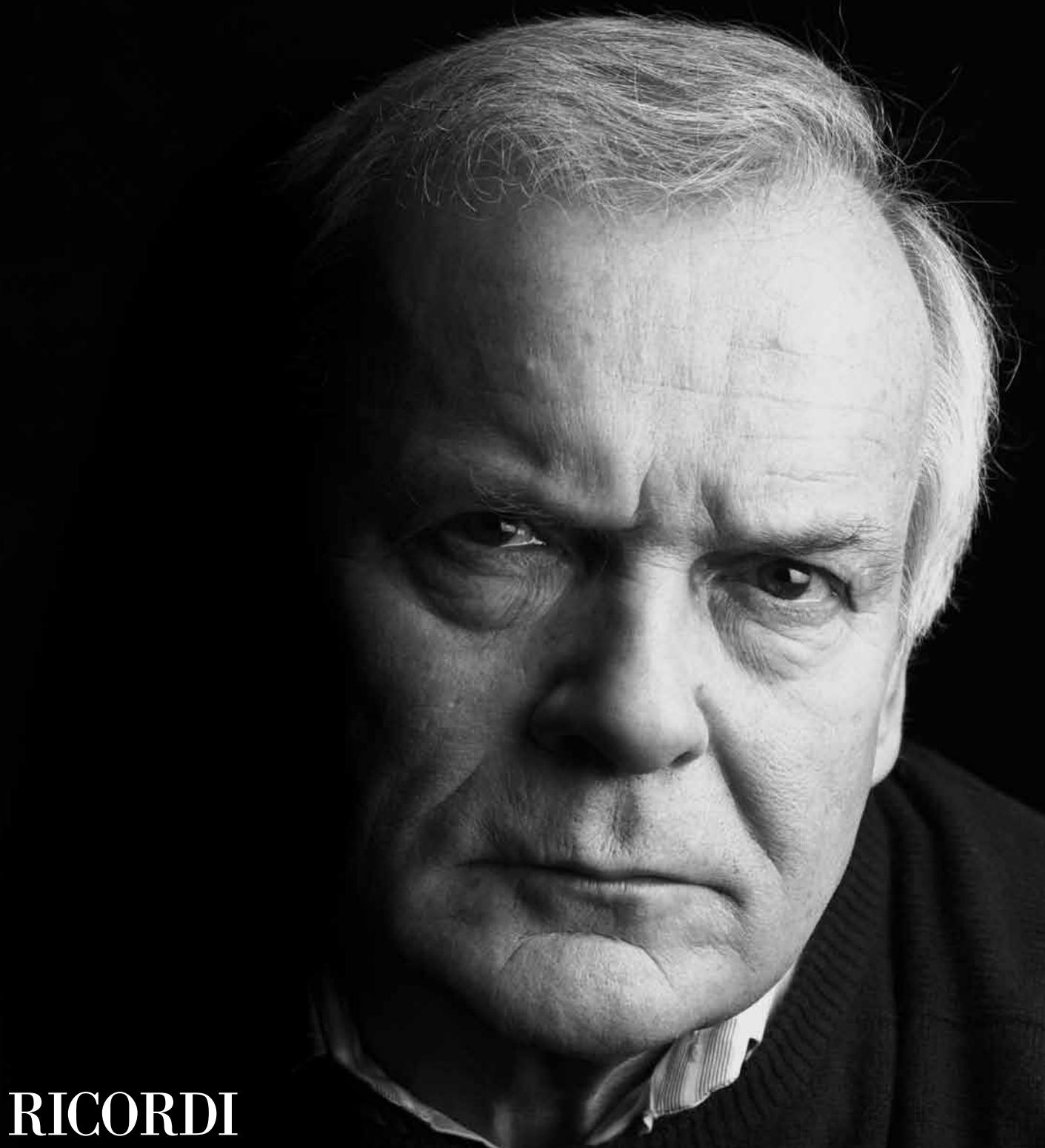


# Vinko Globokar



RICORDI

50°                    55°                    [2]                    5°

Pic                    Fe                    C. Fl.                    Ob 1                    Ob 2                    EH  
 8                    3                    3                    3                    3                    3  
 Es Kl.                    B Kl.                    Bb Kl.                    Fg 1                    Fg 2                    Kl 9  
 Hr 1                    Hr 2                    Hr 3                    Hr 4                    Hr 5                    Hr 6  
 Hr 7                    Hr 8                    Hr 9                    Hr 10                    Hr 11                    Hr 12  
 Pic Tr                    C Tr                    B Tr                    Pos                    Bb Pos                    Ta  
 Sch. 1                    Sch. 2                    Sch. 3                    Sch. 4  
 Vcl. s                    Vcl. g                    Vla                    Vcl. c                    Kb s

54°                    [2]                    7°

# Vorwort

Mit dieser Broschüre möchten wir einem faszinierenden und immer wieder aufs Neue beeindruckenden Künstler gratulieren – und nicht nur wir. Viele namhafte Kollegen und Freunde kamen unserer Bitte nach einem kleinen Geburtstagsgruß für Vinko Globokar zu dessen 75. Geburtstag gerne und spontan nach – und das trotz oft voller Terminkalender, wofür ihnen an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Sie alle schätzen und bewundern Vinko Globokar vor allem wegen seiner erstaunlichen Vielseitigkeit. Als Musiker wie als Komponist ist er stets auf der Suche nach bislang unbekannten Ausdrucksmöglichkeiten. Vermeintliche Grenzen (seien sie aufführungspraktischer, ästhetischer oder politischer Natur) war er immer bemüht zu überwinden – oder ein gutes Stück weit zu öffnen.

Die Ricordi-Verlage in Paris und München publizieren die Werke Vinko Globokars seit nahezu dreißig Jahren – und man kann mit Fug und Recht behaupten, dass seitdem einige Epoche machende Werke entstanden sind. Man denke nur an Masse, Macht und Individuum für zwei Orchester und vier Solisten, die monumentale Orchestertrilogie Der Engel der Geschichte oder an musikdramatische Werke wie Les Émigrés oder L'armonia drammatica. In diesen und zahlreichen weiteren Werken unterschiedlichster Besetzungen kommt auf musikalische Weise die humanistische Haltung dieses Komponisten zu lebendigem Ausdruck.

Die Sichtung der Partituren anlässlich dieser Veröffentlichung bereitete ungeahntes Vergnügen. So unterschiedlich die Musik in den vergangenen Jahrzehnten, so vielseitig ist auch ihre schriftliche Übermittlung. Vinko Globokar fand höchst individuelle und dabei sehr sinnfällige Zeichen, um das, was ihm im jeweiligen Stück wichtig war, zu transportieren.

Dank sagen möchten wir an dieser Stelle unserem Kollegen in Frankreich, Gilles Delatronchette, der uns bei der Recherche nach Gratulanten und nach Fotomaterial sehr unterstützte. Dem Jubilar möchten wir herzlich gratulieren und unsere Hoffnung zum Ausdruck bringen, dass diese überaus erfreuliche Zusammenarbeit noch lange währen möge.

Herzlichen Glückwunsch, Vinko Globokar!

# Preface

*This brochure is a way for us to congratulate a fascinating and constantly impressive artist. And not just for us. Many colleagues and friends responded to our request for a little 75<sup>th</sup> birthday greeting to Vinko Globokar, and did so gladly and spontaneously, often despite crowded schedules. This is the place for us to thank them cordially. They all treasure and admire Vinko Globokar, above all for his astonishing versatility. Both as composer and as musician, he has unfailingly gone in search of previously unknown expressive possibilities. He has always been concerned with transcending or at least breaking down supposed boundaries, whether these were of a performance-based, aesthetic or political nature.*

*The Ricordi houses in Paris and Munich have been publishing Vinko Globokar's works for almost thirty years, and one can justly claim that during this time he has created some epoch-making works. One need only think of Masse, Macht und Individuum for two orchestras and four soloists, the monumental orchestral trilogy Der Engel der Geschichte, or music theatre works like Les Émigrés and L'armonia drammatica. In these works, as in many, many others for all kinds of different forces, this composer's humanist outlook is given vital expression through musical means.*

*Looking through the scores while preparing this publication proved to be an unforeseen delight. Just as the music of the past decades is highly varied, so too is the way it is communicated through notation. Vinko Globokar found highly individual, but also very lucid symbols to convey what was important to him in each work.*

*Here we should also thank our French colleague Gilles Delatronchette, who gave us great support in seeking out well-wishers and finding photographic material. We would like to warmly congratulate our jubilarian, and express our hope that this thoroughly enjoyable collaboration will continue for a long while.*

*Warmest birthday greetings, Vinko Globokar!*

Sibylle Kayser, Michael Zwenzner, Editors  
Dr. Reinhold Quandt, Director  
G. Ricordi & Co., Munich

# Slovenian Traditions – European Perspectives

For Vinko Globokar's 75th Birthday

Since 1300 the Slovenians have been south-eastern neighbours of German-speaking area; after emigrating south from their original Slav homeland in the 6th-8th century, they found their new and lasting home at the south-eastern edge of the alps, between Friuli in the west, and Hungary to the east. For a long time, the mountainous landscape of Slovenia, with its isolated valleys, hindered the formation of a state entity, and after a short-lived principality in the 7th century, Slovenia soon came under the influence of Carolingian and, from 1282, Hapsburg rulers. It was only after the fall of the Danube Monarchy in 1918 that Slovenia became part of the new country of Yugoslavia.

In the era of president and party-leader Josip Broz Tito, centrifugal forces held together the multinational state of Yugoslavia (Slovenes, Croats, Serbs, Macedonians, Albanians, Muslims in Bosnia-Herzegovina, and Italian, German and Hungarian minorities) with an 'ideological fist'. Tito was no Greater Serbian nationalist, but came from Kumrovec, a village on the Croatian-Slovenian border, and multi-ethnic communities were part of his view of the world. His successors saw no prospects in this, only dangers – leading to the appalling civil war of the 1990s, which led to the collapse of Yugoslavia. These days the individual states, including Slovenia with its population of 2 million, are formally autonomous, though what being autonomous on paper actually means in a world of global capitalism is another matter.

Present-day Slovenia has long been an integral part of European culture. Following the oldest document in the Slovenian language, included in the 'Freisinger Denkmäler' (c. 1000), the most important cornerstone of Slovenian written language is the translation of the New Testament by Primož Trubar (1508-1586); Adam Bohorič (c. 1520-1598) wrote the first Slovenian grammar book. These protestant-influenced beginnings were again interrupted by the Counter-Reformation, leading to the dominance of Catholicism still today. It was not until the Slovenian grammar produced in 1808 by Jernej Kopitar (1780-1844) that there was a link back to these former achievements, and the breakthrough to a Slovenian language that founded a real national identity came with the lyric poems of France Prešeren (1800-1849), and the prose of Ivan Cankar (1876-1918).

In Vienna, musicians of Slovenian origin had been active for centuries: the composer Jacobus Gallus (1550-1591), and later his colleague Hugo Wolf (b. 1860 in Windischgrätz / Slovenj Gradec), as well as the Ignaz Schuppanzigh (actually Župančič) who led Ludwig van Beethoven to snarl "What do I care about his wretched fiddle when the spirit comes over me?", and later the singer Anton Dermota and the violinist Igor Ozim, to name just a few.

But in Laibach/Ljubljana too, there had been a lively music scene for centuries. The first opera in the Slovenian language – *Belin* by Jakob Zupan (1734-1810) – was performed as early as 1780, a middle-class 'music society' ('Glasbena Matica'), had existed since 1872, and in 1881-82 the young Gustav Mahler was Kapellmeister at the Opera. Once Yugoslavia was founded, Slovenia contributed important figures to the country's composition scene, who took as their starting point either living folk music or the international neoclassical movement. These composers included the Schreker-pupil Marij Kogoj (1892-1956), whose opera *Črne Maske* (*Black Masks*) was premiered in 1929, Slavko Osterc (1895-1941), whose style was somewhat like that of Paul Hindemith, and Matija Bravničar (1897-1977).

In Yugoslavia, the 'folklorists' had a diverse stylistic palette at their disposal, ranging from songs from parts of Slovenia that are close to Austrian folk music, to the Turkish-influenced traditions of Serbia and Macedonia, with their particular vocal techniques and irregular metres. Slovenian folk music is essentially choral, mainly 2-part, but often 3-part or more, with the main melody often placed in the middle voice. In addition, there is a certain preference for quintuple metre (5/8 or 5/4).

The next generation is represented by personalities such as Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), Primož Ramovš (1921-1999) and Uroš Krek (b. 1922), though they were scarcely known outside Yugoslavia. And thus we now reach the generation of our jubilarian Vinko Globokar (b. 1934), though he actually grew up outside his homeland - itself an indicator of a particular socio-historical situation.



Globokar's family comes from Žužemberk, a locality on the Krka, about 50 kilometres south-east of Ljubljana. During the difficult economic times of the 1920s, many unemployed Slovenians emigrated to Western Europe or America. Globokar's parents went to France, where his father worked as a miner. Vinko came into the world on July 7th 1934 in Anderny, a little place in the Departement Meurthe-et-Moselle, about 15 kilometres west of the Lorraine town of Thionville (Diedenhofen). He grew up bilingual, and has remained so all his life, since after his parents went back to Ljubljana in 1947, and after finishing school and initial studies, in 1955 he returned to France to study in Paris, with René Leibowitz and others. Later



Der Chor „Ivan Cankar“ aus Ljubljana, 1948, 1. Reihe, 1. von links: Vinko Globokar

Globokar lived in Cologne, in Berlin, in Buffalo, in California, back in Žužemberk, back in Paris, Berlin – he was a Yugoslav, he is now Slovenian, but he absolutely rejects any whiff of nationalism. He was and is a European, and a world citizen of music.

If one looks at the scenery of musical cultures in the Balkan lands, in contrast to the 'folklorists' of 'classic modernism' it's no longer melodic, rhythmic or other 'material' aspects of folk music that serve as a starting point for composers; rather, folklore – or what's left of it in an era of commercialisation – as a documentary fusion, a 'soundtrack', a sediment or implant with semantic contents reflecting the social or socio-historical situation of the music itself. Folklore doesn't necessarily refer just to itself any more, but to a level of meaning and communication located in the background, or underground. Folklore elements are present, but as part of a sonic world of noises, everyday sounds, samples, and electronic sounds: sonic quotations that, so to speak, prize apart the traditional concert sound at its margins, 'dirtying' it, supplementing and expanding it.

And seen in this light, folklore was always interesting for Globokar, as someone who, for the rest, has assumed a prominent position in New Music for decades, through his compositions, his productive work in improvisation ensembles, and above all his concep-

tual, aesthetic outlooks. We shall now examine his incorporation of folklore in a selection of works.

A significant work here is the one that already includes the term 'folklore' in its title: *Étude pour Folkloria* from the year 1968, performed in two versions, namely for an ensemble of soloists (*Étude pour Folkloria I*), and for large orchestra (*Étude pour Folkloria II*). The composer himself has this to say:

"I always give a lot of thought to finding a balance between Lévi-Strauss's accounts of myth, and those things that can also be applied to music – a balance between the 'natural' and the 'cultural'. The 'natural' aspect we find above all in folk music. What interests me is not the ultimate acoustic result (melodies and rhythms) so much as the way such music is produced: the behaviour of the musicians, the way the instruments are treated, and the various possibilities of making oneself understood only with recourse to sound."

(Vinko Globokar: *Laboratorium*, p. 49-50)

And on *Étude pour Folkloria* in particular:

"In my orchestral work *Étude pour Folkloria II* (1968), which relates to Bosnian and Macedonian music (both influenced by Arab music), I used folk instruments purchased in a souvenir shop. They appear exclusively in 'empty windows' which I have cut into the orchestral design. These musical windows are just shop windows, in which I display entirely artificial cheap imitations of a music that soon won't exist anymore. The attempt to deploy this music at the lowest level, to integrate it into the work so that it becomes 'pretty' or 'interesting', leads, in my opinion, to a very sad and inappropriate outcome." (ibid. p. 392)

In *Étude pour Folkloria II* Globokar absorbs a whole series of folk instruments into his orchestral forces – instruments like the gusli (a one-stringed instrument), tambura (four-stringed plucked instrument from Bosnia), dvojnice (wooden double flute), darabuka (hand drum), and tapan (bass drum), not to mention non-European instruments that also appear elsewhere in New Music – but he does so in the context of orchestral avant-garde music-making, where they have lost their original function, and have been 'stripped', so to speak, of their 'natural' aspect. So what these instruments play is not so much 'folk music', or 'authentic'; instead they are 'alienated', so as to demonstrate their own strangeness in a historical situation that is no longer that of folklore.

But Globokar carefully observed folk music interpreters, their communication, their spontaneous music-making, reactions and variations, and precisely this is an essential component of *Étude pour Folkloria*: the imitation of the notes, timbres and noises of their fellow-players, and reaction to the others' music-making. In these free, un-notated imitations Globokar insists that there should be no premeditation, but immediate, spontaneous reaction, as is – or was – normal on certain occasions in folk music-making. In no way does this imply 'mindless' music-making, but on the contrary a certain high alertness that is a presupposition for creative spontaneity. In addition there are many parts where individual instrumental groups are given specific material to quasi-improvise on for a prescribed length of time, i.e. playing without paying attention to the conductor, which is another connection to the spontaneous music-making of individual folk players in the course of a piece.

*Étude pour Folkloria* is divided into six parts, designated as 'climates', which can be played in any order. The composer has recommended twelve possible combinations: the 'climates' follow each other without a break, with particular linking bars being provided for some transitions which aren't used for other connections. It goes without saying that such procedures no longer have anything to do with the aesthetic of composing with 'folk' materials. Rather, the six 'climates' describe memories of almost physically experienced folk music-making in the former Yugoslavia, with each 'climate' musically recreating a particular memory. Globokar describes them as follows:

"1. Reactions and tension. 2. Tapan and zurle. 3. Throat songs. 4. Motor rhythms and breathlessness. 5. Dvojnice and gusli. 6. Song and accompaniment of an epic singer." (Booklet commentary for the CD "Vinko Globokar Balkan", Koch-Schwann 3-1497-2)

In a more recent work, the title likewise refers to the influence of folk music, though once again not in terms of the 'material' aspect: *Kolo* for mixed choir, trombone and live electronics (1987). The word 'kolo' means 'wheel', and also 'circle', but it also designates a mainly lively step dance in the former Yugoslavia, and in Slovenia a sung dance, where on occasion staged and acted elements can be incorporated. Yet Globokar's *Kolo* is not a work from the nationalist folklore school, but a discourse on music-making that goes back to folklore, in a time where this folklore is destined to go under. Concerning this, Globokar writes:

"And in 1987 I wrote *Kolo* for choir, trombone and electronics. To some extent, it's a kind of psychoana-

lysis, deriving from popular themes from my childhood. The idea is to superimpose an archaic world (the choir) and the present or even future world (the trombone, accentuated by the electronics)." (Vinko Globokar: *Laboratorium*, p. 433)

What is psychoanalytical here is that, despite the (so to speak) 'typically Slovenian' choral writing, Globokar is not referring to this folkloristic surface, but to the ritual, ceremonial character that is inherent in the occasion-specific step dances, yet is conveyed to the listeners and spectators almost unconsciously, especially during childhood. The 'ceremonial' space is represented by a choral setting of an old German folk text; other parts of the work use Slovenian texts, and in addition the choir and trombonist move over the stage, seemingly reconstructing and presenting particular scenes from an event accompanied by a kolo, their presentation being somewhat in the Brechtian sense of 'showing'. Apart from its title, this music has nothing in common with the celebrated *Symphonic Kolo* (1926) by his Croatian colleague Jakov Gotovac (1895-1982). Slovenian traditions and Slovenian folklore are no longer an end in themselves, tied to a culture's need to be sure of its own identity, but documents of socio-historical situations and conditions that can become a discursive component of a work of art, at a supra-national level. This is the European perspective of the internationalist Vinko Globokar, drawing regional cultures into a broader context, and looking critically at their historical status, so as to liberate them from their potentially dumb nationalistic foundations.

As a final example, a work whose title seems to allude to folklore elements: the *Élégie balkanique* for flute, guitar, and percussion (1992). Here, for once, these elements are directly present: on the one hand in the rhythmic combinations of duple and triple metre that are characteristic of Balkan folk music (for example in the flute solo at the beginning, and later in much of the percussion part), and on the other hand in an approach to forming the three instrumental parts that suggests musical 'speaking': the microtonal melodic writing stands for the Muslim culture of former Yugoslavia, the modal chords of the guitar part symbolise Catholic Croatia, and the fifths-sonorities and martial attacks of the percussion part stand for Serbian nationalism. Thus the theme of the work is clearly outlined: the *Élégie balkanique* is Globokar's account of the chauvinistically motivated civil war, concerning which he has written:

"Incable of fully venting my spleen against the monstrous ethnic cleansing that is being carried out in various regions of former Yugoslavia on the eve of the third millennium, I have no option but to spit these



notes in the face of all those who incite such things, consummate them, or let them happen.”  
(from Wilson, p. 11)

In addition, the musicians must whisper, speak, declaim, shout or yell a total of 28 words, all of which begin with ‘b’, and give expression to the horrors of political events: “badrcati” (“stabbing”), “banda” (“mob”), “barbarstvo” (“barbarism”), “barut” (“dynamite”), “besčoveštvo” (“inhumanity”) etc. The first word articulated – ‘mir’ (peace) – is meant as sheer sarcasm. But the *Elégie* really amounts to this: a restrained, reflective, and consistently narrative music, with a rather pessimistic ending for three ‘grubby’ melodicas – scarcely agitator’s music. It is addressed not to fists, but to thinking minds, even if it arises from directly experienced participation. A restrained but notable pathos, that consciously ignores possible accusations of ‘material’ irrelevance: “These kinds

of passing fashions don’t interest me much. Three years ago it was New Simplicity, two years ago New Complexity, next New Stupidity will probably be fashionable, and after that probably something else.” (from Wilson, p. 16). That is the perspective of a sovereign personality, sure of his own autonomy.

#### Bibliography:

Vinko Globokar: *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, ed. Sigrid Konrad. Saarbrücken 1998

Wolfgang König: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977

Sabine Beck: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Dissertation, Gießen 2006

MusikTexte Heft 115, November 2007, with Globokar-focus p. 34-65 and contributions by John Warnaby, Werner Klüppelholz, Sigrid Konrad, Armin Köhler and Sabine Beck

Peter Niklas Wilson: „Das Malheur ist schon gemacht“. Vinko Globokars „*Élégie balkanique*“, in: *MusikTexte* Heft 53, März 1994, p. 11-16

Primož Kuret: *Sloweniens Schicksal 1918-1991. Eine kulturhistorische Skizze*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 47. Jg., 1992, Heft 7-8, p. 443-448

Ivan Klemenčič, Zmaga Kumer: *Slowenien*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 8, Kassel 1998, p. 1542-1557

The musical score for 'Kolo' by Vinko Globokar, page 1. The score is for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes lyrics in German. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'très lent' and 'vite'. The title 'à ma mère - Kolo' is at the top, and the composer's name 'vinko globokar' is on the right.

Kolo, Seite 1

**Mein hochgeehrter Vinko,**

die besten Wünsche und alles Liebe von Deinem bescheidenen Schüler und großen Bewunderer!  
Wir verbrachten eine wunderbare Zeit zusammen, eine Zeit voller Inspiration und Leidenschaft, und die Erinnerung an diese Tage lebt für immer fort in meiner Erinnerung!

**Dein Magnus Lindberg**

**My very dear Vinko!**

Best wishes and lots of love from your humble pupil and great admirer!

We had a wonderful time together, a time full of inspiration and passion, and the memory of those days lives forever in my mind!

**Yours,  
Magnus Lindberg**

# Slovenische Traditionen – Europäische Perspektiven

Vinko Globokar zum 75. Geburtstag

Seit 1300 Jahren sind die Slovenen die südöstlichen Nachbarn des deutschen Sprachgebietes; sie fanden, nach der Südwanerung aus der Urheimat der Slaven im 6.-8. Jahrhundert, ihre endgültige neue Heimat am Südostrand der Alpen zwischen Friaul im Westen und Ungarn im Osten. Die gebirgige Landschaft Sloveniens mit abgeschiedenen Tälern behinderte lange die Bildung eines Staatsgebildes, so dass die Slovenen, nach einem kurzzeitigen Fürstentum im 7. Jahrhundert, bald unter den Einfluss karolingischer und ab 1282 habsburgischer Herrscher gerieten. Erst nach dem Zerfall der Donaumonarchie 1918 ging Slovenia im neuen Staat Jugoslawien auf.

In der Ära des Staats- und Parteichefs Josip Broz Tito konnten zentrifugale Kräfte des Vielvölkerstaates Jugoslawien (Slovenen, Kroaten, Serben, Mazedonier, Albaner, Muslime in Bosnien-Hercegovina, italienische, deutsche und ungarische Minderheiten) mit der „ideologischen Faust“ zusammengehalten werden; Tito war kein großserbischer Nationalist, sondern stammte aus Kumrovec, einem Dorf an der kroatisch-slovenischen Grenze, multiethnische Gemeinschaftlichkeit war Teil seiner Weltanschauung. Seine Nachfolger sahen darin keine Chancen, sondern nur Gefahren – bis hin zum grauenvollen Bürgerkrieg in den 1990er Jahren, der zum Zerfall Jugoslawiens führte. Die Einzelstaaten, und damit auch Slovenia mit heute etwa 2 Millionen Einwohnern, sind jetzt formal selbstständig; was aber papierene Selbständigkeit in einer kapitalistisch globalisierten Welt noch bedeuten kann, ist eine andere Frage.

Das heutige Slovenia ist seit langem ein integraler Teil der europäischen Kultur. Nach dem ältesten slovenischen Sprachdokument, enthalten in den „Freisinger Denkmälern“ (um 1000), ist die Übersetzung des Neuen Testaments durch Primož Trubar (1508-1586) der wichtigste Baustein einer slovenischen Schriftsprache; Adam Bohorič (c1520-1598) schrieb die erste slovenische Grammatik. Diese protestantisch geprägten Anfänge wurden durch die Gegenreformation, die zum Vorherrschen des Katholizismus bis heute führte, wieder unterbrochen. Erst Jernej Kopitar (1780-1844) knüpfte mit seiner slovenischen Grammatik (1808) wieder an diese Errungenschaften an, und den Durchbruch zu einer identitätsstiftenden slovenischen Sprache brachten

France Prešeren (1800-1849) mit seinen lyrischen Dichtungen und Ivan Cankar (1876-1918) im Bereich der Prosa. In Wien waren slovenisch-stämmige Musiker seit Jahrhunderten tätig: der Komponist Jacobus Gallus (1550-1591) ebenso wie später sein Kollege Hugo Wolf (geb. 1860 in Windischgrätz / Slovenj Gradec), desgleichen der von Ludwig van Beethoven angefauchte Ignaz Schuppanzigh (eigtl. Župančič) – „Was schert mich seine elende Geige, wenn der Geist über mich kommt?“ – und später der Sänger Anton Dermota und der Geiger Igor Ozim, um nur einige zu nennen.

Aber auch in Laibach / Ljubljana existierte seit Jahrhunderten ein reges musikkulturelles Leben. Bereits 1780 wurde die erste Oper in slovenischer Sprache aufgeführt: *Belin* von Jakob Zupan (1734-1810); einen bürgerlichen „Musikverein“ („Glasbena Matica“) gab es seit 1872, an der Oper wirkte 1881-82 der junge Gustav Mahler als Kapellmeister. Nach der Gründung Jugoslawiens steuerte Slovenia wichtige Figuren zur Komponistenszene des Landes bei, die von der lebendigen Folklore oder von der internationalen Bewegung des Neoklassizismus ausgingen. Zu diesen Komponisten zählten der Schreker-Schüler Marij Kogoj (1892-1956), dessen Oper *Črne Maske* (*Schwarze Masken*) 1929 uraufgeführt wurde, Slavko Osterc (1895-1941), mit einer gewissen Nähe zum Stil Paul Hindemiths, und Matija Bravničar (1897-1977).

Den „Folkloristen“ stand in Jugoslawien eine stilistisch vielfältige Palette zur Verfügung, von den der österreichischen Volksmusik nahen Gesängen aus Teilen Sloveniens bis zu den von der türkischen Musik geprägten Traditionen Serbiens und Mazedoniens mit ihren spezifischen Vokaltechniken und den unregelmäßigen Taktarten. Die slovenische Folklore selbst ist im wesentlichen chorisch, mindestens zwei-, oft aber drei- und mehrstimmig, wobei die Hauptmelodie häufig in der Mittelstimme liegt. Außerdem gibt es hier eine gewisse Vorliebe für die Fünftaktigkeit (5/8 oder 5/4).

Die nächste Generation wird repräsentiert durch Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), Primož Ramovš (1921-1999) oder Uroš Krek (geb. 1922), die aber außerhalb Jugoslawiens kaum bekannt wurden.



Damit erreichen wir nun auch die Generation unseres Jubilars Vinko Globokar (geb. 1934), der allerdings außerhalb seiner Heimat aufwuchs. Globokars Familie stammt aus Žužemberk, einem Ort etwa 50 Kilometer südöstlich von Ljubljana. In der wirtschaftlich schwierigen Zeit der 1920er Jahre emigrierten viele arbeitslose Slovenen nach Westeuropa oder Amerika; Globokars Eltern gingen nach Frankreich, wo der Vater als Bergmann arbeitete. Vinko kam am 7. Juli 1934 in Anderny zur Welt, einem kleinen Ort im Departement Meurthe-et-Moselle, etwa 15 Kilometer westlich der lothringischen Stadt Thionville (Diedenhofen). Er wuchs zweisprachig auf, eine Prägung für sein ganzes Leben, denn nach der Rückkehr seiner Eltern 1947 nach Ljubljana und nach Beendigung von Schule und erstem Studium der Posaune ging er 1955 wieder nach Frankreich, um in Paris zu studieren, u.a. bei René Leibowitz. Später lebte Globokar in Köln, in Berlin, in Buffalo, in Kalifornien, wieder in Žužemberk, wieder in Paris, Berlin – er ist ein Weltbürger der Musik, jeder Hauch von Nationalismus ist ihm fremd.



„Um 6 Uhr morgens auf den Straßen von Ljubljana“, Vinko Globokar als Soldat, 1963

Schaut man sich die Musikkulturen der Balkanländer an, so sind im Gegensatz zu den „Folkloristen“ der „klassischen Moderne“ nicht mehr melodische, rhythmische oder ähnliche „Material“-Aspekte der Folklore interessant, sondern Folklore oder das, was davon im Zeitalter der Kommerzialisierung übrig geblieben ist, erscheint, wenn überhaupt, dann als quasi dokumentarische Einblendung, als „O-Ton“, als Sediment oder Implantat mit semantischen Gehalten zur sozialen und historisch-gesellschaftlichen Situation der Musik selbst. Folklore meint nicht mehr unbedingt sich selbst, sondern eine Bedeutungs- und Vermittlungs-Ebene im Hinter- oder Untergrund. Folkloristische Elemente erscheinen aber auch als Teil einer Klangwelt aus Geräuschen, Alltagsklängen, Samples, elektronischen Klängen, Klang-Zitaten, die den traditionellen Konzertklang gleichsam von seinen Rändern her aufbrechen, „verschmutzen“, ergänzen, erweitern.

Und so verstanden war Folklore auch für Globokar immer interessant, der ansonsten durch seine Kompositionen, seine solistische Tätigkeit als Posaunist der Avantgarde wie auch durch seine produktive Arbeit in Improvisations-Ensembles und vor allem durch seine konzeptionellen ästhetischen Überlegungen mittlerweile seit Jahrzehnten eine bedeutende Position in der Neuen Musik einnimmt. Seine Einbeziehung von Folklore-Elementen sei nun an einigen ausgewählten Werken dargestellt.

Signifikant ist jenes Werk, das den Begriff „Folklore“ bereits im Titel führt: *Étude pour Folkloria* aus dem Jahre 1968, ausgeführt in zwei Fassungen, nämlich für solistisches Ensemble (*Étude pour Folkloria I*) und für großes Orchester (*Étude pour Folkloria II*). Der Komponist hat sich selbst dazu geäußert:

„Ich bin immer sorgfältiger darauf bedacht, eine Art Gleichgewicht zu finden zwischen Lévi-Strauss‘ Ausführungen hinsichtlich der Mythen und dem, was auch auf die Musik angewandt werden könnte

– ein Gleichgewicht zwischen dem ‚Natürlichen‘ und dem ‚Kulturellen‘. Das ‚Natürliche‘ finden wir vor allem in der folkloristischen Musik. Mich interessiert nicht das endgültige klangliche Resultat (Melodien oder Rhythmen), sondern die Art der Hervorbringung derartiger Musik, das Verhalten der Musiker, die Behandlung der Instrumente, die verschiedenen Möglichkeiten, sich nur mit Hilfe des Klangs zu verstehen.“ (Vinko Globokar: *Laboratorium*, S. 49-50)

Und speziell zu *Étude pour Folkloria*:

„In meinem Orchesterwerk *Étude pour Folkloria II* (1968), das sich auf die bosnische und mazedonische Musik (die von der arabischen Musik beeinflusst ist) bezieht, habe ich in einem Souvenirladen gekaufte Volksmusikinstrumente verwendet. Sie erscheinen ausschließlich in ‚leeren Fenstern‘, die ich in den orchesterlichen Entwurf geschnitten habe. Diese musikalischen Fenster sind nur Schaufenster, in denen ich den gänzlich künstlichen Abklatsch einer Musik ausstelle, die bald nicht mehr existieren wird. Der Versuch, diese Musik auf niedrigstem Niveau zu verwenden, sie in das Werk zu integrieren, damit es ‚ hübsch‘ oder ‚interessant‘ wird, hat meiner Meinung nach ein sehr tristes und unangemessenes Ergebnis zur Folge.“ (ebd., S. 392)

In *Étude pour Folkloria II* übernimmt Globokar eine Reihe folkloristischer Instrumente in seinen

Orchesterapparat – wie zum Beispiel Gusli (einsaitiges Streichinstrument), Tambura (iversaitiges Zupfinstrument aus Bosnien), Dvojnice (hölzerne Doppelflöte), Darabuka (Handtrommel), Tapan (Große Trommel) –, die aber im Kontext des orchestral-avantgardistischen Musizierens ihre ursprüngliche Funktion verloren haben, also gleichsam des „Natürlichen“ entkleidet wurden. Diese Instrumente spielen also nicht so sehr „Folkloristisches“ oder „Authentisches“, vielmehr werden sie „verfremdet“, um ihre eigene Fremdheit in einer nicht mehr folkloristischen historischen Situation zu demonstrieren.

Aber Globokar beobachtete Folklore-Interpreten, ihre Kommunikation, ihr spontanes Musizieren, Reagieren und Variieren, und genau das ist ein wesentlicher Bestandteil von *Étude pour Folkora*: die Imitation von Tönen, Klängen und Geräuschen der Mitspieler und das Reagieren auf das Musizieren der Anderen. Ausdrücklich fordert Globokar, bei diesen freien, nicht notierten Imitationen nicht nachzudenken, sondern sofort und spontan zu reagieren, wie es bei bestimmten Anlässen folkloristischen Musizierens üblich ist bzw. war. Das bedeutet keineswegs ein „gedankenloses“ Musizieren, sondern im Gegenteil eine gewisse Hell-Wachheit, die letztlich die Voraussetzung schöpferischer Spontaneität ist. Darüber hinaus gibt es mehrfach Partien, wo einzelne Instrumentengruppen für einen festgelegten Zeitabschnitt mit vorgegebenem Material quasi improvisieren, d.h. spielen, ohne auf den Dirigenten zu achten, auch dies ein Anknüpfen an spontanes volksmusikalisch Musizieren einzelner Spieler im Rahmen eines Stücks.

*Étude pour Folkora* ist in sechs Teile gegliedert, bezeichnet als „Climat“, deren Verknüpfung beliebig ist. Der Komponist hat zwölf mögliche Verknüpfungen empfohlen; die „Climats“ folgen pausenlos aufeinander, für bestimmte Übergänge sind eigene Überleitungstakte vorgesehen, die bei anderen Verknüpfungen entfallen. Es versteht sich, dass solche Vorgehensweisen mit der Ästhetik des Komponierens mit folkloristischem „Material“ nichts mehr zu tun haben. Vielmehr beschreiben die sechs „Climats“ Erinnerungen an fast körperhaft erlebtes folkloristisches Musizieren im früheren Jugoslawien, wobei jeder „Climat“ eine bestimmte Erinnerung musikalisiert, die Globokar selbst so beschreibt:

„1. Reaktionen und Spannung. 2. Tapan und Zurle. 3. Gesänge aus dem Kehlkopf. 4. Motorik und Atemlosigkeit. 5. Dvojnice und Gusli. 6. Gesang und Begleitung eines epischen Sängers.“

(Booklet-Kommentar zur CD „Vinko Globokar Balkan“, Koch-Schwann 3-1497-2)

In einem neueren Werk verweist ebenfalls der Titel auf volksmusikalische Einflüsse, aber auch hier nicht unter dem „Material“-Aspekt: *Kolo* für gemischten Chor, Posaune und Live-Elektronik (1987). Das Wort „kolo“ bedeutet „Rad“ oder auch „Kreis“, ist aber auch die Bezeichnung für einen meist lebhaften Schreittanz im früheren Jugoslawien, in Slovenien ein gesungener Tanz, wobei je nach Anlass szenische und Spiel-Elemente einbezogen werden können. *Kolo* ist ein Diskurs über auf Folklore zurückgehendes Musizieren in einer Zeit, da diese Folkore vom Untergang gezeichnet ist. Globokar schreibt dazu:

„Und 1987 habe ich *Kolo* für Chor, Posaune und Elektronik geschrieben. Es handelt sich gewissermaßen um eine Psychoanalyse, ausgehend von volkstümlichen Themen meiner Kindheit. Die Idee bestand darin, eine archaische Welt (der Chor) mit der heutigen, ja sogar zukünftigen Welt (die Posaune, durch die Elektronik akzentuiert) zu überlagern.“

(Vinko Globokar: *Laboratorium*, S. 433)

Psychoanalytisch ist hierbei, dass Globokar, trotz des gleichsam „typisch slovenischen“ Chorsatzes, diese folkloristische Oberfläche eben nicht meint, sondern den rituellen, zeremoniellen Charakter, der den anlassgebundenen Schreittänzen jener Region innewohnt und sich dem Hörer und Zuschauer, besonders im Kindesalter, eher unbewusst mitteilt. Als „zeremonieller“ Rahmen dient ein Chorsatz auf einen deutschen Volkstext, andere Teile des Werkes benutzen slovenische Texte; dazu bewegen sich Chor und Posaunist auf der Bühne, um gleichsam bestimmte Szenen einer durch einen *Kolo* begleiteten Veranstaltung nachzustellen bzw. vorzuführen, letzteres in einem eher Brecht'schen Sinne des distanzierenden „Vorzeigens“. Mit dem berühmten *Sinfonischen Kolo* (1926) des kroatischen Kollegen Jakov Gotovac (1895-1982) hat diese Musik außer dem Titel nichts gemein. Slovenische Traditionen und slovenische Folklore sind nicht mehr Selbstzweck einer Kultur, die sich ihrer Identität erst noch vergewissern muss, sondern Dokumente historisch-gesellschaftlicher Situationen und Zustände, die auf einer übernationalen ästhetischen Ebene diskursiver Teil eines Kunstwerks werden. Das ist die europäische Perspektive des Internationalisten Vinko Globokar, regionale Kulturen in einem verallgemeinernden Kontext und in ihrer Geschichtlichkeit kritisch zu begreifen und sie damit auch von ihrem potentiell dumpf-nationalistischen Bodensatz zu befreien.

