

# **Aleatorika in njen odmev v glasbi slovenskega povojnega modernizma**

**Urška Rihtaršič**



Univerza v Ljubljani  
FILOZOFSKA  
FAKULTETA

# Aleatorika in njen odmev v glasbi slovenskega povojnega modernizma

**Zbirka:** *Glasba na Slovenskem po 1918*  
**ISSN:** 2350-6350

po 1918  
Glasba na Slovenskem

**Avtorica:** Urška Rihtaršič

**Urednika zbirke:** Leon Stefanija, Aleš Nagode, Svanibor Pettan, Urša Šivic, Darja Koter, Boštjan Udovič

**Člani uredniškega odbora zbirke:** Katarina Bogunovič Hočevar, Matjaž Barbo, Branka Rotar Pance, Andrej Misson, Mojca Kovačič, Drago Kunej, Jana Arbeiter

**Recenzenta:** Andrej Misson, Gregor Pompe

**Lektorica:** Monika Jerič

**Založila:** Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Izdal:** Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Za založbo:** Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

**Oblikovanje in prelom:** Petra Jerič Škrbec

**Oblikovanje naslovnice:** Ana Belčič

Prva izdaja, prvi natis

Naklada: 150

Tisk: Birografika Bori d. o. o.

Ljubljana, 2019

Cena: 12,90 EUR

Raziskovalni projekt št. J6-7180 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. / To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>  
DOI: 10.4312/9789610601654

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga  
COBISS.SI-ID=299111680  
ISBN 978-961-06-0167-8

E-knjiga  
COBISS.SI-ID=299103488  
ISBN 978-961-06-0165-4 (pdf)

## Vsebina

1 Cilji in okvir raziskave.....	5
2 Aleatorika – terminološki oris .....	9
3 Odprta oblika .....	13
3.1 Odprta oblika v delih slovenskih skladateljev .....	26
4 Aleatorika trajanj in nove vrste notacije .....	35
4.1 Aleatorika trajanj – proporcionalna notacija, nedoločena koordinacija kontrolirana aleatorika .....	35
4.2 Novi tipi notacije – grafična notacija, glasbena grafika, verbalne partiture.....	41
4.3 Aleatorika trajanj in nove vrste notacije v delih slovenskih skladateljev .....	58
4.3.1 Primož Ramovš .....	59
4.3.2 Ivo Petrić .....	67
4.3.3 Igor Štuhec .....	72
4.3.4 Milan Stibilj.....	76
4.3.5 Jakob Jež .....	78
4.3.6 Darijan Božič.....	82
4.3.7 Lojze Lebič .....	88
4.3.8. Alojz Srebotnjak .....	95
4.3.9 Zaključek .....	98
5 Tabelarni prikaz tipov aleatorike na ravni izvajalskega procesa .....	101
6 Skladatelj – glasbeno delo – izvajalec.....	104
6.1 Vinko Globokar: izvajalec in preseganje habitusa .....	110
7 Sklep .....	115
Povzetek.....	123
Abstract .....	126
Viri .....	129
Imensko kazalo .....	137





## 1 Cilji in okvir raziskave

»Aleatorika« je krovni termin različnih načinov vdiranja naključja v kompozicijski in/ali izvajalski proces. Cilj besedila je raziskati, na kakšen način se je aleatorika uveljavljala v delih slovenskih skladateljev prvega povojnega obdobja. Ker predvidevamo, da bomo našli nekatere pojavnostne specifičnosti, značilne za slovensko okolje, je cilj njihova definicija in iskanje vzrokov zanje. Sklepamo, da vzroki deloma koreninijo v družbeni situaciji, hkrati pa so posledica estetskih prepričanj posameznih ustvarjalcev. Obdobje, na katero se raziskava osredotoča, zamejujeta začetek šestdesetih let 20. stoletja na eni strani ter začetek osemdesetih let na drugi. V zgodnjih šestdesetih letih so se v partiturah slovenskih skladateljev začeli kazati prvi znaki seznanjanja s povojnim modernizmom, začetek osemdesetih pa je zaznamoval prestop v obdobje postmoderne pluralnosti.<sup>1</sup>

V obravnavanem obdobju je bila Slovenija del Socialistične federativne republike Jugoslavije,<sup>2</sup> ki so jo kulturno in politično določali njena večnacionalnost, centralizacija in politični sistem. Ker so republike in avtonomni pokrajini zgodovinsko pripadale raznolikim kulturnim tokovom, je bila ena glavnih nalog kulturne politike (umetno) oblikovanje in vzdrževanje enotne jugoslovanske kulture. Kljub temu je bila Jugoslavija zaradi spora med Titom in Stalinom bolj kot katera koli druga socialistična (ali komunistična) država že na prehodu iz štiridesetih v petdeseta leta odprta proti Zahodu, kar je bilo posebno pomembno za Slovenijo, ki je »po zgodovinskem razvoju sodila v zahodni kulturni svet«.<sup>3</sup> Razlog za otežene stike s tujino v prvih letih po vojni torej ne leži toliko v sovražnosti oziroma odklanjanju Zahoda kot v prepričanju, da bo to pripomoglo k notranjemu poenotenju kulture. Centralizacija oblasti v Beogradu je v življenje slovenskih umetnikov vnesla predvsem praktične nevšečnosti, na primer težave pri naročanju in nakupu materiala (papirja, notnega papirja) in tiskanih izdaj.<sup>4</sup> Neposredna naročila materiala in partitur v

---

1 Gregor Pompe, »'Nove perspektive' v slovenski glasbi«, v: Roger Sutherland, *Nove glasbene perspektive* (Ljubljana: LUD Šerpa, 2009), 254–59.

2 Po drugi svetovni vojni se je z ozemlja predvojne Kraljevine Jugoslavije oblikovala Demokratična federativna Jugoslavija. Že leta 1945 se je preimenovala v Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo, leta 1963 pa v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo; gl. Smilja Amon, »Jugoslavija«, *Enciklopedija Slovenije* 4, ur. Javornik Marjan in drugi (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987–2002), 318–31.

3 Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995), 15.

4 Prav tam, 310.

tujini so bila draga, poskus navezave kulturnih stikov pa je pri oblasti zbudil sumničavost. Kljub temu so slovenski skladatelji potovali v tujino na festivale sodobne glasbe in za to celo dobivali finančna sredstva – izjemoma že v petdesetih letih,<sup>5</sup> porast tovrstnih študijskih potovanj pa je prinesla splošna politična otoplitev v šestdesetih letih, ki je časovno sovpadala z ustanovitvijo in zlatimi leti festivala Varšavska jesen.

Slovenija se je močno upirala jugoslovanski centralizaciji in težnjam po kulturni unifikaciji, in sicer predvsem na področju jezika. Aleš Gabrič družni upor politike in kulture proti centralizaciji in v bran nacionalnih interesov vidi kot novost v slovenskem povojnem razvoju.<sup>6</sup> Z izjemo tega skupnega nastopa sta namreč slovenska kultura in oblast večinoma stali na nasprotnih polih in v času absolutne oblasti je t. i. »kulturniška opozicija« zasedla »izpraznjeno mesto politične opozicije«.<sup>7</sup> Najbolj kritični so bili mladi pisatelji, medtem ko je bila v klasični glasbi družbena kritičnost bolj izjema. Razlog za nezainteresiranost klasičnoglasbene prakse za sodobno družbeno dogajanje deloma korenini v naravi glasbene umetnosti, ki je v svojem izražanju najmanj neposredna in najbolj abstraktna,<sup>8</sup> še pomembnejši dejavnik pa se zdijo osebne odločitve in prepričanja skladateljev. Zgovorna v tem smislu je zgodba Muzike 59, ki se je v okviru Kulturnega društva Anton Tomaž Linhart na pobudo Igorja Štuheca oblikovala kot glasbeni ekvivalent gledališkemu delovanju Odra 57. Skupina naj bi predstavljala in vzpodbujala sodobno slovensko glasbeno ustvarjalnost in na ta način nadaljevala poslanstvo Kluba komponistov, vendar v resnici ni nikoli zaživela. Matjaž Barbo kot enega glavnih razlogov za to navaja nepripravljenost skladateljev, da bi se vključili v »skupino, ki je nastala pod pokroviteljstvom oblastem nesimpatičnega kulturnega društva«.<sup>9</sup>

Slovenska komunistična oblast se v delo skladateljev ni neposredno vmešavala.<sup>10</sup> Čeprav so bili nekateri skladatelji zaslišani ali priprti<sup>11</sup> in so jih oblasti obravnavale kot »sumljive«, si takšne oznake niso prislužili zaradi svojega

5 Leon Stefanija v raziskavi arhivskega gradiva DSS omenja potovanje Jakoba Ježa na festival sodobne glasbe v Donaueschingenu leta 1953. V zameno za 30-minutni referat je pridobil tudi finančna sredstva za pomoč pri kritju stroškov bivanja in prevoza; Leon Stefanija, »Totalitarnost režima in glasba. Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja«, *Muzikološke razprave: In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović in drugi (Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2004), 139.

6 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 353.

7 Prav tam, 9.

8 Velja tudi obratno: oblast klasične glasbe ni dojemala kot grožnje, saj je »med vsemi umetnostmi vedno politično najmanj nevarna«; Vinko Globokar, *Laboratorium* (Ljubljana: Slovenska matica, 2002), 14.

9 Matjaž Barbo, *Pro Musica Viva* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 65.

10 Gl. Stefanija, »Totalitarnost režima in glasba«, nav. m.

11 Gl. Leon Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe v 20. stoletju* (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2010), prim. 38, 49.

glasbenega dela.<sup>12</sup> Namesto z neposrednim pritiskom ali cenzuro je oblast nadzirala kulturne, umetniške in znanstvene institucije prek sistema družbenega upravljanja. Zavode so vodili upravni odbori, v katere je lahko osebje zavoda volilo največ tretjino članov, preostali dve tretjini je nastavil ustanovitelj, ki je imel poleg tega pravico razpustiti upravni odbor. Poleg organizacijskih nalog je odbor sprejemal letni delovni načrt, kar je dejansko pomenilo nadzor nad programsko politiko zavoda.<sup>13</sup> Na podoben način Gregor Pompe pojasnjuje dodeljevanje vodilnih funkcij v izobraževalnih in koncertnih ustanovah skladateljem, katerih osebna estetska prepričanja so se skladala z idejami socialističnega realizma o široki dostopnosti in razumljivosti umetnosti.<sup>14</sup>

In kot je pri nas navada, tudi v slovenski povojni glasbi ne prihajajo najbolj pravi na prava mesta. Kaj bi takrat na Akademiji pomenil Srečko Koporc! Bil je edini, ki nam je, ko smo si pri njem ob večerih zarotniško podajali kljuko, resno govoril o drugi dunajski šoli, Messiaenu, Eimertu, darmstadtskem krogu ... pa se je odrinjen prebijal s poučevanjem klavirja do tistega roba, ko se je hudo v njem tako gostilo, da je skoraj ves svoj opus sežgal.<sup>15</sup>

Glavni problem mladih slovenskih skladateljev povojnega obdobja sta bila tako predvsem do novosti izrazito odklonilno okolje in oteženi dotok informacij o sodobnem glasbenem dogajanju.<sup>16</sup> Da bi se vseeno seznanili s tem, kaj se v glasbi dogaja zunaj meja, so skladatelji mlajše generacije ustanavljali skupine, med katerimi je najpomembnejša Pro Musica Viva, ki deluje od leta 1961; velik pomen so imeli tudi obiski festivalov Varšavska jesen (ustanovljen leta 1956; med slovenskimi skladatelji se je tega festivala prvi udeležil Primož Ramovš leta 1960) in Zagrebški bienale (ustanovljen 1961).<sup>17</sup> Vendar je bil stik s prvim valom »očiščevalnega« modernizma petdesetih let zamujen.<sup>18</sup>

Če danes poudarjamo pomen ali celo neposredni vpliv, ki so jih prva doživetja koncertov Varšavske jeseni [...] imela na nekatera takratna naša dela, moramo vedeti, da je celo v tem neka historična nelogičnost ali zapoznelost. Poljska skladateljska šola (če jo smem tako

---

12 Stefaniya, »Totalitarnost režima in glasba«, 137.

13 Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*, 22.

14 Pompe, »Nove perspektive'«, 249.

15 Lojze Lebič, *Od blizu in daleč* (Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000), 82.

16 Gl. prav tam, 17–18.

17 Barbo, *Pro musica Viva*, 72.

18 Pompe, »Nove perspektive'«, 254.

imenovati) je bila vendarle samo samostojen odmev tega, kar se je na kompozicijsko tehničnem in glasbeno teoretičnem področju dogajalo pred tem v Parizu ali Darmstadt. Celo v tem srečnem soobčutenju s takratno »evropsko sodobno« smo sprejemali nova spoznanja iz druge roke.<sup>19</sup>

Predvidevamo, da sta na način uveljavljanja aleatoričnih prvin v delih slovenskih skladateljev prvega povojnega obdobja bistveno vplivala dva dejavnika:

- 1) zamujeni stik s prvim valom modernizma, ki ima dve posledici:
  - a) odsotnost popolnega preloma s tradicionalnimi načeli oblikovanja glasbenega toka, ki ga je prinesel serializem;
  - b) velik del ustvarjanja je namenjen »dohitevanju« svetovnega glasbenega dogajanja;
- 2) velik vpliv ustvarjalnega delovanja poljskih skladateljev kot posledica obiskov festivala Varšavska jesen.

---

19 Lebič, *Od blizu in daleč*, 76.

## 2 Aleatorika – terminološki oris

1. Signal imenujemo aleatorični, kadar je njegov tok utrjen in odrejen s statističnimi parametri, ki opisujejo njegove srednje vrednosti, vendar je v podrobnostih odvisen od naključja.<sup>20</sup>
2. Aleatorika je glasbeni pojem, ki pomeni odvisnost od naključja ali vključevanje elementov, ki jih naključno izbira izvajalec. Izhaja iz latinske besede *alea*, kar pomeni »igra s kocko«, ali *aleatorius*, ki pomeni »kockar«.<sup>21</sup>
3. Termin »aleatorika« se nanaša na glasbo, katere kompozicijo in/ali izvedbo pušča skladatelj v večji ali manjši meri nedoločeni (*undetermined*).<sup>22</sup>
4. Glasbena akcija je eksperimentalna, kadar je njen izid nepredviden. Eksperimentalno delovanje je koristno, kadar želimo osvoboditi zvoke, namesto da bi jih izrabljali za izražanje občutkov ali idej. Med eksperimentalnimi delovanji so učinkovita tista, ki izhajajo iz naključnih operacij (*chance operations*). V zadnjem času spoznavamo, da je še bolj bistveno komponiranje, ki prinaša nedoločenost na ravni izvedbe (*indeterminate of its performace*).<sup>23</sup>
5. Koristno je vztrajati pri razliki med aleatoriko in nedeterminiranostjo; v številnih pomembnih priročnikih pa se ta povsem zanemarja.<sup>24</sup>
6. Improvizacijo (*improvisation*), nedoločenost (*indeterminacy*) in naključje (*chance*) dojemamo kot naraščajočo težnjo po nedoločenosti nekaterih podrobnosti.<sup>25</sup>

Ob ukvarjanju z različnimi oblikami vdora naključja v glasbeno prakso se soočamo s precejšnjo terminološko zmedo, ki vlada na tem področju. V znanstvenih in poljudnih besedilih se v zvezi s fenomenom pojavljajo številni termini, katerih medsebojna razmerja niso natančno definirana, ali pa se njihove

---

20 Meyer-Eppler, v: Nikša Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012), 21.

21 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, prim. 37.

22 Paul Griffiths, »Aleatory«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1*, ur. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1980), 237.

23 John Cage, *Silence* (Cambridge, London: The MIT Press, 1970), 69.

24 Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 22.

25 Roger Reynolds, »Indeterminacy: Some Considerations«, *Perspectives of New Music* (jesen–zima 1965), zv. 4, št. 1, 136.

definicije od besedila do besedila razlikujejo oziroma si celo nasprotujejo. Nedorečenost terminov, kot so »aleatorika«, »naključje«, »nedoločenost«, »nedeterminiranost«, »mobilnost«, »odprta oblika«, »mobilna forma«, »omejena aleatorika«, »kontrolirana aleatorika« in »improvizacija«, postane še večja, ko vključimo tujo literaturo in želimo izraze prevesti v slovenščino. Uvod v razpravo bo zato med drugim namenjen poskusu razjasnitve omenjene terminološke zagate.

Uvodoma navajamo definicije izrazov, s katerimi bomo operirali. Nekatere med njimi so povzete iz literature, ki je izvirno napisana ali dostopna v slovenskem jeziku (zaporedne številke 1, 2 in 5); druge so prevedene, v oklepaju pa navajamo ključne izvirne izraze. Prva je definicija fizika in matematika Wernerja Meyerja Epplerja, ki mu pripisujejo prvo uporabo termina »aleatorika«. Meyer-Eppler se je med drugim ukvarjal z informacijsko teorijo in elektronsko sintezo zvokov, s čimer je povezana tudi njegova definicija aleatorike.<sup>26</sup> Izvirna Meyer-Epplerjeva definicija je posledično relativno ozka in ne more ustrezno opisati današnjega širokega razumevanja termina. S člankom *Alea* Pierra Bouleza se je izraz »aleatorika« namreč utrdil v širši rabi in danes »lahko obvelja za zbirni pojem različnih oblik vdiranja naključja v glasbo«.<sup>27</sup> Druga definicija pojasnjuje latinski izvor besede in prek njene etimologije vzpostavlja povezavo z naključjem.

Naslednje tri definicije prinašajo razločevanje med naključjem na ravni kompozicijskega in izvajalskega procesa. John Cage je v tem kontekstu vpeljal nov izraz: »nedoločenost« (*indeterminacy*; termin »nedeterminacija«, ki se pojavi v Gligovi definiciji, je tujka, ki se pomensko povsem pokriva z izvirno slovensko besedo nedoločenost). Naključje (*chance*) je Cage povezoval predvsem s kompozicijskim procesom. Čeprav v fazi komponiranja o razporeditvi glasbenih parametrov odloča naključje, so rezultat procesa fiksne kompozicije. Termin »nedoločenost« je povezan z naključjem na ravni izvajalskega procesa.<sup>28</sup> Razlika je tudi v tem, »da se naključna izbira dogaja v območju znanih elementov (npr. prosta izbira med danimi zvoki – tak princip je na delu pri izbiranju materiala iz tabel v *Glasbi premen*); nasprotno je nedoločenost povezana z izbiro neznanih elementov (zvoki, ki postanejo del skladbe *4'33''*,

26 Wolf Frobenius, »Aleatorisch, Aleatorik«, *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie 1*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht in drugi (Stuttgart: Franz Steiner, 1995–2005), 1.

27 Gregor Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014), 185.

28 James Pritchett, *Music of John Cage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 108. Meja med naključjem in nedoločenostjo je občasno nejasna celo v teoriji Johna Cagea. Čeprav se zdi, da izraz »naključje« uporablja predvsem v zvezi s kompozicijskim procesom in izraz »nedoločenost« v zvezi z izvajalskim, to ne drži vedno, saj termina občasno nastopata kot sopomenki (gl. Cage, *Silence*, 34).

so povsem nedoločni)«. <sup>29</sup> Nedoločenost po tej logiki torej lahko dojemamo kot višjo stopnjo vključevanja naključja. Z razliko med naključjem in nedoločenostjo se ukvarja tudi definicija Rogerja Reynoldsa iz leta 1965, ki so jo kasneje v estetskih razpravah o aleatoriki povzemali in o njej razpravljali še drugi avtorji. <sup>30</sup> Poleg obeh omenjenih terminov zajema ta definicija tudi improvizacijo. Po Reynoldsu bistvo improvizacije izhaja iz splošnega konsenza o konvencijah, znotraj katerih je izvajalcu dopuščena svoboda. Prav nasprotno od Cagea pa je nedoločenost razumel kot pojem, ki je manj odprt od naključja – nedoločenost namreč zaznamuje odsotnost »preferirane rešitve«, medtem ko naključje izključuje obstoj vsakršnih pravil. <sup>31</sup>

»Improvizacija« je termin, ki je tako v splošni kot v strokovni rabi izjemno razširjen, zajema pa tako raznorodne fenomene, kot so etno glasba, baročna glasba, kadence klasicističnih koncertov, jazz in prosta improvizacija. Temu izrazu se bomo zato izogibali. Naključje je v slovenskem jeziku pogosta in zelo splošna beseda, zato jo težko uporabljamo kot samostojni znanstveni termin. Po drugi strani je »nedoločenost« bolj specifičen termin, ki zadovoljivo opiše vključevanje naključja (in izbire) na ravni izvajalskega procesa. Kot tak se je dokaj konsistentno uveljavil v strokovni literaturi; in v tem smislu bo uporabljen tudi v tem besedilu.

Aleatorika se deli na dve večji področji: naključje na ravni kompozicijskega procesa in naključje na ravni izvajalskega procesa (torej nedoločenost). Dopuščanje naključja v kompozicijskem procesu je specifično za opus Cagea iz petdesetih let prejšnjega stoletja. V ta namen je Cage uporabljal tradicionalno kitajsko knjigo *Ji Džing* v povezavi z metom kovanca ter tudi nepravilnosti na papirju in zvezdne konstelacije. <sup>32</sup> V glasbenem svetu so bili njegovi postopki dobro znani in različno sprejeti, vendar jih drugi skladatelji načeloma niso povzemali. Z ozirom na to jih tu ne bomo posebej obravnavali. Nedoločenost na ravni izvajalskega procesa zajema na eni strani različne uresničitve odprte forme, na drugi pa aleatoriko posameznih glasbenih parametrov ali njihovo kombinacijo, ki vodi tudi v razvoj novih vrst notacije: proporcionalne, akcijske, grafične, verbalne idr. Med aleatoričnimi postopki, ki zadevajo posamezne glasbene parametre, je najpogostejša ritmična aleatorika oziroma aleatorika trajanj. Sem med drugim spada kontrolirana aleatorika Witolda

29 Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*, 196.

30 Gl. Terence J. O'Grady, »Aesthetic Value in Indeterminate Music«, *The Musical Quarterly* (julij 1981), zv. 67, št. 3, 370, in Ramona Cormier, »Indeterminacy and Aesthetic Theory«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (pomlad 1975), zv. 33, št. 3, 286.

31 Reynolds, »Indeterminacy: Some Considerations«, 136.

32 Pritchett, *The Music of John Cage*, 78–94.

Lutosławskiego, ki je imela velik vpliv na slovenske skladatelje; v zvezi z njo se ponovno pojavlja več terminov, poleg »kontrolirane aleatorike« še »omejena aleatorika« in »kolektivni *ad libitum*«. Na celo vrsto izrazov naletimo tudi pri obravnavi odprte forme. Njihovim pomenskim variacijam se bomo podrobneje posvetili kasneje, na tem mestu zgolj omenimo, da sta »odprta forma« in »odprta oblika« sopomenki, medtem ko »mobilna«, »variabilna« in »večpomenska oblika« predstavljajo ožje definirane fenomene. Posamezna glasbena dela je pogosto težko umestiti v zgolj eno od omenjenih kategorij, saj se v njih prepletajo različni tipi aleatorike, na primer odprta forma ter proporcionalna in/ali grafična notacija.

Aleatorika je odgovor na strogo determiniranost serializma ter hkrati nadaljevanje serialističnih tendenc po prelamljanju s tradicionalnimi zakonitostmi oblikovanja glasbenega toka. Že tako široko polje aleatoričnih snovanj se v nadaljnjem razvoju odpira v številne smeri. Kontrolirana aleatorika Witolda Lutosławskiego je sinteza tradicije s sodobnostjo in na ta način prinaša umiritev skrajnih modernističnih hotenj. Drugi pol predstavljata širitev glasbene aleatorike na področje gledaliških in multimedijskih snovanj ter ustanavljanje skupin za svobodno improvizacijo. Zaradi rušenja institucije klasične glasbe je ta pol zanimiv predvsem iz sociološkega vidika in zahteva ločeno obravnavo.



### 3 Odprta oblika

Leta 1935 je ameriški skladatelj Henry Cowell (1897–1965) ustvaril svoj tretji godalni kvartet, imenovan *Mozaik* (*Mosaic*). Skladbo sestavlja pet krajših delov, ki jih glasbeniki izvedejo v poljubnem zaporedju, poleg tega se vsak od njih lahko ponovi večkrat. Skladatelj je torej priskrbel glasbeni material, oblikovanje končne forme skladbe pa prepustil okusu, zavestnim težnjam in glasbenemu instinktu izvajalcev. Tovrstna praksa je tesno povezana s Cowellovo idejo t. i. »elastične forme« (*elastic form*), pri kateri lahko izvajalci nekatere elemente poljubno razporejajo, širijo, krajšajo, ponovijo in izpustijo. Skladbe s takšno zasnovo so z veseljem sprejeli koreografi sodobnega plesa (znano je Cowellovo sodelovanje z Martho Graham), ki pri svojem snovanju tako niso bili več zavezani predhodno obstoječim glasbenim strukturam; glasba je bila namreč komponirana na način, ki je omogočal prilagajanje potrebam koreografije.<sup>33</sup> Z godalnim kvartetom *Mozaik* je Cowell postal avtor nečesa, kar je kasneje dobilo ime »odprta oblika« oziroma »odprta forma« in je v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja bistveno zaznamovalo tako ameriško kot evropsko modernistično glasbeno prakso. Sodeč po naslovih skladb, je Cowell odprto obliko močno povezoval z vizualno umetnostjo, konkretno z mozaikom. Leta 1963 je na podoben način zasnoval delo *26 spontanih mozaikov* (*26 Spontaneous Mosaics*); skladba obsega šestindvajset delov, ki jih v naključnem zaporedju izvaja pet glasbenikov.

Če je bil *Mozaik* v času svojega nastanka osamljeni primer, je bila v času nastanka skladbe *26 spontanih mozaikov* odprta oblika že ustaljena – v Ameriki jo je utrdil predvsem Earle Brown (1926–2002), jazzovski trobentač in član t. i. newyorške skladateljske šole. Tudi Brownovo delo je pomembno zaznamovala navezava na vizualno umetnost, posebno na dela ameriških sodobnikov. Brown je od izvajalca ob izvajanju skladbe pogosto pričakoval spontane, instinktivne odločitve; to smatra za glasbeni ekvivalent akcijskemu slikarstvu Jacksona Pollocka.<sup>34</sup> V formalnem smislu so ga navdihovali gibajoči objekti Alexandra Calderja, ki jih je Marcel Duchamp poimenoval »mobili«. Za razliko od kinetičnih objektov, ki se premikajo s pomočjo motorjev in je zato njihovo gibanje predvidljivo, Calderjevi mobilni izkoriščajo naravno gibanje zraka v prostoru. Osnovni gradniki mobilov se opazovalcu vedno znova ponujajo v

33 Joel Sachs, *Henry Cowell: A Man Made of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 337.

34 Earle Brown, *Novara – Preliminary Notes* (Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1962).

novih kombinacijah in medsebojnih razmerjih ter tako tvorijo unikatne, a integralne variacije neobstoječega izvirnika. Prenesena v glasbo, se mobilnost pri Brownu izraža na dva načina:

- a) kot *mobilna oblika*, pri kateri je zvočni material posameznih odsekov notiran in natančno določen; izvajalec med izvedbo spontano določi vrstni red odsekov, njihov tempo in morebitno ponavljanje,
- b) kot *konceptualna mobilnost*, ki se nanaša na fiksne, a pomensko odprte grafične partiture. Te so za izvajalca ustvarjalni impulz; možnosti za njihovo realizacijo so odprte in neštete.<sup>35</sup>

Konceptualno mobilnost, ki že posega v območje nedoločene grafične notacije in glasbene grafike, je Brown uresničil v ciklu *Folij (Folio, 1952)* ter v delu *Štirje sistemi (Four Systems, 1954)*. Med obema deloma je nastala skladba *Petindvajset strani (Twenty-five pages, 1953)* za enega do petindvajset pianistov. Gre za mobilno obliko z relativno determiniranim glasbenim materialom, ki je razporejen po petindvajsetih straneh; te se lahko izvaja v poljubnem zaporedju, lahko tudi od zgoraj navzdol ali od spodaj navzgor, v violinskem ali basovskem ključu. Dodatni impulz nedoločenosti v skladbo vnaša specifični sistem notacije, ki jo je Brown poimenoval »časovna notacija« in se ji bomo podrobneje posvetili v poglavju o aleatoriki trajanj.

V šestdesetih letih se je Brown posvečal mobilnim oblikam za raznolike večje zasedbe. Nastala so dela *Razpoložljive forme I in II (Available Forms I, II, 1961–62)*, *Novara (1962)*, *Od tu (From Here, 1963)*, *Moduli I, II in III (Module I, II, III, 1966–1969)* ter *Calder Piece (1966)*. Skladbe sestavljajo posamezni odseki, ki jih je Brown poimenoval »dogodki«. Njihovo zaporedje, sočasnost, tempo, dinamiko in morebitno ponavljanje določa dirigent med potekom izvedbe dela. Notacija je večinoma časovna oziroma proporcionalna. V redkih primerih, ko je Brown uporabil grafično notacijo, na primer za zborovski part v delih *Novara* in *Od tu*, se ta glasbeno navezuje na notirane dogodke ali pa je, kot v delih *Razpoložljive forme* in *Od tu*, Brown izvajalcem naložil natančno sledenje grafičnim linijam in teksturam. Za tiskane notne izdaje je skladatelj pripravil spremno besedilo, ki vsebuje splošne informacije o mobilni formi in časovni notaciji, izjemno natančno pa se posveča vlogi dirigenta.<sup>36</sup> Ker tu ni potrebe po klasičnem diriganju metruma, dirigent zgolj nakazuje relativni tempo in značaj izvedbe, poleg tega pa s specifičnimi predpisanimi gestami

35 Earle Brown, *Folio – Prefatory Note* (New York: Associated Music Publishers, 1954).

36 Brown, *Novara – Conducting, General modifications of events*, nav. d.

določa zaporedje in/ali sočasni potek dogodkov, njihovo jakost ter morebitna odstopanja od notnega zapisa. Pri tem si pomaga s plastično tablo s številkami, s pomočjo katere izvajalcem označi stran v partituri, na kateri se nahajajo izvajani dogodki. Brown dirigentu dovoljuje tudi določene posege v sicer določene glasbene dogodke. Na katerem koli tonu ali tišini lahko nakaže fermato (*conducted fermata*), ki ji lahko sledi prekinitev ali pa nadaljevanje dogodka. Dogodek lahko kadar koli prekine (*conducted stop*) ter ga po prekinitvi nadaljuje ali pa se premakne na naslednjega. Oboje se lahko nanaša na vse dogodke, ki se simultano odvijajo v določenem trenutku, ali pa zgolj na enega od njih. Posamezne linije dogodkov lahko dirigent uporabi tudi kot solistične dele. Vendar je Brown vztrajal, da se tovrstne modifikacije pojavljajo le izjemoma, kot variacije, in da se dogodki načeloma izvajajo tako, kot so notirani, kajti le na ta način se znotraj mobilnosti oblike ohranja identiteta glasbenega dela.

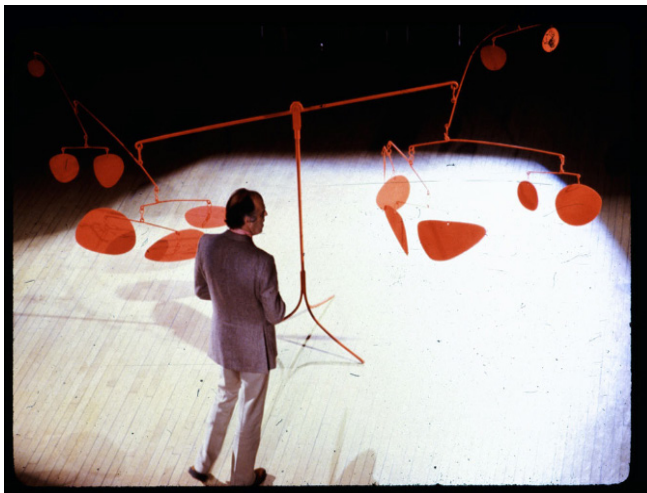
Earle Brown je trdno verjel v medsebojno prepletanje različnih vej umetnosti. Prav poseben preplet vizualne in glasbene umetnosti je *Calder Piece*, ki v izvedbo vstavlja Calderjev mobil *Dirigent (Chef d'Orchestre)* – ta je bil v sodelovanju z Brownom izdelan posebej za potrebe skladbe. Poleg funkcije glasbila ima objekt tudi vlogo dirigenta; okrog njega so namreč razporejeni štirje tolkalci, ki glede na trenutni položaj mobila izbirajo, katere dele partiture bodo izvajali.<sup>37</sup> Skladba in objekt sta nerazdružljivo povezana in izvedba skladbe je mogoča samo ob prisotnosti tega unikatnega mobila.

Calderjevi mobilni so vplivali na avstrijskega skladatelja poljskih korenin Romana Haubenstocka Ramatija (1919–1994). Haubenstock-Ramati je Calderja spoznal med študijskim bivanjem v Parizu konec petdesetih let, ko se je intenzivno ukvarjal s problemom forme v glasbi.<sup>38</sup> Rezultat srečanja so bila številna dela z odprto obliko, ki jih je Haubenstock-Ramati ustvaril v sledečih letih. Prvo med njimi, *Interpolacija (Interpolation, 1958)* za eno, dve ali tri flavte, je variabilna oblika (gre za podvrsto odprte oblike in se ji bomo podrobneje posvetili v nadaljevanju), ki izvajalcem ponuja več možnih poti prek serije krajših melodičnih struktur.<sup>39</sup> Tu je notacija kombinacija tradicionalne in proporcionalne, v naslednjih letih pa je Haubenstock-Ramati odprto obliko vse bolj združeval z grafično notacijo.

37 Earle Brown, *Calder Piece – Program Note* (Leipzig, London, New York: Edition Peters, 2007, kop. 1966).

38 Agnieszka Grzybowska, »Roman Haubenstock-Ramati«, <https://culture.pl/en/artist/roman-haubenstock-ramati> (dostop: 2. 9. 2018).

39 Prav tam.



Page 2: "Read" the MOBILE. Visualize (imagine) a configuration of the "petals" as being superimposed over the field of pitch figurations of page 2 and play the figurations that the "petals" would cover at that instant, in any order you wish. When the MOBILE is moving or at rest, glance at its total configuration at that instant and play the corresponding areas on page 2.

See below, drawing in explanation of above "reading" of MOBILE.

\* Play Notes within "Petals" shapes of MOBILE. maintain rhythm + note seq. but not be any order.

Slika 1: Earle Brown s Calderjevim mobilom Dirigent ter primer aplikacije mobila na partituro skladbe

Na tem mestu se je smiselno ponovno dotakniti uvodoma omenjene terminološke zmede, ki vlada pri poimenovanju različnih individualnih oblik odprtega tipa.<sup>40</sup> Analiza Nikše Gliga pokaže, da se termina »mobilna oblika« in »odprta oblika« pogosto pojavljata kot sopomenki, kar se mu ne zdi sprejemljivo. Predlaga, da se pojem »mobilna oblika« uporablja le takrat, ko zanj »obstaja trdna teoretična osnova, vsaj v skladateljski teoriji«.<sup>41</sup> Mobilne oblike Earla Browna in Romana Haubenstocka Ramatija so zagotovo takšen primer, a je termin »odprta oblika« tu enako ustrezen.

Pierre Boulez (1925–2016) je svojo različico odprte oblike izpeljal iz spoznanja, da tako strogi serializem, ki ga je sam prakticiral, kot aleatorika, do katere je bil izrazito kritičen,<sup>42</sup> v končni fazi prineseta podoben, na videz samovoljni zvočni rezultat.<sup>43</sup> Rešitev je našel v strogi kontroli naključja in njegovem skrbnem odmerjanju. V praksi to pomeni, da mora skladatelj v procesu ustvarjanja nedeterminiranega dela skrbno pretehtati vse možne izide, ki jih tovrstna odprtost prinese, in jih vključiti v koncept celote. Skladatelj končne podobe dela ne prepušča naključju, temveč zgolj izvajalčevi izbiri predlaganih možnosti. Idejo na tak način zasnovane skladbe je Boulez dodelal in uresničil v *Tretji klavirski sonati* (*Troisième sonate pour piano*, 1956–57), ki jo sestavlja več strukturnih enot oziroma glasbenih dogodkov. Boulez je strukturne enote po analogiji iz akustike poimenoval »formanti«. V akustiki so formanti tisti alikvotni toni, ki zaradi svoje intenzitete dajejo tonu specifično barvo; podobno tudi glasbeno delo svojo identiteto črpa iz značilnosti posameznih strukturnih delov.<sup>44</sup> Med predhodno obravnavanimi odprtimi oblikami obeh Američanov in Boulezovo *Sonato* torej obstaja pomembna konceptualna razlika. Pri Cowellu je razporejanje strukturnih enot povsem poljubno (isti del lahko nastopa v vlogi začetka, sredine ali konca skladbe), Brownove glasbene dogodke je poleg tega mogoče izvajati sočasno in jih na razne predpisane načine modificirati. Vse to bistveno načenja koncept glasbenega dela, ki sta ga v zahodni praksi klasične glasbe stoletja opredeljevali zaključenost in logika formalnega razvoja.<sup>45</sup> Zdi se, da se Boulez nadzoru nad formalnim razvojem ni bil pripravljen povsem odpovedati – razporejanje strukturnih enot pri njem namreč ni arbitrarno, temveč sledi precizno zasnovanemu načrtu. Pet

40 Gl. Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 162, 189, 227–228, 347.

41 Prav tam, 190.

42 Gl. Pierre Boulez, »Alea«, *Perspectives of New Music* (jesen–zima 1964), zv. 3, št. 1.

43 Gl. Gregor Pompe, »Boulezova racionalna serialna organizacija in Cageovo naključje – enakost različnega«, *Muzikološki zbornik* (2001), letn. 37.

44 Pierre Boulez, »Sonate, que me veux-tu?«, *Perspectives of New Music* (pomlad 1963), zv. 1, št. 2, 38.

45 Gl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992), 118.

formantov (*Antifonija/Antiphonie, Trop/Trope, Konstelacija/Constellation – Zrcalna konstelacija/Constellation-miroir, Kitica/Strophe, Sekvenca/Séquence*) lahko nastopa v (zgolj) osmih različnih zaporedjih, poleg tega se natančno opredeljene možnosti izbire ponujajo tudi znotraj posameznih formantov in njihovih delov.

Za razlago oblike dela je Boulez pogosto uporabil prisposodbo labirinta ali jo primerjal z mestom, ki se samo po sebi ne spreminja, vendar ga lahko prehodimo po različnih poteh.<sup>46</sup> Gligo za poimenovanje takšnega tipa odprte oblike predlaga termin »variabilna oblika«. Gre za podvrsto, pri kateri odnosi med posameznimi strukturnimi enotami niso popolnoma poljubni, pač pa izvajalcu nudijo zgolj izbiro med več predvidenimi možnostmi.<sup>47</sup> Več odprtosti prinaša t. i. »večpomenska oblika« – kot primer Gligo daje *Klavirsko skladbo XI (Klavierstück XI, 1956)* Karlheinz Stockhausna (1928–2007).<sup>48</sup> Na velikem papirju je razporejenih devetnajst različno dolgih odsekov skladbe, ki jim izvajalec povsem poljubno in naključno določa zaporedje. Vsakemu odigranemu odseku sledijo napotki, ki določijo tempo, dinamiko in artikulacijo sledečega odseka. Skladba se konča, ko se eden od odsekov ponovi tretjič. Stockhausen je, podobno kot Brown, pričakoval instinktivne odločitve izvajalca v trenutku izvajanja skladbe in je s tem namesto Boulezove izbire v formalno zasnovo skladbe pripustil element naključja.

Vendar se velja vprašati, do kakšne mere so odločitve zares intuitivne, naključne, prepuščene trenutku in ali ni verjetnejše to, da bo izvajalec potek skladbe vsaj okvirno določil pred izvedbo. John Cage je poleg tega opozoril na diskontinuiteto med formalno odprtostjo in serialnostjo kompozicijske metode v *Klavirski skladbi XI*.<sup>49</sup> Medtem ko odprtost oblike prinaša jasen odmik od zahodne tradicije klasične glasbe, pa nasprotno dvanajsttonska delitev vertikale in metrična delitev horizontale predstavljata njena osnovna koncepta. Kljub oblikovni odprtosti skladba v trenutku izvedbe torej ostaja globoko zakoreninjena v zahodnih konvencijah klasične glasbe. Cage je štel Stockhausnovo različico vključevanja naključja za nesmiselno in nepotrebno, saj je bila po njegovem mnenju v končni fazi neučinkovita: »delo bi bilo lahko tudi popolnoma determinirano in bi v tem primeru izgubilo zgolj svoj edini neobičajni vidik, in sicer to, da je natisnjeno na nenavadno velikem papirju«. <sup>50</sup> V nasprotju z evropskimi skladatelji ter Earlom Brownom, ki so oblikovali bolj

46 Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*, 203.

47 Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 347.

48 Prav tam, 349.

49 Cage, *Silence*, 36.

50 Prav tam.

ali manj kompleksna pravila, ki jim mora izvajalec slediti pri formalnem oblikovanju skladbe, je John Cage (1912–1992) puščal možnosti kar se da odprte. *Koncert za klavir in orkester* (*Concert for Piano and Orchestra*, 1957–58) je tako na primer mogoče izvajati v celoti ali poljubno izbrati zgolj njegove posamezne dele, izvaja se lahko sam ali v kombinaciji s parti iz drugih podobnih del Cagea.

The image displays several pages of a musical score for John Cage's *Concert for Piano and Orchestra*. The score is written for piano and includes various dynamic markings and performance instructions. Key sections visible include:

- Section T° 4:** Marked with a dynamic of *f* (forte) and the instruction "Miden".
- Section T° 3:** Marked with a dynamic of *pp* (pianissimo) and the instruction "ad lib." (ad libitum).
- Section T° 1:** Marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and includes instructions like "Trem." (tremolo) and "Miden".
- Section T° 2:** Includes performance instructions: "verlange. beacht. verlange. beacht. im Zeitmaß" and "(2 Okt. ...)" indicating octave transpositions.
- Section T° 3 (bottom):** Includes the instruction "bei Wiederholung Linke Hand evtl. nur obere Akkordtöne (ad lib.) in den Gruppen kleiner Noten" (upon repetition, left hand possibly only upper chord tones ad libitum in the groups of smaller notes).

