinacij. Leta 2008 je nastala skladba *Več luči* za mešani zbor. Besedilo skladbe so domnevno poslednje Goethejeve besede (Mehr Licht*) v štirih jezikih. Njih pomen je dandanes, v časih in okoliščinah, v katerih živimo, še bolj dvoumen in večpomenski in s tem, po mojem mnenju, nadvse aktualen. Izbira štirih jezikov je pomembna zlasti zaradi barvno-zvočne uravnanosti, saj zazveni ob sočasnem nastopu teksta v vseh štirih jezikih, večkrat vseh pet samoglasnikov hkrati, kar ustvarja (tako vsaj upam), zaradi različno izpostavljenih delnih tonov, ki obarvajo posamezne samoglasnike, nepredvidljivo teksturo timbra. Ko me je dirigentka Jerica Gregorc Bukovec presenetila z vprašanjem, če bi napisal kaj za Ave, sem se spomnil, da *Več luči* sploh še ni bila izvedena. Ponovno sem jo vzel pod drobnogled, ugotovil, da je predolga in formalno pomanjkljiva. Lotil sem se je še enkrat, jo uredil in predelal ter precej skrajšal in tako je dobila, upam, svojo končno podobo. Posvečena je izjemni dirigentki Jerici Gregorc Bukovec ob 30. obletnici komornega zbora Ave.

* v kolikor niso bile njegove poslednje besede: 'mehr nicht', kar bi nekako pomenilo: 'več ni' oziroma 'to je torej vse'.«

2015

Spoj II

za komorni ansambel. Praizvedba: Ensemble Modern, 9. 3. 2015, Alte Oper Frankfurt, dir. Johannes Kalitzke.

Skladateljeve besede

»Nenadno 'spojen' s čisto novo idejo. Izbrana obdelava glasbenega gradiva je obetala dobre rešitve in podal sem se v avanturo, ki me je vodila skozi burne zaplete daleč stran od načrtanega. Navdušenju nad pravkar nastalim pa se je zoperstavil občutek nekakšnega obžalovanja, da nisem izkoristil potenciala skladbe *Spoj*, ki sem jo v samem izhodišču hotel obdelovati in poglobljati. Ker me utopična radovednost navadno ne pušča na cedilu, sem ji prisluhnil in se lotil skladbe na novo – izhajajoč iz tria *Spoj*. Tako sem kmalu imel dve

skladbi, seveda precej različni, a prav v tej različnosti morda izvrstno se dopolnjujoči in rešitev se je ponudila kot na dlani: Naj se zgodi pravi SPOJ – spoj obeh skladb v eno samo celoto, v končno različico SPOJ II. Faza spajanja, pretakanja, stapljanja, prehajanja iz ene 'identitete' v 'drugo' je bila neverjetno razburljiva utopija, katere končni namen pa je seveda bil njeno udejanjenje, realizacija v mediju zvoka.«

O skladbi *Spoj*, ki ni doživela slovenske izvedbe oz. je bila zaradi bolezni v ekipi predstavljena na marec 2016, je ob izvedbi skladbe *Spoj II* komentatorica dodala skladateljeve besede za »izvirnik«: »Sodobnost je razklana v množičnost sistemov, med katerimi vladata razkosanost in razpršenost, posamezni sistemi so notranje razkosani, razklani. Tako SPOJ I oporeka sodobnosti«.

Recepcija

* Uske, 2015: »Daljši friz mikrotonskih zvočni trakov [Klangbändern], tonsko enkrat ohlapneje drugič kot zavezene z bordurami, dopuščajo pomisliti na ekstrovertiranega Giacinta Scelsija.«

* Trdan, 18. 3. 2015: »Uroš Rojko je predstavil zvočno temnejšo delo *Spoj* št. 2, v katerem smo postavljeni pred igro nanašanja in prekrivanja plasti. Ta igra je zazvenela izredno učinkovito, zvočno silovito, k temu pa je svoje dodala še močna izvedba frankfurtskega ansambla.«

Brass

za trobilni kvintet. Praizvedba: Trobilni kvintet SiBrass, 16. 3. 2015, Koncertni atelje DSS, Ljubljana.

Skladateljeve besede

Koncertna knjižica ob praizvedbi: »V časih, ko vlada v tehnologiji, mikro-tehnologiji in nanotehnologiji precizen, natančen, nezmotljiv red, v realnem življenju, politiki, gospodarstvu pa vse večji in vse bolj neobvladljiva kaos in nered, sem skušal ugotoviti, kaj mi (danes) pripoveduje znameniti set tonov 0-1-4-6 (na primer C, cis, E, fis), ki ima enkratno strukturo – vsebuje namreč vse obstoječe in njim komplementarne intervale – vsakega le po enkrat – kar mu daje status posebno zanimive urejenosti, ki so se je zavedali mnogi skladatelji v novejši zgodovini. Trobilni kvintet se mi je zdel primeren sestav za preizkus in razodetje skrivnostnega seta, katerega determiniranosti pa se je moral tonski material skladbe Brass prej ali slej neizogibno zoperstaviti zlasti z mikroskopsko povečavo v mikrointervale. Brass je nastal po naročilu trobilnega kvinteta Si Brass in je članom tega ansambla tudi posvečen.«

Alles erlaubt

za pet glasov in pet kontrabasovih klarinetov. Praizvedba: kontrabas klarineti: Armand Angster, Hans Koch, Ernesto Molinari, Theo Nabicht, Olivier Vivares; Neue Vocalsolisten Stuttgart (sopranistki Johanna Zimmer, Susanne Leitz-Lorey, mezzosopran Truike van der Poel, bariton Guillermo Anzorena, bas Andreas Fischer, 15. 9. 2015, Berlin.

Skladateljeve besede

Skladateljev komentar: »Francoska pisateljica Soazig Aaron se v svojem prvem romanu *Klarin NE (Le NON de Klara)* ukvarja s temnimi platmi človeške zgodovine – s holokavstom. V knjigi se vseskozi kritično filozofsko ukvarja z razmerjem storilec–žrtev in nekje zapiše stavek: »Če ljudje ne verjamejo žrtvi, je mučitelju dovoljeno vse.»

Ta stavek me je posebej prevzel, med drugim tudi zato, ker se mi zdi – mimo konteksta romana – neverjetno aktualen v času, ki se ga označuje tudi za 'postdemokratskega', in v katerem postaja delovanje neoliberalnih elit čedalje manj pregledno in je vedno več ljudi izključenih iz 'simbolnega reda', ki mu je 'žrtvovano' domnevno obče dobro. S tem v mislih sem navedeni stavek preoblikoval tako: 'Če nihče ne verjame, da obstajajo žrtve, je storilcu dovoljeno vse'.«