Als letztes Beispiel ein Werk, das im Titel Folkloristisches anzudeuten scheint: *Élégie balkanique* für Flöte, Gitarre und Schlagzeug (1992). Allerdings erschöpft sich dies einmal in der für die Balkan-Folklore charakteristischen Kombination von Zweier-



The musical score consists of two staves. Staff 1 (top) contains vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts are mostly silent or contain short, isolated sounds. Staff 2 (bottom) contains a single part for Trombone (TBN). The score is divided into measures, with measure 2 and measure 3 explicitly labeled at the beginning of each staff. The vocal parts include lyrics such as "Lent - irrégulier", "sa", "go", "ca", "de", "la-l za", "t ée", "ti", "ca", "de", "ko", "da", "de", "sto", and "etc...". The Trombone part features complex rhythmic patterns and dynamic markings like ff, f, p, mp, and mf.

Kolo, Seite 2

und Dreierfolgen in der Rhythmisik, hier schon im Flötensolo gleich zu Beginn, später mehrfach im Schlagzeugpart, zum anderen in einer musikalisch „sprechenden“ Gestaltung der drei instrumentalen Parts: die mikrotonale Melodik der Flöte steht für die muslimische Kultur des früheren Jugoslawien, die modale Akkordik der Gitarre symbolisiert den Katholizismus Kroatiens, die Quintklänge des Schlagzeugs und dessen martialische Attacken stehen für den serbischen Nationalismus. Damit ist das Thema des Werkes umrissen: die *Élegie balkanique* ist Globokars Abrechnung mit dem chauvinistisch angezettelten Bürgerkrieg, wozu der Komponist folgenden Kommentar abgab:

„Unfähig, meinen Widerwillen gegen die ungeheuerliche ethnische Säuberung auszukotzen, die in verschiedenen Regionen von Ex-Jugoslavien am Vorabend des dritten Jahrtausends durchgeführt wird, bleibt mir kein anderer Ausweg, als diese Töne in das Gesicht jener zu spucken, die solches anzettelten, vollenden und geschehen lassen.“ (nach Wilson, S. 11)

Zusätzlich müssen die Musiker insgesamt 28 Worte flüstern, sprechen, deklamieren, schreien oder brüllen, die alle mit „b“ anfangen und die Schrecken des politischen Geschehens zum Ausdruck bringen: „badrcati“ („stechen“), „banda“ („Horde“), „barbarstvo“ („Barbarei“), „barut“ („Sprengpulver“), „besčoveštvo“ („Ummenschlichkeit“) usw. Das als erstes artikulierte

Wort „mir“ („Frieden“) ist als blander Sarkasmus zu verstehen. Doch ist diese Elegie eine verhaltene, nachdenkliche, dabei durchaus narrative Musik mit einem eher pessimistischen Schluss für drei „schäbige“ Melodicas, keine Agitation. Sie wendet sich nicht an die Fäuste, sondern an den denkenden Kopf, auch wenn sie aus erlebter Anteilnahme geboren wurde; ein doch merkbares Pathos, das den möglichen Vorwurf der materialen Unangemessenheit selbstbewusst ignoriert: „Diese Art von Modeerscheinungen interessiert mich wenig. Vor drei Jahren war es die neue Einfachheit, vor zwei Jahren die neue Komplexität, nächstes Jahr wird die neue Dummheit wahrscheinlich Mode sein, und danach wieder etwas anderes.“ (nach Wilson, S. 16) Das ist die Haltung einer souveränen künstlerischen Persönlichkeit, die sich ihrer Eigenständigkeit gewiss ist.

Verwendete Literatur:  
Vinko Globokar: *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997*, hg. von Sigrid Konrad. Saarbrücken 1998

Wolfgang König: *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden 1977

Sabine Beck: *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, Dissertation Gießen 2006

MusikTexte Heft 115, November 2007, mit Globokar-Schwerpunkt S. 34-65 und Beiträgen von John Warnaby, Werner Klüppelholz, Sigrid Konrad, Armin Köhler und Sabine Beck

Peter Niklas Wilson: „Das Malheur ist schon gemacht“. Vinko Globokars „*Élegie balkanique*“, in: *MusikTexte* Heft 53, März 1994, S. 11-16

Primož Kurec: *Sloweniens Schicksal 1918-1991. Eine kulturhistorische Skizze*, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 47. Jg., 1992, Heft 7-8, S. 443-448

Ivan Klemenčič, Zmaga Kumer: *Slowenien*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 8, Kassel 1998, Sp. 1542-1557

# Traditions slovènes – Perspectives européennes

Pour le 75<sup>e</sup> anniversaire de Vinko Globokar

Depuis 1300 ans, les Slovènes sont voisins au sud-est des territoires de langue allemande. Après leur migration vers le Sud depuis l'habitat originel des Slaves aux VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles, ils se sont finalement installés dans leur nouvelle patrie à la limite sud-est des Alpes, entre le Frioul à l'Ouest et la Hongrie à l'Est. Avec ses vallées encaissées, le paysage montagneux de la Slovénie a longtemps fait obstacle à la constitution d'un État, de sorte qu'après la courte existence d'une principauté au VII<sup>e</sup> siècle, les Slovènes ne tardèrent pas à se retrouver sous la domination des souverains carolingiens, au début, puis sous celle des Habsbourgs à partir de 1282. Ce ne fut qu'après l'effondrement de la monarchie danubienne en 1918 que la Slovénie devait entrer dans le nouvel État yougoslave.

À l'époque de Josip Broz Tito, à la fois chef d'État et chef de parti, les forces centrifuges de la Yougoslavie pluriethnique (Slovènes, Croates, Serbes, Macédoniens, Albanais, Musulmans de Bosnie-Herzégovine, et minorités italienne, allemande et hongroise) pouvaient être tenues ensemble par « la poigne de l'idéologie ». Tito n'était pas un nationaliste pan-serbe, il était originaire de Kumrovec, un village situé à la frontière de la Croatie et de la Slovénie, et la notion d'une communauté pluriethnique faisait partie intégrante de sa conception politique. Ses successeurs n'y virent au contraire que des périls et non une chance – jusqu'à ce qu'éclate la cruelle guerre civile des années 1990 qui déboucha sur le démembrement de la Yougoslavie. Les différents États qui la constituaient, et donc la Slovénie avec ses quelque deux millions d'habitants, sont maintenant indépendants sur le plan formel. Mais qu'est-ce qu'une indépendance sur le papier dans le monde globalisé d'une économie capitaliste ? Ceci est une autre question.

La Slovénie d'aujourd'hui est depuis longtemps partie intégrante de la culture européenne. Après le plus ancien document linguistique slovène contenu dans les *Monumenta Frisingensia* (vers l'an mil), la traduction du Nouveau Testament par Primož Trubar (1508-1586) est la pierre la plus importante apportée à la construction d'une écriture de la langue slovène, et l'on doit à Adam Bohorič (vers 1520-1598) la première grammaire slovène. Marqués au sceau du protestantisme, ces commencements furent

interrompus par la Contre-Réforme qui devait faire prévaloir le catholicisme jusqu'à aujourd'hui. Il fallut attendre Jernej Kopitar (1780-1844) et sa Grammaire slovène (1808) pour qu'on assiste à un rattachement à ces conquêtes et à l'émergence d'une langue slovène porteuse d'identité nationale, avec France Prešeren (1800-1849) et ses compositions lyriques et Ivan Cankar (1876-1918) dans le domaine de la prose. Depuis des siècles il y avait à Vienne des musiciens d'origine slovène : le compositeur Jacobus Gallus (1550-1591) ainsi que, plus tard, son collègue Hugo Wolf (né à Windischgrätz, aujourd'hui Slovenj Gradec), ou encore Ignaz Schuppanzigh (plus exactement Župančič) contre lequel pestait Ludwig van Beethoven – « Que me chaut son pauvre violon si j'ai l'Esprit qui vient pour moi ? » – et, par la suite, le chanteur Anton Dermota et le violoniste Igor Ozim, pour n'en citer que quelques-uns.

Mais à Laibach (Ljubljana) aussi la vie musicale était active depuis des siècles. Le premier opéra en langue slovène, *Belin* de Jakob Zupan (1734-1810), y fut représenté dès 1780. Une « fédération musicale » bourgeoise (« Glasbena Matica ») y exista à partir de 1872 et, en 1881-1882, le jeune Gustav Mahler travailla à l'opéra en tant que chef d'orchestre. Après la création de la Yougoslavie, la Slovénie fournit la scène des compositeurs du pays en personnalités importantes qui puisaient soit dans le folklore vivant soit dans le mouvement international du néo-classicisme. On compte parmi ces compositeurs l'élève de Schreker, Marij Kogoj (1892-1956) dont l'opéra *Črne Maske* (*Masques noirs*) fut créé en 1929, Slavko Osterc (1895-1941), qui révèle une certaine proximité stylistique avec Paul Hindemith, et Matija Bravničar (1897-1977).

Les « folkloristes » disposaient en Yougoslavie d'une riche palette stylistique, depuis les chants proches de la musique populaire autrichienne de certaines parties de la Slovénie jusqu'aux traditions de la Serbie et de la Macédoine, imprégnées de musique turque avec leurs techniques vocales spécifiques et leurs rythmes irréguliers. Le folklore slovène lui-même est pour l'essentiel chorale, avec au moins deux voix, mais souvent trois ou plus, et la mélodie principale est alors fréquemment confiée au registre médian. On y trouve aussi une préférence marquée pour les rythmes à cinq temps (5/8 ou 5/4).



La génération suivante est représentée par Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973), Primoš Ramovš (1921-1999) ou encore Uroš Krek (né en 1922), qui furent cependant à peine connus hors de Yougoslavie. Et nous en arrivons à la génération de Vinko Globokar (né en 1934) dont nous fêtons l'anniversaire, mais qui a, il est vrai, grandi hors de sa patrie. La famille de Globokar est originaire de Žužemberk, localité située à une cinquantaine de kilomètres au sud-est de Ljubljana. Dans la dure période économique des années 1920, de nombreux Slovènes sans travail émigrèrent vers l'Europe de l'Ouest ou en Amérique. Les parents de Globokar gagnèrent la France où son père travailla comme mineur. Vinko vit le jour le 7 juillet 1934 à Anderny, petite localité à une quinzaine de kilomètres à l'ouest de Thionville, en Lorraine. Il grandit dans les deux langues, et ce bilinguisme le marqua pour la vie, car, après le retour de ses parents à Ljubljana en 1947, ayant terminé ses études et s'être adonné d'abord à l'étude du trombone, il revint en France en 1955 pour étudier à Paris, notamment auprès de René Leibowitz. Par la suite, Globokar vécut à Cologne, à Berlin, à Buffalo, en Californie, de nouveau à Žužemberk, puis encore à Paris, à Berlin – il est un citoyen du monde de la musique et toute trace de nationalisme lui est étrangère.

Si l'on considère les cultures musicales des pays balkaniques, ce ne sont plus – au contraire de ce qui se passait pour les « folkloristes » du « moderne classique » – les aspects mélodiques, rythmiques ou tel autre « matériau » du folklore qui sont intéressants. Le folklore, ou ce qu'il en reste à l'époque de la commercialisation, apparaît le cas échéant comme une insertion quasi documentaire, comme le « son original », comme le sédiment ou l'implant porteur de contenus sémantiques dans la situation sociale et historico-sociale de la musique même. Le folklore ne se signifie plus pour et par lui-même, il définit un niveau de signification et de médiation en arrière ou en dessous. Mais des éléments de folklore apparaissent également comme partie d'un monde sonore fait de bruits, de sons du quotidien, d'échantillons sonores, de sons électroniques, de citations qui débordent en quelque sorte des marges du son traditionnel de concert, le « polluent », le complètent, l'élargissent.

Ainsi compris, le folklore n'a jamais cessé d'intéresser Globokar qui, outre cela, s'est fait dans l'intervalle, et depuis des décennies, une place significative dans la nouvelle musique, par ses compositions, par son activité de soliste comme tromboniste d'avant-garde, tout comme par son travail productif dans des ensembles voués à l'improvisation et, avant tout, par ses réflexions et par ses conceptions esthétiques. Nous montrerons maintenant, à travers quelques œuvres choisies, comment il recourt à des éléments de folklore.

L'œuvre qui intègre déjà dans son titre la notion de folklore est à cet égard significative : *Étude pour Folkloria*, datant de 1968, exécutée selon deux versions, l'une pour ensemble de solistes (*Étude pour Folkloria I*), l'autre pour grand orchestre (*Étude pour Folkloria II*). Le compositeur s'est exprimé ainsi à ce sujet :

« Je m'efforce toujours soigneusement de trouver une sorte d'équilibre entre les déclarations de Lévi-Strauss eu égard aux mythes et ce qu'on peut y trouver à appliquer à la musique – un équilibre entre le "naturel" et le "culturel". Le "naturel", nous le trouvons avant tout dans la musique folklorique. Je ne m'intéresse pas au résultat sonore final (les mélodies ou les rythmes), mais à la façon dont cette musique est produite, l'attitude des musiciens, le traitement des instruments, les différentes possibilités qui ne se comprennent qu'à l'aide du son. »

Et tout spécialement à propos d'*Étude pour Folkloria*:

« Dans mon œuvre pour orchestre *Étude pour Folkloria II* (1968), qui se réfère à la musique bosniaque et macédonienne (laquelle est influencée par la musique arabe), j'ai utilisé des instruments de musique populaire achetés dans une boutique de souvenirs. Ils apparaissent uniquement dans des "fenêtres vides" que j'ai découpées dans l'ébauche pour orchestre. Ces fenêtres musicales ne sont que des vitrines où j'expose l'imitation complètement artificielle d'une musique qui bientôt n'existera plus. La tentative d'employer cette musique au plus bas niveau, de l'intégrer dans l'œuvre, pour qu'elle soit "jolie" ou "intéressante", donne à mon avis un résultat très triste et inapproprié. »

Dans son *Étude pour Folkloria II*, Globokar reprend pour la formation d'orchestre une série d'instruments folkloriques – comme par exemple les gousli (instruments à cordes), la tamboura (instrument de Bosnie à quatre cordes pincées), la dvojnice (double flûte en bois), la darbouka (petit tambour manuel), le tapan (grosse caisse) –, mais, dans le contexte de la musique orchestrale d'avant-garde, ils ont perdu leur fonction originelle et ont été en quelque sorte dépouillés du « naturel ». Ces instruments ne font donc ni très « folklorique », ni « authentique », ils sont bien plutôt « aliénés » pour prouver combien ils sont eux-mêmes devenus étrangers dans une situation historique qui n'est plus folklorique.

Globokar a aussi observé les interprètes du folklore, leur manière de communiquer entre eux, le caractère spontané de leur pratique musicale, de leurs réactions, de leurs variations et c'est justement là une partie essentielle d'*Étude pour Folkloria* : l'imitation



Die Posauneklasse des Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris 1958. 4. von links: Vinko Globokar, 6. von links: Prof. André Lafosse

des tonalités, des sons et des bruits des participants, et leur réaction à la musique des autres. Dans ces imitations libres, non notées, Globokar demande expressément de ne pas réfléchir, mais de réagir tout de suite et spontanément, comme c'est (ou c'était) la pratique dans certaines manifestations de musique folklorique. Cela ne veut nullement dire qu'il faut faire là de la musique « sans penser », il s'agit au contraire d'être dans un certain état de clairvoyance qu'en fin de compte la spontanéité créatrice présuppose. De surcroît, il y a à plusieurs reprises des parties où des groupes d'instruments isolés se livrent à une quasi-improvisation avec un matériau préalable pour un laps de temps déterminé, c'est-à-dire qu'ils jouent sans tenir compte du chef d'orchestre, et ceci aussi se rattache en musique populaire à l'intervention spontanée de musiciens isolés dans le cadre d'un morceau.

*Étude pour Folkloria* s'articule en six parties définies comme « climats », dont l'enchaînement est ad libitum. Le compositeur a recommandé douze enchaînements possibles. Les « climats » se succèdent sans pause. Pour certaines transitions, des mesures spécifiques de liaison ont été prévues, qu'on laisse tomber pour d'autres enchaînements. On comprend que de telles manières de procéder n'ont plus rien à faire avec l'esthétique de la composition basée sur du matériau « folklorique ». Les six « climats » décrivent bien plutôt l'expérience de la musique folklorique telle qu'elle a pu être vécue quasi physiquement dans

l'ancienne Yougoslavie, où chaque « climat » met en musique un souvenir particulier que Globokar lui-même décrit ainsi :

- 1) Réactions et tension.
- 2) Tapan et zurle.
- 3) Chants avec la voix de gorge.
- 4) Motricité et essoufflement.
- 5) Dvojnice et gousli.
- 6) Chant et accompagnement d'un chanteur épique. (Livret du CD *Balkan* de Vinko Globokar, Koch-Schwann 3-1497-2).

Dans une œuvre plus récente, le titre renvoie également à une influence de la musique populaire, mais, là encore, ce n'est pas sous l'aspect du « matériau » : *Kolo* pour chœur mixte, trombone et électronique live (1987). Le mot « kolo » veut dire « roue » mais aussi « cercle ». C'est aussi le nom d'une danse de pas, souvent rapide, de l'ancienne Yougoslavie, et, en Slovénie, c'est une danse chantée dans laquelle, selon la circonstance, on peut inclure des éléments scéniques et ludiques. *Kolo* est un discours sur une façon de faire de la musique qui se rattache au folklore à une époque où ce dernier est voué au déclin. Globokar écrit à ce propos :

« Et en 1987 j'ai écrit *Kolo* pour chœur, trombone et électronique. Dans une certaine mesure il s'agit d'une psychanalyse, qui prend pour point de départ des thèmes populaires de mon enfance. L'idée était de superposer à un monde archaïque (le chœur) le monde d'aujourd'hui et même celui de demain (le trombone, accentué par l'électronique). »

L'aspect psychanalytique ici, ce n'est pas cette surface folklorique à laquelle Globokar ne pense pas, en dépit de la partie chorale que l'on pourrait dire « typiquement slovène », mais le caractère rituel, cérémoniel, qui colle à ces danses, liées à des événements spécifiques, et qui se communique de façon plutôt inconsciente à l'auditeur-spectateur, particulièrement aux enfants. Une partie chorale, sur un texte populaire allemand, fournit le cadre « cérémoniel » ; d'autres parties du texte utilisent des textes slovènes. À cela s'ajoutent les déplacements sur scène du chœur et du tromboniste, pour donner en quelque sorte l'impression de restituer ou de représenter certaines scènes en les accompagnant d'un kolo – dans ce dernier cas, au sens plutôt brechtien d'une « présentation » distanciée. Cette musique n'a que son titre en commun avec le célèbre *Kolo symphonique* (1926) de son collègue croate Jakov Gotovac (1895-1982). Les traditions et le folklore slovènes ne sont plus la finalité propre d'une culture qui doit encore prendre clairement conscience de son identité. Ils ne sont que les témoins de situations historiques et sociales qui deviennent la partie discursive d'une œuvre d'art sur un plan esthétique supranational. La perspective européenne de l'internationaliste qu'est Vinko Globokar consiste en une approche critique des cultures régionales, dans un contexte généralisant et dans leur historicité, pour les affranchir ainsi de leur socle potentiellement nationaliste.

Citons en dernier exemple une œuvre dont le titre semble lui conférer un aspect folklorique : *Élégie balkanique* pour flûte, guitare et percussions (1992). Cet aspect s'exprime de fait à satiété avec la combinaison, caractéristique du folklore balkanique, des suites à deux et à trois pour la rythmique, avec le solo de flûte dès le tout début. Par la suite, à plusieurs reprises, dans la partie des percussions, il s'exprime aussi dans une mise en forme musicalement « parlante » des trois parties instrumentales: la mélodique microtonale de la flûte exprime ici la culture musulmane de l'ancienne Yougoslavie ; les accords modaux de la guitare symbolisent le catholicisme croate et les quintes des percussions et leurs attaques martiales sont là pour figurer le nationalisme serbe. Voici détourné le thème de l'œuvre : dans l'*Élégie balkanique*, Globokar règle ses comptes avec

la guerre civile fomentée par le chauvinisme. Le compositeur en faisait le commentaire suivant :

« Incapable de vomir mon dégoût de la monstrueuse épuration ethnique à laquelle on procède dans différentes régions de l'ex-Yougoslavie à la veille du troisième millénaire, je n'ai d'autre solution que de cracher ces sons au visage de ceux qui la fomentent, l'exécutent et font qu'elle a lieu.»

(Cité d'après Wilson, p. 11)

Les musiciens doivent, de plus, chuchoter, dire, déclamer, crier ou rugir 28 paroles en tout, qui commencent toutes par un « b » et qui expriment les frayeurs du processus politique en cours: « badrcati » (poignarder), « banda » (horde), « barbarstvo » (barbarie), « barut » (poudre explosive), « besčoveštvo » (inhumanité), etc. Le premier mot articulé « mir » (paix) ne doit être compris que comme un pur sarcasme. Pourtant cette élégie est une musique retenue, pensive, parfaitement narrative, avec une conclusion plutôt pessimiste pour trois harmonicas « miteux » – aucune agitation. Elle ne s'adresse pas aux poings mais à la tête pensante, même si elle est née d'une empathie vécue. Ce pathos qui reste sensible ignore délibérément le reproche possible d'une inadéquation du matériau : « Ce genre de modes et de manifestations m'intéresse peu. Il y a trois ans, c'était » la nouvelle simplicité », il y a deux ans « la nouvelle complexité », l'année prochaine ce sera probablement « la nouvelle stupidité » qui sera à la mode, et après ce sera encore autre chose.» (Cité d'après Wilson, p. 16). C'est là la position d'une personnalité artistique à part entière, consciente de son indépendance.

#### Références bibliographiques :

Vinko Globokar, *Laboratorium. Textes sur la musique 1967-1997*, éd. par Sigrid Konrad, Sarrebruck, 1998

Wolfgang König, *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden, 1977

Sabine Beck, *Vinko Globokar. Komponist und Improvisator*, thèse, Giessen, 2006

MusikTexte, cahier 115, novembre 2007, avec un article de fond sur Globokar, p. 34-65 et des contributions de John Warnaby, Werner Klüppelholz, Sigrid Konrad, Armin Köhler et Sabine Beck.

Peter Niklas Wilson, « *Das Malheur ist schon gemacht* », *L'Élégie balkanique de Vinko Globokar*, dans *MusikTexte*, cahier 53, mars 1994, p. 11-16

Primož Kuret, « *Sloweniens Schicksal 1918-1991. Eine kulturhistorische Skizze* », dans *Österreichische Musikzeitschrift*, 47<sup>e</sup> année, 1992, cahier 7-8, p. 443-448

Ivan Klemenčič, Zmaga Kumer, « *Slowenien* », dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, t. VIII, Kassel, 1998, col. 1542-1557

---

„Die allerbesten Wünsche und danke für die vielen Anregungen über die Jahre hinweg.“

**Liebe Grüsse,**  
**Olga Neuwirth**

„Very best wishes, and thanks for so much stimulation over the years.“

**Fond greetings,**  
**Olga Neuwirth**

Gilbert Amy

# To Vinko!

My first meeting with Vinko dates from at least 45 years ago! Like him, I had got a Ford Foundation scholarship to stay in Berlin during 1964-65. Other composers, some older (Carter, Xenakis, Berio), some younger (Carlos R. Alsina) were also staying there at the time, or a little later.

Vinko was one of those. Moreover, he was studying with Berio. Our paths had already crossed in Paris, but I don't remember the details...

His compositions interested me, and his personality, both open and warm, was an incitement to making contact. He had a very personal point of view (he still has!), and even then, he already had a marked preoccupation with systematically going beyond the general 'professional' framework of the act of music-making, and making it a 'social' or even 'political' act. He wasn't the only one to take this approach; obviously one thinks of Mauricio Kagel, with his more or less wholesale 'theatre of derision', and his delight in demolishing idols! But with Vinko, perhaps, things went even further, because political denunciation was often the foundation of his musical philosophy. It continues to be so, though in more restricted form.

We were real mates, even though musically I wasn't at all 'on his side', being doubtless too concerned at creating my own language, even if not particularly

personal, and finding my own way of fighting the supremacy of my most visible elders, even though I admired them.

When I took over direction of the Domaine Musical in Autumn 1967, I set out to programme the musicians I found most original (even if they weren't 'in line' with what one used to call post-serialism), and Vinko was one of those. There were lots of premieres or important revivals: I'm thinking of *Étude pour Folkloра* (1968) and *Airs de voyage vers l'intérieur* (1966), as well as other works on a smaller scale. This was also the adventurous era of the Paris Festival d'Automne, ably led by Maurice Fleuret. There, naturally, both Vinko's music and his personality as a performer had a presence. The most important, ambitious work that I programmed - and co-conducted with him – was *Voie*, for choir, orchestra and reciter.

Certainly, there were aspects I had reservations about: for example, I found that systematic recourse to improvisation by the interpreters (however carefully circumscribed) was an easy way out, and was rather like an abdication of the composer. I had experimented with what were called 'open forms', and thought I had grasped that they were not only limited, but actually a blind alley.



Big Band "CUNGACEIROS" in Paris, 1959.

But Vinko was a combative and convincing spirit! He knew how to get what he wanted, and put a lot of himself into it. And as they say, that paid off!

I admired – and still do – his persistence in attacking what are probably impregnable bastions, such as the socio-professional framework of the symphony orchestra. I was aware that these kinds of battles rarely succeed. But the good thing was that these ‘provocations’ existed; they made lots of hostile or simply indifferent musicians aware of the combative, even revolutionary nature of certain ‘post-instrumental’ stances. In short, this called their ‘profession’ into question... With him, there was no question of prefabricated dandyism: rather, this was his personal, original vocation, enlivened by the political context of that era, in the wake of the student movements of 1968, and the Cold War situation with the Communist bloc.

Obviously we had friendships in common, especially with the generation of Italian intellectuals and artists to whom we felt a ‘natural’ proximity. In particular, I remember the poet and writer Edoardo Sanguineti with whom at one stage I had, not having consulted Vinko, the same... project, inspired by the *Protocoll!*

Likewise, I took an interest in the founding of New Phonic Art, where he was one of the protagonists, along with musician friends (Alsina, Drouet and Portal) who were my friends too. It was an original adventure, and fascinating in many respects!

Subsequently we drifted apart a bit. I had left the Domaine Musical in 1974, devoting myself not only to composition, but to increasingly demanding activities as an orchestral conductor, and from 1984 to extensive pedagogic duties, as Director of the Conservatoire Supérieur de Lyon. He was pursuing his career more in Germany, and even lived in Berlin for a while.

All the same, when he once again set up a base in Paris, some years ago, our friendly relations resumed, just as if there had never been any interruption! Yet around us, everything had changed: the myth and adventure of the avant-garde had disappeared from the creative agenda. A page had been turned. We are living in a different epoch.

The most original aspect of Globokar is the ‘mixed’ man: Yugoslav by birth, but born in Paris, made Slovenian by the break-up of the Balkan nations, but culturally French and German. This makes me think of the frontier landscapes dear to Claudio Magris: one foot in the Latin ethos, the other in the Slavic world! Yes indeed: a man of confluences.

Dear Vinko, at 75 you still seem to me like the young man armed with his trombone, getting ready for thousands of acrobatics and ... jests: hang on to your youth!

And Happy Birthday!

## Gilbert Amy

### Für Vinko

Meine erste Begegnung mit Vinko liegt mindestens 45 Jahre zurück. Genau wie er hatte ich damals, in den Jahren 1964-65, ein Stipendium der Ford Foundation für einen Studienaufenthalt in Berlin bekommen. Auch andere Komponisten, älter (Carter, Xenakis, Berio) oder jünger (Carlos R. Alsina) lebten damals oder wenig später dort. Zu ihnen gehörte auch Vinko Globokar, übrigens als Schüler von Berio. Wir waren uns schon in Paris über den Weg gelaufen, aber daran kann ich mich nicht mehr genau erinnern.

Seine Kompositionen interessierten mich, und bei seiner offenen, herzlichen Persönlichkeit war es leicht, mit ihm in Kontakt zu kommen. Er hatte seinen ganz persönlichen Standpunkt (und hat ihn immer noch!), und in allem, womit er sich beschäftigte, war bereits der Wunsch erkennbar, systematisch den gesamten

„professionellen“ Rahmen des musikalischen Aktes zu überwinden und daraus einen „sozialen“, ja sogar einen „politischen“ zu machen. Diesen Ansatz verfolgte er damals nicht als Einziger, und natürlich denkt man sofort an Mauricio Kagel, der mit seinen Theaterstücken mehr oder weniger alles verspottete und seine Freude an der Zerstörung der Idole hatte. Aber bei Vinko ging das alles vielleicht sogar noch etwas weiter, denn die politische Kritik stand oft gegenüber seiner musikalischen Philosophie im Vordergrund. Das ist immer noch so, wenn auch nicht mehr in gleichem Maße.

Wir waren gute Freunde, auch wenn ich musikalisch ganz und gar nicht seine Auffassung vertrat, zweifellos, weil ich viel zu sehr damit beschäftigt war, mir eine halbwegs persönliche Sprache zu erarbeiten

und auf meine Art gegen die Vorherrschaft derjenigen zu kämpfen, die, etwas älter als ich, schon stärker wahrgenommen wurden – und die ich im übrigen bewunderte.

Als ich im Herbst 1967 die Leitung von Domaine Musical übernahm, setzte ich mich dafür ein, die Komponisten aufs Programm zu setzen, die ich am originellsten fand (selbst wenn sie keine konsequenteren Vertreter des sogenannten Post-Serialismus waren), und zu denen gehörte auch Vinko. Es gab mehrere Uraufführungen oder wichtige Reprises seiner Werke, etwa *Étude pour Folkloria* (1968), *Airs de voyage vers l'intérieur* (1966) und andere, kleiner besetzte Stücke. Es war auch die Aufbruchszeit des Festival d'Automne de Paris unter der Leitung des so talentierten Maurice Fleuret. Als Komponist und Interpret war Vinko dort selbstverständlich präsent. Das wichtigste, ambitionierteste Stück, das ich ansetzte und zusammen mit ihm dirigierte, war *Voie für Chor, Orchester und Sprecher*.

Natürlich war ich in manchen Dingen eher skeptisch: Zum Beispiel fand ich, dass man sich mit dem systematischen Rückgriff auf die Improvisation des Interpreten (selbst wenn ihm sorgfältig Grenzen gesetzt werden) die Sache etwas einfach mache und das der Abdankung des Komponisten gleichkam. Ich hatte mit sogenannten „offenen Formen“ experimentiert und glaubte, ich hätte da alle Grenzen – oder auch Sackgassen – ausgelotet. Aber Vinko ist ein kämpferischer und überzeugender Geist. Er wusste, wie er bekommen konnte, was er wollte, und engagierte sich dafür mit großem persönlichem Einsatz. Und wie man so sagt, das zahlte sich aus!

Ich bewunderte und bewundere immer noch, wie beharrlich er Bastionen angreift, die quasi uneinnehmbar sind, etwa das sozio-professionelle Gefüge des Sinfonieorchesters. Mir war klar, dass diese Art von Schlachten selten zu gewinnen ist. Aber diese „Provokationen“ haben schon durch ihre bloße Existenz dafür gesorgt, bei vielen eher gegnerisch gesinnten oder einfach nur gleichgültigen Musikern ein Bewusstsein für die rebellische, sogar revolutionäre Natur bestimmter „post-instrumentaler“ Haltungen zu entwickeln. Kurz gesagt, ihren „Beruf“ in Frage zu stellen... Das lag bei ihm nicht an einer irgendwie vorgefertigt übernommenen Extravaganz, sondern eher an seiner besonderen persönlichen Berufung, die durch den politischen Kontext dieser Zeit mit der Studentenbewegung 1968 und der Situation des Kalten Krieges mit dem kommunistischen Block entstanden war.

Wir hatten natürlich gemeinsame Freunde, vor allem unter den italienischen Intellektuellen und Künstlern,

denen wir uns ganz „selbstverständlich“ nahe fühlten. Ich denke da ganz besonders an den Dichter und Schriftsteller Edoardo Sanguineti, mit dem ich zu einem bestimmten Zeitpunkt, allerdings ohne Absprache mit Vinko – das gleiche, von den *Protocelli* angeregte Projekt hatte!

Mit Interesse habe ich auch die Gründung von New Phonic Art verfolgt, zu dessen wichtigsten Protagonisten er zusammen mit seinen Musikerfreunden (Alsina, Drouet, Portal) gehörte, die auch meine Freunde waren. Ein unter vielen Aspekten originelles und faszinierendes Abenteuer!

Danach haben wir uns etwas aus den Augen verloren. Ich hatte 1974 bei Domaine Musical aufgehört und widmete mich neben der Komposition auch dem Dirigieren und ab 1984 auch einer Lehrtätigkeit (Direction du Conservatoire Supérieur de Lyon), was mich beides immer mehr in Anspruch nahm. Er dagegen machte eher in Deutschland Karriere und lebte eine Zeitlang sogar in Berlin.

Doch als er sich vor einigen Jahren wieder in Paris niederließ, haben wir an unsere alte Freundschaft wieder angeknüpft, als hätte es nie eine Unterbrechung gegeben. Um uns herum allerdings hat alles sich verändert: Mythos und Abenteuer der Avantgarde spielen in der künstlerischen Arbeit keine Rolle mehr. Eine Zeit ist zu Ende gegangen. Wir leben in einer anderen Epoche.

Das Originellste an Globokar ist die Mixtur: Als Jugoslawe in Frankreich geboren, wurde er durch das Auseinanderbrechen der Balkan-Länder Slowene, geprägt aber ist er von der deutschen und französischen Kultur. Das lässt mich an jene Grenzstaaten denken, die Claudio Magris so lieb sind: er hat einen in Fuß in der lateinischen, den anderen in der slawischen Welt. Ein Mann, bei dem vieles zusammenkommt.

Lieber Vinko, mit 75 kommst Du mir heute immer noch vor wie der mit seiner Posaune bewaffnete junge Mann, der tausend Kunststücke und tausende Streiche vorhatte...: Erhalte Dir Deine jugendliche Art!

Und herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag!!!



# À Vinko !

Ma première rencontre avec Vinko date d'au moins 45 ans ! J'avais obtenu, comme lui, une bourse de la Fondation Ford pour séjourner à Berlin, en 1964-1965. D'autres compositeurs, plus âgés (Carter, Xenakis, Berio) ou plus jeunes (Carlos R. Alsina) y séjournèrent aussi à cette époque ou peu après. Vinko Globokar était de ceux-là. Il étudiait d'ailleurs avec Berio. Nous nous étions déjà croisés à Paris, mais je n'en ai pas de souvenirs précis...

Ses compositions m'intéressaient et sa personnalité, ouverte et chaleureuse, incitait au contact. Il avait une optique très personnelle (et il l'a toujours !), et ses préoccupations étaient déjà marquées par le désir de dépasser systématiquement le cadre en somme « professionnel » de l'acte musical et d'en faire un acte

peu personnel et à lutter, à ma manière, contre la suprématie de mes aînés les plus en vue, que j'admirais par ailleurs.

Lorsque je pris la direction du Domaine Musical, à l'automne 1967, je m'employais à programmer les musiciens que je trouvais les plus originaux (même s'ils n'étaient pas dans la « droite ligne » de ce qu'on appelait le post-sérialisme) et Vinko était de ceux-là. Il y eut plusieurs créations ou reprises importantes, je songe à *Étude pour Folkloria* (1968), *Airs de voyage vers l'intérieur* (1966), à d'autres œuvres de plus petites dimensions. C'était aussi l'époque aventureuse du Festival d'Automne de Paris que dirigeait avec talent Maurice Fleuret. La musique de Vinko et aussi sa personnalité d'interprète y furent naturellement

Der Schluss von Ombre

Manuscrit  
Vinko Globokar  
Paris 5. sept. 1989

« social », voire « politique ». Il n'était pas le seul dans cette approche et l'on pense évidemment à Mauricio Kagel et à son théâtre « de la dérision » plus ou moins généralisée et à sa jubilation à démolir les idoles ! Mais chez Vinko les choses allaient peut-être encore plus loin, car la dénonciation politique prenait souvent le relais de sa philosophie musicale. Elle continue de le faire, quoique dans une forme plus atténuée.

