

pobud, ki prihajajo od zunaj, ter zato polagoma postaja toga in sterilna fraza, geslo brez vsebine...

In Merleau-Ponty sam? Za nas je pri njem pomembno že to, da je diskutiral z marksizmom. Zato je vreden obravnave in ga bo treba še obravnavati. S kakršnokoli diskusijo lahko marksizem samo pridobi in se obogati. V diskusiji se namreč tisto, kar je resnično, ne le pokaže za resnično, temveč postane bolj resnično, globlje. Zato ni marksizmu nič tako potrebno kot ljudje, ki diskutirajo z njim — pa naj bodo prijatelji ali sovražniki.

Diskusija lahko škodi le tistemu, kar je v marksizmu neresnično: dogmi.

Jan Makarovič

GLASBENA GRAFIKA — GLASBENI JEZIK BODOČNOSTI?

Ivo Petrić

Če odštejemo tako imenovano *tape music* (to je konkretno in elektronsko glasbo), predstavlja v poizkusih današnje glasbene avantgarde vpeljava nove glasbene pisave zagotovo najpomembnejšo in najusodnejšo novost. Glasbeni eksperimentatorji so v svojih iskanjih prišli namreč že tako daleč, da jim je tradicionalna notna pisava postala nenadoma pretesna in nezmožna izraziti tisto, kar bi sodobna glasba po njihovem morala. Povojni glasbeni razvoj, ki se je najprej oprl na izročilo Antona Weberna, to je na najradikalnejšo dodekafonijo, ki je iz abstraktnega pointilizma prešla v totalno organizacijo, je kmalu zašel v monotono sivino. Uniformnost forsiranega sloga je kmalu izenačila glasbeni jezik privržencev dodekafonije v povsem neosebno in zato kaj kmalu nezanimivo tonsko konstruiranje. Ta »postwebernijanski slog« je postal vodilnim avantgardistom sčasoma ovira za dosežke, ki bi jim zagotovili mesto na vrhu glasbenega Parnasa. Pričelo se je mrzlično iskanje novega. Plaz je sprožil nemški novator Karlheinz Stockhausen s svojim delom *Klavierstück XI* leta 1956.

Tej skladbi in vsem, ki so ji sledile, ni botrovalo naključje, če verjamemo razlagam in razpravam njih avtorjev. Karlheinz Stockhausen je razvil posebno estetiko, da bi opravičil svoje početje, in skušal celo dokazati, da je takšno komponiranje glasba bodočnosti. Ker so njegove misli zanimive tudi za nasprotnike pretiranega eksperimentiranja, jih bom skušal v kratkem strniti in obenem uporabiti v analitični oceni nekaterih del te smeri.

Naj najprej nakratko ocenim smisel njegovega *Klavierstück XI*. Skladba je natisnjena na enem samem velikem listu in je na njem razkosana na 19 posameznih, vsaksebi stoječih delov, ki so izpisani sicer v še popolnoma tradicionalni pisavi z izjemo nekaj znakov za nemo pritiskanje tipk in za tako imenovane tonske grozde — *clusters*. Glavna novost tega dela leži v oblikovanju skladbe, v njeni formi. V obširnemu navodilu na hrbtni strani skladbe čitamo tole: *izvajalec naj pogleda na papir brez predhodnega razmišljanja ali priprave in izbere skupino, ki jo izvaja v poljubnem tempu, poljubni dinamiki in artikulaciji. Ob koncu vsake grupe stoji navodilo za izvajanje sledeče grupe. Le-to*

zopet izbere brez razmišljanja in jo izvaja v načinu, ki ga je predhodno prebral ob koncu prejšnje grupe. Ta postopek ponavlja vse dotlej, dokler ne naleti na katero grupo tretjič. Tedaj naj se skladba konča. Pri morebitnem ponavljanju grup upošteva dodatna navodila, ki grupo v malenkostih izpremene; glavna izprememba pri takšnem ponavljanju leži namreč že tako v drugi dinamiki, tempu in artikulaciji, ker ponavljano grupo zanesljivo doseže z drugačnimi napotki kot prvič. Že bežno razmišljanje nam pove, da ta skladba nima ne začetka ne konca. Ta je poljuben in odvisen od izvajalčeve trenutne volje. Glasbeno obliko torej izvajalec sproti improvizira. Tu smo pri bistvu novega načina komponiranja. Stockhausen priporoča na koncu navodil, naj se skladba na istem koncertu izvaja vsaj dvakrat ali celo večkrat, ker bo vsakokratna izvedba drugačna in bo šele tako namen dela popolnoma dosežen.