Literatura

- Adam, Johannes, 1991: Schönberg mal drei. *Badische Zeitung*, <http://www.badische-zeitung.de> (citirano 23. 11. 2013).
- Anonimus, 1988: Aussergewöhnliche qualitative Unterschiede. *Neue Züricher Zeitung*, 19. 10. 1988.
- Anonimus, 1990. Žarko Ignjatović - kitara. Passing away on two strings. *Gitarre & Laute Journal* 3. 30.
- Anonimus, 1991: Ein flötender Rufer in der Wüste. *Die Presse*, 26. 11. 1991.
- Anonimus, 2001: Ein musikalisches Widersehen. *Pirmasener Zeitung*, 23. 2. 2001.
- Anonimus, 2001: Gänge für die Wahrheit. *Kreizeitung Syke*, 5. 3. 2001.
- Anonimus, 2002: Riskante Hochspannungen. *Rottenburger Post*, 15. 4. 2002.
- Anzaiser, Glassener, 1990: Raum, Licht und Klänge in einem Straßenbahndepot. *Argus*, 9. 1. 1990.
- Arbeiter, Alexander, 1991: [brez naslova]. *Kurier–Wiener Stadtzeitung*, 26. 11. 1991.
- Auk, 2001: Ein Wiedersehen und ein mutiges Programm. *Die Rheinpfalz*, 23. 2. 2001.
- b. a, 2009: Die Internationalen Weingartener Tage für Neue Musik 2009 mit Uroš Rojko. *Weingarten Online*, 5.11.2009. http://www.weingarten-online.de/servlet/PB/menu/1307325_11/index.html (citirano 23. 11. 2013).
- Bantel, Otto, 1985: Allerlei Zellteilung. *Stuttgarter Zeitung*, 8. 10. 1985.
- Barbo, Matjaž, 1985: Mednarodne paralelenove glasbe. Koncert: Mateja Halter, in Jürgen Ruck, kitara. *Glasbena mladina*, 18. 1. (1987/1988). 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-MUXD5P1K> (citirano 23. 11. 2013).
- Baum, Angela, 2002: Klangmuster lösen sich am Ende auf. *Schwarzwälder Bote*, 15. 4. 2002.
- Bervar, Sonja Kralj, 2013. *Pogovor z Urošem Rojkom*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladatejev, 24. 4. 2013.
- Bitan, Guy, 2010: Tango, Walzer und Tapping. *Neue Musikzeitung*, 59-5/2010. <http://www.nmz.de/artikel/tango-walzer-und-tapping> (citirano 2. 1. 2015).
- Božič, Darijan, 1991: Jubilej jubilejev. Teorija in praksa letnik 28. številka 10/11 (1991). 1325–1332. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-7VWOX4WB>, 1327 (citirano 15. 11. 2015).

- Breckner, Johannes, 1986: Erkundung des Materials. *Darmstädter Echo*, 7. 4. 1986.
- Breckner, Johannes, 1986: Von den Schwierigkeiten, Neue Musik zu lernen. *Manheimer morgen*, 10. 4. 1986.
- Brezavšček, Brina, 1982: Dogodka v Ateljeju DSS. *Glasbena mladina*, 19. 2. 1982. 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-41RCEPAO> (citirano 2. 1. 2015).
- Brvar, Veronika, 2014. [Pogovor z Urošem Rojkom]. Ljubljana: Cankarjev dom, 18. 5. 2014.
- Bubendorfer, Cay, 2009: Salzburger Saitenmusik. *Salzburger Monat*, 24. 1. 2009.
- Čić, Emil, 2001. 21: Muzički biennale: uz nastupe Artsadmina i Slovenske filharmonije. Negacija umjetničke tradicije. *Slobodna Dalmacija*, 30. 4. 2001. <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20010430/kultura.htm> (citirano 1. 5. 2015).
- Čop, Urša, 1981: Množično in na visoki ravni. Mladi so se predstavili. *Glasbena mladina*, 29. 5. 1981. 10. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HRTCZD2U> (citirano 1. 5. 2015).
- Dadelsen, Hans-Christan von, 1998: Revolucionario. *Klassik heute*, 4(1998). 101.
- Dobovišek, Jure, 2004: Uspešen uvodni koncert. *Delo*, 21. 4. 2004.
- Dobovišek, Jure, 2010: Ali me Bog gleda? Uroš Rojko: Kralj David, citre in meč. *Delo*, 29. 3. 2010.
- Dobovišek, Jure, 2013: Ocena koncertov oranžni in modri abonma: Odskok od vsakdanjosti. *Delo*, 11. 3. 2013.
- Donahue, Patrick, 2000: Uroš Rojko. Chamber Music. *Klassik heute*, 7(2000). 83–4.
- Döpke, Doris, 1988: Neuer Mut zum Risiko. *Saarbrücker Zeitung*, 19. 10. 1988. ds., 1989: Erstes gemeinsames Konzert. *Badische Zeitung*: 1. 3. 1989.
- Eckerle, Annette, 2004: Das Eclat-Festival für Neue Musik Stuttgart. Blick zurück mit einem verstörten Orpheus. *Stuttgarter Zeitung*, 9. 2. 2004. 14.
- F. L., 1992: Uros Rojko. Inner Voices diretto da Abbado nell'ambito di 'Wien Modern'. *Ricordi oggi*, Anno VI – N.1 – Aprile 1992. 12.
- Fuhrmann, Wolfgang, 1991: Höllenfahrt mit Habañera. *Der Standard*, 26. 11. 1991.
- G. P., 1999: Žarko Ignjatović. Glasbena kritika Minevanja na dveh strunah Uroša Rojka. *Vikend magazin*, št. 319, od 9. do 15. januarja 1999.
- Glasesnapp, Katharina von, 2009: Oberschwaben und Allgäu Feinstoffliche Musik öffnet die Ohren. *Schwäbische Zeitung Online*, 8. 11. 2009. http://www.schwaebische.de/region_artikel,-Feinstoffliche-Musik-oeffnet-die-Ohren-_arid,4006485_toid,541.html (citirano 1. 5. 2015).

- Groys, Boris, 1992: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München-Wien: Carl Hanser Verlag (Edition Akzente, ur. Michael Krüger).
- Grum, Darinka, 1994: Vida [Bogataj-Vidka] v Veroniki. *Slamnik. Glasilo občine Domžale*, 33/4. 13. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DWKUQLUC> (citirano 1. 5. 2015).
- H. W., 1988: Spielerei und Endzeitbotschaft. *Südkurier*, 18. 10. 1988.
- Hammer, Teophil, 2001: Pianoforum '... antasten ...'. *Heilbronner Stimme*, 15. 9. 2001.
- Heidenreich, Achim, 2001: Heilbronner Skala. *Frankfurter Allgemeine*, 29. 9. 2001. 46.
- Hengster, Jörg, 1986: Junge Musik zu Gast in Werden. *Neue Ruhr Zeitung*, 15. 1. 1986.
- Hobsbawm, Eric, 1995: *Age of extremes. The short twentieth century 1914–1991*. London: Abacus.
- Hoffmann, Stephan, 1988: Wenn man Akkorde befragt. *Badische Zeitung*, 25. 10. 1988.
- Hoffmann, Annette, 2009: Ohne Zither und Schwert. *Der Sonntag*, 18. 10. 2009.
- Holm, Kerstin, 2007: Text. *F.A.Z.*, 3. 7. 2007, Nr. 151. 34.
- Hützel, Mathias, 1998: Domestizierter Tango. *Fono Forum*, 4(1998). 54.
- im: Začetek in konec z novimi skladbami Uroša Rojka. *Dnevnik*, 22. 10. 2013. <https://www.dnevnik.si/kultura/zacetek-in-konec-z-novimi-skladbami-urosa-rojka> (citirano 1. 5. 2015).
- J. A.: Geige ohne Bogen. *Badische Zeitung*, 22. 9. 1994.
- J. A.: CF-Tip. 'Ensemble Aventure'. Unkonventionell. *Badische Zeitung*, 5. 5. 1995.
- Jenselius, Alexander Refsum in drugi, 2010: »Musical Gesture. Concepts and Methods in Research«. V: Rolf Inge Godøy and Marc Leman (ur.). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York and London: Routledge. 12–35.
- Jf, 1995: Präzise am Nerv unserer Zeit. *Badische neueste Nachrichten*, 27. 2. 1995.
- Karlovec, Marko, 2011: Klara Tomljanovič, Dieb13, Gino Robair, George Cre-maschi!!!. *Radio Student FM 89,3. RŠ Recenzije*, 17. 6. 2011. <http://old.radiostudent.si/article.php?sid=28188&newlang=english> (citirano 1. 5. 2015).
- Kirchberg, Klaus, 1986: Erlebnisse für Augen und Ohren. *WAZ Essen*, 16. 1. 1986.
- Kister, Stefan, 2004: Im Fluss der Zeit. *Esslinger Zeitung*, 10. 2. 2004. <http://www.esslinger-zeitung.de/lokal/kultur/schaufenster/Artikel26126.cfm> (citirano 1. 5. 2015).