Nous étions devenus de vrais copains, même si musicalement je n'étais pas du tout « de son bord », trop occupé sans doute à me forger un langage tant soit

présentes. La pièce la plus importante et ambitieuse que je programmais et co-dirigeais avec lui fut *Voie*, pour chœur, orchestre et récitant.

Bien sûr, il y avait des points sur lesquels j'étais plus réservé : par exemple je trouvais que le recours systématique à l'improvisation de l'interprète (même encadrée soigneusement) constituait une facilité et ressemblait à une démission du compositeur. J'avais expérimenté ce qu'on appelait les « formes ouvertes » et pensais en avoir trouvé les limites, voire les impasses. Mais Vinko est un esprit combatif et convaincant ! Il



Die Posaunensektion des Orchester Michel Legrand 1960, 3. von links: Vinko Globokar

savait obtenir ce qu'il souhaitait et donnait beaucoup de sa personne. Comme on dit, ça payait !

J'admirais, et admire toujours, son obstination à s'attaquer à des bastions quasiment imprenables, comme le cadre socio-professionnel de l'orchestre symphonique. Je savais que ce type de batailles est rarement gagnant. Mais ces « provocations » avaient le mérite d'exister, c'est-à-dire de faire prendre conscience à beaucoup de musiciens hostiles, ou simplement indifférents, de la nature contestataire, voire révolutionnaire, de certaines postures « post-instrumentales ». Bref, de mettre leur « profession » en question... Cela ne participait chez lui d'aucun dandysme préfabriqué mais plutôt d'une vocation personnelle et originale, avivée par le contexte politique de l'époque, à la suite des mouvements étudiants de 1968 et de la situation de guerre froide avec le bloc communiste.

Nous eûmes, bien sûr, des amitiés communes, en particulier avec la génération d'intellectuels et d'artistes italiens, avec lesquels nous nous sentions « naturellement » en proximité. Je me rappelle tout particulièrement le poète et écrivain Edoardo Sanguineti, avec qui j'eus, à un moment donné, mais sans concertation avec Vinko, le même... projet, inspiré des *Protocolli* !

Je suivis également avec intérêt la fondation du « New Phonic Art » dont il fut l'un des protagonistes avec ses amis musiciens (Alsina, Drouet, Portal) qui étaient

aussi les miens. Ce fut une aventure originale et fascinante à bien des égards !

Nos rapports se sont quelque peu distendus par la suite. J'avais quitté le Domaine Musical en 1974 et me consacrais, en dehors de la composition, à des activités de chef d'orchestre de plus en plus prenantes puis, à partir de 1984, à des tâches pédagogiques d'envergure (direction du Conservatoire Supérieur de Lyon). Il menait carrière plutôt en Allemagne et habita même Berlin un temps. Toutefois, lorsqu'il revint s'établir à Paris, il y a quelques années, nos relations amicales ont repris, comme s'il n'y avait eu aucune interruption! Mais tout, autour de nous, a changé: le mythe et l'aventure de l'avant-garde ont disparu de la démarche créatrice. Une page est tournée. Nous vivons une autre époque.

Le plus original, chez Globokar, c'est l'homme « mélangé » : yougoslave de naissance, mais né en France, slovène devenu, par l'éclatement des nations balkaniques, mais allemand et français de culture. Cela me fait penser aux paysages frontaliers, chers à Claudio Magris : un pied dans la latinité, un autre dans le monde slave ! Oui, un homme de confluences.

Mon cher Vinko, à 75 ans, tu m'apparais encore aujourd'hui comme le jeune homme armé de son trombone et se préparant à mille acrobaties et mille... facéties : garde bien ta jeunesse !

Et joyeux anniversaire !

# Distant, but Unforgettable

I have three specific personal memories of Vinko Globokar, all from many years ago. One of them involved a gramophone recording: I was still a university student in England, and I was starting to become interested in the young Brian Ferneyhough's work. In London I purchased an LP-set of recordings from the Gaudemus Festival, where Ferneyhough's *Sonatas for String Quartet* had won 3<sup>rd</sup> prize. Only excerpts from Ferneyhough's (45-minute) piece were included, but I got to hear the whole of the piece that won the 1<sup>st</sup> Prize, which was Globokar's *Traumdeutung*. To say that I was overwhelmed would be untruthful, but I was greatly intrigued by the strange verbal-musical world that the piece proposed: so much so that, despite my meagre student finances, I bought a copy of the score, which I still pull out of my cupboards from time to time. From then on Globokar was, for me, absolutely a composer to look out for.

The second experience was in Darmstadt in 1969. Having just assumed contact with Stockhausen, I found myself attending not only the public seminar performances of pieces from *Aus den sieben Tagen*, but also nearly all the evening recordings at the Justus-Liebig-Haus that led to all the DGG recordings. Globokar's subsequent desire to detach himself from this experience is one I can well understand, but I have to say the contributions made by

this "trombonist who wishes to remain anonymous" - as the liner notes subsequently put it - were just stupendous (around this time, Cornelius Cardew described him as "the ace trombonist of the soul").

But this was not the only problem-area. I vividly remember a performance at the same Darmstadt courses where Globokar and his Parisian colleagues (about to become 'New Phonic Art') came onstage for a 'Freies Zusammenspiel', perhaps intended to demonstrate their distance from Stockhausen's approach. They had invited Heinz Holliger (who had also just given a stunning premiere of Globokar's *Discours III*) to play along with them, but it didn't work out quite as Globokar might have hoped. Even in those days, Holliger was famous for engaging in long, hyper-intense verbal monologues, where no one else got a word in, and this could carry on across into his playing too (one hears the best aspects of this in his legendary recording of Stockhausen's *Spiral*). At the end of *Discours III*, Holliger had to slump off his seat, seemingly dead from exhaustion. But by the time the 'free improvisation' began, he was clearly resurrected. He didn't join in immediately, but once he did, he was inexhaustible, brilliant and unstoppable. Globokar initially attempted to insert incisive little phrases that could lead to more interaction, but they had no effect: Holliger remained in a world of his own,

dédicacé à Jean-Pierre Drouet, Michael Riessler et Christophe Roy

DESTINÉES MACHINALES

pour clarinette, trombone, violoncelle, percussion et les Machines musicales de Claudine Brabant

Vinko Globokar

1.

**A**

Caché invisible derrière la scène

**TROMBONE**

**TRBN**

**VCL**

**VIOLONCELLE**

Jouer de dos au public.  
Couper l'air avec l'archet en guise de fouet,  
suivi d'une attaque « bloquée » avec pression.  
Rester immobile jusqu'au geste suivant:

Mettre un sifflet à double lame dans l'embouchure  
(sifflet employé dans les joints en caoutchouc)

Mettre dans l'embouchure  
une anche de contrebasson.

Mettre dans l'embouchure  
une anche de bombardé.

like a whirling dervish. As time went by, Globokar's frustration became visible: here, alas, 'discourse' was exactly what was missing.

The third experience, from just a few years later, is perhaps the most enduring. I had been Stockhausen's teaching assistant at the Musikhochschule in Cologne, but after 18 months, there was the predictable split. Following this, even as an 'unknown Englishman', I was given wonderfully generous support by people like Palm, Caskel, and Aloys Kontarsky, and allowed to set up a 'New Music Seminar' which concentrated mainly on performance issues. There were a couple of excellent sessions with Johannes Fritsch, but I especially remember two with Vinko Globokar. In one of them, perhaps based on *La Ronde*, the participants had to spontaneously emulate sounds produced just moments before by a performer with a quite different instrument. As I recollect, Globokar was very supportive of every engaged effort, successful or not, to match what had just been heard, but utterly intolerant of lazy defeatism. My strongest memory, though, is of another class where Globokar presented a couple of pieces from *Laboratorium*, which

at that time (1974) was 'brand new'. One of them – it must have been *Voix instrumentalisée* – required the clarinettist to remove the mouthpiece, and sing and whistle into the instrument, while simultaneously fingering the keys. Our student clarinettist – I'm pretty sure it was Adolf Münten – objected that this was impossible, whereupon Globokar asked him, cordially, to hand over his instrument, and demonstrated that it was not only possible but also – especially in this small room at the Musikhochschule – sounded fantastic: it was as if one was in an electronic studio, applying all kinds of sophisticated filtering techniques. Apparently, Adolf (if it was him) was so impressed that he went home and sat up all night trying to do the same thing himself.

I like to think back on this as a unique experience, but it's probably nothing of the sort. On the contrary, there must have been hundreds – perhaps even thousands – of young musicians who have experienced comparable Globokar-epiphanies. And as far as I'm concerned, there can never be too many of them.

Richard Toop

5.

CL.BCB (sur bee)

CL.Basse(nor.)  $\downarrow = 125$  Multiphonic  $\downarrow = 40$  Expirer et bruit de coulisse

TRBN

VCL

CL.BS

TRBN

VCL

PERC

**E**

$\downarrow = 42$   $\downarrow = 45$   $\downarrow = 54$   $\downarrow = 60$

Avec le crin de l'archet faire des craquements sur le dos du violoncelle

Rythme libre

Couché sur le dos, tenant une Wassamba dans chaque main et des grelots attachés aux chevilles.  
Répéter toujours le même geste avec les deux bras. Bras étendus au plancher – soulever lentement les bras à la verticale – les rabaisser. Simultanément agiter fébrilement les pieds.

Cri d'attaque en aspirant

IMPROVISER UNE MUSIQUE COMPLEXE ET CONTINUE

# Fern, aber unvergesslich

Ich habe drei ganz spezifische Globokar-Erinnerungen, die alle weit in der Vergangenheit liegen. Die erste betrifft eine Schallplatte: Ich war noch Student an einer englischen Universität und begann, mich für die Werke des jungen Brian Ferneyhough zu interessieren. In London kaufte ich ein Plattenalbum mit Aufnahmen aus einem Gaudeamus Festival, wo Ferneyhoughs *Sonatas for String Quartet* mit dem 3. Preis ausgezeichnet wurden. Es gab darauf nur kurze Ausschnitte aus seinem 45-Minuten dauernden Werk; dagegen war der erste Preisträger als Ganzes zu hören: Es handelte sich um Globokars *Traumdeutung* (1967). Zu behaupten, dass ich davon überwältigt wurde, wäre wohl übertrieben, aber die seltsame musikalisch-sprachliche Welt dieser Komposition hatte mich höchst neugierig gemacht, und zwar so sehr, dass ich mir trotz der typischerweise kargen Studenteneinkünfte die Partitur besorgte, die ich heute noch ab und zu aus der Schublade nehme. Von da an war für mich Globokar ein Komponist, auf den ich unbedingt achten musste.

Die zweite Erfahrung stammt von den Darmstädter Ferienkursen 1969. Ich hatte damals vor kurzem Kontakt zu Stockhausen aufgenommen, was u.a. dazu führte, dass ich nicht nur die öffentlichen Seminar-Aufführungen von *Aus den sieben Tagen* sondern auch fast alle abendlichen Aufnahmen im Justus-Liebig-Haus (die dann auf DGG-Schallplatten erschienen) miterleben konnte. Die nachträgliche Entscheidung Globokars, sich möglichst von diesen Aufnahmen zu distanzieren, kann ich gut verstehen. Die Beiträge dieses „Posaunisten, der anonym bleiben möchte“ (wie es später in Stockhausens Begleittexten hieß) waren jedoch einfach stupend (etwa zu dieser Zeit hat Cornelius Cardew ihn als „Erz-Posaunisten der Seele“ beschrieben).

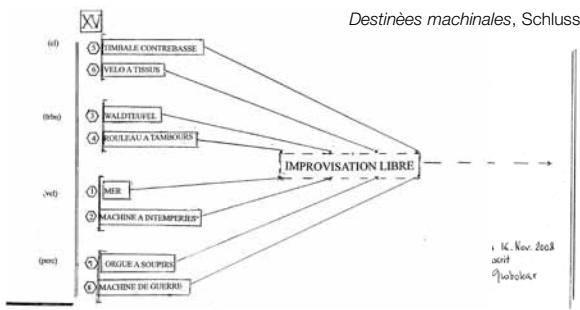
Darauf blieb aber die damalige „Darmstädter Problematik“ nicht beschränkt. Ich habe noch ganz deutliche Erinnerungen an eine Aufführung bei denselben Ferienkursen, wo Globokar und seine Pariser Kollegen (im Grunde schon „New Phonic Art“) ein „Freies Zusammenspiel“ präsentieren wollten, das wohl u.a. ihre Distanz von Stockhausens Vorgehensweise darstellen sollte. Dabei hatten sie Heinz Holliger (der früher die wörtlich „atemberaubende“ Uraufführung von Globokars *Discours III* gegeben hatte) eingeladen, auch mitzuspielen, aber dies fiel wohl anders aus, als Globokar es sich vorgestellt hatte. Bereits zu jener Zeit hatte Holliger den Ruf, lange, intensive verbale Monologe zu gestalten, wobei Andere kaum



Vinko Globokar bei den 27. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1974

zu Wort kamen. Dies spiegelte auch sein instrumentales Spiel wider (optimal bei seiner legendären Einspielung von Stockhausens *Spiral*). Am Ende von *Discours III* etwa musste Holliger von seinem Stuhl niedersinken, scheinbar zu Tode erschöpft. Als aber das „Freie Zusammenspiel“ anfing, war er offensichtlich schon wieder auferstanden. Er machte nicht sofort mit, aber sobald er ins Spiel kam, war er unerschöpflich, glänzend und ... unaufhaltsam. Zunächst versuchte Globokar, prägnante kurze Figuren einzuhören, die etwa „Gesprächsmöglichkeiten“ anbieten sollten, aber daraus wurde nichts: Holliger war schon in seiner eigenen Welt eingebettet, quasi als wirbelnder Derwisch. Mit der Zeit wurde Globokars Enttäuschung immer sichtbarer: Hier ging es leider eben nicht um „Discours“.

Die dritte Erfahrung, nur wenig Jahre später, bleibt vielleicht auch die eindrücklichste. Nachdem ich 18 Monate als Stockhausens Lehrassistent an der Kölner Musikhochschule tätig war, kam es zu einer vorhersehbaren Trennung. Aber danach, sogar als „unbekannter Engländer“, wurde ich ganz großzügig von Leuten wie Palm, Caskel und Alois Kontarsky unterstützt, die es mir erlaubten, ein „Seminar für Neue Musik“ zu veranstalten, das sich meist mit dem Thema Aufführungspraxis beschäftigte. Es gab einige hervorragende Sitzungen mit Johannes Fritsch. Besonders ich erinnere mich aber an zwei,



die von Vinko Globokar geleitet wurden. Bei einer – vielleicht auf *La Ronde* bezogen – mussten die Teilnehmer spontan Klänge nachahmen, die nur Sekunden vorher von einem anderen Ausführenden auf einem ganz anderen Instrument gespielt wurden. Globokar reagierte sehr positiv auf jeden engagierten Versuch, gelungen oder nicht, hatte aber keine Toleranz für faulen Defätismus. Vor allem aber ist mir ein Kurs im Gedächtnis geblieben, worin Globokar zwei Stücke aus *Laboratorium* – damals (1974) brandneu – vorstellte. Eines davon – vermutlich *Voix instrumentalisée* – verlangte vom Klarinettisten, dass er das Mundstück entfernt, um dann ins Instrument gleichzeitig zu singen und zu pfeifen, und dabei

auch noch die Klappen zu bedienen. Einer unserer Klarinettenstudenten – ich bin fast sicher, dass es Adolf Münten war – meinte, dies sei doch unmöglich, worauf Globokar ihn freundlich darum bat, sein Instrument zu übergeben. Er bewies sofort, dass es nicht nur möglich war, sondern – vor allem in diesem relativ kleinen Studio in der Musikhochschule – sich auch noch fantastisch anhörte: Es war, als befände man sich im elektronischen Studio und allerlei raffinierte Filtervorgänge würden angewendet. Angeblich soll Adolf (falls er es war) so sehr davon beeindruckt gewesen sein, dass er nach Hause ging und die ganze Nacht hindurch versuchte, dasselbe zu bewerkstelligen.

Ich erinnere mich dessen gerne als eine einzigartige Erfahrung, aber es ist wahrscheinlich nichts dergleichen. Im Gegenteil, es muss sicherlich hunderte – vielleicht sogar tausende – jüngere Musiker geben, die eben solche Globokar-Epiphanien miterlebt haben. Wenn es nach mir geht, kann es nie zu viel davon geben.

Richard Toop



Vinko Globokar in: *Der Atem* von Mauricio Kagel. Darmstadt 1970

## Richard Toop

# Lointain mais inoubliable

J'ai trois souvenirs bien particuliers de Globokar, tous datant d'il y a plusieurs années. Le premier est en rapport avec un disque : j'étais encore étudiant dans une université anglaise et je commençais à m'intéresser aux œuvres du jeune Brian Ferneyhough. À Londres, j'ai acheté un album avec des enregistrements du Gaudeamus Festival où les *Sonatas for String Quartet* de Ferneyhough avaient reçu le 3<sup>e</sup> prix. Il n'y avait sur le disque que quelques extraits de l'œuvre de 45 minutes ; l'œuvre du lauréat, en revanche, était en entier : il s'agissait de *Traumdeutung* de Globokar (1967). Dire que j'ai été emballé serait malhonnête, mais j'étais extrêmement intrigué par l'étrange monde sonore, musical et verbal, de

cette composition, tant et si bien que, malgré mes faibles moyens d'étudiant, j'ai acheté la partition et, aujourd'hui encore, je la sors de temps à autre de mon tiroir. Globokar était dès lors un compositeur qu'il fallait absolument que je suive de près.

La deuxième expérience remonte aux Classes d'Été de Darmstadt en 1969. Comme je venais de prendre contact avec Stockhausen, j'ai pu assister non seulement aux concerts publics des séminaires autour de *Aus den sieben Tagen*, mais aussi à presque tous les enregistrements du soir à la Justus-Liebig-Haus, qui sortaient ensuite en disque chez DGG. Je comprends très bien, a posteriori, la décision de Globokar

de prendre ses distances par rapport à ces enregistrements, mais les contributions de ce « tromboniste préférant rester anonyme » (pour reprendre la formule du texte commentant l'enregistrement) étaient, malgré tout, tout simplement stupéfiantes (à cette même époque environ, Cornelius Cardew le qualifiait de « super tromboniste de l'âme »).

Mais là n'était pas le seul problème. Je me rappelle très précisément un concert à ces mêmes Classes de Darmstadt, où Globokar et ses collègues de Paris (qui allaient former le « New Phonic Art ») montèrent sur scène pour un « Freies Zusammenspiel », peut-être dans l'intention de manifester leur distance par rapport à l'approche de Stockhausen. Ils avaient invité Heinz Holliger (qui venait de donner une première « époustouflante » du *Discours III* de Globokar) à jouer avec eux, mais les choses prirent un tour différent de ce que Globokar avait imaginé. À cette époque déjà, Holliger avait la réputation de donner de longs et très intenses monologues, ne laissant guère les autres s'exprimer. Cela se reflétait dans son jeu instrumental (le meilleur exemple en est son légendaire enregistrement de *Spiral* de Stockhausen). À la fin de *Discours III*, Holliger tomba raide de sa chaise, presque mort d'épuisement. Mais lorsque commença l'« improvisation libre », il était visiblement ressuscité. Il n'y a pas tout de suite participé, mais, quand il s'y mit, il fut inépuisable, brillant et... impossible à arrêter. Dans un premier temps, Globokar essaya de lancer quelques phrases, brèves et incisives, qui permettraient de favoriser davantage l'interaction, mais il n'en fut rien : Holliger resta dans son propre monde, comme un derviche tourneur. Le temps passant, la déception de Globokar fut de plus en plus visible : là, c'était justement le « discours » qui manquait.

La troisième expérience, quelques années plus tard, reste peut-être la plus saisissante. Après avoir travaillé un an et demi comme assistant pédagogique de Stockhausen à la Musikhochschule de Cologne, la séparation – prévisible – eut lieu. Mais après, même en tant qu'« Anglais inconnu », je fus très générueu-

tement soutenu par des gens comme Palm, Caskel et Aloys Kontarsky, qui me permirent de monter un « séminaire de nouvelle musique » portant principalement sur la pratique d'exécution. Il y eut quelques remarquables séances avec Johannes Fritsch. Je me souviens particulièrement de deux d'entre elles, dirigées par Vinko Globokar. Dans l'une – sans doute en rapport avec *La Ronde* –, les participants devaient spontanément reproduire des sons qui, quelques secondes avant, avaient été joués par un interprète sur un tout autre instrument. Dans mon souvenir, Globokar réagit de façon très positive à chaque tentative d'effort, réussie ou non, de répondre à ce qu'il venait d'entendre, mais il se montra très intolérant face à un certain défaitisme paresseux. Ce qui me reste le plus fortement en mémoire, toutefois, c'est le cours où Globokar présenta deux morceaux de *Laboratorium*, encore tout nouveau à cette époque (1974). L'un d'eux – probablement *Voix instrumentalisée* – requérait du clarinettiste qu'il enlève son embouchure pour chanter et siffler simultanément dans l'instrument, tout en utilisant les clés. Notre étudiant clarinettiste – je suis presque sûr que c'était Adolf Münten – objecta que c'était impossible, sur quoi Globokar le pria aimablement de lui passer son instrument. Et là, il prouva que non seulement c'était possible, mais aussi – surtout dans cette petite salle de la Musikhochschule – que ça donnait quelque chose de fantastique : comme si on était dans un studio électronique et qu'on utilisait toutes sortes de techniques de filtrage élaborées. Apparemment, Adolf (si c'était lui) fut tellement impressionné qu'il s'en retournait chez lui et essaya toute la nuit d'en faire autant.

J'ai plaisir à me remémorer cet épisode comme une expérience unique, mais il en est sans doute autrement. Il doit y avoir au contraire des centaines, peut-être même des milliers de jeunes musiciens, qui ont eu ce genre de révélations « à la Globokar ». En ce qui me concerne, on ne peut jamais en avoir assez.

Richard Toop

---

### Lieber Vinko,

immer wieder, wenn ich mich mit Deiner Kunst beschäftige, bekomme ich das Gefühl, dass es hunderte Gründe dafür gibt, sie zu machen, und dennoch hat sie kein anderer gemacht. Dein Weg ist beispielhaft in jeder Hinsicht, Deine Arbeit ein kompromisslos kritischer Spiegel dieser dehumanisierenden Gesellschaft. Ich gratuliere Dir aus ganzem Herzen zu Deinem Jubiläum und rufe Dir zu:  
Bleib gesund, bleib so wie Du bist!!!

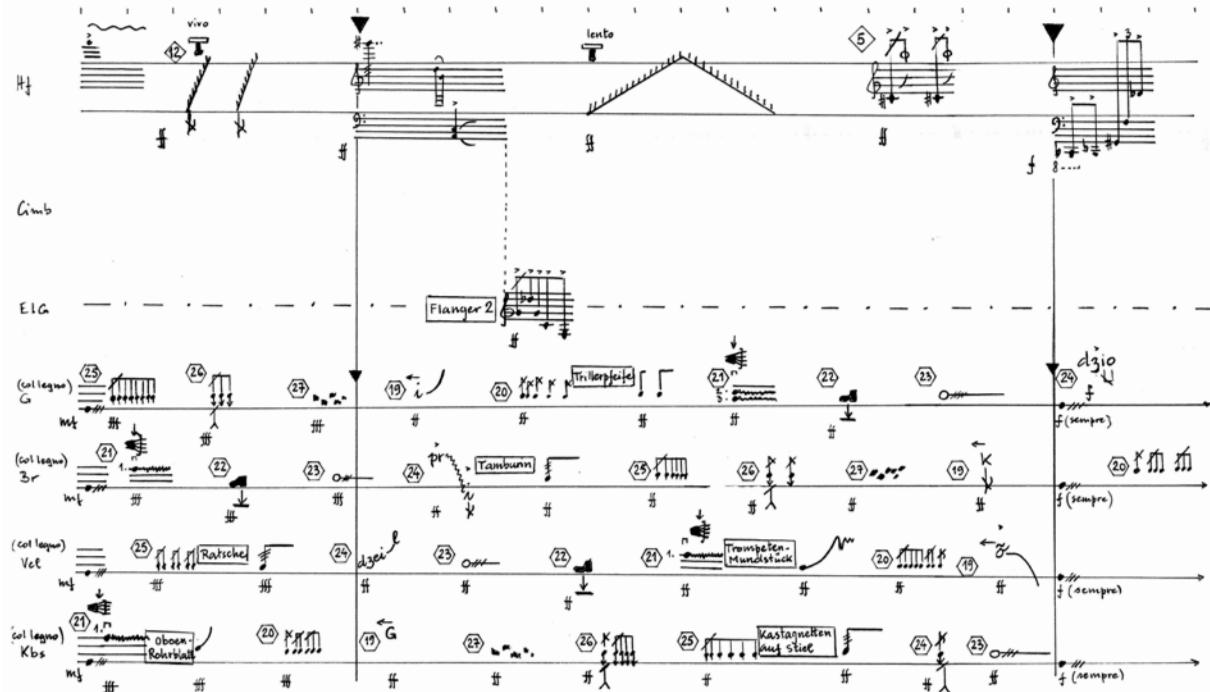
Dein Uros Rojko

### Dear Vinko,

Every time I engage with your art, I get the feeling that there are a hundred reasons for doing things like that, and yet no-one else has done it. Your path is exemplary in every respect, your work an uncompromising critical mirror of this dehumanising society. I congratulate you with all my heart on your anniversary, and call on you to keep healthy, and stay as you are!!!

Yours Uros Rojko



Ausschnitt aus *La Prison*

### Mehr ! Wünsche an Vinko Globokar

Vinko mag Geburtstage nicht gerne groß feiern. Wir wissen das, wir hatten ein Konzert mit ihm an einem seiner Geburtstage. Also gibt es keine offiziellen Geburtstagsglückwünsche, sondern heimliche Glückwünsche von uns für ihn. Und Wünsche AN ihn! Wir sind schließlich gewöhnt viel von Vinko zu bekommen. Das soll weitergehen! So lebte er uns vor, wie das geht mit dem instrumentalen Musiktheater, wie das geht mit dem Humor (selbst in der Neuen Musik mit großem N), wie das geht mit der Improvisation, wie das geht mit unbeugsamen Haltungen, wie das geht mit dem Lachen, wie das geht mit der Kollegialität, wie das geht mit dem Lachen über sich selbst. Ja, hier eine Geschichte: Vinko schrieb den klugen Aufsatz *Anti-babadum*. Er wandte sich darin gegen sinnlose Materialschlachten und hohle Virtuosität in Schlagzeugkompositionen. Stattdessen sprach er sich für die intensive Erforschung der Schlaginstrumente aus. Tja, für die CD mit Globokars Schlagzeugwerken füllte ich einen großen Hochdachtransporter randvoll mit Instrumenten. Vinko rief an und sagte: Denke immer an *Anti-babadum*, wenn Du die vielen Instrumente in das Studio schleppst, und lachte ...

Ja, wir wollen mehr von Vinko,..... was bekommen wir als Nächstes? Und..... wir wollen weiter mit ihm lachen.

**Matthias Kaul**  
**L'ART POUR L'ART**

### More ! Greetings to Vinko Globokar

Vinko doesn't like big birthday celebrations. We know this – we once had a concert with him on his birthday. So no official birthday greetings, but secret best wishes from us to him. And wishes OF him! After all, we're used to getting lots from Vinko. Let's hope it goes on! He gave us examples of how to handle instrumental music theatre, how to handle humour (even in New Music with a big N), how to handle improvisation, how to handle inflexible attitudes, how to handle laughter, how to handle collegiality, and how to laugh at ourselves. OK, here's a story. Vinko wrote this clever article *Anti-babadum*. At the time he was turning against the senseless material onslaughts and empty virtuosity of percussion compositions. Instead, he advocated intensive research into percussion instruments. Well, when it came to the CD of Globokar's percussion works, I had a big removal van absolutely full of instruments. Vinko called and said: when you're dragging all those instruments into the studio, keep thinking of *Anti-babadum*. And he laughed.

Yes, we want more from Vinko, ... so what will we get next? And ... we want to go on laughing with him.

**Matthias Kaul**  
**L'ART POUR L'ART**

Ekkehard Jost

## Mon ami Vinko

It's easy to write about people one doesn't know: one has some information, one knows their career and the results of their work – and one writes...

To write about friends is hard: one doesn't have information – rather, one has experiences, feelings and very personal memories. One knows their career and the results of their work, but there is no objectivity: just affection and complicity. Vinko Globokar is my friend. I find it hard to write about him.

Jungk, who used his 'inventor sessions' to draft exciting plans for the future of a human energy economy, along with the participants. There was even a workshop where a real state secretary from the Austrian Ministry of Justice showed his listeners how one could successfully combat the excesses of state institutions. And of course there was also a whole series of musical workshops, in which participants enthusiastic about music could enjoy playing in a situation free from restrictions, under the guidance of



von links: Dieter Glawischnig, Vinko Globokar, Jürg Solothurnmann, Ekkehard Jost. Giessen 1992

If I remember rightly, I first met Vinko in the summer of 1974, at Breitenbrunn in Austria. That's where the legendary 'International Music Forum' took place, a very colourful and, for those times, unusually interdisciplinary, multicultural festival that had originally been created by Friedrich Gulda at Lake Ossiach, later sought refuge in Carinthian Viktring, and finished up in Burgenland wine country to the west of Lake Neusiedl.

In its time, this 'Music Forum' was far more than a high-carat festival in a relaxed atmosphere, with the usual concert appearances by notable international groups and soloists. During the music forum there were workshops with poets, ethnologists, linguists and theatre people, and with the futurologist Robert

major musical personalities such as Karl Berger, Dave Holland, Makaja Ntschoko, Frederic Rzewski - and Vinko Globokar.

Within this inspiring ambience Vinko set up an improvisation workshop, and I had a seminar on the topic of 'Jazz and Politics'. We went to each other's events, made music together in the evening, and got to know one another.

For us, there was a terrific key event every night at the 'Haus Pannonica', where three of us (Vinko, the Graz pianist Dieter Glawischnig and myself), fortified by strong Burgenland white wine, laid into Charlie Parker's complex bebop themes – prestissimo, unisono,



Probenarbeit zur europäischen Erstaufführung von *Les Otages* bei der musica viva in München 2006 (mit Zoro Babel)

and in the form of rather bizarre scat vocals. In the process Vinko Globokar, who for me had previously been the archetypal representative of progressive ‘serious music’, stepped up as a ‘jazz man’ (which he always was, though hardly anyone knew it).

Since Breitenbrunn in 1973 our relationship has developed sporadically, but with increasing intensity. We met - ‘onstage’ and off it – in Darmstadt, Vienna and Berlin, in Saarbrücken, Cologne and Paris... And we visited one another: we (= Helgi and me) visited him in Paris, and he came to us in Giessen, where he soon gained local, central-Hessian celebrity through some solo appearances, various collective improvisation concerts, ensemble workshops which he mounted with my students in the Musicological Institute at Giessen Uni, and not least through an evening – unforgettable for all those involved – in which the two of us, as we proudly put it later, “shattered the Giessen jazz scene”.

Vinko had spent a long and arduous day working with our students on his ensemble project *Individuum <-> Collectivum*, and after a suitably protracted break for food and drink we decided to pay a visit to Giessen’s midnight jazz world, with me as the local travel guide, and Vinko in the role of highly curious ethnologist and ‘participant observer’. Armed with trombone and baritone saxophone, we visited three Giessen jazz clubs in succession, asked the fellow musicians – whose style swung around late bop and jazz-rock – if we could ‘join in’, and as quickly as possible, in an anarchic onslaught, we demolished all the conventions of stylistic purity, formal order, and rhythmic unanimity. The audience, and the Giessen jazzmen too, were clearly irritated and unamused (they’ve calmed down a bit since then).

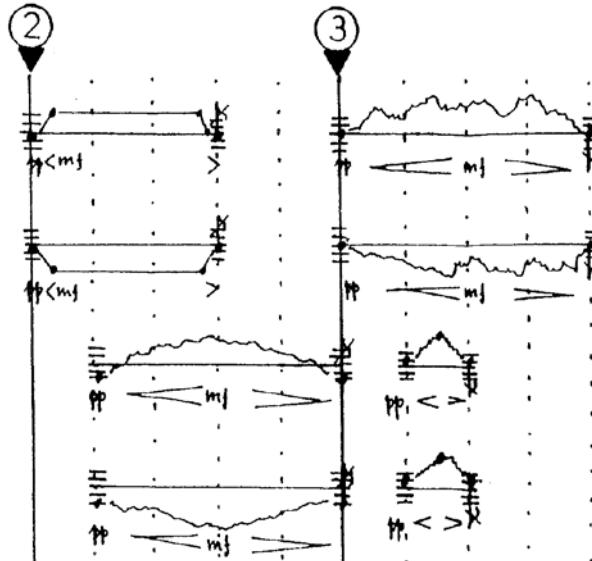
For me, another revelation, no less startling, came when I took part in a performance of Vinko’s composition *Dos à Dos* at Darmstadt in April 1993. *Dos à Dos (Back to Back)*, for two mobile wind or string instruments, is a little piece of music theatre about the impossibility of mutual communication between people. The precis: “We people DON’T understand one another!” It’s played in the dark, and we have Davy lamps on our heads which – on cue – we can shine either on the score or on the audience. This mobile piece is organised by means of a score that is exactly notated, but leaves lots of interpretative freedom: a score that includes some verbal exclamations, and a really complicated choreography of steps, gestures, and about-turns. For me, as a practising jazz musician used to standing more or less motionless on the stage so as to give free flow to his ideas, this was an enormously inspiring situation, and an essentially new experience.

A few years ago, completing my ‘service’ as a musicologist at the Justus Liebig University in Giessen, I wrote Vinko a letter, saying I was now a free man, and after 35 years in the academic business and the ‘writers’ guild’, I could finally retreat a bit, preferring to live as an ‘ambulant musician’. Vinko replied immediately by e-mail:

“I find your gesture of degradation from university professor to the status of a vagabond musician utterly praiseworthy. The next step will be “Jost – Sans domicile fixe [‘no fixed abode’]. Until that happens, you and Helgi can sleep at my place in Paris (for free). I hope that will be really soon! – Vinko.”

Many thanks, mon ami Vinko! If the opportunity arises, we’ll take you up on it.

Ekkehard Jost



Ausschnitt aus Eisenberg (1990)

Ekkehard Jost

# Mon ami Vinko

Über Fremde zu schreiben, ist leicht: man hat ein paar Informationen, man kennt ihren Werdegang und die Ergebnisse ihrer Arbeit – und man schreibt... Über Freunde zu schreiben, ist schwer: man hat keine Informationen, sondern Erlebnisse, Erfahrungen, Empfindungen und sehr persönliche Erinnerungen. Man kennt ihren Werdegang und die Ergebnisse ihrer Arbeit, aber es gibt keine Objektivität, sondern Zuneigung und Komplizenschaft. Vinko Globokar ist mein Freund. Über ihn zu schreiben fällt mir schwer.

Ich begegnete Vinko – wenn ich mich recht erinnere – zum ersten Mal im Sommer 1974 im österreichischen Breitenbrunn. Dort fand damals das legendäre „Internationale Musikforum“ statt, ein vielfältiges und für die Zeit ungewöhnlich interdisziplinäres und multikulturelles Festival, das ursprünglich von Friedrich Gulda am Ossiacher See ins Leben gerufen worden war, später im Kärntnerischen Viktringen Zuflucht fand und schließlich im burgenländischen Weinland westlich des Neusiedlersees landete.

Dieses „Musikforum“ war seinerzeit weitaus mehr als ein hochkarätiges Musikfestival in entspannter Atmosphäre, mit den üblichen Konzertauftritten namhafter internationaler Gruppen und Solisten. Bei diesem Musikforum gab es Workshops mit Poeten, Ethnologen, Linguisten und Theaterleuten, mit dem Zukunftsforscher Robert Jungk, der gemeinsam mit den Teilnehmern seiner „Erfinder-Sessions“ spannende Pläne über die Zukunft einer humanen Energiewirtschaft entwarf. Es gab sogar einen Workshop, in dem ein veritabler Staatssekretär des österreichischen Justizministeriums seinen Zuhörern nahe brachte, wie man sich erfolgreich gegen Übergriffe staatlicher Institutionen zur Wehr setzt. Und es gab natürlich auch eine ganze Reihe von musikalischen Workshops, in denen musikbegeisterte Teilnehmer ihre Spielfreude im restriktionsfreien Raum umsetzen – unter der Anleitung bedeutender Musikerpersönlichkeiten wie Karl Berger, Dave Holland, Makaja Ntschoko, Frederic Rzewski – und Vinko Globokar.

Vinko veranstaltete in diesem inspirierenden Ambiente einen Improvisationsworkshop, ich ein Seminar zum Thema „Jazz und Politik“. Wir besuchten uns gegenseitig in unseren Veranstaltungen, machten abends gemeinsam Musik – und lernten uns kennen.