Nekaj grafičnih znamenj, ki jih je uporabil Stockhausen pri tej svoji skladbi — grafična znamenja za artikulacijo —, je botrovalo nadaljnjemu razvoju in se v sledečih delih nekaterih skladateljev razvilo v povsem samostojno smer — glasbeno grafiko. Preden se poglobimo seznanimo s temi dosežki, naj spregovori Stockhausen in nas skuša prepričati o zgodovinski nujnosti takšnega početja.

V svojem predavanju *Musik und Graphik*, ki ga je imel na Darmstadtskih dnevih sodobne glasbe, pričinja svoja izvajanja za ugotovitvijo, da obstajata, odkar poznamo notno pisavo, dva poklica: komponist, ki piše, in izvajalec, ki igra. Improvizacijo, ki je v navadi pri jazzu, odpravi z očitkom, da vedno bolj propada zaradi šablonskega ponavljanja na pamet naučenih obrazcev. Po njegovem se je pričel razkroj glasbenega ustvarjanja, ker ni bil več mogoč spontani akt izražanja, ki si ga vedno bolj prilajajo interpreti. Komponistom ostaja zato le opravilo pisalca not. To stanje je tembolj pereče, ker so nekdanji vseznalci že zdavnaj izumrli in se glasbeniki danes vse bolj specializirajo: le redki skladatelji so namreč tudi interpreti svojih del. To je vzpodbudilo skladatelje, da so pričeli razmišljati o emancipaciji glasbene pisave. Ta razvoj je danes v širokem razmahu.

Stockhausen dalje pravi, da ni danes samo snobizem, če diletanti občudujejo glasbeno-grafične zapise, ne da bi jih razumeli. Pred par leti so celo še skladatelji dejali, da teh partitur sicer ne razumejo, da pa so videti zelo zanimive. John Cage, ameriški eksperimentator, je priredil pred leti v New Yorku razstavo svojih del in jih vse prodal kot likovne izdelke. Danes pa je slušna predstava dela vse bolj odvisna od zmožnosti optične predstave glasbenega teksta. Vsako skladbo najprej optično ocenimo in šele nato pomislimo na njeno zvočno realizacijo. Po Stockhausnovem zatrdilu romajo takšno pot tudi vse skladbe, ki jih ocenjujejo razne žirije na tekmovanjih. Zanimiv optičen videz zagotavlja skladbi uvrstitev v nadaljnje tekmovanje.

Stockhausen smatra glasbeno grafiko za tolikanj pomembno, da se mu zdi njena uvrstitev v glasbeno zgodovino sama po sebi umljiva. Zato ta problem v notni pisavi po pomembnosti vzporeja z nastopom *chieronomie* — ko so z lego roke, oziroma dlani in njenimi premiki določali izvedbo glasbe v vseh njenih parametrah — dalje z nastopom *neum* — črkovnim in akcentnim zapisom melodije — in končno *menzuralnim sistemom*, ki je prinesel poleg izpopolnjenega sistema notnega črtovja in not samih še metrično ravnovesje in dvo- in tridobno taktno razvrstitev. Ta poslednja etapa je bila plod razvoja funkcionalne harmonije.