- Kljun, Branka, 2005: Matematika v glasbi ali urejenost zvoka. *Primorske novice*, 6. 12. 2005.
- Klemenčič, Ivan, 1988: Slovenski godalni kvartet. *Muzikološki zbornik*, 24 (1988). 69–85. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2NV28MSY> (citirano 1. 5. 2015).
- Klemenčič, Ivan, 2003: Slovenska glasba med evropskim in izvirnim. *Muzikološki zbornik*, 39./1/2 (2003). 81–105. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HYR1T076> (citirano 1. 5. 2015).
- Klüger, Frank, 2009: Humoreskes, Melancholisches, Konzertantes. Neue Noten für Klarinette, kurz charakterisiert und auf ihre Musikschul-Tauglichkeit hin geprüft. *Neue Musikzeitung*, 11/2009 – 58. Jahrgang. <http://www.nmz.de/artikel/humoreskes-melancholisches-konzertantes> (citirano 1. 5. 2015).
- Koblar, Stanislav, 2004: Na koncertu modrega abonmaja so bila izvedena dela Rojka, Prokofjeva in Dvořaka. *Finance*, 29. 11. 2004.
- Koch, Gerhard R., 1988: Hörspiel, Klang-Ozean. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. 10. 1988.
- Koegler, Horst, 1988: Erkundung der Stille. *Stuttgarter Zeitung*, 18. 10. 1988.
- Komanov, Dodi, 2001: MBZ 2001. Domaće snage na Biennalu. *Vijenac*, 187, 3. 5. 2001. <http://www.matica.hr/vijenac/187/Doma%C4%87e%20snage%20na%20Biennalu> (citirano 1. 5. 2015).
- Komanov, Dodi, 2011: Zvuci suvremenog svijeta. *KLASIKA.hr*, 17.4.2011.
- Koter, Darja, 2012. *Slovenska glasba 1918—1991*. Ljubljana: Študentska založba (KODA).
- Kralj Bervar, Sonja, 2013. Pogovori s slovenskimi skladatelji: Uroš Rojko. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 24. 4. 2013.
- Kravos, Marko, 1983: Eppursi muove. Krožek mladih skladateljev. *Glasbenamladina*, 14. 1. 1983. 24. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RBBAPTXY> (citirano 1. 5. 2015).
- Kričevcov, Nataša, 1988. Melanholija. *Glasbena mladina Slovenije*, 18/7 (1987/1988): 21. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VYNXLRUT> (citirano 1. 5. 2015).
- Križnar, Franc, 1995: Podobe slovenskih skladateljev (19). Za najrazličnejše zasedbe. *Republika*, 2. 4. 1995 (4/90). 23.
- Križnar, Franc, 1996: GLASBA NA POČITNICA 1996. *Sodobnost*, 45.,1/2 (1997). 149. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JGJCRFN2> (citirano 1. 5. 2015).
- KŠ, 1986: Slovenski glasbeni dnevi. *Glasbena mladina*, 16/6 (1985/1986). 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-0HPYTTZH> (citirano 1. 5. 2015).

- KŠ, 1985: Telegrami. V okviru slovenskih glasbenih dnevov. *Glasbena mladina*, 16/7 (1985/1986). 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-79MB0T4I> (citirano 1. 5. 2015).
- Kušar, Peter, 1987: Malo oživljena delavnica. *Dnevnik*, 2. 2. 1987.
- Kušar, Peter, 1998: Za pol cele noči. Slovenski glasbeni dnevi. *Dnevnik*, 15. 5. 1998.
- Kušar, Peter, 1999: Slovenski glasbeni dnevi. Bera nove glasbe. *Dnevnik*, 15. 4. 1999.
- Kušar, Peter, 2001: Slovenski glasbeni dnevi. Izpostavljeni start. *Dnevnik*, 22. 3. 2001.
- Kušar, Peter, 2002: Slovenski glasbeni dnevi. Vroč in dejaven začetek. *Dnevnik*, 11. 4. 2002.
- Loparnik, Borut, 1984. *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Lipovšek, Iztok, 2004: Glasbeni ustvarjalec evropskih odrov. *Dobro jutro*, 24. 4. 2004.
- Littler, William, 2002: Winds Blow Favourably from Slovenian Quintet. *Toronto Star*, 8. 1. 2002.
- Lück, Rudolf, 1987: Gaudeamus Musikwoche Amsterdam. *Das Orchester*, januar 1987.
- Mager, Ingrid, 2002: Odkrivanje prezrtega in novega. *Dnevnik*, 10. 4. 2002.
- Massin, Brigitte, 1999: Nouveautés de l'automne. *Le Républicain Lorrain*, 14. 11. 1999.
- Massow, Albrecht von, 1992: Musikalischer Formgehalt. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1992, LV/4. 269–287.
- Mazanec, Brigitta, 1988: Wiegenlieder des New Age. *Die Neue Ärztliche*, 19. 10. 1988.
- Meh, Srečko, 1995: Pogovor s Srečkom Mehom. *Glasbena mladina*, 1995/5. 6.
- Mihelčič, Pavel: Prostor, a v njem velika črna luknja. *Delo*, 17. 5. 1997.
- MPT (Mladi primorski talenti) - Uroš Rojko, 2005. Mladi primorski talenti v tokratni oddaji izvajajo vokalne skladbe skladatelja Uroša Rojka. Koper: Radio Koper, 22. 12. 2005.
- MPT (Mladi primorski talenti) - Uroš Rojko – 2 del, 2006. Mladi primorski talenti - rubrika tokrat predstavlja dve instrumentalni deli skladatelja Uroša Rojka, ki sta ju na skladateljskem večeru 3. decembra lani izvedli učenci kopske Glasbene šole in dijaki umetniške gimnazije. Koper: Radio Koper, 5. 1. 2006.
- mpv, 2001: Der Chef ist Zurück. *Die Rheinpfalz*, 3. 3. 2001.
- M. K., 1994: Kurzbesprechungen. Whose Song. *Fonoforum*, 9/94.
- M. Z. Glej Zlobec, Marjan.