Ein Schlüsselerlebnis ersten Ranges bescherte uns jene Nacht im „Haus Panonica“, in der wir zu dritt (Vinko, der Grazer Pianist Dieter Glawischnig und ich), beflügelt durch den kräftigen burgenländischen Weißwein, die komplexen Bebop-Themen Charlie Parkers anstimmten – prestissimo, unisono und in Form von einigermaßen bizarren Scat-Vocals. Vinko Globokar, für mich bis dahin Inbegriff eines Vertreters der fortschrittlichen E-musikalischen Zunft, avancierte damit zum „jazz man“ (der er ja immer schon war, was nur kaum jemand wusste).



von links: John Cage, Luciano Berio und Vinko Globokar bei der Zagreber Biennale 1975

Seit Breitenbrunn 1973 entwickelte sich unsere Beziehung sporadisch, jedoch mit zunehmender Intensität. Wir trafen uns, auf der „Szene“ und auch daneben – in Darmstadt, Wien und Berlin, in Saarbrücken, Köln und Paris ... Und wir besuchten uns gegenseitig, wir (= Helgi und ich) ihn in Paris und er uns in Giessen, wo er alsbald zu lokaler, mittelhessischer Berühmtheit aufstieg: durch einige Solo-Auftritte und durch diverse gemeinsame Improvisationskonzerte, durch Ensembleworkshops, die er mit meinen Studenten am Musikwissenschaftlichen Institut der Giessener Uni absolvierte, und nicht zuletzt durch einen für alle Beteiligten unvergesslichen Abend, an

dem wir beide, wie wir es später stolz nannten, „die Giessener Jazz-Szene in Trümmer legten“.

Einen langen und beschwerlichen Tag hatte Vinko mit unseren Studenten an seinem Ensemble-Projekt *Individuum <-> Collectivum* gearbeitet, als wir uns – nach einer angemessenen ausführlichen Eß- und Trinkpause – entschlossen, der mitternächtlichen Giessener Jazzlandschaft einen Besuch abzustatten; ich als einheimischer Fremdenführer und Vinko in der Rolle des wissbegierigen Ethnologen und „teilnehmenden Beobachters“. Bewaffnet mit Posaune und Baritonsaxophon statteten wir nacheinander drei Giessener Jazz-Clubs einen Besuch ab, baten die dort im Stile des Spätbop und Jazzrock agierenden Musikerkollegen darum, als „Einstieger“ mitwirken zu dürfen – und demolierten in einer anarchistischen Attacke in kürzester Zeit sämtliche Konventionen stilistischer Reinheit, formaler Ordnung und rhythmischer Eindeutigkeit. Das Publikum und auch die Giessener Jazzleute zeigten sich irritiert und wenig amüsiert (sie haben sich allerdings inzwischen beruhigt).

Ein weiteres und nicht minder aufrüttelndes Aha-Erlebnis bedeutete für mich die Mitwirkung an einer Aufführung von Vinkos Komposition *Dos à Dos* in Darmstadt im April 1993. *Dos à Dos (Rücken an Rücken)* für zwei mobile Blas- oder Streichinstrumente ist ein kleines Stück musikalischen Theaters, in dem es um die Unmöglichkeit von zwischenmenschlicher Kommunikation geht. Das Fazit: Wir Menschen verstehen einander NICHT! „Gespielt wird im Dunkeln, ausgestattet mit Grubenlampen auf dem Kopf, mit denen

wir – auf cue – von Fall zu Fall entweder uns, unsere Noten oder unser Publikum beleuchten. Organisiert wird dieses mobile Stück durch eine Partitur, genau notiert aber mit vielen interpretatorischen Freiräumen, eine Partitur, die einige verbale Exklamationen und eine recht komplizierte Choreographie von Schritten, Gesten und Drehungen einschließt. Für mich als praktizierenden Jazzmusiker, der es gewohnt ist, mehr oder weniger bewegungslos auf der Bühne zu stehen, um seinem Ideenfluss freien Lauf zu lassen, war das eine immens inspirierende Angelegenheit und eine grundlegend neue Erfahrung.

Als ich vor einigen Jahren meinen „Dienst“ als Musikwissenschaftler an der Justus Liebig Universität in Giessen beendete, schrieb ich an Vinko in einem Brief, dass ich nun ein freier Mann sei, mich nach 35 Jahren aus dem akademischen Gewerbe und der schreibenden Zunft erst einmal ein wenig zurückziehen werde und es vorziehe, als „ambulanter Musiker“ zu leben. Vinko reagierte per E-Mail prompt:

„Ich finde deine Geste der Degradierung von einem Universitätsprofessor auf den Status eines Musiker-Vagabunden hoch lobenswert. Der nächste Schritt wird sein « Jost – Sans domicile fixe ». Bevor das passiert, kannst Du und Helgi bei mir in Paris schlafen (umsonst). Ich hoffe, dass es sehr bald sein wird! – Vinko“.

Vielen Dank, mon ami Vinko! Wir werden gegebenenfalls darauf zurückkommen.

Ekkehard Jost



Ausschnitt aus Eisenberg

# Mon ami Vinko



Écrire sur d'autres est chose aisée : on dispose de quelques renseignements, sur leur vie et les fruits de leur travail, puis on écrit...

Écrire sur des amis est chose difficile : on n'a pas de renseignements, seulement du vécu, du ressenti, des expériences et des souvenirs très personnels. On connaît leur vie et les fruits de leur travail, mais sans objectivité, plutôt sous l'angle de l'affection et de la complicité. Vinko Globokar est un ami. Il m'est difficile d'écrire à son sujet.

Lorsque j'ai rencontré Vinko pour la première fois, c'était – si mes souvenirs sont bons – pendant l'été 1974, en Autriche, à Breitenbrunn, où se tenait à l'époque le fameux « Musikforum international ». Ce festival multiculturel haut en couleurs, et étonnamment interdisciplinaire pour l'époque, avait été fondé à l'origine par Friedrich Gulda près du lac Ossiach ; il trouva ensuite refuge à Viktringen, en Carinthie, avant de s'établir finalement dans la région viticole du Burgenland, à l'ouest du lac de Neusiedl.

Ce « Musikforum » était en son temps bien plus qu'un festival musical de premier ordre, associant à une atmosphère détendue les habituels concerts de groupes et solistes internationalement réputés. Car le Musikforum proposait aussi des séminaires réunissant des poètes, des ethnologues, des linguistes, des gens du théâtre, ou encore le chercheur et visionnaire Robert Jungk, qui, avec les participants de ses « Sessions d'inventeurs », développait des projets captivants sur l'avenir d'une économie humaine en matière d'énergie. Il y avait même un

séminaire dans lequel un secrétaire d'État en poste au ministère autrichien de la Justice expliquait à ses auditeurs comment se défendre efficacement contre les abus des institutions nationales. Et bien sûr, il y avait aussi toute une série de workshops musicaux dans lesquels des participants mélomanes enthousiastes laissaient libre cour à leur seule envie de jouer dans un espace sans restriction – le tout encadré par de grandes personnalités musicales telles que Karl Berger, Dave Holland, Makaja Ntschoko, Frederic Rzewski et... Vinko Globokar.

Dans cette ambiance porteuse, Vinko avait proposé un séminaire d'improvisation sur le thème « jazz et politique ». Nous nous rendions mutuellement visite dans nos cours et le soir nous jouions ensemble ; c'est ainsi que nous avons fait connaissance.

Un événement décisif s'est produit un soir tard, au « Haus Panonica », où nous nous sommes mis à trois (Vinko, le pianiste de Graz Dieter Glawischnig et moi-même), sous l'effet non négligeable du vin blanc du Burgenland, à entonner les thèmes complexes du be-bop de Charlie Parker – prestissimo, à l'unisson et sous forme de scat-vocals un peu bizarres. Vinko Globokar, qui jusque-là était pour moi le représentant par excellence d'une branche progressiste de la musique dite « sérieuse », était désormais « jazzman » (ce qu'il avait toujours été, mais presque personne ne le savait).

À partir de cette rencontre à Breitenbrunn, notre relation évolua de façon sporadique mais de plus en plus intense. Nous nous retrouvions dans le « milieu », en dehors aussi – à Darmstadt, Vienne et Berlin, à Sarrebruck, Cologne et Paris... Et nous allions nous voir les uns les autres, nous (Helgi et moi) nous rendions à Paris, lui venait à Giessen, dans la Hesse, où il devint aussitôt une célébrité locale : que ce soit en donnant des concerts solos ou des concerts d'improvisation en commun, ou bien à travers des séminaires pour ensemble qu'il dispensait à mes étudiants à l'Institut de Musicologie de l'Université de Giessen. Mais il y a eu surtout une soirée inoubliable, au cours de laquelle nous avons réussi tous les deux, comme nous le dirions plus tard avec fierté, à « mettre en ruines l'univers du jazz de Giessen ».

Un jour, alors que Vinko avait longuement et durablement travaillé avec nos étudiants à son projet pour ensemble *Individuum <-> Collectivum*, nous avons d'abord bien bu et bien mangé, puis décidé de faire

un petit tour des boîtes de jazz de Giessen ; moi en tant que guide touristique, Vinko dans le rôle de l'ethnologue avide de savoir et « observateur participant ». Munis de nos instruments – trombone et saxophone baryton –, nous avons arpentiné trois clubs de jazz d'affilée, demandant aux collègues musiciens qui œuvraient là dans le style jazz-rock et bop tardif si nous pouvions nous joindre à eux. Et là, en un rien de temps, dans un assaut anarchiste, nous avons mis à mal tous les principes de pureté stylistique, d'ordre formel et de rigueur rythmique. Le public mais aussi les jazzmen de Giessen, tout abasourdis, n'ont guère apprécié (entre-temps, ils se sont toutefois un peu apaisés).

Autre événement décisif, et non moins poignant, fut pour moi de participer à l'interprétation d'une composition de Vinko *Dos à Dos*, à Darmstadt en avril 1993. *Dos à Dos* pour deux instruments, à vent et à cordes, est une petite pièce de théâtre musical traitant de l'impossible communication entre individus. En bref : nous, les humains, ne nous entendons PAS ! Les musiciens jouent dans l'obscurité et portent des lampes frontales de mineurs avec lesquelles – sur cue – ils éclairent, selon les cas, soit eux-mêmes, soit leurs partitions, soit le public. Cette pièce mobile est régie par une partition bien précise mais laissant

beaucoup d'espaces de liberté à l'interprétation ; c'est une partition qui inclut quelques exclamations verbales et une chorégraphie complexe de pas, de gestes et de torsions. Pour moi, en tant que musicien de jazz, habitué à rester plus ou moins immobile sur scène pour laisser libre cours aux idées, cette interprétation fut immensément inspirante et une expérience radicalement nouvelle.

Il y a quelques années, mettant un terme à mes fonctions de musicologue à l'Université Justus Liebig de Giessen, j'ai envoyé une lettre à Vinko pour lui annoncer que j'étais désormais un homme libre et que j'avais besoin, au bout de 35 années de « service », de me retirer un peu du monde de l'université et de l'écrit pour vivre désormais comme « musicien ambulant ». Vinko a aussitôt réagi avec le message suivant : « Je trouve tout à fait admirable ce geste qui te dégrade du statut de professeur universitaire à celui de vagabond musicien. Prochaine étape : « Jost – sans domicile fixe ». Avant d'en arriver là, tu peux dormir chez moi à Paris avec Helgi (gratuitement). J'espère que ce sera bientôt ! – Vinko »

Merci beaucoup, mon ami Vinko ! C'est bien noté.

Ekkehard Jost

### Lieber Vinko,

es bleibt für mich unvergesslich und ist eine meiner künstlerisch prägendsten Erfahrungen, Dein Stück *Dialog über Luft* studiert und uraufgeführt zu haben. Ich erinnere mich, als ich die Noten zum ersten mal sah, wie verblüfft ich über die aberwitzige Schwierigkeit war. Du beanspruchst den Interpreten zur Gänze, einschließlich der eigenen menschlichen Stimme. Der Musiker wird sozusagen zum zentralen Verteilerkreis musikalischer Energieverläufe. Virtuosität als Grenzerfahrung und die klinische Souveränität der Darstellung zum Teil bewusst ausgehebelt, um andere Strömungen und Energien zuzulassen.

Bis heute habe ich nie mehr so etwas Ähnliches erlebt.

Mit meinen besten Wünschen,  
**Teodoro Anzellotti**

### Dear Vinko,

I can't forget having studied *Dialog über Luft* and giving the premiere: artistically, it was one of my formative artistic experiences. I remember how, when I first saw the score, I was taken aback by its insane difficulty. You demand total involvement of the interpreter, including his own human voice. The musician becomes, so to speak, the central distribution source for musical energy processes. Virtuosity as an extreme experience and clinical mastery of the presentation are partly consciously levered aside to make room for other currents and energies.

Up to now, I've never come across anything else like it.

With my best wishes,  
**Teodoro Anzellotti**





New Phonic Art: Jean-Pierre Drouet, Michel Portal, Vinko Globokar (von links), 1974

### **Vinko Globokar est un ami qui m'est très cher.**

Nous nous sommes rencontrés jeunes, je crois me souvenir que c'était dans l'orchestre de Bernard Hilda à Monte-Carlo, en effet comme beaucoup d'élèves du conservatoire, nous faisions de la musique de variétés pour vivre.

Nous avons beaucoup travaillé, à partir de la fin des années soixante, notamment dans l'ensemble de « Musique vivante » dirigé par Diego Masson, et bien sûr dans l'ensemble New Phonic Art, créée avec Carlos Roqué Alsina et Jean-Pierre Drouet en 1969.

Dans cette expérimentation de l'improvisation totalement libre, sans barrières ni tabous de styles ou de genres, nous explorions les potentialités sonores de nos instruments et des diverses techniques anciennes et nouvelles, en utilisant la gestuelle du corps, la voix et les mots.

Les actions, réactions et provocations de chacun produisaient, si j'ose dire, une sorte de « psychanalyse sauvage » car sur scène, chacun se révélait à lui-même et aux autres en tant que musicien, instrumentiste et individu.

Dans cette forme de happening ou de théâtre musical, l'humour avait une large part. Nous avons alors beaucoup ri et beaucoup cherché ensemble !

L'un des apports du travail de Vinko Globokar auquel je suis très sensible a toujours été la volonté d'ancre ses œuvres dans leur contexte intellectuel, politique et social et plus particulièrement de traiter la question de la pratique sociale de la musique et son incidence sur la musique elle-même.

Il a fait bouger les lignes concernant les rôles conventionnels du compositeur, du chef d'orchestre et de l'interprète, et il a accordé une part importante

### **Vinko Globokar is a very dear friend of mine.**

We met when we were very young; I seem to remember it was in the Bernard Hilda orchestra in Monte Carlo – like a lot of students at the Conservatoire, we played in musical shows to make a living.

We worked together a lot from the late sixties onwards, notably in the “Musique vivante” ensemble conducted by Diego Masson, and of course in the ensemble New Phonic Art, created with Carlos Roqué Alsina and Jean-Pierre Drouet in 1969.

In these experiments with completely free improvisation, without barriers or taboos regarding style or genre, we were exploring the potential sonorities of our instruments, and various techniques, some ancient and some new; we used physical gestures, the voice, and words.

The actions, reactions and provocations of each player produced – if I can put it this way – a sort of ‘primitive psycho-analysis’, since on stage each of us was revealed both to himself and to the others, as musician, instrumentalist and individual.

In this sort of happening, or musical theatre, humour played a big role. In those days we laughed a lot together, and sought out a lot.

One aspect of Vinko Globokar's work that I have always been very sympathetic to is his willingness to anchor his works in their intellectual, political and social context, and in particular to deal with the question of music as a social practice, and the way this impacts on the music itself.

He has shifted the boundary lines concerning the conventional roles of composer, conductor and interpreter, and he has accorded great importance to various kinds of improvisation. Here I'm thinking of

aux différentes formes d'improvisation. Je pense par exemple à *Concerto Grosso* ou à l'œuvre qu'il m'a écrite *Ausstrahlungen*.

Il s'est beaucoup préoccupé de la question de l'instrument tout en sachant dépasser le problème de la virtuosité.

Pour un interprète, jouer sur scène avec le compositeur – chef d'orchestre est courant mais si l'auteur de l'œuvre est aussi, en même temps, instrumentiste, l'expérience est plus rare et elle fut pour moi, très enrichissante.

Je pense que l'expression « il a un cœur gros comme ça » qualifie bien Vinko.

Pour employer une image d'un sport collectif en l'occurrence – le football – on pourrait dire qu'il a l'esprit d'équipe et qu'il ne pousse jamais à la faute.

La fidélité, la générosité et l'ouverture d'esprit, la franchise et un sens aigu du partage intellectuel, une profonde intégrité, voilà des qualités que j'apprécie au plus haut point chez Vinko d'autant plus qu'elles me semblent bien rares aujourd'hui.

#### **Michel Portal**

pieces like *Concerto Grosso*, or the work he wrote for me: *Ausstrahlungen*.

He is much preoccupied with the question of the actual instrument, and knows exactly how to get past the problem of virtuosity.

For an interpreter, to be playing onstage with the composer-conductor is common enough, but if the author of the work is also there as an instrumentalist, it's a much rarer experience, and for me, it was very enriching.

I think the phrase "he's got such a big heart" is just right for Vinko. Taking an image from a current collective sport – football – I could say that he has team spirit, but never pushes it too far.

Loyalty, generosity and an open mind, frankness and an acute sense of intellectual sharing, and deep integrity: these are the qualities I appreciate hugely in Vinko, and all the more so since they seem to be so rare today.

#### **Michel Portal**



#### **Pour Vinko,**

...malgré tout,  
ça continue  
toujours... !  
À l'avenir !

#### **Michael Riessler**

#### **For Vinko,**

...despite  
everything, it all  
keeps going...!  
Here's to the  
future!

#### **Michael Riessler**

Michael Riessler  
(Kontrabassklarinette) in:  
*Un jour comme un autre*,  
Avignon 1978

# Globokar and the Theatre

## 1. Performance and Symbolic Form

Vinko Globokar hasn't wasted many words on 'theatre'. For him, incorporating extra-musical elements into his work comes from a conviction that today, only engaged music makes sense. What form these external factors assume in a particular case – theatrical elements or something else – follow, for him, from the requirements and necessities of whatever content is being dealt with. His concern is always with producing 'useful' music, never with intentionally creating a new form of theatre, and while theatrical means only occur at a secondary level, in relation to the ever-changing extra-musical questions posed by his music itself, his music is characterised by several theatre-specific constants.

Globokar drew his own personal consequences from the properties of the 'music events' pioneered by John Cage, and these constitute what is special about his approach to the theatre. It is true that he is inclined to talk about the 'stage', and 'acting', but what is significant here is that, in direct contrast to Kagel, neither of these is actually to be found in his work. Whereas Kagel emphasises the stage aspect of the concert platform, Globokar's form of theatre insists on abolishing everything 'stagy', including the theatrical character of the concert platform, and in connection with this, it also insists on a fundamentally changed effective relationship with the audience.

Instead of the idea of the stage, including acting, which is tied to the principles of narration and illusionism, Globokar's theatre lives on its approach to symbolic conceptual thinking. Like Performance Art, it rests on the amalgamation of performative

elements with forms of symbolic representation. Fundamental to Globokar's work is the idea that extra-musical content must itself become musical form. Music should not describe content, but should offer a kind of structural mirror of it. Thus each piece demands a formal law of its own, and thus musical form, having a function as content, must be refined to an extreme degree of structural concentration. This approach distinguished his work from that of Frederic Rzewski, who has the same kind of artistic outlook, but whose embrace of an art pure also renounces the rigorous notion of form that ties Globokar to avant-garde thinking.

The orchestral cycle *Der Engel der Geschichte* (2000-2004) can serve as an example of the analogical processes of this kind of symbolic representation. Here music is concerned with, among other things, the phenomenon of warlike confrontation; the audience sits between two spatially separated orchestras, both acting simultaneously, but in forms defined independently of one another. In so far as the spatial layout creates associative material for understanding the extra-musical idea of 'war', one could initially perceive it as theatrical in the traditional sense: as illustrative and stage-orientated. But war is not depicted in the music through tone-painting, or through the phenomenon of a catastrophic and uncontrolled clash between two collectives; rather, its finds a structural condensation in the music – it actually takes place within it, so to speak. So although the particular layout of the orchestra makes external references, it arises no less from musical necessity. Precisely because it is not external to the musical fabric, it is divested of any notion of staging or scenery.



Patrik Votrian (Tuba) und Vinko Globokar (Posaune) in *Vases Communicants*, Genf 1990

Unique to Globokar's work is its attempted amalgamation of the complex prior planning typical of advanced music with the idea of performativity. From Globokar's point of view, music as a possible expository space for human freedom demands that instrumentalists are prepared to take risks, and fundamental to the performative act are its associated uncertainties. If these are not to remain external to the basic formal thinking, one has to find a way of structurally integrating such incalculable factors. Whereas Kagel domesticates the Cagean 'event', such that the musical aspect is reduced to mainly well-tried kinds of musical practice, and the theatrical element to 'play-acting' (with him, musicians enter, and 'do this', as if they were musicians), Globokar insists on adventure *per se*, and emphasises this. Through actions that go beyond the elements of normal instrumental practice, the musician also presents himself outside of his secure domain as a specialist. While losing his accustomed mask, he doesn't get a new one to put on in its place. The tuba player who plays lying flat on his back so as to investigate the altered instrumental sound that result from this (*Introspection d'un tubiste*, 1983) is quite the opposite of an actor – more so than he has ever been in front of an audience: as he plays, he is no-one but himself. By breaching the code of conduct expected of him, he establishes a personal relationship with the audience. The feelings ranging from alienation to embarrassment that this may arouse, causing uncertainty in the audience, simultaneously mark a step towards questioning their behavioural role too.

As for performative strategies, Globokar uses both spatial actions and direct vocal ones. Spatial action can have two connotations. An example of the first case would be foot-stamping, which reduces it to a gestural one. Along with shouting and singing, as in *Discours VI* (1982), this blocks the instrumentalist from retreating behind his instrument; it also serves in the production of acoustic expression that is foreign to the instrument, and in addition has a symbolic connotation that points to the extra-musical context.

In the second case, as exemplified by *Introspection d'un tubiste* (1983), the physical action is subordinate to purely musical purposes, and seems to be deployed in the context of its effect on the instrumental production of sound. Thus, the phenomenological observation of music is also drawn into Globokar's extra-musical reflections. Whole groups of works – and this much he has in common with Kagel – reflect on their contingencies and functions, as well as the rituals of their production and performance. Globokar, however, does not satirise such rituals, but investigates and breaks through them.

This reflects a leitmotiv that pervades Globokar's thinking: the dialectic of subject and object in the relationship between body and instrument. While the engineered, highly specialised act of instrumental practice seems to him to be something marked essentially by alienation, his music, in contrast to the music events of Fluxus, always remains existentially concerned with finding freedom in the lack of it, and a right life in a wrong one. The percussionist in *?Corporer* (1985) finds that his own body has become an instrument. In his nakedness, he retreats into an archaic, primordial realm. Admittedly, Globokar breaks out of this kind of harmonising concert experience, muddling it at the end, and dragging it into a relativised context through the unexpected declamation of a text.

The possibility and impossibility of such a reversion is the underlying theme of many other pieces. Performance instructions that go beyond what is realisable confront the instrumentalist with the adverse aspects of his instrument, extending beyond what can be controlled. Sometimes there's the sound of existential tragedy. In the brass piece *Res/As/Ex/In-spirer* (1973), where spent air has to be breathed out of the instrument, the title, with its fusion of the sensory dimensions of breath, inspiration, hoping (aspirer) and dying (expirer), also implies the dimension of art as an existential life function. The piece ends by falling apart musically, when a state of such extreme exhaustion is reached that the instrumentalist is on the verge of fainting. Here Globokar's music theatre comes close to the borderline that Performance Art, with its freedom-fiction of a direct fusion of art and life, has sometimes pushed to a suicidal point.

As with Schnebel, old and primordial traditions of music theatre live on simultaneously in Globokar's work. They draw attention to the elemental function of human sound production, namely the vocal organ as part of the human body. Even the play on words in *Res/As/Ex/In-spirer* makes it clear that music, life and hope are bound together by the physical function of breathing, and within the music this function is amalgamated with the instrumental technique of the wind instrument. The vivid phrase "My body has become a trombone", with its reversal of the intrinsic grammatical context, points to the related subject/object problem, and thus to the question of whether the musical instrument can be absorbed into the body, can become a part of it, and accordingly is no longer something foreign and external. This is the context for Globokar's many attempts at combining direct and indirect sound production through human breathing. They take the form of singing, speaking or shouting into a wind instrument. At the same time, they often serve to investigate the musical sonic



value of speech. Although, for Globokar, the meaning of words is often a means of constituting extra-musical contents, this either occurs as quotation, and thus as a monadic, self-contained foreign body within his *musique impure*, or else, where it is more vital to the content, is simultaneously deconstructed into musicality. The necessity of producing an autonomous musical structure is tied up with Globokar's fundamental distrust of the 'rhetorical effect' aspect of spoken language, its 'sonic storms', as he puts it in his 1966 piece *Accord*.

## 2. Music Theatre and the Opera Establishment

However belatedly, the formal language of more recent theatre has nowadays reached the theatrical establishment, at least where stage plays are concerned. Older means have not been eradicated, but the involvement of new ones has relativised and overridden them. But the new form of theatre pursued by Globokar, perhaps precisely because it is music theatre, finds itself in conflict with the existing apparatus of music theatre, which even today is still calibrated to what is functionally suitable for works of the Wagner era.

This establishment's difficulties are at least threefold. With Wagner still remaining its god, this apparatus – even if one just looks at matters of artistic craftsmanship – has long since been technologically surpassed by newer media in its capacity to accomplish the dramatic concepts of illusionism, narrative tension, and overpowering effect. Today, what really counts onstage is the existential act of vocal utterance. The logical consequence of this is the audience's current desire to hear operatic music in a language it doesn't understand, so as not to spoil its enjoyment of the singing. In the process, the drama that this music once was has been displaced from the stage into surtitles, and these, as a level of mere commentary, remove every last trace of immediacy from what is happening onstage.

The second problem is sister to the first. With its obsolete idea of drama, and nothing new to take its place, operatic practice also got rid of the fundamental content and function of drama, namely to portray the individual in conflict with the outer world. In a space without drama, offering no motivation for his singing, the singer becomes a mere song-machine. Through the common agreement on original languages, which actually represents just a recent sign of the problem, not the problem itself, the theatre has currently become a 'swap meet' for singers, where there are some people who work out productions, and others who sing them every evening. In consequence, the productions themselves are basically determined by so-called 'concepts', evolved independently of the

singer, of how he looks, and his ability of act. They are concepts that reify the singers into colourful, sound-producing spatial elements within a kind of theatre that sees its only remaining option as a theatre of set-designers.

The establishment's third problem reaches even deeper into its structures. The decay of Wagner's *Gesamtkunstwerk*, and of the unified personnel with which he himself strove to realise it, has left the apparatus currently available for creating music theatre in a situation where there are now various highly specialised theatrical professions, a situation where former hierarchies are now obsolete, and the profession of composer is no longer given primacy. While it is normally required of him, for the theatre too, that he write a score that ostensibly satisfies the demands of purely musical artistic value, this artistic value can scarcely be fully developed in the context of the stage, since the latter's optical role has become autonomous, and the task of the director no longer consists of providing tautological optical equivalents to the composed affects. These days work in music theatre, insofar as it actually occurs within established frameworks, is project work, a product of collaborators who have equal status in creating an amalgamation of word, sound and action. It's the playhouse, in particular, that offers a forum for such work, but this occurs within a form of theatre in which composers no longer have a role to play. Music theatre of the kind that meets current demand has become theatre without contemporary musical expression.

With *L'armonia drammatica*, composed between 1987 and 1990 as a commission from the Parisian Opéra Comique (though it never got performed there), Globokar gave an answer to all three of these problems. Despite his multiple appeals to treat the music business 'impolitely', his score doesn't require any modification or expansion of the operatic apparatus. But his acceptance of its given technological properties is tied up with the idea of a piece that seeks to be a comprehensive reflection on these very properties, and their historical and current role in realising drama.

For the most part, *L'armonia drammatica* follows the formal concept of additive intensification. An initial monologue is followed by two- and then three-way conversations, leading to a final sextet in which all the singers are involved. Each of them using its own means, and without mutual agreed conventions, text and music pursue an identical task, namely to provide an engagement with the phenomenon of resistance.

On the basis of such dual conventions, for this project Edoardo Sanguineti wrote an experimental text whe-

re the density and richness of the superimposed levels of meaning aim at the status of an autonomous linguistic artwork, and go far beyond the servile function of a libretto. Here, the jointly agreed theme (already) finds authorial expression in the hermeticism of this text, which is not able to be understood through a discursive kind of reading. Globokar's composition then lets Sanguineti's verbal art retain its independence; it resists any attempt to explain it musically or to impose on it interpretatively (which amounts to the same thing). Instead, it works on the demolition of verbal sense values. Globokar analyses and reworks the text according to musical criteria, also splitting it up into five different languages; through the compositional process, it almost completely loses comprehensibility, and is turned into music.

In realising his part of the common task, Globokar has worked, at three simultaneous levels, on splitting the musical aspect into conflicting idioms. So each vocal part is allotted firstly the particular sonic arsenal of an autonomous orchestral group, secondly, a particular form of vocal expression drawn from the arsenal of operatic history, and thirdly, a particular musical idiom that also extends to the orchestral group. So within the cumulative build-up from monologue to sextet, and steered exclusively by Sanguineti's wording, there results a succession of encounters between individual forms of musical expression. These range from serialism to pop reminiscences that seem like quotations, from heroic tenor gestures to Schoenbergian sprechstimme.

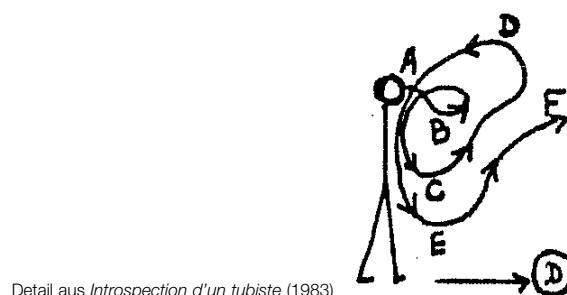
This principle of the unmediated simultaneity of contesting individual forms of expression is transferred from the musical level to the institutional level of theatre. Of itself, Globokar's composition doesn't seek to be more than one of three co-ordinated voices, of which the second is the voice of the verbal meaning, and the third is the voice of the stage action. His score refrains from giving any guidelines as to what is to happen on the stage, but it gives the theatre a twofold task: on the one hand, to use the means of the stage to likewise effect an engagement with the theme of resistance, and on the other – as ever, perhaps independently of this – to deploy Sanguineti's text as a linguistic level of the performance.

Like Wagner before him, Globokar prefers to talk about this piece not as an opera, though it is written for the operatic stage, but as music drama. But music drama, in a broader sense than opera embraces, is what all his pieces are, and for all the changes opera has undergone historically, conceptually these don't amount to much more than a canon of extrinsic properties such as the use of the stage, singers, chorus and orchestra. Formally, *L'armonia drammatica*

remains an opera, but in content – and this is what is special – it is nothing less than meta-opera.

With its decision in favour of an equally privileged and therefore conflictual interplay of word, sound and stage, and especially through its projection of this unresolved field of conflict into the compositional fabric, *L'armonia drammatica* draws drama back into the opera theatre: not as narrative, not as fiction, but existentially, because it takes the form of music theatre itself. Alongside his investigations of the contemporary possibilities of drama on the operatic stage, within which Globokar transplants drama into the unresolved conflicts of musico-theatrical structure itself, his piece also manages to engage with the question of what is actually 'dramatic' in operatic drama: its notoriously furious intensity, highly-charged atmosphere and exaltation. These days, as a rule, composers of music theatre distrust all such operatic elements. Globokar's two finales, however, provide climaxes with a sense of turmoil that one thought had been almost forgotten. In the brief second part of *L'armonia drammatica*, Globokar finds a place for the chorus. This is where the catastrophe happens: the individual is pitted against the mass, and the residual solo voice is tumultuously crushed by the musical collective. This contrasts with the first part, which adheres to a harmonious interlocking of life and art, where conflicting individuals set next to one another can co-exist even in the face of unresolved oppositions. With its clash between all the orchestral groups and idioms, the final sextet reaches the threshold between extreme complexity and chaos, and thus also a musical 'aggregate state' of such supercharged energy that the sheer sound of the music defies the possibility of detached listening, and has a shattering effect.

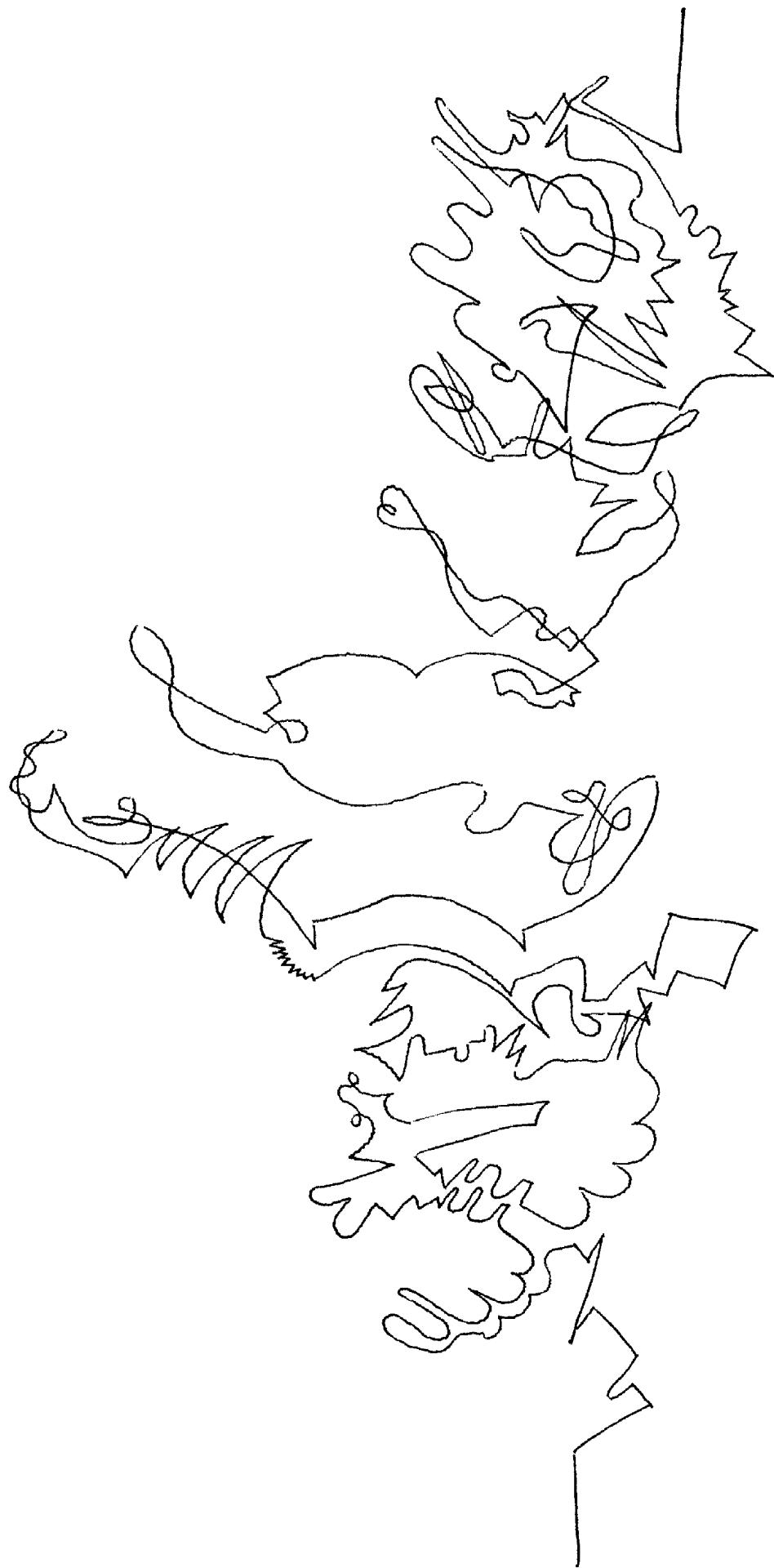
So the new drama meets up with old drama, precisely in its insistence on an existential function that goes beyond consumerism, and here *L'armonia drammatica* mirrors even such run-down instances of operatic theatre as *La Traviata* and *Carmen*. Like these pieces, Globokar's aims at a catharsis that has disappeared from operatic stages ever since spectators wanted costumes to conceal the fact that Carmen is a Romany, and Violetta is none other than the despised prostitute from next door.



Detail aus *Introspection d'un tubiste* (1983)



Helge Leiberg: Zeichnung für Vinko Tuschen auf Bütten 2009, 108 x 76 cm



Josef Anton Riedl: *Für Vinko Globokar 2* Optische Lautgedichte (2009)





Szenenfotos aus *L'armonia drammatica*, Bielefeld 2002



# Globokar und das Theater

## 1. Performanz und symbolische Form

Vinko Globokar hat wenig Worte übers Theater verloren. Mittel und Elemente außermusikalischer Art in seine Arbeit einzubeziehen, resultiert für ihn aus der Überzeugung, dass nur eine engagierte Musik heute noch Sinn haben kann. Welcher Art dieses Außenstehende im besonderen Fall dabei sein mag, Element von Theater nämlich oder ein anderes, ergeht für ihn aus den Voraussetzungen und Notwendigkeiten eines jeweils bearbeiteten Inhalts. Ist es ihm immer also darum zu tun, eine „nützliche“ Musik, nie dabei unbedingt eine neue Art von Theater zu machen, und ergeben sich Theatermittel dabei erst sekundär aus immer wieder anderer außermusikalischer Fragestellung seiner Musik selber, so prägen seine Arbeit doch mehrere theaterspezifische Konstanten. In einer besonderen Art der Verschränkung, die Musik und Theater bei ihm eingehen, hat er so, ob ihm daran lag oder nicht, neben einer neuen Form von Musik auch eine neue von Theater geschaffen.