Naše stoletje pa je prineslo novo glasbo, ki se je osvobodila funkcionalnega sistema in odprla povsem nove poglede tudi na ostale parametre glasbenega tkiva. Predvsem se je bistveno izpremenil ritmični občutek, dinamika in agogika sta postali manj shematski in konvencionalni, največje izpremembe pa naj bi utrpela celotna oblika glasbenega dela. Vse te kvalitativne izpremembe glasbenega tkiva in seveda v zvezi s tem tudi povsem nova glasbena estetika, naj bi zahtevali tudi novo glasbeno pisavo. Stockhausen jo imenuje *akcijska pisava*, imela pa naj bi predhodnika v starih *tabulaturah*. Mesto ustaljenih notnih znamenj nastopijo napotki za izvedbo, ki pa ni točno fiksirana. Od izvajalca ne zahtevamo več natančne tonske realizacije v vseh fizikalnih podrobnostih. Izvajalec naj dobi namesto točnega predpisa le predstavo glasbe, ki naj jo izvaja. Novi glasbeni znaki naj ne bodo sami po sebi zvočni fenomen, ampak naj le nakazujejo smer, ki si jo interpret lahko izbere.

Naj na tem mestu omenim, da se Stockhausen s tem zavestno odceplja od druge smeri v sodobni glasbi, ki forsira pretirano matematično utemeljeno in s shemami predpripravljen komponiranje. Totalna organizacija se je namreč razvila v smer popolnega matematičnega določanja kasnejšega glasbenega materiala, v skrajni konsekvenci celo s pomočjo elektronskih strojev in tridimenzionalnega glasbenega zapisa, ki prehaja že na področje geometrije in višje matematike. S tem je glasbena avantgarda zavestno zavrгла ortodoksni serielen sistem kot edino pravilno metodo komponiranja.

Za Stockhausna je zelo pomemben predvsem način glasbenega mišljenja, ki je bil na primer pri Debussyju v tem, da si je predstavljal vse možnosti, nato pa izbiral med njimi tiste, ki so mu bile najbolj všeč (Stravinski se je posluževal podobne metode!). Dunajska šola s Schönbergom pa je mislila že bolj znanstveno in je vnaprej izključevala nepravilne in nestilske možnosti. Takšno mišljenje se danes potencira do skrajnosti.

Za emancipacijo glasbene pisave pa je silno važen sledeči proces. Medtem ko običajna notna pisava nima lastnega grafičnega pomena, pa v novi pisavi časovni element glasbe transponiramo v prostorskega ali z drugimi besedami: zvočno kvaliteto v vidno. Pri tem pa nastajajo iz dneva v dan novi zakoni čitanja ali gledanja takšnih grafično oblikovanih partitur. Včasih je pomenilo zgoraj v zvočni realizaciji zmeraj tudi višje in obratno. Prav tako levo v časovnem zaporedju prej kot desno. Danes pa — verjetno pod vplivom kompozicijskih postopkov dodekafonije: inverzije in rakovega postopka — ta pravila odpadejo. Prav tako so časovna navodila, dinamična senčenja, artikulacija in oblikovanje v najbolj kompliciranih partiturah že popolnoma svobodni in prepuščeni volji izvajalcev.

Stockhausen postavlja v razvoju emancipacije grafičnega od akustičnega na prvo mesto skladatelja Johna Cagea in Sylvana Bussottija. Slika pri teh avtorjih postaja popolnoma avtonomna in sama zase vredna obravnave. Naj omenim, da se je misel vidno oblikovati glasbeni zapis, prenesla iz podobnih poizkusov v literaturi. Pierre Boulez navaja pri razlagi svoje *III. klavirske sonate*, da je izšel iz osnov, ki jih je postavil Mallarmé v svoji *Le livre*. Slika teksta je namreč pri nekaterih pesnikih nosilec umetniške intencije, njena zvočna realizacija — interpretacija pa šele drugotnega pomena. Čitanje, to je obenem tudi vidno presojanje teksta, daje torej višji užitek v primerjavi s poslušanjem brez vidnega zasledovanja tekstovnega zapisa.

Omenjena ločitev pisave od zvoka je omogočila nastanek tako imenovane *glasbe za čitanje*. Vendar svari Stockhausen pred popolno emancipacijo vizualnega elementa in opozarja, da mora biti vsaka grafična partitura zmožna tudi zvočne realizacije. Tistim, ki se jim zdi takšna delitev absurdna ali celo nerazumljiva, pojasnjuje Stockhausen razloček med čitano in poslušano glasbo takole: *oko ima v primerjavi z ušesom na voljo neomejen čas za presojo umetnine, medtem ko je uho primorano v točno določenem časovnem intervalu zaznati vse elemente skladbe*. Zato ga čitanje partiture zadovolji na povsem drug način kot slepo poslušanje, ki se lahko izpremeni v mehanično sprejemanje zvokov brez razmišljanja.