Slika 2: Izsek iz partiture Klavirske skladbe XI Karlheinz Stockhausna

Specifične primere odprte oblike ponuja opus belgijskega skladatelja Henrija Pousseurja (1929–2009). *Scambi* (1957) je eno redkih elektronskih del z odprto obliko. Šestnajst odsekov, ki jih je Pousseur poimenoval »plasti«, je mogoče razporediti v poljubno zaporedje, ne da bi se pri tem oslabila kontinuiteta glasbenega toka. Nekatere plasti so si med seboj sorodne: dve se na primer začneta enako in se nato razvijeta različno, dve pa se iz različnih začetkov iztečeta v podobne viške; sorodni plasti lahko potekata tudi sočasno.<sup>51</sup> Skladatelj je v proces oblikovanja skladbe vključil še poslušalca, in sicer tako, da mu je priskrbel šestnajst kolutov traka s posnetki posameznih delov skladbe, ki jih nato poslušalec poljubno razporeja v celoto. *Scambi* ni edino Pousseurjevo

51 Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 2



delo, ki v proces oblikovanja končne oblike vpenja poslušalce; v operi *Vaš Faust* (*Votre Faust*, 1960–68) je občinstvo prav tako večkrat povabljen, da z glasovanjem sodeluje pri odločanju o nadaljnjem poteku dogajanja. Pousseur se je dobro zavedal specifik komunikacijske verige v glasbeni umetnosti in je v proces oblikovanja skladbe poleg avtorja in izvajalcev vključil še poslušalce. Pomen kolektivnih odločitev pri ustvarjanju končne podobe glasbenega dela korenini v njegovem dojemanju glasbe kot modela družbene strukture<sup>52</sup> in torej prihaja iz zunajglasbenih vzpodbud.

Nasprotno je izvor odprtosti Stockhausnovih oblik imanentno glasben. Med ukvarjanjem s serialnimi postopki in komponiranjem s skupinami je Stockhausen spoznal, da »glasbeni dogodki ne izbirajo začrtane poti med določenim začetkom in neizbežnim koncem in trenutki niso zgolj posledice tega, kar se zgodi prej, in napovedi tega, kar sledi; bolj gre za osredinjenje na Zdaj«. <sup>53</sup> S konceptom trenutka oziroma momenta<sup>54</sup> je želel Stockhausen zaobjeti značilnosti serialne in postserialne glasbe, ki pri oblikovanju glasbenega toka ne sledi več kavzalni logiki. Trenutki so lahko različnih dolžin, vsak od njih ima lastno identiteto, ki se ne navezuje na predhodno ali sledeče dogajanje. Trenutek je »popoln sam po sebi. Tisto, kar se dogaja znotraj momentov skladbe (včasih tudi proporcionalna dolžina različnih momentov), je pogosto pomembnejše od odnosov med momenti«. <sup>55</sup> Hkrati je koncept opora poslušalcu pri spopadanju s slušno zahtevnimi formami modernizma; ker vsak moment obstaja samostojno in neodvisno od drugih, se jim poslušalec lahko posveti selektivno in kolikor mu dopušča koncentracija. Miselni preskok od koncepta trenutka do koncepta odprte forme je kratek in zelo jasen. Trenutki si sledijo brez logične povezave, torej ni pomembno, v kakšnem zaporedju nastopijo pri posamezni izvedbi skladbe; identiteta glasbenega dela ne korenini v sosledju trenutkov in njihovi medsebojni navezavi, temveč v glasbenih značilnostih posameznih trenutkov.

Tudi Stockhausen je, kakor Brown, verjel v preplet vizualne in glasbene umetnosti in v njuno vzajemno prevedljivost. <sup>56</sup> Na drugi strani je Pierre Boulez vzpodbude za svoje glasbeno ustvarjanje našel predvsem v literarni umetnosti, konkretno v delih Jamesa Joycea, Stéphana Mallarméja in Franza Kafke. Podobno medsebojno prežemanje različnih zvrsti umetnosti, kot ga

52 Henri Vanhulst, »Pousseur, Henri«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1*, nav. d., 170.

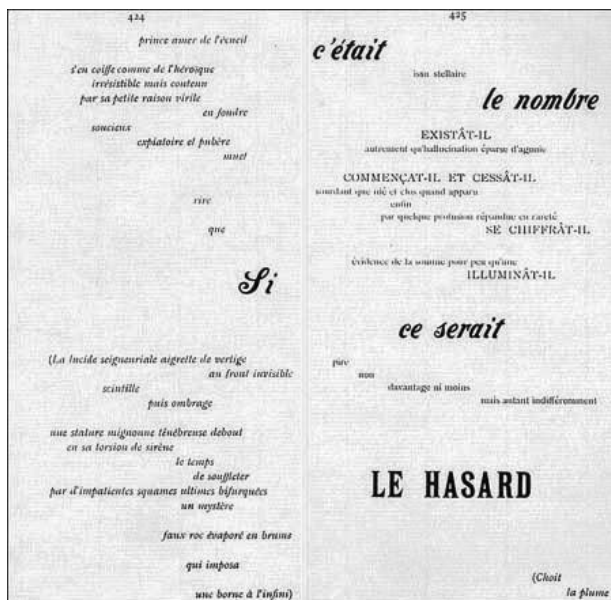
53 Stockhausen, v: Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 53.

54 Gligo (*Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 199) predlaga uporabo že uveljavljenega termina »momentna forma«, čeprav priznava tudi ustreznost slovenske različice »trenutna oblika«.

55 Prav tam, 200.

56 G. W. Hopkins, »Stockhausen, Karlheinz«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 18*, 152.





Slika 3: Stran iz francoske izdaje Mallarméjeve pesnitve *Met kocke*

lahko opazujemo v Brownovem delu *Calder Piece*, je prisotno v Boulezovem delu *Guba na gubo*. Mallarméjev portret (*Pli selon pli. Portrait de Mallarmé*, 1957–62). Petstavčni cikel je komponiran v prepletu s soneti francoskega simbolističnega pesnika Stéphane Mallarméja in vsebuje nekatere odlomke, ki so oblikovno odprti na podoben način kot že omenjena *Tretja klavirska sonata*. Še bolj povedne v smislu odprtosti oblike so morda številne dodelave in predelave posameznih delov cikla (ter tudi drugih skladb), ki jih je Boulez objavljajl v sedemdesetih letih in kasneje. Erling E. Guldbrandsen v analizi transformacij četrtega stavka z naslovom *Improvizacija III po Mallarméju* (*Improvisation III sur Mallarmé*) omenja, da je pobuda za tovrstne spremembe v skladateljski praksi prišla tudi iz spremembe fokusa Boulezove dejavnosti – v tem času se je namreč intenzivno posvečal predvsem dirigiranju lastnih in tujih del.<sup>57</sup> Idejo nikoli zares dokončanega dela, dela v nastajanju oziroma t. i. *work in progress* je Boulez dolgoval pisatelju Jamesu Joyceu, ki je pod tem naslovom objavljajl odlomke kasneje izdanega romana *Finneganovo prebujenje* (*Finnegans Wake*, 1939).<sup>58</sup> Samoreflektivnost in »referencialna moč« pisanja Jamesa Joycea sta Boulezu pomagali odkriti, da mora bistvo sodobne

57 Erling E. Guldbrandsen, »Playing With Transformations«, *Transformations of Musical Modernism*, ur. Erling E. Guldbrandsen, Julian Johnson (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 226.

58 Prav tam, 227.

glasbe koreniniti v »interakciji med slogom in obliko«. <sup>59</sup> Medtem ko je glasba njegovega časa posedovala širok spekter novih tehnik in slogovnih sredstev, pa je forma klicala po ustrezni prenovi na način, da bo »fluidnost forme vključevala fluidnost slogovnih sredstev«. <sup>60</sup> Podobno ga je vzpodbudila Mallarméjeva pesnitev *Met kocke* (*Un coup de dés*, 1897), v kateri pesnik s pomočjo grafičnega oblikovanja besedila prevprašuje razmerje med obliko in vsebino. Čeprav številni spisi *Tretjo klavirsko sonato* omenjajo kot glasbenega dvojnika Mallarméjeve konceptualno zasnovane, a nikoli dokončane zbirke *Knjiga* (*Le livre*), pa je Boulez trdil, da v času skladanja sonate Mallarméjevega dela še ni poznal, temveč je idejo za labirintno obliko dobil iz Kafkove kratke zgodbe *Zgradba* (*Der Bau*). <sup>61</sup>

V šestdesetih letih se je v evropske in ameriške razprave o problemu forme v sodobni glasbi in možnostih njenega odpiranja vključil poljski skladatelj Kazimierz Serocki (1922–1981). Njegov princip oblikovanja, ki ga je uporabil tako v klasičnih zaprtih kot tudi v oblikovno odprtih delih, temelji na t. i. zvočnih strukturah oz. segmentih – običajno krajših odsekih, ki jih opredeljujejo specifične glasbene značilnosti in so zato slušno enostavno prepoznavni, med seboj pa se povezujejo na temeljih podobnosti ali kontrasta. V predavanju, ki ga je Serocki na temo odprte oblike pripravil za študente glasbene akademije v Baslu leta 1976, je zvočno strukturo opredelil s tremi lastnostmi:

- a) biti mora zaprta in neodvisna;
- b) vsaka struktura mora imeti lasten, izrazit glasbeni značaj;
- c) vsaka struktura mora ponujati možnost smiselnega povezovanja z drugimi strukturami; v primeru povezave morajo skupaj tvoriti smiseln glasbeni tok in končno formo. <sup>62</sup>

V skladbah z odprto formo je Serocki izvajalcem prepuščal izbiro zvočnih struktur in njihovo razporeditev, sam pa je poskrbel za identiteto in kontinuiteto glasbenega dela – priskrbel je torej komponirane strukture, ki so ustrezale vsem možnim kombinacijam, hkrati pa so bile slušno dovolj prepoznavne, da so dajale glasbenemu delu potrebno identiteto, in to ne glede na zaporedje, v katerem so se pojavljale. Prvič se je z odprto obliko soočil med letoma 1962 in 1963, ko je nastalo delo *A piacere* za klavir. Skladba je razdeljena v tri segmente, vsak od teh pa sestoji iz desetih struktur. Izvajalec

59 Boulez, »Sonate, que me veux-tu?«, 33.

60 Prav tam.

61 Prav tam, 36.

62 Povzeto po: Iwona Lindstedt, »Kazimierz Serocki's Creative Output«, <http://www.serocki.polmic.pl/index.php/en/tworczosc> (dostop: 30. 6. 2018).

KAZIMIERZ SEROCKI (1963)

© copyright 1963 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne S. A., Kraków, Poland. All rights reserved.

Slika 4: Izsek iz partiture skladbe *A Piacere* Kazimierza Serockega

lahko znotraj časovnega okvira izbira poljubno zaporedje tako struktur kot segmentov, vendar jih ne sme ponavljati ali izpuščati.<sup>63</sup> Čeprav zaradi načina notacije delo na prvi pogled spominja na Stockhausnovo *Klavirsko skladbo XI*, je skladba konceptualno bližje Boulezovi variabilni obliki. Kajti medtem ko je Stockhausen od izvajalca pričakoval naključno izbiro zaporedja odlomkov med izvedbo dela, je Serocki pianista pozival, naj pred izvedbo premisli oblikovni in dramaturški koncept dela. Poleg tega vsakega od treh segmentov

63 Adrian Thomas, *Polish music since Szymanowski* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 150.

skladbe odlikuje lasten glasbeni značaj, tako da ne glede na njihovo zaporedje skladba ohranja tridelno zasnovo.<sup>64</sup>

V sedemdesetih letih je Serocki princip odprte oblike razširil in dodelal. Delo *Arrangements* (1976) za eno do štiri kljunaste flavte poleg oblikovne odprtosti ponuja tudi možnost različnih izvajalskih zasedb. Skladatelj dovoljuje zaporedne izvedbe več različic dela na enem koncertu ali njihovo simultano izvedbo v različnih prostorih istega koncertnega prizorišča – v tem primeru se lahko poslušalci svobodno sprehajajo med prostori in poslušajo kose različnih izvedb.<sup>65</sup> Orkestrsko skladbo *Ad libitum* (1973–77) sestavlja pet kontrastnih delov, vsak od njih pa se nadalje deli v pet do osem segmentov različnih dolžin. Zaporedje delov in segmentov znotraj njih določi dirigent ter s tem bistveno vpliva na dramatični lok celotne skladbe.<sup>66</sup> Serocki je, podobno kot Boulez, vnaprej predvidel vse možne izvedbene variante in jih integriral v koncept glasbenega dela.

Kratek pregled posameznih praktičnih uresničitvev koncepta odprte oblike je pokazal, da se te med seboj močno razlikujejo. Odstopanja se pojavljajo predvsem v stopnji odprtosti, se pravi v razmerju med kontrolo, ki jo skladatelj ohranja nad končno obliko dela, in odločitvami, ki jih prepušča naključni ali zavestni izbiri izvajalcev. Boulez in Serocki sta v procesu ustvarjanja predvidela vse možne izvedbene različice ter na ta način ohranila nadzor nad glasbenim tokom in oblikovno zasnovo, njun koncept glasbenega dela pa predstavlja vsoto vseh izvedbenih možnosti. Nasprotno je Brown poleg sopostavljanja deloma dovolil tudi modifikacijo glasbenih dogodkov. Skrajni pol zaseda John Cage, ki je v skladbo pripustil tudi tuj material. Poleg tega pomembna konceptualna razlika med posameznimi odprtimi oblikami izhaja iz navodila, na kateri točki priprave skladbe naj izvajalec določi vrstni red posameznih odsekov. Skladatelji, ki zahtevajo pripravo oblikovne zasnove pred izvedbo dela (Cowell, Boulez in Serocki), vpeljujejo element zavestne izbire, medtem ko tisti, ki zahtevajo naključne in instinktivne odločitve med izvedbo (Brown, Cage, Stockhausen in Pousseur), v skladbo pripuščajo element naključja. V spodnji tabeli smo s pomočjo primerjalne analize izluščili osnovne značilnosti odprte oblike. Stolpec, poimenovan »stopnja odprtosti«, se nanaša na razmerje med kontrolo, ki jo skladatelj ohranja nad končno obliko dela, in odločitvami, ki jih prepušča izvajalcem.

---

64 Lindstedt, »Kazimierz Serocki's Creative Output«, *A piacere*.

65 Prav tam, *Arrangements*.

66 Prav tam, *Ad libitum*.

Tabela 1: Osnovne značilnosti odprte oblike

	Oblikovanje formalne zasnove skladbe pred ali med izvedbo → izbira ali naključje	Stopnja odprtosti	Izvor oz. vzor odprtosti
H. Cowell: <i>Mozaik</i> (1935)	pred	zaporedje, ponavljanje	vizualna umetnost: mozaik
E. Brown: <i>Razpoložljive forme</i> (1961–62), <i>Novara</i> (1962), <i>Od tu</i> (1963)	med (dirigent)	zaporedje, ponavljanje, sopostavljanje in modifikacija	vizualna umetnost: akcijsko slikarstvo, mobili
P. Boulez: <i>Tretja klavirska sonata</i> (1956–57)	pred	omejena izbira zaporedij	imanentno glasben, literarna umetnost
K. Stockhausen: <i>Klavirska skladba XI</i> (1956)	med	zaporedje, ponavljanje (do 3 ×), izpuščanje	imanentno glasben (koncept momenta)
J. Cage: <i>Koncert za klavir in orkester</i> (1957–58)	med	zaporedje, ponavljanje, izpuščanje, sopostavljanje, uporaba materiala iz drugih skladb	imanentno glasben, vizualna umetnost, vzhodna filozofija
H. Pousseur: <i>Scambi</i> (1957)	med (poslušalec)	zaporedje, deloma sopostavljanje	glasba kot model družbene strukture
H. Pousseur: <i>Vaš Faust</i> (1960–68)	med (poslušalci z glasovanjem)	selekcija iz nabora materiala	
K. Serocki: <i>A piacere</i> (1962–63)	pred	zaporedje, brez ponavljanj in izpuščanj, v vsakem primeru tridelna zasnova	imanentno glasben (koncept zvočne strukture)

Za odprto obliko v glasbi se pogosto zdi, da ima izvor zunaj same sebe, se pravi, da izhaja z drugih področij umetnosti ali pa vsebuje elemente družbene realnosti. To vsekakor drži za ameriška skladatelja Henryja Cowella in Earla Browna, ki sta odprto obliko zasnovala kot glasbeni ekvivalent vizualne

umetnosti, ter za Henrija Pousseurja, ki je izhajal iz glasbe kot modela družbene strukture in dogajanj. Pierre Boulez je impulze našel v literarni umetnosti, vendar hkrati ne gre prezreti dejstva, da je bil pri njem razlog za iskanje novih oblikovnih možnosti imanenten glasbi in je izhajal iz spoznanja, da se mora glasbena forma prilagoditi razvoju glasbenega materiala.<sup>67</sup> Karlheinz Stockhausnu pa je koncept momenta, ki ga je razvil kot orodje za soočanje s kompleksno zvočnostjo modernizma, priskrbel teoretično podlago za odpiranje oblike.

### 3.1 Odprta oblika v delih slovenskih skladateljev

Ob pregledu literature, ki se bodisi pregledno bodisi analitično ukvarja s slovensko glasbo v prvih povojnih desetletjih, se zdi, da odprta forma v delih slovenskih modernistov tega obdobja ni imela večjega odmeva. Matjaž Barbo v študiji del skladateljev skupine Pro Musica Viva<sup>68</sup> kot enega najzgodnejših primerov posega aleatorične izbire v formo glasbenega dela navaja *Igro v četvero* (1965) Iva Petrića, kot zametek odprte forme *Asonance* (1966–67) za oboo, harfo in klavir Jakoba Ježa, poleg tega pa še skladbi *Mondo* (1965) in *Assimilation* (1965) Milana Stibilja.<sup>69</sup> Ivan Klemenčič v delu *Musica Noster Amor* kot delo, ki »temelji na aleatorični zgradbi«, omenja *Art* (1973) za klavirski trio Igorja Štuheca,<sup>70</sup> Gregor Pompe pa v monografiji Lojzeta Lebiča kot skladbe z bolj ali manj odprto obliko navaja *Atelier* (1973) za violino in klavir, *Impromptu IV* (1974) za klavir in *Tangram* (1977) za orkester.<sup>71</sup>

*Igra v četvero* Iva Petrića je komorno delo za harfo, tolkala, Es klarinet in solo flavto; slednja se pojavlja v štirih različicah, poleg klasične prečne flavte še kot piccolo, basovska kljunasta flavta in frula, lesena pastirska piščal s področja Balkana. Značilno za Petrića, je vsak od petih odsekov skladbe namenjen drugačni zasedbi, poleg tega pa prinaša kontrastni tempo in značaj (*animato*, *moderato*, *vivo*, *larghetto* – *arcaico*, *libero*). Hkrati je to delo, v katerem je skladatelj začel intenzivneje uvajati modernistične postopke, in sicer predvsem na področju ritmičnega zapisa (proporcionalna notacija, kontrolirana aleatorika), izjemoma pa ostaja nedoločena tudi tonska višina. Poleg tega je

67 Boulez, »Sonate, que-me veux-tu?«, 33.

68 Barbo se tu osredotoča na dela, nastala približno v času delovanja skupine Pro Musica Viva oziroma v letih 1961–1967.

69 Barbo, *Pro Musica Viva*, 144.

70 Ivan Klemenčič, *Musica Noster Amor* (Maribor: Založba Obzorja; Ljubljana: ZRC SAZU, 2000), 215.

71 Gregor Pompe, *Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014).

za Petričev opus tega obdobja značilna uporaba novih izvajalskih tehnik, pri čemer se je v šestdesetih letih veliko posvečal predvsem harfi.<sup>72</sup> Četrti odsek *Igre v četvero* je razdeljen na dva dela, ki sta označena s črkama A in B, pri obeh pa je skladatelj dopisal »*ad libitum*«; izvajalci torej lahko izberejo več opcij: oba odseka lahko izpustijo, izvajajo lahko zgolj enega od njiju ali oba. Vendar ne gre prezreti, da sta ravno to odseka, v katerih je skladatelj uporabil dve nenavadni, manj pogosti glasbili: v odseku A uporabi basovsko kljunasto flavto, v odseku B pa frulo. Zato ostaja dvom, ali je pripis »*ad libitum*« res znak odpiranja oblike ali pa gre morda prej za možnost prilagajanja izvedbe dostopnosti teh glasbil. V uvodnih pojasnilih skladatelj namreč zapiše, da je budistično ritualno glasbilo kane, ki se pojavlja v več odsekih, mogoče nadomestiti s trianglom. Petričev opus je izključno inštrumentalen. Kot vodja Ansambla Slavko Osterc in dejavni organizator glasbenega življenja je bil vedno v intenzivnem stiku z izvajalci, njegova dela so nastajala v sodelovanju z glasbeniki ali z mislijo nanje, vedno s pozornostjo na izvajalske možnosti.<sup>73</sup> Vse to dodatno potrjuje domnevo, da je šlo pri »*ad libitum*« odsekih *Igre v četvero* prej za prilagajanje možnostim izvedbe kot pa za aleatorično razpiranje forme.

Nasprotno gre pri istega leta nastalih delih Milana Stibilja – *Mundu* za klarinet, violino, kontrabas in tolkala ter *Assimilation* za violino solo – za namensko odprtost oblike. V skladbi *Mundo* za violino, klarinet, tolkala in kontrabas je Stibilj izvajalcem na štirih mestih ponudil možnost izbire med štirimi odlomki, ki so kot dodatek izpisani na koncu partiture in označeni s črkami od *a* do *d*. Pri tem je pomembno, da so odlomki za posamezne inštrumente zapisani in obravnavani individualno in jih tudi izvajalci izbirajo samostojno, brez medsebojnega dogovora. Poleg tega v navodilih ni jasno opredeljeno, ali mora izvajalec pri izvedbi porabiti vse štiri odlomke ali pa lahko posamezni odlomek ponovi večkrat in tako ne uporabi vseh predlogov. Takšna zasnova ponuja številne izvedbene možnosti in raznovrstne načine prepletanja in so-postavljanja ponujenih odlomkov. Dodatno variabilnost vnaša dejstvo, da se odlomki (z izjemo tretjega nastopa) ne začenjajo istočasno, temveč se prepletajo tudi s preostalim materialom skladbe. Vendar so tudi ritmično aleatorični odlomki vedno natančno umeščeni v metrično shemo celote: vsak odlomek obsega natančno 15 taktov in se tako smiselno umešča v celotno oblikovno zasnovo skladbe. *Mundo* predstavlja inovativno rešitev v združevanju oblikovne determiniranosti in odprtosti.

72 Gl. skladbi *Élegié sur le nom de Carlos Salzedo* (1962) in *Croquis sonores* (1963) ter članek *Harfa – instrument savremene muzike?*.

73 Barbo, *Pro Musica Viva*, 140–141.



Milan Stibilj: MONDO  
IMPROVISATIONS

clarinet in B $\flat$

**a**

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. It features a melodic line with various ornaments and dynamics like *f* and *ff*. The bottom staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

**b**

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It shows a melodic line with triplets and slurs. The bottom staff is in bass clef with a similar harmonic accompaniment.

DSS # 267

**c**

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a circled '2' above it and various dynamics. The bottom staff is in bass clef with a harmonic accompaniment.

**d**

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It shows a melodic line with slurs and dynamics. The bottom staff is in bass clef with a harmonic accompaniment.

DSS # 267

**25**

*pizz.* *arco*

A complex musical score for five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It includes a circled '25' in a box, a circled '1', and various performance instructions like *pizz.*, *arco*, *impr.*, and *f*. The bottom staff is in bass clef. The score is divided into measures with bar lines and includes a circled '19' in a box.

⊗ one of four improvisations /see pages I - VIII/ has to be played

DSS #.267

Slika 5: Štiri »improvizacije« oz. odlomki za klarinet iz Stibiljeve skladbe *Mondo* in primer njihovega umeščanja v formalno zasnovo skladbe



Skladbo *Assimilation* sestavlja pet značajsko kontrastnih odsekov, ki jih glasbenik lahko izvaja v poljubnem zaporedju. V kontekstu odprtosti oblike je pomemben napotek, da si pri izvedbi posamezni deli sledijo brez predaha. Izvajalec torej ne določa zgolj zaporedja stavkov – razporejanje petih raznolikih odsekov lahko pripelje do številnih različic iste skladbe, ki se med sabo bistveno razlikujejo po dramaturški zasnovi oziroma poteku formalnih stopnjevanj in razrešitev; v vsakem primeru pa se ohranja osnovna petdelnost oblikovne sheme. V tem pogledu je sorodnost smiselno iskati v odprtih formah Serockega.

Leto kasneje so nastale *Asonance* za oboo, harfo in klavir Jakoba Ježa. Podobno kot Petričeva *Igra v četvero* tudi to tristavčno delo zaznamuje predvsem »osvoboditev od tradicionalne ritmično-metrične urejenosti«. <sup>74</sup> Jež je opustil taktnice in je ritmične dogodke notiral proporcionalno, poleg tega je pri vseh treh glasbilih vpeljal številne nove možnosti vzbujanja zvoka. Obrazložitev nekaterih prijemov za oboo (najbrž pa tudi ideje za nekatere nove zvočnosti harfe) je Jež povzel po delu *Mobile* (1962) za oboo in harfo oboista in skladatelja Heinza Holligerja. <sup>75</sup> Poleg uporabe proporcionalne notacije in sodobnih inštrumentalnih prijemov je Holligerjevo delo zanimivo zato, ker gre za odprto obliko. Skladbo sestavlja dvanajst krajših odsekov, skladatelj pa je predvidel tri možne poti, po katerih se lahko pomikata izvajalca, pri čemer so jima v oporo simboli v obliki kvadrata, ovala in kroga. V času nastanka skladbe je Holliger študiral pri Boulezu in tudi princip odprtosti skladbe je podoben Boulezovemu v *Tretji klavirski sonati*; po Gligovi klasifikaciji gre torej tudi v tem primeru za variabilno obliko. V izvajalskih opombah *Asonanc* je Jež pripisal, da »prepušča izvajalcem, da eventuelno izpustijo drugo polovico strani 11, odstavek *Molto sostenuto*«, <sup>76</sup> na podlagi česar Barbo sklepa, da je skladba »zametek odprte forme, ki je v takratni Evropi odmevala kot posebna novost«. <sup>77</sup> Odsek, ki ga izvajalci lahko izpustijo, obsega zgolj dva notna sistema in predstavlja proporcionalno približno desetino tretjega stavka. Njegov morebitni izpust ne vpliva bistveno na obliko stavka, predvsem pa ne na obliko celotne skladbe. Tovrstne izpuste krajših delov skladbe so skladatelji iz različnih razlogov dovoljevali že pred modernističnimi posegi v oblikovno determiniranost skladbe. Hkrati lahko z gotovostjo trdimo, da se je Jež v času nastajanja *Asonanc* prek študija skladbe *Mobile* že seznanil s principom kompleksne variabilne forme, vendar se ni odločil za njegovo uporabo.

74 Jakob Jež, v: Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela* (Ljubljana: DZS, 1979), 101.

75 Jakob Jež, *Asonance za oboo, harfo in klavir* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967), 17.

76 Prav tam.

77 Barbo, *Pro Musica Viva*, 119.

Ivan Klemenčič kot delo z aleatorično zgradbo navaja *Art* za klavirski trio Igorja Štuheca. Štuhečevo široko sprejemanje raznorodnih tradicionalnih in naprednih smeri<sup>78</sup> se je v času njegovega ustvarjanja razvilo predvsem v napetost med determiniranimi in nedeterminiranimi odlomki, ki jo lahko opazujemo tudi v obravnavanem delu. Med metrično in ritmično določene odseke skladatelj vstavlja aleatorične odlomke, ki so časovno opredeljeni s številom sekund. Najdaljši tovrstni odsek (traja 25 sekund) se pojavi proti koncu skladbe in prinaša ostinatni vzorec klavirja, nad katerim violina in violončelo izbirata in poljubno razporejata šest vzorcev, ki so notirani v aleatoričnih kvadratkih in prinašajo raznovrstne zvočnosti – od udarjanja po trupu glasbila, *sul ponticello* tremola in enakomernega hitrega gibanja nedoločenih tonskih višin do klasičnega osminkskega ali četrtninskega gibanja in dolgih ležečih tonov. Oblika tega kratkega odseka je torej nedvomno aleatorična in odprta, a hkrati predstavlja v razmerju do celote zelo majhen del, ki ne vpliva na končno obliko skladbe.

Vsi do sedaj omenjeni skladatelji so odprto formo preizkusili, vendar so jo v nadaljnjem ustvarjanju opustili. Izjema je Lojze Lebič. V njegovem opusu odprta oblika doživlja razvoj, hkrati pa Lebič ponuja zanimive individualne rešitve razpiranja forme. *Atelier* za violino in klavir je nastal v obdobju skladateljevega ustvarjanja, ki ga Gregor Pompe poimenuje »visoki modernizem«. Gre za čas, ko se je Lebič že popolnoma osvobodil tradicionalnih modelov oblikovanja glasbenih parametrov, s pomočjo raznolikih modernističnih postopkov osvobojeni glasbeni material pa se je naučil »smiselno organizirati« in vse novosti spretno integrirati »v homogeno zaključene celote«. <sup>79</sup> Forma se odpre v delu skladbe, ki je namenjen solistični violini in je zgrajen iz več kratkih odsekov, ki jih skladatelj poimenuje »primeri«. <sup>80</sup> Vrstni red primerov je prepuščen presoji izvajalca. Vendar Pompe v analizi *Ateljeja* ugotavlja, da je »glede na celotno skladbo delež takšne odprte forme razmeroma majhen«. <sup>81</sup>

Klavirska miniatura *Impromptu IV* je nastala leta 1974, se pravi sedem let za prvimi tremi deli cikla. Da gre za odprto formo, izdaja že »grafična realizacija partiture v obliki posameznih samostojnih domislekov, ki so na notnem listu razporejeni v krožni obliki«; <sup>82</sup> od tod tudi podnaslov dela: *Krog – Circle*. Posamezni odseki so označeni s črkami abecede. Podobno kot Stockhausnova *Klavirska skladba XI* so tudi Lebičevi odseki, sam jih je poimenoval »domisleki«, razporejeni na neobičajno velikem formatu, vendar načrt prehajanja med njimi bolj

78 Prav tam, 162.

79 Pompe, *Zveneča metafizika*, 68.

80 Odsek je v partituri označen z rimsko številko I.

81 Pompe, *Zveneča metafizika*, 101.

82 Prav tam, 104.

spominja na Boulezovo labirintno oziroma variabilno formo. Osem domislekov je razporejenih v tri sloje, ki jih med seboj povezuje centralni del skladbe. Ta v Lebičevi predlogi prinaša material iz *Impromptuja I*, vendar ga izvajalec lahko »zamenja z drugim citatom ali lastnim glasbenim utrinkom«. <sup>83</sup> Skladatelj ponuja tri variante prehajanja med posameznimi domisleki in plastmi:

- a) po predlogi skladatelja;
- b) izvedba se prične s katerim koli domislekom, vendar se od tod odvija po označenem zaporedju (npr. DEFGHABC), dokler se ne odigrajo vsi domisleki;
- c) izvajalec se odloči za drugačno zaporedje domislekov. V tem primeru pa je novo zaporedje treba vnaprej izbrati in uvežbati. <sup>84</sup>

*Tangram* za komorni orkester označuje začetek obdobja, v katerem se je Lebič deloma odmaknil od radikalnosti modernističnega izraza in v slogu postmoderne dostopnosti začel ponovno iskati sredstva komunikacije s poslušalstvom. <sup>85</sup> Tangram je kitajska miselna igra, pri kateri igralec uporablja sedem ploščic osnovnih oblik (trikotniki, trapez in kvadrat), ki izvirno izhajajo iz razreza kvadrata. Cilj igre je z uporabo vseh ploščic – imenujejo se tan – sestaviti specifične oblike. Skladno s tem je skladatelj v enem od odsekov skladbe oblikoval tri zvočne plasti, ki jih je poimenoval TAN – vsako od plasti zaznamujeta specifična inštrumentacija in glasbena funkcija. TAN I sestavljajo pihala in del godal; njihov glasbeni material je kombinacija zadržanih tonov in pasaž v ozkem ambitusu, funkcija plasti je primarno melodična. TAN II predstavljajo signalne figure trobil in dela godal, ki strukturirajo teksturo. Harfa, klavir in tolkala imajo kot TAN III z mirnim in razbitim osminskim gibanjem funkcijo spremljave in okraševanja. <sup>86</sup> Glasbeni tok se ustvarja z naslojevanjem skupin, njihovo zaporedje, mesto nastopa in morebitno ponavljanje je prepuščeno izbiri dirigenta, ki pa mora strukturo oblikovati pred izvedbo dela. <sup>87</sup> Začetek vsakega TAN-a dirigent nakaže s številom prstov na levi roki – na enak način, kot ga je za dirigiranje svojih odprtih oblik predvidel Earle Brown. V partiturni opombi je Lebič predlagal eno od možnih različic izvedbe in Pompe v zvezi s tem ugotavlja, da se skladba »ni nikoli izvajala drugače, kot je notirano v partituri«. <sup>88</sup> Ne glede na to, kakšno kombinacijo tangramov bi dirigent izbral, pa »je osrednja

83 Lojze Lebič, *Impromptus za klavir* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1975), 9.

84 Prav tam.

85 Pompe, *Zveneča metafizika*, 125.

86 Prav tam, 133.

87 Lojze Lebič, *Tangram* (Ljubljana: Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1977), 21.

88 Pompe, *Zveneča metafizika*, prim. 134.

IMPROMPTU IV (1974)  
long cycle

Impromptu IV sestoji iz sedmih skladnih del, ki so razporejena v dve sklopi. Prvi sklop vsebuje skladno delo A, B, C, D, E in drugi sklop skladno delo F, G, H. Vse skladna dela so napisana v klasični notaciji za klavir. V skladnih delih A, B, C, D, E in F so opredeljena različna sklopna mesta, ki so opredeljena s črkami A, B, C, D, E, F, G, H. V skladnih delih G, H so opredeljena različna sklopna mesta, ki so opredeljena s črkami G, H. V skladnih delih A, B, C, D, E, F, G, H so opredeljena različna sklopna mesta, ki so opredeljena s črkami A, B, C, D, E, F, G, H.

Urška Rihtaršič

10.000.073-10.000.073

Slika 6: Lebičev Impromptu IV kot primer variabilne forme

skladateljeva želja nedvomno to, da bi zgradil daljšo gradacijo, ki naj pripelje do središčnega viška skladbe«,<sup>89</sup> kar potrjuje skladateljev partiturni napotek, da naj bo »vsaka repeticija [tangramov] povezana z intenzivnejšo dinamiko«. <sup>90</sup> Lebič je torej kljub odpiranju želel nadzorovati formalno zasnovo dela; vzporednice zato lahko iščemo v težnji po kontroli vseh možnih izidov odprte forme, ki sta jo izražala Boulez in Serocki.

Uvodoma smo navedli osem skladb slovenskih skladateljev, ki jih različni avtorji omenjajo kot odprto obliko oziroma njene zametke. Za štiri od njih, Petričeveo *Igro v četvero*, Ježeve *Asonance*, Štuhečev *Art* ter Lebičev *Atelje*, se je ob podrobnejši analizi pokazalo, da bodisi ne gre za odprto obliko ali pa je njen delež v razmerju do celote razmeroma majhen. Tudi v *Tangramu* Lojzeta Lebiča se oblika razpre samo v delu skladbe, poleg tega material ne glede na izbrano zaporedje prinaša gradacijo ter na ta način služi skladateljevemu vnaprej zamišljenemu dramatskemu poteku skladbe. V Stibiljevem *Mundu* je odprtost omejena na izbiro odlomka, ki ga nato izvajalec »vstavi« v za to predvideni in natančno odmerjeni (petnajst taktov) prostor v formalni zasnovi skladbe. Stibiljev *Assimilation* in Lebičev *Impromptu IV* sta edini skladbi, pri katerih se odprtost oblike razširi na celotno delo.

V primerjavi z odprtimi oblikami tujih skladateljev je pri slovenskih zgovorna tudi odsotnost teoretskega konteksta. Številni deli spodnje tabele so prazni, saj skladatelji niso ponudili svoje razlage odprte oblike oziroma natančnih navodil za izvedbo.

Tabela 2: Osnovne značilnosti odprte oblike slovenskih skladateljev

	Oblikovanje formalne zasnove skladbe pred ali med izvedbo → izbira ali naključje	Stopnja odprtosti	Izvor oz. vzor odprtosti
M. Stibilj: <i>Mundo</i> (1965)		selekcija iz nabora materiala	
M. Stibilj: <i>Assimilation</i> (1965)		zaporedje	
L. Lebič: <i>Impromptu IV</i> (1974)	pred	zaporedje	
L. Lebič: <i>Tangram</i> (1977)	pred (dirigent)	mesto nastopa, ponavljanje	tangram, kitajska miselna igra

89 Prav tam.

90 Lebič, *Tangram*, 21.



## 4 Aleatorika trajanj in nove vrste notacije

### 4.1 Aleatorika trajanj – proporcionalna notacija, nedoločena koordinacija, kontrolirana aleatorika

Le izjemoma naletimo na modernistično partituro, v kateri skladatelj natančno določi trajanja in višino posameznih tonov, ostale parametre pa pušča nedoločene.<sup>91</sup> Primer takšnega dela je *Prvi preludij (First Prelude, 1971)* za klavir Howarda Skemptona. V skladbi so določene višine tonov in ritem; tempo, dinamika, artikulacija in pedalizacija so prepuščeni izbiri izvajalca.<sup>92</sup> Po drugi strani pa je aleatorika ritmičnega parametra oziroma aleatorika trajanj zelo pogosta. Earle Brown je nedoločnost del z odprto formo pogosto nadgrajeval z uporabo »časovne notacije«. Gre za skladateljev termin, ki ga v širši uporabi zamenjuje izraz »proporcionalna notacija«, redkeje tudi »časovno-prostorska notacija«.<sup>93</sup> S tovrstno obliko notacije, pri kateri dolžino tona določa njegova prostorska dimenzija v partituri, skladatelj lahko jasno nakaže časovna razmerja med posameznimi toni, hkrati pa opušča urejeni metrični pulz. Namesto strogega štetja dob pride pri proporcionalni notaciji do izraza izvajalčevo subjektivno občutenje časa.<sup>94</sup>

Serialna težnja po nadzoru posameznih zvočnih parametrov je številne skladatelje vodila v elektronski studio, kjer za zvočno realizacijo skladb niso potrebovali vmesnega člana – izvajalca. Prav delo v elektronskem studiu v Kölnu pa je Karlheinz Stockhausna pripeljalo do spoznanja, da tudi elektronsko generiranih zvokov ne more popolnoma nadzirati, saj je »notranji ustroj zvokov deloma nedoločen«.<sup>95</sup> Njegova dotlej strogo serialno organizirana glasba se je po letu 1955 začela odpirati izbiram izvajalca (gl. poglavje o odprti formi), že pred tem pa naključjem, ki so posledica svobodnejše izvedbe nekaterih ritmičnih prvin. *Klavirske skladbe od V do X* so nastajale v letih 1953–61; mnoge med njimi je skladatelj kasneje predelal oziroma napisal na novo. V skladbah je Stockhausen raziskoval zvočne nianse, ki se pojavijo pri izvedbi kot posledica kompleksne notacije, eksperimentiral je z različnimi artikulacijami in pedali,<sup>96</sup> veliko pa se je ukvarjal tudi z izvedbo drobnih notnih predložkov. V izvajalskih opombah je zapisal, da so

91 Barva in dinamika sta sicer praviloma ostajali nedoločeni v obdobjih pred klasicizmom.

92 Philip Thomas, »Determining the indeterminate«, *Contemporary Music Review*, 26, 2, 136

93 Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 264.

94 Brown, *Novara – Time Notation*, nav. d.

95 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 95.

96 Prav tam; gl. tudi izvajalske opombe pri izdajah skladb.

pasaže iz predložkov neodvisne od predpisanih sprememb v tempu in jih je treba vedno izvesti, »kolikor mogoče hitro«. So enako pomembne kot preostale note; izvesti se jih mora z jasno artikulacijo in ne kot *arpeggio*. Posledično morajo biti v nižjih registrih izvedene počasneje kot v višjih. Različni intervalni skoki naj vplivajo na hitrost izvajanja (ne smejo biti enaki).<sup>97</sup>

Na končno ritmično podobo skladbe torej vpliva mnogo dejavnikov: od registra, v katerem so izvajani toni, in intervalnih razmikov med njimi do akustike dvorane, kar je vse vedno odvisno predvsem od fizičnih in mentalnih kapacitet izvajalca.<sup>98</sup>

Na podoben način so lahko naključnim dejavnikom in sposobnostim izvajalcev prepuščene posamezne plasti komornega dela. To je značilno za Stockhausnovo skladbo *Zeitmasse* (1956) za pihalni kvintet. V njej je skladatelj metronomsko določeni tempo združil s proporcionalno notiranimi odseki, katerih dolžino pogojujejo fizične sposobnosti izvajalca: pri odsekih, označenih s »kolikor mogoče hitro«, je to agilnost pri izvajanju hitrih pasaž, pri odsekih, označenih s »kolikor mogoče počasi«, pa dihalne kapacitete pihalca.<sup>99</sup> Ker metronomsko in subjektivno določene plasti potekajo simultano, vsaka izvedba prinese nepredvidljive koordinacije plasti. Na enak način je bila izvirno zasnovana druga različica *Skupin (Gruppen, 1956)* za tri orkestrske skupine. Zaradi prevelikega števila izvajalcev je bila izvedba v tej obliki prezahtevna in Stockhausen je leto kasneje ustvaril novo različico s tremi dirigenti.<sup>100</sup>

Skladba *Tempi Concertati* (1958–59) za flavto, violino, dva klavirja in štiri orkestrske skupine Luciana Beria (1925–2003) je nedoločena v smislu koordinacije med solistom in kolektivom. Vendar namesto naključne koordinacije skladatelj izvajalcem nalaga izbiro in predhodni dogovor o poteku posameznih segmentov ter sledenje sistemu signalov – ti so lahko fizične geste oziroma prepoznavni elementi skladbe, na katere morajo biti izvajalci pozorni. Skladba se tako odvija v nenehni interakciji med individualno in kolektivno akcijo, med določenim in nedoločenim ter med oddanimi in sprejetimi signali, kar vse daje skladbi improvizacijski značaj.<sup>101</sup>

97 Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück X – Allgemeines Vorwort* (Dunaj, London, New York: Universal Edition, 2012, kop. 1967).

98 Robin Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 71.

99 Karlheinz Stockhausen, *Zeitmasse – Spielanweisungen* (Dunaj, London, New York: Universal Edition, 2013, kop. 1957).

100 Maconie, *The works of Karlheinz Stockhausen*, 87.

101 Luciano Berio, »Tempi concertanti – author's note«, <http://www.lucianoberio.org/node/1501?706855542=1> (dostop: 12. 10. 2018).



