

## ELEKTROAKUSTIČNA GLASBA V SLOVENIJI NEKOČ IN DANES: ALTERNATIVA ALI MAINSTREAM?

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

**Izleček:** Kratek pregled začetkov slovenske elektroakustične glasbe služi kot izhodišče za prediranje v sočasno ukvarjanje z elektronskim medijem. Na osnovi ankete, opravljene med reprezentativnimi slovenskimi glasbeniki, ki se ukvarjajo z elektroakustično glasbo in pripadajo različnim glasbenim žanrom, so izpostavljeni vzroki za sodobno aktualnost elektronskega medija.

**Ključne besede:** slovenska glasba 20. stoletja, elektroakustična glasba, alternativna glasba, konceptualna umetnost, večmedijski projekt

**Abstract:** A short survey of the beginnings of Slovenian electro-acoustic music serves as starting point for questioning the present involvement with the electronic media. The results of an opinion poll conducted among representative Slovene musicians of different musical genres engaged in electro-acoustic music are interpreted in the light of present motivations for electronic composition and its topicality.

**Keywords:** 20<sup>th</sup> Century Slovenian music, electro-acoustic music, alternative music, conceptual art, multimedia project

Glavni namen članka ni podajanje jasnega zgodovinskega pregled razvoja elektroakustične glasbe v Sloveniji, temveč bolj izpostavitve spremenljivih razlogov za uporabo elektronskih sredstev v glasbi in prepričevanje odnosa širše slovenske glasbene kulture do elektronskega medija in materiala. Ta se je v zadnjih petdesetih letih drastično zaobrnil, zato služi uvodna kratka skica začetkov elektronske glasbe na Slovenskem predvsem kot tista matrica, na podlagi katere je mogoče motriti razvoj elektronske glasbe, ki dandanes zaobsega precej različne, včasih ostro kontrastne žanre in tokove, ki segajo od umetnostne glasbe do popularnih zvrsti. Nekaj zadržkov prinaša že termin *elektroakustična glasba*, ki ga v članku razumem kot zbirni pojem za vsakršno glasbo, pri produkciji katere opravljajo prevladujočo vlogo elektronske naprave za manipuliranje, generiranje in posredovanje zvoka, s čimer presegamo zgodovinsko dihotomijo med *konkretno glasbo* (francoski termin *musique concrète* je označeval manipulacijo realnih zvočnih predmetov) in *elektronsko glasbo* (izraz so uporabljali v petdesetih letih prejšnjega stoletja nemški skladatelji, ki so kot izvore zvočnosti uporabljali skoraj izključno elektronske generatorje

zvoka).<sup>1</sup> V središče oznake se tako selijo sredstva produkcije in ne več oblika materiala, s čimer želimo naznačiti tudi eno izmed osrednjih sprememb v odnosu do elektronskega medija, o kateri bo več govora v nadaljevanju.

Elektroakustična glasba na Slovenskem še ni doživela prave zgodovinske in muzikološke osvetlitve, kar je gotovo pomemben podatek, ko se sprašujemo o njeni vlogi in pomenu v širši slovenski glasbeni kulturi. Najti je mogoče le posamične, sporadične zapise<sup>2</sup> ali lastne skladateljske komentarje,<sup>3</sup> medtem ko popolnoma manjkajo analitične ali širše sintetične študije. Za takšno zanemarjanje elektroakustične glasbe na Slovenskem je mogoče poiskati vsaj dva vzroka. Prvi problem predstavlja zapleten ontološki status elektroakustične glasbe, ki povzroča analitične težave, zaradi katerih je analitično orodje, s katerim je mogoče prodirati v specifične značilnosti elektroakustične glasbe, še slabo razvito, drugi pa je povezan s sorazmerno nizko odmevnostjo elektroakustične glasbe znotraj slovenske glasbene kulture, o čemer med drugim priča tudi dejstvo, da je bila sekcija za elektroakustično glasbo znotraj Društva slovenskih skladateljev ustanovljena šele pred sedmimi leti.