- Nograšek, Milena, 1997: *Sodobni slovenski skladatelji: Uroš Rojko pravi: »Življenje v tujini mi predstavlja nenehni izziv v ustvarjalnem preprihu.«. Loški razgledi*, 44/1997. 225-9.
- Oehlschlägel, Reinhard, 1988: *Zwischen Stille und 'elementarem Lärm'. Kölner Stadt Anzeiger*, 22. 10. 1988.
- Ostojić, Nenad, 2008: *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974 - 2004*. Novi Sad: Stojkov.
- O'Loughlin, Niall, 2000. *Novejša glasba v Sloveniji*. Ljubljana: Slovenska matica.
- O'Loughlin, Niall, 2004: Slovenian music in its Central European context. *Muzikološki zbornik*, 40., 1/2 (2004). 267–276.
- Philipp, Dorothee, 1989: *Erregung und Beruhigung im Wechsel. Oberb Volksblatt*, 2./3. 12. 1989.
- Pirš, Gregor in Bor Turel (ur.), 2011. *Arsov Art Atelje: V Arsovem art ateljeju vas tokrat vabimo k poslušanju ponovitve oddaje, ki sta jo z izvajalskim duom kitaristke Klare Tomljanovič ter klarinetista in skladatelja Uroša Rojka aprila lani pripravila Gregor Pirš in Bor Turel*. Ljubljana: Radio Ljubljana, 23. 3. 2011.
- Pirš, Gregor, 6. 5. 2011. *IPSS (Izpod peresa slovenskih skladateljev: Uroš Rojko)*. V oddaji »Izpod peresa slovenskih skladateljev« bomo slišali »Koncertantni KO-JU-JE-JO Uroša Rojka v izvedbi klarinetistov Jurija Jenka in Jožeta Kotarja ter Orkestra Slovenske filharmonije pod vodstvom Davida Itkina. Ljubljana: Radio Slovenija, 6. 5. 2011.
- Pirš, Gregor, 28. 10. 2011. *IPSS (Izpod peresa slovenskih skladateljev: Uroš Rojko)*. V oddaji *Izpod peresa slovenskih skladateljev* smo predvajali skladbo »Dih ranjenega časa« Uroša Rojka. Izvedel jo je Simfonični orkester RTV Slovenija, vodil ga je Lior Shambadal. Ljubljana: Radio Slovenija, 28. 10. 2011.
- Prš, Gregor, 27. 1. 2012. *IPSS (Izpod peresa slovenskih skladateljev: Uroš Rojko)*. V oddaji *Izpod peresa slovenskih skladateljev* bomo predvajali »Bagatele za klavir in harmoniko « Uroša Rojka. Izvedla jih bosta harmonikar Marko Hatlak in pianist Miho Maegaito. Ljubljana: Radio Slovenija, 27. 1. 2012.
- Pirš, Gregor, 12. 9. 2012. *Arsov Art Atelje: Rostrum 2012: ostro uho (1). Danes v Arsovem art ateljeju začinjamo cklus štirih oddaj ROSTRUM 2012 - Ostro Uho, namenjen predstavitvi in pogovoru o rezultatih mednarodne skladateljske tribune ROSTRUM 2012, ki je junija letos potekala v studiu 4 Švedskega radia v Stockholmu. Gregor Pirš bo v studiu programa ARS kot strokovnega sogovornika gostil skladatelja Uroša Rojka*. Ljubljana: Radio Ljubljana, 12. 9. 2012.

- Pirš, Gregor, 2013. Rostrum 2013: ostro uho. Gost: Uroš Rojko. Ljubljana: Radio Slovenija, 4. 9. 2013.
- Pompe, Gregor, 2004: Intervju. Uroš Rojko. Skladatelj in profesor kompozicije. *Deloskop*, 25. 11.–1. 12. 2004, 15–17.
- Pompe, Gregor, 2010: Trije obrazi slovenske glasbe. *Dnevnik* 29. 3. 2010.
- Pompe, Gregor, 2011: Poezija Svetlane Makarovič med literarno in glasbeno paradigmo. *Jezik in slovstvo*, 56., 1/2 (2011). 63-71.
- Pompe, Gregor, 2011: Od zvočnih okruškov do premišljene celote. Ocena zvočnega posnetka Nežno čez strune v izvedbi Uroša Rojka in Klare Tomljanovič. *Odzven*, 20. 6. 2011. <http://www.sigic.si/odzven/odzvočnih-okruskov-do-premisljene-celote> (citirano 1. 5. 2015).
- Pompe, Gregor, 2012: Uroš Rojko: ustvarjanje med dvomom in navdušenjem. *Ljubljana – Glasilo Mestne občine Ljubljana*, XVII/ 6 (junij 2012). 8.
- Pompe, Gregor, 2103: Tudi iz povprečne glasbe je mogoče pričarati vrhunski koncert. *Dnevnik*, 11. 3. 2013.
- Pompe, Gregor, 2014. *Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Razprave).
- Pompe, Gregor: Nezasodnostno razrešene dileme. *Delo*, 17. 3. 2014.
- Rakić, Petra. *Uroš Rojko o sodobni glasbi*. Film Aljaža Bastiča, posnet v ljubljanskem Kinodvoru, 27. 2. 2014. https://www.youtube.com/watch?v=_EaO_-IW1KQ (citirano 1. 5. 2015).
- Rojko, Uroš, 1978: Vtis s srečanja galsbenih akademij [v Novem Sadu]. *Glasbena mladina*, 8/7, (1977/1978): 9. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YN4MWJF1> (citirano 1. 5. 2015).
- Rojko, Uroš, 1994: Intervju. *Glasbena mladina*, 25/5, 1994. 8-9.
- Rojko, Uroš, 1995: Znebiti se moramo predsodkov. Pogovor s skladateljem pedagogom Urošem Rojkom, ki živi v Freiburgu. *Dnevnik*, 5. 12. 1995. 18–19.
- Rojko, Uroš, 2001: Prehodnost zdajšnjega trenutka. *Nova revija XX*, januar-marec 2001. 225–227, 439-441.
- Rojko, Uroš, 2012: Želo. *Ljubljana – Glasilo Mestne občine Ljubljana*, XVII/ 6 (junij 2012). 8.
- Ross, Alex, 2014. *Drugo je hrup. Poslušati dvajseto stoletje*. Prevod Leon Stefanija. Ljubljana: Beletrina (KODA).
- Roth, Denis, 2008: Das Ende – nur ein Auftakt. *Badische Zeitung*, 3. 6. 2008. <http://www.badische-zeitung.de/klaskik-rezensionen/das-ende-8211-nur-ein-auftakt--2040086.html> (citirano 1. 5. 2015).
- Ruck, Jürgen. *Caprichos Goyescos*. CD - MDG, 2005, 603 1341.