Nedoločenost koordinacije partov je značilna tudi za *Skladbo za štiri klavirje* (*Piece for four pianos*; 1957) in *Trajanja* (*Durations*; 1960–61) Mortona Feldmana (1926–1987). Feldman je v sredini petdesetih let grafično notacijo zamenjal za tradicionalni zapis notnih višin, ki pa jim ni določal trajanja.<sup>102</sup> V *Skladbi za štiri klavirje* vsi pianisti igrajo isti part, sestavljen iz zaporedja akordov, trajanje vsakega akorda pa znotraj skupnega metruma določajo individualno. Izvajalci skladbo začnejo hkrati, nato v nadaljevanju vsak od njih izvaja zaporedje akordov po lastni presoji, kar daje zvočni vtis »vrste odmevov, ki izvirajo iz enega samega zvočnega vira«.<sup>103</sup> Cikel petih skladb *Trajanja*, ki v raznolikih kombinacijah združuje klavir, harfo, violino, čelo, rog, tubo, vibrafon, čelesto in flavto, temelji na podobnem principu, le da vsakemu izvajalcu pripada lastni part, ki ga izvaja v lastnem tempu.<sup>104</sup> Ritmična realizacija vsakega posameznega parta je plod svobodne izbire izvajalca, medtem ko je njihova medsebojna koordinacija naključna.

Izjemno prefinjeno je nedoločeno koordinacijo izkoristil poljski skladatelj Witold Lutosławski (1913–1994). Adrian Thomas uvršča Lutosławskega v najstarejšo generacijo poljskih povojnih modernistov, ki se je glasbeno izobraževala med obema vojnama<sup>105</sup> in ki si je v času odpiranja Poljske zahodnemu glasbenemu modernizmu že izoblikovala osebni slog. Čeprav so na modernizem ti ustvarjalci reagirali zelo različno, se nihče od njih ni bil pripravljen brez pomisleka odpovedati tradiciji. Lutosławski je v tem kontekstu večkrat pripovedoval o »občutku osamljenosti v glasbenem svetu, ki mu je vladala nova hegemonija modernizma in v katerem so bili skladatelji brez pomisleka pripravljene zamenjati soerealizem za serializem in pri tem zanemariti lastno refleksijo in intuicijo«.<sup>106</sup> Estetska prepričanja in kompozicijsko-tehnični postopki Lutosławskega izhajajo iz sožitja med tradicijo in sodobnostjo in ga ločujejo tako od zahodnega kot tudi poljskega modernizma. Lutosławski v tradicionalnem smislu ohranja tako koncepta skladatelja in glasbenega dela<sup>107</sup> kot jasno zasnovano formo, katere dialektika je eden ključnih virov njegove glasbene povednosti. Močan ekspresivni in barvni potencial pripisuje tudi harmoniji, zato ohranja trdno kontrolo nad vertikalno in horizontalno organizacijo tonskih višin.<sup>108</sup> Odprta oblika oziroma »aleatorika forme«, kot jo je sam poimenoval,

102 Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and beyond* (London: Studio Vista, 1974), 71.

103 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 189.

104 Prav tam.

105 Thomas, *Polish music since Szymanowski*, 93.

106 Prav tam, 94.

107 Zbigniew Skowron, *Lutosławski on Music* (Lanham: Scarecrow Press, 2007), 114.

108 Steven Stucky, *Lutosławski and His Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 113.

Lutosławskega ni zanimala, prav tako ne naključje na ravni kompozicijskega procesa. Edini parameter, podrejen naključju, je pri njem trajanje. Skladatelj je oblikoval kompleksna pravila, ki preprečujejo, da bi naključje »prekoračilo svoje meje«, <sup>109</sup> in iskal ustrezeni izraz, ki bi njegov tip aleatorike ločeval od preostalih tipov vključevanja naključja. Sprva je uporabljal izraz »mala aleatorika« (*mały aleatoryzm*), ki se nanaša na rahljanje ritmičnih vezi in predstavlja nasprotje »aleatoriki forme« oziroma »veliki aleatoriki« (*duży aleatoryzm*). Izraz »omejena aleatorika« (*aleatoryzm ograniczony*) je prvič uporabil šele leta 1963 kot nasprotje »klasični« aleatoriki (»klasyczny« aleatoryzm). Dve leti kasneje je dodal izraz »aleatorični kontrapunkt«, leta 1967 pa »kontrolirana aleatorika« (*aleatoryzm kontrolowany*), ki je danes najpogostejši. <sup>110</sup> Po mnenju Lutosławskega je prav njegov tip aleatorike najbolj skladen z izvorno Meyer-Epplerjevo definicijo. <sup>111</sup> V praksi to pomeni, da skladatelj določi oblikovne enote skladbe, v katerih ni enotnega metruma (dirigent nakaže zgolj začetek in konec posameznega dela) in v katerih vsak od izvajalcev igra svoj part *ad libitum*, solistično. Pogosto gre za ponavljanje predpisanih fraz znotraj določenega časovnega obsega, pri čemer vsak glasbenik izvaja fraze v svojem tempu. Od tod izhaja še eno poimenovanje, »kolektivni *ad libitum*«; rezultat sta rahljanje ritmičnih vezi in naključna koordinacija posameznih partov. V skladbah se kolektivni *ad libitum* izmenjuje s klasičnimi ritmično-metričnimi deli. Lutosławski je navajal dve polji, znotraj katerih kontrolirana aleatorika prinaša nove možnosti, ki jih ni mogoče doseči na noben drug način:

- a) zaradi kolektivnega *ad libituma* se pri vsaki izvedbi znotraj manjših oblikovnih enot pojavijo nepredvidljive in kompleksne ritmične strukture in teksture, ne da bi bil izvajalec prisiljen izvajati izjemno zapletene ritmične vzorce, ki so značilnost serialnih kompozicij;
- b) kontrolirana aleatorika izkorišča ekspresivni in tehnični potencial posameznih izvajalcev, ne da bi se pri tem omajali avtoriteta in odgovornost skladatelja. <sup>112</sup> Lutosławski je, enako kot Boulez, v procesu komponiranja predvidel vse možnosti, ki jih prinaša kontrolirana aleatorika, in prilagodil delo tako, »da tudi najslabša izvedbena možnost zadostuje pogojem dela«. <sup>113</sup>

Tehnika je skladatelju hkrati omogočala popolno kontrolo nad harmonskim aspektom skladbe. Tega je Lutosławski izpeljeval predvsem iz dvanajsttotskih

<sup>109</sup> Skowron, *Lutosławski on Music*, 48.

<sup>110</sup> Adrian Thomas, »Lutosławski's terminologies of chance (1960–68)«, <https://onpolishmusic.com/2011/09/16/%E2%80%A2-lutoslawski-and-jeux-venitiens/> (dostop: 5. 9. 2018).

<sup>111</sup> Skowron, *Lutosławski on Music*, 43.

<sup>112</sup> Prav tam, 43, 144.

<sup>113</sup> Prav tam, 52.

harmonskih agregatov, pri čemer je poudarjal, da nima njegova tehnika ničesar skupnega z dodekafonijo ali serializmom.<sup>114</sup>

Slika 7: Kontrolirana aleatorika v Beneških igrah Witolda Lutosławskega; trajanje celotnega dela je določeno s številom sekund, hitrost izvajanja posameznih partov pa je predpisana zgolj okvirno in prepuščena subjektivnemu občutku izvajalca

Kontrolirano aleatoriko je Lutosławski prvič uporabil v delu *Beneške igre* (*Jeux Venetiens/Gry Weneckie*, 1960–61) ter pri tem hitro ugotovil, da s seboj prinaša določene zagate na področju notacije in koordinacije izvajalcev. Tradicionalni notacijski sistem namreč temelji na predpostavki, da toni, ki so notirani v vertikalni liniji, zvenijo hkrati. Pri kolektivnem *ad libitum* pa slednje ne drži in zato notna slika ne odraža glasbene realnosti. Lutosławski je moral tako »kljub odporu svojim partituram dodati številna pojasnila in celo natančna navodila glede interpretacije«.<sup>115</sup> V *Godalnem kvartetu* (*Kwartet smyczkowy*, 1964) izvajalec zadeva ob številni opombi, ki mu nalagajo natančno spremljanje preostalih partov in izvajanje njegovega parta v skladu z njimi; na primer: »zaključi v trenutku, ko slišiš oktave v drugi violini«, »naslednji del začni skupaj s prvo violino« ali »čelu daj znak, da si končal«.<sup>116</sup> Poleg tega je Lutosławski uvedel dva grafična simbola, ki definirata različna tipa ponavljanja določene fraze: ravna črta pomeni, da mora izvajalec ponavljanje

<sup>114</sup> Stucky, *Lutosławski and His Music*, 114.

<sup>115</sup> Lutosławski, v: Skowron, *Lutosławski on Music*, 147.

<sup>116</sup> Gl. Lutosławski, *Kwartet smyczkowy/String Quartet*.

svoje fraze prekiniti v trenutku, ko sliši določen znak (na primer: »ponavljaj do vstopa viole«), valovita črta pa pomeni, da po slišanjem znaku zaključi z igranjem fraze in se šele nato pomakne naprej (na primer: »ponavljaj do znaka prve violine, nato odigraj do konca in počakaj«).<sup>117</sup> Lutosławski je novosti vpeljeval postopoma, pri čemer se je želel »izogniti uvajanju novih grafičnih simbolov, če ti niso bili nujno potrebni«.<sup>118</sup> Ravne in valovite linije, ki označujejo različne tipe kontrolirane aleatorike, so tako redki primerki grafičnih simbolov; pojavljajo se tudi v kasnejših delih, na primer v *Knjigi za orkester (Książka na orkiestre, 1968)* in *Tretji simfoniji (3. symfonia, 1973–83)*.

The image displays four musical staves with annotations in Slovenian and English. The first staff shows a bass clef with notes and markings for *pp*, *rit.*, and *p*. The second staff includes *acc.* and a circled number 16. The third staff has *sost.*, *acc.*, *ff*, and *mf*. The fourth staff features *sost.* and *ff*. The annotations describe actions like waiting for a signal, playing until a repeat sign, and ensuring other instruments have stopped.

... al  $1^{\text{st}}$  *rit.* *pp* *p* powtarzaj až do wejścia altówki, po czym dograj do znaku powtórzenia  $\parallel$  i czekaj repeat until the entrance of the viola. then play to the repeat-mark  $\parallel$  and stop

*acc.* ①6 daj altowiolistcie sygnał, że skończyłes give the viola a signal that you have finished

*vla* *sost.* *acc.* *ff* *mf*

①7 graj dalej po upewnieniu się, że 1 skrzypce i altówka skończyły go on after you have made sure that the 1st violin and viola have stopped *ff*

Slika 8: Primeri izvajalskih opomb za part violončela v Godalnem kvartetu Lutosławskiego

Lutosławski je ustvarjal izključno zaprte oblike, katerih percepcija temelji na poslušalčevi sposobnosti pomnjenja in predvidevanja. Pomnjenje omogoča obstoj skladbe kot objekta zunaj časa, medtem ko predvidevanje izkorišča časovno dimenzijo glasbene umetnosti – zaprta oblika je torej kompleksen fenomen, ki »temelji na dvojni vlogi časa pri koncepciji glasbenega dela«.<sup>119</sup> Na podlagi lastnih poslušalskih izkušenj je Lutosławski zasnoval dvodelno obliko, ki jo je uresničil v številnih delih, najizraziteje pa v *Godalnem kvartetu* in *Drugi simfoniji*.<sup>120</sup> Uvodni del sestavljajo številne krajše epizode brez formalnega razvoja. Namen uvoda je pri poslušalcu vzbuditi občutek zanimanja, nedokončnosti in pričakovanja ter ga na ta način pripraviti na drugi del skladbe. Ta tvori s svojo enovitostjo kontrast prvemu in je tako časovno kot vsebinsko glavni del

117 Prav tam.

118 Lutosławski, v: Stucky, *Lutosławski and His Music*, 113.

119 Skowron, *Lutosławski on Music*, 138.

120 Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*, 208.

skladbe.<sup>121</sup> Lutosławski je svoja dela pogosto poimenoval z imeni tradicionalnih oblik: kvartet, simfonija, celo fuga. Vendar pri njem ni šlo za vračanje teh oblik, temveč za reinterpretacijo s pomočjo novih sredstev. Skladatelj je pri tem pogosto izkoriščal prav kontrast med harmonsko dinamiko in statiko, ki izhaja iz razlike med tradicionalnimi metričnimi deli in aleatoričnim kontrapunktom kot posledico kolektivnega *ad libitum*a. Deli s tradicionalno metrično delitvijo omogočajo goste harmonske spremembe in v tem smislu predstavljajo dinamiko, v aleatoričnih delih pa vlada harmonska statika.<sup>122</sup>

Bistvena značilnost kontrolirane aleatorike je odsotnost kolektivnega metričnega utripa, ki je tradicionalno zaznamoval zahodno glasbo. Posledica metrične razpustitve so številne naključne ritmične strukture in teksture, ki jih ne bi bilo moč namensko ustvariti. Hkrati pa je želel Lutosławski s tem glasbo iztrgati iz strogih racionalnih ureditev in jo »vrniti izvajalcem«. Pri tem ni šlo za radikalizem in Lutosławski je večkrat poudaril, da sledi evropski glasbeni tradiciji in konvencijam.<sup>123</sup> V njegovem kompozicijskem sistemu so posamezni elementi glasbene realnosti (forma, harmonski agregati, kontrolirana aleatorika) prepleteni v nerazdružljivo celoto, vsi pa služijo enemu cilju: ustvarjanju estetske izkušnje pri poslušalcu.<sup>124</sup>

#### 4.2 Novi tipi notacije – grafična notacija, glasbena grafika, verbalne partiture

Tradicionalna notacija je vse težje zadostila potrebam glasbenega modernizma, ki ga je v prvem valu opredeljevala težnja po prelamljanju s tradicionalnimi načini oblikovanja glasbenega toka (formalna periodika, ritmično-metrična urejenost, tonalnost), v drugem, postserialnem valu pa premik fokusa na glasbene kategorije, kot so gostota, hitrost, jakost in register.<sup>125</sup> Že v prejšnjem poglavju smo omenili proporcionalno notacijo. Teoretično gre za nadomeščanje tradicionalne ritmično-metrične ureditve s prostorsko reprezentacijo razmerij trajanj, praktične uresničitve pa prinašajo določene variacije koncepta. John Cage je proporcionalno notacijo uporabil v *Glasbi premen* (*Music of changes*, 1951), kjer so posamezni parametri kontrolirani serialno, njihova distribucija pa je podrejena naključju. V tem primeru je proporcionalna notacija izvajalcu v

121 Skowron, *Lutosławski on Music*, 117, 180.

122 Prav tam, 158.

123 Prav tam, 51.

124 Lutosławski se je vselej ustvarjal z mislijo na idealnega poslušalca, ki je bil pravzaprav on sam; Stucky, *Lutosławski and His Music*, 126.

125 Jurij Snój in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003), 155.

pomoč pri dešifriranju kompleksnih ritmov in ne gre za vnašanje subjektivnega občutka trajanj. Notni simboli so tradicionalni in so v tem smislu tudi uporabljeni. Proporcionalna notacija Earla Browna se že na pogled grafično oddaljuje od tradicionalnih notnih znamenj: posamezne tone označujejo pravokotniki, ki se skladno z njihovim trajanjem prostorsko raztezajo prek notnega sistema. Naloga izvajalca je, da grafično ponazorjena trajanja in njihova razmerja zvočno realizira, pri čemer se zanaša na lastno občutenje glasbenega časa. Pierre Boulez je tradicionalno notacijo v nekaterih skladbah dopolnil z novimi grafičnimi simboli, ki jih v tempu in trajanjih na podlagi subjektivne odločitve določi izvajalec. V drugi knjigi *Struktur (Structures – Deuxième livre, 1961)* kvadratne notne glavičke predstavljajo tone, katerih trajanje je določeno zgolj okvirno, valovita črta nad partom pa nakazuje nihanje hitrosti in način izvajanja pasaže.<sup>126</sup>

The image displays a page of musical notation for Pierre Boulez's 'Structures – Deuxième livre'. It features multiple staves of music. The notation is highly graphical, with notes represented by horizontal bars of varying lengths and heights, indicating duration and pitch. Dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano) are placed throughout the score. The notation is complex and non-traditional, reflecting the 'proportional notation' mentioned in the text. The page is numbered 'Page 1' in the bottom right corner. Vertical text on the right side reads 'Lauts/Penn No. 11147 © 2008 by Henry Louth/Vealig'.

Slika 9: Proporcionalna notacija v Brownovi skladbi 25 strani

Brownova proporcionalna notacija in Boulezova grafična ponazoritev izvajanja pasaż že posegata v območje grafične notacije. Grafična notacija ni nujno aleatorična. Njen pomembni del so simboli, ki so jih skladatelj razvili za zapisovanje

126 Pierre Boulez, *Structures. Deuxième livre, Première Piece* (London: Universal Edition, 2007, kop. 1967), 2–6.

UE 13 833 LW

Slika 10: Grafična ponazoritev hitrosti in načina izvajanja pasaj v Boulezovih Strukturah

novih izvajalskih prijemov in zvočnih možnosti inštrumentov. Tovrstni grafični simboli so znotraj skladateljskih opusov običajno uporabljeni konsistentno in številni med njimi so se utrdili tudi v splošni rabi. Ti simboli so podobni tradicionalni notaciji v smislu, da ne predvidevajo vnosa naključja na ravni izvajalskega procesa. Kot taki potemtakem ne sodijo v kontekst aleatorike. Od tradicionalne notacije se deloma razlikujejo po svojem ontološkem bistvu: medtem ko prva predstavlja abstraktni zvočni rezultat in je enaka za vsa glasbila, so novi grafični simboli pogosto navodila za izvajalca, kaj mora v določenem trenutku storiti, denimo udariti po trupu inštrumenta, s kovinskim predmetom podrgniti po strunah, ustvarjati zvok z zaklopkami ipd. V tem smislu je zapisovanje nekaterih novih izvajalskih prijemov sorodno akcijski notaciji, ki »izvajalcu označuje potek



akcije, ki ji mora slediti, vendar se [v tej notaciji] pravzaprav ne specificira rezultata v zvoku«. <sup>127</sup> Akcijsko notacijo uvrščamo v aleatoriko, »kolikor to dopušča odprtost zapisa oziroma kolikor odprtost zapisa izvajalcu dopušča sprejemanje lastnih, samostojnih odločitev«. <sup>128</sup>

Skladno s tem grafično notacijo umeščamo na področje aleatorike, kadar je njen pomen namensko odprt oziroma nedoločen in predvideva vnos naključja na ravni izvajalskega procesa. Na tanki meji med kontrolo in odprtostjo se nahaja grafična notacija poljskega sonorizma. Pod oznako »sonorizem« pojmuje delo, pri katerih tradicionalne glasbene kategorije nadomeščajo zven, barva in tekstura. Ti so povezani tudi z iskanjem novih zvočnih možnosti glasbil. Čeprav so sonoristične partiture pogosto notirane grafično, je notacija običajno relativno enostavna, njen namen pa praktičen. Grafični simboli so poenostavljena podoba zaželenega zvočnega rezultata ali izvajalčeve akcije; njihov namen ni spodbujanje izvajalčeve muzikalne invencije. Anna Masłowiec na podlagi pričevanj Pendereckega in Góreckega ugotavlja, da je poljske skladatelje privlačila predvsem zvočna plat aleatoričnih postopkov, medtem ko jih sama aleatorika ni zanimala. <sup>129</sup> Notacijske novosti tako »jasno omejujejo svobodo, vloga izvajalca pa redko presega funkcijo interpreta«. <sup>130</sup> Reprezentativni primer poljskega sonorizma so skladbe Krzysztofa Pendereckega (1933), nastale med letoma 1959 in 1962: *Anaklasis* (1959–60), *Żalostinka za Źrtve Hirošime* (1960), *Prvi godalni kvartet* (1960), *Dimenzije časa in tišine* (1960), *Fonogrami* (1961), *Polimorfija* (1961) in *Flourescence* (1961–62). <sup>131</sup> Penderecki se je posvečal predvsem novim zvočnostim godal; izvajalcem je na primer predpisoval igranje najvišjega možnega tona, igranje na mostičku, struniku ali med njima in udarjanje po strunah ali trupu glasbila. <sup>132</sup> Kljub precejšnji nedoločenosti tonskih višin in raznolikosti zvočnih efektov pa je ob posameznih izvedbah »celoten vtis tak, kot si ga je zamislil skladatelj«. <sup>133</sup> Stopnjo aleatorike pri sonorizmu lahko primerjamo s kontrolirano aleatoriko Lutosławskega – gre za določenost z ozirom na celoto ter nedoločenost v podrobnostih.

Leta 1959 je Karlheinz Stockhausen v Darmstadt pripravil predavanje z naslovom *Glasba in grafika (Music und Graphik)*. Izhajal je iz predpostavke o

127 Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 19.

128 Prav tam, 18.

129 Anna Masłowiec, »The sonoristic score: Inside and outside«, *Polish music since 1945*, ur. Eva Mantzourani (Krakov: Musica Iagellonica, 2013), 312.

130 Prav tam.

131 Thomas, *Polish Music since Szymanowsky*, 192.

132 Krzysztof Penderecki, *Polymorphia* (Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, kop. 1963), 3.

133 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 48.



delitvi glasbene prakse na skladateljsko («kdor piše») in izvajalsko («kdor igra»). Izvajalec vedno deluje na podlagi teksta, in to tudi v situaciji klasične improvizacije, le da je v tem primeru tekst sistem pravil in gre pravzaprav za »reprodukcijo naučenih klišejev«. <sup>134</sup> Hkrati je izpostavil, da zapis glasbe nikoli ne more v polnosti izraziti zvočne podobe. Med zapisom glasbe in njeno zvočno realizacijo je vedno »prostor, ki je nujno nedoločen«. <sup>135</sup> Ta omogoča različne interpretacije, hkrati pa preprečuje predvidevanje zvočnega rezultata na podlagi partiture. Prednost nove – grafične – notacije je v tem, da se skladatelj lahko poljubno premika med skrajnima stopnjama nedvoumnosti (*Eindeutigkeit*) in večpomenskosti (*Vieldeutigkeit*). <sup>136</sup>

Grafična notacija je pogosto povezana z odprto formo. Stockhausnov *Cikel* (*Zyklus*, 1959) za tolkalca je zasnovan kot »fizični in glasbeni krog«. <sup>137</sup> Glasbenik je obkrožen z različnimi tolkali, med katerimi se pomika med izvedbo skladbe. Ciklično je zasnovana tudi v spiralo speta partitura, ki jo lahko začne brati na kateri koli strani. Dodatno nedoločenost vnaša dejstvo, da je partituro moč brati v dveh položajih: od zgoraj navzdol ali obratno. Ostanke tradicionalne notacije in nova grafična znamenja so tako prilagojeni na način, da v vseh smereh pomenijo nove logične kombinacije. <sup>138</sup> Ivo Petrić navaja dve polji grafičnih simbolov:

- a) grafični simboli, ki označujejo posamezna tolkala
- b) grafični simboli, ki označujejo, kje in kako je potrebno igrati tolkala; na primer: pike označujejo udarec, njihova debelina pa intenziteto udarca; črte označujejo tremole, njihova debelina pa intenziteto tremola. <sup>139</sup>

Partitura vsebuje obsežna navodila z razlago posameznih simbolov.

Posebno mesto v Stockhausnovem opusu zasedajo t. i. procesne kompozicije, pri katerih partitura ni niti simbolna predstavitev zvočne ideje niti navodilo za izvajalčeve akcije, temveč izjemno kompleksna »shema za realizacijo«. <sup>140</sup> Robin Maconie koncept primerja z računalniškim programom, ki določa način obdelave informacij, njihovo izbiro pa prepušča uporabniku. <sup>141</sup> V skladbi *Plus–Minus* (1963) lahko v analogijo z računalniškim programom postavimo sedem strani simbolno zapisanih formalnih shem, informacije pa so zbrane na sedmih

<sup>134</sup> Martin Iddon, *New music at Darmstadt* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 236.

<sup>135</sup> Prav tam.

<sup>136</sup> Prav tam, 237.

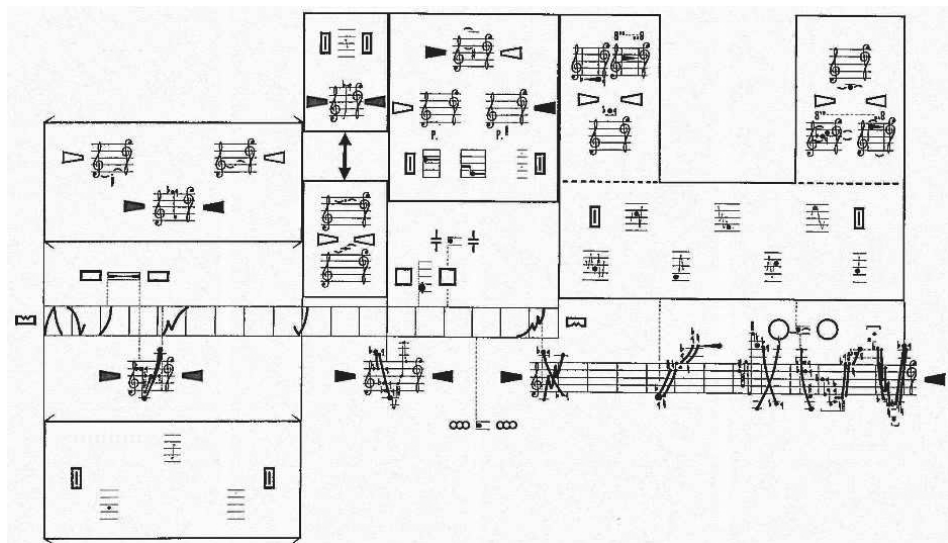
<sup>137</sup> Hopkins, »Stockhausen, Karlheinz«, 152.

<sup>138</sup> Ivo Petrić, »Glasbena grafika – glasbeni jezik bodočnosti?«, *Sodobnost* (1963), letn. 11, št. 1/2, 115.

<sup>139</sup> Prav tam.

<sup>140</sup> Hopkins, »Stockhausen, Karlheinz«, 153.

<sup>141</sup> Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, 156.



Slika 11: Grafična notacija v Stockhausnovi skladbi *Cikel*

straneh z glasbenim materialom. Partitura skladbe torej ni namenjena neposredni realizaciji, kompleksni sistem pravil zanjo pa skladateljevo kontrolo prepleta z odločitvami izvajalca.<sup>142</sup> V to kompozicijo je Stockhausen vpeljal sistem znakov plus in minus, ki ga je nato v skladbah *Procesija* (*Prozession*, 1967), *Kratki valovi* (*Kurzwellen*, 1968) in *Pol za dva* (*Pole für 2*, 1968) uporabil kot način kontrole izvajalčeve interakcije z živo elektroniko. Stockhausen v omenjenih delih torej ni komponiral zvočnih idej ali akcij izvajalca, temveč procese in interakcije.<sup>143</sup>

Grški skladatelj Anestis Logothetis (1921–1994) je zasnoval specifičen sistem grafične notacije, ki se odvija v nenehni napetosti med tradicionalno nedvoumnostjo in pomensko odprtostjo.<sup>144</sup> Sistem sestavljajo tri skupine simbolov. V prvi so simboli tonskih višin, ki jih lahko beremo v kateri koli oktavi. Posamezne tonske višine med seboj povezuje in združuje druga skupina simbolov, ki jo skladatelj poimenuje »povezovalni simboli«. Ti informacije posredujejo prek svoje vizualne dimenzije: pika pomeni kratko trajanje, črta dolgo, glasnost tona razberemo iz velikosti in intenzitete simbolov, njegov značaj in poudarek pa iz oblike znaka; barve simbolov označujejo zven. Tretja skupina so simboli glasbenih akcij in so sestavljeni iz črt in pik, ki ponazarjajo gibanje zvočnih mas.<sup>145</sup>

142 Prav tam, 157.

143 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 107.

144 Prav tam, 199.

145 Maria-Dimitra Bavelli in Anastasia Georgaki, »The Polymorphism of Logothetis' notation«, [http://anestislogothetis.musicportal.gr/the\\_graphic\\_notation/?lang=en](http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en) (dostop: 12. 10. 2018).

V serijah *Projekcije* (*Projections*, 1950–51) in *Križišča* (*Intersections*, 1951–53) skladatelja Mortona Feldmana (1926–1987) notacijo skladb predstavljajo pravokotniki, razporejeni po grafičnem papirju. Vertikalna komponenta pravokotnikov označuje razdelitev inštrumentalnega razpona v tri registre: nizkega, srednjega in visokega; njihove meje določi izvajalec. Vodoravne črte grafičnega papirja predstavljajo čas (1 centimeter = 1 sekunda), dolžina pravokotnikov torej označuje trajanje posameznih zvočnih kompleksov. Številke v pravokotnikih določajo število simultanih tonov, črke pa njihovo artikulacijo.<sup>146</sup> Medtem ko je v *Projekcijah* glasnost ves čas minimalna, lahko v *Križiščih* izvajalec »svobodno izbira dinamiko vsakega posameznega vstopa, ki pa jo mora zadržati na isti intenziteti do konca«.<sup>147</sup> Feldman je s tem natančno določil barvno plat skladbe (artikulacija v povezavi z registrom),<sup>148</sup> medtem ko je višino pustil nedoločeno. S tem ko je od izvajalca zahteval, da tonski material vsakega pravokotnika določa neodvisno od predhodnega in sledečega, je prelomil logično povezavo in kontinuiteto glasbenega toka. Feldmanov cilj je bil, da se zvok osvobodi kompozicijske retorike. Njegova glasba kot »projekcija zvokov v čas«<sup>149</sup> najde ustreznicu v barvnih poljih slikarja Marka Rothka, ki so navdihovala Feldmanovo glasbeno ustvarjanje.<sup>150</sup>

Čeprav Morton Feldman v glasbeni zgodovini velja za prvega skladatelja nedeterminirane glasbe, njegov namen ni bil osvobajanje izvajalca, temveč osvobajanje zvoka:

Po nekaj letih pisanja grafične glasbe (*graph music*) sem začel prepoznavati njeno najpomembnejšo pomanjkljivost. Nisem osvobodil zgolj zvokov, temveč tudi izvajalca. Grafika je zame abstraktna zvočna pustolovščina, nikoli je nisem povezoval z improvizacijo.<sup>151</sup>

Osvobajanje zvoka je bil tudi glavni cilj naključnih postopkov (*chance*) in nedoločenih partitur (*indeterminacy*) Johna Cagea. Konec petdesetih let je Cage ugotovil, da so njegove skladbe, ustvarjene s pomočjo naključnih operacij, v končni fazi še vedno pretoge in preveč deterministične. Pod vplivom mlajših kolegov Browna, Feldmana in Wolffa se je tako začel vse bolj posluževati nedoločenosti, ki jo je dosegal predvsem s pomočjo novih vrst notacije.<sup>152</sup> Zgodnji

146 Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*, 198.

147 Morton Feldman, v: Jean-Jacques Nattiez, *The Boulez–Cage correspondence* (Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994), 104.

148 Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*, 199.

149 Feldman, v: Nyman, *Experimental Music*, 53.

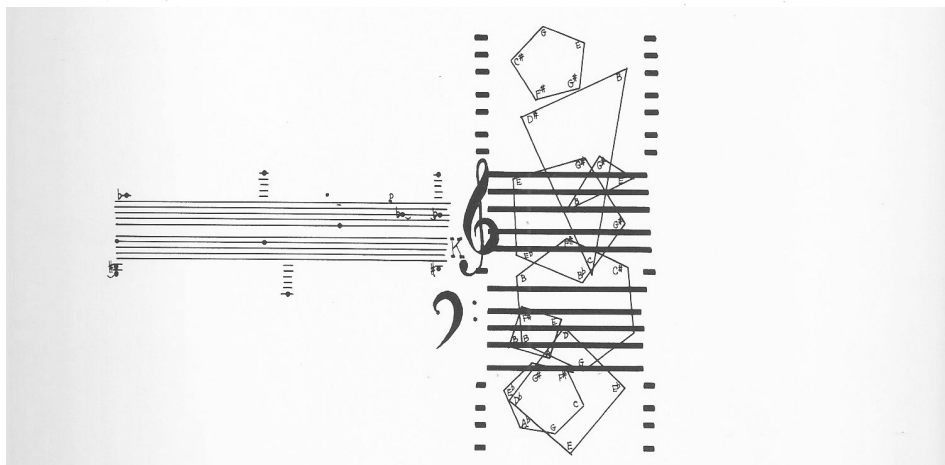
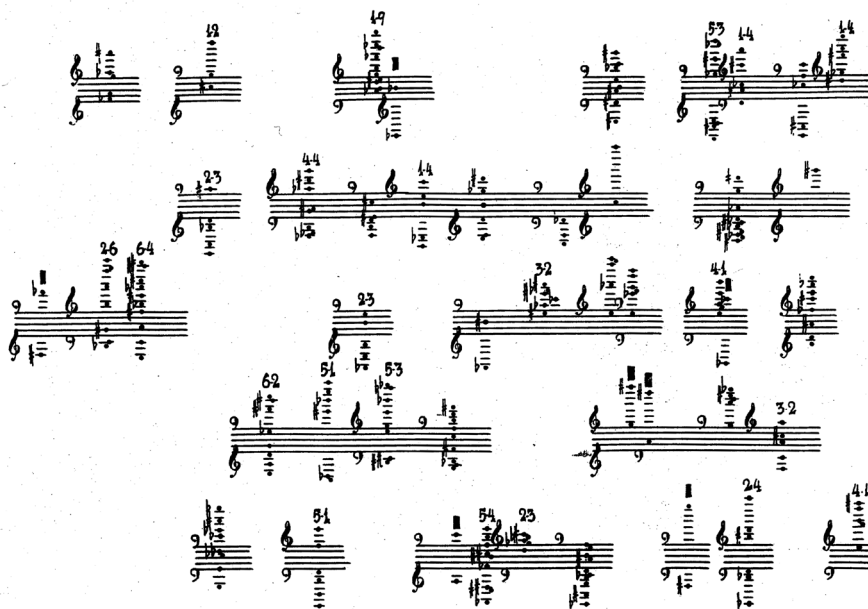
150 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 188.

151 Feldman, v: Thomas, *Determining the Indeterminate*, 131.

152 Pritchett, *Music of John Cage*, 109.

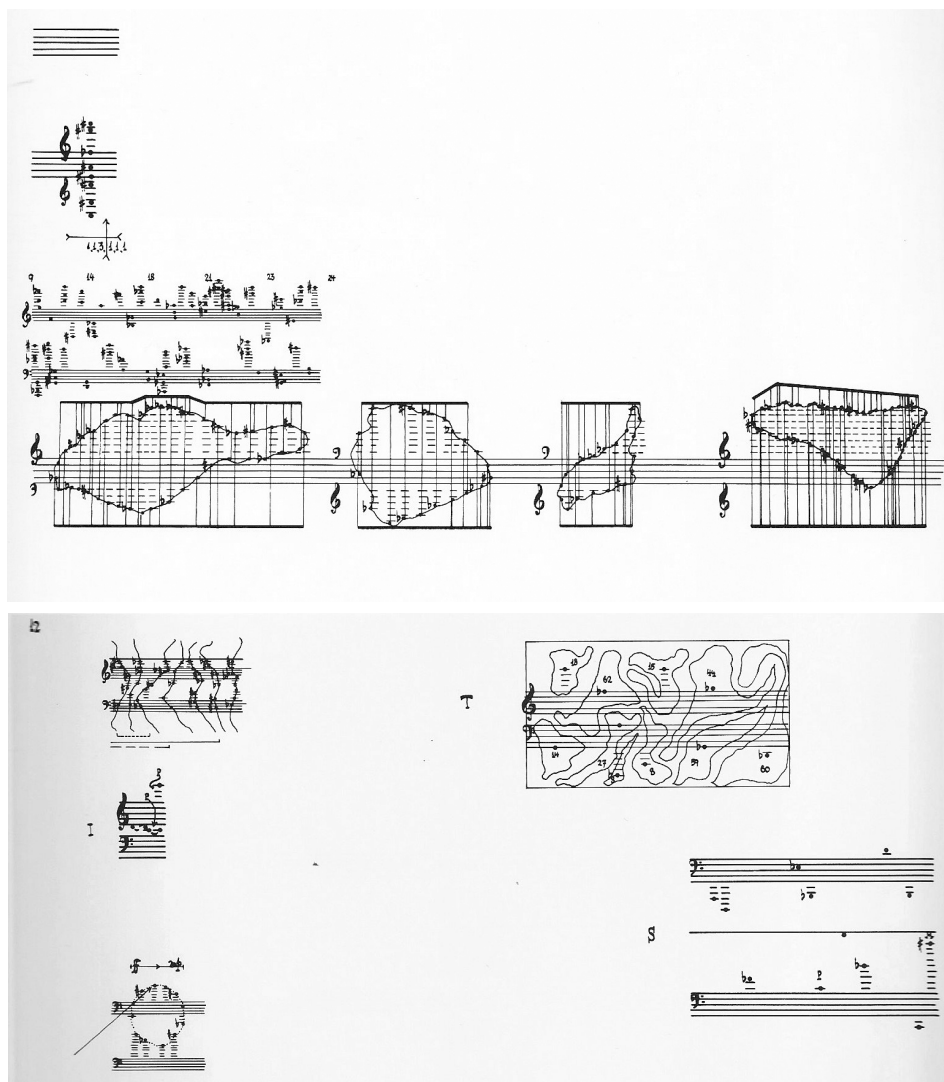


primer takšne skladbe predstavlja *Zimska glasba* (*Winter Music*, 1957), kjer je naključje na ravni kompozicijskega postopka (posamezne tone je Cage določil s pomočjo nepravilnosti v notnem papirju) združen z nedoločenostjo (tone akorda je mogoče brati v različnih ključih) in odprto formo (zaporedji strani in akordov sta prosti).<sup>153</sup> Prava zakladnica naključnih operacij in nedoločenih notacij – vseh skupaj jih je kar 84 – pa je že omenjeni *Koncert za klavir in orkester*.<sup>154</sup>



153 Prav tam, 111–112.

154 Gl. prav tam, 112–122.



Slika 13: Nove vrste notacije v Cagevi Zimski glasbi (prvi primer)  
ter Koncertu za klavir in orkester (drugi, tretji in četrti primer)

Ko smo predstavili teorijo Earla Browna, smo se že dotaknili njegove ideje konceptualne mobilnosti, ki se nanaša na fiksne, a pomensko izjemno odprte grafične partiture. Te so za izvajalca ustvarjalni impulz – možnosti za njihovo realizacijo so odprte in neštete.<sup>155</sup> Konceptualno mobilnost je Brown uresničil

155 Brown, *Folio – Prefatory Note*.



v ciklu *Folij* (1952) ter v delu *Štirje sistemi* (1954). Reginald Smith Brindle v partiturah poleg že omenjenega vpliva ameriških sodobnikov zaznava tudi vizualni vpliv evropskega konstruktivizma, še posebno abstraktnih geometričnih oblik iz cikla *Kompozicij (Compositie)*, ki jih je na začetku 20. stoletja ustvaril nizozemski slikar Bart van der Leck.<sup>156</sup> Najbolj znana Brownova partitura je zagotovo *December 1952* iz cikla *Folij*. Partituro sestavljajo vodravne in navpične črte različnih debelin, ki so naključno razporejene po listu papirja. V napotkih izvajalcu je Brown zapisal, da se lahko delo izvaja v kateri koli smeri, pri čemer položaj in debelina črt označujeta lastnosti posameznih glasbenih parametrov, lahko pa izvajalec jemlje celotno grafiko tudi zgolj kot ustvarjalni impulz, na katerega se odziva.<sup>157</sup> Brown je v napotkih izvajalca pozival, naj delo izvede brez predhodne priprave (edina vnaprej določena stvar naj bo trajanje izvedbe) ter na ta način izkoristi prednosti, ki jih ponuja spontano reagiranje na grafične oblike. Če se izvajalec vendarle odloči za vnaprej pripravljeni načrt izvedbe, mora biti ta nujno konsistenten in impliciran bodisi v partituri bodisi v avtorjevih spremnih zapiskih.<sup>158</sup>

Brownova konceptualna mobilnost posega v območje glasbene grafike. Meja med nedoločeno grafično notacijo in glasbeno grafiko je fluidna in težko določljiva. Po Gligu je grafična notacija vrsta notacije, ki »ima realizacijo v zvoku za samoumevno«, medtem ko glasbena grafika lahko obstaja tudi »izključno kot likovni objekt«, pri katerem je realizacija v zvoku možna, a ne nujna.<sup>159</sup> Zdi se, da ta razlika kljub vsemu ni bistvena in da sta si nedoločena grafična notacija in glasbena grafika konceptualno celo bližje kot nedoločena in določena grafična notacija. Medtem ko pomen grafičnih simbolov pri določeni grafični notaciji nedvoumno in jasno opredeli skladatelj (običajno v legendi ali z dodatnimi verbalnimi napotki v partituri), je cilj nedoločene grafične notacije in glasbene grafike predvsem vizualna stimulacija izvajalčeve muzikalne invencije. Razlika med njima je zgolj v tem, da glasbena grafika funkcionira kot celota, medtem ko pri nedoločeni grafični notaciji izvajalec prevaja posamezne simbole.

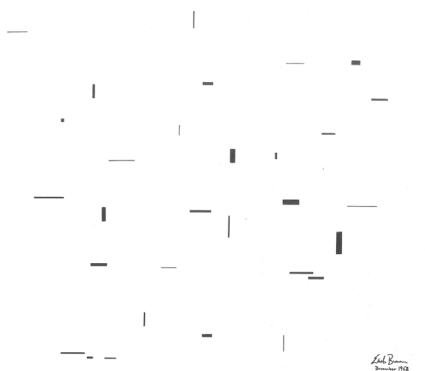
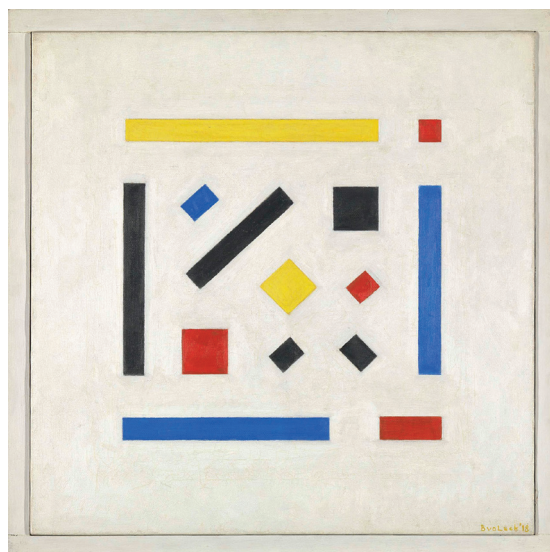
Glasbena grafika in nedoločena grafična notacija pomenita dokončni spoj glasbene umetnosti z vizualno – preplet, ki je zaznamoval številna že omenjena glasbena ustvarjanja. Ne preseneča torej, da so nekateri umetniki svobodno prehajali med zvrstema in ustvarjali glasbeno-vizualne amalgame.