Aus den Gegebenheiten des von Cage begründeten Musikevents zog Globokar dabei individuelle Konsequenzen, die auch die Besonderheit seines Theateransatzes ausmachen. Zwar neigt er dazu, von einer Verwendung von „Bühne“ und „Schauspielerei“ zu sprechen, entscheidend bleibt aber gerade, dass sich in einem wichtigen Unterschied zu Kagel weder dieses noch jenes in seinen Stücken mehr findet. Kehrt Kagel am Konzertpodium den Bühnenaspekt hervor, so dringt Globokars Theaterform gerade auf die Abschaffung alles Bühnenhaften, des Bühnencharakters also auch am Podium, und, damit im Zusammenhang, auf ein grundsätzlich verändertes Wirkungsverhältnis zum Publikum.

Statt aus der Idee eines Szenischen, mithin also Vorgespielten, welches verbunden bleibt mit den Prinzipien von Narration und Illusionierung, lebt Globokars Theater aus dem Ansatz eines symbolischen Konzeptdenkens. Wie die Kunstform der Performance beruht es auf der Verquickung von Elementen des Performativen mit Formen symbolischer Repräsentanz. Grundlegend für Globokars Arbeit ist der Gedanke, außermusikalischer Inhalt müsse zu musikalischer Form selber werden, Musik darf ihn nicht beschreiben, sondern müsse ihm strukturell eine Art Spiegel liefern. Jedes Stück verlangt so sein eigenes Formgesetz, als Inhaltsfunktion muss musikalische Form dabei geläutert sein zu äußerster struktureller Verdichtung. In solchem Ansatz unterscheidet

sich seine Arbeit von der Frederic Rzewskis, der aus ähnlicher künstlerischer Grundanschauung mit der Idee einer art pure zugleich auch jenen Rigorismus der Form aufgibt, der Globokar ans Denken der Avantgarde bindet.

Als Beispiel für den analogischen Vorgang solch symbolischen Repräsentierens mag der Orchesterzyklus *Der Engel der Geschichte* (2000-2004) dienen: Musik beschäftigt sich hier unter anderem mit dem Phänomen kriegerischer Auseinandersetzung, das Publikum sitzt zwischen zwei räumlich getrennten Orchestern, beide von ihnen agieren simultan, doch in definierter Form voneinander unabhängig. Stiftet die räumliche Anordnung dabei Assoziationsmaterial fürs Verständnis der außermusikalischen Idee „Krieg“, so könnte sie zunächst als in einem herkömmlichen Sinn theatrical, als illustrativ und bühnenhaft wahrgenommen werden. Krieg wird durch die Musik aber nicht tonmalisch geschildert, als Phänomen eines katastrophischen und unkontrollierten Aufeinanderprallens zweier Kollektive findet er in der Musik strukturellen Niederschlag, findet, so könnte man sagen, tatsächlich in ihr statt. Obwohl die besondere Orchesteranordnung also auf Äußeres weist, ist sie nichts weniger als Notwendigkeit des Musikalischen. Indem sie der musikalischen Faktur aber nicht äußerlich bleibt, ist sie allem Kulissen- und Bühnenhaften dabei gleichzeitig entzogen.

Singulär steht Globokars Arbeit in ihrem Versuch einer Verschränkung der komplexen Vorausbestimmtheiten avancierter Musik mit der Idee des Performativen. Musik als ein Möglichkeitsraum menschlicher Freiheit fordert vom Instrumentalisten nach Globokars Sicht die Bereitschaft zum Risiko, und wesentlich am performativen Akt bleiben dabei gerade die mit ihm verbundenen Unwägbarkeiten. Dürfen diese dem zugrunde liegenden Formgedanken jeweils nicht äußerlich bleiben, so gilt es, strukturell eine Integration des solcherart Nichtkalkulierbaren zu leisten. Während Kagel den Cage'schen Event domestiziert und dessen theatralen Aspekt zurück in die Schauspielerei führt (Musiker treten bei ihm auf und „tun so“, als wären sie Musiker), besteht Globokar also auf dem Abenteuer an ihm und hebt dieses hervor. Durch ein Agieren jenseits abrufbarer Elemente des gewohnten Instrumentenspiels präsentiert sich der Musiker auch jenseits des gesicherten Bereichs seines Spezialistentums. Verliert er dabei seine gewohnte Maske, so setzt er sich freilich statt dieser auch keine neue auf. Der Tubist, der sich beim



Szene aus *L'armonia drammatica*, Bielefeld, 2002

Spielen auf den Rücken legt, um eine hieraus resultierende Veränderung des Instrumentenklangs zu erproben (*Introspection d'un tubiste*, 1983), ist gerade gegenteilig zum Schauspieler – mehr als er es jemals vor Publikum war – beim Spielen niemand anderes als er selbst. Indem er die in ihn gesetzte Rollenerwartung verletzt, stellt er eine persönliche Beziehung zum Publikum her. Gefühle von Befremdung bis hin zu Peinlichkeit, die dies auszulösen vermag, belegen mit der Verunsicherung des Publikums den gleichzeitigen Schritt zu einer Infragestellung auch von dessen Rollenverhalten.

Als Strategien des Performativen verwendet Globokar sowohl räumliches wie auch unmittelbar stimmliches Agieren. Räumliche Aktion kann zweierlei Konnotation tragen. Im ersten Fall, ein Beispiel wäre das Stampfen mit den Füßen, reduziert sie sich auf unmittelbar Gestisches. Gemeinsam mit Schreien und Singen versperrt solcher Vorgang zum Beispiel in *Discours VI* (1982) den Instrumentalisten den Rückzug hinter ihr Instrument, dient direkt dabei einem akustischen, zugleich dem Instrument aber fremden Ausdruck, und trägt darüber hinaus eine symbolische Konnotation, die auf den außermusikalischen Kontext weist.

Im zweiten Fall, für den *Introspection d'un tubiste* (1983) ein Beispiel liefert, ist körperliche Aktion rein musikalischem Zweck untergeordnet und erscheint eingesetzt im Zusammenhang ihrer Auswirkung auf instrumentale Klangerzeugung. In die außermusikalische Reflexion Globokars bleibt die phänomenologische Betrachtung von Musik also mit einbezogen. Ganze Werkgruppen, dieses Interesse teilt er mit Kagel, reflektieren ihre Bedingtheiten und Funktionen sowie die Rituale ihrer Hervorbringung und Aufführung.

Globokar führt solche Rituale aber nicht ironisierend vor, sondern erforscht und durchbricht sie.

Leitmotivisch durchzieht Globokars Denken dabei die Dialektik von Subjekt und Objekt im Verhältnis von Körper zu Instrument. Erscheint ihm der technisierte und hochspezialisierte Akt von Instrumentenausübung dabei als ein grundlegend von Entfremdung gezeichneter, so bleibt seine Musik, im Gegensatz zu den Musikevents von Fluxus, doch existentialistisch dabei immer bemüht, die Freiheit im Unfreien, das richtige Leben im falschen zu finden. Dem Perkussionisten in *? Corporel* (1985) ist sein eigener Körper zum Instrument geworden. In seiner Nacktheit tritt er dabei zurück in den Bereich eines Archaischen und Ursprünglichen. Globokar durchbricht freilich solch harmonisierende Konzterfahrung, indem er sie am Ende verwirrt und durch das unerwartete Deklamieren eines Textes in relativierenden Kontext rückt.

Möglichkeit und Unmöglichkeit solcher Rückkehr ist unterliegendes Grundthema vieler weiterer Stücke. Spielanweisungen jenseits des Realisierbaren konfrontieren den Instrumentalisten mit Widrigkeiten seines Instruments, tragen ihn über das Kontrollierbare hinaus. Manchmal klingt dabei existentielle Tragik an. Der Titel des Blechbläserstücks *Res/As/Ex/In-spirer* (1973), bei dem aus dem Instrument verbrauchte Luft geatmet werden soll, legt in der Verquickung der Sinndimensionen von Atem, Inspiration, Hoffen (aspirer) und Sterben (exspirer) auch die Dimension von Kunst als existentieller Lebensfunktion nah. Das Stück endet in musikalischem Zerfallen bei Erreichung jenes Zustands extremster Erschöpfung, bei dem sich der Instrumentalist unmittelbar an der Grenze der Ohnmacht befindet. Globokars Musiktheater berührt hier die Grenze, welche Performance in ihrer

Freiheitsfiktion einer unmittelbaren Verschmelzung von Kunst und Leben manchmal an den Rand des Selbstmörderischen geritten hat.

Wie bei Schnebel leben gleichzeitig alte und ursprünglichste Traditionen des Musiktheaters bei Globokar fort. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die elementare Funktion menschlicher Tonerzeugung, nämlich das Stimmorgan als Teil des menschlichen Körpers. Schon das Wortspiel von *Res/As/Ex/In-spiren* expliziert, dass Musik, Leben und Hoffen über die körperliche Funktion des Atmens verbunden bleiben, innerhalb der Musik verschmilzt diese Funktion mit der instrumententechnischen beim Blasinstrument. Der bildhafte Satz „Mein Körper ist eine Posaune geworden“ verweist in seiner Verkehrung des eigentlichen grammatischen Zusammenhangs auf das damit verbundene Subjekt/Objekt-Problem, also auf die Frage, ob das Musikinstrument in den Körper hineingenommen, zu einem Teil von ihm und demgemäß zu einem nicht mehr Fremden und Äußeren werden kann. In solchem Zusammenhang stehen Globokars vielfältige Unternehmungen zu einer Verbindung von direkter und indirekter Tonerzeugung durch menschlichen Atem. Sie finden statt in Form eines Singens, Sprechens, Schreibens in einem Blasinstrument. Gleichzeitig dienen sie dabei häufig einer Untersuchung der musikalischen Lautwerte von Sprache. Bleibt Wortsinn für Globokar häufiges Mittel bei der Konstituierung außermusikalischer Gehalte, so erscheint dieser entweder zitathaltig und damit als monadisch eingeschlossener Fremdkörper innerhalb seiner *musique impure*, oder er ist, wo er inhaltlich tragender wird, mit gleichzeitiger Dekonstruktion ins Musikalische verbunden. Die Notwendigkeit, eine autonome musikalische Struktur zu erzeugen, trifft sich dabei mit Globokars grundsätzlichem Misstrauen gegen den rhetorischen Wirkungsaspekt von Wortsprache, ihr „*Sturmgeläute*“, wie es schon 1966 in seinem Stück *Accord* heißt.

## 2. Musiktheater und Opernbetrieb

Wenn auch mit bezeichnender Verspätung ist die Formensprache neueren Theaters heute auch im Theaterbetrieb, zumindest dort im Bereich der Schauspielbühne angekommen. Ältere Mittel erscheinen dabei nicht ausgelöscht, aber durch die Beteiligung neuer relativiert und aufgehoben. Ein Theater neuerer Form, wie es Globokar betreibt, befindet sich, auch und gerade weil es Musiktheater ist, aber im Widerspruch zur Struktur des existierenden Musiktheaterapparats, der bis heute geeicht bleibt auf die Funktionstauglichkeit für Werke der Wagnerepochen.

Die Schwierigkeiten dieses Betriebs sind dabei von zumindest dreifacher Art. Bleibt Wagner bis heute sein Gott, so wurde der Apparat, und nähme man ihn nur als kunsthandwerklichen, doch technologisch lange schon von neueren Medien überholt in seiner Fähigkeit zur Bewerkstelligung des Dramenkonzepts von Illusionierung, narrativer Spannung und Überwältigung. Ereigniswert bietet auf der Bühne deshalb heute vor allem noch der existentielle Akt gesanglicher Entäußerung. In logischer Folge ist so beim Publikum auch der Wunsch entstanden, Opernmusik möglichst nur noch in einer Sprache zu hören, die es selbst nicht versteht und die den Gesangsgenuss also nicht stört. Dabei hat sich das Drama, das solche Musik einmal war, von der Bühne in die Übertitel verzogen, als kommentierende Ebene entziehen diese das Bühnengeschehen dabei letzter Erfahrung von Unmittelbarkeit.

Das zweite Problem bleibt dem ersten verschwistert. Mit einer obsoleten Idee von Drama, an deren Stelle keine neue trat, wurde aus dem Opernbetrieb auch des Dramas wesentliche Inhaltsfunktion, das Individuum in seinem Konflikt mit der Außenwelt suspendiert. Im dramenlosen Raum, der seinem Singen keine Motivation mehr bietet, wird aus dem Sänger dabei

Ausschnitt aus *Discours IX* für 2 Klaviere (1993)

die Gesangsmaschine. Durch die Vereinheitlichung zur Originalsprache, die freilich nur ein jüngeres Indiz, noch nicht das Problem selber darstellt, sind Theater derzeit zu Tauschbörsen für Sänger geworden, von denen die einen Inszenierungen erarbeiten, jeden Abend andere aber sie singen und spielen. Inszenierungen selbst sind deswegen grundlegend von sogenannten „Konzepten“ bestimmt, welche sich unabhängig machen vom individuellen Sänger, seinem Aussehen, seinen schauspielerischen Fähigkeiten. Es sind Konzepte, die den Sänger verdinglichen zu einem bunten und Töne erzeugenden Raumelement in einem Theater, das seine letzte Chance als Theater der Bühnenbildner gefunden hat.

Das dritte Problem des etablierten Betriebs reicht noch tiefer hinein in seine Strukturen. Das Zerfallen von Wagners Gesamtkunstwerk, das Zerfallen auch der Personalunion, in der er selbst dieses zu realisieren trachtete, hat innerhalb des vorhandenen Apparats fürs Entstehen von Musiktheater eine Situation verschiedener, nun hochspezialisierter Theaterberufe zurückgelassen, in der frühere Hierarchien hinfällig sind und der Beruf des Komponisten kein prinzipiell vorgeordneter mehr bleibt. Besteht dessen Anspruch normalerweise aber dabei immer noch darin, auch fürs Theater eine Partitur zu schreiben, die in ihrer Komplexion den Ansprüchen rein musikalischen Kunstwertes genügt, so kann sich dieser Kunstwert im Bühnenzusammenhang kaum mehr restlos entfalten, seit die optische Funktion autonom geworden ist, die Aufgabe des Regisseurs nicht mehr darin besteht, komponiertem Affekt bloß tautologisch optische Entsprechung zu liefern. Musiktheaterarbeit, wo sie im etablierten Rahmen wirklich stattfindet, ist heute Projektarbeit, ein Produkt gleichberechtigt Mitwirkender an dialektischer Verquickung von Wort, Klang und Aktion. Ein Forum bietet dieser Arbeit vor allem die Schauspielbühne, innerhalb einer Theaterform freilich, in der Komponisten keine Rolle mehr spielen. Musiktheater, wo es in seiner Form heutigem Anspruch genügt, ist zu einem Theater ohne zeitgenössisch musikalischen Ausdruck geworden.

Mit *L'armonia drammatica*, entstanden zwischen 1987 und 1990 im Auftrag der Pariser Opéra Comique, niemals dort aber zur Aufführung gelangt, hat Globokar Antworten auf alle drei dieser Probleme gegeben. Trotz seiner vielfachen Aufrufe, dem Musikbetrieb gegenüber „unhöflich“ zu bleiben, verlangt die Partitur vom Opernapparat keinerlei Modifizierung oder Erweiterung. Mit der Akzeptanz seiner technologischen Gegebenheiten verbindet sich dabei die Idee eines Stücks, das umfassende Reflexion dieser Gegebenheiten selbst in ihrer historischen wie aktuellen Funktion zur Realisierung von Drama sein will.

*L'armonia drammatica* gehorcht im Hauptteil dem formalen Konzept einer additiven Steigerung. Auf einen Anfangsmonolog folgen Zwie- dann Dreiergespräche, bis hin zu einem finalen Sextett, an dem alle Sänger beteiligt sind. Mit jeweils ihren eigenen Mitteln verfolgen Text und Musik dabei ohne wechselseitige Absprache die identische Aufgabe, eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Widerstands zu liefern.

Auf der Basis solch doppelter Absprache schrieb Edoardo Sanguineti für dieses Projekt einen experimentellen Text, der in Dichte und Reichtum sich überlagernder Sinnebenen auf den Status eines autonomen Sprachkunstwerks zielt und weit hinaus reicht über die dienende Funktion eines Librettos. Das verabredete Thema findet schriftstellerischen Niederschlag dabei schon in der Hermetik dieses Textes, dessen Verständnis sich diskursivem Lesevorgang entzieht. Globokars Komposition belässt Sanguinetis Wortkunst denn auch ihre Eigenständigkeit, enthält sich des Versuchs, musikalisch zu deuten und, was das Gleiche ist, interpretatorisch zu vereinnahmen. Stattdessen arbeitet sie an der Sprengung von sprachlichem Sinnwert. Textlicher Wortlaut, nach musikalischen Kriterien analysiert und bearbeitet, von Globokar noch dazu aufgeteilt in fünf unterschiedliche Nationalsprachen, wird im kompositorischen Prozess nahezu vollständig der Verständlichkeit enthoben und in Musik überführt.

In Verwirklichung seines Teils der gemeinsamen Aufgabe hat Globokar dabei auf drei Ebenen gleichzeitig an einer Auf trennung auch des Musikalischen in widerstreitende Idiome gearbeitet. Jeder Gesangsstimme bleibt so erstens das besondere klangliche Arsenal einer autonomen Orchestergruppe, zweitens eine besondere, aus dem Arsenal der Operngeschichte stammende Form vokalen Ausdrucks und drittens eine eigenständige, auch die jeweilige Orchestergruppe miteinschließende musikalische Idiomatik zugeordnet. Innerhalb des sich steigernden Aufbaus vom Monolog zum Sextett hin erfolgt so, alleine vom Wortverlauf in Sanguinetis Text gesteuert, ein sukzessives Aufeinandertreffen individuierter musikalischer Ausdrucksformen. Sie reichen vom Seriellen bis zu zitathaftem Schlageranklang, von heroischem Tenorgebaren bis zu Schönbergschem Sprechgesang.

Von der musikalischen Ebene ist dies Prinzip unvermittelter Gleichzeitigkeit widerstreitender individueller Ausdrucksgestalten auch auf die institutionelle des Theaters übertragen. Globokars Komposition möchte selbst nicht mehr als eine gleichgeordnete unter zwei weiteren Stimmen sein, von denen die zweite die Stimme des Wortsinns, die dritte die Stimme



der Bühnenaktion bleibt. Seine Partitur enthält sich sämtlicher Vorgaben zur Bühnenhandlung, stellt dem Theater aber die doppelte Aufgabe, einerseits mit den Mitteln der Bühne gleichfalls eine Auseinandersetzung mit dem Thema des Widerstands zu leisten, andererseits – wie auch immer davon vielleicht unabhängig – Sanguinetis Text als Sprachebene an der Aufführung zu beteiligen.

Wie ehemals Wagner zieht es Globokar vor, bei seinem für die Opernbühne geschriebenen Stück nicht von einer Oper, sondern von Musikdrama zu sprechen. Musikdrama, im Sinne des weiter als Oper Gefassten, sind aber alle seine Stücke, und bei der Wandlung, die Oper geschichtlich durchlaufen hat, lässt sich ihr Begriff kaum anders als an einem Kanon äußerer Gegebenheiten wie der Verwendung von Bühne, Sängern, Chor und Orchester festmachen. *L'armonia drammatica* bleibt in der Form also Oper, im Inhalt, und dies ist das Besondere, freilich nichts weniger als Meta-Oper.

Mit seiner Entscheidung zu einem gleichberechtigten und deshalb konflikthaften Zusammenspiel von Wort, Klang und Bühne, wie vor allem auch mit der Fortschreibung dieses unaufgelösten Konflikttraums in die kompositorische Faktur hinein, holt *L'armonia drammatica* das Drama in das Operntheater zurück, nicht erzählend, nicht fiktiv, sondern existentiell, weil in der musikalisch theatralen Form selber. Neben solcher Erforschung der heutigen Möglichkeit von Drama auf der Opernbühne, innerhalb derer Globokar das Drama in die unaufgehobenen Konflikte musiktheatraler Struktur selber verpflanzt, leistet sein Stück gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung mit der Frage des „Dramatischen“ am Operndrama, seiner

notorischen Erregtheit, Spannungsgeladenheit und Exaltation. Komponisten von Musiktheater misstrauen heute in der Regel gerade allem solch Opernhaftem. Globokars beide Finali liefern indessen noch einmal Höhepunkte eines fast schon verloren geglaubten dramatischen Aufruhrs. Im kurzen zweiten Teil von *L'armonia drammatica* hat Globokar Platz für den Chor gefunden. Hier findet die Katastrophe statt: Individuum steht gegen Masse, tumulthaft wird die verbliebene Solostimme vom musikalischen Kollektiv dabei zermalmt. Kontrastierend hierzu beinhaltet der erste Teil das Festhalten an einer Verschränkung von Lebens- und Kunstharmone, die mit einem Nebeneinander von Individuen auch nur im widerständigen Ertragen unaufgelöster Widersprüche bestehen kann. Beim Aufeinanderprallen sämtlicher Orchestergruppen und musikalischer Idiome erreicht das finale Sextett eine Schwelle zwischen äußerster Komplexität und Chaotik und damit einen musikalischen Aggregatzustand von solch energetischer Aufladung, dass sich musikalischer Klang der Möglichkeit zu distanziertem Hören entzieht und von läuternder Wirkung ist.

So trifft sich das neue Drama mit dem alten gerade in seinem Beharren auf eine existentielle Funktion jenseits der konsumierbaren, und so spiegeln sich in *L'armonia drammatica* gar noch so heruntergekommene Exponenten des Operntheaters wie *La Traviata* und *Carmen*. Wie diese Stücke zielt auch dasjenige Globokars auf eine Katharsis, die von Opernbühnen verschwunden ist, seit Zuschauer durch Kostümierung verdeckt sehen wollen, dass Carmen eine Roma ist, Violetta niemand anderes als die verachtete Prostituierte von nebenan.

### **Cher Vinko,**

Wenn ich Dir zuhöre, – und es sind nun schon sehr viele Jahre, in denen Du mir immer wieder aus dem Buche Deiner Lebensgeschichte bewegte und ergreifende Ereignisse erzählt hast – dann spüre ich den Ur-Strom Deiner Worte. Ich kann sie verstehen. Sie sind erlebt und aus Stein gemeißelt.

Wenn ich das Glück habe, mit Dir zusammen zu musizieren und Deine Musik aufzuführen, dann erfreue ich mich an Deiner wahren Meisterschaft.

Wenn ich Deine Musik höre, dann spüre ich ein Erdbeben wie beim Öffnen des Buches Deiner Lebensgeschichte.

Gespannt warte ich auf die nächste Gelegenheit, um erneut Deiner Musik und Deinen Worten zu lauschen.

Avec toute mon amitié

### **André Richard**

### **Cher Vinko,**

When I listen to you – and for many years now, you have been constantly recounting moving and gripping events from the book of your life history – then I sense the primal current of your words. I can understand them. They have been lived, and carved in stone. When I have the good fortune to make music together with you, then I rejoice at your true mastery. When I hear your music, I sense an earthquake, as if opening the book of your life history.

I look forward eagerly to the next opportunity to listen in, once again, to your music and your words.  
Avec toute mon amitié

### **André Richard**

# Globokar et le théâtre

## 1. Performance et forme symbolique

Vinko Globokar ne s'est pas étendu sur le théâtre. Pour lui, inscrire dans son travail des moyens et des éléments de nature extra-musicale résulte de sa conviction que seule une musique engagée fait encore sens aujourd'hui. De quoi relève, en particulier, cet élément extérieur, qu'il soit théâtral ou autre, découle pour lui des présupposés et nécessités du contenu donné. Qu'il s'agisse donc toujours pour lui de faire une musique « utile », sans jamais pour autant faire nécessairement une nouvelle sorte de théâtre, et si les moyens théâtraux se révèlent cependant d'abord secondaires à cause d'une mise en question toujours autre et extra-musicale de sa musique elle-même, son travail reste pourtant marqué par plusieurs constantes spécifiques au théâtre. Sous la forme particulière où se croisent chez lui musique et théâtre, il a ainsi – qu'il y tienne ou non – créé une nouvelle forme de théâtre aux côtés d'une nouvelle forme de musique.

Des données du musical event mises en place par Cage, Globokar a tiré des conséquences individuelles qui constituent aussi la particularité de son propos théâtral. Il est certes alors enclin à parler d'un emploi de la « scène » et de « comédiens » (*Schauspielerei*), mais ce qui est important, et ce qui marque une nette différence avec Kagel, c'est que ni l'un ni l'autre ne se retrouvent plus dans ses morceaux. Si Kagel fait voir l'aspect « scène » de l'estrade de concert, la forme théâtrale de Globokar vise, elle, à effacer tout ce qu'il y a de scénique, tout ce qui fait également de l'estrade une scène. Ce faisant, il instaure avec le public une relation fondamentalement différente dans son effet.

Au lieu de vivre d'une idée scénique, et donc aussi de « représentation » qui reste liée aux principes de la narration et de l'illusion théâtrale, le théâtre de Globokar tire son existence de l'énoncé d'une conception symbolique. Comme la forme artistique de la « performance » il repose sur la combinaison d'éléments performatifs avec des formes de représentation symbolique. Dans le travail de Globokar il est fondamental que le contenu extra-musical devienne lui-même une forme musicale. Pour lui la musique ne doit pas décrire ce contenu, elle doit lui fournir structurellement une sorte de miroir. Ainsi chaque pièce exige-t-elle sa propre loi formelle, et, en tant que fonction de contenu, chaque forme musicale doit être épurée au point extrême de sa densité structurelle. Sous cet angle, son travail se distingue de celui de Frederic Rzewski qui, sur une

conception artistique fondamentale de même nature, avec l'idée d'un « art pur » renonce en même temps à ce rigorisme de la forme que Globokar rattache à la pensée de l'avant-garde.

Le cycle pour orchestre *Der Engel der Geschichte* (2000-2004) peut servir d'exemple à ce processus analogique d'une représentation symbolique : la musique traite ici, entre autres, de l'affrontement guerrier. Le public est assis entre deux orchestres séparés spatialement, tous deux agissent simultanément, mais indépendamment l'un de l'autre et sous une forme définie. Si le dispositif spatial apporte ici un matériau associatif pour la compréhension de l'idée extra-musicale de « guerre », on pourrait en premier lieu le concevoir au sens traditionnel comme théâtral et mise en scène illustrative. Mais la musique ne dépeint pas la guerre au niveau sonore, la guerre s'exprime structurellement dans la musique par le heurt bruyant, catastrophique et incontrôlé, de deux ensembles, et l'on pourrait dire qu'elle y a effectivement lieu. Bien que la disposition particulière de l'orchestre renvoie donc à quelque chose d'extérieur, elle n'est rien moins qu'une nécessité de la musicalité. Mais, dans la mesure où elle ne reste pas extérieure à la facture musicale, elle est aussi soustraite à tout ce qui est coulisse et scène.

Le travail de Globokar a une approche tout à fait singulière dans sa tentative de faire se croiser l'idée de la performance et les pré-déterminations complexes de la musique avancée. Dans l'optique de Globokar, la musique considérée comme un espace possible de liberté humaine exige de l'instrumentiste une disponibilité au risque, et c'est essentiellement le cas avec la performance qui amène toujours avec elle les impondérables qui lui sont liés. Si ceux-ci ne doivent en aucun cas demeurer extérieurs à la pensée formelle qui est à leur base, il s'agit de procéder structurellement à une intégration du non-calculable de ce type. Tandis que Kagel domestique l'event défini par Cage, dont l'aspect musical ramène pour la plupart du temps à des formes éprouvées de l'exécution musicale et réintroduit le théâtral dans la « Schauspielerei » (chez lui des musiciens entrent en scène et font « comme si » ils étaient des musiciens), Globokar s'en tient pour sa part à l'aventure que l'événement constitue et la met en évidence. Agissant au-delà des éléments attendus du jeu habituel de l'instrument le musicien se présente aussi au-delà du cercle sécurisé de sa spécialité. S'il y perd son masque habituel, il n'en met pas non plus un autre





Aufführung von *Corporel* in London 1994

à la place. Le tubiste qui se couche sur le dos en jouant pour expérimenter une modification du son de l'instrument qui peut en résulter (*Introspection d'un tubiste*, 1983) n'est justement, ainsi opposé au spectateur – davantage qu'il ne l'a jamais été devant le public –, personne d'autre que lui-même. Dans la mesure où il porte atteinte au rôle qu'on attend de lui, il crée une relation personnelle avec le public. Des sentiments de distanciation qui vont jusqu'au malaise que cela peut déclencher attestent, avec l'insécurité du public, qu'il peut y avoir simultanément une remise en question de l'attitude et du rôle de celui-ci.

Dans ses stratégies de la performance Globokar recourt aussi bien à une action spatiale qu'à une action vocale immédiate. L'action spatiale peut revêtir deux types de connotation. Dans le premier cas, en tapant du pied par exemple, elle se réduit à quelque chose d'immédiatement gestuel. En même temps que le cri et le chant, un tel processus, comme par exemple dans le *Discours VI* (1982), interdit aux instrumentistes de se réfugier derrière leur instrument, mais il sert tout aussi bien à une expression acoustique, qui reste pourtant étrangère à l'instrument, et porte ainsi au-delà une connotation symbolique qui réfère au contexte extra-musical.

Dans le second cas, dont *L'Introspection d'un tubiste* (1983) nous donne un exemple, l'action corporelle est subordonnée à une finalité purement musicale et elle intervient insérée dans le contexte de son effet sur la production du son instrumental. Dans la réflexion

extra-musicale de Globokar, la considération phénoménologique de la musique reste donc incluse. Des groupes entiers d'œuvres – il partage cet intérêt avec Kagel – reflètent ce qui les conditionne et leurs fonctions, ainsi que les rituels dont ils proviennent et ceux de leur exécution. Mais Globokar ne traite pas ces rituels avec ironie, il les explore et les brise.

La dialectique du sujet et de l'objet dans le rapport du corps à l'instrument traverse en leitmotiv la réflexion de Globokar. Si la pratique technicisée et hautement spécialisée de l'instrument lui paraît ainsi fondamentalement marquée par la distanciation, au contraire des événements musicaux de Fluxus, elle s'efforce pourtant toujours, existentiellement, de retrouver la liberté dans le non-libre, la vie juste dans la fausse vie. Dans ? *Corporel* (1985), le propre corps du percussionniste est devenu son instrument. Dans sa nudité, il se retire ainsi dans un territoire archaïque et originel. Globokar vient assurément briser cette expérience harmonieuse de concert en finissant par la perturber et la replonger dans un contexte relativisant par la déclamation inattendue d'un texte.

La possibilité d'un tel retour, et son impossibilité, est le thème fondamental sous-jacent à bien d'autres morceaux. Des indications de jeu qui vont au-delà du réalisable confrontent l'instrumentiste aux résistances de son instrument et le font sortir du contrôlable. Cela sonne parfois comme un tragique existentiel. Si « respirer » porte avec lui les connotations des trois mouvements de la respiration, aspirer,

inspirer et expirer, et leurs trois sens dérivés de « souhaiter » (espérer), « apporter quelque chose spirituellement » et « mourir » (faire partir son âme par le souffle), il y a dans le titre de la pièce pour cuivres *Res/As/Ex/In-spirer* (1973), qui implique de respirer aussi l'air qui sort de l'instrument, la dimension de l'art comme fonction vitale existentielle. La pièce se conclut dans un effondrement musical, quand est atteint cet état d'épuisement extrême où l'instrumentiste est à la limite de s'évanouir. Le théâtre musical de Globokar touche ici à la limite de la performance quand, dans la fiction de liberté d'une fusion immédiate de l'art et de la vie, elle s'avance parfois au bord du suicidaire.

Comme chez Schnebel, des traditions anciennes et originelles du théâtre musical continuent leur vie chez Globokar. Elles attirent l'attention sur la fonction élémentaire à l'origine du son chez l'homme, la voix comme partie du corps humain. Déjà explicite dans le jeu de mots *Res/As/Ex/In-spirer*, où musique, vie et espoir restent liés à travers la fonction corporelle de la respiration, cette fonction se fond au sein de la musique avec celle de la technique instrumentale des cuivres. La proposition imagée « Mon corps s'est fait trombone » renvoie dans son inversion de la véritable relation grammaticale au problème sujet/objet qui s'y lie, et donc à la question de savoir si l'instrument de musique peut s'introduire dans le corps, devenir partie de lui et par conséquent cesser d'être étranger et extérieur. C'est dans ce contexte que se placent les nombreuses entreprises de Globokar pour relier par le souffle humain la fabrication directe et indirecte du son. Elles s'opèrent sous la forme d'un chant, d'une parole, d'un cri dans un instrument de cuivre. Elles servent en même temps souvent à explorer les valeurs sonores et musicales de la langue. Si le sens des mots reste pour Globokar un moyen auquel il recourt fréquemment pour constituer des contenus extra-musicaux, ce sens revêt pour lui soit le caractère de la citation, restant ainsi un corps étranger enfermé comme une monade à l'intérieur de sa « musique impure », soit, s'il porte davantage le contenu, il est simultanément rattaché à sa déconstruction dans le processus musical. La nécessité de construire une structure musicale autonome se rencontre alors avec la méfiance de fond qu'entretient Globokar envers l'aspect rhétorique des effets de la langue des mots, son aspect « tocsin », comme il est déjà formulé dans sa pièce *Accord* de 1966.

## 2. Le théâtre musical et l'activité d'opéra

Même si cela s'est fait avec un retard notoire, le langage formel du nouveau théâtre a pénétré aujourd'hui les activités de théâtre, du moins dans le domaine de la scène. Des moyens plus anciens n'en paraissent pas éteints pour autant, mais ils sont relativisés ou mis

à l'écart par le recours à de plus récents. Un théâtre de forme nouvelle, tel que Globokar le pratique, se trouve pourtant – du fait même qu'il est un théâtre musical – en contradiction avec la structure de l'appareil du théâtre musical existant, qui semble aujourd'hui étaillé pour sa valeur fonctionnelle sur des œuvres datant de l'époque de Wagner.

Les difficultés de cette mise en œuvre sont de ce fait d'au moins trois sortes. Si Wagner reste son dieu jusqu'à aujourd'hui, tout cet appareil – ne serait-ce que du point de vue artisanal – a été technologiquement dépassé par de nouveaux médias dans sa capacité à réaliser le concept dramatique de l'illusion, de la tension narrative et de l'art de subjuger. L'événement sur la scène n'est plus guère aujourd'hui que l'acte existentiel de l'expression par le chant. En bonne logique il en a aussi résulté chez le public le désir de n'écouter plus – si possible – la musique d'opéra que dans une langue qu'il ne comprend pas et qui donc ne perturbe pas le plaisir du chant. Ainsi le drame que cette musique a pu être s'est-t-il réfugié de la scène vers les surtitres, et, dans la mesure où ceux-ci sont un niveau de commentaire, ils enlèvent à ce qui se passe en scène ce qui reste encore d'expérience de l'immédiateté.

Le second problème est intimement mêlé à l'autre. Avec cette idée obsolète du drame qu'aucune nouvelle idée n'est venue remplacer, la fonction essentielle du drame – montrer l'individu dans son conflit avec le monde extérieur – a également été supprimée dans la représentation d'opéra. Dans un espace sans drame qui n'offre plus de motivation à son chant, le chanteur devient machine à chanter. Par le recours uniformisant à la langue originale, qui n'est certes qu'un indice plus récent et ne pose pas le problème lui-même, les opéras sont aujourd'hui des bourses d'échange pour chanteurs, où certains élaborent des mises en scène tandis que d'autres les chantent soir après soir. Les mises en scène sont de ce fait elles-mêmes fondamentalement déterminées par de prétendus « concepts » qui se sont affranchis du chanteur en tant qu'individu, de son aspect, de ses talents scéniques. Ces concepts chosifient le chanteur en élément spatial bariolé qui fabrique des sons, dans un théâtre qui a trouvé sa dernière chance en tant que théâtre des décorateurs.

Le troisième problème de l'activité théâtrale installée va plus loin encore dans ses structures. La décomposition du projet wagnérien d'œuvre d'art totale, celle aussi de l'union personnelle dans laquelle lui-même visait à accomplir celle-ci, ont laissé derrière elles au sein de l'appareil théâtral, pour la création du théâtre musical, une situation où prévalent différentes professions théâtrales aujourd'hui haute-



ment spécialisées parmi lesquelles les anciennes hiérarchies sont caduques et au sein desquelles celle de compositeur n'est plus du tout prééminente par principe. Même si, et normalement, l'ambition subsiste d'écrire pour l'opéra aussi une partition qui satisfasse dans sa complexité aux ambitions d'une valeur artistique purement musicale, cette valeur ne s'impose plus sans peine dans le contexte scénique depuis que la fonction visuelle est devenue autonome et que la tâche du metteur en scène ne consiste plus seulement à délivrer une transcription optique et simplement tautologique de l'affect de la composition musicale. Quand il a lieu réellement dans le cadre établi, le travail du théâtre musical est aujourd'hui un travail de projet, un produit qui place à égalité ses intervenants dans la fusion dialectique de la parole, du son et de l'action. Au sein d'une forme il est vrai théâtrale, le lieu scénique où les compositeurs ne jouent plus de rôle offre avant tout un forum à ce travail. Là où sa forme satisfait aux exigences actuelles, le théâtre musical est devenu un théâtre sans expression musicale contemporaine.

Globokar a donné réponse à ces trois problèmes avec *L'armonia drammatica*, qui a vu le jour entre 1987 et 1990 sur une commande de l'Opéra Comique à Paris, mais n'y a jamais été monté. En dépit de ses multiples appels à rester « impoli » face à la production musicale, la partition n'exige aucune modification ni élargissement de l'appareil habituel de l'opéra. Acceptant ses dimensions technologiques, c'est ici l'idée d'une pièce qui entend faire de la réflexion globale sur ces dimensions mêmes, dans sa fonction historique aussi bien qu'actuelle, la réalisation du drame. *L'armonia drammatica* obéit pour sa partie principale au concept formel d'une croissance additive. Au monologue du début succèdent des conversations à deux puis à trois, jusqu'à un sextuor final auquel participent tous les chanteurs. Sans accord réciproque, et chacun avec leurs propres moyens, texte et musique poursuivent une tâche identique : exposer le phénomène contradictoire de la résistance.