- Rudiger, Georg, 2008: Das Knistern eines Lagerfeuers. *Badische Zeitung*, 16. 6. 2008. <http://www.badische-zeitung.de/kultur-4/das-knistern-eines-lagerfeuers--2374741.html> (citirano 1. 5. 2015).
- Rudiger, Georg, 2009: Akkordeon wird Zauberhafte. Kammeroper auch für Kinder: »König David. Zither und Schwert« im Theater im Marienbad. *Badische Zeitung*, 26. 10. 2009.
- Rüdiger, Wolfgang, 1992: Uros Rojko. Komponisten der Gegenwart, hg. Von HannsWerner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, edition text + kritik, München. [nepaginirano].
- Rüger, Janina, 2011: Kompositionstechniken von UROŠ ROJKO am Beispiel von MOLITVE für Viola und Akkordeon. V: Zimmermann, Ann-Katrin (ur.), 2001: *Musik in Baden-Württemberg – Jahrbuch 2011* (Band 18), München: Strube Verlag. 239–256.
- Sajovic, Irena, 1987: 14. Zagrebški bienale. *Glasbena mladina Slovenije*, 17/8 (1986/1987): 10. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YKD-VF02C> (citirano 1. 5. 2015).
- Sajovic, Irena, 1988: Opatija '87. 24. Tribuna glasbenega ustvarjanja Jugoslavije. *Glasbena mladina Slovenije*, 1987/1988: 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QU0QEY7Z> (citirano 1. 5. 2015).
- Schmitt, Burkhard, 2014: Junge Meister flogen hoch hinauf. *Münsterische Zeitung*, 20. 1. 2004.
- Schmitz, Peter, 2004: Gewaltiger Höreindruck und erregende Farbigkeit. Junge Meister Marko Kassl und Tobias Bredohl im Erbdrostenhof. *Westfälische Nachrichten*, 20. 1. 2004.
- Scheib, Christian, 1990: Der prismatische Klang. *Falter*, 3. 10. 1990.
- Schlüren, Christoph, 1997: John-Edward Kelly und Bob Versteegh, Vol. 3 1 con legno/Sony WWE 31891. *Applaus*, 7(1997).
- Schmidt, Lorenz, 2004: Hoch Sensibel in der Klangentfaltung. *Mainpost.de*, 19. 6. 2004. Isto tudi v: *SWT*, 19. 6. 2004.
- Schnurrer, Maximilian, 2010: Unmittelbar berührend. Ein Stück zeitgenössischer Kammermusik für Klarinette, Akkordeon und Violoncello. *Neue Musikzeitung*, 4/2010 - 59. Jahrgang. <http://www.nmz.de/artikel/unmittelbar-beruehrend> (citirano 1. 5. 2015).
- Schulz, Reinhard: Weltoffenheit in einer Stadt. *NMZ*, 3(1994): 8.
- Schulz, Reinhard, 2004: Uroš Rojko: Ottoki, für Bläserquintett. *Klangspuren*, 10. 9. 2004 – 26. 8. 2004. 73.
- Schulz, Reinhard, 2009: *Uroš Rojko – ein Künstlerportrait*. Uroš Rojko, Berlin: Verlag Neue Musik.
- Schwer, Cornelius, 2008: Repetition – Wiederholung. Programski list koncerta Ensemble Aventure, 1. 6. 2008.

- Schwind, Elisabeth, 2004: Unter Strohm. *Badische Zeitung*, 10. 12. 2004. 26.
- Schwind, Elisabeth, 2009: Zither, Schwert und Poesie. *SÜDKURIER Medienhaus*, 11.11.2009. <http://www.suedkurier.de/region/kreis-konstanz/kultur-bodensee/Zither-Schwert-und-Poesie;art411638,4025692,0> (citirano 1. 5. 2015).
- Silič, Ivan, 1986: Desetletnica MPZ Glasbene matic iz Trsta. *Grlica. Zveza društev glasbenih pedagogov Slovenije*, 1985/1986. 55, 56. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZI8KBY5F> (citirano 1. 5. 2015).
- Sorbie, Ingvild (ur.), 1990. *World Music Days 1990. Ny Musikk International Society for Contemporary Music OSLO, 22-30 September*. Oslo: Ny Musikk.
- Spahn, Claus, 1988: Unmittelbare Wirkung. *Badische Zeitung*, 18. 10. 1988.
- Spoula, Robert, 2003: Klangnebel der Moderne. *Der Standard*, 8. 2. 2003.
- Stadtler, Edgar, 2015: Monolog mit Ausnahmecharakter. Hochkarätiges Benefizkonzert im Speyerer Nikolaus-von-Weis-Gymnasium. *Speyer Kurier* <http://www.speyer-kurier.de> (citirano 1. 5. 2015).
- Stefanija, Leon, 1994: [Glasbena kritika]. *Delo*, 2. 4. 1994.
- Stefanija, Leon, 2001: Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja. *Muzikološki zbornik*, 37 (2001). 113-127 <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-I89O7130> (citirano 1. 5. 2015).
- Stefanija, Leon, 2014: Rojko, Uroš. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed February 24, 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48062>
- Strater, Lothar, 1990: Bußpredigt direkt vom Himmel. *Die Welt (Hamburg)*, 12. 10. 1990.
- Škrinjar, Jasna, 1982: Umetnost je velika luč. *Naša komuna – delegatska priloga*, 19/21 (21. 12. 1982): 4. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U0USHH4H> (citirano 1. 5. 2015).
- Šuster, Mojca, 1982: Skladatelj Uroš Rojko. O študiju, komponiranju, poslušanju ... *Glasbena mladina*, 15. 1. 1982. 24. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZYTCZHXP> (citirano 1. 5. 2015).
- Šuster, Mojca, 1982: Sivo opatijsko morje. XIX. Tribina MSJ. *Glasbena mladina*, 10. 12. 1982. 8. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-PVYFFMIE> (citirano 1. 5. 2015).
- Terzoli, Gianfranco, 2001: Uros Rojko, un musicista creativo. *Fucine*, April 2001. <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid> (citirano 1. 5. 2015).
- Torres, Rita in drugi, 2012: Multiphonics as a Compositional Element in Writing for Amplified Guitar (2). *Citar. Journal of science and technology of the arts*, 4/1 (2012). 61–9.