Še največ informacij o začetkih elektroakustične glasbe na naših tleh daje tekst skladatelja Bora Turela, ki je bil objavljen v antološki zgoščenki o prvih slovenskih skladateljih v elektronskih studiih.<sup>4</sup> Turel v svojem pregledu precej drzno postavlja začetek slovenske elektroakustične glasbe v leto 1963, ko je Darijan Božič (1933), član kompozicijske skupine Pro musica viva, prvič eksperimentiral z neinstrumentalnimi zvoki in snemalno opremo v studiu Radia Slovenije. Kot v mnogih drugih ekonomsko manj močnih državah je bil tudi v Sloveniji (oz. Jugoslaviji) glavni problem povezan s primerno opremo in dostopom do elektronskega studia. Zato nas niti ne more presenetiti, da so bile prve elektroakustične kompozicije napisane oz. izdelane v tujini. V naslednjih letih so novi medij neodvisno raziskovali kar trije skladatelji. Igor Štuhec (1932), prav tako član skupine Pro musica viva, je študiral na Dunaju na Visoki šoli za glasbo in dramske umetnosti, kjer je imel dostop do zvočnega laboratorija.<sup>5</sup> V njem je realiziral vrsto elektroakustičnih kompozicij, med drugim leta 1965 tudi Študijo, v kateri je uporabil različne vrste generatorjev. Še en član skupine Pro musica viva, Milan Stibilj (1929), je prav v istem času obiskoval Inštitut za sonologijo v Utrechtu.<sup>6</sup> Tam je v elektronskem studiu leta 1968 izdelal skladbo *Mavrica*,

<sup>1</sup> Simon Emmerson in Denis Smalley, Electro-acoustic music, *Grove Music Online* (27. september 2011); Elena Ungeheuer in Martin Supper, Elektroakustische Musik, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 2*, Kassel [...], Bärenreiter 1995, stolp. 1717–1765.

<sup>2</sup> Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem / Music in Slovenia through the aspect of notation*, Ljubljana, Založba ZRC, 2003; Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

<sup>3</sup> Milan Stibilj, *Mavrica za štirikanalni magnetofonski trak, Slovenski glasbeni dnevi 1987. Vidiki sodobne glasbene vzgoje*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival, 1987, str. 129–130

<sup>4</sup> Bor Turel, *Oscilacije v ateljeju, odboji zvenov do zvezd, Oscilacije v ateljeju. Slovenska elektroakustična glasba*, Ljubljana, Edicije Društva slovenskih skladateljev, 2004 (komentar na zgoščenki).

<sup>5</sup> Sara Železnik, *Simfonična dela Igorja Štuheca*, Ljubljana 2009, str. 31 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, diplomsko delo).

<sup>6</sup> M. Barbo, nav. delo, str. 124; Lutz Lesle, Milan Stibilj, *Komponisten der Gegenwart*, ur. Hanns-Werner Heister in Walter-Wolfgang Sparrer, München, Edition Text + Kritik, 1992–.

ki jo je posnela znamenita založba Philips in izdala v nizu gramofonskih plošč z naslovom *Elektronska panorama*, v kateri so svoja dela predstavili številni izstopajoči avtorji novega medija (med drugim F. Bayle, L. Ferrari, P. Henry, G. M. Koenig, W. Kotonski, I. Malec, B. Parmegiani, K. Penderecki, G. Reibel, Bogusław Schaeffer, J. Viink), ki so delovali v studiih v Parizu, Tokiu, Varšavi in Utrechtu.

Poseben primer predstavlja Janez Matičič (1926), ki se je elektroakustični glasbi zavezal za daljše obdobje kot Štuhec in Stibilj, saj oba po šestdesetih letih nista več ponovila »izleta« v elektronski studio. Matičič je od leta 1959 naprej v Parizu študiral kompozicijo pri slavni pedagoginji Nadii Boulanger, v francoski prestolnici pa je navezal tudi stike z znamenito skupino GRM (Groupe de recherches musicales), katere delo je usmerjal oče konkretne glasbe, Pierre Schaeffer.<sup>7</sup> V takšnem okolju je Matičič več kot desetletje (1966–77) ustvarjal elektroakustična dela in preizkušal različne kombinacije instrumentalnega in elektronskega medija (tak tipični primer druženja predstavlja delo *Cosmophonie* za klavir in magnetofonski trak iz leta 1970).