Sur la base d'un double accord de ce genre, Edoardo Sanguineti avait écrit pour ce projet un texte expérimental qui, par la densité et la richesse de niveaux de sens superposés, visait au statut d'œuvre d'art verbale autonome et allait bien au-delà de la fonction utilitaire d'un livret. Le thème convenu manifeste d'emblée son aspect littéraire avec le caractère hermétique de ce texte dont la compréhension échappe à la lecture discursive. La composition de Globokar laisse de côté aussi bien l'art verbal de Sanguineti que l'autonomie de celui-ci, elle s'interdit de tenter d'en donner musicalement le sens ou, ce qui revient au même, de le « comptabiliser » au niveau de l'interprétation. Au lieu de cela, elle s'efforce de

faire exploser le sens verbal qu'il renferme. Analysée et retravaillée selon des critères musicaux, répartie de plus par Globokar en cinq langues nationales distinctes, la teneur des mots échappe presque complètement à l'intelligibilité dans le processus de composition et se transforme en musique.

Dans la réalisation de sa partie pour cette œuvre commune, Globokar a simultanément travaillé, sur trois niveaux, à la séparation de la musicalité elle-même en idiomes qui s'affrontent. Chaque voix de chant reste ainsi, premièrement, l'arsenal sonore particulier d'un groupe orchestral autonome ; en second lieu, elle est une voix particulière d'expression vocale tirée de l'arsenal de l'histoire de l'opéra, et elle est en troisième lieu classée comme une idiomatique musicale autonome qui inclut également le groupe orchestral qui lui est joint. Dans cette construction qui va s'amplifiant du monologue en sextuor, survient donc – guidée par le seul déroulement verbal dans le texte de Sanguineti – une succession de formes expressives musicales individualisées. Elles vont du sériel à la citation allusive d'un tube, des postures du ténor héroïque au sprechgesang schönbergien.

Ce principe de simultanéité immédiate des figures individuelles qui s'affrontent est également transposé du niveau musical au niveau institutionnel du théâtre. La composition de Globokar aimeraient bien n'être plus au même niveau parmi deux autres voix, dont la seconde est la voix du sens des mots, et la troisième la voix de l'action scénique. Sa partition s'interdit de rien prescrire à l'action scénique, mais assigne au théâtre la double tâche, d'une part d'affronter également le thème de la résistance avec les moyens de la scène, et d'autre part – même si cela doit peut-être se faire de façon indépendante – d'impliquer le texte de Sanguineti en tant que niveau de langage.

Comme Wagner autrefois, Globokar préfère ne pas parler d'opéra mais de « drame musical » pour l'œuvre qu'il a écrite pour la scène. Mais toutes ses pièces sont un drame musical, au sens de ce qui est conçu comme allant au-delà de l'opéra, et étant donné la métamorphose que l'opéra a traversé historiquement, le concept ne se définit plus guère que sur le critère de données extérieures telle que l'utilisation d'une scène, de chanteurs, d'un chœur et d'un orchestre. Pour la forme et dans son contenu, *L'armonia drammatica* reste donc un opéra, et, ce qui est particulier, c'est qu'elle n'est rien moins qu'un méta-opéra.

Par sa décision de placer sur un pied d'égalité et donc dans un jeu conflictuel la parole, le son et la scène, et plus encore en prolongeant cet espace conflictuel irrésolu dans l'écriture même de la composition, *L'armonia drammatica* ramène le drame à

l'opéra, non sous la forme du récit, de la fiction, mais de façon existentielle parce qu'inscrite dans la forme même du théâtre musical. À côté de cette recherche de la possibilité aujourd'hui du drame sur la scène de l'opéra, à l'intérieur de laquelle Globokar transplante le drame dans les conflits irrésolus de la structure même du théâtre dramatique, sa pièce aborde en même temps la question du « dramatique » dans le drame opératique, son agitation notoire, sa charge de tension et son exaltation. En règle générale, les compositeurs de théâtre musical se méfient aujourd'hui tout particulièrement de tout ce qui fait « opéra ». Les deux finales de Globokar fournissent pourtant encore des sommets à une agitation dramatique que l'on croyait déjà presque perdue. Dans la seconde et courte partie de *L'armonia drammatica*, Globokar a trouvé place pour le chœur. C'est ici qu'a lieu la catastrophe : l'individu fait face à la masse, la seule voix soliste qui reste est alors broyée dans un tumulte par l'ensemble musical. Par contraste la première partie a gardé en elle de s'en tenir à un croisement

de l'harmonie de la vie et de l'art qui ne peut consister que dans une coexistence d'individus qui endurent avec résistance des contradictions non résolues. Avec le heurt de tous les groupes d'orchestre et idiomates musicaux, le sextuor final atteint un seuil entre la plus extrême complexité et le chaos, produit un tel effet d'agrégat musical chargé de tant d'énergie que le son musical – avec un effet de décantation – s'exclut de la possibilité d'une écoute distanciée.

Le nouveau drame rencontre ici l'ancien en cela justement qu'il persiste dans une fonction existentielle, au-delà de celle de la consommation et, ainsi, dans *L'armonia drammatica* se reflètent encore des figures marquantes et bien déchues de l'opéra comme *La Traviata* et *Carmen*. Comme ces pièces, celle de Globokar vise à une catharsis qui a disparu des scènes d'opéra depuis que les spectateurs veulent voir, dissimulé sous le travestissement, que Carmen est une gitane et Violetta ni plus ni moins que la prostituée méprisée du coin.



Vinko Globokar mit Heinz Holliger, 1968

*- Zrcalo -*  
(pour trombone solo)

- à Vinko -

Heinz Holliger (2009)

ca 10''

(ca 75)  
č lo vek ke

ca 15''

vo l č i vi s

ca 8''

ca 4''

mi v zr mn ca - lo, ol ac

v im rm ts

in se gle - da.

adelg es n-i

(chanter dans l'instrument) (souffle/souf) (ord.) Si - vo zr mn ca - lo,

[© SCHOTT, 2009]

$\text{mf}$        $\frac{3}{8} \rightarrow$        $\text{mp}$        $\frac{3}{8} \rightarrow$        $\text{p}$        $\frac{3}{8} \rightarrow$        $\frac{3}{8} \rightarrow$   
 sivi      clo-vek,      si vo      je <sup>(u)</sup> vse.      ol acr mmm z

$\text{mp}$        $\text{p}$        $\text{mp}$        $\text{mf}$        $\frac{3}{8} \rightarrow$        $\text{mf}$        $\frac{3}{8} \rightarrow$        $\text{mp}$        $\text{mf}$   
 o-vis, ke vol-      i - vis .esvej      o-vis

$f$        $\text{mf}$        $\frac{3}{8} \rightarrow$        $\text{p}$        $\text{mf}$        $f(f)$        $\text{p}$   
 Ti.      Ja - z.      zaJ -      iT      Ja -

$\text{z. Ti. iT, za - j - La}$

$f$        $\text{f}$        $\text{f}$        $\text{pp}$        $\text{mf}$        $\text{p}$   
 (tromb.)      (mix)      (son)      (son)      (son)

$\text{z. } (\text{p pesante})$

"STAR" Nr. 2, 16 Systeme  
 signes:  $\circ$  souffle       $\circ$  souffle / son / bruit       $\square$  consonnes:  $\text{ç}, \text{t}(\text{gap})$        $\triangle$  tréhaut / trésclair  
 $\square$  chanter dans l'instrument       $\square$  tongue ram / skip       $\downarrow$  ex -  $\uparrow$  aspirer  
 (sourdine Plunger)

Handwritten musical score for 'Song of the South' featuring lyrics 'za j i za l A'. The score includes various musical markings such as time signatures (3/8, 2/4), dynamics (p, mf), and performance instructions (bend, trill).

A handwritten musical score for the word "resin". The score is in 3/8 time. The vocal line starts with a dynamic of *mp*, followed by *p* and *poco f*. The lyrics "re s" are written below the first two notes. The next note is a sustained *b* dynamic, with a fermata over it and a grace note below it. The lyrics "ni - ce" follow. The next note is a sustained *b* dynamic, with a fermata over it and a grace note below it. The lyrics "ni." follow. The next note is a sustained *b* dynamic, with a fermata over it and a grace note below it. The lyrics ". in - (n) -" follow. The final note is a sustained *b* dynamic, with a fermata over it and a grace note below it. The lyrics "ec" follow. The score ends with a dynamic of *+ o*.

Handwritten musical score for the word "in-(n)-se-rum". The score consists of two staves. The first staff starts with a dynamic  $\text{sf}$ , followed by a piano dynamic  $p$ , and a crescendo line leading to a forte dynamic  $f$ . It includes various slurs, grace notes, and a fermata over the "n" and "se" syllables. The second staff begins with a piano dynamic  $p$ , followed by a dynamic  $b\overline{o}$ , a long sustained note labeled "lunghissima", a dynamic  $pp$ , and a dynamic  $b\overline{o}$ . The vocal line ends with a dynamic  $(\text{Gliss})$ , a dynamic  $(\text{f})$ , and a dynamic  $(\text{ca } 5'30'')$ . The vocal line is labeled "A" below it. The score is dated "19.12.2013" and signed "Jubilans, 20.3.09".

à mon cher Disko, avec tous mes meilleurs voeux pour le 7.7.09

*Hinc*

Srećko Kosovel (1904-1926)

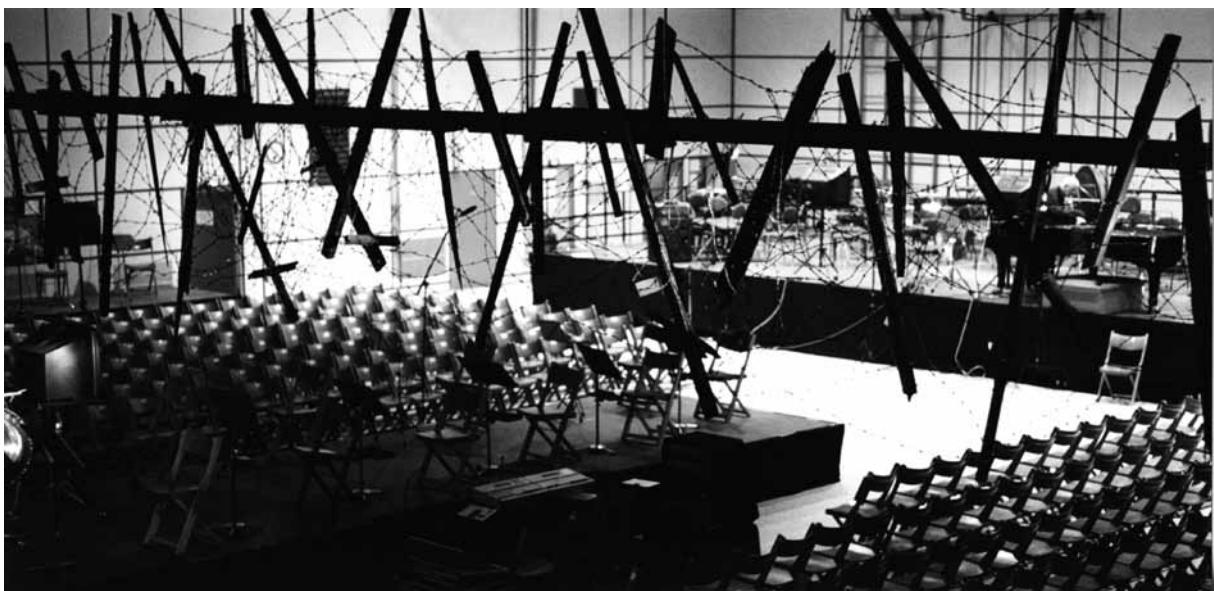
<p><b>molacrz dərp kevolč</b></p> <p>kevolč iviS olacrz v imrts .adegl es ni</p> <p>,olacrz oviS ,kevolč ivis .esv ej ovis</p> <p>.zaJ .iT .iT ,zaJ .zaj-ižaL .in ecinsre A</p>	<p><b>Človek pred zrcalom</b></p> <p>Sivi človek strmi v zrcalo in se gleda.</p> <p>Sivo zrcalo, sivi človek, sivo je vse.</p> <p>Ti. Jaz. Jaz, Ti. Laži-jaz. A resnice ni.</p>
---	---

# Airs de voyage vers le temps passé

Looking back on the 1977 Donaueschingen Festival, I wrote: In another concert, a new work by Vinko Globokar was meant to be performed: *Standpunkte* [Standpoints]. Three musical forces were involved: the SWF Orchestra conducted by Ernest Bour, the Schola Cantorum conducted by me, and the soprano Sigune von Osten. Although the intentions of the piece were not political, but more a matter of cultural criticism, the kidnapping of Schleyer at the same time gave it an unexpected political significance. Texts like ‘over the prison, bombers circled’ caused uproar in the orchestra. One of the orchestra managers came to us from the other side of the hall, and asked us to join them in a boycott. We declined, on the grounds that we had been engaged as guests, knowing what music was to be performed. The manager stormed off. Faced with this uproar, Bour was completely helpless. Obviously, what was going on was that the orchestra was taking the political situation as a welcome opportunity to derail a piece of new music they didn’t like. Actually it could have applied to the whole reviled festival. That happened on October 20 1977. Although it was a unique event, it revealed something that had a broader significance concerning Vinko Globokar’s relationship to the orchestra. Not just in Donaueschingen but elsewhere, he was trying to win the orchestra over to new music on the basis of instrumental solidarity. He sat down with individual musicians as well as instrumental groups: Look here, I’m a musician too, I’m one of you. He played and argued passionately in the face of a wall of flat refusal. I always admired the verve he brought to this, because I was convinced it was a hopeless task.

Naturally, the manifest resistance of such collectives led composers at the time to regard them with a certain suspicion. According to them, choirs and orchestras were hopelessly backward. As a result, composers went back to small groups of like minds, or worked with instrumental soloists who were not only well able to play their pieces, but from whom they could also learn many new approaches. I remember virtuosi like Heinz Holliger, Siegfried Palm, the Kontarskys, Aurèle Nicolet, and of course Vinko Globokar. Once improvisation became fashionable, it actually became essential to collaborate with musicians who weren’t thinking about their duty roster and their leave, but were, as we used to say back then, on the same wavelength. Since Vinko had grown up in France, it was natural for him to get together with French friends: with Portal, Drouet and Alsina. In Darmstadt in 1969, Stockhausen tried to put his group and Globokar’s together to form a big improvisation ensemble. But the experiment failed, because Stockhausen sat at the mixing desk and distilled his own improvisation from the collective improvisation. At the time Vinko said to me, not without disappointment: “He’s fading out my best stuff.” And that drew attention to another essential aspect of Globokar: his unconditional individualism. In his scale of values, freedom of expression ranked higher than becoming subordinate to Stockhausen’s intuitions.

In Paris, we were sitting, Vinko and I, in Boulez’s planning committee for IRCAM, which was about to be founded. I remember exactly how Vinko helped me out: in the course of discussion, this term



Bühnenaufbau (Ausschnitt) für die Uraufführung von *Der Engel der Geschichte – Teil 1: Zerfall*, Donaueschingen 2000. Gestaltung: Katalin Moldvay

ordinateur kept cropping up, and I didn't know what to make of it. Vinko explained to me that 'ordinateur' just meant the same thing as 'computer'. The fact that his time at IRCAM was limited may have had to do with his individualism, his love of freedom. For him, music which didn't incorporate freedom for the performer, and which didn't leave room for spontaneity and dialogue, just didn't count. For Boulez, freedom was the freedom to construct: an architectonic freedom in which the interpreter's spontaneity could only disturb things, because it endangered the balance of the parts. Even before our shared time in Paris, Vinko and I had come into contact, the result being his composition *Airs de voyage vers l'intérieur*. For the six singers of the Schola Cantorum who took part in the work alongside musicians from Vinko's Parisian group, it was a memorable experience. In the second part they had to form a circle, theirs arms around one another in friendly embrace, and deliver their vocal parts in the style of Bosnian farmers, without middle-European vibrato – rather, with a certain indigenous coarseness. And naturally this music had no room for a conductor. In 1973 we repeated *Airs de voyage* as part of

the Zagreb Biennale, a performance that came within a hair's-breadth of disaster because, in the whole of Zagreb, we couldn't find an adapter plug for the synthesizer. But since improvisation is part of Vinko's basic mental equipment, this problem too was solved.

Freedom of self-expression was most impressively apparent when Vinko picked up the trombone. I have been at many of his solo performances, and I have always observed that at some point, his improvising went to the limits of the instrument. Then he began to speak and sing into the instrument. For me, this amalgam of the sounds of speech and the trombone had an effect that was both avant-garde and archaic. It was as if speech wanted to free itself from the fetters of music, not just so as to find itself, but so that music could finally begin to speak. In this Utopian aspect, he came close to Dieter Schnebel. It may be that today, where new music is only a commentary on what has already been written, such utopias are out-of-date. If so, it's all the more important to remember that such utopias refer not just to music, but to humanity in general. As Ernst Bloch said: "I am, but I don't know myself, and that's why we are here."

---

### Clytus Gottwald

## Airs de voyage vers le temps passé

Im Rückblick auf die Donaueschinger Musiktage 1977 notierte ich: In einem weiteren Konzert sollte ein neues Werk von Vinko Globokar aufgeführt werden, *Standpunkte*. Es gab darin drei Schallquellen, das SWF-Orchester unter der Leitung von Ernest Bour, die Schola Cantorum unter meiner Leitung und die Sopranistin Sigune von Osten. Obwohl das Stück nicht politisch, sondern eher kulturreditisch gemeint war, erfuhr es durch die gleichzeitige Schleyer-Entführung eine unerwartete politische Bestimmung. Texte wie: „Über dem Gefängnis kreisen die Bomber“ sorgten im Orchester für einen veritablen Aufruhr. Einer der Orchestervorstände kam zu uns auf der anderen Seite des Saales und forderte uns zu solidarischem Boykott auf. Wir lehnten das mit der Begründung ab, wir seien als Gäste engagiert, die gewusst hätten, welche Musik zu exekutieren sei. Der Vorstand zog wütend ab. Bour stand dem Aufruhr völlig hilflos gegenüber. Offensichtlich verhielt es sich doch so, dass das Orchester die politische Lage zum willkommenen Anlass nahm, ein ungeliebtes Stück Neuer Musik zu Fall zu bringen. Eigentlich hätte es ja das ganze verhasste Festival treffen sollen. So geschehen am 20. Oktober 1977. Obwohl es sich um ein singuläres Ereignis handelte, kam etwas Allgemeines

darin zum Vorschein, was für Vinko Globokar und sein Verhältnis zum Orchester signifikant war. Nicht nur in Donaueschingen, sondern auch anderswo versuchte er, das Orchester auf dem Boden instrumentaler Solidarität für die Neue Musik zu gewinnen. Er setzte sich mit einzelnen Musikern ebenso wie mit Instrumentalgruppen zusammen: Schaut her, auch ich bin Musiker, ich bin einer von euch. Er spielte vor und argumentierte leidenschaftlich gegen die Mauer der Ablehnung an. Solchen Elan habe ich an ihm immer bewundert, weil ich von dessen Vergeblichkeit überzeugt war.

Der manifeste Widerstand der Kollektive hatte natürlich bei den damaligen Komponisten zur Folge, dass sie diesen mit einem gewissen Misstrauen begegneten. Chöre und Orchester rangierten in ihren Vorstellungen als hoffnungslos zurückgebliebene. Deshalb zogen sich die Komponisten auf kleine Gruppen gleich Gesinnter zurück oder arbeiteten mit Instrumentalsolisten zusammen, die nicht nur in der Lage waren, ihre Stücke zu spielen, sondern von denen sie auch viele neue Griffe lernen konnten. Ich erinnere an Virtuosen wie Heinz Holliger, an Siegfried Palm, an die Kontarskys, an Aurèle Nicolet



und natürlich auch an Vinko Globokar. Zumal als die Improvisation in Mode kam, wurde es geradezu notwendig, mit Musikern zusammen zu arbeiten, die nicht nur Dienstplan und Urlaub im Kopf hatten, sondern mit denen man, wie man damals sagte, auf gleicher Wellenlänge lag. Für Vinko lag es, da er in Frankreich aufgewachsen war, nahe, sich mit französischen Freunden zusammen zu tun, mit Portal, Drouet oder Alsina. Stockhausen hat 1969 in Darmstadt versucht, seine Gruppe und diejenige Globokars zu einem Groß-Improvisations-Ensemble zusammen zu fügen. Aber das Experiment misslang, weil Stockhausen via Mischpult aus dem kollektiven Improvisieren eine eigene Improvisation destillierte. Damals sagte mir Vinko nicht ohne Enttäuschung: „Die besten Sachen regelt er mir weg.“ Daran wäre ein weiterer Wesenszug Globokars kenntlich zu machen, der unbedingte Individualismus. Die Freiheit des sich Aussprechens rangierte in seiner Werteskala höher als die subalterne Zuliefermentalität zu Stockhausens Eingebungen.

In Paris saßen wir, Vinko und ich, zusammen in Boulez' Planungskommission für sein neu zu gründendes IRCAM. Ich erinnere mich genau, wie Vinko mir auf die Sprünge half; denn in den Diskussionen fiel immer wieder der Begriff Ordinateur, mit dem ich nichts anzufangen wusste. Vinko klärte mich dahingehend auf, dass Ordinateur nichts anderes sei als Computer. Dass seine Zeit bei IRCAM begrenzt blieb, mag mit seinem Individualismus, mit seiner Freiheitsliebe zusammenhängen. Für ihn zählte keine Musik, in die solche Freiheit für den Interpreten nicht einkomponiert war, die keinen Raum ließ für Spontaneität und Dialog. Für Boulez war Freiheit eine Freiheit zur Konstruktion, zum Architektonischen, in dem die Spontaneität des Interpreten, weil sie die Balance der Teile gefährdete, nur stören konnte. Schon vor unserer gemeinsamen Zeit in Paris kamen Vinko und ich in Kontakt, der sich in seiner Komposition *Airs de voyage* vers

*l'intérieur* niederschlug. Den sechs Sängerinnen der Schola Cantorum, die in dem Werk mit Musikern aus Globokars Pariser Gruppe zusammen agierten, blieb die Arbeit in lebhafter Erinnerung. Mussten sie sich doch im zweiten Teil des Stücks mittels freundschaftlicher Umarmungen zu einem Kreis gruppieren und ihren Gesangspart im Stile bosnischer Bauern absolvieren, ohne mitteleuropäisches Vibrato, gerade und mit einer gewissen autochthonen Grobheit. Und natürlich war in dieser Musik kein Platz für einen Dirigenten. 1973 wiederholten wir die *Airs de voyage* im Rahmen der Biennale in Zagreb, eine Aufführung, die um ein Haar daran gescheitert wäre, dass in ganz Zagreb kein Doppelstecker für den Synthesizer aufzutreiben war. Aber da Improvisation zu Vinkos mentaler Grundausstattung gehörte, wurde auch dieses Problem gelöst.

Die Freiheit des sich Aussprechens konnte man am eindrücklichsten erleben, wenn Vinko zur Posaune griff. Ich habe viele seiner Solo-Performances erlebt und dabei immer wieder die Beobachtung gemacht, dass seine Improvisationen an einem bestimmten Punkt an die Grenzen des Instruments stießen. Dann begann er, in das Instrument hinein zu sprechen und zu singen. Dieses Amalgam von Sprech- und Posaunenklang hatte auf mich nicht nur eine avant-gardistische, sondern auch eine archaische Wirkung. Es war, als wolle Sprache sich aus den Fesseln der Musik befreien, nicht allein, um zu sich selbst zu kommen, sondern Musik solle endlich zu sprechen anfangen. In diesem utopischen Aspekt berührte er sich mit Dieter Schnabel. Mag sein, dass heute, da die Neue Musik nur noch kommentiert, was schon geschrieben wurde, solche Utopie nicht mehr aktuell ist. Umso wichtiger ist es, daran zu erinnern, dass diese Utopien nicht nur die Musik, sondern das Menschsein schlechthin betreffen, wie Ernst Bloch sagte: „Ich bin, aber ich habe mich nicht, deshalb werden wir erst.“

The musical score for 'Kaktus unter Strom' (Page 1) features a complex arrangement of instruments and electronic processing. At the top left is a large number '1' and a tempo marking of 'J = 45'. The title 'KAKTUS UNTER STROM' is centered above the staves. To the right, the name 'vinko globokar' is written. The score consists of several staves: 'Horn (in F)' and 'Kontrabass'. Below these are sections for 'REAL TIME PROCESSING (RTP)' with labels 'a) noise', 'b) vocoder', and 'noise - shftff'. There are also sections for 'LAUTSPRECHER (L)' with numbered boxes (1-10) for 'links' and 'rechts'. The music is divided into measures with various dynamics and performance instructions like 'pizz.', 'tasto.', 'arc.', etc. Time signatures and rests are also present.

Kaktus unter Strom, Seite 1

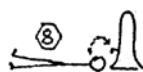
# Airs de voyage vers le temps passé

Revenant sur les journées de Donaueschingen en 1977, je notais : Dans un autre concert devait être jouée une nouvelle œuvre de Vinko Globokar, *Standpunkte*, qui prévoyait trois sources sonores, l'orchestre du SWF sous la direction d'Ernest Bour, la Schola Cantorum sous ma propre direction et la chanteuse soprano Sigune von Osten. Bien que le morceau se voulût non pas politique mais plutôt critique dans un sens culturel, l'enlèvement de Schleyer au même moment lui donna une portée politique inattendue. Des propos comme : « Les bombardiers tournent au-dessus de la prison » déclenchèrent une véritable émeute dans l'orchestre. L'un des présidents de l'orchestre vint vers nous de l'autre côté de la salle pour nous appeler au boycott solidaire. Ce que nous avons refusé en arguant du fait que nous avions été invités en toute connaissance de la musique qui devait être exécutée. Le président est reparti en fulminant. Bour était complètement désespoir devant cette vague de protestation. Apparemment, voici ce qui s'est passé: pour l'orchestre, la situation politique était une bonne occasion de saboter un morceau de nouvelle musique qui n'était pas apprécié. En fait, cela aurait dû toucher tout ce festival tant détesté. Ainsi se déroula le 20 octobre 1977. Bien qu'il s'agisse d'un événement singulier, il en ressort quelque chose de plus général, significatif de Vinko Globokar et de son rapport à l'orchestre. Pas seulement à Donaueschingen, ailleurs aussi, il a essayé d'acquérir l'orchestre, sur la base de la solidarité instrumentale, à la cause de la nouvelle musique. Il s'est associé avec des musiciens seuls et avec des groupes d'instrumentistes – regardez, moi aussi je suis musicien, je suis un des vôtres. Il a joué devant eux, s'engageant avec passion contre le mur du refus. J'ai toujours admiré cet élan chez lui, parce que j'étais convaincu de son inutilité.

Bien sûr, compte tenu de la résistance notoire des appareils collectifs, les compositeurs de l'époque envisageaient ceux-ci avec une certaine méfiance. Chœurs et orchestres passaient à leurs yeux pour désespérément retardés. Les compositeurs se repliaient donc sur des groupuscules de personnes du même esprit ou bien travaillaient avec des instrumentistes solistes qui non seulement étaient à même de jouer leurs morceaux, mais dont ils pouvaient aussi apprendre plein de nouvelles techniques. Je citerai ici des virtuoses comme Heinz Holliger, Siegfried Palm, les Kontarsky, Aurèle Nicolet et, bien sûr, Vinko Globokar. D'autant que quand arriva la

mode de l'improvisation, il devint absolument nécessaire de travailler avec des musiciens qui n'avaient pas qu'en tête leur planning professionnel et leurs congés, mais avec lesquels on était, comme on dit, sur la même longueur d'ondes. Vinko ayant grandi en France, il alla naturellement rejoindre des amis français comme Portal, Drouet ou Alsina. À Darmstadt, en 1969, Stockhausen essaya de regrouper son ensemble et celui de Globokar en un méga-ensemble d'improvisation, mais l'expérience échoua parce que Stockhausen, par le biais de la table de mixage, distilla sa propre improvisation à partir de l'impro commune. Vinko me confia alors non sans amertume : « Il me dérègle les meilleures choses ». On décèle ici un autre trait essentiel de Globokar, l'individualisme inconditionnel. Dans son échelle de valeurs, la liberté de dire franchement est autrement plus élevée que l'obséquiosité soumise devant les illuminations de Stockhausen.

Nous étions à Paris, Vinko et moi, pour assister à la commission réunie autour de Boulez pour la création de l'IRCAM. Je me souviens du coup de main de Vinko quand j'entendais toujours et encore le mot « ordinateur » qui ne me disait rien. Vinko m'expliqua alors qu'un ordinateur n'est autre qu'un « computer » en français. Si son temps à l'IRCAM fut limité, c'est sans doute en rapport avec son individualisme, son besoin de liberté. Pour lui aucune musique ne vaut qui ne compose pas avec la liberté des interprètes, qui ne laisse pas la place à la spontanéité et au dialogue. Pour Boulez, la liberté était celle de construire, d'édifier une architecture dans laquelle la spontanéité de l'interprète ne peut que déranger, car elle menace l'équilibre des différentes parties. Déjà avant ce temps passé ensemble à Paris, Vinko et moi avions été en contact et la trace s'en retrouve dans la composition *Airs de voyage vers l'intérieur*. Pour les six chanteurs et chanteuses de la Schola Cantorum, qui interpréteront l'œuvre avec des musiciens du groupe parisien de Globokar, ce travail restera gravé dans les mémoires : dans la deuxième partie du morceau, ils devaient s'enlacer pour former un cercle et interpréter leur partie chantée dans le style des paysans bosniaques, sans le vibrato d'Europe centrale, droitement et avec une certaine grossièreté autochtone. Et bien sûr, la musique ne prévoyait aucune place pour un chef d'orchestre. En 1973, nous avons repris les *Airs de voyage* dans le cadre de la Biennale de Zagreb ; il s'en est fallu de très peu que le concert échoue, parce qu'impossible dans tout Zagreb de trouver une prise multiple pour



le synthé. Mais comme l'improvisation fait partie du mode mental élémentaire de Vinko, le problème fut résolu.

La liberté de dire franchement frappe le plus chez Vinko quand il se met au trombone. J'ai assisté à nombre de ses performances en solo et observé chaque fois qu'en un certain point, ses improvisations se heurtent aux limites de l'instrument. C'est là qu'il commence alors à parler ou à chanter dans son instrument. Cet amalgame de sons, ceux de la voix et ceux du trombone, m'a toujours fait un effet non seulement avant-gardiste mais aussi archaïque.

C'est comme si le langage voulait s'affranchir du joug de la musique, pas seulement pour se trouver lui-même, mais comme si la musique devait enfin se mettre à parler. Dans cette approche utopique, il rejoint Dieter Schnebel. Il est possible qu'aujourd'hui la nouvelle musique ne soit plus que le commentaire de ce qui a déjà été écrit et qu'une telle utopie ne soit plus actuelle. Il est donc d'autant plus important de rappeler que ces utopies valent non seulement pour la musique mais pour l'existence humaine en général – ou comme disait Ernst Bloch : «Je suis. Mais je ne suis pas en possession de moi-même. Telle est l'origine de notre devenir. »



Im Aufnahmestudio des IRCAM, Paris 1977

### Vinko Globokar

Ma relation avec Vinko Globokar a été, avant tout, une relation personnelle. J'ai toujours apprécié ses points de vue, qu'il s'agisse de la spontanéité traduisant ses idées musicales, qu'il s'agisse de son essai sans cesse renouvelé de faire que la vie artistique soit connectée avec fermeté, parfois avec véhémence, à la société où l'invention est censée se produire. Même si ces idées sont loin souvent de coïncider avec les miennes, même si le vocabulaire n'obéit pas aux mêmes directives, je suis sans cesse étonné par son obstination à un juste combat.

Cela forme maintenant un ensemble d'œuvres de mieux en mieux contrôlées, toujours inventives, en phase avec l'époque et ses principaux problèmes. Cette préoccupation est surprenante, car beaucoup de musiciens ayant quelque visée sociale, ont versé dans une sorte de populisme antiélitiste qui a plutôt desservi leur cause. Chez Vinko Globokar il se manifeste essentiellement une attitude critique n'admettant pas le compromis, gardant toute la force et l'exception de l'individu qui se sent investi de créer son propre univers. Ce n'est certainement pas le chemin le plus aisés, ni le plus rentable, mais c'est de loin le plus courageux et le plus encourageant.

### Pierre Boulez



„Session de l'IRCAM“, von links: Vinko Globokar, Gerald Bennett, Luciano Berio, Pierre Boulez, Jean-Claude Risset, 1977

### Vinko Globokar

My relationship with Vinko Globokar has always been, above all, a personal one. I have always appreciated his point of view, whether it was a matter of the spontaneity involved in translating his musical ideas, or his constantly renewed attempts to ensure that artistic life is firmly, sometimes even vehemently engaged with a society that supposedly endorses invention. Even though these ideas are often far from coinciding with mine, and even if our vocabularies don't observe the same rules, I am constantly astonished by his persistence in a just struggle.

The outcome now is a body of increasingly well-controlled works, always inventive, and in touch with the era and its principal problems. This preoccupation is surprising, since many musicians with some sort of social perspective have sunk into a kind of anti-elitist populism which does little to aid their cause. In Vinko Globokar, essentially, one finds a critical attitude that admits no compromise, and retains all the strength and exceptionality of an individual who feels impelled to create his own universe. It's certainly not the easiest path, nor the most saleable, but it is by far the most courageous and encouraging one.

### Pierre Boulez

# Music for tortoises

According to zoologists, there exist today 313 species of tortoise along with around 200 subspecies. As for Germany with its many orchestras, it did – after all – manage a commendable 168 in the good times in which most such institutions were publicly financed. That gainsaid, the musical and social “subspecies” of any orchestra certainly beat the tortoise world into second place, especially if one is to believe films in which orchestral rehearsals are conducted by the likes of Karl Valentin or Federico Fellini. But when composers enter the orchestral fray, things are moved on a notch, and become less original than any hokum conjured up on screen. Accusations that their music does not really sound like anything, or attempts to lay blame at the door of budgetary constraints (because scores call for extra musicians needing to be paid) became the order of the day. And replies garnered from conductors involved with Vinko Globokar in the midst of his preparatory work on his first orchestral composition in 1975 prove revealing. The orchestra was a tortoise that crept back into its shell at the first sign of any disturbance, is just one of the comments. The aim of Globokar in *Das Orchester – Materialien zur Diskussion eines historischen Instruments* was to elicit a response from this reptile. It is a work in which six “settings” describe day-to-day professional life of musicians. Furthermore, highly complex structures are buried deep within the music and go well beyond the ability simply to play an instrument, the activities which musicians are allowed to reject requiring some foundation in public. *Das Orchester* remains nonetheless no real affront against the orchestral code of practice at the time, the composer creating more a model of communication for this portly customer, one that encourages a ready understanding of his musical language and which questions any hierarchies present.

One might view *Das Orchester* as an aperçu of recent music history, as a witness of a certain age, as a model of self-determination or co-determination within various societal and economic areas enjoying a boom at the time – other works by Dieter Schnebel, Michael Gielen, Hans Zender and Rolf Gehlhaar confirm this trend in New Music, too. In Vinko Globokar’s processes of musical thought, however, it is a kind of artistic chaffering practiced by the interpreters empowered with sole responsibility that takes centre stage: the manifold extra-musical subjects of his work are conveyed not only by the notes themselves but also by the manner in which these are produced. In the 1970s, Globokar was

already a medium of communication (even if his target group was the orchestra’s personnel itself); orchestral life today could hardly be imagined if this facet were lacking.

“Almost all composers dream of their music being taken into the symphonic repertoire”, comments Globokar. His words were published in 1994, at a time when he had already composed two orchestral compositions and had these premiered, along with a cantata, a piece of music theatre, and other works for chamber orchestra. As for European radio orchestras, they had long since established a reputation for performing the New Music, allowing Globokar to dedicate himself to other worthy topics. *Standpunkte* (1977), for example, deals with the problem of setting a text, and *Hello! Do you hear me* (1986) uses as its main theme human communication. From 1995 onwards, other works using large forces followed, ones which helped his music tiptoe into the symphonic repertoire.

Anyone studying the sketches of his works, which are held by the Paul Sacher Foundation in Basel, soon realizes just how complex are the extra-musical associations that Globokar worked into his musical material. The theme that he addresses is first broken down into its various facets, after which he then generates individual motifs which are in turn allocated positions in a series or a section of a series. From time to time, motifs from sacred or vocal music appear, according to the nature of the work itself. These latter ideas are, as a rule, original quotes or concrete material taken for example from tape; they function just as a collage does and are there to expand the compositional material. The integration of folk music in the sense of Béla Bartók never appears in Globokar’s œuvre, the composer rejecting this ploy for time immemorial even though he once indulged in a study of folk music as practiced in the Balkans. The rhythms evinced by certain phrases do, admittedly, touch occasionally on such models.

When it comes to form in the composer’s music, various aspects of the musical material come to the fore. Formal sections do not become joined together into any kind of “plot” however, Globokar choosing here to focus more on individual features of situations arising within the context of his subject. If these “searchlights” are found in the score – as subtitles to some sections – then any musical motifs or series pertaining to the extra-musical context remain



clandestine to both the listener and the orchestra itself, for the moment at least, for the content is usually perceptible with the performative situation. *Masse, Macht und Individuum* (1995) is based on Elias Canetti's almost eponymous book. At the outset, the division of the orchestra into instrumental groups allows a convincing picture of power to emerge, power as a concomitant phenomenon of mass human behaviour (large orchestra – with conductor). Productive as well as destructive aspects of this uncontrolled mass behaviour (instrumental ensemble) and a plethora of aspects of individuals in dialogue with one another are also conveyed, as are their relationship to crowds and power.