- Trdan, Primož, 2011: Dve programski rešitvi. *Odzven*, 17.4.2011. <http://www.sigic.si/odzven/dve-programski-resitvi> (citirano 1. 5. 2015).
- Trdan, Primož, 2011: Udomačena rutiniranost z netipičnimi poudarki. *Dnevnik*, 11. 7. 2011.
- Trdan, Primož, 2012: Z umetnostjo raste tudi družba. *Odzven*, 19. 9. 2012. <http://www.sigic.si/odzven/z-umetnostjo-raste-tudi-druzba>.
- Trdan, Primož, 2013: Zagreb biennale 2013. Kulturna panorama«, RTV Slovenija, 13. 4. 2013.
- Trdan, Primož, 2014: Predihano. Neofonia II. Glasbeni utrip. RTV Slovenija, 21. 5. 2014.
- Trdan, Primož, 2015: Predihano. Glasbeni utrip. RTV Slovenija, 18. 3. 2015.
- Trehub, Sandra, 2001: Human Processing Predispositions and Musical Universals. Wallin in drugi, 2001. 427–448.
- Trenz, Nikolaus, 1989: Faszination mit der Flöte. *Badische Zeitung*, 29. 11. 1989.
- Tvrtković, Ognjen, 1999: Sodobna klasična kitara. Glasbena kritika Minevanja na dveh strunah Uroša Rojka. *Delo*, 17. 3. 1999.
- Učakar, Bogdan, 1997: Presežek toge akademske tradicije z interpretacijami. *Delo*, 2. 10. 1997.
- Učakar, Bogdan, 2000: Dediščina in sodobnost. *Večer*, 4. 10. 2000.
- Uhrmacher, Stefan, 1992: Viele Uraufführungen: Ein Instrument mit Zukunft. *Süddeutsche Zeitung*, 28. 7. 1992.
- Uhrmacher, Stefan, 1992: Die Miniatur wird Ereignis. *Süddeutsche Zeitung*, 9. 11. 1992.
- Urmeter, Reinhold, 1989: Donaueschinger Musiktage 1988. *Das Orchester*, 37/1 (1989).
- Uske, Bernhard, 2015: Ensemble Modern Alte Oper Im Geröll und im Wunderland. *Frankfurter Rundschau*, 10. 3. 2015. <http://www.fr-online.de/musik/ensemble-modern-alte-oper-im-geroell-und-im-wunderland,1473348,30085790.html> (citirano 1. 5. 2015).
- van der Waa, Frits, 1968: Gaudeamus geeft een beperkt beeld van hedendaagse muziek. De Volkskrant van 15 september 1986. Kunst, recensie«. <http://fvdwaa.home.xs4all.nl/art/vk0139.htm> (citirano 1. 5. 2015).
- Vrhovec, B., 1999 »Z 28. Občinskega srečanja otroških in mladinskih pevskih zborov«. *Naša Komuna*, 22. 5. 1990.
- Vrhunc, Larisa, 2010: Organizacija in svoboda – analiza skladbe *Tongenesis* Uroša Rojka. *Muzikološki zbornik*, 45/2 (2010). 149–166.
- Weber, Derek, 1991: Nächtliche innere Stimmen und Broadway-Tango-Teufel. *Salzburger nachrichten*, 26. 11. 1991.

- Zagoričnik, Nina, 1999. Proti etru: Uroš Rojko. V nocojšnji oddaji Proti etru spet ta jazz redaktorica Nina Zagoričnik gosti skladatelja Uroša Rojka. Njegovo najnovejše delo, koncert Evokacija je doživela krstno izvedbo v okviru Slovenskih glasbenih dnevov. 25. 11. 1999.
- Zagoričnik, Nina, 2009. Proti etru: Uroš Rojko. V nocojšnji oddaji Proti etru spet ta dež Nina Zagoričnik gosti Uroša Rojka, komponist in profesorja na oddelku za kompozicijo na ljubljanski Akademiji za glasbo. Njegove poti se prepletajo med Ljubljano, Freiburgom in Karlsruheom. 16. 4. 2009.
- Z[lobec], M[arjan], 1991: Uroš Rojko nagrajen na festivalu Wien Modern. *Delo*, 24. 10. 1991.
- Zlobec, Marjan, 1994. *Med logiko uma in srca. Pogovor z Lojzetom Lebičem. Delo*, 12. 2. 1994.
- Zupančič, Metka, 1978: Mladi slovenski skladatelji. Ustvarjalci, ki so se predstavili na aprilskem koncertu Mladi mladim. *Glasbena mladina*, 58/77 (1977/1978). 24. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YN4MWJF1> (citirano 1. 5. 2015).
- Žgavec, Mirjam, 2009: Eterika, ludizem, socrealizem. *Delo*, 11. 4. 2002.

Imensko kazalo

A

Aaron, Soazig 188
Abbado, Claudio 14, 115, 190,
Adam, Johannes 99, 189
Adamič, Edvard 76
Aitken, Robert 108, 153
Algora, Esteban 118
Altmann, Dirk 158
Anderson, Magnus 89
Angster, Armand 188
Anonimus 76, 90, 105, 106, 144,
145, 189
Anzaiser, Glassener 114, 189
Anzellotti, Teodoro 70, 89, 127, 128,
174, 177
Anzorena, Guillermo 188
Apolinaire, Guillaume 121, 122
Arbeiter, Alexander 117, 189
Arbter, Matthias 149
Aristoteles 74
Arnold, Stanko 79, 126,
Asmus, Bernd 89
auk 106, 189
Avery, James 108, 125, 146, 166

B

Bach, Johann Sebastian 54, 62, 72,
180
Bachmann, Ingeborg 121, 122, 169
Bajde, Matevž 153
Bamert, Matthias 99
Banič, Jože 64
Barbo, Matjaž 94, 189
Bartók, Bela 45, 49, 54, 63, 159, 170
Batistič, Mirjam 24, 25

Baum, Angela 145
Becken, Cornelia 93, 112
Bedjanič, Peter 168
Beethoven, Ludwig van 50, 54, 72
Beilicke, Martin 166, 173
Bekavac, Mate 137, 138, 156
Bender, Angelika 137
Berger, Kurt 158
Bernhardotier-Šarc, Svava 161, 162
Bertoncelj, Aci 130, 142
Bervar, Sonja Kralj 19, 182, 189, 192
Beuerle, Hans Michael 166, 168,
171–173, 175
Bitan, Guy 151, 189
Blazy, Solange 123
Boulez, Pierre 52, 136, 192
Brahms, Johannes 54, 84, 86, 133,
169
Braig, Reinhold 160, 161
Brezavšček, Anja 108, 137
Brezavšček, Brina Jež 140, 190
Brišnik, Karel 164
Brooks, Norma 98
Bruckner, Anton 54
Bühler, Sonja 166, 173, 176
Burkard, Heinrich 102
Bussemeier, Guido 166

C

Calvino, Italo 169, 172, 175
Cesco, Silvia 89
Chin, Unsuk 63
Cock, Jamie 108
Corbett, Sidney 63
Creitz, James (Jim) 125–127