Zelo važen element, ki veže oba pojma — poslušano in čitano glasbo — so navodila za izvedbo, oziroma pojasnila grafičnih znakov in napotkov. Bolj ko je slika komplicirana in avtonomna, več takšnih znakov in navodil potrebuje. Skladatelji, ki želijo kljub grafičnemu zapisu in svobodi improvizacije doseči zaželen zvočni učinek, izdelajo svoja navodila za izvedbo zelo skrbno (Stockhausen, Boulez). Drugi spet podajajo navodila v zelo skopih obrisih (Ramati, Schäffer). Najbolj brezobziren je vsekakor Sylvano Bussotti, ki kljub popolni avtonomnosti svojih skladb opušča vsakršno navodilo. S tem seveda prihaja do takšnih absurdov, da njegove glasbe ne more nihče razen njegovih osebnih znancev dešifrirati in izvajati.

Stockhausen upa, da bosta razvoj glasbene grafike in njena afirmacija vzpodbudila številne ljubitelje in poznavalce glasbe, da ji bodo sledili. Čitanje glasbenih partitur v grafičnem zapisu naj bi predstavljalo novo zadovoljstvo glasbenega spoznavanja in v kombinaciji s poslušanjem višjo vrsto glasbene kulture.

Iz navedenih razlag in novih estetskih nazorov današnje avantgarde lahko izluščimo nekaj značilnih ugotovitev. Predvsem gre tu za kvalitetno spremembo dojemanja glasbene umetnosti. Da bo takšno dojemanje postalo zelo težko last širokih glasbenih odjemalcev, je popolnoma jasno, saj se s tem ne more pohvaliti niti popolnoma tradicionalna glasba našega stoletja. Druga važna lastnost novega gibanja je popolna osamosvojitve vseh glasbenih parametrov in svoboda oblikovanja le-teh po interpretu. Zato bo seveda potrebna posebna kultura izvajalcev in poznavanje novega sloga. Danes žal večina poustvarjalcev ne dobi za svojega študija niti bežnega vpogleda v snovanje našega stoletja. Najresnejša nevarnost pa tiči po mojem v dejstvu, da vsi skladatelji te smeri zavestno odklanjanje poenotenje grafičnih zapiskov. Celó pri enem in istem skladatelju opazamo od skladbe do skladbe nove rešitve in nove znake za iste elemente. Kljub temu pa se mi zdi vsakršna dokončna sodba o teh pojavih neumestna, saj jim teče šele šesto leto življenja. To pa je po drugi plati, spričo vročičnega in sunkovitega iskanja novega in spričo burnega razvoja glasbe po drugi svetovni vojni, že precejšnja preizkusna doba.

Povsem enostranska pa bi bila obravnava tega problema, če ne bi omenili še prizadevanj, da se glasbena grafika postavi na realnejša tla. V mislih imam prizadevanja poljskih skladateljev, ki uporabljajo glasbeno grafiko bolj kot zapis novih zvočnih efektov. Nemška šola, če jo smemo tako imenovati, zasleduje pri glasbeni grafiki vidno emancipacijo notnega teksta kot višjo zvrst glasbene kulture, v zvočni realizaciji pa zagovarja princip *aleatorike*, to je naključja in svobodne izbire, kar je odvisno od trenutnega razpoloženja. Nekateri poljski skladatelji pa so kljub čistemu grafičnemu zapisu (Penderecki)

obdržali točnost zvočne realizacije in odklanjajo vsakršno improviziranje in aleatoriko. Čeprav je ta druga smer iz raznih vzrokov, med katerimi ni na zadnjem mestu umetno forsiranje nemške glasbene grafike, še v manjšini, se mi zdi, da leži v njej večja bodočnost, ker izhaja iz realnejših osnov in naravne potrebe po razširitvi zvočnega prostora in njegovih barv.