156 Reginald Smith Brindle, *The New Music: the Avant-Garde since 1945* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 89.

157 Pompe, *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*, 200.

158 Brown, *Folio – Prefatory Note*.

159 Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 118, 125.



Slika 14: Kompozicija (*Compositie*, 1918) slikarja Barta van der Leeka in grafična partitura skladbe *December 1952* iz cikla *Folij* skladatelja Earla Browna

Povedno v tem smislu je delo *Pet klavirskih skladb za Davida Tudorja* (*Five Piano Pieces for David Tudor*, 1959) italijanskega skladatelja Sylvana Bussottija (1931). Bussotti, ki je bil tudi sposoben grafični risar,<sup>160</sup> je partituro izpeljal iz risb, ki jih je ustvaril desetletje prej.<sup>161</sup> Bussotti je bil sploh eden prvih skladateljev, ki so raziskovali nedoločeno grafično notacijo in glasbeno grafiko.<sup>162</sup> Cikel *Sedem listov – okultna zbirka* (*Sette fogli – una collezione occulta*, 1959) sestavlja sedem skladb za soliste in komorne zasedbe. Prva skladba, *Par* (*Couple*)

160 Sutherland (*Nove glasbene perspektive*, 88) ga med drugim omenja kot ustvarjalca grafičnih reprezentacij skladb za magnetofonski trak.

161 Smith Brindle, *The New Music*, 87.

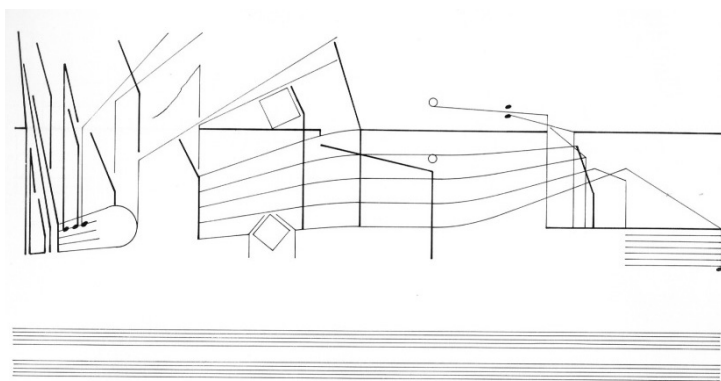
162 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 196.



za flavto in klavir, je zapisana predvsem v proporcionalni notaciji: čeprav so za notne vrednosti (polovinke, četrтинke itd.) uporabljeni tradicionalni znaki, je njihovo trajanje v resnici opredeljeno prostorsko.<sup>163</sup> Grafično notacijo je Bussotti tu uporabil le v kombinaciji z novimi izvajalskimi tehnikami.<sup>164</sup> Na drugi strani pa je partitura zadnje skladbe, *Čutno (Sensitivo)* za violino, popolnoma grafična in skladatelj ni ponudil nikakršnih razlag ali napotkov za njeno realizacijo; pri prevajanju vizualnega v zvočno se zanaša na metafiziko.

Določen znak se razume sam po sebi ali pa je pojasnjen s pomočjo svojega magičnega izvora. Stopnja paralelizma, ki ga je mogoče doseči med znaki in njihovo akustično realizacijo, bo ustvarila okultno privlačnost vsakega postopka udejanjenja.<sup>165</sup>

Bussotti ni edini skladatelj z občutkom za vizualno umetnost. Avtor monumentalne zbirke glasbenih grafik *Razprava (Treatise, 1963–67)*, Cornelius Cardew, se je v določenem obdobju svojega življenja celo preživljal kot grafični oblikovalec pri založniški hiši.<sup>166</sup> Preplet odprte forme in nedoločene grafične notacije zaznamuje tudi najbolj znano delo Bogusława Schaefferja, *Nonstop* (1960). Schaeffer velja za prvega poljskega skladatelja, ki je odgovornost za zvočni rezultat skladbe prenašal na izvajalce, njegovo nadaljnje glasbeno delovanje pa zaobjema obe polji širjenja aleatorike, ki smo ju omenili v uvodu – gledališkost in prosto improvizacijo.



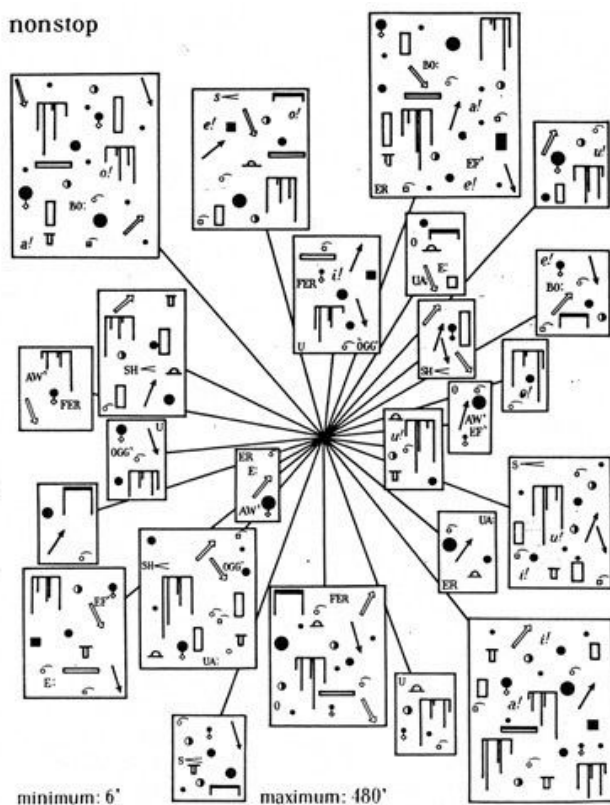
Slika 15: Glasbena grafika iz zbirke *Razprava* Corneliusa Cardewa

163 Smith Brindle, *The New Music*, 63.

164 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 196.

165 Bussotti, v: Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 196.

166 Nyman, *Experimental Music*, 117.



Slika 16: Nonstop Bogusława Schaefferja kot primer prepleta odprte forme in nedoločene grafične notacije

Uvodoma smo pojasnili, da novi zapisi izhajajo iz potreb glasbene prakse, ki je z uvajanjem novih zvočnosti preseгла tradicionalno notacijo. Tej logiki ustreza predvsem razvoj grafičnih simbolov, katerih pomen je natančno določen. Na drugi strani pojav nedoločenih grafičnih simbolov in glasbenih grafik poleg tega zahteva tudi »korenit prelom z uveljavljeno glasbeno prakso, estetiko in filozofijo«. <sup>167</sup> Dober kazalec tovrstnega preloma so teoretska besedila Johna Cagea – nekatera so zasnovana na podlagi enakih kompozicijskih postopkov kot Cageva glasbena dela. <sup>168</sup> Čeprav sta bili literatura in glasba že stoletja tesno povezani, je šlo v tem primeru za povsem nov način njune ga prepleta: to ni bil spoj dveh vej umetnosti, temveč prevajanje postopkov ene umetnosti v material druge. Rezultat takšnega prepleta so med drugim

<sup>167</sup> Bor Turel in Miloš Bašin, *Podobe notacij* (Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana, 1998), 4.

<sup>168</sup> Gl. Cage, *Silence*, 18, 98, 109, 146, 194.

številna dela, ki jih lahko zajamemo pod izrazi »verbalna partitura«, »prozna glasba« in »glasba za branje«. Ponovno gre za ohlapno in nejasno definirane termine. Iz Gligovih definicij je mogoče sklepati, da sta verbalna partitura in prozna glasba sopomenki, pri čemer je prva geografsko bolj razširjena (ob definiciji so navedene ustreznice v angleškem, nemškem in francoskem jeziku), medtem ko je druga vezana predvsem na angleško govoreča območja (ob definiciji je navedena zgolj angleška ustreznica).<sup>169</sup> Posamezne verbalne partiture lahko močno variirajo v stopnji odprtosti. Verbalnih partitur, pri katerih besedilo natančno določa akcije, ki vodijo do predvidljivega zvočnega rezultata, ne umeščamo na področje aleatorike; primer so partiture za realizacijo elektronske skladbe v studiu.<sup>170</sup> Druga skrajnost so verbalne partiture, ki ne predvidevajo realizacije v zvoku. Gligo v tem kontekstu navaja posebno podkategorijo verbalnih partitur, imenovano »glasba za branje«, ki zahteva primarno bralski pristop.<sup>171</sup> Včasih je težko določiti, ali neko delo spada v širšo kategorijo verbalnih partitur ali v ožje definirano glasbo za branje. Kako se jih dojema, je namreč odvisno od prejemnika: glasbenik, vaje »branja partitur kot zbirke zapovedi«, bo tudi grafične partiture dojemal kot zapoved oziroma njeno metaforo in bo poskušal pomen besed prevesti v zvok oziroma bo besedilo uporabil kot vzpodbudo za glasbeno akcijo; na drugi strani bo neglasbenik isto besedilo bral kot prozo oziroma poezijo.<sup>172</sup>

## Stones

**Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sizes and kinds (and colors); for the most part discretely; sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of a drum, for instance) or other than struck (bowed, for instance, or amplified). Do not break anything.**

*Slika 17: Verbalna partitura za skladbo Kamni (Stones) iz Prozne zbirke (Prose Collection, 1968–71) Christiana Wolffa*

169 Gl. Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 268, 349.

170 Prav tam, 241.

171 Prav tam, 115–116.

172 Prav tam, 268.

Karlheinz Stockhausen je že s procesnimi kompozicijami, se pravi deli, v katerih skladatelj namesto zvočne ideje ali izvajalčeve akcije definira procese in interakcije, vstopil v območje, ki ga Robin Maconie poimenuje »metaglasba«. <sup>173</sup> Logično nadaljevanje predstavljata zbirki verbalnih partitur *Iz sedmih dni* (*Aus den sieben Tagen*, 1968) in *Za prihajajoče čase* (*Für kommende Zeiten*, 1970). Prvo zbirko je Stockhausen ustvaril maja 1968, in to v sedmih dneh popolne izolacije, askeze in meditacije; je metafizični povzetek njegovih predhodnih teoretskih razmišljanj ter vplivov starih mitov o stvarjenju sveta in nemške miselne tradicije od Mojstra Eckharta prek Jakoba Boehmeja do Arthurja Schopenhauerja. <sup>174</sup> Poetična besedila izvajalec intuitivno prevaja v glasbeno aktivnost, od koder izhaja Stockhausnovo poimenovanje »intuitivna glasba«, lahko pa jih razumemo kot serijo navodil, ki izvajalcu pomagajo pri urjenju uma. Cilj urjenja je »podaljševanje trenutka intuicije v neskončnost«. <sup>175</sup>

Intuicija je nekaj nadracionalnega. Racionalno je nekaj, kar je povezano z našim telesom: sposobnost razmišljanja, sposobnost razvrščanja in povezovanja v odnose – ki prihaja iz razuma. Intuitivno v ožjem smislu, kakor ga jaz uporabljam, je izvenčloveško področje, ki na nas vpliva s tresljaji, ki nas nenehno bombardirajo. Ti tresljaji so deloma tudi natančno oblikovani in nam dajejo spodbudo določene aktivnosti. Ko pridemo v stanje, v katerem nismo obremenjeni sami s seboj, smo občutljivi na take tresljaje; če pa posebej vadimo prevajanje tega v aktivnost, potem iz tega lahko ustvarjamo glasbo. To lahko počne le posebna kategorija glasbenikov. <sup>176</sup>

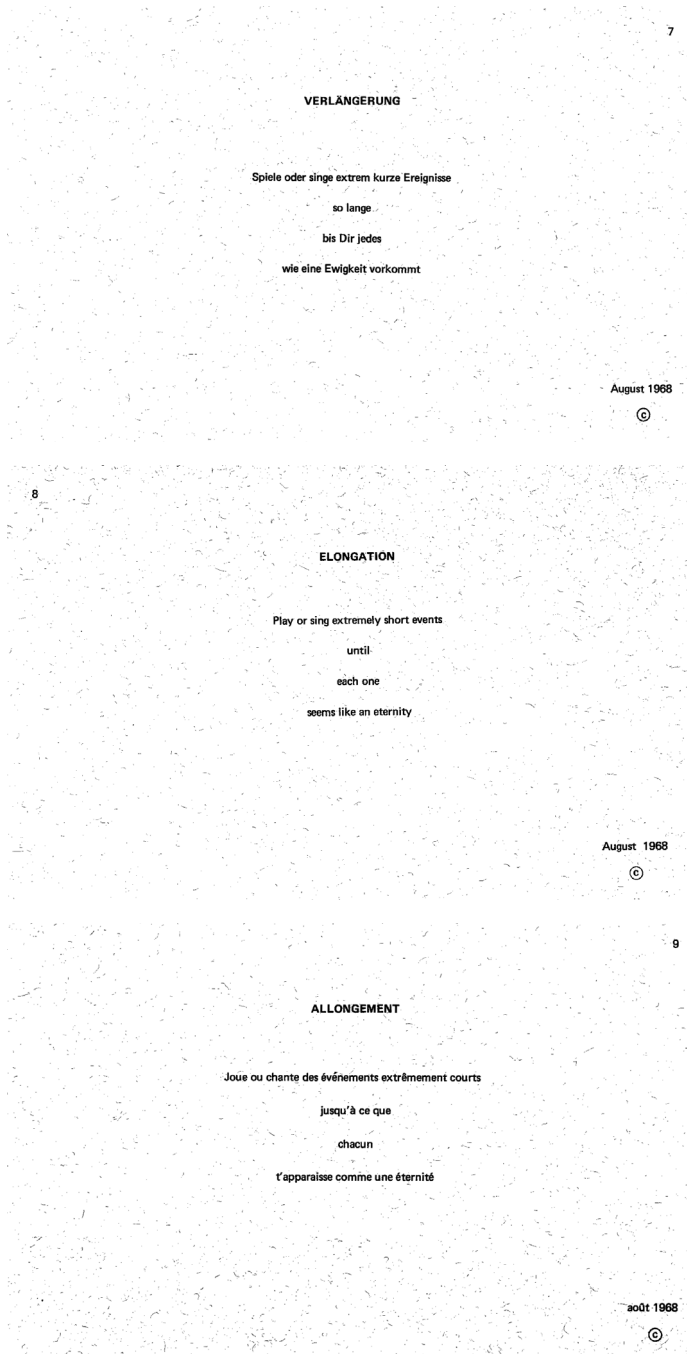
Prvi vtis nedoločene grafične notacije, glasbenih grafik, nedoločenih verbalnih partitur in glasbe za branje pogosto napeljuje na predstavo o popolni permisivnosti in anarhiji. Vtis je zavajajoč in obstajata vsaj dva argumenta proti njemu. Prvi korenini v skladateljskih teorijah, ki nam predstavijo jasne težnje in trdno zasnovane estetike, iz katerih izhajajo nedoločene partiture. Drugi protiargument izhaja iz izvajalske prakse. Pri izvedbah nedoločenih partitur izvajalec prevzame del ustvarjalnega procesa – in ta nikoli ni arbitraren, pač pa vedno tesno vezan na partiture. Praksa specializiranih izvajalcev sodobne glasbe, kot sta pianista John Tilbury in David Tudor ter tolkalec Max Neuhaus, nas uči, da izjemne izvedbe nedoločenih partitur vedno izhajajo iz njihovega poglobljenega študija.

173 Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, 155.

174 Jonathan Harvey, *Music of Stockhausen* (Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1975), 113.

175 Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, 173.

176 Stockhausen, v: Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 144.



*Slika 18: Primer verbalne partiture v treh jezikih  
iz Stockhausnove zbirke Za prihajajoče čase*

### 4.3 Aleatorika trajanj in nove vrste notacije v delih slovenskih skladateljev

Po drugi svetovni vojni je bila mlajša generacija skladateljev, rojenih v tridesetih letih, tista, ki se je začela jasno zavedati sodobnega glasbenega dogajanja ter velikega prepada med sodobno svetovno glasbeno prakso in glasbeno prakso, ki so ji bili sami izpostavljeni med študijem v Ljubljani. Pro Musica Viva je bila ustanovljena leta 1961, ko je glasbeni modernizem petdesetih let že izgubljal revolucionarni potencial in se preobražal v bolj razvojno naravnane glasbene tokove, ki pa so temeljili na že doseženem prelomu s tradicijo.

Medtem ko smo v opusih slovenskih modernistov le s težavo našli dela z odprto obliko, se njihove partiture iz šestdesetih in sedemdesetih let že na prvi pogled jasno oddaljujejo od tradicionalnega zapisa. Opuščanje taktic in številni novi grafični simboli dajejo slutiti, da so aleatorični postopki, povezani z ritmom, in nove vrste notacije odigrali pomembno vlogo pri spremembi njihovega glasbenega jezika. Omenili smo velik pomen, ki so ga imeli za slovenske skladatelje obiski festivala Varšavska jesen. Ne preseneča torej, da je vpliv t. i. poljske šole jasno razviden tudi iz njihovih partitur; to velja zlasti za sonoristične partiture Pendereckega in kontrolirano aleatoriko Lutosławskega. Prav s slednjo je povezana še ena terminološko dilema, s katero se soočimo pri obravnavi aleatorike v slovenski glasbi. »Kontrolirana« oziroma »omejena aleatorika« je izraz, ki ga je Witold Lutosławski oblikoval v kontekstu svojega ustvarjanja in se v strokovni literaturi povezuje izključno z njegovim opusom. V partiturah slovenskih modernistov pogosto naletimo na sorodno zahtevo po nekoordiniranem in nemetričnem ponavljanju določenih predpisanih vzorcev, ki se navdihuje pri Lutosławskem. Vzorec, ki se ponavlja, je običajno notiran znotraj okvirja (zelo značilno v partiturah Primoža Ramovša), ravna črta pa označuje dolžino ponavljanja. Vendar ne gre vedno za ponavljanje tonskih pasaž – občasno se v okvirjih znajdejo tudi tonski grozdi in drugi zvočni efekti, kar za Lutosławskega ni bilo značilno. Poleg tega je za kontrolirano aleatoriko Lutosławskega značilna tesna prepletenost z drugimi elementi glasbenega toka, na primer harmonijo, serialno kontrolo tonskih višin, makroritmičnimi strukturami in formo; tega ne moremo (vedno) trditi za slovenske skladatelje, ki so tehniko povzemali. Kako torej poimenovati tovrstno prakso, ki se očitno navdihuje pri kontrolirani aleatoriki Lutosławskega, a jo poenostavlja, prilagaja in se od nje hkrati oddaljuje? Niall O'Loughlin uporablja izraz »nekoordinirani ostinati«,<sup>177</sup> Matjaž Barbo pa v tem kontekstu največkrat govori o »improvizaciji« ali o »aleatorično svobodnih odsekih v okvirčkih«.<sup>178</sup>

177 Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), gl. npr. 243, 259, 274.

178 Barbo, *Pro Musica Viva*, gl. npr. 145, 171, 182.

Izraz »improvizacija« uporablja tudi Andrej Rijavec, na primer »aleatorično improviziranje v okvirjih«. <sup>179</sup> Izkaže se, da so z improvizacijo povezani izrazi v teoretske sestavke pronicali iz izvajalskih opomb skladateljev, v teh se namreč termin pojavlja relativno pogosto. <sup>180</sup> Kljub temu se bomo izrazu »improvizacija« poskušali izogniti, in to iz dveh razlogov: a) že uvodoma smo povedali, da gre za izjemno široko uporabljan izraz, ki se navezuje na zelo raznolike prakse, zatorej b) ne opiše in definira zadovoljivo glasbenega dogajanja. Rijavec poleg tega uporablja izraza »kontrolirana nedeterminiranost« <sup>181</sup> in »kontrolirana aleatorika«. <sup>182</sup> Isti izraz uporablja Gregor Pompe v preglednem sestavku o slovenskem modernizmu in postmodernizmu <sup>183</sup> ter v monografiji o Lojzetu Lebiču. <sup>184</sup> Nikša Gligo »omejeno aleatoriko«, ki nastopa kot sopomenka »kontrolirani aleatoriki«, definira kot vrsto aleatorike, s katero se »dosegajo zanimivi teksturni rezultati«; po njegovem mnenju se termin v tem smislu uporablja tudi zunaj skladateljske teorije in opusa Lutosławskega. <sup>185</sup> V skladu s tem bomo izraz »kontrolirana aleatorika« uporabljali tudi v nadaljevanju, vendar s pomembnim pomislekom in opozorilom. Čeprav je cilj kontrolirane aleatorike Lutosławskega v osnovi ustvarjanje tekstur z nepredvidljivimi ritmični vzorci, je v njegovem teoretskem in skladateljskem opusu kontrolirana aleatorika nerazdružljivo povezana s preostalimi elementi: harmonijo (kontrolirana aleatorika prinaša harmonsko statiko), serialno kontrolo (aleatorični vzorci izhajajo iz specifično grajenih dvanajstttonskih akordov), ritmom (makroritem kot menjava različnih aleatoričnih vzorcev) in formo (predruženje tradicionalnih oblik, kot je fuga, na podlagi kontrasta med harmonsko statiko in dinamiko). Slovenski skladatelji so na drugi strani prevzeli zgolj tehniko kontrolirane aleatorike ter jo v svojih delih uporabili s specifičnimi nameni in funkcijami ter jo prilagajali lastnim estetskim načelom in potrebam.

#### 4.3.1 Primož Ramovš

Kot zadnji učenec Slavka Osterca je Primož Ramovš (1921–1999) naravna vez z obdobjem predvojnega modernizma. Izmed vseh Osterčevih učencev je prav on v raziskovanju sodobnih zvočnosti segel najdlje, in čeprav se zaradi

179 Andrej Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, *Muzikološki zbornik* (1978), letn. 14, 117.

180 Gl. Ivo Petrić, *Petit concerto de chambre*; Milan Stibilj, *Mondo*; Alojz Srebotnjak, *Microsongs*.

181 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 231.

182 Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 122.

183 Pompe, »'Nove perspektive'«, 255.

184 Pompe, *Zveneča metafizika*, gl. npr. 81.

185 Gligo, *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*, 230.

generacijske razlike formalno ni nikoli pridružil skupini Pro Musica Viva, danes velja za sopotnika mlajših ustvarjalcev, ki so prav tako težili za spoznanjem novega in zaupali v napredek glasbenega jezika. Ramovšev način sprejemanja novosti je pomembno zaznamovalo dejstvo, da je bil pred tem že izoblikovan skladatelj in da je sodobna izrazna sredstva in kompozicijsko-tehnične prijeme vselej poskušal integrirati v obstoječo estetsko paradigmo.

Ramovšev odnos do tradicije ne izhaja iz zavračanja, temveč sprejemanja in preoblikovanja. Revolucionarni sunki, ki so sicer koristni, se sčasoma »ublažijo v evolucijo, kjer ne negiraš vsega minulega, ampak ostaja to v tebi kot zgodovinsko bistvo«. <sup>186</sup> Prepričanje, da tradicije ne gre ne zavračati ne posnemati, ampak je treba iz nje izhajati, Ramovša veže z načeli Witolda Lutosławskega, poleg tega oba skladatelja družita odnos do številnih drugih področij glasbene realnosti: vloge naključja pri oblikovanju skladbe, vloge glasbene notacije in razmerja med teorijo in prakso. Naključje ima v Ramovševi glasbi od šestdesetih let naprej veliko vlogo, a vselej le pri določanju detajlov. Pri notaciji zato želi uporabljati »čim bolj razumljive, tradicionalne znake«, <sup>187</sup> da jih bo izvajalec lahko razumel.

Glede na povedano je očitno, da sta Ramovšev ustvarjalni opus bistveno zaznamovala srečanje z Lutosławskim na mednarodnem glasbenem kongresu v Dubrovniku leta 1960 ter obisk Varšavske jeseni, kamor je kot izbranec Zveze skladateljev Jugoslavije odpotoval istega leta. <sup>188</sup>

Marsikaj sem pričakoval, še zdaleč pa ne tistega, kar sem doživel. Prej sem nekaj iskal, slutil sem, da mora biti nekaj takega, v Varšavi pa sem našel rešitev vseh svojih problemov, ki so me mučili. Odprle so se mi vse strani mojega bistva. [...] Poljska dela so mi odprla nov svet: resnično likvidacijo tonalnosti, popolnoma nov instrumentacijski barvni svet, docela nov harmonski svet, akorde, ki jih še nikoli nisi slišal, popolnoma nov formalni svet. <sup>189</sup>

Po neoklasicistični in neobaročni *Sinfonietti* (1951), zaostrovanju zvoka v klavirskih *Sarkazmih* (1951) in funkcionalno razvezani *Musiques funèbres* (1955) je bila izkušnja poljske glasbe za Ramovša poslednji impulz, potreben za

<sup>186</sup> Borut Loparnik, *Biti skladatelj: pogovori s Primožem Ramovšem* (Ljubljana: Slovenska matica, 1984), 142.

<sup>187</sup> Prav tam, 208.

<sup>188</sup> Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 331; Loparnik, *Biti skladatelj*, 128.

<sup>189</sup> Loparnik, *Biti skladatelj*, 129.



slogovni preobrat, ki je v njegovi glasbi sicer tlel že pred tem.<sup>190</sup> Kar nekaj časa je potreboval, da je »prebavil vse novosti«, saj je »morala ustvarjanja, da ne tekaš za modnimi muhami, da stvar, ki jo delaš, res obvladaš in se res zave- daš, kakšno je tvoje stališče, da znaš to stališče tudi zagovarjati«. <sup>191</sup> V letih po obisku Varšave so nastala tri dela, ki so bistvena za razumevanje Ramovše- vega odnosa do nekaterih z aleatoriko povezanih elementov glasbene prakse ter načina, na katerega se odtlej v njegovem opusu pojavlja aleatorika. Zani- mivo je, da dve od omenjenih del aleatorike pravzaprav sploh ne vsebujeta. *Koncert za violino, violo in orkester* (1961) je še zavezan Ramovševi preteklo- sti, a hkrati jasno nakazuje njegov prihodnji razvoj;<sup>192</sup> izkušnjo poljske glasbe razkriva zgolj uporaba tonskih grozdov čel v osrednjem delu skladbe.<sup>193</sup> Delo navajamo zaradi skladateljeve naknadne opazke o njem:

Uporabljam, če danes pogledam nazaj, aleatoriko, čeprav sem jo iz- pisal, se pravi, predpisal izvajalcu eno izmed naštetih možnosti. Am- pak v bistvu so to le aleatorični odstavki, danes bi jih pač drugače napisal, da bi jih lažje odigrali.<sup>194</sup>

Stavek jasno razkriva bistvo Ramovševe aleatorike, ki ni v opuščanju sklada- teljske kontrole in prepuščanju te izvajalcu, pač pa gre predvsem za poeno- stavitev zapisa ter vnašanje teksturne (mikroritmične) pestrosti s pomočjo natančno odmerjenega naključja. Ponovno smo priče vzporednici s pojmo- vanjem aleatorike pri Lutosławskem. Ta se nadaljuje z vztrajanjem pri konceptu avtorstva in osebne odgovornosti za delo, ki ga Ramovš izrazi s komentarjem o serialni skladbi *Pentektasis* (1963):

Lahko pa rečem, da sem se pri vsej tej strahotni organizaciji mate- riala počutil še zmeraj svobodnega, še zmeraj sem vedel, da sem skladatelj, da jaz izbiram, kako bom uporabil serijo, ali se bo kakšen ton ponovil ali ne, ali bo nekaj trajalo dalj ali manj časa.<sup>195</sup>

*Pentektasis* je Ramovševa edina serialna skladba. Racionalna kontrola in anonimnost ustvarjanja, ki ju prinaša serializem, sta bili v nasprotju z nje- govimi estetskimi izhodišči; kljub temu je želel serialno fazo »zavestno in

190 Andrej Rijavec, »The stylistic orientation of Primož Ramovš«, *Muzikološki zbornik* (1974), letn. 10, 86.

191 Loparnik, *Biti skladatelj*, 134.

192 Rijavec, »The stylistic orientation of Primož Ramovš«, 86.

193 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 272.

194 Loparnik, *Biti skladatelj*, 126.

195 Prav tam, 133.

sistematično preiti«,<sup>196</sup> kar kaže na razumevanje razvoja modernističnih tehnik in poglobljeno zavest o njihovi kontinuiteti. S *Pentektasom* se je Ramovš dokončno osvobodil elementov tradicionalnega glasbenega jezika, tudi v formalnem smislu. Od tod naprej klasično strukturiranje nadomesti improvizacijsko načelo,<sup>197</sup> tradicionalne strukturne elemente pa barvni, dinamični in teksturni kontrasti.<sup>198</sup>

Prvič se aleatorika dejansko pojavi v delu *Enneaphonia* (1963) za komorni ansambel. Skladba, ki je nastala na pobudo Iva Petrića za Ansambel Slavko Osterc in je bila premierno izvedena na Varšavski jeseni leta 1963, po mnenju več avtorjev ter skladatelja samega zaseda ključno mesto v Ramovševem opusu. Metrično določeni deli se izmenjujejo s tremi metrično prostimi odseki (v partituri so označeni s črko A) – ti so vselej povezani z ekstremno dinamiko (*ff* ali *fff*) in nastopijo v oblikovno pomembnih delih skladbe. Aleatorični deli niso vezani zgolj na metrično proste odseke, temveč v enaki meri potekajo tudi sočasno z metrično urejenim materialom. Ramovš povzema tehniko kontrolirane aleatorike: v okvirju predpiše formulo, ki jo mora izvajalec nato ponavljati v lastnem metričnem utripu. Trajanje ponavljanja je zapisano v partituri in je metrično odmerjeno ali pa se ravna po dolžini kontrastnega gradiva.<sup>199</sup> Aleatorični deli se največkrat pojavijo v partih godal, občasno tudi pri klavirju, harfi in pihalih. Z izjemo enkratnega pojava klavirskih tonskih grozdov in glissandov z nohti pri harfi, so sestavljeni iz hitrih figur v ozkem intervalnem obsegu. Naloženi drug na drugega, toni figur zapolnijo celotno dvanajsttonsko lestvico, ki je razdeljena v različne registre, skladno z registri inštrumentov, ki figure izvajajo. Njihova funkcija je bodisi spremljava melodičnega gradiva bodisi sredstvo zgoščanja teksture, ki pelje k formalnemu višku.

Zelo podobna je notna slika dveh skladb za solistični glasbilo s spremljavo, *Apel* (1965) za rog in komorni orkester ter *Odmevi* (1965) za flavto in orkester. V *Simfoniji 68* (1968) se deloma spremeni glasbena vsebina aleatoričnih okvirjev: ti ne vsebujejo več zgolj hitrih pasaž, temveč tudi tone, ki jih izvajalec izvede v poljubnem ritmu. Več je aleatoričnih (A) delov, njihovo trajanje je tu določeno s številom sekund; še vedno so praviloma povezani z ekstremno dinamiko (*ppp/pp* ali *ff/fff*). Skladno z Ramovševim prepričanjem, da mora biti notacija razumljiva in mora izražati skladateljevo zvočno predstavo, je ta v temelju še vedno tradicionalna.

196 Ivan Klemenčič, »Zvočni svet Primoža Ramovša«, *Muzikološki zbornik* (1999), letn. 35, 16.

197 Loparnik, *Biti skladatelj*, 130.

198 Rijavec, »The stylistic orientation of Primož Ramovš«, 88, 93.

199 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 272.

The image displays three systems of musical notation, each beginning with a  $2\frac{1}{2}$  time signature. The first system includes a treble clef staff with a boxed aleatoric passage marked 'A' and 'ff', a second treble clef staff with a boxed aleatoric passage marked 'ff', and a bass clef staff with a boxed aleatoric passage marked 'ff'. The second system features a treble clef staff with a boxed aleatoric passage marked 'A' and 'ff', and a grand staff (treble and bass clefs) with a boxed aleatoric passage marked 'ff'. The third system consists of three staves: a treble clef staff with a boxed aleatoric passage marked 'A' and 'ff', a middle staff with a boxed aleatoric passage marked 'ff', and a bass clef staff with a boxed aleatoric passage marked 'ff'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ed. DSS. št. 250



P

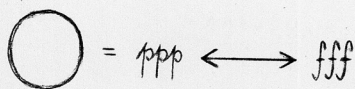
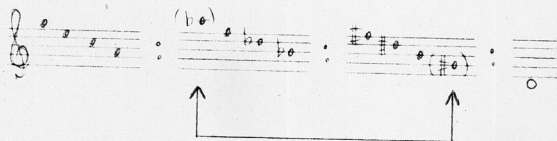


4207

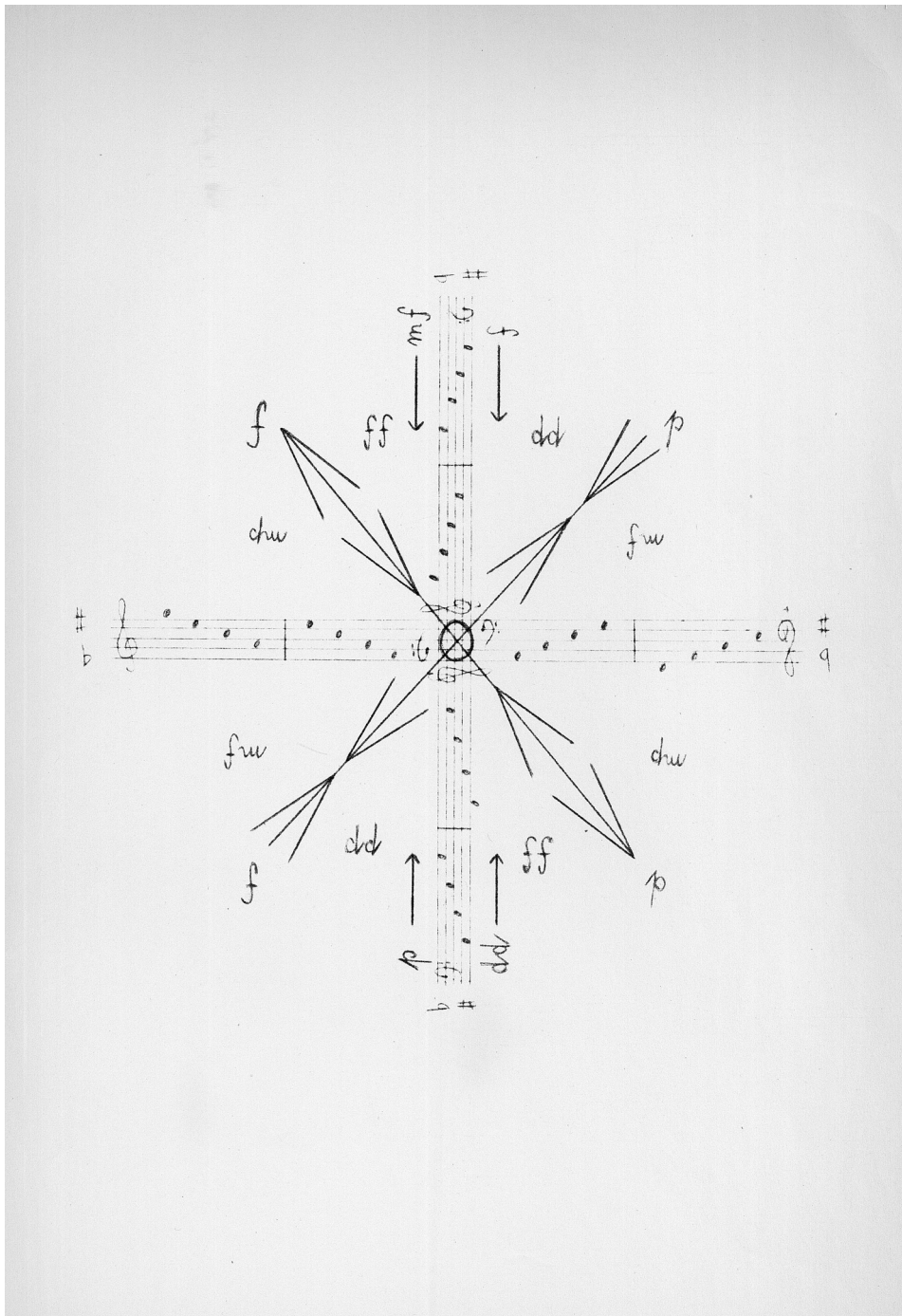
# (NON)-SYMETRIE

POUR PIANO

KLJUČ  
CLEF







Slika 20: Glasbena grafika za skladbo (Ne)-simetrija

Na podlagi lastnih estetskih prepričanj ter pod vplivom izkušnje poljskega sonorizma in kontrolirane aleatorike je Primož Ramovš že v šestdesetih letih izoblikoval značilen osebni skladateljski slog, ki se ga je držal do konca svoje ustvarjalne poti. Glede na Ramovševo deklarirano prepričanje, da mora glasbeni zapis slediti skladateljevi zvočni predstavi, in neposrečeno izjavo, da je pri grafičnih partiturah Anestisa Logothesisa pravzaprav »čisto vseeno, kaj igraš«,<sup>200</sup> je njegov ekskurz v glasbeno grafiko, ki ga je izvedel z delom *(Ne)-simetrija* (1965), pravzaprav presenetljiv. Partituro skladbe sestavljata dve med seboj prekržani notni črtovji z vpisanimi violinskimi ali basovskimi ključi in notnimi glavicami, vselej v padajočih terčnih razmikih. Poleg tega se pred in med črtovjema nahajajo še višaji, nižaji in dinamične oznake. Partituro je mogoče brati v katerem koli položaju in skladatelj ne ponuja nikakršnih napotkov za njeno razvozlanje. Enako enigmatičen je namreč »ključ«, ki podobno kot partitura prinaša spuščajoče se molove septakorde z malo septimo, in tudi dinamične oznake, ki sugerirajo krožno prehajanje med obema skrajnima dinamikama (*ppp* in *fff*). Ramovš razen tega ne ponuja nobene informacije ne o branju partiture ne o njeni povezavi s »ključem«. Možno je torej, da ima »grafična razporeditev notnih črtovij in znakov v njih predvsem likovno vrednost«<sup>201</sup> ali pa deluje v smislu Brownove konceptualne mobilnosti, se pravi, da ima izvajalec možnost udejanjenja povsem lastne interpretacije uporabljenih grafičnih znamenj oziroma da je grafika kot celota zanj zgolj vizualni ustvarjalni impulz, na katerega se odzove z glasbo.

#### 4.3.2 Ivo Petrić

Ustvarjanje Iva Petrića (1931–2018) bistveno opredeljuje njegov odnos do skladateljske dejavnosti, ki zanj ni osamljeno ustvarjanje abstraktnih zvočnih form, temveč tako ali drugače obsega vse stopnje glasbene prakse: produkcijo, reprodukcijo, organizacijo in realizacijo.<sup>202</sup> Ta odnos se ne kaže samo v njegovi na vse strani razvejeni glasbeni dejavnosti – bil je oboist, skladatelj in dirigent, pobudnik Kluba komponistov in Pro Musice Vive, ustanovitelj in dirigent Ansambla Slavko Osterc, razgledani pisec člankov o sodobni glasbi, tajnik društva in vodja edicij pri Društvu slovenskih skladateljev, umetniški vodja Slovenske filharmonije, profesor na Akademiji za glasbo – temveč tudi v njegovem ustvarjalnem opusu, ki je vselej nastajal v sodelovanju oziroma z mislijo na izvajalce. Podobno kot Lutosławski je bil kritičen do avantgardizma

200 Loparnik, *Biti skladatelj*, 209.

201 Snoj in Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, 151.

202 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 226.

petdesetih let, ki je glasbo odtujil glasbenikom<sup>203</sup> in jih podredil skladateljem in glasbenim delom. Tudi njegovo aleatoriko kaže zato vrednotiti predvsem v smislu vračanja glasbe izvajalcem.<sup>204</sup>

Prvo delo z aleatoričnimi težnjami je *Croquis sonores* (1963) za harfo in komorni ansambel. Uvodni del harfe je res zapisan grafično in brez taktnic, vendar grafičnost notacije izhaja predvsem iz notiranja novih izvajalskih prijemov. Ritmično je part relativno natančno določen – tudi svobodni glissandi so omejeni s skupnim trajanjem. Tudi v nadaljevanju skladbe so aleatorični deli povezani predvsem z novimi izvajalskimi prijemi; na primer nedoločene tonske višine, kadar izvajalec na strune klavirja igra s tolkalskimi paličicami.

Svoja zgodnja dela je Petrić ustvarjal v duhu neoklasicizma in pod vplivom Hindemitha, Šostakoviča in Bartóka, veliko pozornosti je posvečal formi in razmerjem znotraj nje.<sup>205</sup> Osvoboditev zvoka je zahtevala nove formalne rešitve in pri Petriću prav »zasedba postane osrednji element oblikovanja«. <sup>206</sup> Temu principu je sledil v orkestrskih *Simfoničnih mutacijah* (1965), ki so komponirane na način Stockhausnovih orkestrskih skupin, pri čemer vsaka od skupin postane »nosilka enega od formalnih odsekov«, združijo pa se šele v sklepnem stavku.<sup>207</sup> Jasno formalno shemo dopolnjuje metrična delitev partiture, ki pa nima tradicionalne funkcije označevanja metričnih poudarkov, temveč služi predvsem za oporo skupni igri;<sup>208</sup> vanjo Petrić vstavlja tudi ritmično svobodnejše figure, ki jih je treba izvesti »zelo hitro«, »neritmično (*quasi improvisando*)« ali pa se jih neritmično »ponavlja (*ad libitum*)«. <sup>209</sup> V največjem obsegu pa so ne povsem determinirani zvočni dogodki tu posledica novih zvočnih sredstev; na primer: glissando, udarjanje, drsenje ali improvizacija po klavirskih strunah, drsenje po trupu tolkal, glissando s kovinskim predmetom po strunah harfe. Ponovno gre za odklone na mikroravni, medtem ko so zvočni dogodki zelo jasno umeščeni v celoto.

V *Igri v troje* (1965) za violončelo, tolkala in harfo ter *Igri v četvero* (1965) za flavto, klarinet, tolkala in harfo postanejo figure kontrolirane aleatorike precej svobodnejše in so notirane znotraj okvirčkov, tako kot v Ramovševih partiturah. V nekaterih ostane nedoločen zgolj ritem, ki je notiran proporcionalno,

203 Barbo, *Pro Musica Viva*, 141.

204 Gl. Petrić, v: Barbo, prav tam.

205 Barbo, prav tam, 141–142; O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 239.

206 Andrej Rijavec, »Problem forme v delih Iva Petrića«, *Muzikološki zbornik* (1975), letn. 11, 105.

207 Barbo, *Pro Musica Viva*, 143.

208 Prav tam, 144.

209 Petrić, *Simfonične mutacije*.



medtem ko v drugih skladatelj izvajalcu prepusti tudi izbiro tonskih višin. V *Igri v troje* solističnemu violončelu predpiše celo »prosto improvizacijo« na podlagi predlaganih novih zvočnih možnosti, kot so pizzicato z nohtom, igranje za mostičkom in glissando do najvišjega možnega tona, ki naj »izkorišča vse možnosti glasbila od pppp in *lentissimo* do *ffff* in *vivacissimo* – od najnižjega tona do najvišjega«. <sup>210</sup> V isti skladbi je Petrić popolnoma opustil taktnice; ritmična podoba skladbe in medsebojna koordinacija partov sta razvidni zgolj iz prostorske razporeditve materiala v partituri.