Installation für die Uraufführung von *Der Engel der Geschichte* – Teil 1: *Zerfall*, Donaueschingen 2000. Gestaltung: Katalin Moldvay

The orchestral trilogy *Der Engel der Geschichte* (2000-2004) is bound up with military conflict, and this is already obvious in the first part *Zerfall*, especially when the two orchestral groupings are taken into account; they should be in opposition to each other, separated by a barbed-wire installation – at the premiere in Donaueschingen in 2000 this was supplied by the Romanian artist Katalin Moldvay. For Globokar it was important that the topics current at the time were treated by him in an abstract way. Thus, *Engel der Geschichte*, just like *Élégie balkanique* (1992) remains strictly referenced to the wars in the former Yugoslavia – the “tapan”, a Macedonian drum, is redolent with meaning, as are some of the tape recordings of interpreters of Balkan folk song and the occasional allusions to Islamic melodies, marches and dances. But here, too, we must turn to the sketches for a clearer view of things – an all-interval series that represents the populace, a twelve-tone series for the SFOR troops, a diatonic scale for the Kosovo Liberation Army (UCK), along with many other motifs and scales for party cadres, governments, the Yugoslavian National Army et cetera. And when one listens to the work in concert, much more becomes apparent, revealed by screams, sarcastic laughter, or the occasional cry of “bravo”. The sheer lies of the propagandists are revealed as such by Globokar, who uses “headless” wind instruments (clarinets remove their mouthpieces, trombones their slides); moreover, the way the entire society gradually becomes destabilised, before it

plunges into the chaos of war, is always discernable in the increasingly tumultuous music. The two other parts of the trilogy *Mars* and *Hoffnung* behave in similar ways. The police state and the outbreak of various wars in the Balkans is the subject matter here, as is the sense of deceptive hope for any solution to the conflicts. The orchestral musicians become players in an imaginary piece of instrumental theatre the content of which has less to do with concrete action than with musical expression, especially when one considers the ways the instruments are treated. And if during the performance it is not possible that the two stages can actually be made to collapse, the score has a note to say that the first orchestra is to be placed on stage, with the second one around the audience. It becomes even clearer what Globokar with his pictorial vision of the cycle is attempting: exactly that which we associate with Paul Klee's *Engel der Geschichte* and Walter Benjamin's description of the work – namely the wings of this “angel of history” folded around the catastrophes of the world.

During efforts expended on the *Engel der Geschichte* another work came into being: *Les chemins de la liberté* (2004), a piece in which Globokar returns to thoughts explored already in *Das Orchester*. The new composition renounces the need for a conductor, a figure not only connected with artistic beauty of expression, but also with concomitant cult status. It is for certain Elias Canetti who plays a role here, the author writing in *Masse und Macht* how there was no other better expression of power than the profession of the conductor. How an orchestral work could function without a conductor was explored by Globokar as early as the 1970s: “One only needs to place a relay amongst the musicians, one which is responsible for the synchronisation of a number of players, to introduce the use of stop-watches, to compose acoustic signals that act exactly as such, and to distribute the orchestra in such a way that everyone can see everyone else. The result would be a self-regulatory system, a complex machine the cogs of which are turned from within, from a person who has taken on all possible power but is simultaneously freed of it.” In *Chemins de la liberté*, a conductor's role is present in that one musician from each of the nine instrumental groups (sorted according to families of instruments) assumes part of the task, engendering a performative situation closely allied to our usual picture of the classical orchestra. Whoever assumes that this work functions along the same conceptual lines as *Das Orchester* just has to glance at the score in order to realize that this is not the case. All the musical events are notated meticulously; there is no possibility of open communication between the instrumental groups. The parts seek permission to become a masterpiece, wrest-

ling with their simultaneity, one which is ruled out by the precision of the notation. The music, for its own part, becomes tumultuous and chaotic. Only after a few minutes have passed does a sonorous layer of sound emerge in the strings, one which meanders for a while before ending up in the delta of these groups in dialogue with one another; after some aggressive staccato chords in differing tempi, ones which gradually become out of kilter, the work reaches its own delta, just the dynamics allowing perceptible movement. Only at the end of the work does Globokar use atypical playing methods: the flutes without their heads, the clarinets without the mouthpieces, whilst the brass has only susurrations and the strings play a glissando at infinite heights...the music asphyxiates. In terms of a new definition of an instrument, one path branches out towards freedom of expression. One may of course see the work as the very opposite of *Das Orchester*: it has been proved that an orche-

stra can function without a conductor, this individual's task being taken over by players, metronomes and stop-watches. Lest we forget, a conductor is actually needed to run rehearsals. The success of any performance is however not something he can claim as a feather in the cap.

Perhaps we might point out that with his *Les Chemins de la liberté*, Vinko Globokar is in a way levelling charges at himself, for he is also a conductor who understands all too well the social and artistic leanings of any large ensemble. He helped train orchestral musicians in the Orchestra Giovanile Italiana, chairing their summer course for 18 years. This is why he treats orchestral musicians just as he would soloists or ensemble members: as thinking individuals who take responsibility and who need not crawl back into their shell.

---

Sigrid Konrad

## Musik für Schildkröten

Die Zoologie zählt derzeit 313 Arten von Schildkröten mit etwa 200 Unterarten. Immerhin brachte es die deutsche Orchesterlandschaft in Spitzenzeiten auf 168 öffentlich finanzierte Klangkörper – die musikalischen und sozialen „Unterarten“ pro Orchester dürfen jedoch die der Schildkröten weit übersteigen, jedenfalls wenn man den Orchesterproben in Filmen von Karl Valentin oder Federico Fellini Glauben schenkt. Die Auseinandersetzungen, die Komponisten mit Orchestern führten, reichten allerdings deutlich weiter und waren für die Beteiligten weit weniger originell als die in den beiden Filmen vorgeführten Mätzchen. Vorwürfe, dass ihre Musik nicht klinge, oder Budgetprobleme, weil die Partituren Spielanweisungen für die Musiker vorsahen, die extra honoriert werden mussten, waren nicht selten. Hiervon zeugen die Zuschriften von Dirigenten, die Vinko Globokar in der Vorbereitung seiner ersten Orchesterkomposition von 1975 zum Thema Orchester gesammelt hatte. Das Orchester sei eine Schildkröte, das sich bei der erstbesten Störung in seinen Panzer zurückzöge, war da unter anderem zu lesen. Dieses Reptil hervorzulocken, war Globokars Absicht in *Das Orchester – Materialien zur Diskussion eines historischen Instruments*, ein Stück, das in sechs „Einstellungen“ den beruflichen Alltag von Musikern thematisiert. Darüber hinaus birgt es hochkomplexe Strukturen mit allerlei über das einfache Instrumentalspiel hinausgehenden Aktionen, die von den Musikern wohl verweigert werden dürfen, was dann aber öffentlich

begründet werden muss. Jedoch ist *Das Orchester* kein Affront gegen die damalige orchestrale Praxis, vielmehr entwirft Globokar Kommunikationsmodelle für diesen großen Apparat, die das Verständnis für seine Musiksprache fördern und zudem Hierarchien in Frage stellen.

Man mag *Das Orchester* als Aperçu der neueren Musikgeschichte betrachten, als Zeugnis einer Zeit, als Selbst- oder Mitbestimmungsmodelle in den verschiedensten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bereichen Hochkonjunktur hatten – weitere Werke von Dieter Schnabel, Michael Gielen, Hans Zender und Rolf Gehlhaar bestätigen diesen Trend auch in der Neuen Musik. Im musikalischen Denken Vinko Globokars jedoch nimmt das künstlerisch eigenverantwortliche Handeln von Interpreten eine zentrale Rolle ein; die vielfach außermusikalischen Sujets seiner Arbeiten vermittelt er nicht nur über die Töne, sondern immer auch über die Art, wie diese produziert werden. Globokar leistete also bereits in den 70er Jahren die heute im Orchesterleben nicht mehr wegzudenkende Vermittlungsarbeit, allerdings ist seine Zielgruppe das künstlerische Personal.

„Fast jeder Komponist träumt davon, ins sinfonische Repertoire aufgenommen zu werden“. Als dieser Satz Globokars 1994 veröffentlicht wurde, hatte er zwei weitere Orchesterwerke komponiert und uraufgeführt, darüber hinaus eine Kantate, ein Musiktheaterwerk



und weitere Stücke für Kammerorchester. Und die europäischen Rundfunkorchester hatten sich um die Neue Musik längst verdient gemacht, so dass Globokar sich anderen Sujets widmen konnte. *Standpunkte* (1977) etwa beschäftigt sich mit dem Problem der Textvertonung, *Hello! Do you hear me* (1986) thematisiert die menschliche Kommunikation. Ab 1995 folgten dann weitere Werke für große Besetzung, mit denen er sich in das sinfonische Repertoire hineinspielte.

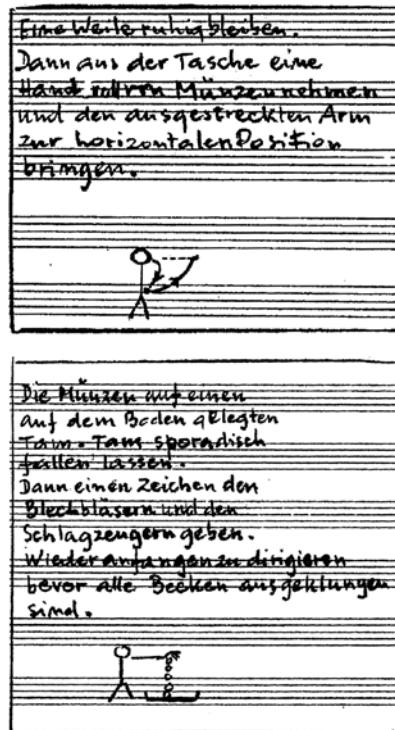
Wer die Skizzen zu seinen Stücken studiert, die in der Paul Sacher Stiftung in Basel aufbewahrt werden, wird feststellen, wie komplex Globokar die außermusikalischen Assoziationen in sein musikalisches Material einarbeitet. Das Thema, dem er sich widmet, wird zunächst gegliedert in verschiedene Facetten, wonach er dann einzelne Motive generiert und diesen wiederum Reihen oder Reihenpartikel zuordnet. Gelegentlich kommen Motive aus der Sakral- oder der Volksmusik hinzu, je nach Gegenstand der Komposition. Letztere sind jedoch in der Regel originäre Zitate bzw. konkretes Material wie Tonbandaufnahmen, die im Sinne einer Collage das komponierte musikalische Material ergänzen. Eine Verarbeitung von Volksmusik, wie Béla Bartók sie in seinem Œuvre vornahm, hat Globokar für sich immer abgelehnt, obwohl auch er eingehende Volksmusikstudien auf dem Balkan unternommen hat. Lediglich in der Rhythmisierung einzelner Phrasen bedient er sich hin und wieder dieser Vorlagen.

Auch im Formplan der Werke spiegeln sich die Facetten des Stoffs wider. Bei den Formabschnitten handelt es sich jedoch nicht um einen sich entwickelnden „Plot“, vielmehr wirft Globokar Schlaglichter auf einzelne Aspekte oder Situationen aus dem Kontext seines Sujets. Finden sich in der Partitur auf diese Schlaglichter noch Hinweise in Form von Zwischentiteln, bleibt dem Hörer und selbst dem Orchester die Zuordnung der musikalischen Motive bzw. der Reihen zum außermusikalischen Kontext verborgen – zunächst, denn die Inhalte vermitteln sich in der Regel durch die Aufführungssituation. *Masse, Macht und Individuum* (1995), basierend auf Elias Canettis fast gleichnamigen Buch, entwirft bereits mit der Einteilung in verschiedene Instrumentalgruppen ein eindrückliches Bild von Macht durch gesteuerte

menschliches Verhalten in der Masse (großes Orchester – mit Dirigent), von produktiven wie zerstörischen Aspekten ungesteuerten Massenverhaltens (Instrumentalensemble) und durch facettenreiche Individuen im Dialog untereinander, aber auch in ihrem Verhältnis zu Masse und Macht.

Dass die Orchestertrilogie *Der Engel der Geschichte* (2000-2004) sich um militärische Konflikte dreht, ist bereits in ihrem ersten Teil *Zerfall* aus der Anordnung der beiden Orchesterteile erkennbar; sie sollen sich möglichst gegenüberstehen, getrennt durch eine Stacheldrahtinstallation, bei der Uraufführung in

Donaueschingen 2000 besorgte diese die rumänische Künstlerin Katalin Moldvay. Wichtig war Globokar bei allen aktuellen Themen, derer er sich annahm, vom konkreten Stoff auf allgemeine Kontexte zu abstrahieren. So ist *Der Engel der Geschichte*, ähnlich wie die *Élégie balkanique* (1992), auf die Kriege im ehemaligen Jugoslawien bezogen – die mazedonische Trommel Tapan weist ebenso darauf hin wie einige Tonbandaufnahmen von balkanischen Volksliedesängen und verschiedentlich eingestreute Allusionen auf islamische Melodien, Märsche und Tänze. Aber auch hier sind die in den Skizzen viel klarer hergestellten Bezüge – etwa eine Allintervallreihe, die das Volk repräsentiert, eine Zwölftonreihe für die SFOR-Truppen, eine diatonische Skala für die kosovarische



Szenische Anweisungen aus *Der Engel der Geschichte*

Befreiungsarmee UCK sowie weitere Motive und Skalen für Parteidader, Regierung, Jugoslawische Nationalarmee usw. – für das Publikum nicht im Detail nachvollziehbar. Und doch erhält man bei der Aufführung weitere Hinweise durch Schreie, sarkastisches Lachen oder Bravo-Rufe. Haltlose Lügen der Propagandisten verdeutlicht Globokar durch „kopflos“ spielende Bläser (Klarinetten entfernen ihre Mundstücke, Posaunen ohne Zug), und auch die schleichende Destabilisierung der Gesellschaft, bevor sie im Chaos des Krieges versinkt, ist in der immer mehr sich zum Tumult auswachsenden Musik durchaus nachvollziehbar. Ähnlich verhält es sich bei den beiden anderen Teilen der Trilogie, *Mars* und *Hoffnung* über den Polizeistaat und den Ausbruch der verschiedenen Kriege auf dem Balkan sowie die trügerische Hoffnung auf eine Lösung der Konflikte. Die Orchestermusiker werden damit zu Akteuren eines imaginären Instrumentalen Theaters, das seine Inhalte weniger in konkreten szenischen Aktionen

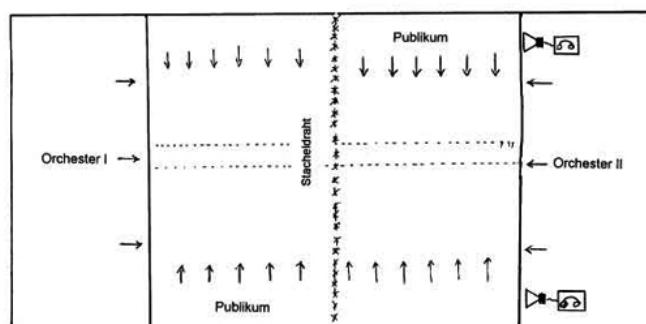
als in der musikalischen Ausdrucksweise und vor allem der Instrumentenbehandlung offenbart. Und sollten etwa bei der Aufführung des *Zerfall* keine zwei Bühnen zur Verfügung stehen, sieht die Partitur vor, das erste Orchester auf der Bühne, das zweite um das Publikum herum zu positionieren. So wird noch deutlicher, was Globokar mit der bildnerischen Vorlage des Zyklus, nämlich Paul Klees *Engel der Geschichte*, und Walter Benjamins Beschreibung dieses Werks assoziiert: Mit seinen Flügeln umarmt er die Katastrophen der Welt.

Noch während der Arbeit am *Engel der Geschichte* entstand *Les chemins de la liberté* (2004), womit Globokar auf Überlegungen zurückgreift, die er bereits für *Das Orchester* angestellt hatte: das Werk verzichtet auf einen Dirigenten, verkörpert er doch nicht nur die künstlerische Interpretationshöheit, sondern auch den damit verbundenen Starkult. Und sicher spielte auch hier wieder Elias Canetti eine Rolle, der in *Masse und Macht* schrieb: „Es gibt keinen anschaulicheren Ausdruck für Macht als die Tätigkeit des Dirigenten.“ Wie ein Orchesterwerk ohne Dirigent funktionieren könnte, hatte Globokar bereits in den 70er Jahren angedeutet: „Man braucht nur unter den Musikern einige Relais zu schalten, die Verantwortung für die Synchronisation auf mehrere Mitglieder zu übertragen, die Verwendung von Stoppuhren einzuführen, akustische Leitsignale mitzukomponieren und das Orchester so anzurufen, dass die Musiker einander sehen können. Und schon hätte man ein selbstregulierendes System, eine komplex verzahnte, von innen gesteuerte Maschine, die von der Person, die alle Macht an sich reißt, befreit ist.“ Dirigierte wird letztlich doch in *Chemins de la liberté*, eben von neun Musikern aus den jeweiligen Instrumentengruppen, die nach Instrumentenfamilien sortiert sind, so dass sich bei der Aufführungssituation zunächst das Bild eines klassischen Orchesters ergibt. Wer aber vermutet, dass es sich bei diesem Werk um ein ähnliches Konzeptstück handelt wie *Das Orchester*, sieht

sich beim ersten Blick in die Partitur eines besseren belehrt. Alle musikalischen Abläufe sind detailgenau notiert, es gibt keine freie Kommunikation zwischen den Instrumentengruppen. Dabei muten die Parts der Gruppen zunächst an wie das verzweifelte Ringen um Simultaneität, die aber durch die Notation ausgeschlossen ist, und die Musik baut sich zu einem tumultartigen Chaos auf. Erst nach einigen Minuten entwickelt sich aus den Streichern heraus ein Klangteppich, der schließlich in ein Dialogisieren der Gruppen mündet; nach aggressiven Akkordstakkati in unterschiedlichem Tempo, die nach und nach aus dem Tritt geraten, mündet das Werk wiederum in Klangflächen, die alleine durch die Dynamik bewegt erscheinen. Erst zum Schluss verwendet Globokar instrumentenuntypische Spielweisen: Die Flöten spielen ohne Kopf, die Klarinetten ohne Mundstück, das Blech macht nur noch Luftgeräusche und die Streicher spielen ein Glissando quasi in unendliche Höhen, die Musik erstickt. Einer der Wege der Freiheit führt über die Neudefinition des Instruments. Man mag das Stück als Gegenentwurf zu *Das Orchester* betrachten: wohl ist der Beweis erbracht, dass ein Orchester auch ohne Dirigent musizieren kann, seine Aufgabe jedoch übernehmen die Stimmführer sowie Metronome und Stoppuhren, außerdem ist für die Proben tatsächlich ein Dirigent vorgesehen. Den Erfolg der Aufführung jedoch kann er sich nicht ans Revers heften.

Übrigens schreibt Vinko Globokar mit *Les Chemins de la liberté* letztlich gegen sich selbst an, schließlich ist er auch Dirigent, der das soziale und künstlerische Gefüge dieses Apparats gut kennt. Nicht zuletzt hat er an der Ausbildung von Orchestermusikern mitgewirkt im Orchestra Giovanile Italiana, dessen Sommerkurse er 18 Jahre lang leitete. Deshalb behandelt er Orchestermusiker ähnlich wie Solisten oder Ensemblespieler: als mitdenkende, selbstverantwortliche und selbstbewusste künstlerische Individuen, die sich nicht mehr in ihrem Schildkrötpanzer verstecken müssen.

Aufstellungsplan der Orchestergruppen und des Publikums zu *Der Engel der Geschichte*, 1. Teil: *Zerfall*



Wenn der Raum eine solche Aufteilung nicht zulässt, dann sollen die beiden Orchestergruppen auf der Bühne möglichst weit voneinander, durch einen Stacheldraht getrennt, Platz nehmen. Man kann auf den Stacheldraht verzichten. In diesem Fall schaltet man das Tonband B [412] bei Buchstabe C ein. Falls der Stacheldraht vorhanden ist, wird das Tonband B [411] eine Minute vor dem Eintritt der beiden Orchestergruppen eingeschaltet und fünf Sekunden vor dem Anfang des Stückes wieder ausgeschaltet.

# De la musique pour les tortues

La zoologie répertorie actuellement 313 espèces de tortues et quelque 200 sous-espèces. Dans les grandes époques, le paysage orchestral allemand comptait 168 orchestres subventionnés par les fonds publics – les « sous-espèces » musicales et sociales des orchestres devaient cependant largement dépasser en nombre celles des tortues, à en croire toutefois les répétitions d'orchestre de Karl Valentin ou Federico Fellini. Les différends opposant compositeurs et orchestres allaient toutefois beaucoup plus loin et, pour les personnes concernées, ils étaient nettement moins cocasses que les simagrées présentées dans les films. Il n'était pas rare que l'on reproche à la musique de sonner mal, ou que l'on invoque des problèmes de budget parce que les partitions donnaient aux musiciens des indications de jeu qui devaient être rémunérées au-delà de leurs cachets. À preuve, les notes écrites par des chefs d'orchestre et que Vinko Globokar a rassemblées pour préparer sa première composition pour orchestre de 1975 portant justement sur le thème de l'orchestre. On y lit notamment que l'orchestre serait comme une tortue qui, au premier trouble, se retire dans sa carapace. L'idée de Globokar était donc de faire intervenir ce reptile dans *Das Orchester – Materialien zur Diskussion eines historischen Instruments*, un morceau qui, en six « plans », traite du quotidien professionnel des musiciens. L'œuvre recèle en outre des structures extrêmement complexes, avec toutes sortes d'actions dépassant le simple jeu instrumental, et qui peuvent certes être refusées par les musiciens mais uniquement si elles sont publiquement justifiées. Toutefois, *Das Orchester* n'est pas une diatribe contre la pratique orchestrale de l'époque ; au contraire, Globokar développe pour cette grande structure des modèles de communication qui favorisent la compréhension de son langage musical et remettent en cause les hiérarchies.

On peut considérer *Das Orchester* comme un résumé de l'histoire récente de la musique, comme le témoignage d'une époque où les modèles d'auto- et co-gestion étaient très implantés dans les domaines les plus divers de la société et de l'économie – d'autres œuvres de Dieter Schnebel, Michael Gielen, Hans Zender et Rolf Gehlhaar confirment également cette tendance dans la nouvelle musique. Toutefois, dans la pensée musicale de Vinko Globokar, l'action artistiquement responsable des interprètes occupe un rôle primordial. Les thèmes souvent extra-musicaux de ses œuvres sont communiqués non seulement au moyen des sons, mais aussi et toujours

par la manière dont ils sont produits. Dès les années 1970, Globokar a mené ce travail de communication sans lequel la vie de l'orchestre serait aujourd'hui inconcevable, son groupe cible restant toutefois le personnel artistique.

« Presque chaque compositeur rêve de figurer au répertoire symphonique. » Ce propos de Globokar fut publié en 1994, alors que le compositeur avait écrit et créé deux autres œuvres pour orchestre, une cantate, une œuvre de théâtre musical et d'autres pièces pour orchestre de chambre. De plus, les orchestres radiophoniques européens avaient beaucoup fait en faveur de la nouvelle musique ; Globokar pouvait se consacrer à d'autres sujets. Ainsi, *Standpunkte* (1977) traite du problème de la mise en musique d'un texte, et *Hello ! Do you hear me* (1986) aborde le thème de la communication humaine. À partir de 1995 suivirent d'autres œuvres pour grand orchestre, avec lesquelles il fit son entrée dans le répertoire symphonique.

Lorsqu'on étudie les esquisses de ses morceaux, conservées à la Fondation Paul Sacher à Bâle, on constate toute la complexité avec laquelle Globokar intègre dans le matériau musical les associations extra-musicales. Le thème auquel il se consacre est d'abord segmenté en plusieurs parties, à partir desquelles il génère ensuite différents motifs auxquels il attribue des séries ou des particules sérielles. Par moments viennent s'ajouter des motifs de musique sacrée ou populaire, en fonction de l'objet de la composition. Ce sont en général des citations d'origine ou bien du matériau concret, telles que des bandes sonores, qui, à la manière d'un collage, viennent compléter le matériau musical composé. Globokar a toujours refusé d'adapter de la musique populaire, comme Béla Bartók dans son œuvre, bien qu'il ait lui aussi étudié en profondeur la musique populaire des Balkans. Il s'en sert de temps à autre, uniquement pour le rythme de certaines phrases.

Le plan formel des œuvres reflète lui aussi les aspects du matériau. Dans les sections formelles, il ne s'agit cependant pas d'un « plot » qui se développe ; au contraire, Globokar jette des traits de lumière sur certains aspects particuliers ou des situations émanant du contexte de son sujet. Certes, on trouve dans la partition, sous forme d'intertitres, des éléments qui indiquent ces traits de lumière, mais pour l'auditeur et même pour l'orchestre, l'indexation de ces motifs



musicaux et séries en fonction du contexte extra-musical reste dissimulée – dans un premier temps, car le contenu est transmis en règle générale par la situation d'exécution. *Masse, Macht und Individuum* (1995), basé sur le livre *Masse et puissance* d'Elias Canetti, donne déjà, par la répartition en différents groupes instrumentaux, une image forte de la puissance que génèrent les comportements humains de masse quand ils sont guidés (grand orchestre, avec chef), des aspects aussi bien productifs que destructifs des comportements de masse non guidés (ensemble instrumental) et des individus protéiformes dialoguant également, les uns avec les autres, de leur rapport à la masse et à la puissance.

On reconnaît dès la première partie (*Zerfall*) que la trilogie pour orchestre *Der Engel der Geschichte* (2000-2004) tourne autour de conflits militaires : les deux parties de l'orchestre sont agencées de telle manière qu'elles doivent si possible se faire face et sont séparées par une installation de barbelés (lors de la création à Donaueschingen en 2000, cette installation était due à l'artiste roumaine Katalin Moldvay). Dans tous les thèmes d'actualité qu'il a traités, Globokar a veillé à replacer le sujet concret dans un contexte général plus abstrait. *Engel der Geschichte*, un peu comme *Élégie balkanique* (1992), fait référence à la guerre dans l'ex-Yougoslavie – le tambour macédonien (tapan) en est un indice, de même certains enregistrements de chants populaires balkaniques ou diverses allusions, ci et là, à des danses, marches et mélodies islamiques. Mais ici aussi, les renvois nettement présents dans les esquisses ne sont pas perceptibles dans le détail par le public : par exemple, une série contenant tous les intervalles pour représenter le peuple, une série dodécaphonique pour les troupes de la SFOR, une gamme diatonique pour l'Armée de libération du Kosovo UCK ainsi que d'autres motifs et gammes pour les cadres du parti, le gouvernement, l'armée nationale yougoslave, etc. Pendant le concert, on capte pourtant d'autres éléments à travers les cris, les rires sarcastiques et les clameurs. Les affabulations des propagandistes, Globokar les illustre par des instruments à vent jouant « sans tête » (les clarinettes retirent leurs embouchures, les trombones sont sans coulisse). De même la déstabilisation rampante de la société, qui va bientôt sombrer dans le chaos de la guerre, est tout à fait perceptible dans la musique qui dégénère de plus en plus en tumulte. Il en va de façon comparable dans les deux autres volets de la trilogie, *Mars* et *Hoffnung* qui traite de l'État policier, des différents conflits qui ont éclaté dans les Balkans et des faux espoirs d'une issue aux conflits. Les musiciens de l'orchestre deviennent ainsi les acteurs d'un théâtre instrumental imaginaire qui révèle sa teneur moins dans les actions scéniques

concrètes que dans le mode d'expression musical et surtout dans le traitement instrumental. Si, par exemple, lors de l'exécution de *Zerfall*, il n'y a pas deux scènes à disposition, la partition prévoit alors que le premier orchestre soit sur la scène et le deuxième positionné autour du public. De la sorte, il apparaît encore plus clairement comment Globokar fait le lien entre ce cycle, son modèle iconographique (l'œuvre de Paul Klee, *Engel der Geschichte*) et la description que Walter Benjamin en a donnée : avec ses ailes, il embrasse les catastrophes du monde.

Pendant le travail sur *Engel der Geschichte* voyaient déjà le jour *Les chemins de la liberté* (2004), dans lesquels Globokar reprend des réflexions amorcées avec *Das Orchester* : l'œuvre renonce au chef d'orchestre car il n'incarne pas seulement la souveraineté artistique de l'interprétation, mais aussi l'adulation qui l'accompagne. Ici aussi, Elias Canetti a certainement joué un rôle puisque lui-même écrit dans *Masse et puissance* : « Il n'est pas d'expression plus concrète de la puissance que l'activité du chef d'orchestre. » Comment une œuvre pour orchestre peut-elle fonctionner sans chef – Globokar évoque la question dès les années 1970 : « Il suffit de brancher quelques relais parmi les musiciens, de confier à plusieurs membres la responsabilité de la synchronisation, d'introduire l'utilisation de chronomètres, de prévoir, dans la composition, des signaux acoustiques et de disposer l'orchestre de telle manière que les musiciens puissent se voir les uns les autres. Et on aurait déjà un système autorégulateur, une machine soigneusement imbriquée, régie de l'intérieur, affranchie de la personne qui s'arroge le pouvoir. » Mais, en fin de compte, *Les Chemins de la liberté* sont quand même dirigés par neuf musiciens des différents groupes instrumentaux, classés selon les familles d'instruments. Pendant l'exécution, on a donc d'abord l'image d'un orchestre classique. Or celui qui suppose qu'il s'agit là d'une œuvre conceptuelle comparable à *Das Orchester* comprend au premier coup d'œil dans la partition qu'il en va tout autrement. Tous les processus musicaux sont notés au détail près, il n'y a aucune communication libre entre les groupes d'instruments. Les parties des différents groupes donnent d'abord l'impression d'une lutte désespérée pour la simultanéité, mais exclue par la notation, et la musique devient chaos tumultueux. Au bout de quelques minutes seulement les cordes élaborent un tapis sonore qui finit par instaurer un dialogue parmi des groupes ; après des staccatos agressifs de tempo variable, qui peu à peu sortent du rythme, l'œuvre débouche de nouveau sur des surfaces sonores que seule la dynamique semble mouvoir. C'est à la fin seulement que Globokar recourt à des modes de jeu instrumental atypiques : les flûtes jouent sans tête, les clarinettes sans em-



bouchures, les cuivres ne produisent plus que des soufflements et les cordes jouent un glissando dans des hauteurs quasiment infinies, la musique suffoque. Un des chemins de la liberté mène par la redéfinition de l'instrument. On peut voir le morceau comme l'opposé de *Das Orchester*: certes, la preuve est donnée qu'un orchestre peut se passer de chef, mais la fonction en est toutefois reprise par les chefs de pupitre, les métronomes, les chronomètres. Un chef d'orchestre est d'ailleurs effectivement prévu pour les répétitions. Cela dit, la réussite du concert ne fait pas sa gloire individuelle.

Avec *Les Chemins de la liberté*, Vinko Globokar compose au demeurant contre lui-même, car après tout il est lui aussi chef d'orchestre et connaît bien la structure sociale et artistique de cet appareil. Il a même participé à la formation de musiciens d'orchestre à l'Orchestra Giovanile Italiana, dont il a dirigé les classes d'été pendant 18 ans. Pour cette raison, il traite les musiciens d'orchestre de la même manière que des solistes ou des membres d'ensemble: comme des individus artistiques à part entière, responsables et conscients d'eux-mêmes, qui ne doivent plus se cacher sous leurs carapaces.



Vinko Globokar mit  
Sylvain Cambreling,  
Donaueschingen 2000

### Mon cher Vinko,

Sais-tu que notre première rencontre remonte à 1966. J'étais alors étudiant au conservatoire comme tromboniste ! Je suis allé entendre un concert du Domaine Musical, et là j'ai découvert à la fois le tromboniste et le compositeur.

Je ne savais pas alors que quelque 25 ans plus tard je serais amené à diriger ta musique. Mais déjà j'avais senti, compris, ton engagement, artistique, musical, social, politique. Déjà à cette époque tu ne faisais pas de compromis. Cela m'a plu, cela m'a impressionné.

Quand, par la suite, j'ai appris à te connaître, j'ai compris que rien n'était dogmatisme, mais simplement grande honnêteté intellectuelle et humaine.

Tu aimes les gens, tu aimes ton art, et tu aimes tes idées. On ne tergiverse pas avec cela. Ta générosité naturelle, ta langue et ton enthousiasme, ta curiosité, et ta ténacité, ta recherche et ton travail, nous ont donné des œuvres exceptionnelles, tant dans leur forme que dans leur contenu. Vinko, ta musique te ressemble : riche, généreuse, suprenante, « questionante », vraie ! Merci pour cela. Merci de nous l'avoir donnée. Que j'aie pu participer à la création de quelques-unes, est pour moi un privilège.

Reçois mon amitié,  
**Sylvain Cambreling**

### My dear Vinko,

Do you realise that our first meeting goes back to 1966? At the time I was a trombonist (!) at the Conservatoire; I went to listen to a concert at the Domaine Musical, and there I discovered both the trombonist and the composer.

I didn't know then that 25 years later I would be led to conduct your music. But I had already sensed and understood your engagement: artistic, musical, social and political. Back then you were already uncompromising. I liked that – it impressed me.

Later, when I got to know you, I came to understand that this came not from dogmatism, but from great honesty, both intellectual and humane.

You love people, you love your art, and you love your ideas. There's no messing about with that. Your natural generosity, your language and your enthusiasm, your curiosity and your tenacity, your research and your work: all these have given us exceptional works – exceptional in both their form and their content. Vinko, your music is just like you: rich, generous, surprising, 'questioning', true! Thanks for that. Thanks for having given us that. To have been able to participate in premiering some of them has been a privilege for me.

With friendship,  
**Sylvain Cambreling**

Negli anni ,90, un decennio di stagnazione e riflusso, uno degli incontri musicali importanti che posso dire mi abbia veramente segnato è stato senza dubbio quello con Globokar.

Vinko, compositore, interprete, direttore, improvvisatore, docente ... un modello di musicista, il ritratto della vitalità, dell'intelligenza, dell'umorismo, della concretezza, della generosità.

Perché in lui ci si ritrovano tutti i ricorsi e i percorsi di uno che ha vissuto tutte le esperienze della musica nuovissima, dalle lezioni di Stockhausen alle improvvisazioni radicali del New Phonic Art, dalle prime esecuzioni della Sequenza per trombone di Berio alle collaborazioni con il poeta Sanguineti, dalla post serialità al teatro musicale, dal jazz alla provocazione dadaista, dalla curiosità onnivora alla speculazione profonda.

Da queste esperienze sono scaturite le sue armi migliori: l'estro sconfinato, la libertà dei gesti più imprevedibili, gli accumuli, le ripetizioni, i cataloghi joyciani, le giustapposizioni e le sovrapposizioni di "alto" e "basso", lo humour corrosivo, ecc. I suoi lavori, soprattutto quelli orchestrali, mi mettono in condizione di allegro entusiasmo, come quando si affronta un viaggio o un progetto nuovo.

Il suo pezzo per contrabbasso *Dialog über Feuer*, estratto solistico dello sfogorante concerto per 4 strumenti e orchestra *Masse, Macht und Individuum* (a mio avviso uno dei lavori orchestrali più significativi degli ultimi vent'anni), è la fisicità spinta all'estremo con forzature fino all'inevitabile umorismo che ne consegue.

Ricordo di aver lottato assai su quella partitura e anche di aver avuto, non dico scontri, ma senz'altro discussioni forti con lui sui limiti fisici che il pezzo pretendeva infrangere (quasi 2' minuti di tremolo consecutivi metterebbero a dura prova qualsiasi polso!). Ma non potevo volergliene, a Vinko si perdonava tutto e, con il senno di poi, devo ammettere che di quella partitura non andrebbe cambiata una virgola.

Buon compleanno, carissimo Vinko!

**Stefano Scodanibbio**

In the 1990s, a decade of stagnation and regression, one of the most important musical encounters which I can really say I had, was without doubt that of meeting Globokar.

Vinko, composer, interpreter, director, improviser, professor.... A model of a musician, a portrait of vitality, of intelligence, of humour, of steadiness, of generosity.

Because one could find in him all the traits of someone who had lived through all the experiences of the latest modern music, from lessons by Stockhausen to the radical improvisations of New Phonic Art, from the world premieres of the Sequenza for trombone by Berio to the collaborations with the poet Sanguineti, from post serialism to music theatre, from jazz to the dadaist movement, from all consuming curiosity to profound speculation.

From these experiences were born his best characteristics: innovation without boundaries, the freedom of unpredictable musical gestures, the accumulations, the repetitions, the Joycean catalogues, the juxtaposition and superimposing of "high" and "low", the corrosive humour etc. His works, in particular the orchestral works, excite and enthuse me, such as when you are about to commence on a journey or a new project.

His piece for double bass, *Dialog über Feuer*, a solo extract from the dazzling concerto for 4 instruments and orchestra, *Masse, Macht und Individuum* (in my opinion one of the most significant orchestral works of the last 20 years), takes a physical form which is pushed to the extreme, inevitably ending with great humour.

I remember struggling quite a lot over this score and also to have had, I can't say arguments, but certainly lively discussions with him on the physical boundaries which the piece tried to push (almost 2 minutes of consecutive trills which would strain any wrist!). But I couldn't be upset with him, one forgives Vinko of anything and, with hindsight, I have to admit that I wouldn't have changed a note of the score.

Happy birthday, dearest Vinko!