Poglejmo značilnosti nekaterih skladb aleatoričnega sistema, kjer naj bi prevladovalo naključje, to se pravi sinteza avtorjevih zamisli oziroma napotkov in interpretove svobodne volje. Stockhausnov *Klavierstück XI* smo že omenili. Druga pomembna skladba te vrste je že omenjena Boulezova *III. klavirska sonata*. Dejali smo že, da avtor v njej izhaja iz Mallarméjevega principa oblike v krogu, to je nezaključene gradnje. Tudi Boulez oblikuje svoje delo tako, da ga je mogoče pričeti s katerim koli od štirih stavkov: *glose, commentaire, texte* in *parenthèse*. Poleg tega pa dovoljuje avtor premeščanje stavka *commentaire*. V stvkih *commentaire* in *parenthèse* je mnogo odstavkov z oznako *libre*, ki jih izvajalec lahko izpušča ali pa izvaja v zelo svobodnem tempu. V čisto klavirsko tehničnem pogledu in uvajanju novih grafičnih znamenj je sonata zanimiva predvsem, kar zadeva zelo izdiferencirano pedalizacijo, za katero uporablja nova znamenja. Prav tako označuje Boulez v nekaterih stvkih s kvadratnimi notami nedoločeno tonsko višino, ki jo izvajalec izbira po želji v določeni smeri gibanja. S posebnim znakom odreja tonske grozde, s tem da mora izvajalec napolniti vmesni prostor med dvema znakoma z vsemi kromatičnimi medtoni. Važna razlika med Stockhausnovo skladbo in Boulezovo *Sonato* je v avtorjevi želji, naj se skladba na istem koncertu ne ponavlja, čeprav bi bila drugače interpretirana. Boulez zastopa stališče, naj ima poslušalec občutek, da bo pri ponovnem poslušanju dela na drugem koncertu prisostvoval zopet prvi izvedbi tega dela. Stockhausen pa želi, da poslušalec na istem koncertu prisostvuje izbiri več danih možnosti njegove skladbe.

Ena najznamenitejših skladb te smeri je nedvomno Stockhausnov *Zyklus* za tolkalca. Delo, ki je že skoraj popolnoma grafično zasnovano, vzdrži še vedno ravnovesje, saj je zmožno tudi zelo natančne reprodukcije — seveda ob svobodni izbiri mnogih možnih variant. Navodila za izvedbo so pri tem delu izredno bogata in neverjetno jasna in zato tudi razumljiva, česar žal ne moremo trditi za mnoga dela glasbene grafike. Delo je izpeljano tako, da ga lahko čitamo v vseh smereh, torej v levo in v desno, obenem pa ga lahko postavimo tudi na glavo. Grafična znamenja in ostanki tradicionalne pisave so prirejani tako, da pomenijo v vseh smereh nove logične kombinacije. Pričetek tudi tu ni določen, prav tako ne konec. Med izvajanjem skladbe je vse polno možnosti, kjer izvajalec lahko izbira med različnimi strukturami — kakor Stockhausen imenuje skupine grafičnih znamenj. V tej skladbi se prvič srečamo z grafičnim zapisom samih not. Pike, ki so razporejene po dinamični jakosti, od drobne točke do debele pike, predstavljajo udarce na razna tolkala. Črte, ki imajo tudi jakostno vrednost, pa predstavljajo tremole in trilerje. Poleg tega mrgoli fines, ki grafično ponazorjujejo, kje naj se tolkalo igra in kako. Vsi instrumenti so označeni z grafičnimi znamenji, tako da odpade vsakršno izpisano poimenovanje v partituri. Za vse dobi izvajalec pojasnilo v obsežnih napotkih. Resnici na ljubo naj povem, da sem delo slišal dvakrat v izvedbi istega solista — nedosežnega percussionista Christopha Caskela — in da je delo obakrat zvenelo dokaj različno. Publika, ki sicer ni pretirano navdušena nad sodobnimi deli, je navdušeno aplavdirala izvrstnemu interpretu, kateremu je skladatelj do-

pustil s svojim načinom notnega zapisa velike možnosti svobodne interpretacije. To delo nedvomno najbolje izraža Stockhausnove teoretske zamisli in lepo ilustrira njegovo novo glasbeno estetiko. Žal, lahko to delo izvaja najbrž le Caksel, ker je napisano za njegovo prekrasno zbirko tolkal.