+)  
free improvisation with all possibilities of instrument from pppp and *lentissimo* to *ffff* and *vivacissimo* - from the lower tone to the highest tone on D and A strings

DSS št. 249

Slika 21: Kadenca violončela iz *Igre v troje*  
(»prosta improvizacija« na podlagi predlaganih novih zvočnih možnosti)

210 Petrić, *Igra v troje*, 3.

Sledijo dela za večje zasedbe: *Epitaf* (1965) za klarinet, harfo, violino, violončelo, tolkala in godalni orkester, *Petit concerto de chambre* (1966) za oboo in osem inštrumentov, *Nuances en couleur* (1966) za flavto, fagot, harfo, klavir in violončelo, *Integrati v barvi* (1968) za orkester ter *Intarzije* (1968) za pihalni trio in komorni ansambel. Notna podoba in princip aleatorike se v teh delih ne spremenita bistveno. Tradicionalni ritmično-metrični odlomki se prepletajo s svobodneje koordiniranimi aleatoričnimi; slednje v partituri naznanja črka A, ki pomeni odsek »brez tempa, ad libitum«, pri katerem dirigent nakaže zgolj začetek. Pogosta je kontrolirana aleatorika, pri čemer je ritem figur v okvirčkih notiran proporcionalno ali pa se jih izvede »kolikor mogoče hitro«; izvajalci fraze izvajajo *ad libitum*, v primeru več izvajalcev istega parta se je treba izogibati unisonu.<sup>211</sup> V aleatoričnih delih je koordinacija partov deloma prepuščena dirigentu (ta glede na razporeditev partov v partituri nakazuje vstop), deloma pa ostaja nedoločena (izvajalci se skozi part pomikajo v lastnem tempu, trajanje določenih zvokov in pavz je poljubno). Skladatelj namesto natančno notirane višine občasno predpiše igranje »najvišjega možnega tona«, godalom pa grafično ponazori glissando po določeni struni.

V sedemdesetih letih – reprezentativni deli tega obdobja sta *Trois images* (1972–73) za violino in orkester ter *Nocturnes et Jeux* (1973) za orkester – je Petrić v nekaterih delih popolnoma opustil ritmično-metrično urejenost. Trajanje posameznih segmentov je opredelil s številom sekund, uvedel je nove partiturne oznake in predpisane dirigentske geste, ki omogočajo kontrolo skladatelja nad sinhronizacijo aleatoričnega materiala. Posamezne *ad libitum* dele dirigent nakazuje z obema rokama. Sinhrono zvočne dogodke znotraj njih povezuje prekinjena vertikalna črta, označena s puščico – ta simbolizira dirigentov znak z eno roko, ki pomeni »vstop posameznih instrumentov ali skupin, neodvisno od ostalih izvajalcev«.<sup>212</sup> Občasno je sinhronizacija partov prepuščena dirigentovemu subjektivnemu občutku; na primer: »poslednja korona naj bo dovolj dolga, da se kulminacija celotnega dela popolnoma umiri« in »vstop violine, ko se začne zvok izgubljeni«<sup>213</sup> ali pa mora dirigent slediti posameznim izvajalcem ali sekcijam. Ponekod je koordinacija tudi povsem naključna. V delu *Trois images* za violino in orkester solist pogosto igra neodvisno od dogajanja v orkestru. Petrić je natančneje definiral tudi način ponavljanja fraz v okvirjih ter predvidel tri možnosti (načini ponavljanja in njihova notacija so povzeti po Lutostawskem):

211 Gl. Petrić, *Epitaf – Signes*.

212 Petrić, *Nocturnes et Jeux – Navodila za izvedbo*.

213 Petrić, *Trois images*, 41.

- valovita linija označuje, da je treba »ponavljati frazo v okvirju do naslednjega znaka ter jo odigrati do konca, šele nato preiti na sledečo frazo (ali pa zaključiti in čakati na naslednji vstop)«;
- valovita linija z zvezdico označuje, da je treba »odigrati model le do prve pavze in takoj preiti na nov model ali prenehati«;
- ravna puščica označuje, da je treba »ponavljati frazo v okvirju samo do označenega mesta in prenehati, tudi če fraza ni končana.«<sup>214</sup>

	125	136	127
Fl.			
Cl.			
Tr.			
Tb.			
Vln.			
Vcl.			
Db.			
Arpa			
Vibra			
Comp.			
XII			
Violoncellos and Double Basses			
Violins			
Woodwinds			

Ed. DSS 531 HG 1200

Slika 22: Izsek iz partiture skladbe *Nocturnes et Jeux* z grafičnimi oznakami za različne tipe ponavljanja fraz v okvirjih

214 Petrič, *Nocturnes et Jeux* – Navodila za izvedbo.

Petrićeva dela od osemdesetih let naprej zaznamuje vrnitev k tradicionalni ritmično-metrični urejenosti, čemur ponovno botruje skladateljeva praktična naravnost – tradicionalni sistem notiranja naj bi namreč skrajšal potrebni čas za vaje.<sup>215</sup>

### 4.3.3 Igor Štuhec

Opus Igorja Štuheca (1932) v vseh ustvarjalnih obdobjih zaznamuje stilna raznovrstnost, ki pa se ne izteče v eklekticizem, temveč v prilagajanje posameznih elementov in njihovo spajanje v koherentno celoto na podlagi temeljne muzikalnosti in ekspresije.<sup>216</sup> Zgodnjim navezavam na novoromantiko, neoimpresionizem, ekspresionizem, neoklasicizem in nacionalne smeri so se v šestdesetih letih pridružile modernistične novosti, s katerimi se je Štuhec sprva seznanjal na tečajih v Darmstadt in kasneje v Varšavi.<sup>217</sup>

Kaj, koliko in kje vse sem prevzel, ne morem sam ugotoviti. Niti tega ne, kako sem prebavil, kaj zadržal in kaj izločil. Znašel sem se v vrvežu dogajanj glasbenega sveta, iz katerega sem moral pobrati vse tisto, kar se me je dotaknilo, zato da sem lahko prečiščeval in se skušal približevati samoniklosti.<sup>218</sup>

Štuhečev glasbeni odziv na prvi obisk Darmstadta je cikel skladb *Silhuete* (1963–65), ki ga Matjaž Barbo označuje kot iskanje lastne poti v glasbeno Novo, Niall O'Loughlin pa predvsem kot eksperimentalno delo, v katerem je skladatelj preizkušal nove tehnike.<sup>219</sup> *Silhuete II* (1963) so v analogiji s Stockhausnovim komponiranjem s skupinami napisane za štiri izvajalske skupine: godalni kvartet, akordske inštrumente (klavir, harfa, čelesta, ksilofon), tolkala in solistične inštrumente (flavta, oboa, rog, violina).<sup>220</sup> Štuhec je tu nakazal malenkostno rahljanje ritmične determiniranosti in melodične dvanajsttonske kontrole predvsem v partu klavirja, kjer je uvedel grafični simbol za »ritmično nedoločen zvok; tonsko v okviru določene notacije« in simbol, pri katerem je treba »v naznačenem časovnem

---

215 Niall O'Loughlin, »A return to old techniques in recent concertos of Ivo Petrić«, *Muzikološki zbornik* (2011), 168.

216 Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 323.

217 Barbo, *Pro Musica Viva*, 162, 173; O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 214.

218 Štuhec, v: Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 323.

219 Barbo, *Pro Musica Viva*, 169; O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 214.

220 Barbo, *Pro Musica Viva*, 169.

obdobju izvesti 12 različnih tonov – nedoločeno«. <sup>221</sup> S tem je Štuhec že zarisal razvoj glasbenega stavka, ki se je v njegovem nadaljnjem ustvarjanju razvijal predvsem iz napetosti med determiniranim in nedeterminiranim.

Podobno nasprotje med determiniranim in nedeterminiranim zaznamuje tretji stavek *Sonate a tre* (1968) za klarinet, fagot in klavir, v katerem se tradicionalni ritmično-metrični odlomki izmenjujejo z aleatoričnimi. Ti so v partituri označeni s prekinjeno vertikalno linijo in jih opredeljuje predvsem rahljanje ritmične koordinacije, v partu klavirja tudi občasna svobodna izbira tonov znotraj predpisanega obsega. V aleatoričnih delih so posamezni parti notirani proporcionalno, njihova medsebojna koordinacija pa ni natančno definirana. V naslednjih letih Štuhec svojega pristopa k aleatoriki ni bistveno spreminjal. Zelo podobna notna slika zaznamuje številna druga dela, ki so nastala konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let, na primer orkestrske *Entuziazme* (1971) in klavirski trio *Art* (1973). Novost je določanje trajanja posameznih aleatoričnih odsekov s številom sekund.

Korak naprej na področje nedeterminiranosti in grafične notacije predstavlja *Ction* (1974) za komorni ansambel. Štuhec je v tem delu popolnoma opustil metrično delitev; zamahi dirigenta služijo kot orientacija v partituri, koordinacija partov pa je bodisi svobodna bodisi nakazana s prekinjenimi črtami, ki povezujejo posamezne zvočne dogodke. Tradicionalno notirane ritmične vrednosti popolnoma izginejo, nadomestijo jih proporcionalna notacija ter znaki za hitre, zelo hitre ali dolge tone ter za dolge, kratke, krajše ali zelo kratke pavze. <sup>222</sup> Tudi tradicionalno notacijo višin vse pogosteje nadomeščajo zaloge tonov, ki jih je moč poljubno razporejati (notirane so v okvirjih), in nedoločene oziroma zgolj nakazane tonske višine.

Podoben občutek eksperimentalnosti, ki ga O'Loughlin v opusu Igorja Štuhca pripisuje zgodnjemu vključevanju aleatorike, <sup>223</sup> veje tudi iz dveh grafičnih partitur, ki ju je skladatelj ustvaril v šestdesetih letih in sta najverjetneje plod navdušenja nad novostmi, ki so k nam kapljale iz tujine. <sup>224</sup> Partituri nista bili nikoli natisnjeni, prav tako ni nikjer dostopnega posnetka njune izvedbe. Prvi vtis partitur obeh skladb je osredotočen predvsem

<sup>221</sup> Štuhec, *Silhuete – Pojasnilo*, 2–3.

<sup>222</sup> Štuhec, *Ction – Navodila za izvedbo*.

<sup>223</sup> O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 214.

<sup>224</sup> Glej vtis o pogovoru s skladateljem v: Tina Strnad Fajfar, *Grafična notacija*, diplomsko delo, 2012, 40: »Skladatelj ne daje posebne vrednosti tovrstnemu glasbenemu zapisu. V pogovoru razberemo, da grafično notiranje ne predstavlja posebnega glasbenega izraza.«

na njune vizualne oziroma grafične kvalitete. Podrobnejši pregled partiture skladbe *Participation* (1964)<sup>225</sup> za sopran, dva recitatorja in manjšo skupino predpisanih inštrumentov pa ponuja relativno natančno predstavo o njeni zvočni realizaciji. Zaradi tega partituro lahko umestimo na področje grafične notacije, ki pa je nedoločena, saj izvajalci nimajo podrobnih dodatnih navodil, kako naj se zapis bere oziroma kako naj se izvede. Skupna navodila izvajalcem določajo le, da naj se partitura izvede šestnajstkrat, in sicer v obsegu glasnosti med 60 in 80 dB, melodično gibanje pa je omejeno z vrednostma 30 in 1100 Hz (torej okvirno v obsegu med C kontra in tričrtanim C). Gibanje soprana, flavte, violine in viole je določeno z grafično linijo, pri sopranu in flavti je deloma omejeno z mejnimi višinami v Hz. Prav tako so grafično reprezentirane zvočne intervencije klavirja (en sam poljubni tonski grozd), vibrafona (dva sklopa kratkih tonov) in idiofona (tremolo). Part violončela je notiran v črtovju, vendar notacija ni tradicionalna, prav tako ni predpisanega ključa. Recitatorja imata predpisan tekst, način njegovega zapisa pa približno nakazuje tudi način izvedbe. Poleg tega je iz partiture jasno razvidno zaporedje vstopov posameznih glasov: pričnejo sopran in recitatorja, sledijo flavta, violina, viola, violončelo, klavir, vibrafon in nazadnje poljubni idiofon.

Na drugi strani delo *Trije letni časi – Zima I* (1969) funkcioniira kot glasbena grafika. Iz partiture je nedvoumno moč razbrati zgolj predvideno zasedbo, ki jo sestavljajo violina (ali več violin), viola, violončelo, oboa, fagot, rog, pozavna, tuba, harfa, klavir in vibrafon. Čeprav grafika vsebuje tudi nekatere tradicionalne glasbene simbole, na primer violinski in basovski ključ, notno črtovje, osminke in polovinke, in je gibanje nekaterih inštrumentalnih linij grafično ponazorjeno, si zgolj prek vizualnega vtisa partiture ne moremo ustvariti podobe o zvočni realizaciji. Ta je namreč (v primeru, da do nje sploh pride) rezultat medsebojnega vplivanja skladateljeve grafične predloge in glasbene invencije izvajalcev.

---

225 Strnad Fajfar, *Grafična notacija*, 39.

IGOR ŠTUHEC

PARTICIPATION  
 PARTICIPATION  
 PARTICIPATION  
 PARTICIPATION

SOPRAN RE 415 554 341 620 247 215 410 EM

RECITATIVO I [ THAT IS : ANYBODY: BRUTUS

RECITATIVO II [ KAK ČUJA OH HET LEHKU

ENSEMBLE

FLAUTO FL. 2. 529

VIOLINO C. SOLO SUL PONTI

VIOLA SUL PONTI

VCL-O

PERTE

VIBR

IDIOPHON TR

16 x 60-64 H  
 DC - 60-80  
 H<sub>2</sub> 30 - 1100

IGOR ŠTUHEC

„TRIFE LETNI ČASI“ „DREI JAHRESZEITEN“  
 ZIMA I  
 WINTER I

CORNO

TROMBONE

OBOE

FAGOTTO

TUBA

VIOLA

VIOLONCELLO

ARPA

PIANOFORTE

VIBR

Slika 23: Participation in Trije letni časi – Zima I



#### 4.3.4 Milan Stibilj

Milan Stibilj (1929–2014) je bil neke vrste *enfant terrible* slovenskega glasbenega modernizma in njegovo delovanje je vpeto v raznovrstne dihotomije. Kot avtor številnih in pogosto kritičnih prispevkov o sodobni glasbi doma in po svetu, sodelavec Glasbene mladine Slovenije in Sekretariata za kulturo RS ter pobudnik festivala Slovenski glasbeni dnevi in član njegovega programskega odbora je dejavno sooblikoval slovensko glasbeno okolje, a je hkrati do njega gojil tako globoke zamere, da je prepovedal izvajanje svojih del ter po smrti svoj osebni arhiv zapustil tujini. Njegovo zanimanje za sodobne tokove zahodne glasbe se je prepletalo s kritičnostjo in iskanjem individualnih sintez in rešitev. Pri njem je bilo morda najizrazitejše protislovje med težnjo po racionalnem oblikovanju glasbene strukture in poudarjanjem slušne zaznave kot glavnega merila pri skladanju, torej med racionalno zasnovo in, kakor se je sam izrazil, »prečustvovano vsebino«. Zadnje protislovje je Matjaž Barbo strnil takole:

Težnja po oblikovanju svojega lastnega kompozicijskega sloga, povsem neodvisnega od vzorov okolja, ki je v svojem izhodišču značilno modernistična, pa je v svojih rezultatih privedla do protislovja, ki se mu tudi Stibilj ni mogel ogniti. V zanikanju vseh vzorčnih modelov oblikovanja glasbenih prvin v glasbene strukture je ostal v razdalji tudi do Novega samega, do modernističnega poskusa negiranja tradicionalnega »instinkta«, »muzikalnega občutka«, »neizrekljivega« ... To je povzročilo, da je skladatelj, ki se je v svojem izčrpnem študiju kompozicije seznanil s številnimi kompozicijskimi sistemi, oblikoval nekakšno mešanico modernističnih tehnik Nove glasbe, uokvirjenih v idealistično estetiko slušne zaznave kot temeljne presojevalne instance sicer transcendentno nespoznavne glasbene biti.<sup>226</sup>

Bistvena analitična značilnost glasbe Milana Stibilja je njena vpetost v razumsko odmerjene formalne odseke, ki jih pogosto določa »neglasbena časovna ali prostorska struktura«;<sup>227</sup> na podoben način so racionalni kontroli podvrženi tudi drugi glasbeni parametri. Vendar je v procesu skladanja Stibilj izvorno zasnovo pogosto spreminjal glede na slušno zaznavo in intuitivni muzikalni občutek.<sup>228</sup> Med obravnavanimi skladatelji je Stibilj edi-

<sup>226</sup> Prav tam, 123.

<sup>227</sup> Barbo, *Pro Musica Viva*, 131.

<sup>228</sup> Prav tam, 130.

ni, ki ni kazal zanimanja za vplive t. i. poljske šole, čeprav ga z nekaterimi poljskimi skladatelji veže prepričanje o slušni zaznavi kot bistvenem merilu skladateljske prakse in princip strogega odmerjanja naključja. Razvojno bistvo aleatorike je bila za Stibilja osvoboditev materiala, »ki je bil za ustvarjalca klasične sodobne glasbe glavna zavora napredka«. <sup>229</sup>

Že obravnavano delo *Assimilation* za violino solo zaznamuje ritmična kompleksnost, ki se izkaže za še eno Stibiljevo dihotomijo. Stibilj je izvorno solistično linijo violine razslojil na več sočasnih plasti z izjemno kompleksno ritmično zasnovo. Prva Bärenreiterjeva izdaja iz leta 1966 je bila še notirana v 4/8 taktovskem načinu, <sup>230</sup> v novi izdaji založbe Skladje pa je taktovska delitev opuščena. Kljub temu je ritmična podoba jasna in striktna. Tudi ko skladatelj notira pospeševanje ali upočasnjevanje fraze, je to ujeta v natančno odmerjeno trajanje. Gre torej za prostorsko oziroma proporcionalno notacijo, a ne toliko v aleatoričnem smislu, temveč je njen namen izvajalcu olajšati orientiranje po partituri, se pravi, da gre za enak način uporabe proporcionalne notacije, kot ga najdemo v *Glasbi premen* Cagea. Pri tem se seveda pojavi vprašanje, v kolikšni meri so kompleksne ritmične strukture pri izvedbi lahko natančno reproducirane. Odgovor je ponudil kar skladatelj sam, ki je v izvajalskih opombah iste izdaje predlagal, da glasbenik vadi krajše odseke in pri tem natančno sledi ritmičnim vrednostim, ko posamezne dele združi med sabo, pa postane pomemben zgolj izvajalčev subjektivni »občutek za ritmična razmerja«. <sup>231</sup> Racionalnost kompozicijske zasnove se tako v končni fazi izteče v izvajalčevo »občutenje ritmičnega toka« <sup>232</sup> in »videti je, da je tako nalaganje različnih ritmov na eno samo melodično linijo bolj intelektualna abstrakcija kot ritmična resničnost«. <sup>233</sup>

V *Mundu* je Stibilj odlomke, ki jih izvajalci lahko prosto izbirajo iz nabora predlogov, poimenoval *improvisations – improvizacije*, najbrž v želji po njihovem ločevanju od preostalega, natančno determiniranega materiala skladbe. Vendar tako poimenovanje lahko zavaja, kajti tudi material »improvizacij« je relativno natančno definiran oziroma v nekaterih primerih celo popolnoma izpisan. Takšna sta na primer odlomka *d* za klarinet in kontrabas. Preostali odlomki so odprti ritmično; nekateri so notirani proporcionalno, drugi omogočajo poljubni ritem in zaporedje določenih

229 Stibilj, v: Helena Filipčič Gardina, *Hommage à Milan Stibilj*.

230 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 219.

231 Milan Stibilj, *Assimilation for violin solo* (Ljubljana: Skladja).

232 Prav tam.

233 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 219.

tonskih višin. Zaradi tega se pri posameznih izvedbah pojavljajo variacije v medsebojni ritmični koordinaciji posameznih odlomkov.

Stibiljeva glasba je skoraj izključno inštrumentalna in »funkcionira kot čisti glasbeni proces«. <sup>234</sup> V delu *Skobec tvoje nemoči, zavladaј (Épervier de ta faiblesse, domine, 1964)* za recitatorja in pet tolkalcev je besedilo belgijskega nadrealističnega pesnika Henrija Michauxa <sup>235</sup> bolj kot v pomenskem smislu uporabljeno zaradi svojih zvočnih kvalitet. <sup>236</sup> Skladba je komponirana kot niz sedemnajstih variacij ritmičnih struktur, pri čemer prvih osem variacij izhaja iz izvirnika, drugih osem iz rakovega postopa, zadnja pa je kombinacija obeh. <sup>237</sup> Ponovno smo soočeni z izvorno racionalno strukturo, ki pa v zadnji tretjini skladbe vse pogosteje prehaja v ohlapnejšo, subjektivno determinirano ritmičnost. Skladatelj namreč nekatere ritmične formule zapiše v okvirje, ki jih v izvajalskih opombah poimenuje »ritmične improvizacije«. Poimenovanje je ponovno problematično, saj v resnici ne gre za improviziranje, temveč zgolj za časovno svobodnejšo izvedbo določenih ritmičnih prvin – element naključja torej tako kot pri *Mondu* vstopa pri medsebojni koordinaciji partov.

#### 4.3.5 Jakob Jež

Jakob Jež (1928) je o svojih kompozicijskih nazorih povedal tole:

Izmed svojih nagnjenj bi izpostavil zlasti:

- izdelanost detajla s poudarkom na individualnem, kar je bliže komorni prozornosti kot simfonični masivnosti;
- razslojevanje zvoka, ki ga tradicija ne pozna; predvsem v vokalu z odmikom od običajnega podlaganja tonov v zloge besed, ko postane lahko nevtralen fonem z različnimi niansami nov, zvočni spekter.
- In če omenim še svoje zadržke, bi bili to zlasti:
  - slušno nasilni tonski grozdi in cenena aleatorika
  - ponavljanje sebe ali drugih ali izrabljanje lastnega »izuma«
  - najbolj klasični sestavi (klavirski trio, kvartet, klasičen orkester), ki pa jih po prvotnih odporih spet sprejemam v svoje programe. <sup>238</sup>

<sup>234</sup> Prav tam, 217.

<sup>235</sup> Besedila istega pesnika sta v svojih skladbah uporabila tudi Pierre Boulez in Witold Lutosławski.

<sup>236</sup> Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 282.

<sup>237</sup> Stibilj, v: O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 218.

<sup>238</sup> Jež, v: Marjeta Gačeša, *Odzven narave do zvezd: zbornik Jakoba Ježa* (Ljubljana: JSKD – Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2001), 215.

## O aleatoriki je dodal:

Bil sem na strani preišljenih vzorcev zadržanosti in natančnega zapisa. Tudi aleatorika, ki je tedaj pri nas pognala močne korenine, mi ni bila pri srcu.<sup>239</sup>

Kruti čas druge svetovne vojne je prinesel s seboj krute zvočnosti. Tapkanje po tipkah ali klavirskih strunah pa v orkestru z oznako dokončne odebeljene črte v partu je bilo znamenje novega časa ali poljubno improviziranje do dirigentovega znaka ... Danes se takim, pravzaprav cenenim rešitvam lahko skorajda nasmehnemo. Napadi na ušesne bobniče so postali zunaj mode.<sup>240</sup>

Za Ježa je »svoboda v omejitvah«<sup>241</sup> in tu predvidevamo, da je v njegovih delih aleatorika, če oziroma ko se pojavi, natančno regulirala in strogo omejena. V inštrumentalnih delih se rahlja predvsem ritmično-metrična ureditev. *Stihi* (1965–66) za oboo in violo nakazujejo postopno opuščanje taktovske delitve (*Stih II*) in uvajanje proporcionalne notacije. Ta je v *Stihu III* še omejena s skupno vrednostjo nepravilnih notnih skupin,<sup>242</sup> v *Stihu IV* pa že popolnoma prepuščena subjektivnemu občutku izvajalca. Zaradi tega je le okvirno določena tudi ritmična koordinacija med obema partoma, ki jo je moč razbrati iz prostorske razporeditve obeh glasov. Naključje torej v skladbo deloma vstopa pri načinu koordinacije obeh glasov. V zadnjem *Stihu* se ponovno pojavi taktovska razdelitev partiture, ki pa je predvsem v pomoč pri občutenju dolžine posameznih odsekov in pri koordinaciji izvajalcev. Že tu je Jež uporabil izpisana *accelerando* in *ritardando*, ki se (v malenkost spremenjeni notaciji) pojavljata tudi v njegovih kasnejših delih. Notacijsko podobne so *Asonance* (1966) za oboo, harfo in klavir, ki jim je skladatelj dodal »Pojasnilo« glede prostorske notacije in novih izvajalskih prijemov.

Bistveni element opusa Jakoba Ježa so vokalno-inštrumentalna dela: kantate, komorne kantate in samospevi. Kantata za dvojni mešani zbor, mandolino, lutnjo, kitaro in mala tolkala *Do fraig amors* (1968) je napisana na besedilo renesančnega viteza – pevca Oswalda von Wolkensteina (1377–1445). Wolkenstein je bil poliglot, ki se je sporazumeval v desetih jezikih in jih uporabljal v svojih pesmih. Jež je za kantato izbral besede slovenskega, nemškega, francoskega oziroma provansalskega, italijanskega, flamskega, latinskega in

239 Prav tam, 161.

240 Prav tam, 103.

241 Prav tam, 21.

242 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 229.

ogrskega izvora.<sup>243</sup> Iz tega je moč sklepati, da sta bili bolj kot semantična vrednost besed zanj pri uglasbitvi pomembni njihova zvočna in zvenska plat. Jež v partituri ločuje metrično-ritmične odseke s tradicionalno notacijo in metrično svobodne odseke (označuje jih črka L kot *libero*) s tradicionalno ali proporcionalno notacijo. V metrično svobodnih odsekih glasbila nastopajo le izjemoma. Ker gre za brenkala, je dolžina tona odvisna od akustičnih zakonitosti zvenenja strune in skladatelj je ne notira posebej, izjema so le toni, ki jih je treba takoj dušiti. Prostorsko je tako z notnimi glavicami nakazano zgolj časovno razmerje med toni. Vokalna notacija v svobodnih odsekih je kvadratna, pri čemer dolžina črte nad njo nakazuje relativno trajanje tona (1 centimeter ustreza trajanju ene četrтинke metronomsko določenega tempa), debelina črte pa njegovo dinamiko (tanjša črta pomeni tišjo dinamiko, debelejša glasnejšo). Jež ob povsem tradicionalne vzorce («triolski ritem jahalnega drnca», diatonični zborovski stavek)<sup>244</sup> postavlja sodobno zvočnost; le izjemoma ju združi, s sopostavljanjem pa pridobivata pomenske konotacije. Na ta način se hkrati s sprejemanjem modernizma približa tudi »postmodernistični semantiki«.<sup>245</sup> Notacija in princip aleatorike ostajata podobna v kantati *Brižinski spomeniki* (1970–71) za tenor, bas, dvojni mešani zbor, otroški zbor, trobila in tolkala. V metrično svobodnih odsekih, ki tu enakomerno vključujejo vokale in glasbila, so vstopi in trajanja posameznih tonov ter zvočnih kompleksov dodatno koordinirani z navpičnimi črtkanimi črtami. Poleg tega Jež tu uvaja tehniko kontrolirane aleatorike: hitro izigrane figure, ki jih je treba v smislu ostinata ponavljati v določenem časovnem intervalu. Njihova medsebojna koordinacija je naključna, namen pa je ustvariti gosto tkano zvočno teksturo, ki pogosto nastopa kot kontrast dolgim zadržanim tonom. Tovrstni odseki so razmeroma svobodnejši v komorno zasnovani skladbi *Iacobi Galli Disticha* (1969) za mezzosopran, činelo in triangel (izvaja ju pevka) ter lutnjo. Figure kontrolirane aleatorike za lutnjo so tu že v izhodišču zasnovane svobodneje, kar prinese večje variacije pri njihovi izvedbi.

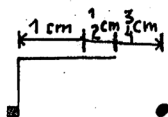
Vzporedno z vokalno-inštrumentalnimi deli je Jež razvijal inštrumentalni opus, znotraj katerega pomembno mesto zaseda cikel komornih skladb *Nomos*. Prvi *Nomos* (1969) je namenjen večji komorni zasedbi, do leta 1976 pa je nastalo še pet *Nomosov* za manjše komorne zasedbe. Razvoj aleatorike je soroden tistemu v vokalno-inštrumentalnih delih. Tudi tu je namreč Jež uporabljal svoj tip kvadratne proporcionalne notacije, pri katerem

243 Jež, *Do fraig amors*.

244 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 231.

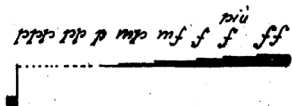
245 Gregor Pompe, *Postmodernizem in semantika glasbe* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011), 157.

1 centimeter v partituri ustreza četrtinki v danem metronomskem tempu. Teoretično gre torej predvsem za prostorsko reprezentacijo natančno definiranih trajanj, čeprav je izvedba prepuščena izvajalčevemu subjektivnemu občutenju glasbenega časa. Prav tako so natančno definirana razmerja med posameznimi parti.



metrično svobodno (kvadratične note, notne glavice brez vratu, dolžina prostora): 1 cm ustreza orientacijsko eni četrtinki v danem tempu npr. Moderato - MM 88)

metrically free (nota quadrata, note-heads without tails, space length): 1 cm corresponds approximately to a crotchet within the give tempo ( e.g. Moderato - MM 88)



označba dinamičnih stopenj (poleg trajanja) pri kvadratičnih notah (ppp - pikice, pp - črtice, p - črta, mp-debelina dveh črt itd.)  
 designation of dynamic degrees (apart from duration) as regards nota quadrata (ppp - dots, pp - dashes, p - line, mp - thickness of two lines, etc.)

Ed. DSS 498

Slika 24: Ježeva razlaga proporcionalne notacije in njena uporaba v kantati Brižinski spomeniki

Z uvajanjem lastnega tipa proporcionalne notacije in simbolov za nove zvočne možnosti pridobiva Ježeva notacija tudi grafično razsežnost. V nasprotju z Ramovšem in Petrićem, ki sta menila, da tovrstni simboli označujejo skladateljevo vizijo zvoka in morajo biti jasni in konsistentni, je Jež računal tudi na njihovo psihološko sugestivno razsežnost:

Ne gre samo za eksperiment zapisa, ampak za nešteto povezav z logičnostjo, realnostjo in abstraktnostjo izražanja, kar naj bo usmerjeno v glasbeno prepričljivost. Verjemimo ali ne, je način zapisovanja v marsičem odločilen tudi za izraz. To velja poudariti, ker si nekateri glasbeniki, ki se srečujejo z nalogami izvajanja novih zapisov, želijo samo to, da bi jih poenotili, da bi se jih bilo mogoče enkrat za vselej »naučiti«. Prav to pa ni mogoče. Kdor bi povzel temeljne poteze nekega osebno-stnega zapisa, bi nehote prevzel tudi izrazne karakteristike.<sup>246</sup>

Rezultat takšnega pristopa je *Caccia Barbara* (1979) za pet vokalnih solistov, ki jo je skladatelj označil kot »poskus glasbenega predora v najbolj prvinska doživetja človekove eksistence«.<sup>247</sup> Natančno določena ritmična trajanja so tu le še izjema, prevladuje proporcionalna notacija in Ježev tip kontrolirane aleatorike, pri katerem število ponovitev pogosto nastopa kot mera za trajanje. Predpisane tonske višine je skladatelj dopolnil s približno naznačenimi in z grafičnimi ponazoritvami glasovnega gibanja. Grafični simboli so sicer natančno določeni (njihova razlaga v partituri obsega kar tri strani), večina jih izhaja iz zapisa različnih vokalnih tehnik in gibalnih akcij. Nekateri odseki so zasnovani zelo svobodno – v enem od njih je Jež na primer predpisal improvizacijsko reagiranje na strele z lokom, ki jih izvaja basist,<sup>248</sup> pri čemer lahko pevci izbirajo iz nabora ponujenih vokalnih in gibalnih reakcij. Kljub svobodni obravnavi posameznih odlomkov pa skladatelj ohranja kontrolo nad zasnovo celote, ki temelji na predbaročni vokalni obliki »caccia« (lov) z dvoglasno kanonično zasnovo.<sup>249</sup>

#### 4.3.6 Darijan Božič

Zgodnji opus Darijana Božiča (1933–2018) izkazuje močno navezavo na jazzovsko tradicijo, ki jo je skladatelj prepletal s svobodno atonalnostjo in

<sup>246</sup> Jež, v: Gačeša, *Odzven narave do zvezd*, 219.

<sup>247</sup> Prav tam, 7.

<sup>248</sup> Jakob Jež, *Caccia Barbara* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1981), 10.

<sup>249</sup> Prav tam, 3.



dvanajsttotsko tehniko (*Concerto Grosso*, 1960; *Koncert za pozavno in orkester*, 1961; *Koncert za trobento in orkester*, 1961; tri *Sonate in cool*, 1961–65).<sup>250</sup> Prav zaradi navezave na jazz je Božič ohranil nekatere tradicionalne prvine, ki so se jim drugi slovenski modernisti v iskanju sodobnega glasbenega jezika odpovedali: tonaliteto, funkcionalno harmonijo, motivično gradnjo, oblikovno periodičnost in simetrijo ter ritmično-metrično pulziranje.<sup>251</sup> Božič je tudi v nadaljnjem ustvarjanju ohranil pridih jazzovske »sinkopirajoče vitalnosti«<sup>252</sup> ter jo uspešno prepletal tako s kompleksnim urejanem struktur kot z aleatorično razpustitvijo (Barbo kot primer navaja cikel *Pop art*).<sup>253</sup>

Dvanajsttotska tehnika je Božiču služila za potrebe urejanja glasbene vertikale. Iz želje po racionalni kontroli (oziroma racionaliziranju subjektivnega občutja) horizontalnih struktur je nastala teoretična razprava *Vertikalne strukture sodobne glasbe (Vertikalne strukture savremene muzike, Zvuk 67/1966 in 68/1966)*, v kateri je skladatelj na podlagi akustičnih značilnosti glasbe in njenega zaznavanja poskušal »utemeljiti novo ovrednotenje harmonskih odnosov in funkcionalnih povezav«. <sup>254</sup> Najuporabnejši so se mu zdeli prav tradicionalni terčni akordi, medtem ko so kvartni privzemali predvsem barvno funkcijo.<sup>255</sup> Teoretične predpostavke je Božič med drugim uredničil v *Simfoniji* (1965), v kateri je serialnost ponovno povezoval z jazzom.

V primerjavi s skladateljskimi kolegi je Božič dolgo posegal po tradicionalnih formah – simfoniji, koncertu. Verjel je namreč, da se »skladatelj osnovnih zakonitosti oblikovanja glasbenega gradiva [kamor uvršča tudi formo] priuči«. <sup>256</sup> Svobodo formalnega oblikovanja mu je v inštrumentalni glasbi prinesla navezava na fizikalne modele oziroma prenos njihove vizualne reprezentacije v glasbeno formo – postopek, ki ga je poimenoval »avdio-geometrija«. <sup>257</sup> Rezultat takšnega formalnega pristopa so bile skladbe *Elongacije* (1967) za klavir in orkester, *Audiografika I–II* (1971), *Audiospectrum* (1972) za orkester, *ABA 72* (1972) za klarinet in klavir, *Audiostructurae* (1973) za klavir in orkester ter serija oštevilčenih skladb s skupnim naslovom *Audiogem* za različne zasedbe, ki so nastajale med letoma 1974 in 1978. V *Elongacijah* je Božič tradicionalno notirane ritme dopolnil s proporcionalno

250 Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 115.

251 Barbo, *Pro Musica Viva*, 174.

252 Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 116.

253 Barbo, *Pro Musica Viva*, 189.

254 Prav tam, 175.







255 Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 116.

256 Barbo, *Pro Musica Viva*, 176.























257 Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 117–118.

notacijo in, redkeje, s kontrolirano aleatoriko. To je, podobno kot Ramovš in Petrič, notiral v okvirjih; toda okvirji v njegovih partiturah ne označujejo vedno kontrolirane aleatorike. V literaturi tako naletimo na zapise, da aleatoriko najdemo v *Sonati in cool št. 3*; toda v resnici je tam v okvirju notirana le specifična zvočnost – običajno gre za glissando harfe, ki pa je ritmično izjemno natančno opredeljen (pravzaprav natančneje, kot so običajno opredeljeni glissandi harfe znotraj tradicionalne notacije).

V delih iz sedemdesetih let je Božič skoraj popolnoma opustil tradicionalno notacijo metruma in ritma. V orkestrskih skladbah sta metrično ureditev taktov nadomestili oznaki za dolg (*longus* = L) in kratek (*brevis* = B) takt, medtem ko je v komornih delih trajanje posameznih segmentov pogosto povsem nedoločeno, medsebojna koordinacija partov pa je razvidna le iz prostorske razporeditve v partituri. Božič je konsistentno uporabljal lastni sistem proporcionalne notacije: prazna notna glavica (celinka) predstavlja dolg ton, polna kratkega, osminka zelo kratkega; sorazmerni s tem so znaki za dolgo, kratko in zelo kratko pavzo. Ponekod je trajanje posameznih tonov določeno s fizikalnimi zakonitostmi, na primer glede na dolžino loka ali diha (gl. izvajalske opombe v skladbah *Audiostructurae*, *Audiospectrum*, *Audio-gem*). Aleatoriko trajanj je Božič dopolnjeval z oznakami za neenakomerno ponavljanje istega tona (to je lahko počasno ali hitro), neenakomerno ponavljanje različnih tonov (višine pri tem niso določene), *ritardando*, *accelerando* in hitro pasažo. Prav tako občasno ostane nedoločena tonska višina. Poleg že omenjenega znaka za neenakomerno ponavljanje različnih nedoločenih tonov se pojavljajo še oznake za najvišji in najnižji ton ter oznake za visoko, srednjo ali nizko lego, znotraj katerih je izbira tonov poljubna,<sup>258</sup> v skladbi ABA 72 je intonacija občasno celo popolnoma svobodna.

NAVODILA ZA IZVEDBO PERFORMING INSTRUCTIONS			
L	dolg takt ( <i>longus</i> ) - long bar		krožni glissando circling glissando
B	kratek takt ( <i>brevis</i> ) - short bar		dvojni križni glissando double-crossing glissando
o	dolg ton - long tone		straight sordino
•	kratek ton - short tone		"wa-wa" sordino
	zelo kratek ton - very short tone		cup sordino
□	dolga pavza - long rest		
v	kratka pavza - short rest		
,	zelo kratka pavza - very short rest		

258 Darijan Božič, *Audiostructurae* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1976), 13.

- ton traja dokler traja puščica  
tone sounds for the length of the arrow
- ↪ ton traja v dolžini loka ali diha  
tone sounds for the length of the bow or breath
-  hitro in počasi neenakomerno ponavljanje istega tona  
uneven repetition of the same tone - fast, slow
-  neenakomerno ponavljanje različnih tonov  
uneven repetition of different tones
-  hitra pasaža - fast run
-  najvišji, najnižji ton  
highest, lowest tone
-  cluster
-  skupina not se ponavlja dokler traja puščica  
group of tones to be repeated for the length of the arrow
-  v drugem taktu se ton ne igra  
not to be played in the second bar
- palčke - sticks
-  kladivo - hammer
-  palica z gumo - rubber stick
-  palica s filcem - timpani stick
-  lesena palica - snare-drum stick
-  železna palica - triangle beater
-  palica za ksilofon - xylophone stick
-  metlica - wire brush
-  senza sordino  
open
-  srednja lega  
middle position
-  visoka lega  
high position
-  nizka lega  
low position
-  kvartni flageolet  
harmonics formed on the fourth
-  igrati na strniku  
play on tail-piece
-  ustnik v ustih  
mouthpiece in mouth
-  ustnik pred usti  
mouthpiece in front of mouth

Slika 25: Navodila za izvedbo z razlago grafičnih simbolov in primer njihove praktične uporabe v skladbi *Audiostructuræ*

Za Božiča je bila pri oblikovanju glasbenega dela bistvena forma, ki jo je povzemal iz vizualnih aplikacij fizikalnih zakonitosti. Znotraj jasno zastavljene forme pa osnovni gradniki glasbenega toka niso več melodija, ritem in harmonija, temveč specifične zvočnosti, barva, gostota in tekstura. Posamezna trajanja in višine tonov niso bistveni, zato jih skladatelj ne zapisuje natančno; namesto tega določa barvo (inštrumentacijo in register), zvočnosti (novi izvajalski prijemi), gostoto in teksturo (tonske vzorce in njihovo naslojevanje). Podoben pristop zaznamuje skladbo *Pop art III* (1971) za godalni kvartet, le da je notacija tu popolnoma grafična, forma pa zasnovana kolažno, z natančno definiranim nalaganjem in sopostavljanjem raznorodnih zvočnih plasti.<sup>259</sup>

Slika 26: Grafična notacija v skladbi *Pop art III*

259 Tovrstno oblikovanje izkazuje vpliv likovne umetnosti kolaža; Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 118.

