



PROGRAM:

1. PRELUDIJ IN FUGA za tolkalni ansambel (1952)
(Barbara Kresnik, Dejan Tamše, Tomaž Lojen, Damir Korošec, Davor Plamberger, Matevž Bajde, Franci Krevh, Špela Cvikl, Maja Povše, Petra Vidmar, Nebojša Dačković)
2. 3:2 (tri proti dva) za tolkalca (1964)
Franci Krevh – tolkala
3. TRANSFERENCES za harfo in tolkala (1973)
Urška Križnik Zupan – harfa
Barbara Kresnik – tolkala
4. EPIZODA za tolkalca (1974)
Špela Cvikl – tolkala
5. CLAR – PERC za klarinet in tolkala (1988)
Dušan Sodja – klarinet
Matevž Bajde – tolkala
6. TRIANGULUM za marimbo (1988)
Damir Korošec - marimba
7. VIS VIM VI SUPERAT za klavir in tolkala (1996)
Tatjana Kaučič – klavir
Barbara Kresnik, Špela Cvikl, Matevž Bajde, Franci Krevh - tolkala

Primož Trdan: RAMOVŠ, TOLKALA IN MODERNIZEM

Skozi Ramovševo skladanje za tolkala lahko sledimo skladateljevemu zvočnim nazorom. Preludij in fuga iz neoklasicističnega obdobja (čas nastanka orkestrske uspešnice Sinfoniette), je zložil v zgodovinski formi, a na podoben motoričen način, kot veliko njegovih takratnih del. V šestdesetih letih je vstop v novo, osvobojeno zvočnost sprožilo odkritje poljskega sonorizma. V Varšavi je našel »popolnoma nov instrumentacijski barvni svet, docela nov harmonski svet, akorde, ki jih še nikoli nisi slišal«. V tem svetu se skladanje za tolkala lahko polno razživi. Šum, udarec, ki sta v tonalnem svetu dodatek, ornament, v novem zvočnem polju pa postaneta bistvena. Gostota, intenzivnost, artikulacija, tekstura, barva, v tradicionalni glasbeni predstavi le implicirane glasbene lastnosti, so pri tolkalih že v izhodišču igre. Ali drugače: tolkala že sama vabijo v modernistično silovitost in barvno bogastvo, v svet, v katerem je Ramovševa glasba živela večji del skladateljevega ustvarjanja.

Barbara Kresnik: PRIMOŽ RAMOVŠ IN NJEGOV TOLKALNI SVET

Prav veliko podatkov o Primožu Ramovšu in njegovem videnju tolkal nimamo. Prav zato smo STOP-ovci pripravili projekt RAMOVŠEV TOLKALNI SVET, ki bo poleg samega koncerta vseboval še arhivsko snemanje in prepis dveh rokopisov v računalniško obliko.

Ob raziskovanju se nam postavlja veliko vprašanj, ki jih rešujemo z analizo njegovega opusa. Verjetno pa nekaterih odgovorov ne bomo imeli nikoli. Malo znan podatek je, da se je Primož Ramovš še pred 2. sv. vojno tudi sam učil tolkala. Učil ga je Bohomil Kočovský, ki je verjetno v tistem času igral v operi in v filharmoniji. Ramovš je večinoma igral timpane, pa tudi ksilofon, za katerega je sam menil, da je bil zelo spreten. Po vojni, ko je deloval kot skladatelj in organist, je sodeloval s tedanjimi tolkalci: Milan Bračko, Miha Pogačnik, Karol Beden, Jože Jarc, Boris Šurbek, Darko Gorenc, Josip Mihelčič, Franc Krušič in še mnogi drugi, priučeni in priročni glasbeniki. Klemen Ramovš pravi, da njegov oče svojih najljubših skladateljev ni imel. Poslušal je prav vso glasbo. Bil je prijatelj Sama Hubada še iz študentskih časov - med drugim sta skupaj študirala tolkala. Skupaj sta hodila na koncerte in seveda tudi po koncertu na pivo, kjer sta predebatirala koncert. Navada, ki je med glasbeniki živa še danes.

Tudi v Ramovševi tolkalni glasbi se pozna sprememba v stilu pisanja v obdobju do leta 1960 in po njem. Tega leta se je namreč udeležil festivala sodobne glasbe Varšavska jesen. Če se je pred tem navezoval na neoklasicizem in neobarok (pod vplivom svojega učitelja Slavka Osterca), mu je izkušnja na Varšavski jeseni odprla povsem drug pogled na glasbo. Tisto glasbo, kjer so vsi toni med seboj enakovredni, kjer dinamika dobi ekstremne razsežnosti, kjer odkriva nove barve. Njegov moto postane zvok. Edini pomemben faktor njegovega skladanja.