Č

Čajkovski, Peter Iljič 183

Čič, Emil 97, 190

D

Dadelsen, Hans-Christian von 131, 190

Damiens, Alain 88

Daniš, Sanja 80

Darbellay, Jean-Luc 178

Davin, Patrick

de Goya y Lucientes, Francisco 150

de la Motte, Diether 61, 62

de Ligt, Tom 98

DeLuca Laura 137

Demetrik, Wolfgang 118

Denisov, Edison 94

Desjardin, Christophe 89, 127, 128, 174

Desnos, Robert 80

Dobovišek, Jure 147, 175, 183, 190

Donyng, Lee 56

Döpke, Doris 105, 190

Drčar, Alexander 95, 96, 139,

ds. 108, 190

E

Eckerle, Annette 148

Eggert, Jens 166, 172

Engelman, Leon 76

Engler, Marcel 112

Eötvös, Peter 57, 88

Evers, Reinbert 153

F

F. L., 117, 190

Falout, Jože 64

Fauré, Gabriel 130

Fels, Lukas 100

Fehrenbacher, Hubertus 171

Ferneyhough, Brian 52, 53, 60, 92, 93, 101

Fervers, Andreas 88

Fischer, Andreas 188

Flury, Dieter 115, 116

Fon, Zorko 25

Förtig, Peter 61, 94

Foster, Mark 148,

Frece, Andraž 177

Froleyks, Stephan 153

Fuchs, Armin 128

Fuhrmann, Wolfgang 117, 190

Fürst, Jože 53, 117

G

Gabrys, Aleksander 166

Gepp, Rainer

Germanavičius, Vytautas 178

Gielen, Michael 102, 108

Glasenapp, Katharina von 127, 163, 190

Globokar, Vinko 16, 55, 56, 59, 66, 70, 96, 176,

Gobec, Mitja 56

Goethe, Johann Wolfgang von 186

Gorenc, Darko 32, 75, 76

Gorišek, Bojan 80, 108, 109, 122, 123, 181

Grafenauer, Irena 30, 133, 137, 138, 156

Gregorc Bukovec, Jerica 185

Grisey, Gérard 104

Grm, Nejc 180, 181

Großmann, Linde 131

Groys, Boris 17, 191

Guedes, Hector Jorge 121,

Gulikers, René 112

Gunzek, Mihael 11

Günther, Marc 172, 174–176

Günther, Metz 61

Gurger, Stephanie 166

Guttler, Wolfgang 98

H

H. W. 105, 191

Haas, Hinko 77, 79, 80, 143

Habjanič, Jernej 58, 81

Hagenauer-Wild, Nadia 89

Hall, Marianne 161

Haller, Mateja 93, 94, 108–111, 115,

Haller, Hans Peter 59

Hammer, Teophil 131, 191

Händel, Georg Friedrich 178

Hatlak, Marko 128, 194

Heidenreich, Achim 131, 191

Heil, Clemens 153

Henneberger, Jürg 147

Hennings, Dieter 89

Hirst, Liz 108,

Hobsbawm, Eric 11, 191

Hoelscher, Florian 128

Hoffmann, Annette 100, 171, 191

Hoffmann, Heike 55

Hoffmann, Peter 123

Holliger, Heinz 58, 169

Holm, Kerstin 119, 126, 191

Hollmach, Anne-Marie 128

Hommel, Christian 110

Horak, Marina 165, 185

Hosokawa, Toshio 56

Howarth, Elgar 99

Huang, Hsin-Huei 161

Huber, Klaus 12, 52–54, 60–63, 67,
85, 89, 94, 106–107, 120, 128,
154, 162

Hummel, Thomas 160, 161

Hussong, Stephan 69, 70, 118, 119,
125, 128–131, 136, 139, 145,
146, 148, 164

Hützel, Mathias, 131, 191

I

Ifrim, Walter 56, 88, 89, 97, 137,
166, 172, 196

Ignjatović, Žarko 89, 90, 141, 142,
189, 190

Imperial, Gilbert 149, 151

Itkin, David 158, 160, 194

J

J. A. 90, 112, 117, 120

Jarc, Andrej 78, 79

Jarel, Michael 56

Jašari, Baki 52, 53

Jenko, Jure 79, 142, 158, 159

Jeppesen, Knud 46

Jerko, Novak 142

Jernejčič, Barbara 153

Jež, Jakob 53, 55, 56

Jordi, Dieter 89

Josipović, Ivo 77

Juhart, Luka 70, 118, 144, 162, 164,
166, 172, 176, 177, 180, 184, 185

Junge, Bettina 153

K

Kacjan, Aleš 87, 142

Kaige, Chen 28

Kalitzke, Johannes 102, 106, 107,
186

Kallenberg, Moritz 166, 172, 173,
176

Karlovec, 91, 191

Katzer, eorg 136

Kelly, John Edward 122, 196

Kern, Margit 118, 130

Keršovan, Alenka Barber 61, 92

Kesteley, Jona 151

Kiebler, Sven Thomas 144

Kim, Tae-Hyun 77

Kirschke, Chritoph 123, 156, 157

- Kister, Stefan 148, 192
 Klavžar, Simon 183, 184
 Klemente, Vera 21
 Kljun, Branka 112, 156, 192
 Klüger, Frank 152, 192
 Knopp, Johannes 166, 173
 Koblar, Stanislav 160
 Koch, Gerhard R. 55, 106, 192
 Koch, Hans 188
 Koch, Hansjörg 108
 Koegler, Horst 105, 191, 192
 Köhler, Andreas 125
 Komanov, Dodi 96, 192
 Kortenhau, Lotte 166, 173, 176,
 Kotar, Jože 158, 159, 194
 Kotonski, Wlodzimierz 12
 Kovačič, Vladimir 76
 Koželj, Neža 78
 Krassl, Marko 144
 Kravos, Marko 52, 192
 Krečič, Simon 156, 158, 161, 162
 Krek, Uroš 35, 46–49, 51, 61, 77, 79,
 83, 85, 109, 124
 Krpan, Tatjana 143
 Kumar, Aldo 52, 56–58, 76, 79
 Kuret, Stojan 82
 Kušar, Peter 49, 50, 56, 57, 81, 96,
 98, 106, 109, 140, 142, 193
- L**
- Lachenmann, Helmut 59
 Lajovic, Uroš 83, 84, 85, 87
 Laznik, Oskar 183, 184
 Lebbing, Günther 89
 Leban, Nevenka 53
 Lebič, Lojze 16, 53, 56, 195
 Lee, Lilian 28
 Leisegang, Richard 166, 173
 Leitz, Suzanne-Lorey 188
 Levin, Robert 61
- Libera, Bärber 89
 Ligeti, György 12, 49, 52, 61–65, 67,
 84, 92, 100, 106, 107, 120, 135,
 152, 170
 Lindenberg, Annegret Mayer 161
 Littler, William 120, 193
 Löffler, Thomas 137
 Lorenz, Alenka Šček 47, 76, 79, 97
 Lorenz, Matthias 101
 Lorenz, Schmidt 196
 Lorenz, Tomaž 47, 76, 77, 79, 97, 180
 Löser, Christof M. 145
 Loy, Steven 179, 180
 Lük, Rudolf 95, 193
 Lulu, Jean-Baptiste 157
 Lutosławski, Witold 34, 59, 155,
- M**
- M. K. 119, 194
 M. Z. 116, 194
 Maderna, Bruno 136
 Maegaito, Miho 128, 194
 Mager, Ingrid 96, 193
 Mahler, Gustav 13, 54
 Majcen, Igor 52, 53, 56, 142
 Makarovič, Svetlana 78–81
 Mally, Gita 33, 34, 75
 Marcus, Andreas 151
 Markovič, Zoran 76
 Marković, Zoran 143
 Marx, Adolf Bernhard 16
 Marxen, Luisa 131
 Mazanec, Brigitta 106, 193
 Mayer-Spohn, Ulrike 131, 132
 Mehlretter, Daniel 98, 99
 Mellinger, Melise 117
 Merku, Pavle 144
 Messiaen, Olivier 54, 59, 77, 110
 Massin, Brigitte 141, 193
 Meier, Heidi Elisabeth 160, 161

Metz, Günther 61
Meyer, Krzysztof 12
Mihelčič, Pavel 134, 193
Miličević, Mladen 77
Miljković, Katarina 77
Mitev, Zoran 143
Miyata, Mayumi 136,
Mlejnik, Miloš 80
Molinari, Ernesto 188
Monteirö, Fabio 153
Monteverdi, Claudio 168
Monti, Vittorio 20
Moody, Robert 181
Moratz, Karim 87
Mozart, Wolfgang Amadeus 34, 54,
70, 72, 168, 179,
mpv 106, 194
Müller, Christoph 166, 171, 172,
174, 175
Murail, Tristan 104