Kolažna zasnova odlikuje tudi večino skladateljevih del, ki na takšen ali drugačen način vključujejo vokal. Na kolažnost namigujejo že naslovi del (npr. *Collage sonore*) in njihovi podnaslovi (npr. glasbeno scenska drama ali dramski kolaž/*collage du drame*). Iz izbranih besedil veje družbena kritika in zavedanje sodobnih družbenih tematik, kar ni bilo značilno za slovenski glasbeni modernizem prvega povojnega obdobja. Božič je pogosto posegal po besedilih slovenskih sodobnikov, denimo Gregorja Strniše (*VI. Pesem iz Gregorja Strniše cikla »Blaznost«*, 1965), Svetlane Makarovič (*Collage sonore*, 1966), Tomaža Šalamuna (*Kriki*, 1966), Dominika Smoleta (*Polineikes*, 1966) in Marta Ognja (*Protestna pesem*, 1967). Vključeval je vojne in protivojne tematike (*Trije dnevi Ane Frank*, 1963; *Requiem spominu umorjenega vojaka, mojega očeta*, 1969; *Ares-Eros*, 1970) ter pripeval prvi slovenski *happening*, *Jago* (1968), ki se ukvarja z vprašanjem rasizma. Z uporabo tekstov Marta Ognja je Božič svojo glasbo posredno navezal na ameriško ustvarjalno okolje, kar je bilo v glasbi slovenskih modernistov prej izjema kakor pravilo. Ognja je namreč navdihovalo ameriško beatniško gibanje, ki se je pojavilo po drugi svetovni vojni in je s surovimi in brezkompromisnimi besedili opozarjalo na materializem ameriške družbe, ki je obogatela na račun vojne, na zlaganost njene demokracije ter zatiranje individualnosti.<sup>260</sup> Verzi, uporabljeni v *Protestni pesmi*, se nanašajo predvsem na kritiko sodobnega potrošništva. Izbor besedil in obravnavanih tematik slika Darijana Božiča kot »pretresljivo človeškega skladatelja«.<sup>261</sup> V delih z besedilom je ravno vsebina jedro umetniškega izraza in narekuje tudi formalno zasnovo dela; Božičevi pretanjeni kompozicijski prijemi, večinoma povzeti iz njegovih inštrumentalnih del, služijo kot odslíkava in stopnjevanje idejne razsežnosti besedila.<sup>262</sup> Aleatorika del z vokalom je sorodna tisti v inštrumentalnih skladbah, a jo skladatelj dopušča redkeje in jo natančneje kontrolira. Pogosta je svobodna izbira zaporedja kratkih zvočnih vzorcev (melodičnih, ritmičnih, vokalnih) znotraj časovnega okvira.

260 Mart Ogen, »Beat generacija in njeno mesto v ameriški sedanosti in literaturi«, *Sodobnost* (1965), letn. 13, št. 11, 1187–1188.

261 Rijavec, »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča«, 123.

262 Prav tam, 120–123.

Slika 27: Primeri svobodne izbire zaporedja vzorcev v dramskem kolažu Polineikes

#### 4.3.7 Lojze Lebič

Lojze Lebič (1934) svoje bivanje dojema »na prelomnici med zahodno Descartovo logiko razuma (Messiaen, Boulez ...) ter vzhodno Pascalovo logiko srca (Ligeti, Lutosławski ...)«. <sup>263</sup> Njegovo glasbeno ustvarjanje je zato dvotirno: v jasno zastavljeni in preiščeni kompozicijski načrt v procesu ustvarjanja skladbe vdira glasbena intuicija, modernistični vzgibi pa se prepletajo s skoraj romantično individualnostjo. <sup>264</sup>

Ni je večje nesreče od zvočno istolične skladbe, spočete v kakšnem serialnem mlinu (glasba samo kot razum), nič manjša pa ni druga, pri kateri se skladatelj povsem neobvezno prepušča svobodnemu izbiranju (glasba samo kot zvok). Iz prve se nam reži »dobro, toda ne izvirno«, iz druge »izvirno, toda ne dobro«, komponiranje je boj naše dvojne narave. Ena teži k zbranosti in redu, druga hrepeni po divjini, svobodi, neoviranosti. Mojster se kaže v omejitvi. <sup>265</sup>

Lebič je kompozicijo začel študirati razmeroma pozno, pred tem je namreč že dokončal študij arheologije, ki se je kasneje zlila z njegovim glasbenim ustvarjanjem predvsem v smislu oblikovanja arhetipskih vzorcev kot načina pomiritve med starim in novim. <sup>266</sup> Njegov »predmodernistični« opus je zato skromen. Lebič je tako kot njegovi skladateljski kolegi poročal o občutku navdušenja in osvoboditve, ki so ga prinesli obiski tujih festivalov v šestdesetih letih:

<sup>263</sup> Lebič, *Od blizu in daleč*, 104.

<sup>264</sup> Pompe, *Zveneča metafizika*, 27.

<sup>265</sup> Lebič, *Od blizu in daleč*, 29.

<sup>266</sup> Pompe, *Zveneča metafizika*, 11.

Doživetje koncertov Varšavske jeseni, Donaueschingena ali Darmstadta je bilo zame tako silovito, ker to niso bile samo informacije, temveč odkritje poti v »obljubljeno deželo«, ki smo jo slutili, a je v naših tesnih razmerah nismo mogli najti.<sup>267</sup>

Aleatorika je v Lebičeva dela vstopala vzporedno z opuščanjem tradicionalnega tematskega materiala, ki ga kot kompozicijski subjekti nadomestijo »posamezni zvočni elementi«.<sup>268</sup> Tovrstni vstop v polje sonoristike predstavlja skladba *Meditacije za dva* (1965/72) za violo in violončelo, v kateri je Lebič izkoristil številne sodobne izvajalske prijeme, kot so glissandi, igranje z lesnim delom loka, igranje za kobilico in udarci po trupu glasbila.<sup>269</sup> Glasbeni tok je metrično popolnoma svoboden in notiran s kombinacijo tradicionalne in proporcionalne notacije. Trajanja posameznih tonov in zvokov so prepuščena subjektivnemu občutku obeh izvajalcev, kljub temu pa sta parta med seboj jasno sinhronizirana – izjema je del drugega stavka, kjer izvajalca poljubno izbirata tone iz podane tonske zaloge oziroma izvajata predpisane pasaže v svobodnem ritmu, neodvisno drug od drugega.

The image displays two systems of musical notation for viola (vla) and cello (vc). The top system shows a sequence of notes with dynamic markings *f* and *stringendo*, and the instruction "play in any sequence". A bracket indicates a duration of "ca 10''". Below this, a detail shows a glissando marked *gliss* and a dynamic marking *sf*. The bottom system is more complex, featuring various techniques: *gliss*, *pizz* (pizzicato), *arco* (arco), and *mf*. It includes the instruction "in free rhythm each instrument in its own time" and "lengthen or shorten at your choice".

Slika 28: Svobodna koordinacija partov v skladbi *Meditacije za dva*

267 Lebič, v: Barbo, *Pro Musica Viva*, 189.

268 Prav tam, 192.

269 Pompe, *Zveneča metafizika*, 60–61.



Skladbi *Kons (b)* (1968/74) za godalni kvartet, klarinete, harfo in tolkala in *Kons (a)* (1970) za večjo komorno zasedbo sta pomembni, ker pomenita modernistično prevajanje Kosovelove konstruktivistične poezije v glasbo; nekateri elementi poezije so uporabljeni tudi v smislu glasbenega materiala.<sup>270</sup> Osnovna gradnika glasbenega toka sta ponovno zvočna barva in tekstura.<sup>271</sup> Oba *Konsa* sta zapisana v kombinaciji tradicionalne in proporcionalne notacije. Ritmično-metrično definirane taktovske načine v veliki meri nadomeščajo odseki, katerih trajanje je definirano s številom sekund ali pa je popolnoma prosto. Posamezni parti so med seboj jasno sinhronizirani s pomočjo vertikalnih linij, ki jih v partituri poudarjajo puščice; izjema je odsek skladbe *Kons (a)*, v katerem je »soigra instrumentalistov aproksimativna«. <sup>272</sup> Pogoste so pasaže, ki se jih izvaja, kolikor mogoče hitro, ali pa ponavlja v smislu kontrolirane aleatorike. V *Konsu (a)* se na takšen način poleg tonskih pasajž krožno ponavljajo tudi fonetični fragmenti Kosovelove poezije, v *Konsu (b)* pa nove zvočnosti glasbil, na primer zvok zaklopk pri klarinetu, udarec po trupu godal, tremolo s kovinskim predmetom med strunami harfe in igranje s prsti po robu tolkal. Številni novi izvajalski prijemi zaznamujejo tudi svobodno zasnovano solistično kadenco harfe, ki se pojavi približno na sredini skladbe; v *Konsu (a)* je njena formalna ustreznica kadenca flavte. *Kons (a)* sicer izkazuje dve slogovno-kompozicijski potezi, ki kasneje postaneta pomembni stalnici Lebičevega ustvarjanja. Prva je prečiščenost forme, ki »razpada na posamezne blokovske odseke«, <sup>273</sup> druga pa prisotnost številnih izvajalskih opomb v partituri. Glede na njihovo funkcijo lahko opombe razdelimo v tri skupine:

- a) opombe, namenjene dodatni razjasnitvi novih notacijskih simbolov, na primer: »intonančno nestabilni pedalni toni, doseženi s šumom zraka«, <sup>274</sup> »toni v zelo visokem registru (nedoločljivi)«, <sup>275</sup> in »ostro in hitro odšepetati označeno besedilo. Velikost zapisa nakazuje relativno dinamiko«, <sup>276</sup>
- b) opombe, ki se nanašajo na medsebojno koordinacijo izvajalcev, na primer: »ponavljati označeni odsek do znaka za vstop klavirja. Po znaku že začeto ponavljanje dokončati«, <sup>277</sup> in »klavir vstopi, ko violina, viola in čelo že igrajo v ponavljalnih znamenjih«, <sup>278</sup>

270 Prav tam, 78.

271 Prav tam, 77.

272 Lojze Lebič, *Kons (a)* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1974), 9.

273 Pompe, *Zveneča metafizika*, 79.

274 Lebič, *Kons (a)*, 9.

275 Prav tam, 21.

276 Prav tam, 33.

277 Prav tam, 10.

278 Prav tam, 11.

- c) opombe, ki se nanašajo na karakter in potek glasbenega toka, na primer: »fonetično gradivo začeti neizrazito (cenzure dolge cca 1–2 sec). Začetno polglasno, a že intonirano govorjenje prehaja v močan crescendo. Crescendo v taktu pred 24 odsekano prekiniti, v 24 pa takoj zopet povzeti z ostrimi odsekanimi kriki do maksimalne jakosti in gostote.«<sup>279</sup>

Tovrstne opombe postanejo bistvene v Lebičevem opusu za solo glasbila in manjše komorne zasedbe iz sedemdesetih let, na primer v skladbah *Atelier* (1973) za violino in klavir, *Impromptu I–IV* (1967/74) za klavir, *Sonet* (1976) za klavir, *Chalumeau* (1977) za klarinet, *Epicedion* (1978/1982) za violino in akordični inštrument, *Okus po času, ki beži* (1978) za orgle in *Kvartet* (1979) za tolkala ter v nekaterih delih za večje zasedbe, na primer v skladbah *Korant* (1969), *Glasovi godal, tolkal in brenkal* (1973–74) in *Tangram* (1977) za komorni orkester.

IV

(f) \*

arco komaj slišno barely audible

III pizz. + p

\* leva roka: močno trkati z vrhom prsta, prst ostane na struni; intonacija intervalov poljubna  
left hand: energetic attack with finger-tip, finger remains on the string; arbitrary intonation of intervals

\* s konico prsta po lesu on wood with finger-tip

pizz. ^ zelo kratko in ostro very short and sharp

zadostuje slediti melodičnim obrisom brez natančnih višin just follow the melodic contour without precise pitch

accel. tr. 1/2 accel. accel. gliss. f mf f f ff

Slika 29: Primeri opomb, ki so namenjene dodatni razjasnitvi notacijskih simbolov (skupina a) v skladbi *Epicedion*

279 Prav tam, 28.



neodvisno in hitreje od splošnega tempa  
faster and independent of the general tempo

**21**

\* drugi igra v majhnem časovnem premiku za prvim isto skupino not  
the second, following the first in a short interval of time, plays the same group of notes

or *tallone*

Dirigent da znak za nadaljevanje II, ko Vn B 1 in VI 1 iz kvarteta že igra v ponovljajni znamenjih. Na znak dirigenta za II (3/4) solista zaključita ponavljanje.  
The conductor gives the sign for the continuation of II when Vn B 1 and VI 1 of the quartet are already playing within the repeat. At the conductor's sign for II (3/4) the soloists finish with the repetition.

Slika 30: Primeri opomb, ki se nanašajo na medsebojno koordinacijo izvajalcev (skupina b) v skladbi Glasovi

ca 6-8''

I zelo hitro (fizično aktivno) igrati na vseh strunah v visokih legah (enakomerno v dinamiki in tempu)  
 quick (physically active) playing on all strings in high positions (even dynamics and tempo)

ca 10-12''

klavir da impulz za novo akcijo; uporabljati vse ekstremne zvočne možnosti v ekstremnih legah in hitrih menjavah, toda vse manj enakomerno in redkeje skoraj do piana  
 II piano gives impuls to a new action; all extreme possibilities of sound production in extreme positions and in quick alternations, but less and less evenly and more and more sparsely down to piano

III začetni impulz kot pri I,  
 Initial impuls as with I.

prehod preko II, prehod v postopno igranje za kobilico. Zvočni pojavi se širijo, redčijo in izginjajo — vse dokler ni ustvarjeno ravnovesje med prejšnjim in naslednjim odsekom skladbe. —  
 Vn transition of II, gradual transition into playing behind the bridge. Sound phenomena, become thinner and begin to disappear, until a balance between the previous and the following section of the composition is achieved

Slika 31: Primeri opomb, ki se nanašajo na karakter izvedbe in dodatno urejajo glasbeni tok (skupina c) v skladbi Atelier

V kontekstu aleatorike je najbolj povedna zadnja skupina opomb, ki skladatelju omogoča, da kljub precejšnji muzikalni svobodi glasbenikov ohranja kontrolo nad potekom glasbenega toka in s tem nad formalno zasnovo skladbe. S tovrstnimi opombami skladatelj na primer ureja glasbeni tok v improvizacijsko razprtih odsekih skladb.<sup>280</sup> V improvizacijskem odseku skladbe *Chalumeau* Lebič določi skupno trajanje, znotraj tega pa glasbeni tok opiše s kombinacijo vizualnih (grafična notacija) in verbalnih napotkov: »živo in pisajoče, vse bolj agresivno«, »največja gostota, vse možnosti instrumenta v vseh registrih, agresivno«, »opuščaj nižine, nadaljuje vse do skrajnih zgornjih meja obsega instrumenta«, »s spreminjanjem pritiska ustnic in zob na jeziček nastajajo vse manj artikulirani in stabilni toni – nadaljuj do meja fizičnih zmogljivosti«, »zvočni pojavi se redčijo in izginjajo«.<sup>281</sup>

280 Tu gre dejansko za improvizacijo in ne zgolj za ritmično svobodo ali poljubno izbiro zaporedja predpisanih vzorcev.

281 Lojze Lebič, *Chalumeau za solo klarinet* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1978).

Podobno Lebič dodatno vodi zapise kontrolirane aleatorike ter na ta način ureja predvsem način prehoda med posameznimi strukturnimi enotami (druga skupina opomb). V skladbi *Korant* tako na primer piše, da se na nekem mestu »prične širjenje motiva, toda šele ko instrumentalist v celoti konča motiv prejšnjega tempa«<sup>282</sup> – prehod v novi del torej ni sinhron. Nasprotno v drugem delu »na znak za 4/4 preskočijo vsi, ki igrajo aleatoričen del, na figuro v 4/4 taktu«<sup>283</sup> – prehod je tu sinhron. V tem primeru dodatne izvajalske opombe Lebiču nadomeščajo sistem grafičnih znakov, ki bi sicer urejal različne načine kontrolirane aleatorike (takšne znake sta uporabljala Lutosławski in Petrić).

Poleg proporcionalne notacije in tehnike kontrolirane aleatorike, ki sta nekakšni stalnici slovenskega glasbenega modernizma, je v delih Lojzeta Lebiča pogosta tudi nedoločena koordinacija posameznih plasti oziroma glasov, ki jo skladatelj dosega tako, da vsak izvajalec skozi svoj part napreduje v lastnem tempu. Redkeje se pojavi v komornih delih: primer sta že omenjeni odlomek iz *Meditacije za dva*, v katerem viola in violončelo predpisano sekvenco izvajata »v svobodnem ritmu in vsak v svojem tempu«,<sup>284</sup> ter odlomek iz *Atelierja*, v katerem »violina igra metrično neodvisno od klavirja«. <sup>285</sup> Tovrstno nedoločnost je Lebič s pridom izkoriščal v delih za večje zasedbe. V sklepnem delu *Sentenc* (1966/72) solistična klavirja izvajata svoj part neodvisno od orkestra ter tudi svobodno glede na notacijsko podobo.<sup>286</sup> V uvodnem delu *Glasov* nekateri vstopi čembala potekajo »neodvisno in hitreje od splošnega tempa«. <sup>287</sup> Odsek je sicer kontroliran serialno, aleatorična svoboda in ritmična kompleksnost pa tu, paradokсно, služita istemu cilju: »z negiranjem enakomernega metruma in močno razpršenostjo tonskih višin [...] se naša pozornost usmeri predvsem na zvočno specifiko (barvo) posameznih nastopov«. <sup>288</sup> V odseku *Tangrama* dirigentovim znakom sledijo samo flavta, rog, trobenta in pozavna, medtem ko preostali glasbeniki izvajajo zvočne »intervencije«, ki so v partituri notirane grafično.<sup>289</sup> Podobno v odseku *Nicine* (1971/81) solisti na godalih izvajajo okruške arhaične melodije, in to »neodvisno od splošnega tempa«. <sup>290</sup> »Melodični sloj« dopolnjujejo »vertikalni sloj« pihal, trobil, harfe, godal in tolkal, ki sledi

282 Lojze Lebič, *Korant* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973), 50.

283 Prav tam, 25.

284 Lojze Lebič, *Meditacije za dva* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1972), 9.

285 Lojze Lebič, *Atelier za violino in klavir* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1974), 9.

286 Lojze Lebič, *Sentence za dva klavirja in orkester* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967), 47.

287 Lojze Lebič, *Glasovi godal, tolkal in brenkal* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1976), 2.

288 Pompe, *Zveneča metafizika*, 110.

289 Lebič, *Tangram*, 12–13.

290 Lojze Lebič, *Nicina* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1988), 26.

ritmičnemu zapisu, »barvni sloj«, ki ga sestavljajo aleatorični obrazci flažoletov v kontrabasih, in »kombinirani sloj«, v katerem orglavec lahko sledi notnemu zapisu ali pa »improvizacijsko reagira na zvočno dogajanje«.<sup>291</sup> S sopostavljanjem raznoliki sloji pridobivajo semantično vrednost.

Zdi se, da se v različnih slojih Nicine srečujejo različni svetovi: skrajno modernistični in zvočno abstraktni »svet« električnih orgel, barvni odtenki prosojnih flažoletov dveh kontrabasov, agresivni vstopi »vertikalnega« sloja in končno »arhaični« sloj solističnih godal, ki predstavlja protipol »abstraktnemu modernizmu«.<sup>292</sup>

#### 4.3.8. Alojz Srebotnjak

Alojz Srebotnjak (1931–2010) je med slovenskimi povojnimi modernisti najbolj »dosledno in popolno« uporabljal dvanajsttotsko tehniko.<sup>293</sup> Redko pa se v njegovih delih pojavijo aleatoričnimi odseki. V *Kolažu II (Collage II)* iz cikla *Microsongs* (1964) sta dva aleatorična odlomka, v katerih je skladatelj v štirih oziroma treh taktih izvajalcem – z izjemo tolkalca, ki izvaja konstantni ritem – predpisal svobodno izvajanje štirih predpisanih tonov. Glasbeniki lahko sami določajo vrstni red tonov in jih tudi ponavljajo.<sup>294</sup> Aleatorična dela sta popolnoma ločena od preostalega glasbenega toka in sta nekakšna med- oziroma po-igra. Ritmična »improvizacija« (tako jo poimenuje skladatelj v partiturnih opombah) na določenih tonih se pojavi tudi v triu *Dnevnik* (1972) za violino, violončelo in klavir, in sicer bodisi v neenakomernem ali enakomernem (*presto possibile*/kolikor mogoče hitro) ritmu, s pospeševanjem ali upočasnjevanjem.

Leta 1977 je Srebotnjak zasnoval *Naif*, cikel glasbenih kolažev za različne instrumente in glas. Gre za »zvočne slike«, ki jih je oblikoval na podlagi motivov slikarja Ivana Generalića.<sup>295</sup> Generalić je skupaj s Franjom Mrazom in Mirkom Viriusom tvoril jedro t. i. hlebinske šole, skupine naivnih slikarjev z območja vasi Hlebine na Hrvaškem, ki je na pobudo akademskega slikarja Krsta Hegeđušića nastala kot rezultat njegove težnje »izvabiti umetnost iz ljudi« in iskanja umetnosti z »družbenim pomenom«.<sup>296</sup> Na večino modernističnih skladateljev

291 Prav tam.

292 Pompe, *Zveneča metafizika*, 98.

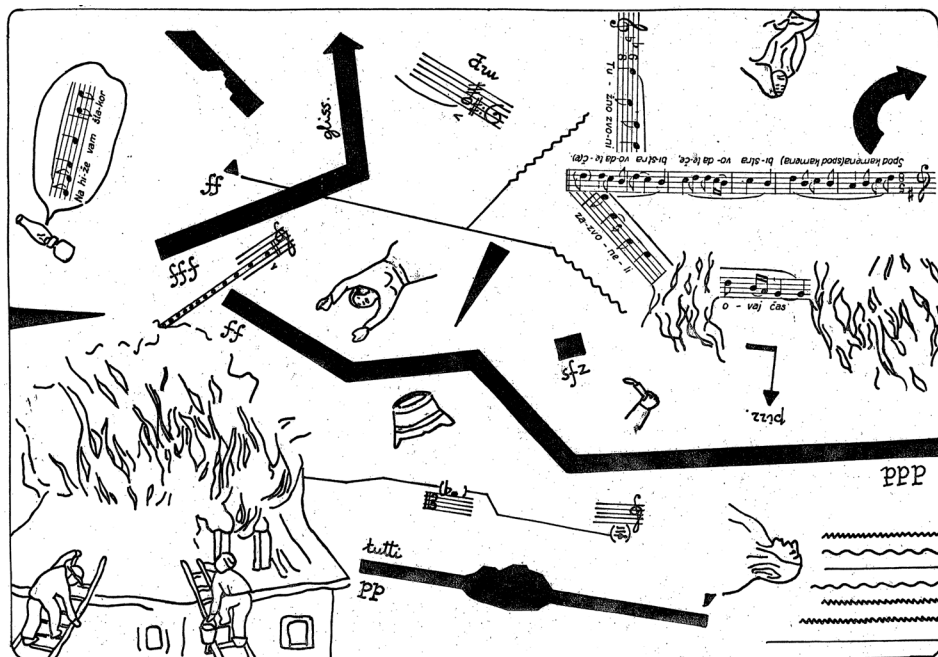
293 O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, 192.

294 Alojz Srebotnjak, *Microsongs* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1971), 40.

295 Alojz Srebotnjak, *Naif* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1977).

296 Grgo Gamulin, *Generalić* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986), 7.

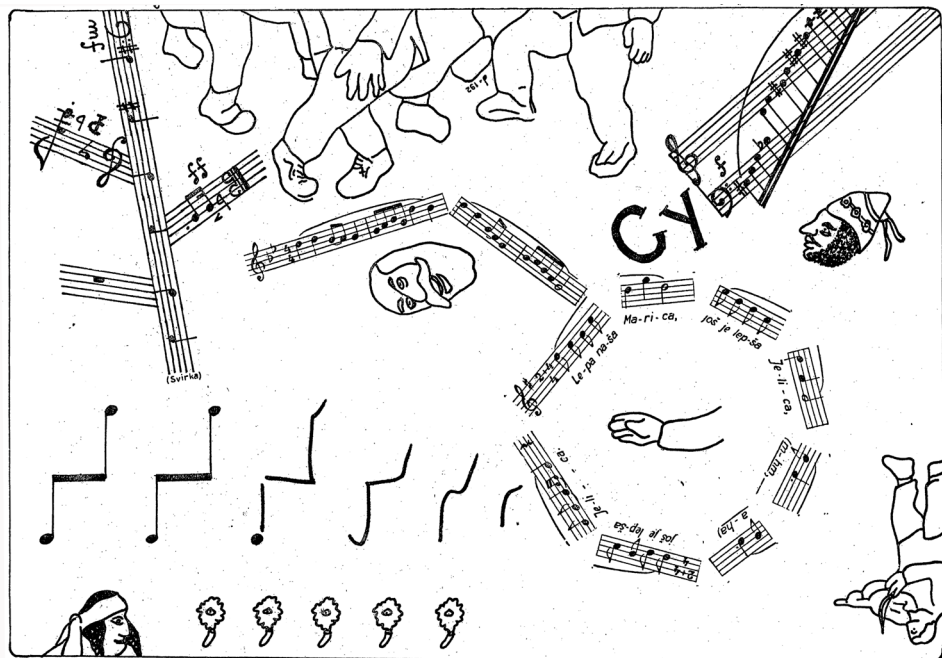
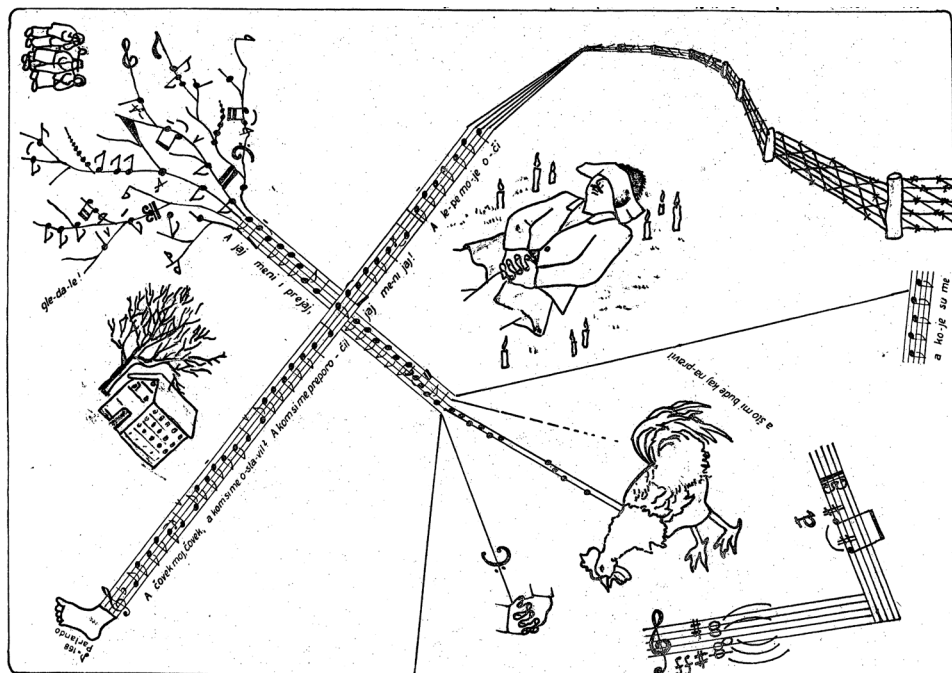
je vplivala abstraktna vizualna umetnost in glasbene grafike so običajno zasnovane kot abstraktne oblike, ki na podlagi asociativnih povezav vzbujajo izvajalčevo muzikalno invencijo. Nasprotno pa je Srebotnjak uporabil Generaličeve povsem realne podobe objektov, živali in ljudi: prepoznamo gasilce pri gašenju požara, petelina, ljudske godce in plesalce, skupino vaščanov. Poleg tega je skladatelj v kolaže dodajal tradicionalne notne okruške, med katerimi prevladujejo ljudske melodije z dodanim besedilom, pa tudi nekatere abstraktnejše simbole, ki lahko označujejo glasbeni tok. Gre torej za povezovanje modernističnega glasbenega zapisa z »ideološko ustrežnejšim« naivnim slikarstvom. Cikel sestavlja pet kolažev – *Le feu (Ogenj)*, *Conversations peysannes (Kmečki pogovori)*, *Le mort de Virius (Viriusova smrt)*, *La nocte tzigane (Ciganska poroka)*, *Requisition (Zaseg)*, izvaja pa se jih brez prekinitev, pri čemer je njihov vrstni red poljuben.<sup>297</sup> Se pravi, da gre tudi za primer odprte forme. Skladba je posvečena ansamblu Acezantes (um. vodja Dubravko Detoni). Pri izvedbi<sup>298</sup> se izvajalci opirajo predvsem na splošno tematiko posameznih kolažev: prepoznamo lahko inštrumentalno oponašanje nekaterih konkretnih zvokov, na primer sirene, okruške ljudske glasbe in modernistične zvočne krajine. Po drugi strani pa v izvedbi ni moč prepoznati melodij, ki jih je v partituro vključil skladatelj. Tudi tradicionalno notirani deli so za izvajalce torej zgolj asociativni material.



297 Prav tam.

298 Dostopna na zgoščenki *Musica noster amor*.





Slika 32: Le feu (Ogenj), Le mort de Virius (Virusova smrt)  
in La noche tzigane (Ciganska poroka) iz cikla Naif

### 4.3.9 Zaključek

Zaradi specifičnih zgodovinskih in družbenih razmer ter s tem odsotnosti kontinuiranega razvojnega loka slovenski glasbeni modernizem nikoli ni sistematično prešel faze totalne serialne organizacije, ki bi prinesla prelom s tradicionalnim načinom oblikovanja glasbenega toka. Večini slovenskih modernistov sta prav odkritje in soočenje z aleatoriko trajanj pomenili osvoboditev od nekaterih tradicionalnih postopkov glasbenega oblikovanja, predvsem togega ritmično-metričnega sistema. Med posameznimi vrstami aleatorike zaseda aleatorika trajanj v slovenskem glasbenem modernizmu ključno mesto tako iz kvalitativnega in kvantitativnega vidika kot tudi z ozirom na razvojni pomen.

V poglavju o odprti obliki smo le s težavo poiskali njene reprezentativne primerke v slovenski glasbi prvega povojnega obdobja; podobno redki so bili v tistem času primeri nedoločene grafične notacije in glasbenih grafik. Po drugi strani se zdi, da je aleatorika trajanj v delo slovenskih skladateljev vnesla pravo glasbeno razodetje. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so med deli obravnavanih skladateljev izjema pravzaprav partiture, ki niso izrabljale prednosti proporcionalnega zapisa ali tkale zvočnih tekstur s pomočjo tehnike kontrolirane aleatorike in naslojevanjem aleatoričnih vzorcev. Pri tem presenečajo izjemno individualizirani načini sprejemanja glasbenih novosti ter njihovo spretno spajanje z osebnimi estetskimi načeli in preferencami.

Milan Stibilj je aleatorične odlomke previdno odmerjal in jih natančno umeščal v formalno celoto. Glasbena estetika Primoža Ramovša temelji na kontrastih in tudi njegova kontrolirana aleatorika je praviloma povezana z ekstremnimi dinamikami, barvami ali teksturami. Isto tehniko je na drugi strani Ivo Petrič pogosto uporabil za tkanje zvočnega ozadja melodičnega gradiva, medtem ko je Igor Štuhec glasbeni tok oblikoval na podlagi opozicije med aleatoričnimi in determiniranimi plastmi. V delih s kontrolirano aleatoriko višine in trajanja posameznih tonov ter razmerja med njimi izgubijo svoj pomen; funkcionirajo namreč kot zvočna ploskev, znotraj katere je bistveno njihovo medsebojno prepletanje.

Zanimiv je položaj Jakoba Ježa, ki je aleatoriko deklarativno odklanjal, a je bil hkrati prepričan, da je glasbeni zapis psihološko sugestiven. Njegovo proporcionalno notacijo sestavljajo kvadratne notne glave, ki spominjajo na menzuralno notacijo in sugerirajo arhaično zvočnost; v dialogu s sodobnimi kompozicijskimi in izvajalskimi prijemi pridobiva takšna notacija semantično vrednost. Ježevo notacijo odlikuje izrazito individualna grafična podoba, medtem ko je naključje skladatelj v svoje skladbe prepuščal zgolj v podrobnostih.

Aleatorika je v opuse slovenskih skladateljev vstopala sočasno s spremembo fokusa glasbenih kategorij. Ta je bil v svetovni glasbi odraz postserialnih teženj, v slovensko glasbeno zavest pa je večinoma vstopal ob izkušnji poljskega sonorizma. Namesto tradicionalnih kategorij, kot so melodija, ritem in harmonija, so v središče zanimanja stopile barva, tekstura in gostota. Prav s tem pojavom lahko pojasnimo pripravljenost naših glasbenih ustvarjalcev za delno opuščanje skladateljskega nadzora. Bolj kot natančno trajanje posameznega tona je zanje postalo pomembno njegovo relativno razmerje do ostalih trajanj (proporcionalna notacija) in bolj kot višina tona je bila pomembna njegova barva (inštrumentacija v povezavi z registrom). Tone z določeno višino in trajanjem v vlogi osnovnih gradnikov glasbenega toka so zamenjale specifične zvočnosti: barva, zvočne teksture in njihovo gibanje, gostota zvočnih dogodkov, novi inštrumentalni efekti. Razlogov za opuščanje natančnega določanja višine in trajanja torej ne gre toliko iskati v želji po vnašanju elementov naključja na ravni izvedbe, temveč v spremembi fokusa pomembnosti glasbenih kategorij. V svojih inštrumentalnih partiturah je to s pridom izkoriščal Darijan Božič, ki je v delu *Pop art III* popolnoma opustil tradicionalno notacijo tonskih višin in trajanj. Namesto tega je glasbeni tok oblikoval s pomočjo dinamike, barv (inštrumentacija in register), specifičnih zvočnosti (novi izvajalski prijemi), gostote in teksture ter njihovega medsebojnega kontrastiranja in sopostavljanja.

Slovenski modernisti so v svojih aleatoričnih delih opuščali kontrolo zgolj v detajlih, medtem ko so zasnovo celote strogo nadzorovali; njihova aleatorika ustreza izvorni Meyer-Epplerjevi definiciji in je v tem smislu sorodna aleatoriki skladateljev t. i. poljske šole. Cilj notacije ni izvabljanje nepredvidljivih zvočnih rezultatov, temveč gre za povsem tradicionalno zapisovanje zvočne predstave s primernimi sredstvi. Prav tako tradicionalen je način oblikovanja sosledja glasbenih dogodkov: ti ne delujejo v smislu Stockhausnovih trenutkov, temveč predstavljajo logično kavzalno verigo. Tudi aleatorični postopki se tako pogosto znajdejo v funkciji oblikovanja glasbenega toka, na primer v smislu stopnjevanja ali kontrastov. Zelo povedni v tem kontekstu so improvizacijsko razprti odlomki v partiturah Lojzeta Lebiča. Poleg redkih primerov nedoločene grafične notacije in glasbenih grafik lahko številne Lebičeve solistične in komorne skladbe uvrstimo med najbolj nedoločena dela slovenskega povojnega modernizma. Vendar je nedoločenost pri njem vselej natančno vodena s pomočjo izvajalskih opomb, njen cilj pa je ustvarjanje specifičnega poteka glasbenih dogodkov. Tovrstni improvizacijski odlomki se v Lebičevih delih običajno pojavijo na formalnem višku skladb, kar jim daje »visoko povedno vrednost – improvizacijsko kot razvezano, svobodno, divje«. <sup>299</sup> S tem

299 Pompe, *Zveneča metafizika*, 285.

Lebičeva aleatorika, podobno kot Ježeva proporcionalna notacija, pridobiva semantično vrednost.

Slovenske skladatelje povojnega modernizma je, podobno kot poljske kolege, privlačila predvsem zvočna plat aleatoričnih postopkov, ne pa sam koncept aleatorike.<sup>300</sup> Aleatorika v obravnavanih delih nikoli ne nastopa kot koncept, temveč vselej kot glasbeno sredstvo oziroma tehnika.

---

300 Prim. Masłowiec, »The sonoristic score: Inside and outside«, 312.

## 5 Tabelarni prikaz tipov aleatorike na ravni izvajalskega procesa

V predhodnih poglavjih smo se ukvarjali z različnimi tipi aleatorike na ravni izvajalskega procesa in njihovimi praktičnimi uresničitvami. Spodnja tabela prikazuje tri osnovne tipe nedoločenosti (odprta oblika, aleatorika trajanj, nove vrste notacije) z njihovimi bistvenimi podkategorijami. Poleg tega navaja kratke definicije in najpogosteje uporabljene sopomenke ter reprezentativne primere iz svetovne in slovenske literature. Pri tem naj ponovno opozorimo, da se posamezni tipi aleatorike v skladbah ne pojavljajo izolirano. Odprta oblika, denimo, pogosto nastopa v kombinaciji s proporcionalno in/ali grafično notacijo. Brownova skladba *Petindvajset strani*, Stockhausnov *Cikel* in Srebotnjakov *Naif*, ki so v tabeli navedeni kot primeri proporcionalne oziroma grafične notacije, so tako hkrati tudi primerki odprte oblike. Po drugi strani nekaterih predhodno omenjenih skladb ne moremo tako zlahka umestiti v posamezno kategorijo. Skladbe iz Feldmanovih serij *Projekcije* in *Križišča*, denimo, se nahajajo na presečišču določene in nedoločene grafične notacije. Funkcija kvadratov na grafičnem papirju je namreč popolnoma jasno definirana (vertikalna komponenta označuje registre in horizontalna trajanje), kljub temu pa končni zvočni rezultat ostaja relativno nedoločen. Soroden primer so Lebičevi improvizacijski odseki, v katerih je grafična notacija nedoločena, vendar so ti hkrati vseeno natančno vodeni s pomočjo izvajalskih opomb.

Tabela 3: Vrste nedoločnosti, njihove definicije in primeri

Naključje na ravni izvajalskega procesa = nedoločnost	Sopomenke	Definicija	Primeri iz svetovne literature	Primeri iz slovenske literature
odprta oblika	odprta forma; mobilna oblika/forma	Glasbena oblika, pri kateri izvajalec zavestno ali naključno izbira zaporedje strukturnih enot. Posamezne realizacije se med seboj razlikujejo v stopnji odprtosti. Pogosto nastopa v kombinaciji z novimi vrstami notacije.	K. Stockhausen: <i>Klavirska skladba XI</i> (1956); E. Brown: <i>Razpoložljive forme</i> (1961–62); <i>Novara</i> (1962)	M. Stibilj: <i>Assimilation</i> (1965)
variabilna oblika		Najmanj nedoločena verzija odprte oblike. Skladatelj predvidi več možnih poti skozi skladbo in izvajalcu ponudi izbiro med njimi.	P. Boulez: <i>Tretja klavirska sonata</i> (1956–57); H. Holliger: <i>Mobile</i> (1962)	L. Lebič: <i>Impromptu IV</i> (1974)
nedoločna koordinacija		Naključna razmerja med sinhronimi plastmi glasbenega dela kot posledica subjektivnega občutenja časa ali fizičnih možnosti izvajalca.	K. Stockhausen: <i>Zeitmasse</i> (1956); M. Feldman: <i>Skladba za štiri klavirje</i> (1957), <i>Trajanja</i> (1960–61)	I. Petrič: <i>Trois images</i> (1972–73); L. Lebič: <i>Meditacije za dva</i> (1965/72), <i>Nicina</i> (1971/81) <i>Glasovi</i> (1973–74)
aleatorika trajanj	omejena aleatorika, kolektivni <i>ad libitum</i>	V teoriji in praksi W. Lutoslawskega posebna oblika nedoločene koordinacije, ki v natančno določenih delih skladbe nastane kot posledica odsotnosti skupnega metruma in večkratnega ponavljanja predpisanih vzorcev.	W. Lutoslawski: <i>Beneške igre</i> (1960–61), <i>Godalni kvartet</i> (1964), <i>Knjiga za orkester</i> (1968)	P. Ramovš: <i>Enneaphonia</i> (1963), <i>Simfonija 68</i> (1968); I. Petrič: <i>Simfonične mutacije</i> (1965), <i>Integrali v barvi</i> (1968), <i>Nocturnes et Jeux</i> (1973)

aleatorika trajanj	proporcionalna notacija	časovna notacija, časovno-prostorska notacija	Prostorska reprezentacija glasbenih razmerij trajanj. Lahko je natančno določena (npr. 1 cm = 1 sek) ali ne – v tem primeru je pomembno izvajalčevo subjektivno občutenje časa.	J. Cage: <i>Glasba premen</i> (1951); E. Brown: <i>Petindvajset strani</i> (1953)	J. Jež: <i>Do fraig amors</i> (1968), <i>Brižinski spomeniki</i> (1970–71), cikel <i>Nomos</i> (1969–76); D. Božič: <i>Audiospectrum</i> (1972), <i>Audiostructurae</i> (1973)
	določena grafična notacija		Novi notacijski simboli, pogosto namenjeni zapisovanju specifičnih zvočnosti. Skladatelj natančno določi njihov pomen.	K. Stockhausen: <i>Cikel</i> (1959); K. Penderecki: <i>Žalostinka za žrtve Hirošime</i> (1960)	P. Ramovš: <i>Portrait</i> (1968); D. Božič: <i>Pop art III</i> (1971); J. Jež: <i>Caccia Barbara</i> (1979)
nove vrste notacije	nedoločena grafična notacija in glasbena grafika		Vizualna reprezentacija, ki jo izvajalec lahko prevede v glasbene dogodke. Namen je vzbujanje izvajalčeve muzikalne invencije.	E. Brown: <i>December 1952</i> (1952), <i>Štirje sistemi</i> (1954); S. Bussotti: <i>Pet klavirskih skladb za Davida Tudorja</i> (1959); C. Cardew: <i>Razprava</i> (1963–67)	P. Ramovš: <i>(Ne)-simetrija</i> (1965); I. Štuhec: <i>Participation</i> (1964), <i>Trije letni časi</i> (1969); A. Srebotnjak: <i>Naif</i> (1977)
	verbalna partitura		Besedni zapis glasbenih akcij. Posamezne realizacije se med seboj razlikujejo v stopnji nedoločenosti.	K. Stockhausen: <i>Iz sedmih dni</i> (1968), <i>Za prihajajoče čase</i> (1970); C. Wolff: <i>Prozna zbirka</i> (1971)	



## 6 Skladatelj – glasbeno delo – izvajalec

Ustvarjanje glasbe je družbena dejavnost in hierarhična razmerja glasbene prakse odlikavajo družbena razmerja. Zahodno družbo je v vseh njenih zgodovinskih obdobjih zaznamovala stroga hierarhizacija, ki se odraža tudi v strukturi glasbene prakse. V kar preveč očitni obliki se hierarhizacija kaže v zasnovi simfoničnega orkestra. Manj očitne, a ravno tako povedne odnosne pozicije pa se oblikujejo med skladateljem, glasbenim delom in izvajalcem. Do 18. stoletja sta v zahodnem svetu družbeni pomen glasbe in njena legitimacija izhajala iz funkcije, ki jo je glasba opravljala v kontekstu drugih družbenih institucij, predvsem religioznih in aristokratskih. Te so lahko odločale o njeni vsebini, obliki in pogojih produkcije; glasbeno ustvarjanje je bilo obrtniško delo, pojem umetnikove subjektivnosti pa povsem neznan.<sup>301</sup> Cilj glasbene produkcije so bile izvedbe, ki so slavile ali zabavale. Lastnik glasbe ni bil njen avtor, pač pa njen naročnik.<sup>302</sup> Obdobje po letu 1800 je na področje umetnosti prineslo številne radikalne spremembe. Z vzponom meščanskega sistema in razmahom kapitalističnega trga se je umetnost osvobodila zunanje legitimacije in postala avtonomna, a hkrati vpeta v načela tržne ekonomije in podrejena logiki profita in konkurenčnosti.<sup>303</sup> Meščanstvo, ki je z nakupom vstopnic financiralo novorojeno koncertno dejavnost, je s tem dobilo moč, da diktira njeno obliko in vsebino. Ker je hlepel po spektakularnosti in pompoznosti, ki bi simbolizirali njegovo novopridobljeno družbeno in politično moč, je morala biti tudi glasba vse bolj spektakularna in pompozna. Orkestri so postajali večji in notranje razslojeni, glasbila so se razvijala v smeri večjega zvočnega volumna, pojavili so se prvi zvezdniški virtuozni.<sup>304</sup> Meščanstvo, ki je sprva sestavljalo enotni družbeni sloj, se je vse bolj diferenciralo. Na eni strani so bili srednji in višji meščanski sloji s svojim pridobitništvom in gmotnim lastništvom, na drugo stran pa je stopila intelektualna in umetniška elita, ki je zastopala ideje kulture in izobrazbe in je svojo pozicijo razumela kot »superiorno glede na banalne zakonitosti profita«. <sup>305</sup> Romantika je bila na glasbenem področju odskočna deska

301 Aleš Debeljak, *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike* (Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999), 23.