Zelo velik poudarek je dajal izvajalcem. Darko Gorenc se spominja: »Izkušnje so čudovite, posebej za mladega glasbenika. Odprl mi je povsem nov pogled razumevanja in načina izvajanja glasbe. Postavil me je v vlogo soustvarjalca njegove glasbe. Dal mi je svobodo, da na meni lasten način izoblikujem vsako frazo v notnem zapisu. Vedno je bil pripravljen spremeniti del skladbe, če sem mu le nakazal, da naj bi zaradi tehnične narave ta ali ona fraza dobila drugačno podobo. Užival je v dialogu in skupnem iskanju cilja, ki ga je zasledoval- delati glasbo živo. Lahko govorim zase. Izbiral je tiste instrumente, ki so bili na razpolago v tistem času. Če česa ni bilo, je preprosto prepustil izbiro izvajalcu, da na kakšen drugačen način doseže efekt, ki si ga je zamislil. Ni bil birokrat, ampak iskren, čuteč in velik umetnik z velikim srcem in globoko dušo. Iskal je sožitje: ustvarjalec – izvajalec. Vse to je rojevalo glasbo.«

Franci Krevh: RAMOVŠEV TOLKALNI KONCERT

Program koncerta je zastavljen kronološko. Tako lahko zasledujemo avtorjev skladateljski razvoj in njegovo odkrivanje tolkal. Kljub razvoju in njegovemu aktivnemu spremljanju sodobne glasbe, pa lahko prepoznamo Ramovšev »tipičen tolkalni inštrumentarij«; to so tolkala, ki so bila takrat na voljo in ki se dejansko odlično prilegajo njegovemu modus operandi: brutalni zvoki, dinamične skrajnosti, mejne intenzivnosti. V prvi vrsti so to tolkala s kožo (različni bobni, timpani, ...), ki jih spremlja kovinski zvok (činele, triangleri, tam-tami, ...) in se dopolnjujejo z zvokom lesa (leseni bloki, raglja, ...).

Ramovšev tolkalni svet je bil nepotrebno spregledan. Današnjim generacijam, predvsem tolkalcem, lahko ponudi skoraj pozabljeno odprto, improvizacijsko formo. Njegove skladbe načrtno ponujajo možnost različnih interpretacij – so odvisne od izvajalčevega pristopa in domišljije. In prav slednje

je bilo tisto, kar je Ramovša osvetljevalo in ga zaznamovalo pri njegovem ljubem inštrumentu – orglah.

O SKLADBAH

PRELUDIJ IN FUGA (1952) je Ramovševa prva izključno tolkalna skladba. Nikjer ni zapisa, za koga je napisala in kako so jo izvajali. Verjetno so inštrumenti, ki jih je Ramovš vključil v to skladbo vsi inštrumenti, ki so v tistem času obstajali v Ljubljani.. Preludij in fuga za tolkala je nastala leto po njegovem Preludiju in fugi za orgle. Struktura skladbe je precej «klasična», kar nakazuje že sam naslov in verjetno skladateljevo občudovanje orgelskih skladb. Uvodnemu veličastnemu in prekipevajočemu preludiju, sledi fuga, ki prinese glavno temo v vse tolkalne inštrumente. Bilo bi zanimivo vedeti, ali je skladatelj takrat slišal Varesejevo Ionizacijo.

Josip Mihelčič pravi, da so bili zapisi skladb tedanjih skladateljev za izvajalce večkrat nedefinirani in ki zaradi slabega tehničnega znanja in pomanjkanja inštrumentov niso mogli izvajati skladb na način, kot je bilo zapisano. V tistem času je bilo veliko tolkalcev (vsaj kar se slovenskega prostora tiče) priučenih; primarno so se učili druge inštrumente. Tako niso bili seznanjeni s tehnikami igranja. Tudi če je bilo več tolkal napisanih za enega izvajalca-tolkalca, je vsak tolkalec igral le en inštrument. Tako izvedba nekaterih skladb praktično ni bila možna in s tem skladbe niso bile izvajane na način, kakor jih je skladatelj napisal.