Že v svojem naslednjem delu — *Refrain für drei Spieler* — je Stockhausen zašel v nepotrebne komplikacije. V to ga je sililo pravzaprav dejstvo, da emancipacija pisave in njena likovna kvaliteta silita skladatelja k vedno novim likovnim rešitvam in novim kombinacijam aleatorike. Delo je pisano za tri izvajalce (klavir, celesta in vibrafon — s tem da vsak interpret igra še na nekaj dodatnih tolkal), notni zapis pa je izpisan na enem samem listu v obliki krožnih notnih sistemov. Partituri je dodana prozorna transpozicijska lista, ki jo pred izvedbo fiksiramo. Na njej so dodatni znaki, ki zaradi drugačne pozicije izpreminjajo vsakokratno izvedbo. V delu se pojavi tudi zapis v rdeči barvi, s katerim je označeno tleskanje z jezikom in kratko izgovarjanje vokalnih in soglasniških skupin. Partitura je silno komplicirana in prinaša tudi nekaj novosti pri izbiri tempa, ki je bil pri *Zyklusu* še svoboden. Tu pomeni nagnjenost nekaterih sistemov tudi hitrost izvedbe, s tem da označuje vertikalna skupno igro za razliko od glissandov, ki so tem počasnejši, čim položnejši so znaki glede na osnovni sistem. Poleg tega opažamo dosti znamenj, ki nalašč komplicirajo dešifracijo in zelo spominjajo na enigmatične notne zapise nizozemske renesančne šole. S to skladbo smo pravzaprav že na robu zelo ekstravagantnih poizkusov, ki so se usodno oddaljili od zdrave muzikantske prakse.

Zelo ploden skladatelj glasbene grafike je Roman Haubenstock-Ramati. Omenimo njegove *Interpolacije* za 1, 2 ali 3 flavte. Aleatoričnost tega dela se kaže v možnosti izvedbe za enega ali več instrumentov hkrati. Avtor predpostavlja, da en interpret predhodno posname na trak dva glasova, tretjega pa ob reprodukciji le-teh živo izvaja. Medtem ko so ritem, dinamika in artikulacija dokaj fiksirani, pa je oblikovno skladba popolnoma prosta. Razkosani notni sistemi, ki spominjajo na Stockhausnov *Klavierstück XI*, so prepleteni z nešteti črtami, ki jih vežejo v vseh smereh — dovoljeno je seveda čitanje v levo in desno, navzgor in navzdol. S svojo naslednjo skladbo — *Liaisons* —, ki je pisana ali za vibrafon ali za marimbafon ali oba hkrati, je šel še korak dalje. Različna, v obliki šahovnice razporejena polja sledijo zdaj tradicionalnemu notnemu sistemu, ki je ritmično močno improviziran, pa zopet popolnoma geometričnim likom, ki dajejo le napotke za smer izvedbe. Vmes so prazna polja, ki predstavljajo pavze in dajejo napotke za izbiro različnih smeri izvedbe. Skladba je seveda komponirana v krogu, brez zaključka ali začetka. Morda najbolj komplicirana njegova partitura je *Mobile for Shakespeare* za petje in 6 izvajalcev. Trije kvadrati, ki drug drugega uokvirjajo, vsebujejo posamezne glasove, ki kombinirajo tradicionalen zapis s popolnoma grafičnim. Dirigent naj bi po svoji volji dajal vstopne posameznim izvajalcem, torej je sočasno zvenenje te glasbe popolnoma naključno. Prav tako naj se dinamika in tempo ravnata po dirigentovih napotkih. Skladatelj je shematično označil nastope posameznih glasov v predigri, medigri in poigri — oba Shakespearjeva soneta, 53. in 54., pa sta popolnoma aleatorična. Dunajska založba *Universal Edition* je s ponosom oznanila, da je partituro objavila neka ameriška revija — menda *Life*, če se ne motim — na naslovni strani kot kuriozum. S tem je bil dosežen nedvomno njen grafično emancipacijski namen, če pritrdimo Stockhausnovi estetiki. Za zvočno realizacijo pa je ob skladbi natisnjenih tako

bore malo navodil, da bi bilo potrebno pred izvedbo zelo natančno konsultirati avtorja, če bi hoteli sploh pričeti z vajami.