**Stefano Scodanibbio**

Vinko Globokar wird gefeiert und das ist natürlich mehr als richtig! Wo wäre denn die Posaune heute ohne den Posaunisten Vinko Globokar? Naja, wahrscheinlich dort, wo die Hornliteratur stehen geblieben ist, nämlich im 19. Jahrhundert. Vinko hat mehr für die Posaune (und uns Posaunisten) getan als sonst irgend jemand im 20. Jahrhundert. Und nicht nur das, er war auch das Beispiel par excellence des „composer-performers“, ein Vorreiter der Gattung, die sich heutzutage inzwischen verbreitet hat. Während die „composer-performers“ des 19. Jahrhunderts hauptsächlich ihre eigenen Werke spielten, nützte Vinko Globokar dagegen seinen kompositorischen Verstand, um als Interpret anderen zu dienen. Einige Hauptwerke der Posaunenliteratur sind dank seiner kreativen Mitwirkung entstanden. Und seine eigenen Kompositionen sind eine große Bereicherung, an die sich immer mehr junge Spieler wagen. Gut, dass die Posaune allein seine Interessen nicht befriedigt hat. Mit seiner eisernen Disziplin und einer schier endlosen Begeisterung ist aus dem Posaunisten Vinko Globokar der Komponist Vinko Globokar geworden, ohne dabei den einen oder anderen Teil seiner selbst zu verraten oder zu vernachlässigen. Lieber verehrter Vinko, ich danke Dir!!

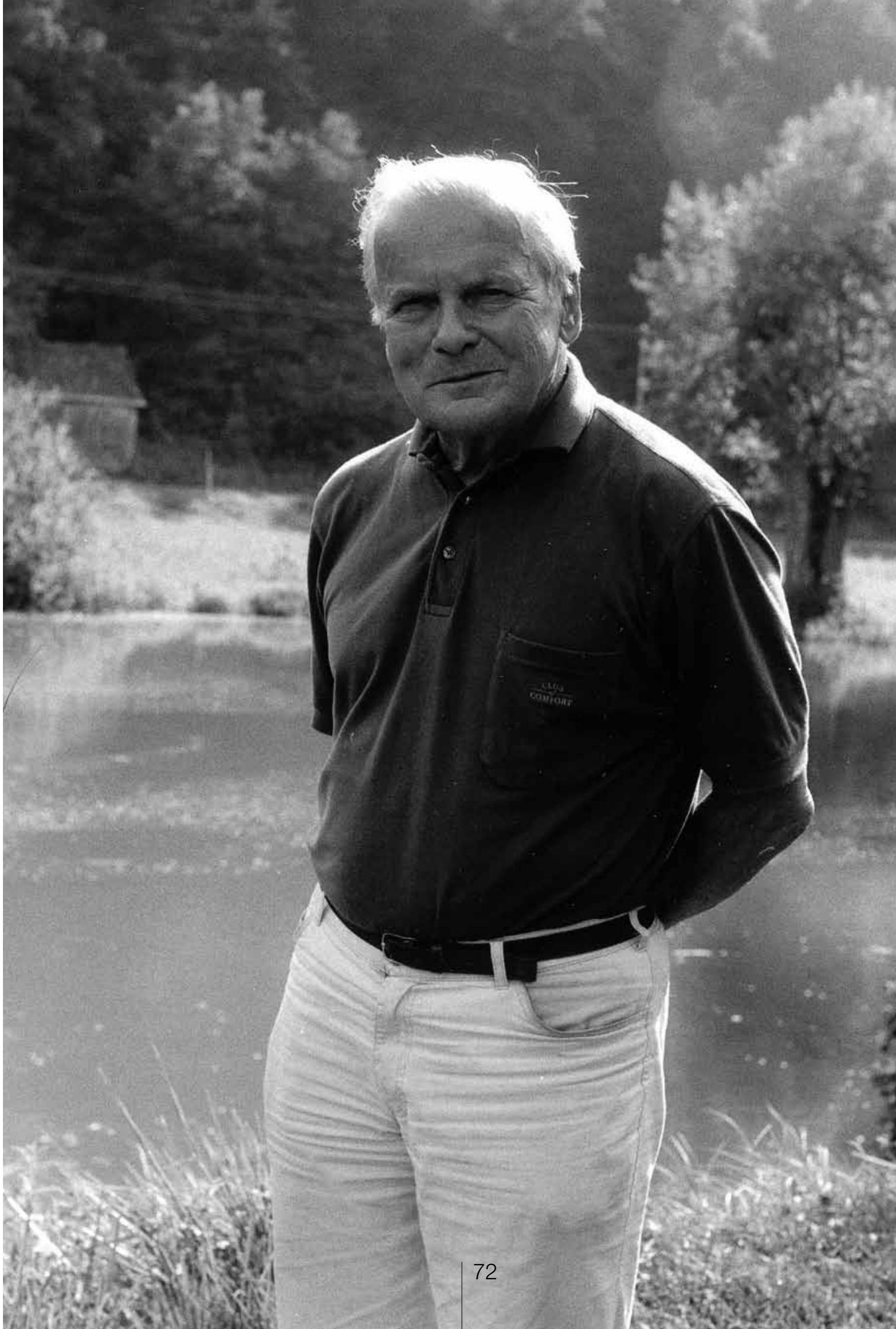
### Mike Svoboda

Vinko Globokar is being feted, and course, so he should be! Where would the trombone be today without the trombonist Vinko Globokar? Well, probably in the same place where the horn literature has got stuck, namely the 19th century. Vinko has done more for the trombone (and for us trombonists) than anyone else in the 20th century. And not only that: he was also the exemplar par excellence of the ‘composer-performer’, a pioneer of a genre that has become much more widespread these days. Whereas 19th-century ‘composer-performers’ mainly just played their own works, Vinko Globokar, on the contrary, used his understanding of composing so as to serve as the interpreter of other people’s works. Some major works of the trombone literature came about thanks to his creative collaboration. And his own compositions are great enrichments of the repertoire which ever more young players are taking on. It’s good that the trombone wasn’t enough on its own to satisfy his interests. Through iron discipline and endless sheer enthusiasm, Vinko Globokar the trombonist became Vinko Globokar the composer, without either side of his persona being betrayed or neglected. Dear, revered Vinko, my thanks to you!!

### Mike Svoboda

The score consists of seven staves for brass instruments. The first staff (Sx Bar.) starts with a tremolo instruction. The second staff (Vc.) has a dynamic f and various performance techniques like tremolo, sustato, and normal. The third staff (Ob.) shows slapping techniques. The fourth staff (Bk.) features slapping and ponticello playing. The fifth staff (Tr.) includes irregular rhythms and a 'Rhythmus ad libit.' instruction. The sixth staff (Fg.) shows sustained notes and 'etc...' markings. The seventh staff (P. solo) ends with a dynamic f. A tempo marking of 25" is placed above the staff. A circled note with an arrow pointing to it is labeled 'unbeweglich'. A box at the bottom right says 'Rohrblatt weg'.

Aus *Eppure si muove* für dirigierenden Posaunisten und Ensemble



# Biography

Vinko Globokar was born in **1934** in Anderny (France). From 13 to 21 years of age he lived in Ljubljana (Slovenia), where he made his debut as a jazz musician. He subsequently studied trombone at the National Conservatory in Paris (diploma in trombone and chamber music). He studied composition and conducting with René Leibowitz, counterpoint with André Hodeir, and continued his studies with Luciano Berio.

He has performed the premières of a large number of works for trombone by Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, Louis Andriessen, Toru Takemitsu, Jürg Wytttenbach and others.

He has conducted his works with the orchestras

of Westdeutscher Rundfunk, Radio France, Radio Helsinki, Radio Ljubljana, with the Philharmonic Orchestras of Warsaw, Jerusalem, Tokyo, etc.

From **1967** to **1976** he was professor at the Musikhochschule in Cologne. In **1969** he was among the founders of the free improvisation group „New Phonic Art“. From **1973** to **1979** he ran the department of instrumental and vocal research at IRCAM in Paris. From **1983** to **1999** he was teaching and conducting the 20<sup>th</sup>-century repertoire with the Orchestra Giovanile Italiana based in Fiesole (Florence). In **2003** he was made a honorary member of the International Society for Contemporary Music (ISCM).

Vinko Globokar lives in Paris and Žužemberk/Slovenia.

# Biografie

Vinko Globokar wurde **1934** in Anderny (Frankreich) geboren. Vom 13. bis zum 21. Lebensjahr lebte er in Ljubljana (Slowenien), wo er als Jazzmusiker debütierte. Danach studierte er Posaune am Conservatoire in Paris (Diplom in den Fächern Posaune und Kammermusik), Komposition und Dirigieren bei René Leibowitz und Kontrapunkt bei André Hodeir. Er war auch Schüler von Luciano Berio.

Globokar war der Solist zahlreicher Uraufführungen von Werken für Posaune von Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, Louis Andriessen, Toru Takemitsu, Jürg Wytttenbach und anderen.

Eigene Werke wurden unter seiner Leitung unter anderem vom Orchester des Westdeutschen Rundfunks, den Orchestern von Radio France, Radio Helsinki

und Radio Ljubljana sowie den Philharmonischen Orchestern Warschau, Jerusalem und Tokio aufgeführt. Von **1967** bis **1976** war Vinko Globokar Professor an der Musikhochschule Köln. Er gehörte zu den Gründern der **1969** entstandenen Gruppe für Improvisation „New Phonic Art“ und war **1973** bis **1979** Leiter der Abteilung Instrumental- und Vokalforschung am Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) in Paris. Von **1983** bis **1999** arbeitete er als Lehrer und Dirigent für Musik des 20. Jahrhunderts mit dem Orchestra Giovanile Italiana di Fiesole (Florenz). Im Jahr **2003** wurde er zum Ehrenmitglied der ISCM (IGNM) ernannt.

Vinko Globokar lebt in Paris und Žužemberk/Slowenien.

# Biographie

Vinko Globokar est né en **1934** à Anderny (France). De l'âge de 13 à 21 ans, il a vécu à Ljubljana (Slovénie) où il a débuté comme musicien de jazz. Il a ensuite étudié le trombone au Conservatoire National de Musique de Paris (1er Prix de trombone et de musique de chambre). Il a suivi les cours de composition et de direction d'orchestre de René Leibowitz, ceux de contrepoint d'André Hodeir et il a poursuivi ses études auprès de Luciano Berio. Il a créé une grande quantité d'œuvres pour trombone de Luciano Berio, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, Louis Andriessen, Toru Takemitsu, Jürg Wytttenbach...

Il a dirigé ses œuvres avec les orchestres du West-deut-

scher Rundfunk, de Radio France, Radio Helsinki, Radio Ljubljana, ainsi qu'avec la Philharmonie de Varsovie, Jérusalem ou de Tokyo. De **1967** à **1976**, il a occupé un poste de professeur à la Musikhochschule de Cologne. En **1969**, il a co-fondé le groupe d'improvisation libre « New Phonic Art ».

Entre **1973** et **1979**, il a été responsable du département de recherches instrumentales et vocales à l'IRCAM à Paris. De **1983** à **1999**, il a enseigné et dirigé le répertoire du XX<sup>e</sup> siècle auprès de l'Orchestra Giovanile Italiana à Fiesole/Florence. En **2003**, il a été nommé membre d'honneur de l'ISCM (SIMC). Vinko Globokar vit à Paris et à Žužemberk (Slovénie).

# List of Works

Published by RICORDI Paris (R.) and RICORDI Munich (Sy.)

## I. STAGE WORKS

### LES ÉMIGRÉS (1982-85)

Triptych

1st Part:

**MISERERE** for orchestra,  
five narrators and jazz trio (1982)  
Soli: soprano, 2 speakers (1 multi-  
lingual), 1 actor and parallel translators  
Orchestra: 3 Fl. Picc. Afl. 4 Ob.  
2 Cl in E flat. 2 Cl in B flat. Bcl. CBcl.  
3 Fg. 3 Cbfg. SSax. ASax. 2 BSax. / 6  
Hn. 2 Picctr. 2 Tr in C. 3 Ttbn. 2 Btbn.  
Cbtbn. 2 Tb. / Jazzperc. E-Gtr. Pno  
(Synth). / 14 Vi. 5 Vla. 9 Vc. 7 Cb.  
Première: Cologne, WDR, 27.11.1982  
Duration: 45'  
(R. 2398)

2nd Part:

### RÉALITÉS/AUGENBLICKE (1984)

for 5 singers, tape, film and slides  
Soprano, alto, tenor, baritone, bass  
Première: Montreuil, 4.6.1984  
Duration: 25'  
(R. 2491)

3rd Part:

**STERNBILD DER GRENZE** (1985)  
for 18-member orchestra, baritone solo,  
mezzo-soprano solo and 5 singers  
Soli: mezzo-soprano, baritone; 5 singers  
(S. A. T. Bar. B.)  
Orchestra: Fl (Picc). Cl. in E flat (Bcl). Cl  
in B flat (CBcl). TSax. BarSax. Fg (Cf).  
/ Hn. Tr in E flat (Picctr). Tr in C. Ttbn.  
Cbtbn. Tb. / Vi amp., Cb amp., E-Gtr.,  
Pno (Synth). 2 Perc.  
Première: Metz, 21.11.1985  
Duration: 35'  
(R. 2385)

**L'ARMONIA DRAMMATICA** (1987-90)  
Music Drama for orchestra, mixed choir,  
7 singers and tenor sax.  
Text: Edoardo Sanguineti  
Soli: Dramat. S., Ms., A., child's voice  
(male or female), T. Bar. B.  
Orchestra: 3.2.3.2./4.2.2.1./3 Perc.  
Synth. E-Gtr. / 12 Vi. 2 Vla amp. 4 Vc. 2  
Cb. - TSax.  
Première: Berlin, 11.3.1995  
Duration: 135'  
(R. 2457-2457A)

## II. ORCHESTRAL WORKS (ALSO WITH CHOIR/SOLOISTS)

### DER KÄFIG (1980)

for 36-member orchestra and  
improvising soloists (without conductor)  
2.2.2.2. / 3.2.1.0. / 3 Perc. Pno. /  
7.0.4.4.3.  
Première: Lugano, 7.2.1980  
Duration: 25' - 30'  
(R. 2398)

### HALLO! DO YOU HEAR ME? (1986)

for orchestra, mixed choir, jazz quintet  
and tape playback  
Mixed Chor: 4.4.4.4 amp.  
Orchestra: 4.4.4. TSax. BSax. 4. /  
6.3. Flghn. 4.1. / 4 Perc. Pno. Hf. /  
16.14.12.10.8. / Jazz quintet: Tr. TSax.  
Cb. Pno (Synth). Jazz-Perc. / Tape playback  
Première: 9.3.1987 Simultaneous radio  
broadcasts in Helsinki, Stockholm and Oslo  
Duration: 32'  
(R. 2406)

### LABOUR (1992)

for large symphony orchestra  
4.4.4.4. / 4.4.4.1. / Hf. Pno (Synth).  
5 Perc. / 18.16.14.12.10.  
Première: Cologne, 12.2.1993  
Duration: 27'  
(R. 2596)

### MASSE, MACHT UND INDIVIDUUM

(1995)  
for orchestra and 4 soloists  
1. Orchestra: 2.2.2.2. / 1. Flghn. 2.1. /  
2 Perc. Hf. / VI. Vla. Vc. Cb.  
2. Orchestra: 2.2.2.2. / 4.2.2.0. / 4 Perc.  
E-Organ / Strings  
Soloists: Acc. Gtr. Cb. Perc.  
Première: Donaueschingen, 20.10.1995  
Duration: 40'  
(R. 2706)

### ANTI-ZAPPING (1999)

for symphony orchestra  
1. Picc. Afl. 2. C a. 2 (Eflat, A). Bcl. 2.  
Cf. / 4. 2. Picctrp. 2. 1. / Hf. Synth. /  
1. 0. 1. 1. 1.  
Première: Mainz, 12.11.2000  
Duration: 5'  
(SI 267)

### DER ENGEL DER GESCHICHTE

(2000-2004)

1st Part:

**ZERFALL** (2000)  
for two orchestral groups and tape playback  
3 (Picc, Afl). 3 (C a). 3 (Picc, Bcl). Ssax  
(Barsax). 2. Cf. / 4. 3 (Picctr, Flghn).  
2. Btbn. 1. / Hf. Pno (Synth). Gtr (E-Gtr).  
E-Bass. Mand. Cim. Acc. 4 Perc. /  
16. 14. 12. 10. 8. / Tape.  
Première: Donaueschingen, 22.10.2000  
Duration: 30'  
Sy. 3498 \*Score / Parts / Tape.

2nd Part:

**MARS** (2001/02)  
for two orchestral groups, tape and live  
electronics  
3 (Picc, Afl). 3 (C a). 3 (PiccCj. Bcl.).  
Ssax (Barsax). 2. Cf. / 4. 3 (Picctr).  
3. 1. / Hf. Synth. Gtr (E-Gtr). E-Bass.  
Mand. Cim. Acc. 4 Perc. / 12. 9. 10. 10.  
8. / 8 microphone carriers, tape, live-  
el.(2 people).

Premiere: Munich, 12.7.2002

Duration: 32'

Sy. 3528 \*Score / Parts / Tape.

3rd Part:

### HOFFNUNG (2003/04)

for two orchestral groups and sampler  
3 (Picc. Afl). 3 (C a). 3 (PiccCl. Bcl). Ssax  
(Barsax). 2. Cfg. / 4. 3 (Picc. Flghn).  
2. Btbn. 1. / Hf. Pno (Sam). Gtr (E-Gtr).  
Bgtr. Mand. Cim. Acc. 4 Perc. / 16. 14.  
12. 10. 8. (Hf. Mand. Acc. Gtr. Cim. el.  
amp.)

Premiere: Strasbourg, 18.9.2004

Duration: 33'

Sy. 3581 \*Score / Parts.

### LES OTAGES (2003)

for orchestra and sampler  
4 (Picc, Afl). 3. C a. 4 (Picc, Bcl, CBcl).  
4 (Cf). / 6. 4 (Picctr, Flghn). 4 (Btbn,  
Cbtbn). 1. / Hf. Pno. Sam (Synth).  
4 Perc. / 16. 14. 12. 10. 8.  
Premiere: Tokyo, 27.8.2004  
Duration: 30'  
Sy. 3529 \*Score / Parts.

### LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

(2003/05)  
for orchestra without conductor  
3 (Picc). 2. C a. 2. Bcl. 3 (Cf). / 6. 3. 2. 1. /  
4 Perc. / 8. 8. 8. 6. 4.  
Premiere: Saarbrücken, 23.5.2004  
(First version),  
Ljubljana, 20.6.2006  
Duration: 14'  
Sy. 3580 \*Score / Parts

### MUTATION (2006/07)

for a singing orchestra  
2. Picc. 2. C a. . 2. Bcl. 2. Cf. / 4. 3. 3  
(2 Ttbn. Btbn). 1. / Pno. Hf. Tp. 4 Perc. /  
16. 14. 12. 10. 8.  
For Michael Gielen's 80th birthday  
Premiere: Berlin, 2.7.2007  
Duration: 8'  
Sy. 3730 \*Score / Parts

## III. WORKS FOR LARGE ENSEMBLE

### EISENBERG (1990)

Version for ensemble: for 16 musicians  
ad libitum (1990)  
4 woodwind insts., 4 brass insts.,  
4 melody insts., 4 perc.  
Premiere: Metz, Rencontres  
Internationales de Musique, 18.11.1990  
Duration: ca. 25'

Version for orchestra: Picc. Fl. Ob. C A.  
Cl. Bcl. 2 Fg. / Picctrp. Trp. Flügelhn. 2  
Hn. 2 Tbn. Tb. / 4 Perc. E-Gtr. Synth. /  
10. 0. 8. 8. 0.  
Premiere: Ljubljana, 13.4.1994 /  
Duration: 25'  
(R. 2573)

**ZLOM** (1997)  
for 26 musicians and tape playback  
3. 2. 3. 2. / 1. 3. 3. 0. Euph. / Acc. Hf.  
Perc. Pno (Synth). E-Gtr. / 1 Vi. / Tape.  
Premiere: Saarbrücken, 23.05.1998  
Duration: 23'  
(R. 2831)

**CROCS-EN-JAMBE** (2000)  
for wind band  
2 Tr. 2 Tbn. Tb. Tsax. Asax. 2 Perc.  
Premiere: 1.4.2000, Aix-en-Provence  
Duration: variable  
Sy. 3523 \*Score / \*Parts

**EPPURE SI MUOVE** (2003)  
for conducting trombonist and  
11 instrumentalists  
Ob. Bcl. Fg. Ssax. Tr. Vi. Cb. Pno. Acc.  
E-Gtr. Cimb.  
Premiere: 2.10.2003, Ljubljana  
Duration: 19'  
Sy. 3578 \*Score / Parts

#### **IV. WORK FOR CHOIR (WITH SOLO INSTRUMENTS)**

**KOLO** (1988)  
for mixed choir, solo trombone and live  
electronics  
Mixed choir (12.12.12.12). The trombone  
is connected to a sound processor.  
Premiere: Cologne, 27.11.1988  
Duration: 25'  
(R. 2445)

#### **V. WORKS FOR SMALL ENSEMBLE / CHAMBER MUSIC**

**TRIBADABUM EXTENSIF SUR  
RYTHME FANTOME** (1981)  
for three percussionists or for three  
percussionists and an unlimited number  
of percussionists  
Premiere: Romans, 7.7.1981  
Duration: 25'  
(R. 2390)

**PAR UNE FORÊT DE SYMBOLES**  
(1986)  
for six musicians ad libitum  
Premiere: Nice, 5.2.1986  
Duration: maximum 35'  
(can also be given as a stage performance)  
(R. 2401)

**DISCOURS VII** (1987)  
for brass quintet  
2 Tr. in C, Hn. Tbn. Tb.  
Premiere: Florence, 14.11.1988  
Duration: 15'  
(R. 2418)

**FREU(N)DE** (1987)  
for six cellos  
Premiere: Graz, Musikprotokoll,  
22.10.1987  
Duration: 6'  
(R. 2432)

**DOS À DOS** (1988)  
for two soloists (brass instruments or  
portable woodwind instruments)  
Premiere: Cologne, WDR, 24.1.1988  
Duration: max. 10'  
(R. 2433)

**KVADRAT** (1989)  
for four percussionists  
Premiere: Lerchenborg, 28.7.1989  
Duration: 12'  
(R. 2476)

**DISCOURS VIII** (1989-90)  
for wind quintet  
Fl. Ob. Cl. Hn. Fg.  
Premiere: Metz, 18.11.1990  
Duration: ca. 20'  
(R. 2572)

**ÉLÉGIE BALKANIQUE** (1992)  
for flute, guitar and percussion  
Premiere: Hamburg, 28.1.1993  
Duration: 25'  
(R. 2618)

**BLINDE ZEIT** (1993)  
for seven musicians and tape playback  
Fl. Picctr (B flat). Vi. Vla. Vc. Pno. Perc.  
Premiere: Brest, 10.5.1994  
Duration: 26'  
(R. 2656)

**DISCOURS IX** (1993)  
for two pianos  
Premiere: Saarbrücken, 21.5.1993  
Duration: 20'  
(R. 2634)

**LETTERS** (1994)  
for soprano and five instruments  
Soprano / Vla. Vc. Cb. 2 Cl.  
Premiere: London, St. John's Smith  
Square, 29.6.1994  
Duration: 15'  
(R. 2678-9)

**SKELET** (1995)  
for four musicians and sound processor  
1 melody instrument (Fl. Vi. Tbn.),  
1 harmony instrument (Pno. Acc. or  
other), 1 percussionist, 1 non-Western  
musician or singer (e.g. Indian, Arab or  
Japanese)  
Premiere: Ghent, 9.9.1995  
Duration: 20'  
(R. 2753)

**CONTREPOINT BARBARE** (1996)  
for violin, cello, accordion and tape  
playback  
Premiere: Lyon, 16.3.1997  
Duration: 18'  
(R. 2804)

**JURIRITUBAIOKA** (1996)  
for tuba in F and piano  
Premiere: Guebwiller, September 1997  
Duration: 12'  
(R. 2772)

**RÉPONSE À „LETTERS“ APRÈS  
„SECOND THOUGHTS“** (1997)  
for soprano, flute, accordion and  
percussion  
Premiere: Hannover, 23.5.1997  
Duration: 16'  
(R. 2799)

**TERRES BRÛLÉES, ENSUITE...**  
(1998)  
for piano, saxophone, (S. A. Bar.) with  
sound processor, percussion and tape  
playback  
Premiere: Bremen, 14.1.1999  
Duration: 30'  
(R. 2896)

**NOUS PENSONS QUE...** (1998)  
for soprano, clarinet, cello, piano,  
synthesizer, percussion and tape  
playback  
Premiere: Paris, Théâtre Danois,  
16.12.1998  
Duration: 25'  
Sy. 3166 \*Score / Parts

**AKTUS UNTER STROM** (1999)  
for oboe, horn and double bass, live  
electronics, tape playback and stage  
actions  
Premiere: Karlsruhe, ZKM, 21.1.2000  
Duration: 38'  
Sy. 3505 \*Score

**RÊVE D'UN TOURISTE SLOVÈNE AU  
WALLIS** (2000)  
for eight musicians / with stage actions  
Cl (or Bcl or Cb). Cl (or Sax). Vi. Cb  
(or Vc). Acc (or Harm). Acc (or Synth).  
Dulcimer (or psaltery or E-Gtr). Dulcimer  
(or Cim).  
Premiere: Lucerne, 19.8.2001  
Duration: 25'  
Sy. 3515 \*Score

**LA PRISON** (2001)  
for eight instrumentalists  
Acc. Hf. Cim. E-Gtr. Vi. Vla. Vc. Cb.  
Premiere: 18.8.2001, Rümlingen  
Duration: 22'  
Sy. 3522 \*Score

**AVGUSTIN, DOBER JE VIN** (2002)  
for wind quintet  
Premiere: 13.11.2002, Ljubljana  
Duration: 12'  
Sy. 3210 \*Score

**MÉTAMORPHOSES PARALLÈLES**  
(2004/2005)  
for viola, piano, auxiliary instruments and  
live electronics  
Premiere: Brussels, 13.3.2005  
Duration: 18'  
Sy. 3160 \*Score / \*CD

**RÊVE ÉNIGMATIQUE NO. 135**  
(2006/07)  
for guitar quartet, and two samplers and  
props  
Premiere: Berlin, 18.3.2007  
Duration: 16'  
Sy. 3731 \*Score

- Klüppelholz, Werner:  
**Die Alchemie des Alltags.**  
**Zum Musikdenken Vinko Globokars**  
in: *MusikTexte* Nr. 11, Köln 1985
- ders. und Sigrid Konrad (Hrsg.):  
**Vinko Globokar. 14 Arten einen Musiker zu beschreiben.**  
Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009
- Köhler, Armin:  
**Individuum und Kollektiv. Interview mit Vinko Globokar**  
in: *Positionen* Heft 3, 1989, S. 12-15
- König, Wolfgang:  
**Vinko Globokar. Untersuchungen zum Schaffen 1965-1975**  
Diss., Köln 1976, publiziert als:  
Vinko Globokar. Komposition und Improvisation, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1977
- ders.:  
**Das Instrument als Sprachwerkzeug bei V. Globokar**  
in: *Das Orchester*, H. 1, Mainz 1978
- Konold, Wulf:  
**Neue Perspektiven des Orchesters**  
in: *Musica*, H. 4, Kassel 1977, S. 311-314
- Kurtz, Michael:  
**Vinko Globokar**  
in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg.  
von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer,  
München: Edition Text+Kritik 1992
- Leman, Marc:  
**Production and Recognition of a New Kind of Speech in Avant-garde Music**  
in: *Communication and Recognition*, Bd. 14, 1981, S. 213-226
- Lück, Rudolph:  
**Von der Tuba zur verfremdeten Posaune**  
in: *Neue Zeitschrift für Musik*, H. 9, Mainz 1970
- Lund, Erik:  
**The „Discours“ of Vinko Globokar. To Speak <-> To Play**  
Diss., University of Illinois 1988
- Mathez, Jean-Pierre:  
**Vinko Globokar, l'insurgé**  
(V.G., der Aufständische), in: *Brass Bulletin*, H. 84, Bulle 1993, S. 76-89
- Nedina, Karolina:  
**Vinko Globokar – med idejo izseljenstva v glasbi, improvizacijo in glasbenim gledaliscem.**  
91. Zbornik predavanj, Univerza Ljubljana
- Nimczik, Ortwin:  
**Art. Vinko Globokar**  
in: *Metzlers Komponistenlexikon*, hrsg.  
von Horst Weber,  
Stuttgart: Metzler 1992, S. 281-283
- O'Loughlin, Niall:  
**Vinko Globokar, agent provocateur. Shock tactics in the concert hall**  
in: *Provokacija v glasbe / Provokation in der Musik*, hrsg. von Primoz Kuret, Ljubljana: Festival Ljubljana 1993, S. 177-186
- Tartig, Christian:  
**Des dispositions compositionnelles**  
in: *Arte Factum*, H. 8, 1985
- Wilson, Peter Niklas:  
**Zwischen Hypertrophie und Reduktion. Virtuosität in der neuen Musik**  
in: *Musica*, H. 3, Kassel 1987, S. 222-226
- ders.:  
**Das Malheur ist schon gemacht – Vinko Globokars „Élégie balkanique“**  
in: *MusikTexte*, H. 53, Köln 1994, S. 11-16

## Discography (Selection)

- Airs de voyage vers l'intérieur**  
Chor der Scola Cantorum Stuttgart,  
Leitung Clytus Gottwald  
Michel Portal (Klar.), Vinko Globokar (Pos.)  
CD Cadenza 800894 (Atelier Scola  
Cantorum 4)
- Accord / Discours IV / Discours VI / Toucher / Voix Instrumentalisée**  
CD Koch-Schwann-Aulos 3-1063-2
- Cri des alpes / Discours II / Échanges / Kolo / Prestop II**  
Vinko Globokar, Posaunenquartett „Four Bones“, Chor Tone Tomsic de Ljubljana  
CD Harmonia Mundi HMC 905214
- Discours IV**  
Alain Damiens, Eric Lumberger, Olivier Voize  
CD ADDA-MFA 581277 - AD/184
- Atemstudie / Ausstrahlungen / Fluide / Hallo! Do you hear me?**  
Orchestre Musique Vivante,  
Leitung Diego Masson,  
Rundfunkorchester Slovenija, Chor Tone Tomsic aus Ljubljana, Leitung V. Globokar  
CD Harmonia Mundi HMC 90933
- Eisenberg**  
RTV-Orchester Slovenija,  
Leitung Vinko Globokar  
CD Koch-Schwann 3-5037-1
- Eisenberg / Labour / Airs de voyage vers l'intérieur**  
University of Illinois New Music Ensemble, RTV-Orchester Ljubljana,  
Vocalensemble „Ad hoc“ Ljubljana,  
Leitung Vinko Globokar  
CD col legno WWE 20004

- Élégie balkanique / Étude pour Folklore I / Discours VII / Res/As/Ex/Inspirer**  
Vinko Globokar, Ensemble l'Art pour l'Art,  
Musiker des Orchesters Giovanile Italiana  
CD Koch-Schwann-Aulos 3-1497-2
- Les Émigrés**  
Orchestre Musique Vivante,  
Leitung Diego Masson, Vinko Globokar  
CD Harmonia Mundi HMC 905212
- Laboratorium (excerpt)**  
Ensemble Musique Vivante,  
Leitung Diego Masson  
CD col legno WW 7 31906
- Masse, Macht und Individuum**  
Orchester des Südwestfunks,  
Leitung Michael Gielen  
CD col legno WWE 3CD 31898
- Toucher**  
Steven Schick  
CD Newport Classic - LC 8554,  
New Music Series vol. 5
- Freu(n)de für 6 Violoncelli**  
Studenten von Heinrich Schiff  
CD MP 30/4-6 (30 Jahre Musikprotokoll  
Graz)
- Dialog über Luft**  
Teodoro Anzellotti, Akkordeon  
HAT(now) ART (WDR)
- Kvadrat für 4 Schlagzeuger**  
Helios Percussion Quartet  
CD VAND OEUVRE 0018
- Monolith**  
für eine Flötistin  
Astrid Schmeling  
CD Artist ARTS 81132
- Oblak semen / Discours IX / Zirom**  
Vinko Globokar (Pos.), Klavierduo Stenzl,  
Orchestra Giovanile Italiana,  
Ltg. V. Globokar  
CD Sargasso SCD 28037 (London)
- Der Engel der Geschichte:**  
**Teil 1 „Zerfall“**  
SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden  
und Freiburg, Ltg. Sylvain Cambreling  
CD col legno WWE 4CD 20201
- Kvadrat / Ombre / Pensée écartelée / Dialog über Erde / Tribadabum extensif sur rythme fantôme**  
Matthias Kaul, Schlzg  
CD Wergo CD WER 66622
- Der Engel der Geschichte I - III / Les otages**  
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden  
und Freiburg, Ltg.: Fabrice Bolon,  
Martyn Brabbins;  
EXPERIMENTALSTUDIO des SWR,  
Freiburg, Reinhold Braig und Joachim  
Haas, audio engineering und Klangregie  
/ Symphonieorchester des Bayerischen  
Rundfunks, Ltg.: Arturo Tamayo  
CD col legno WWE 2SACD 20609
- Kartomlin croisé** (2001)  
Lenka Zupkova, E-Violine  
CD Artist ARTS 81152
- DISCOURS VIII** (Fragment) (1989-90)  
CD-Beilage, in: Vogt, Harry / Hilberg,  
Frank (Hg.): Kammerton der Gegenwart,  
Wolke Verlag, Hofheim, 2009  
(ISBN 978-3-936000-56-6)

# Index

<b>Vorwort / Preface .....</b>	3
Hartmut Lück	
<b>Slovenian Traditions – European Perspectives .....</b>	4
<b>Slovenische Traditionen – Europäische Perspektiven .....</b>	8
<b>Traditions slovènes – Perspectives européennes .....</b>	12
Grußwort: Magnus Lindberg .....	7
Grußwort: Olga Neuwirth .....	15
Gilbert Amy	
<b>To Vinko! .....</b>	16
<b>Für Vinko .....</b>	17
<b>À Vinko ! .....</b>	19
Richard Toop	
<b>Distant, but Unforgettable .....</b>	21
<b>Fern, aber unvergesslich.....</b>	23
<b>Lointain mais inoubliable .....</b>	24
Grußwort: Uros Rojko .....	25
Grußwort: Matthias Kaul .....	26
Ekkehard Jost	
<b>Mon ami Vinko .....</b>	27
<b>Mon ami Vinko .....</b>	29
<b>Mon ami Vinko .....</b>	31
Grußwort: Teodoro Anzellotti .....	32
Grußwort: Michel Portal.....	33
Grußwort: Michael Riessler .....	34
Helge Leiberg: <b>Zeichnung für Vinko .....</b>	39
Josef Anton Riedl: <b>Für Vinko Globokar .....</b>	40
<b>Szenenfotos aus L' Armonia drammatica .....</b>	42
Roland Quitt	
<b>Globokar and the Theatre .....</b>	35
<b>Globokar und das Theater.....</b>	43
<b>Globokar et le théâtre .....</b>	48
Grußwort: André Richard .....	47
Heinz Holliger: <b>Zrcalo .....</b>	53
Clytus Gottwald	
<b>Airs de voyage vers le temps passé .....</b>	56
<b>Airs de voyage vers le temps passé .....</b>	57
<b>Airs de voyage vers le temps passé .....</b>	59
Grußwort: Pierre Boulez .....	60
Sigrid Konrad	
<b>Music for tortoises .....</b>	61
<b>Musik für Schildkröten .....</b>	63
<b>De la musique pour les tortues .....</b>	66
Grußwort: Sylvain Cambreling .....	69
Grußwort: Stefano Scodanibbio.....	70
Grußwort: Mike Svoboda .....	71
<b>Biography / Biografie / Biographie.....</b>	73
<b>List of Works .....</b>	74
<b>Bibliography .....</b>	77
<b>Discography .....</b>	78

---

## Impressum

© 2009 by G. Ricordi & Co.,  
Bühnen- und Musikverlag GmbH, München  
[www.ricordi.de](http://www.ricordi.de)  
[www.ricordishop.de](http://www.ricordishop.de)

Alle Rechte vorbehalten  
All rights reserved

**Übersetzer/Translators:**

All English translations: Richard Toop,  
except S.61-63: Graham Lack

All French translations:  
Martine Passelaigue,  
except S. 12-15, 48-52:  
Henri-Alexis Baatsch

Italian translation: Sarah Bruce  
Deutsche Übersetzung: Birgit Gotzes

**Fotonachweis/Photographies:**

Philippe Gontier (Titelfoto)  
Astrid Ackermann (Rückseite)  
Susanne Hofmann (S. 9)  
Pit Ludwig (S. 23)  
Manfred Melzer (S. 24)  
Velizar Vesovic (S. 29)  
Etienne Dobiecki (S. 33)  
Matthias Stutte (S. 42, 44)  
Nat Peck (S. 49)  
Philippe Coqueox (S. 60)  
Marianne Fleitmann (S. 72)  
Astrid Ackermann (S. 28)  
Hans Kumpf (S. 31, 69)  
Katalin Moldvay (S. 56, 62)  
Privatarchiv Vinko Globokar (S.5, 14, 16,  
20, 27, 34, 35, 52, 60, 71)

verwendet mit freundlicher Genehmigung  
by kind permission of the copyright owners

Der Abdruck der Komposition von  
Heinz Holliger erfolgt mit freundlicher  
Genehmigung von  
Schott Music GmbH & Co. KG.

Miniaturen zu den Seitenzahlen aus  
*L'Introspection d'un tubiste*

Artwork: Brigitte Zimmermann, München  
Print: Plöchl-Druck Ges.m.b.H & Co. KG,  
A - 4240 Freistadt  
Edited by Sibylle Kayser, Michael Zwenzner

ISBN 978-3-938809-42-6



# RICORDI