3:2 (1964) je skladba za enega tolkalca, ki jo je tolkalec Darko Gorenc izvajal za svoj zaključni izpit. O Ramovšu pravi, da je iskal nekakšno »svobodno« glasbeno obliko, ki se ne drži niti obstoječih oblik, niti sloga. Ima močan čustven naboj, ki izhaja iz glasbene materije in ta čustven naboj ima odločilno vlogo. Notni zapis, ki ga ima izvajalec pred sabo, izrisuje namišljeno linijo, ki pa ne določa same vsebine skladbe. Bolj kot linija je pomembna struktura in gradnja vsake fraze: napetost, sprostitvev, senca, svetloba... Gre za iskanje barve zvokov v vseh njenih spektrih, ki izvajalcu omogoča aktivno ustvarjalnost in ga ne obremenjuje z obliko. Le-ta je zgolj miselni vzorec, ki sproži neslutene čustvene odzive.

TRANSFERENCE (1973)

Kaj je z naslovom Transferences hotel povedati Ramovš, lahko samo ugibamo. Ali vzgib prihaja iz prevajalne strategije, kjer transferenca pomeni prenos določene besede ali besedne zveze iz enega jezika v drugega, ne da bi to besedo ali besedno zvezo prevedli, saj v ciljnem jeziku ni ustreznice? Ali je to izraz iz psihologije, kjer subjekt prizna dejstvo in njegovo relevantnost, vendar zanika svojo odgovornost? Mogoče oboje. Skladba prevaja jezik harfe v jezik tolkal in obratno in mogoče v dialogu obeh zaslišimo realen zvok, kruto dinamiko in kup skritih zvokov, kot iskanje ali zanikanje le teh.

EPIZODA (1974)

Špela Cvikl o skladbi: »Skladba Epizoda je napisana za enega tolkalca, in sicer za timpane, mali boben, tom-tome, bongose, činele, tam-tam in triangel. V skladbi je takoj prepoznavna Ramovševa značilna igra z zvokom, ki jo izraža z uporabo mnogih zvočnih efektov, kot so: skrajna instrumentalna lega, bliskovite dinamične spremembe, barve tonov in igra kontrastov. Že na samem začetku timpane osvobodijo njihove običajne vloge v orkestru in jih pokaže v največjem možnem obsegu tonov, ki ga premore instrument. V nadaljevanju vpelje virtuosno igro med timpani in ostalimi membranofoni, a kot kontrast ponudi enojne udarce po idiofonih. Izvajalcu skozi skladbo dopušča in ponudi, da izvleče iz danih instrumentov kar najzanimivejše.«

CLAR-PERC (1988)

Dušan Sodja o skladbi: »Izjemno močna skladba za klarinet in tolkala Clar-Perc iz leta 1988 je polna dinamičnih, izraznih in tonskih kontrastov. Uporaba ekstremnih registrov klarineta, komaj slišnih kontemplativnih odlomkov in virtuosnih pasaž kombinira z raznolikim bogastvom Ramovševih »standardnih« tolkal: tempelnih blokov, bonga, malega bobna, kraguljčkov, kravjih zvoncev itd. Skladatelj na začetku uporablja tehniko, kjer si glasbenika ostro skačeta "v besedo", se prepirata, bahata... vendar na koncu, v tretjem poskusu, klarinetu le uspe pomiriti strasti in skladba izzveni v pomirjujočem ravnovesju.«

TRIANGULUM (1988)

Damir Korošec o skladbi: »Skladba poleg obilice tehničnega znanja zahteva veliko moči in energije. Hkrati pa je tudi izjemen interpretativni izziv. Žal nisem uspel analizirati Živkovićeve recenzije, za katerega je skladba tudi napisana, ampak sem se jo lotil po svoje. Moram reči, da mi je bilo to v veliko veselje. Posebej so me pritegnile ekstremne dinamične razlike v prvem stavku, ki imajo poleg vratolomnih pasaž izjemen učinek. V drugem stavku lahko vidimo ob lateralnem tremolu z levo roko, veliko skokov in menjavo palic. V tretjem stavku se zopet ponovi podobna zgodba kot v prvem stavku, tokrat z malce bolj kromatično usmerjenimi temami. Zaključek je energičen, glasen in v razponu skoraj petih oktav.«