Pedagoškega prijema se v svojem delu *Muzyka fortepianoma* poslužuje poljski skladatelj Bogusław Schaffer. V zbirki klavirskih skladb, ki jih je posvetil mladim poljskim pianistom, skuša pokazati razvoj tradicionalne notne pisave v glasbeno grafiko, ki postaja vse bolj zamotana in vizualno samostojna. A tudi pri njem lahko navodila le delno pomorejo pri dešifraciji, čeprav mu ne gre odrekati nekaterih zelo zanimivih izsledkov.

Medtem ko se belgijski avantgardist Henri Pousseur zaman trudi s svojimi *Caractères* za klavir iznajti nove aleatorične prijeme, pa prehaja Sylvano Bussotti s svojimi *Five piano pieces for David Tudor* v glasbeni dadaizem. Nekatere skladbe, ki so prav gotovo popolnoma emancipirana grafika brez vsakršnega navodila, ne služijo več svojemu osnovnemu namenu: možnosti reprodukcije. Igra jih lahko samo David Tudor ali pa nekdo, ki objavlja njegovo »genialno intuicijo«, ki je potrebna za dešifriranje takšnih del. Tu pa smo najbrž že na robu glasbenega šarlatanstva. Za ilustracijo naj navedem, da je ena njegovih skladb nastala pred desetimi leti kot risba (bavi se namreč tudi s slikarstvom), pa jo je sedaj klavirsko »adaptiral« — postavil pred njo nekaj ključev in jih s črtami zvezal z grafiko — in skladba je tu! Komentar je najbrž odveč.

Na koncu naj obravnavam nekaj del, ki skušajo na pošten način izkoriščati morebitne prednosti glasbeno-grafičnega zapisa. Najpomembnejši skladatelj te smeri je nedvomno poljski avantgardist Krzysztof Penderecki. Večina njegovih del poslednjih let je napisanih v dosledni glasbeni grafiki, a brez aleatoričnih elementov. Novi zvoki instrumentov — predvsem godal, kar je še celo domiselno — potrebujejo po njegovem nove znake. In res, njegova partitura po podrobnejši analizi prepriča o nujnosti takšnega zapisa. Predvsem ni tu nikakršnih rebusov. Vse je jasno in z nekaj pojasnili razumljivo. Zvočni bloki četrtinskih mas, glissandi celih skupin, perkusijski efekti in novi zvoki godal imajo v njegovem zapisu logično mesto. Penderecki je sam dejal, da je poizkusil sprva pisati takšno glasbo v tradicionalni pisavi, a je za takšen postopek porabil mnogo več prostora — njegova pisava torej ekonomizira zapis! Poleg tega pa nekateri efekti v dosedanji praksi sploh nimajo ustreznega znaka. Pri poslušanju njegovih *Threnov* se mi je partitura zdela popolnoma razumljiva kljub temu, da se od normalnega zapisa neverjetno razlikuje. Dela, ki jih je napisal v tej tehniki — *Emanacije*, *Anaklisis*, *Dimenzije časa in tišine*, *Threni-žalostinka za žrtvami Hiroshime*, *Godalni kvartet*, *Fonogrami*, *Polimorphie*, *Fluorescences* in *Kanon* — predstavljajo danes nedvomno najzanimivejše iskanje novega v sodobni glasbi.

Ob Pendereckem skoraj zblede nekatera sicer zanimiva imena, kot so Berio, Górecki, Baird in drugi. Omenimo zanimivo uporabo harfe v *Circles* Luciana Beria in v delu *Monologhi* Henryka Mikolaja Góreckega. Novih prijemov v pisavi za zbor se poslužuje Tadeusz Baird v svojih *Étudy* za zbor, tolkala in klavir. Poleg čisto grafičnih rešitev moramo upoštevati tudi nekatere nove prijeme v tradicionalni pisavi, ki bodisi poenostavljajo že znane prijeme ali pa vnašajo nove elemente v notni zapis. Partiture Góreckega nudijo zanimiv vpogled v veliko novosti, ki se jih avtor od dela do dela tudi oklepa, kar je dokaz njegove poštenosti!