N

Nabicht, Theo 188
Nanut, Anton 49, 77, 83, 123,
Neffe, Roland 153
Nied, Johannes 98, 99, 172
Nono, Luigi 59–60, 145,
Nopper, Sylvyva 184
Noth, Hugo 70, 121, 125–127, 138,
139, 144
Novak, Boris A. 81
Novak, Jerko 142
Novšak Houška, Eva 76

O

Oehlschlägel, Reinhard 106, 194
Öhman, Karolina 158
Oman, Nada 34
Ott, Bernhard 166
Orkin, Evgeni 137

P

Pahlivanian, Georg 145
Paklar-Marković, Nataša 143
Parać, Frano 77
Parovel, Primož 118, 119 130, 156,
157, 176
Patković, Denis 180
Petrač, Andrej 80, 142
Petrić, Ivo 57, 83, 85,
Piazzola, Astor 131, 138
Pirjevec, Alenka 164
Pirš, Gregor 89, 92, 151, 152, 163,
165, 194, 195
Poel, Truike van der 188
Pritchard, Gwin 110
Pfaf, Luca
Pfleger, Alfred 77
Philipp, Dorothee 95, 194
Platon 74
Pogačnik, Jože 64
Pompe, Gregor 19, 75, 152, 151,
160, 183, 195
Prešeren, France 164
Prešiček, Dejan 123
Prešiček, Nina 123, 164
Prinčič, Žarko 45, 46, 57
Privšek, Jože 17

Q

Quarringto, Joel 98

R

Radovan, Norina 133
Rajterič, Tomaž 149,
Rakar, Dora 177
Rakić, Petra 17, 195
Ramati, Roman Haubenstock 107, 117
Ramovš, Primož 17, 77, 86, 140, 193
Ráth, György Gyóriványi 115
Ravel, Maurice 67, 182

- Rebstock, Hanna 167
Reckewell, Doris 169, 172
Richard, André 160, 161
Rickli, Lukas 108
Rijavec, Andrej 49
Riley, Terry 91
Roche, Delphine 137
Rogelja, Božo 64
Rojko, Ida 21, 22, 76
Rojko, Martin 22
Rojko, Roman 20, 22, 76
Rojko, Števek 29
Ronchetti, Lucia 107
Roos, Daniel 166
Ross, Alex 11
Rossini, Gioacchino 169
Roth, Denis 91, 196
Roth, Martina 110, 137
Ruck, Jürgen 89, 91, 94, 149, 150, 189, 196
Rudiger, Georg 113, 161, 172, 196
Rüdiger, Wolfgang 61, 112
Ruiz-Marino, Carmen 128
Rus, Nadja 78
Ruždjak, Marko 77
- S**
- Sajovic, Irena 95, 100, 196
Sandner, Wolfgang 54
Schafer, Raymond Murray 81
Schaeffer, Bugoslaw 12
Schambadal, Lior 102
Scheib, Christian 115, 196
Schlee, Thomas Daniel 113
Schlumberger, Ulrich 128,
Schlüren, Christoph 122, 196
Schmaker, Stephan 141
Schmeling, Cristina 166, 172
Schmidt, Lorenz 91, 119, 155, 196
Schmitt, Burkhad 129, 196
Schmitz, Peter 129, 196
Schmolz, Thomas 167
Schneider, Margrit 166, 172
Schnöller, Isabelle 108, 110, 123
Schnurrer, Maximilian 157, 196
Shouten, Fie 144
Schubert, Franz 25
Schullhof, Erwin 11
Schulz, Reinhard 119, 120, 126, 130, 196, 197
Schumann, Till 166, 173
Schwer, Cornelius 61, 92
Schwind, Elisabeth 145, 173, 197
Sever, Tomaž 80, 100, 101, 102
Sevšek, Tomaž 113, 114
Shao, En 164, 184
Shiphorst, Iris ter 181, 183
Smollett, Tobias 168
Souček, Jurij 133
Spoula, Robert 107, 197
Srebotnjak, Alojz 49
Stadtler, Edgar 163, 197
Stanković, Lidija 49, 79, 83, 87
Stefanija, Leon 124
Steimel, Olivia 156
Stella, Cindy 128
Stern, Mario 178
Stibilj, Milan 57
Stockhausen, Karlheinz 52, 70
Strater, Lothar 114, 197
Strauss, Rudi 133
Stravinski, Igor 52, 138, 169
Strmčnik, Maks 48, 109, 126
Studen, Marko 56
Spahn, Claus 105, 197
Sukić, Primož 149, 150
Suzuki, Toshio 131, 132
Suzuki, Yuko 131, 132
Svoboda, Mike 70, 164
Szatmary, Sigmund 113

Š

Šarc, Matej 58, 110, 111, 123, 142, 164
Šilec, Karmina 99
Šinigoj, Boris 50, 86
Škerl, Dane 52, 66, 107
Štendler, Karmen 149
Štrucelj, Valentina 137, 15
Šuklar, Slavko 140
Šuster, Mojca 19, 197

T

Tajčević, Marko 34
Takeda, Tomonori 151
Takemitsu, Toru 94
Tamayo, Arturo 99, 134
Taub, Paul 137
Taube, Werner 121, 138
Tercelj, Matija 25
Tesla, Nikola 20
Tiensuu, Jukka 70
Tito, Josip Broz 22
Tomljanovič, Klara 70, 89, 91, 125,
141, 142, 149, 151, 153, 162,
174, 177, 184, 191 184, 194, 195
Torres, Rita 92, 198
Trdan, Primož 138, 160, 178, 180,
187, 198
Trenz, Nikolaus 95, 112, 198
Tržan, Franc 11, 26, 28, 30, 32, 33,
63, 76
Tschanz, Jonas 156
Turel, Bor 52, 56, 194
Tušar, Mateja 24
Tušar, Mira 24
Tušar, Stane 24
Tzschoppe, Olaf 160, 160

U

Učakar, Bogdan 138, 142, 198
Uhrmacher, Stefan 119, 122, 198

Urmetzler; Reinhold 104, 198
Uske, Bernhard 187, 198
Ustvol'skaja, Galina Ivanovna 17
Utz, Helga 183

V

Van der Waa, Frits 95, 198
Varèse, Edgar 52, 96
Veale, Peter 110
Versteegh, Bob 122, 196
Vivares, Oliver 188
Vrbančič, Ivan 53,
Vrhunc, Larisa 97, 199
Vu gl. Zupan, Alojz

W

Wagner, Thomas 161, 166, 172
Wagner, Richard 11, 45
Walentyłowicz, Małgorzata 161
Wangler, Kai 127
Weber, Derek 116, 199
Weber, Carl Maria von 30
Webern, Anton 52, 54, 60, 166, 171
Widulin, Stanislaw 131
Williams, William Carlos 121
Wirani, Klaus-Peter 127

Z

Zagoričnik, Nina 139, 141, 199
Zimmer, Johanna 188
Zupan, Alojz 11, 33, 34, 64, 79, 97
Zupan, Lenka 153
Zupančič, Ivo 133
Zupančič, Metka 199
Zwick, Rebekka 128

Ž

Žgavec, Mirjam 52, 95, 199
Žibert, Franc 118, 153
Žižek, Slavoj 183

X

Xenakis, Iannis 59, 64, 67, 96, 114

Y

Yamada, Mika 128, 130, 131

Yanga, Xiao Zhong 178, 179