302 Barbo, *Pomen glasbe in glasba v pomenu*, (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015), 41.

303 Debeljak, *Na ruševinah modernosti*, 27, 40, 79.

304 Jacques Attali, *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe* (Ljubljana: Maska, 2008), 69.

305 Debeljak, *Postmoderna sfinga* (Celovec in Salzburg: Wieser, 1989), 61.

tako za vznik zvezdniškega sistema<sup>306</sup> kot tudi za nasprotujoče »moderno« razumevanje umetnosti, ki izraža koreniti odmik »od popularnosti in množičnega občinstva«. <sup>307</sup> To se je v polnosti uresničilo v obdobju visokega modernizma, ko sta se kot ključna estetska dejavnika uveljavila individualnost in novost. Umetniški postopki so se vse bolj intelektualizirali, postajali so vse kompleksnejši, zato je bila umetnost dostopna vse ožjemu krogu izobraženih posameznikov. Simptomatična v tem smislu je bila poteza Arnolda Schönberga, ki je leta 1918 na Dunaju ustanovil Družbo za zasebne glasbene izvedbe (*Verein für musikalische Privataufführungen*).

Ko se glasba izvaja, hkrati tudi že izginja – in zaradi svoje časovne minljivosti se glasba razlikuje od večine preostalih umetnosti. Z njeno preobrazbo iz obrti, katere končni cilj so izvedbe, v intelektualno in umetniško dejavnost se je pojavila potreba po trajnejših produktih, ki bi bili primerljivi z drugimi umetniškimi artefakti (slikami, kipi, romani) in ki bi jih bilo moč analitično preučevati. Tako je vzniknil koncept glasbenega dela. Njegove glavne značilnosti so po mnenju Lydie Goehr naslednje:

- a) glavni cilj glasbene aktivnosti je proizvesti glasbeno delo;
- b) glasbeno delo se materializira in ohranja v obliki partiture;
- c) glasbeno delo ni odvisno od izvedbe.<sup>308</sup>

Lydia Goehr govori o konceptualnem imperializmu in trdi, da se je po letu 1800 glasbena zgodovina rekonstruirala na način, ki ustreza konceptu glasbenega dela. Ta regulira celotno glasbeno prakso in bistveno vpliva na razmerje med skladateljem in izvajalcem. Klasična glasba se je v zahodnih kulturah utrdila kot intelektualna dejavnost, ki jo z ustvarjanjem glasbenih del poganjajo skladatelji. Partitura, ki je bila v preteklosti zgolj prostor zapisa že obstoječe glasbene prakse, je od pojava koncepta glasbenega dela začela simbolizirati glasbo samo;<sup>309</sup> improvizacija, ki je bila v preteklih obdobjih temelj glasbene izvedbe, je bila odtlej prepovedana, izvedba pa je morala biti natančna reprodukcija notnega zapisa. Novo razmerje med skladateljem, glasbenim delom in izvajalcem se izraža v ideologiji zvestobe delu (*Werktreue*) – gre za prepričanje, da so izvajalci in izvedbe podrejeni delom in skladateljem.<sup>310</sup> Tako ideologijo izkazuje citat Richarda Wagnerja:

<sup>306</sup> Attali, *Hrup*, 70.

<sup>307</sup> Debeljak, *Postmoderna sfinga*, 59.

<sup>308</sup> Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works*, 118.

<sup>309</sup> Daniel Leech-Wilkinson, »The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances«, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (dostop: 10. 3. 2016), 2–3.

<sup>310</sup> Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works*, 231.

Največja zasluga izvajalca, virtuoza, je čista in popolna reprodukcija skladateljeve misli ... pred nas mora namreč stopiti čisto reproducirano glasbeno delo, nikoli pa moteča individualnost izvajalca.<sup>311</sup>

Sociologi in etnomuzikologi kot temeljno značilnost zahodne glasbene kulture omenjajo prav delitev na avtorstvo in izvedbo oziroma opozicijo med abstraktno zasnovo in njeno zvočno realizacijo.<sup>312</sup> V zahodni družbi opozicijo dodatno zastruje tradicionalno prisotni kartezijanski dualizem, ki predpostavlja ločevanje človeške entitete na duh (oz. razum; v tradicionalnem glasbenem kontekstu je produkt razuma notirano glasbeno delo) in telo (to je inferiorno razumu; v glasbenem kontekstu je nujno povezano z izvedbo).<sup>313</sup>

V razvoju glasbenega modernizma je skrajna točka determinacije serializem, ki do potankosti in sistematično določa vse parametre posameznih zvočnosti ter nadzira formo glasbenega dela. Hkrati predstavlja mejno točko zmožnosti izvajalca, ki le še stežka realizira abstraktne ritmične in barvne nianse. Kontrolirana aleatorika Witolda Lutosławskega izhaja prav iz kritike serialnih del, ki so »vlogo izvajalca reducirala na 'stroj za štetje', mu s tem onemogočila svobodno in naravno izvedbo in ga oropala užitka skupinskega muziciranja«. <sup>314</sup> Lutosławski glasbe namreč ni dojemal kot zgolj »abstraktne obdelave zvoka« ali »serije zvočnih fenomenov«, ampak predvsem kot »kolektivno človeško aktivnost«. <sup>315</sup> S tehniko kolektivnega *ad libitum*a v kontekstu orkestrske igre je izvajalcu dovolil ekspresivnost solističnega muziciranja in jo izrabil za obogatitev ritmične teksture skladbe, ne da bi pri tem računal na kreativni vložek izvajalca. Večkrat je poudarjal prvenstveno vlogo skladatelja in glasbenega dela – skladbe je puščal odprte le do stopnje, ko najmanj zadovoljiva izvedba še vedno ustreza skladateljevemu konceptu.<sup>316</sup>

Tudi Earle Brown je v svoja proporcionalno notirana dela pripuščal izvajalčevo subjektivno občutenje časa. Morton Feldman je takole opisal njegov notni zapis:

311 Wagner, v: John R. Pippen, »Toward a Postmodern Avant-Garde: Labour, Virtuosity, and Aesthetics in an American New Music Ensemble«, *Electronic Thesis and Dissertation Repository. Paper 2446*, <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3698&context=etd> (dostop: 6. 1. 2016), 116.

312 Paul Théberge, *Any Sound you can Imagine: Making Music/Consuming Technology* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997), 189.

313 Gl. Franc Hudej, »Dualizem duše in telesa«, *Teorija in praksa* (Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2013), letn. 50, 3–4.

314 Skowron, *Lutosławski on music*, 45.

315 Lutosławski, v: Scott Ean McIntyre, »The simplification of complex notation presented in aleatoric forms«, [https://eprints.utas.edu.au/17638/2/Whole-McIntyre\\_thesis-exclpubmat.pdf](https://eprints.utas.edu.au/17638/2/Whole-McIntyre_thesis-exclpubmat.pdf) (dostop: 12. 11. 2017), 8.

316 Skowron, *Lutosławski on Music*, 52.

Zvok umešča v tesnejše vizualno razmerje s tistim, kar ga obdaja. Časovni potek ni označen mehansko, tako kot ritem. Izvajalcu nudi artikulacijo in ne interpretacije. Učinek je dvojen. S tem ko se izvajalec intenzivneje zaveda časovnega toka, se bolj zaveda tudi dejanj in zvokov, ki jih bo odigral. Izid je večja spontanost, ki jo lahko izrazi le izvedba. Brownova notacija je v bistvu pomagalo pri nevtralizaciji nasprotja med notno zapisano stranjo in dejanskostjo izvedbe.<sup>317</sup>

Na naključne odločitve izvajalca je računal tudi Karlheinz Stockhausen v *Klavirski skladbi XI*. Vendar se tu zaradi kompleksnosti notnega zapisa že pojavlja vprašanje, ali bodo v trenutku izvedbe izbire res naključne ali pa se bo izvajalec na zaporedje izvedenih delov vnaprej pripravil. V tem primeru se izvajalčeva dejavnost s področja spontane muzikalnosti prenese v območje intelektualnega glasbenega razmisleka. In tega sta v svojih odprtih formah zahtevala tudi Pierre Boulez in Kazimierz Serocki.

Kontrolirana aleatorika in proporcionalna notacija ne predstavljata bistveneга odmika od koncepta glasbenega dela, saj to še vedno ustreza vsem trem kriterijem Lydie Goehr. Odprte forme prepričujejo ontološko bistvo glasbenega dela in način njegovega obstoja v svetu, ki ga definirajo nova znanstvena in družbena pravila; vendar ne prinašajo bistvenih sprememb v razmerje med skladateljem in izvajalcem. Funkcija izvajalca je še vedno uresničevanje v partituri zapisanih navodil, skladatelj pa prevzema popolno odgovornost za glasbeno dogajanje. V to kategorijo se uvršča tudi velika večina obravnavanih del slovenskih skladateljev. Gre za partiture z aleatoriko trajanj, jasno določeno grafično notacijo in različne verzije odprte forme. Skladatelji prevzemajo odgovornost za končno zvočno podobo svojih del in v fazi izvedbe ne računajo na kreativni vložek izvajalca. Zanašajo pa se na njegovo muzikalnost in mu omogočajo izvedbo v skladu z njegovim lastnim občutenjem glasbenega časa. Kljub temu so slovenski modernisti prvega povojnega obdobja poročali o problematičnem odnosu slovenskih orkestrskih glasbenikov do sodobnih del. Primož Ramovš se spominja:

V Ljubljani pa je bila orkestrska disciplina na psu: Saj je dobro, naj bo vesel, da ga igramo, [take] opazke. Jaz igram kar C-dur gor pa dol, saj je vseeno, saj ni nič drugače, saj nihče ne sliši, da je fovš; in podobno. Včasih sem se skoraj tresel, da me bodo orkestraši preklofutali, ker jim pišem take nemogoče stvari.<sup>318</sup>

---

317 Feldman, v: Derek Bailey, *Improvizacija* (Ljubljana: LUD Šerpa, 2010), 72.

318 Loparnik, *Biti skladatelj*, 131.

Podobno povedna je Pompetova ugotovitev, da *Tangram* Lojzeta Lebiča v delu z odprto formo na nobenem od dostopnih posnetkov ni izvajan drugače od notiranega predloga skladatelja.<sup>319</sup> Opisani problemi se nanašajo predvsem na orkestrske izvedbe; na področju komorne glasbe je zelo uspešno deloval Ansambel Slavko Osterc, ki je pod vodstvom Iva Petrića ustvarjal od leta 1962 in je zaslužen za številne izvedbe del slovenskih modernistov doma in v tujini.<sup>320</sup>

Več svobode izvajalcu ponujajo nedoločena grafična notacija, glasbene grafike in verbalne partiture, ki pa hkrati zahtevajo njegovo kreativno sodelovanje. Pri nekaterih skladateljih je tovrstna osvoboditev izvajalca pravzaprav stranski produkt težnje po osvobajanju zvokov in je lahko z njihove strani sprejeta z odobravanjem (kot v primeru Johna Cagea) ali pa z zavračanjem (kot v primeru Mortona Feldmana). Pri drugih je osvobajanje izvajalca plod političnih in filozofskih nazorov. Cornelius Cardew je izhajal iz prepričanja, da tradicionalna notacija podpira hierarhično delitev dela ter izvajalce sili v podrejanje skladateljevi volji, medtem ko nedoločenost grafične notacije s spodbujanjem sodelovanja tovrstno hierarhijo ruši.<sup>321</sup> V procesu realizacije glasbenih grafik in verbalnih partitur se izvajalci iz izvrševalcev navodil vse bolj spreminjajo v kreativne sodelavce, za kar je potreben poseben tip glasbenika. Glasbenike, kot so David Tudor, John Tilbury in Max Neuhaus, Roger Sutherland imenuje »skladatelji/izvajalci«, njihove izvedbe pa so »dale definitivni značaj številnim nedoločenim partituram«.<sup>322</sup> Da ne bi prihajalo do napačnega razumevanja njihovih partitur, so se mnogi skladatelji tudi sami lotevali izvajanja svojih del.<sup>323</sup> V kontekstu slovenskega povojnega modernizma je zgovoren podatek, da ne obstaja noben posnetek glasbenih grafik, kot so Ramovševa (*Ne*)-*simetrija* ter Štuhečevi *Participation* in *Trije letni časi*.

Vlogi skladatelja in izvajalca, ki sta se s pojavom precizne notacije ločili, sta z aleatoričnimi posegi ponovno postali vse bolj fluidni; a je hkrati konceptualni imperializem glasbenega dela še vedno težil k njunem ločevanju. Nedoločene partiture so zato odpirale številna vprašanja o razmerju med skladateljem in izvajalcem. Prvi sklop se nanaša na vprašanje kontrole. Uvedimo ga

319 Pompe, *Zveneča metafizika*, prim. 134.

320 Barbo, *Pro Musica Viva*, 62.

321 Christoph Cox, »Visual Sounds: On Graphic Scores«, *Audio Culture: readings in modern music*, ur. Christoph Cox, Daniel Warner (New York, London: Continuum, 2007), 188.

322 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 197. Tovrstne »izvedbene tradicije« imajo velik vpliv tudi na kasnejše izvajalce nedoločenih partitur; gl. Thomas, *Determining the Indeterminate*, 138.

323 Nyman, *Experimental Music*, 22.

z anekdoto Vinka Globokarja o njegovem sodelovanju pri Stockhausnovem projektu intuitivne glasbe *Iz sedmih dni*.

Neprijetno je bilo le to, da si je prav natanko predstavljal, kaj hoče, vključeval je potenciometre pri ozvočenju, delal osebno selekcijo pri improvizaciji glasbenikov, govoril »to da, to ne«, tako da je vzdušje po treh dneh postalo nevzdržno in smo se na koncu hladno ločil.<sup>324</sup>

Karlheinz Stockhausen si je torej kljub odprtosti partitur zamišljal točno določene glasbene rezultate, in je take tudi pričakoval. O drugačni izkušnji s skladateljem sicer poroča Anthony Pay v času snemanja skladbe *Ylem*, ki je prav tako notirana verbalno. Po Payevem pričevanju je Stockhausen ob koncu snemanja kot boljše zagovarjal različico, ki se je manj skladala z njegovimi predhodnimi navodili glede izvedbe.<sup>325</sup>

Drugi sklop je povezan s prvim in se navezuje na vprašanje avtorstva in lastništva glasbe, ki nastane kot posledica realizacije glasbenih grafik in verbalnih partitur. Kdo je lastnik zvočnega rezultata, kadar skladatelj ustvari grafiko ali zapis, ki izvajalca vzpodbudi k ustvarjanju povsem lastnega zvočnega materiala? Koga navesti kot avtorja na posnetku? Komu pripadajo avtorske pravice? Vinko Globokar trdi, da komponiranja in improviziranja nikoli ne meša, saj lahko »le od prijatelja zahtevamo, naj improvizira (se pravi – si izmišlja glasbo); za vse drugo ostajam skeptičen, zdi se mi celo, da gre preprosto za izkoriščanje«. <sup>326</sup> Kadar Globokar vendarle ponuja nedoločeno gradivo, kot na primer v zbirki *Individuum–Collectivum*, se odpoveduje tudi lastništvu: »stvar je tu, podarjam jo, v bistvu mi ne pripada več«. <sup>327</sup> Drugačen pogled ponuja improvizator in skladatelj Hugh Davies (ponovno gre za komentar Stockhausnevega dela *Iz sedmih dni*):

Pri izvajanju takega komada, zlasti v ansamblu, ki redno vadi in se je specializiral za tovrstno glasbo, se zelo zavedaš igranja točno določene kompozicije, čeprav je v njeni naravi, da pred igro vsak zase potihoma preišlja o tekstu. Tedaj se vse odvija intuitivno – ni nujno, da se povsem zavedaš, kaj igraš – »postajaš glasba«. V marsičem je vse skupaj podobno skupinski improvizaciji, z razliko, da se zavedaš oddaljenega komponistovega vpliva na izvedbo s pomočjo partituro. In navkljub pogostim ugovorom iz različnih koncev, da bi morali

---

324 Vinko Globokar, *Vdih–Izdih* (Ljubljana : Slovenska matica, 1987), 76.

325 Bailey, *Improvizacija*, 84.

326 Globokar, *Vdih–Izdih*, 19.

327 Prav tam, 84.

za izvedbo take glasbe zneske iz naslova izvajalskih pravic sprejeti izvajalci in ne skladatelji. Strukturni zaznamki v partituri, o katerih sva govorila, zagotavljajo popolnoma drugačen izid kot v svobodni improvizaciji.<sup>328</sup>

## 6.1 Vinko Globokar: izvajalec in preseganje habitusa

Ko razmišljamo o slovenskem glasbenem modernizmu ter glasbenem modernizmu na splošno, ne moremo mimo Vinka Globokarja (1934). In z ozirom na Globokarjeve življenjepisne podatke – rodil se je slovenskim staršem v Franciji in tudi njegovo izobraževanje in delovanje sta vezani pretežno na francoski in nemški prostor – se seveda prej ali slej pojavi vprašanje, v kolikšni meri ga sploh lahko štejemo za slovenskega skladatelja. Morda je nanj najustrezneje odgovoril kar Globokar sam, ko je pojasnjeval, da ustvarjalca in njegovo delo zaznamujejo življenjske okoliščine in da je glasba vedno »odsev družbe«, znotraj katere in za katero nastaja.<sup>329</sup> Njegovega dela torej ni smiselno primerjati z delom slovenskih skladateljev, ki so se šolali in ustvarjali doma; hkrati pa Globokarja izkušnja izseljenstva in mladostniško obdobje, ki ga je preživel v socialistični Ljubljani, ločujeta od zahodnih skladateljev.

Globokar izhaja iz jazzovskega okolja in njegovo glasbeno delovanje je bilo dolgo omejeno na izvajalsko prakso. Skladati je začel pozno, pri tridesetih letih,<sup>330</sup> hkrati pa je ostal dejaven tudi kot pozavnist, predvsem na področju proste improvizacije. V tem kontekstu je razumljivo, da vprašanje odnosa med skladateljem in izvajalcem ter med izvajalci samimi zaseda pomembno mesto tako v njegovem teoretskem kot tudi praktičnem delu. Globokar sam o aleatoriki razmišlja predvsem iz vidika izvajalca in ugotavlja, da glasbenikov naloge, ki temeljijo na intelektualnem pristopu, v resnici ne zanimajo. Iz izkušenj je spoznal, »da se izvajalec zanima predvsem za neposredne muzikalne akcije, za naloge, v katerih dobi neposreden stik z zvočno materijo; pri tem so akcije, ki temeljijo na odločanju, izboru in globljem razmišljanju, izključene«;<sup>331</sup> prav tako se izkaže za preveč racionalen poskus, »da bi izvajalcu z vizualnimi simboli nalagali abstraktne in skrajno zapletene naloge«.<sup>332</sup>

---

328 Bailey, *Improvizacija*, 92.

329 Globokar, *Vdih–izdih*, 14.

330 Prav tam, 11.

331 Vinko Globokar, *Laboratorium*, 6.

332 Prav tam, 9.



Namesto tega želi Globokar izvajalcu ponuditi glasbeni material, na katerega se bo odzival. Možne odzive izvajalca na podani material razporedi v pet kategorij: imitiranje kot najbolj neposredna in instinktivna reakcija, integracija materiala, zadrževanje materiala in reakcije, ustvarjanje nasprotnega materiala in ustvarjanje različnega materiala.<sup>333</sup>

Hkrati želi Globokar oblikovati postopke, s katerimi bo pri izvajalcu preprečil delovanje habitusa in mu »onemogočil uporabo banalnih klišejev, ki jih izvajalec predlaga brž, ko se naivno sklicujemo na njegovo sposobnost izumljanja«. <sup>334</sup> Sociolog Pierre Bourdieu definira »habitus« kot sistem kulturno pridobljenih vzorcev, delovanj in načel, ki porajajo in organizirajo naše prakse in predstave.<sup>335</sup> Paul Théberge termin aplicira na glasbeno prakso in ga opiše kot »nezaveden, a popolnoma strukturiran sistem zvokov, kretenj, pomenov in diskurzov, ki ga običajno imenujemo stil«; poseben pomen pridobi v improviziranih glasbenih oblikah, kjer postane fizična baza za inovacije.<sup>336</sup> Globokar je ustvaril številne skladbe, namenško zastavljene na način, ki preprečuje delovanje habitusa. Za izvedbo nekaterih skladb se mora glasbenik priučiti povsem novih načinov uporabe glasbila, pri drugih mora simultano izvajati več akcij (npr. igrati inštrument, peti in upravljati ojačevalec) ali pa mora podatke o posameznih glasbenih parametrih pridobiti iz materiala, ki ga izvajajo drugi. V skladbi *Korespondence (Correspondences)*, 1969) so vsi glasbeni parametri določeni, a porazdeljeni med izvajalce »tako, da ima vsak pred seboj le nepopolno gradivo. Če hoče glasbenik odigrati svoj part, mora tisto, kar mu manjka, poiskati v igri soizvajalca«; cilj je med glasbeniki ustvariti »verigo medsebojnih soodvisnosti«. <sup>337</sup> Tudi pri prevajanju grafične notacije glasbenik deluje na podlagi habitusa, kar želi Globokar preprečiti na različne načine, običajno pa tako, da izvajalcu naloži simultano izvajanje več nalog. *Prekašanje (Dédoublement)*, 1975) iz cikla *Laboratorium* združuje tradicionalno in grafično notacijo in Globokar klarinetistu nalaga hkratno branje treh informacij: klasično notacijo, ki jo izvaja na klarinet; nad njo poteka grafična linija, ki določa lego odmevnika glasbila glede na opno pavk, pod njo pa linija, ki določa lego pedalov na pavkah.<sup>338</sup> Za notacijo novih načinov uporabe glasbil je Globokar zasnoval več vrst akcijskih (grafičnih) notacij. V *Izmenjavah*

333 Prav tam, 6–7.

334 Prav tam, 5.

335 Pierre Bourdieu, *Praktični čut I* (Ljubljana: Studia humanitatis, 2002), 90.

336 Théberge, *Any Sound you can Imagine*, 167.

337 Globokar, *Laboratorium*, 64.

338 Prav tam, 177.

(*Échanges*, 1972) za trobilca iz istega cikla z grafičnimi vzorci predpiše izvajalcu štiri načine dihanja glede na stopnjo vložene moči, štiri načine artikulacije v razponu med glissandom in staccatom, štiri načine preparacije inštrumenta z različnimi ustniki (trobilskim, enojnim in dvojnimi pihalskim jezičkom ter kovinsko ali plastično piščalko) ter štiri načine filtracije zvoka z različnimi dušilci. Vzorce med seboj združuje in tako narekuje potek glasbenega toka, ki pa je zaradi ritmične svobode deloma nedoločen.<sup>339</sup> V skladbi *Res/As/Ex/Ins-pirer* (1973) se mora trobilec naučiti izvajati akcije tudi med vdihovanjem in na ta način ustvarjati kontinuirani zvočni tok. Tudi tu je notacija akcijska: zgornji sistem predstavlja akcije med vdihovanjem, spodnji pa med izdihovanjem. Posamezne izvedbe obeh skladb se med seboj razlikujejo, saj je ritem svoboden, poleg tega pa se je mogoče popolni realizaciji »samo približati«.<sup>340</sup>

**ECHANGES**  
für einen Blechbläser

Vinko Globokar 1973

The notation consists of five rows of graphic symbols and waveforms. Each row contains various symbols such as triangles, rectangles, and lines, some with internal patterns or waveforms. These symbols are arranged in a sequence, often separated by vertical dashed lines. The symbols represent different techniques for breathing, articulation, and sound filtering. The first row shows a sequence of symbols starting with a triangle and a rectangle. The second row features a rectangle with a wavy line, followed by a triangle and a rectangle. The third row consists of a series of triangles with different internal patterns. The fourth row shows a sequence of rectangles and triangles. The fifth row includes a triangle with a wavy line, followed by a rectangle and a triangle. The notation is designed to be interpreted flexibly by the performer.

Litloff/ Edition Peters Nr. 8358

30999

© 1975 by Henry Litloff's Verlag

339 Vinko Globokar, *Échanges* (Frankfurt in New York: H. Litloff's Verlag, 1975); Snój in Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, 165.

340 Globokar, *Vdih-Izdih*, 20.

**RES/AS/EX/INS-PIRER**  
für einen Blechbläser

Vinko Globokar 1973

Slika 33: Grafična notacija v skladbah *Izmenjave* in *Res/As/Ex/Ins-pirer*

Specifične sisteme preseganja habitusa izvajalca so izoblikovali tudi John Cage, Christian Wolff in Toši Ičijanagi. Cage je z nenatančnimi navodili, nenavadnimi postopki igranja in novimi vrstami notacije želel glasbenika soočiti z neznanim do te mere, da je njegova pozornost do navodil zasenčila subjektivne navade in težnje.<sup>341</sup> Wolff je v skladbi *Duo za pianista II* (*Duo for Pianists II*, 1958) razvil kompleksen sistem medsebojnih reagiranja. Med izvedbo so za glasbenika izjemnega pomena dejanja drugega in zvoki okolja, zaradi česar sta pianista soočena s stanjem »stalne krize«, rezultat pa je popolna koncentracija, ki onemogoča vključevanje emocij.<sup>342</sup> Glasbeniki v Ičijanagijevi skladbi *Razdalja* (*Distance*, 1966) zvok glasbil vzbujajo posredno prek sistema podaljškov, kar spremeni način produkcije tona in prekinja miselno povezavo med vzrokom in posledico.<sup>343</sup> Vsi omenjeni sistemi so zasnovani kot sredstvo osvobajanja zvokov od človeškega namena, okusa in domišljije. Na drugi strani Globokar govori predvsem o osvobajanju izvajalca, ki se mora otresti lastnih navad in mehanske virtuoznosti.<sup>344</sup>

341 Paul Griffiths, *Modern music and after* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 75.

342 Nyman, *Experimental Music*, 69.

343 Sutherland, *Nove glasbene perspektive*, 192.

344 Globokar, *Vdih-Izdih*, 65.

Na odprtost Globokarjevih del poleg tega bistveno vpliva njegovo globoko prepričanje, da je glasba vedno odraz okolja, v katerem nastaja, in da se mora nanj tudi odzivati; larpurlartizem se mu zdi nesmiseln, klasična glasba v sodobnem svetu ne more biti namenjena zabavi ali kratkočasju,<sup>345</sup> ustvarjanje pa vedno predpostavlja zavzemanje jasnega stališča, »ne da bi se sklicevali na meglene pojme, kot so čustvenost, lepota, muzikalnost«. <sup>346</sup> V skladu s tem se njegova odprta oblika preoblikuje tako, da namesto izvajalčeve izbire v končno podobo glasbenega dela pripušča elemente vsakokratne družbene realnosti:

Lahko vključim različne dogodke v neko skladbo, vendar bom v njej na primer pustil odprta okna. Zapolnil jih bom v trenutku izvedbe, in sicer z zvočnim, besednim ali vizualnim gradivom, ki je neposredno v zvezi s pojavom, ki ga obravnavam. Samo po sebi je umevno, da bo gradivo vselej nekoliko drugačno. Odvisno od kraja, kjer bo delo izvedeno, pa tudi od datuma. [...] Podtalna zamisel dela bo ostala, podrobnosti njegove vsebine pa se bodo neprestano spreminjale.<sup>347</sup>

Globokarjevo ustvarjanje presega meje, in to ne samo med skladateljem in izvajalcem, temveč tudi med telesom in glasbilom, med posameznikom in skupino, med zvočnim in vizualnim ter med umetnostjo in teorijo. Njegovi zbirki *Laboratorium* in *Individuum–Collectivum*, ki ju je začel ustvarjati v sedemdesetih letih, tako poleg eksperimentalnih skladb vsebujeta tudi ideje, koncepte in didaktične ponazoritve, ki jih je mogoče poljubno izbirati, kombinirati, sopostavljati in preoblikovati. Namesto odprte oblike nam Globokar v uporabo ponuja »odprto gradivo«. <sup>348</sup>

---

345 »Za zabavo in kratkočasje poznamo druge zvrsti, ki opravljajo to bolje kot sodobna glasba, na primer pop glasbo«, Globokar, *Laboratorium*, 210.

346 Prav tam, 61.

347 Globokar, *Vdih–izdih*, 68.

348 Prav tam, 71, 77.

## 7 Sklep

Aleatorika je bila reakcija na serializem in hkrati njegovo nadaljevanje. Kompleksni serialni ritmi se v njej iztekajo v razpuščanje ritmičnih vezi in rahljajne medsebojne koordinacije posameznih plasti, fragmentiranost glasbenega toka in razpad logične navezave zaporednih glasbenih dogodkov pa omogočita razvoj odprte oblike (spomnimo se Stockhausnovega koncepta trenutka). Enak pomen kot glasbi imanentne vzpodbude imajo v razvoju aleatorike impulzi, ki jih ustvarjalci prejemajo iz drugih vej umetnosti in iz splošnega družbenega dogajanja. Mobilna oblika in konceptualna mobilnost Earla Browna predstavljata prevod Calderjevih mobilov v glasbeno zasnovo, spontane odločitve izvajalcev pa so primerljive akcijskemu slikarstvu. Pierre Boulez je s pomočjo literarnih referenc ugotovil, da glasbeno delo ne more biti več zgolj enostavna linearno začrtana pot med začetkom in koncem,<sup>349</sup> saj se delo v takšni obliki ne skladna ne s tendenco glasbenega materiala (Theodor W. Adorno) ne z duhom časa (G. W. F. Hegel). Nedoločnost Johna Cagea je plod težnje po osvoboditvi zvokov, in ta je pri njem glasbena uresničitev filozofije zen budizma. Aleatorika Henrija Pousseurja in Vinka Globokarja je posledica njenega prepričanja o družbenem pomenu glasbenih ustvarjanj. Bistven je poudarek, da pri nobenem od teh primerov ne gre za preprosti spoj različnih vej umetnosti v smislu romantične celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*) ali za družbeno kritiko, ki bi se izražala skozi glasbo. Aleatorične oblike so posledica veliko kompleksnejšega postopka prevajanja ene umetniške oblike v material druge oziroma oblikovanja glasbene strukture kot modela družbene realnosti. Poudarek potemtakem ni vsebinski, temveč ontološki.

Podobno o nedoločenosti ter njeni vpetosti v kontekst umetnosti in družbe razmišlja italijanski filozof Umberto Eco. Naslov Ecove razprave je *Odprto delo* (*Opera aperta*, 1962) in večina navedenih glasbenih primerov je odprtih oblik: *Klavirska skladba XI* Karlheinz Stockhausna, *Scambi* Henrija Pousseurja in *Tretja klavirska sonata* Pierra Bouleza. Poleg teh Eco navaja še *Sekvenca za flavto* Luciana Beria, ki je nedoločena s proporcionalno notacijo. Vendar se Eco v analizi jasno navezuje na splošno odprtost del in ne zgolj na odprto formo. V vsakem zgodovinskem obdobju umetnost odslikava tako družbena razmerja, znotraj katerih nastaja, kot tudi način, na katerega znanost tistega obdobja razlaga svet okrog sebe. Srednjeveška umetnost v svoji urejenosti

349 Prav tam, 33.

zrcali avtoritarno teokracijo in svet, ki mu vladajo stroga pravila in nespremenljiva hierarhija. Umetniška dela so vsebinsko zaprta in stremijo k eni vrsti interpretacije. Prve primere zavestnega vsebinskega odpiranja umetnosti Eco poišče v simbolizmu 19. stoletja in Mallarméjev projekt *Knjiga* (*Le livre*) prikaže kot umetniški odraz znanosti, ki je začela presegati pojme klasične evklidske geometrije.<sup>350</sup> Odprtost modernističnih umetniških oblik najde svoj znanstveni ekvivalent v kvantni mehaniki in teoriji relativnosti, družbenega pa v razkroju tradicionalnih moralnih avtoritet, ki jih nadomestita modernistično idealiziranje individualizma ter prisila osebne izbire (Ulrich Beck). Ni torej nenavadno, da Henri Pousseur svojih odprtih oblik ne imenuje kompozicije ali skladbe, temveč »polja možnosti«. Termin »polje« si je izposodil iz fizike in »implicira spremenjeni pogled na razmerje med vzrokom in posledico, ki je bilo tradicionalno togo in enosmerno: namesto tega smo soočeni s kompleksnim medsebojnim delovanjem posameznih sil, razporeditvami možnih dogodkov in popolno dinamično strukturo«; »možnost« na drugi strani predstavlja nekakšen splošni slogan sodobnega filozofskega kanona.<sup>351</sup>

Umberto Eco poleg tega ugotavlja, da je v modernistični umetnosti vprašanje poetike<sup>352</sup> in načina konstrukcije pogosto postalo pomembnejše od dela samega,<sup>353</sup> čemur pritrjuje analiza modernistične umetnosti Fredrica Jamesona: »po koncu stare umetnosti [je] zavzela mesto filozofije, uzurpirala sleherno filozofsko pravico dostopa do Absolutnega, pravico do tega, da je 'najvišja oblika, v kateri biva resnica'«. <sup>354</sup> Stefan Morawski v tem kontekstu opozarja na »cerebralizacijo ustvarjalnega procesa«, zaradi katerega je »metaumetnost izrinila umetnost, avtorski komentar samo književno in likovno tkivo in metodološke raziskave samo ustvarjalnost«. <sup>355</sup> Podobno Janez Vrečko ob moderni umetnosti govori o zlitju teorije in prakse.<sup>356</sup> Temu mnenju filozofov in teoretikov se pridružujejo številni skladatelji. John Cage je bil prepričan, da je koncept, iz katerega skladba izhaja, pogosto zanimivejši kot njegove posamezne zvočne realizacije.<sup>357</sup> O »ideji, ki je pomembnejša od glasbe«, go-

350 Eco, *The Open Work*, 15.

351 Prav tam, 14.

352 Poetika kot praktična raven nasproti estetiki kot filozofski disciplini.

353 Eco, *The Open Work*, 171.

354 Fredric Jameson, *Kulturni obrat. Izbrani spisi o postmoderni, 1983–1998* (Ljubljana: Studia humanitatis, 2012), 104.

355 Stefan Morawski, »O funkcijah najnovejše umetnosti«, *Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki*, ur. Janez Vrečko (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981), 183.

356 Vrečko, *Misel o moderni umetnosti*, 201.

357 Nyman, *Experimental Music*, 24.

vori tudi Vinko Globokar.<sup>358</sup> V njegovih odprtih oziroma konceptualnih delih je osnovna ideja nespremenljivi temelj dela, medtem ko se zvočne podrobnosti lahko nenehno spreminjajo; ideja pogosto temelji na družbenem ozadju.<sup>359</sup> Teoretske in konceptualne razlage obravnavanih skladateljev so nam bile v veliko pomoč pri razumevanju njihovih aleatoričnih del in so pogosto razkrile plasti, do katerih se prek glasbene analize ni moč dokopati.

Povsem drugačen odnos do teorije je imel Witold Lutosławski. Po njegovem mnenju dobra glasba ne potrebuje teorije, saj zadošča sama po sebi.<sup>360</sup> Njegovi teoretski zapisi se tako osredotočajo na praktične probleme kompozicijske prakse,<sup>361</sup> v procesu komponiranja pa je skladatelj težil k prikrivanju sistematičnih elementov in ustvarjanju glasbe, ki ni zgolj komunikacija intelektualnih sredstev, temveč predvsem komunikacija emocij.<sup>362</sup> Bistvo glasbene prakse in obstoja glasbenega dela se po mnenju Lutosławskega uresniči pri poslušalcu; skladatelj je bil kritičen do alienacije poslušalca, ki je posledica vse kompleksnejših praks glasbenega modernizma.<sup>363</sup> Lutosławski je problematiziral prevladujoči pogled na serializem kot edino pravilno pot zahodnega glasbenega modernizma. V nasprotju s skladatelji, ki so edino smiselno pot videli v nadaljevanju tradicije druge dunajske šole, je Lutosławski opozarjal na prisotnost dveh enakovrednih in enako pomembnih tokov zahodnega modernizma. Poleg jasne razvojne linije, ki izvira iz Schönbergove emancipacije disonance in se vije preko Boulezovega serializma, obstaja še vzporedna, na prvi pogled manj očitna, a enako pomembna pot. Njen izvor je Lutosławski prepoznal v glasbenem impresionizmu Clauda Debussyja ter v ustvarjalnih opusih Igorja Stravinskega, Béle Bartóka, Oliviera Messiaena in Edgarda Varèsa.<sup>364</sup> Za Lutosławskega je, paradokсно, prav Schönberg dedič tonalnega sistema in s tem ujetnik »tipično nemške« težnje po ustvarjanju zaokroženega kompozicijskega sistema.<sup>365</sup> Tovrstna težnja je dosegla svoj vrhunec s serializmom, ki je z numerično kontrolo vseh glasbenih parametrov v končni fazi privedel do popolne izključitve slušne zaznave kot merila za glasbeno oblikovanje. Nasprotno za skladatelje drugega toka slušni kriterij ostaja ključni dejavnik glasbenega oblikovanja. Njihovo ustvarjanje zaznamujeta odsotnost

358 Globokar, *Laboratorium*, 67.

359 Prav tam.

360 Skowron, *Lutosławski on Music*, 110.

361 Prav tam, ix.

362 Stucky, *Lutosławski and His Music*, 53.

363 Skowron, *Lutosławski on Music*, 89, 154.

364 Prav tam, 112.

365 Prav tam, 168.



strogega kompozicijskega sistema ter način, ki ga je Lutosławski poimenoval »nesistematično glasbeno mišljenje«<sup>366</sup> in ki namesto teorije v središče postavlja slušno zaznavo kot glavno merilo za glasbeno oblikovanje.

Že pri oblikovanju tabele osnovnih značilnosti odprte oblike je pri slovenskih skladateljih postala očitna odsotnost teoretskega konteksta, da bi z njim zapolnili prazna mesta v tabeli. Kljub temu da so nekateri skladatelji (predvsem Petrič, Stibilj in Lebič) pogosto objavljali članke, so le redko ponudili teoretično razlago lastnih del ali konceptov. Teoretska sistematizacija intervalov in akordov, ki jo je zasnoval Darijan Božič, ni pustila pomembnejših sledov niti v njegovih delih.<sup>367</sup> V tem kontekstu je zgovorna usoda diskusij pred občinstvom, ki so jih leta 1964 želeli uvesti na Jugoslovanski glasbeni tribuni v Opatiji.<sup>368</sup> Ideja, da bi občinstvu predstavili estetske in tehnične elemente glasbenega modernizma in morebiti vzbudili izmenjavo mnenj o njih, je neslavno propadla:

Večino skladateljev so namreč veliko bolj pestile težave zaradi nezadovoljivih razmer za izvajanje, snemanje, tiskanje in predstavitev njihovih del, zato so se hoteli posvečati predvsem tem vprašanjem, razprave estetskega značaja pa so se jim največkrat zdele nepotrebne. Zavračali so jih in onemogočali, včasih z neprikritim odporom ali samo s pasivnim nezanimanjem.<sup>369</sup>

Zdi se, da je reševanje povsem praktičnih problemov v obdobju po vojni do določene mere zasenčilo ukvarjanje z estetskimi vprašanji. Temu pritrjuje zgodba skupine Pro Musica Viva, ki so jo njeni člani, mladi in še neuveljavljeni skladatelji, videli predvsem kot možnost skupnega seznanjanja s sodobnimi glasbenimi tokovi na eni strani ter kot orodje za preboj na glasbeni trg na drugi. Skupina ni predvidevala skupnih estetskih izhodišč svojih članov, prav tako pa so se člani na sestankih izogibali razpravam o lastnih delih.<sup>370</sup> V trenutku, ko so skladatelji umetniško dozoreli in se uveljavili na trgu, je zato izginila potreba po njihovem nadaljnjem povezovanju – in Pro Musica Viva je razpadla.<sup>371</sup>

Spoznali smo, da so izvori aleatorike in njihove praktične uresničitve izjemno raznoliki in segajo od težnje po osvobajanju zvokov (Cage, Feldman) ali

---

366 Prav tam, 170.

367 Barbo, *Pro Musica Viva*, 176.

368 Prav tam, 70.

369 Prav tam, 70, 71.

370 Prav tam, 90.

371 Prav tam, 109.

izvajalcev (Cardew, Globokar) do nadaljevanja serialnih tendenc (Stockhausnov koncept trenutka) in upora proti njim (Lutosławski). Kljub temu se zdi, da lahko med njimi poiščemo vsaj minimalno skupno točko: prav vsi skladatelji so pri svoji aleatorični praksi izhajali iz premisleka o naravi glasbene prakse v sodobnem svetu, pri čemer so se navezali bodisi na notranje zakonitosti glasbenega razvoja bodisi na sočasno dogajanje v umetnosti in družbi.

Odperta forma se je v delih slovenskih modernistov pojavljala redko, njena realizacija pa je bila vselej natančno regulirana. Prav tako so bili redki ekskurzi v nedoločeno grafično notacijo in glasbeno grafiko. Poleg tega se pri Štuhec-čevih *Participation* in *Treh letnih časih* ter pri Ramovševi *(Ne)-simetriji* težko izognemo občutku eksperimentalnega značaja tovrstnih partitur. Srebotnjak glasbeno grafiko povezuje z naivnim slikarstvom, ki je bilo ideološko ustreznejše, hkrati pa je iz tovrstne povezave moč sklepati, da sta fenomena po njegovem mnenju ontološko sorodna. O odnosu do nedoločene grafične notacije in glasbene grafike veliko izvemo iz članka *Glasbena grafika – glasbeni jezik bodočnosi?* Iva Petrića.