Primož Ramovš: »Tradicija so samo korenine, kar pa iz teh korenin požene, mora biti današnje, sodobno. Živimo v letu 1983 in moramo misliti kot ljudje leta 1983, ne pa kot ljudje leta 1920. Smo pač otroci svoje dobe in umetnik mora skozi prizmo svoje umetnosti izražati svojo dobo in sebe kot otroka te dobe in temu posvetiti tudi svojo umetniško ustvarjalno silo.«

VIM VIS VI SUPERAT (1996)

Skladba za štiri tolkalce in klavir (ki je pravzaprav tudi tolkalo) glasbeno postavlja dva zvočna svetova drug proti drugemu; na eni strani tolkala, na drugi strani klavir. Če je v preteklih delih postavljala enega tolkalca proti drugemu glasbilu, je sedaj postavil 4 tolkalce – kot bi hotel pokazati, da klavirju lahko parirajo samo (ali vsaj) štirje tolkalci. Skladba strukturno dokaj jasno niha skozi različna razpoloženja. Skrivnosten začetek skozi ritmična in dinamična valovanja pripelje do bučnega konca.

Premagovanje sile, primeren naslov za zadnjo skladbo. Premagal je življenjske ovire in za današnji koncert bi rekel: »To kar zmorete zaigrati, ne znam tako dobro zapisati. Rabim vašo pomoč.« Predvsem bi se neizmerno čudil napredku in razvoju novih tolkalnih instrumentov, njihovi uporabi v orkestru in v solističnem izvajanju. Zagotovo bi napisal veliko skladb za različne zasedbe in bi neznansko užival v druženju s tolkalci. In skladbe bi pisal na pisalni mizi, z notnim papirjem, svinčnikom in radirko. Njegova glasba je že zvenela v glavi in srcu.

Borut Loparnik: BITI SKLADATELJ (pogovori s Primožem Ramovšem), Slovenska matica, 1984.- odlomki

Ja, na Akademiji sem študiral tudi tolkala. Hotel sem še oboo, pa ni bilo inštrumenta.

- Kdo pa je učil tolkala? (okoli 1939, 1940 op.a.)

Kočovsky iz Opere. Eno leto je trajal študij in zelo z veseljem sem delal. To me je zanimalo. Moral pa sem plačevati ure, čeprav so jih uradno šteli k pouku; šola ni imela denarja za honorarne profesorje.

- Koliko vas je bilo tolkalcev takrat?

Samo jaz. Pred mano je bil pa Samo Hubad.

- In kaj se je za tiste čase reklo študij tolkal? Študij timpanov?

V glavnem smo igrali timpane, ja, ampak druge inštrumente tudi. Ksilofon na primer. Kakšne uspehe sem želel s ksilofonom! Nismo še imeli takšnega kot danes, s klaviaturo, bil je še stare vrste, v obliki trapeza. Zdaj ga ne znajo več igrati (1982 op.a.), samo še Jože Jarc iz Filharmonije. In Samo ga je znal. Torej, grozno hitro mi je šlo izpod rok. ... Spomnim se, da je rekel Šlais na diplomskem izpitu, da sem Paganini na tolkalih. Za mano pa so trije padli. Seveda, če so škripali na violino.

- In kaj je vsebina glasbe?

Tisto, kar je za domislekom, za obliko, za celoto. Ne da se povedati z besedami. Največji nonsens je, če kdo to poskuša. Sem že doživel, da me je kdo vprašal: tukaj je akcent, kaj si pa hotel z njim povedati. Nič seveda! Prišel je spontano, bil je potreben v tisti ideji, ne mislim pa z njim nič konkretnega, nobene zveze z zunanjim svetom nima. Morda je to eden izmed vzrokov, da zavračam vsako tekstovno podlago, da se ji ne morem prilagoditi, da me preveč veže scenska oz. filmska glasba. Po mojem mora biti glasbena misel, ideja, nosilka vsega in mora edina voditi v glasbeni umetnosti.

Producent: DRUŠTVO SLOVENSKI TOLKALNI PROJEKT, zanj Franci Krevh

Koproducent: 3. PROGRAM RADIA SLOVENIJA, zanj Gregor Pirš, glasbeni urednik Primož Trdan

Intervjuji: Barbara Kresnik

Besedila: Barbara Kresnik, Franci Krevh, Primož Trdan, Špela Cvikel, Dušan Sodja, Damir Korošec

Zvok: Radio Slovenija, 3. program

Video: Oliver Dizdarevič

Koncert sta omogočila Ministrstvo za kulturo in Mestna občina Ljubljana.