Na koncu bi opozoril na nujnost poenotenja nekaterih, danes v glasbeno govorico že sprejetih novih zvokov ali načinov artikulacije. Skladatelji, ki se jih poslužujejo, so si izdelali namreč vsak svoj način pisave, kar pa v množici del silno otežuje dešifracijo. Morda bi nekakšen širši kongres ali slučajno zborovanje več prizadetih skladateljev določilo enotne znake, kar bi imelo svojo praktično vrednost, hkrati pa bi jih tudi moralno afirmiralo.

Gibanje, ki je zajelo plast avantgardistov in ki se je razvilo v glasbeno grafiko, zasluži vsekakor pozornost. Bodisi da utegnejo ti avtorji v svojih iskanjih odkriti nove možnosti, ki bodo obogatile sodobni glasbeni izraz, ali pa bo to iskanje posredno povzročilo izpremembo načina glasbenega mišljenja in s tem tudi vsega bodočega glasbenega udejstvovanja. Tudi v našo glasbeno kulturo pričenjajo počasi, a zanesljivo prodirati tovrstne novosti in je zato vsekakor potrebno, da se z njimi seznanimo. To se mi zdi potrebno zato, — ne glede na to, kakšno stališče bomo zavzeli do teh pojavov mi ali pa glasbeni razvoj sam, — da ne bi ostali na repu dogodkov, kot se je doslej dogajalo že večkrat. Objektivna presoja in želja po obveščenosti sta predpogoja za pravilen razvoj naše glasbene kulture.

SREČANJA

SREČANJE Z MARCOM ALYNOM

Z imenom Marca Alyna smo se že nekajkrat srečali: poleti 1961. leta se je mudil dva tedna v Sloveniji, kjer je pomagal pripravljati dokončno verzijo antologije slovenske poezije v francoščini. Njegova živa zavzetost je pomembno obogatila pesniško vrednost prevodov, izrazila pa se je tudi v toplo napisanem predgovoru.* Knjiga je medtem izšla in v vseh dosedanjih poročilih o njej je s priznanjem omenjeno tudi Alynovo ime. Povsem naravno je torej, če se skušamo tudi pri nas vsaj bežno seznaniti s pesniškim delom tega prijatelja in posrednika slovenske poezije.

Marc Alyn sodi danes med najpomembnejša imena mlade, povojne francoske poezije. Rodil se je leta 1937 v Reimsu in komaj dvajsetleten je prejel za zbirko *Čas drugih* pomembno francosko pesniško nagrado: Prix Max Jacob. Prvo knjigo, *Pot besede*, je objavil s sedemnajstimi leti, sledile pa so ji zbirke *Samo živeti*, *Jutri ljubezen*, *Svoboda gledanja* in novela *Skrivnost kamnov*. S knjigo *Čas drugih* je uvodno poglavje Alynovega pesniškega razvoja zaključeno: predstavil se je pesnik, ki sta mu francoska kritika in kulturna javnost pozorno prisluhnili.

Kmalu sledi tej zbirki knjiga poetičnih zapiskov v prozi *Krute zabave*. V nji najdemo izredno žive odzive na probleme sodobnega človeka, napisane marsikdaj s prizadeto mladostno agresivnostjo, v kateri se skrivajo vrednote novega humanizma. V predgovoru h *Krutim zabavam* spregovori Marc Alyn o senilnosti današnjega sveta, o pisateljih, ki so postali »profesionalci odtujenosti« in katerih literarni »realizem« je daleč od resničnosti. Poezija je vsekozi človeško dejanje, pravi Marc Alyn in zahteva od nje strastno prizadetost, ki se ne ustraši niti škandaloznosti, skrite že v samem dejstvu, da sleče človek

* Naša sodobnost, 1962, str. 548.