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 [Petrić ima v mislih grafično notacijo] 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.<sup>372</sup>

Petrić delo poljskih skladateljev poimenuje »poštena« glasbena grafika, medtem ko delo Sylvana Bussottija označi za »glasbeno šarlatanstvo«. V sklepnem delu članka nato poziva k nujnosti poenotenja bolj uveljavljenih novih zvokov in njihovih grafičnih zapisov.<sup>373</sup>

372 Petrić, »Glasbena grafika«, 154.

373 Prav tam, 157–58.

Najpogostejši tip aleatorike v delih obravnavanih skladateljev je nedvomno aleatorika trajanj. Preseganje toge ritmično-metrične strukture, večja svoboda v oblikovanju ritmičnega poteka skladbe in z njima povezana teksturna in barvna obravnava zvočnih dogodkov so bistvene novosti, ki v slovensko glasbeno prakso vstopajo vzporedno z aleatoričnimi postopki; pripišemo jim lahko izjemen razvojni pomen. Ob tem pa ne gre spregledati dejstva, da je aleatorika praviloma ujeta v tradicionalne estetske kategorije: povednost in izpovednost, tradicionalno oblikovanje glasbenega toka (stopnjevanje, kontrasti, kavzalnost), odgovornost avtorja, semantične konotacije. Celo skladatelji, ki so v središče ustvarjalnega procesa postavili zvok, pripovedujejo o povedni in izrazni funkciji glasbe. Primož Ramovš je bil prepričan, da glasba izraža in odraža ter da je zvočni svet »izraz osebnega sveta in kot tak izraz poudarjenega subjektivizma«. <sup>374</sup> Lojze Lebič po Iannisu Xenakisu povzema, da glasba pomeni »zvočno izraženo človekovo inteligenco, ki poleg graditeljske logike vključuje bogati svet čustev in navdiha. Samo tonsko gradivo in igra z njim je premalo. Potrebujemo glasbeno idejo in usmerjeno glasbeno razpoloženje«. <sup>375</sup> Igor Štuhec pa trdi, da je bilo vse, kar je v glasbi zaznaval, »vedno samo občutki«. <sup>376</sup>

Ti pogledi so diametralno nasprotni težnji po anonimnosti in umikanju ega, ki sta jo izražala Pierre Boulez in John Cage. <sup>377</sup> Po Franku W. Hoogerwerfu koncept glasbe kot »osebne, individualne ekspresije« leži v samem jedru tradicionalne estetike, ki bistvo kompozicijske prakse vidi v izrabi človeškega intelekta za zavestno obdelavo zvočnega gradiva. <sup>378</sup> Vzrok za vztrajanje tovrstne tradicionalne estetike v slovenski skladateljski praksi lahko iščemo v uvodoma omenjenem zamujenem stiku s prvim modernističnim valom petdesetih let prejšnjega stoletja, ki je poleg popolnega preloma s tradicionalnimi postopki oblikovanja glasbenega toka prinesel tudi odpoved romantični subjektivnosti in izpovednosti – šele ko se skladatelj odpove težnjam po individualni ekspresiji, lahko v proces ustvarjanja spusti tudi izvajalca. <sup>379</sup> Nasprotno se slovenski skladatelji nikoli niso povsem »poslovlili od romantične subjektivnosti«, <sup>380</sup> umanjkal je torej »korenit prelom z uveljavljeno glasbeno

374 Klemenčič, »Zvočni svet Primoža Ramovša«, 17.

375 Lebič, v: Leon Stefanija, *O glasbeno novem. Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja* (Ljubljana: Študentska založba, 2001), 65. Gl. tudi Lebič, *Od blizu in daleč II* (Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2014), 173.

376 Štuhec, v: Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, 323.

377 Frank W. Hoogerwerf, »Cage contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic«, *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music* (december 1976), zv. 7, št. 2, 239.

378 Prav tam, 238.

379 Prav tam, 240.

380 Lebič, *Od blizu in daleč*, 128.

prakso, estetiko in filozofijo»,<sup>381</sup> ki bi omogočil nov način dojemanja notacije, po katerem ta ni zapis zvočne predstave, temveč zapis idej in vzpodbuda za ustvarjanje. Zdi se, da so se domači skladatelji kljub vključevanju aleatoričnih postopkov le stežka odpovedali nadzoru nad celoto; nedoločnost so vselej pripuščajo zgolj v podrobnostih. Zanimivo razlago, za kaj pri tem gre, v luči družbenega konteksta ponuja Vinko Globokar:

V kapitalističnih deželah se danes pojavlja močna težnja, da bi umetnost podružbili, jo približali množicam, ko naj bi vsak posameznik bil ustvarjalec, ko bi kolektivno porajali glasbo, pritegnili k sodelovanju tudi občinstvo, oblikovali samoupravne umetniške strukture. [...] Logično bi torej sklepali, da v Jugoslaviji, deželi, ki je udejanjila samoupravljanje, ki je zgrajena globoko na socialističnem sistemu, kjer je beseda »kolektivno« ves čas prisotna, kjer je kolektivna ustvarjalnost v polnem zamahu, da ustvarjalnost ali pravzaprav individualistični položaj skladatelja doživljata korenite spremembe. In vendar ne, razen izredno redkih izjem vsi pišejo dokončana dela in nato poskušajo doseči, da bi jim jih velike ustanove izvajale. Opažamo, da je ustvarjalni posameznik preprosto tu, malo mu je mar, da bi k ustvarjalnemu dejanju pritegnil še druge posameznike. Zagrizeno širi okoli sebe individualizem. Če pristanemo na to, da mora živi umetnik nasprotovati sistemu, v katerem živi, da je koristen, ko se kritično postavi proti svojemu okolju, s čimer pomaga spremeniti človeško usodo, postaneta socializacija umetnosti v kapitalističnem sistemu in umetnikov individualizem v socialističnem sistemu razumljiva, potrebna; paradoks izgine.<sup>382</sup>

Specifiko slovenskega povojnega modernizma lahko iščemo tudi v pomanjkanju močne glasbene tradicije, s katero bi skladatelji prelamljali, ter v splošni zapoznatosti glasbene kulture. V času, ko je evropska glasba z romantiko dosegala vrhunec individualizma in ekspresije, se je slovensko glasbeno okolje še osvobajalo čitalniških glasbenih navad in sprejemalo koncepta glasbene in skladateljske avtonomije.<sup>383</sup> Prav tako zaman iščemo znake, da bi aleatorika v slovenski glasbi izhajala iz navezave na druge umetnosti. Slovenski povojni modernizem ponuja nekaj izjemnih primerov prevajanja postopkov drugih umetnosti v glasbeni material; lepa primera sta Lebičevo navezovanje na konstruktivistične pesmi Srečka Kosovela ter Božičevo povzemanje likovne

381 Turel, *Podobe notacij*, 4.

382 Globokar, *Vdih–izdih*, 15.

383 Gl. Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe 20. stoletja*, 43–47.

tehnike kolaža in vizualnih aplikacij fizikalnih pojavov. Vendar vsa prevajanja delujejo predvsem na ravni formalne zasnove dela in nimajo bistvenega vpliva na aleatorično razpiranje glasbenega dela.

Izvor aleatorike v delih slovenskih modernistov iščemo predvsem v težnji po dohitevanju svetovnega glasbenega dogajanja. Modernistični postopki, ki so v delih zahodnih skladateljev doživeli logičen razvoj, so v zavest slovenskih skladateljev prodrli hkrati in brez konteksta. Umanjkali sta torej »imanentna razvojna nujnost in enotnost«. <sup>384</sup> Po drugi strani pa je prav to omogočilo pogled z distance na radikalnost prvega vala glasbenega modernizma, ki je težil k prelomu z vsakršno tradicijo. Težnja po dohitevanju svetovnega glasbenega dogajanja na eni strani ter vztrajanje tradicionalne estetike individualne ekspresije na drugi se tako prepleteta v pragmatični modernizem, ki aleatoriko vpenja v kategorije »kontrasta, dvojnosti med napetostjo in sprostitvijo, med hitrim in počasnim, gibanjem in mirovanjem«. <sup>385</sup>

Aleatorika se v delih slovenskih povojnih modernistov ne uveljavi kot koncept, ki bi narekoval način obstoja glasbenega dela, temveč vselej kot tehnika za izražanje skladateljevih glasbenih idej.

---

384 Prim. Janko Kos, *Moderna misel in slovenska književnost* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983), 265; Kos o slovenski literarni avantgardi zapiše: »V celoti so sicer ustvarjali podobo dovolj živahnega avantgardizma, niso pa mogli nadomestiti imanentne razvojne nujnosti in enotnosti, ki sta za takšno gibanje prav tako ali še bolj neogibni. Morda je prav zaradi prevelikega deleža zunanjih vplivov, ki so bili dispartatni, med sabo pogosto v nasprotju ali vsaj neuskklajeni, morale priti do tega, da je celotno gibanje ostalo zmes heterogenih, ne docela zraslih delcev avantgarde, torej bolj fragmentaren prikaz avantgardizma, kot pa da bi bilo v njegovem središču zares enovito gibanje iz enega samega kosa.«

385 Lebič, *Od blizu in daleč II*, 125.

## Povzetek

Aleatorika je krovni termin različnih načinov vdiranja naključja v kompozicijski in/ali izvajalski proces. Pomeni odgovor na strogo determiniranost serializma, hkrati pa je nadaljevanje serialističnih tendenc po prelamljanju s tradicionalnimi zakonitostmi oblikovanja glasbenega toka. V grobem jo lahko razdelimo na dve večji področji: naključje na ravni kompozicijskega procesa (*chance*) in naključje na ravni izvajalskega procesa (=nedoločenost/*indeterminacy*). Nedoločenost zajema na eni strani različne uresničitve odprte forme, na drugi pa aleatoriko posameznih parametrov (najpogostejša je ritmična aleatorika oziroma aleatorika trajanj) in razvoj novih vrst notacije (proporcionalne, grafične, verbalne). Posamezne praktične uresničitve konceptov se med seboj razlikujejo predvsem v stopnji odprtosti, torej v razmerju med nadzorom, ki ga skladatelj ohranja nad končno obliko glasbenega dela in odločitvami, ki jih prepušča zavestni ali naključni izbiri izvajalcev.

Cilj besedila je bil raziskati, na kakšen način se je aleatorika uveljavljala v delih slovenskih skladateljev prvega povojnega obdobja; ker je oblikovala nekatere pojavne specifikke, tipične za slovensko okolje, je bil cilj njihova definicija in iskanje vzrokov zanje. V obravnavanem obdobju je bila Slovenija del Socialistične federativne republike Jugoslavije, ki so jo kulturno in politično zaznamovali njena večnacionalnost, politični sistem in centralizacija oblasti. Glavni problem mladih slovenskih skladateljev povojnega obdobja je bilo predvsem do novosti izrazito odklonilno okolje in posledično težavno pridobivanje informacij o sodobnem glasbenem dogajanju. Z namenom seznanjanja z le-tem so skladatelji mlajše generacije ustanavljali skupine, med katerimi je bila najpomembnejša Pro Musica Viva; velik pomen so imeli obiski festivalov Varšavska jesen in Zagrebški bienale. Vendar pa je bil stik s prvim valom »očiščevalnega« modernizma petdesetih let zamujen in slovenski glasbeni modernizem ni nikoli sistematično prešel faze totalne serialne organizacije, ki bi prinesla prelom s tradicionalnimi načeli oblikovanja glasbenega toka. Večini slovenskih modernistov prav spoznanje in soočenje z aleatoriko prinese osvoboditev nekaterih tradicionalnih postopkov oblikovanja, predvsem togega ritmično-metričnega sistema.

Odprta oblika je v slovenskem glasbenem modernizmu redka, podobno tudi ekskurzi v nedoločeno grafično notacijo in glasbeno grafiko; pri slednjih se hkrati težko izognemo občutku eksperimentalnega značaja tovrstnih partitur. Na drugi strani pa se zdi, da je aleatorika trajanj v delo slovenskih skladateljev

vnesla pravo glasbeno razodetje. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so med deli obravnavanih skladateljev izjema partiture, ki ne bi izrabljale prednosti proporcionalnega zapisa ali tkale zvočnih tekstur s pomočjo tehnike kontrolirane aleatorike ali naslojevanjem aleatoričnih vzorcev. Pri tem presenečajo izjemno individualizirani načini sprejemanja novosti in njihovo spretno spajanje z lastnimi estetskimi načeli. Aleatorika je v opuse slovenskih skladateljev vstopala sočasno s spremembo fokusa glasbenih kategorij. Ta v svetovni glasbi nastopi kot del postserialnih teženj, v slovensko glasbeno zavest pa večinoma vstopa prek izkušnje poljskega sonorizma. Namesto tradicionalnih kategorij kot so melodija, ritem in harmonija v središče zanimanja stopajo barva, tekstura in gostota. Prav s tem pojavom lahko razlagamo tudi pripravljenost za delno opuščanje skladateljskega nadzora. Bolj kot natančno trajanje posameznega tona postana pomembno njegovo relativno razmerje do ostalih trajanj (proporcionalna notacija) in bolj kot višina tona je pomembna njegova barva (inštrumentacija v povezavi z registrom). Slovenski modernisti v svojih aleatoričnih delih opuščajo kontrolo zgolj v detajlih, medtem ko zasnovano celote strogo nadzorujejo; njihova aleatorika ustreza izvorni Meyer-Epplerjevi definiciji in je v tem smislu sorodna aleatoriki skladateljev t. i. poljske šole. Cilj notacije ni izvajanje nepredvidljivih zvočnih rezultatov, pač pa gre za povsem tradicionalno zapisovanje zvočne predstave s primernimi sredstvi. Tradicionalen je tudi način oblikovanja sosledja glasbenih dogodkov – ti ne delujejo v smislu Stockhausnovih trenutkov, pač pa predstavljajo logično kavzalno verigo.

Aleatorika slovenskih modernistov je praviloma ujeta v tradicionalne estetske kategorije – povednost in izpovednost, tradicionalno oblikovanje glasbenega toka na podlagi stopnjevanja in kontrastov, odgovornost avtorja, semantične konotacije. Celo skladatelji, ki v središče ustvarjalnega procesa postavljajo zvok, pripovedujejo o povedni in izrazni funkciji glasbe. Takšno prepričanje je diametralno nasprotno težnji po anonimnosti in umikanju ega, ki sta jo izražala Pierre Boulez in John Cage. Vzrok za vztrajanje tradicionalne estetike v slovenski skladateljski praksi lahko iščemo v omenjenem zamujenem stiku s prvim modernističnim valom, ki je poleg popolnega preloma s tradicionalnimi postopki glasbenega oblikovanja prinesel tudi odpoved romantični subjektivnosti in izpovednosti. Le ko se skladatelj odpove težnji po individualni ekspresiji namreč lahko v proces ustvarjanja spusti tudi izvajalca.

V modernistični umetnosti vprašanja estetike in poetike, ki narekujejo način obstoja umetniškega produkta, pogosto postanejo pomembnejša od dela samega. Teoretske in konceptualne razlage skladateljev so nam bile v veliko pomoč pri razumevanju obravnavanih del in so pogosto razkrile plasti,



do katerih se zgolj prek glasbene analize ni moč dokopati. Pri obravnavi del slovenskih skladateljev pa je bila očitna odsotnost tovrstnega teoretskega konteksta. Zdi se, da je reševanje povsem praktičnih problemov v povojnem obdobju do določene mere zasenčilo ukvarjanje z estetskimi vprašanji. Izvor aleatorike v delih slovenskih modernistov iščemo predvsem v težnji po dohitevanju svetovnega glasbenega dogajanja. Modernistični postopki, ki so v delih zahodnih skladateljev doživeli logičen razvoj, so v zavest slovenskih skladateljev prodrli hkrati in brez konteksta. Umanjkala je torej imanentna razvojna enotnost, po drugi strani pa je bil omogočen pogled z distance na radikalnost prvega vala glasbenega modernizma. Težnja po dohitevanju svetovnega glasbenega dogajanja na eni strani ter vztrajanje tradicionalne estetike individualne ekspresije na drugi se prepleteta v pragmatični modernizem, ki aleatoriko vpenja v kategorije kontrasta, stopnjevanja in formalne gradnje. Aleatorika se v delih slovenskih povojnih modernistov ne uveljavi kot cilj ali v smislu koncepta, ki bi narekoval način obstoja glasbenega dela, temveč vselej kot tehnika za izražanje skladateljevih glasbenih idej.

## Abstract

Aleatoricism is the umbrella term encompassing various ways in which chance invades the compositional and/or performing process. Although it presents a response to the strict determinacy of serialism, it can also be identified as a continuation of the serialist tendencies of breaking with traditional principles of shaping musical flow. Roughly, aleatoricism can be divided into two major fields: coincidence at the level of the compositional process (*chance*) and coincidence at the level of the performing process (*indeterminacy*). Indeterminacy includes different realisations of open form as well as the aleatoricism of particular parameters (the most common being rhythmic aleatoricism or durational aleatoricism) and the development of new kinds of notation (proportional, graphic, verbal). Particular practical applications of concepts vary, above all, as regards the level of openness, i.e. the relationship between the control which the composer exercises over the final form of a musical piece and the decisions which he or she leaves to the performers' conscious or random choice.

The aim of the text is to examine in what ways aleatoricism asserted itself in the works of Slovenian composers of the first postwar period; since aleatoricism shaped some phenomenal specifics typical of the Slovenian environment, our goal was to define these and determine the reasons behind them. In the period in question, Slovenia was part of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, culturally and politically marked by the country's multinationality, the specific political system and the centralisation of power. The basic problem facing the young Slovenian composers of the postwar period was particularly the environment which was distinctly hostile to novelties, and consequently difficulties with gathering information about contemporary musical developments. With the purpose of acquainting themselves with the latter, the composers of the younger generation formed groups, the most prominent of which was Pro Musica Viva; attendances at the festivals Warsaw Autumn and Music Biennale Zagreb were of great significance. Nonetheless, the contact with the first wave of the »purifying« modernism of the nineteenfifties was lost and Slovenian musical modernism never systematically passed through the phase of total serial organization, which would institute a break with the traditional principles of shaping musical flow. In the case of the majority of Slovenian modernists, it was precisely facing aleatoricism and familiarising themselves with it that liberated them from some of the traditional design procedures, especially the rigid rhythmic-metric system.

Open form is rare in Slovenian musical modernism, and the same holds for excursions into indeterminate graphic notation and musical graphics; regarding the latter, one can hardly avoid the sense of the experimental nature of such musical scores. On the other hand, durational aleatoricism seems to have brought a true musical revelation into the works of Slovenian composers. In the nineteesixties and seventies, musical scores which would not exploit the advantages of proportional notation or weave sound textures using the technique of controlled aleatoricism or the layering of aleatoric patterns were the exception among the works of the discussed composers, not the rule. What is surprising are exceptionally individualised ways of receiving novelties and merging them cleverly with one's own aesthetic principles. Aleatoricism entered the opuses of Slovenian composers simultaneously with the change of focus in musical categories. In the context of world music, aleatoricism emerged as part of postserialist tendencies, while it entered Slovenian musical consciousness mainly through mediated experience provided by Polish sonorism. Colour, texture and density came to the forefront, replacing the traditional categories of melody, rhythm and harmony. This phenomenon can also account for the readiness for the partial relinquishment of composer's control. What comes to matter more than the exact duration of a particular tone is its relative relationship to other durations (proportional notation), and the colour of the tone becomes more important than its pitch (instrumentation linked with register). In their aleatoric works, Slovenian modernists give up control only in details, while they strictly control the conception of the whole; their aleatoricism fits the original Meyer-Eppler's definition and is in this sense related to the aleatoricism of the composers of the so called Polish School. The goal of notation is not evoking unpredictable sound results, since we are dealing with the wholly traditional writing down of musical imaginings using proper means. The manner of shaping the sequence of musical events is traditional, too – they do not have the effect of Stockhausen's moments, but instead represent a logical causal chain.

The aleatoricism of Slovenian modernists is by rule caught among traditional aesthetic categories – narrativeness and expressiveness, the traditional shaping of musical flow on the basis of graduation and contrasts, the author's responsibility, semantic connotations. Even those composers who place sound at the centre of their creative process, still talk about the narrative and expressive functions of music. Such a view diametrically opposes the tendency towards anonymity and the withdrawal of ego, associated with Pierre Boulez and John Cage. The reason for the tenacity of the traditional aesthetics in the Slovenian compositional practice can be found in the aforementioned

delayed contact with the first wave of modernism, which did not bring only a complete break with traditional musical design procedures, but also marked a turn away from romantic subjectivity and personal expression. It is only when the composer relinquishes their desire for individual expression that he or she can let the performer enter the process of creation.

In modernist art, the questions of aesthetics and poetics, which touch upon the way in which an art product exists, often become more relevant than the work itself. Theoretical and conceptual explanations given by the composers proved to be of great help in trying to understand the works in focus, and they often revealed those layers that cannot be reached solely through musical analysis. When examining the works of Slovenian composers, we come upon an evident absence of such a theoretical context. Solving the wholly practical problems of the postwar period seems to have, to some extent, overshadowed dealing with aesthetic questions. The origin of aleatoricism in the works of Slovenian modernists can be located chiefly in the tendency towards keeping abreast of the world developments in music. Modernist procedures, which underwent a logical line of development in the works of western composers, penetrated into the consciousness of Slovenian composers all at the same time and lacking a context. What was missing was thus the immanent developmental unity, but it was precisely this absence that created the possibility of a distanced view at the radicality of the first wave of musical modernism. The tendency towards catching up with the world musical developments on the one hand and the persistence of the traditional aesthetics on the other intertwine into pragmatic modernism, which puts aleatoricism side by side to the categories of contrast, graduation and formal construction. In the works of Slovenian postwar modernists, aleatoricism does not become prominent as an end in itself or in terms of a concept dictating the manner of a musical work's existence, but is instead always employed as a technique which serves the expression of the composer's musical ideas.

## Viri

- Attali, Jacques. *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe*. Ljubljana: Maska, 2008.
- Bailey, Derek. *Improvizacija*. Ljubljana: LUD Šerpa, 2010.
- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva: prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Barbo, Matjaž. *Pomen v glasbi in glasba v pomenu*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015.
- Bavelli, M. in A. Georgaki. »The Polymorphism of Logothetis' notation.« [http://anestislogothetis.musicportal.gr/the\\_graphic\\_notation/?lang=en](http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en), 12. 10. 2018.
- Berio, Luciano. »Tempi concertati – author's note.« <http://www.lucianoberio.org/node/1501?706855542=1>, 12. 10. 2018.
- Boulez, Pierre. »Sonate, que me veux-tu?« *Perspectives of New Music, Vol. 1, No. 2* (Spring, 1963).
- Boulez, Pierre. »Alea.« *Perspectives of New Music, Vol. 3, No. 1* (Autumn – Winter, 1964).
- Boulez, Pierre. *Boulez on music today*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Bourdieu, Pierre. *Praktični čut I*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Brindle, Reginald Smith. *The new music. The avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press., 1975.
- Cage, John. *Silence*. Cambridge, London: The M.I.T. Press, 1970.
- Cormier, Ramona. »Indeterminacy and Aesthetic Theory.« *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 33, No. 3* (Spring, 1975).
- Cox, Christoph. »Visual Sounds: On Graphic Scores.« *Audio Culture: readings in modern music*, ur. Christoph Cox, Daniel Warner. New York, London: Continuum, 2007.
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga*. Celovec-Salzburg: Wieser, 1989.
- Debeljak, Aleš. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1999.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Erjavec, Aleš. *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Filipčič Gardina, Helena. »Hommage à Milan Stibilj« (koncertni list). Ljubljana: Festival Ljubljana, 2018.

- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953 – 1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Gaččesa, Marjeta. *Odzven narave do zvezd: zbornik Jakoba Ježa*. Ljubljana: JSKD - Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2001.
- Gamulin, Grgo. *Generalič*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986.
- Gligo, Nikša. *Pojmovnik glasbe 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.
- Globokar, Vinko. *Vdih – izdih*. Ljubljana: Slovenska matica, 1987.
- Globokar, Vinko. *Laboratorium*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Griffiths, Paul. »Aleatory.« *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1*, ur. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Grzybowska, Agnieszka. »Roman Haubenstock-Ramati.« <https://culture.pl/en/artist/roman-haubenstock-ramati>, 2. 9. 2018.
- Guldbrandsen, Erling E. »Playing With Transformations.« *Transformations of Musical Modernism*, ur. Erling E. Guldbrandsen, Julian Johnson. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Harbinson, William G. »Performer Indeterminacy and Boulez's Third Sonata.« *Tempo, New Series, No. 169* (June, 1989).
- Harvey, Jonathan. *Music of Stockhausen*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1975.
- Hoogerwerf, Frank W. »Cage contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic.« *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music, Vol. 7, No. 2* (dec., 1976).
- Hopkins, G. W. »Stockhausen, Karlheinz.« *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 18*, ur. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Hudej, Franc. »Dualizem duše in telesa.« *Teorija in praksa let. 50*, 3–4. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2013.
- Iddon, Martin. *New music at Darmstadt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Jameson, Fredric. *Kulturni obrat. Izbrani spisi o postmoderni, 1983 – 1998*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2012.
- Klemenčič, Ivan. »Zvočni svet Primoža Ramovša.« *Muzikološki zbornik 35*, 1999.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor: glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut SAZU, 2000.
- Kos, Janko. *Moderna misel in slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.

- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918 – 1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Lebič, Lojze. *Od blizu in daleč*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan, 2000.
- Lebič, Lojze. *Od blizu in daleč II*. Prevalje : Kulturno društvo Mohorjan, 2014.
- Leech-Wilkinson, Daniel. »The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances«. Dostopno na: <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>, 10. 3. 2016.
- Lindstedt, Iwona. »Kazimierz Serocki.« <http://www.serocki.polmic.pl/index.php/en/>, 30. 6. 2018.
- Loparnik, Borut. *Biti skladatelj: pogovori s Primožen Ramovšem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1984.
- Maconie, Robin. *The works of Karlheinz Stockhausen*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Masłowiec, Anna. »The sonoristic score: Inside and outside.« *Polish music since 1945*, ur. Eva Mantzourani. Krakow: Musica Iagellonica, 2013.
- McIntyre, Scott Ean. *The simplification of complex notation presented in aleatoric forms*. <https://eprints.utas.edu.au/17638/>, 12. 11. 2017.
- Morawski, Stefan. »O funkcijah najnovejše umetnosti.« *Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki*, ur. Janez Vrečko. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.
- Nattiez, Jean-Jacques. *The Boulez-Cage correspondence*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press., 1994.
- Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.
- Ogen, Mart. »Beat generacija in njeno mesto v ameriški sedanosti in literaturi«. *Sodobnost (1963)*, letnik 13, številka 11, 1965.
- O'Grady, Terence J. »Aesthetic Value in Indeterminate Music.« *The Musical Quarterly*, Vol. 67, No. 3, Jul. 1981.
- O'Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- O'Loughlin, Niall. »A return to old techniques in recent concertos by Ivo Petrić.« *Muzikološki zbornik 47/1*, 2011.
- Petrić, Ivo. »Glasbena grafika – glasbeni jezik bodočnosti?« *Sodobnost (1963)*, letnik 11, številka 1/2, 1963.
- Pippen, John R. *Toward a Postmodern Avant-Garde: Labour, Virtuosity, and Aesthetics in an American New Music Ensemble*. Electronic Thesis and Dissertation Repository. Paper 2446. [ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3698&context=etd](http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3698&context=etd), 6. 1. 2016.
- Pompe, Gregor. »Boulezova serialna organizacija in Cageovo naključje – enakost različnega«, *Muzikološki zbornik 37*, 2001.



- Pompe, Gregor. »Nove perspektive« v slovenski glasbi po letu 1945.« *Nove glasbene perspektive: ameriška in evropska avantgarda v glasbi 20. stoletja*, Roger Sutherland . Ljubljana: LUD Šerpa, 2009.
- Pompe, Gregor. *Postmodernizem in semantika glasbe*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2011.
- Pompe, Gregor. *Novi tokovi v glasbi 20. stoletja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.
- Pompe, Gregor. *Zveneča metafizika: skladateljski opus akademika Lojzeta Lebiča*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014.
- Pritchett, James. *Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Reynolds, Roger. »Indeterminacy: Some Considerations.« *Perspectives of New Music, Vol. 4, No. 1*, Autumn – Winter, 1965.
- Rijavec, Andrej. »Novije kompozicije Milana Stibilja.« *Zvuk 68*, 1966.
- Rijavec, Andrej. »The stylistic orientation of Primož Ramovš.« *Muzikološki zbornik 10*, 1974.
- Rijavec, Andrej. »Problem forme v delih Iva Petrića.« *Muzikološki zbornik 11*, 1975.
- Rijavec, Andrej. »Razsežnosti snovanja Darijana Božiča.« *Muzikološki zbornik 14*, 1978.
- Rijavec, Andrej. *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1979.
- Sachs, Joel. *Henry Cowell: A Man Made of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Skowron, Zbigniew. *Lutosławski on Music*. Lanham: Scarecrow Press, 2007.
- Snoj, Jurij in Gregor Pompe. *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.
- Smith Brindle, Reginald. *The new music: the avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Stefanija, Leon. *O glasbeno novem. Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- Stefanija, Leon. *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe v 20. stoletju*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2010.
- Stefanija, Leon. »Totalitarnost režima in glasba. Iz arhiva Društva slovenskih skladateljev v petdesetih letih 20. stoletja«. V *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Cigoj Krstulović in drugi. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2004.
- Strnad Fajfar, Tina. *Grafična notacija: kot glasbeni/vizualni/literarni fenomen* (diplomsko delo). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2012.

- Stucky, Steven. *Lutosławski and his music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Sutherland, Roger. *Nove glasbene perspektive: ameriška in evropska avantgarda v glasbi 20. stoletja*. Ljubljana: LUD Šerpa, 2009.
- Théberge, Paul. *Any Sound you can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1997.
- Thomas, Adrian. *Polish music since Szymanowski*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Thomas, Adrian. »Lutosławski's terminologies of chance (1960–68).« <https://onpolishmusic.com/2011/09/16/%E2%80%A2-lutoslawski-and-jeux-venitiens/>, 5. 9. 2018.
- Thomas, Philip. »Determining the indeterminate.« *Contemporary Music Review*, 26:2, 2007.
- Turel, Bor in Miloš Bašin. *Podobe notacij*. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana, 1998.
- Turel, Bor in Miloš Bašin. *Podobe notacij II*. Ljubljana: Mestna galerija Ljubljana, 1998.
- Vanhulst, Henri. »Pousseur, Henri.« *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 15*, ur. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Vrečko, Janez. *Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.

## Partiture

- Boulez, Pierre. *Structures. Deuxième livre*. Vienna, London, New York: Universal Edition, 1967, cop. 2007.
- Božič, Darijan. *Polineikes*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1966.
- Božič, Darijan. *Pop-art III*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973.
- Božič, Darijan. *Audiostructurae*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1976.
- Brown, Earle. *25 pages*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1953.
- Brown, Earle. *Folio and Four Systems*. New York: Associated Music Publishers, 1954.
- Brown, Earle. *Novara*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1962, cop. 2007.
- Brown, Earle. *Calder Piece*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1966, cop. 2007.
- Cage, John. *Winter Music*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1957.
- Cage, John. *Concert for Piano and Orchestra*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1957–58.

- Cardew, Cornelius. *Treatise*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1963–67.
- Feldman, Morton. *Projection II*. Leipzig, London, New York: Edition Peters, 1951.
- Globokar, Vinko. *Échanges*. Frankfurt, New York: H. Litolff's Verlag, 1975.
- Globokar, Vinko. *Res/as/ex/ins-pirer*. Frankfurt, New York: H. Litolff's Verlag, 1975.
- Jež, Jakob. *Asonance za oboo, harfo in klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967.
- Jež, Jakob. *Do fraig amors*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1968.
- Jež, Jakob. *Brižinski spomeniki*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1975.
- Jež, Jakob. *Caccia barbara*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1981.
- Lebič, Lojze. *Meditacije za dva*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1972.
- Lebič, Lojze. *Kons (B)*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973.
- Lebič, Lojze. *Korant*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973.
- Lebič, Lojze. *Kons (A)*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1974.
- Lebič, Lojze. *Atelier za violino in klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1974.
- Lebič, Lojze. *Impromptus za klavir*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1975.
- Lebič, Lojze. *Glasovi godal, tolkal in brenkal*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1976.
- Lebič, Lojze. *Tangram*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1977.
- Lebič, Lojze. *Chalumeau za solo klarinet*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1978.
- Lebič, Lojze. *Epicedion*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1983.
- Lebič, Lojze. *Nicina*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1988.
- Lutosławski, Witold. *Jeux Vénitiens*. Celle: Moeck, 1962.
- Lutosławski, Witold. *Kwartet smyczkowy/String quartet*. Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne; London: Wilhelm Hansen, 1968.
- Penderecki, Krzysztof. *Polymorphia*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.
- Petrić, Ivo. *Igra v troje. Igra v četvero*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1965.
- Petrić, Ivo. *Simfonične mutacije*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1965.
- Petrić, Ivo. *Epitaf*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1966.
- Petrić, Ivo. *Trois images*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1974.

- Petrić, Ivo. *Nocturnes et jeux*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1976.
- Ramovš, Primož. *Enneaphonia*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967.
- Ramovš, Primož. *Simfonija 68*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Köln: H. Gerig, 1975.
- Serocki, Kazimierz. *A piacere*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963.
- Srebotnjak, Alojz. *Microsongs*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1971.
- Srebotnjak, Alojz. *Naif, collage za skupino različnih inštrumentov*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1977.
- Stibilj, Milan. *Mondo*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1965.
- Stibilj, Milan. *Assimilation for violin solo*. Ljubljana: Skladja.
- Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück XI*. Vienna, London, New York: Universal Edition, 1957, cop. 1979.
- Stockhausen, Karlheinz. *Zeitmasse*. Vienna, London, New York: Universal Edition, 1957, cop. 2013.
- Stockhausen, Karlheinz. *Zyklus*. Vienna, London, New York: Universal Edition, 1961.
- Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück X*. Vienna, London, New York: Universal Edition, 1967, cop. 2012.
- Stockhausen, Karlheinz. *Für kommende Zeiten*. Kürten : Stockhausen-Verlag, 1976.
- Štuhec, Igor. *Silhuete*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1967.
- Štuhec, Igor. *Ction*. Društvo slovenskih skladateljev, 1978.
- Wolff, Christian. *Prose collection*. [http://www.frogpeak.org/unbound/wolff/wolff\\_prose\\_collection.pdf?lbisphreq=1](http://www.frogpeak.org/unbound/wolff/wolff_prose_collection.pdf?lbisphreq=1), 5. 9. 2018.



## Imensko kazalo

### A

Adorno, Theodor W. 115  
 Amon, Smilja 5  
 Attali, Jacques 104–105

### B

Bailey, Derek 107, 109–110  
 Barbo, Matjaž 6–7, 26–27, 29, 58, 68,  
 72, 76, 83, 89, 104, 108, 118  
 Bartók, Béla 68, 117  
 Bašin, Miloš 54  
 Bavelli, Maria-Dimitra 46  
 Beck, Ulrich 116  
 Berio, Luciano 36, 115  
 Boehme (Böhme), Jakob 56  
 Boulez, Pierre 10, 17–18, 20–26, 29,  
 31, 33, 38, 42–43, 78, 88, 102, 107,  
 115, 117, 120, 124  
 Bourdieu, Pierre 111  
 Božič, Darijan 82–84, 86–87, 99, 103,  
 118, 121  
 Brindle, Reginald Smith (gl. Smith  
 Brindle, Reginald)  
 Brown, Earle 13–18, 20–21, 24–25,  
 31, 35, 42, 47, 50–52, 67, 101–103,  
 106–107, 115  
 Bussotti, Sylvano 52–53, 103, 119

### C

Cage, John 9–11, 18–19, 24–25, 41,  
 47, 49–50, 54, 77, 103, 108, 113,  
 115–116, 118, 120, 124  
 Calder, Alexander 13, 15–16, 115  
 Cardew, Cornelius 53, 103, 108, 119  
 Cigoj Krstulović, Nataša 6  
 Cormier, Ramona 11

Cowell, Henry 13, 17, 24–25  
 Cox, Christoph 108

### D

Davies, Hugh 109  
 Debeljak, Aleš 104–105  
 Debussy, Claude 117  
 Descartes, René 88  
 Detoni, Dubravko 96  
 Duchamp, Marcel 13

### E

Eckhart, Mojster (pravo ime Johannes  
 Eckhart) 56  
 Eco, Umberto 19, 115–116  
 Eggebrecht, Hans Heinrich 10  
 Eimert, Herbert 7

### F

Feldman, Morton 37, 47–48, 101–102,  
 106–108, 118  
 Filipčič Gardina, Helena 77  
 Frobenius, Wolf 10

### G

Gabrič, Aleš 5–7  
 Gačeša, Marjeta 78, 82  
 Gamulin, Grgo 95  
 Generalić, Ivan 95–96  
 Georgaki, Anastasia 46  
 Gligo, Nikša 9–10, 17–18, 20, 29, 35,  
 44, 51, 55–56, 59  
 Globokar, Vinko 6, 109, 110–114, 115,  
 117, 119, 121  
 Goehr, Lydia 17, 105, 107  
 Górecki, Henryk Mikołaj 44

Graham, Martha 13  
 Griffiths, Paul 9, 113  
 Grzybowska, Agnieszka 15  
 Gulbrandsen, Erling E. 21

## H

Harvey, Jonathan 56  
 Haubenstock-Ramati, Roman 15, 17  
 Hegedušič, Krsto 95  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 115  
 Hindemith, Paul 68  
 Holliger, Heinz 29, 102  
 Hoogerwerf, Frank W. 120  
 Hopkins, G. W. 20, 45  
 Hudej, Franc 106

## I

Ičijanagi, Toši 113  
 Iddon, Martin 45

## J

Jameson, Fredric 116  
 Javornik, Marjan 5  
 Jež, Jakob 6, 26, 29, 33, 78–82, 98,  
 100, 103  
 Johnson, Julian 21  
 Joyce, James 20–21

## K

Kafka, Franz 20, 22  
 Klemenčič, Ivan 26, 30, 62, 120  
 Koporc, Srečko 7  
 Kos, Janko 122  
 Kosovel, Srečko 90, 121  
 Koter, Darja 60

## L

Lebič, Lojze 7–8, 26, 30–33, 59, 88–91,  
 93–94, 99–100, 101–102, 108,  
 118, 120–122  
 Leck, Bart van der 51–52

Leech-Wilkinson, Daniel 105  
 Ligeti, György 88  
 Lindstedt, Iwona 22, 24  
 Logothetis, Anestis 46, 67  
 Loparnik, Borut 60–62, 67, 107  
 Lutosławski, Witold 11–12, 37–41, 44,  
 58–59, 60–61, 67, 70, 78, 88, 94,  
 102, 106, 117–119

## M

Maconie, Robin 36, 45, 56  
 Makarovič, Svetlana 87  
 Mallarmé, Stéphane 20–22, 116  
 Mantzourani, Eva 44  
 Maśłowiec, Anna 44, 100  
 McIntyre, Scott Ean 106  
 Messiaen, Olivier 7, 88, 117  
 Meyer-Eppler, Werner 9–10, 38, 99,  
 124  
 Michaux, Henri 78  
 Morawski, Stefan 116  
 Mraz, Franjo 95

## N

Nattiez, Jean-Jacques 47  
 Neuhaus, Max 56, 108  
 Nyman, Michael 37, 47, 53, 108, 113,  
 116

## O

Ogen, Mart (pravo ime Miro Boštjan-  
 čič) 87  
 O'Grady, Terence J. 11  
 O'Loughlin, Niall 58, 61–62, 68, 72–73,  
 77–80, 95  
 Osterc, Slavko 59

## P

Pascal, Blaise 88  
 Pay, Anthony 109  
 Penderecki, Krzysztof 44, 58, 103, 119



- Petrić, Ivo 26–27, 29, 33, 45, 59, 62, 67–72, 82, 84, 94, 98, 102, 108, 118–119
- Pippen, John R. 106
- Pollock, Jackson 13
- Pompe, Gregor 5, 7, 10–11, 17–18, 26, 30–31, 40, 41, 47, 51, 59, 67, 80, 88–90, 94–95, 99, 108, 112
- Pousseur, Henri 19–20, 24–26, 115–116
- Pritchett, James 10–11, 47
- R**
- Ramovš, Primož 7, 58, 59–62, 67, 68, 82, 84, 98, 102–103, 107–108, 119–120
- Reynolds, Roger 9, 11
- Rijavec, Andrej 29, 59, 61–62, 67–68, 72, 78, 83, 86–87, 120
- Rothko, Mark 47–48
- S**
- Sachs, Joel 13
- Sadie, Stanley 9
- Schaeffer, Bogusław 53–54
- Schönberg, Arnold 105, 117
- Schopenhauer, Arthur 56
- Serocki, Kazimierz 22–25, 29, 33, 107
- Skempton, Howard 35
- Skowron, Zbigniew 37–41, 106, 117
- Smith Brindle, Reginald 51–53
- Smole, Dominik 87
- Snoj, Jurij 41, 67, 112
- Srebotnjak, Alojz 59, 95–96, 101, 103, 119
- Stalin (pravo ime Josif Visarionovič Džugašvili) 5
- Stefanija, Leon 6–7, 120–121
- Stibilj, Milan 26–28, 33, 59, 76–78, 98, 102, 118
- Stockhausen, Karlheinz 18–20, 23–26, 30, 35–36, 44–46, 56–57, 68, 72, 99, 101–103, 107, 109, 115, 119, 124
- Stravinski, Igor Fjodorovič 117
- Strnad Fajfar, Tina 73–74
- Strniša, Gregor 87
- Stucky, Steven 37, 39–41, 117
- Sutherland, Roger 5, 9, 20, 35, 37, 44, 46–47, 52–53, 108, 113
- Š**
- Šalamun, Tomaž 87
- Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 68
- Štuhec, Igor 6, 26, 30, 33, 72–73, 75, 98, 103, 108, 119–120
- T**
- Théberge, Paul 106, 111
- Thomas, Adrian 23, 37–38, 44
- Thomas, Philip 35, 47, 108
- Tilbury, John 56, 108
- Tito (pravo ime Josip Broz) 5
- Tudor, David 56, 108
- Turel, Bor 54, 121
- V**
- Vanhulst, Henri 20
- Varèse, Edgard 117
- Virus, Mirko 95
- Vrečko, Janez 116
- W**
- Wagner, Richard 105–106
- Wolff, Christian 47, 55, 103, 113
- Wolkenstein, Oswald von 79
- X**
- Xenakis, Iannis 120