Za vse naslednje stopnje v razvoju elektroakustične glasbe na Slovenskem je značilno, da so skladatelji možnosti elektronskega medija le preizkušali, nato pa so se takoj spet vrnil h klasični vokalni ali instrumentalni kompoziciji. To še posebej velja za naslednja dva predstavnika skupine Pro musica viva, za Jakoba Ježa (1928) in Lojzeta Lebiča (1934). Sredi sedemdesetih let sta Jež in Lebič obiskala elektronski studio v Beogradu, ki je bil ustanovljen leta 1971 in ga je vodil skladatelj Vladan Radovanović skupaj s fizikom Paulom Pignonom. V Beogradu je Jež zasnoval skladbo *Pogled zvezd II* (1976), Lebič pa *Atelje II*, ki ga je kasneje razširil v *Atelje III* za violončelo in magnetofonski trak, in prav ta verzija je bila kasneje izvedena v Parizu v okviru koncerta zasedbe Ensemble InterContemporain. Ježa in Lebiča lahko zatorej štejejo za »prva slovenska skladatelja, ki sta svoji elektronski kompoziciji izdelala na domačih tleh«,<sup>8</sup> toda po tej kratki epizodi nista več pisala elektroakustičnih kompozicij. Že leta 1977 je Lebič povzel svoj odnos do elektroakustične glasbe v enostavno misel: »Ne čutim potrebe, da bi se skoraj vrnil v svet elektronske kompozicije, čutim pa že po dosedanjih izkušnjah do elektronske glasbe enako spoštovanje, kot do vsega, kar ustvarja človeški um v svojem neugnanem stvariteljskem iskanju.«<sup>9</sup> Ta kratka misel meče v povezavi s prepričanjem Lebiča o tem, da so se skladatelji skupine Pro musica viva, ki so se s sodobno modernistično govorico spoznali na festivalu Varšavska jesen, modernizma naučili »iz druge roke«,<sup>10</sup> torej že po velikih spremembah, ki sta jih prinesla v petdesetih letih predvsem Boulezov serializem in Cageovo vključevanje naključja v kompozicijski in izvajalski proces, zanimivo luč na takšen fragmentarni razvoj elektroakustične glasbe v Sloveniji. Slovenski glasbeni modernizem ni bil nikoli radikalen, saj skladatelji niso preizkušali drastičnih serialnih metod in glasbenega toka niso prepuščali naključnim odločitvam, zato posledično tudi niso čutili potrebe, da bi svoje nove kompozicijske ideje do konca izpolnili v elektronskem

<sup>7</sup> Aleš Miholič, *Klavirski opus Janeza Matičiča do leta 1960*, Ljubljana 2005, str. 9 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo); Borut Loparnik, Pogovor z Janezom Matičičem, *Nova revija* 43–44/4 (1985), str. 1469–1477.

<sup>8</sup> Kaja Šivic, Slovenca pri »glasbenem stroju«, *Glasbena mladina* 7/3 (1977), str. 8.

<sup>9</sup> Citirano po nav. delu.

<sup>10</sup> Cvetka Bevc, Glasba je zvoneča metafizika, *Slovenec* 1992/76 (11. 6. 1992), str. 21.

studiju, kot je bilo to značilno za pionirje serializma, kakršna sta bila P. Boulez in K. Stockhausen. Po drugi strani pa bi bilo morda mogoče iskati vplive teh bežnih stikov z elektroakustično glasbo v instrumentalnih skladbah, še posebej tistih, zasnovanih za večji simfonični orkester. V resnici je na nekatere izmed zvočno-teksturnih postopkov v Lebičevih simfoničnih delih vplivala izkušnja dela v elektronskem studiu,<sup>11</sup> podobno kot se zdi, da je K. Penderecki navdih za svojo *Žalostinko za žrtve Hirošime* izpeljal iz tipičnih elektronskih zvočnih mas.

Šele generacija skladateljev, rojenih v petdesetih letih, je namenila več pozornosti elektroakustični glasbi. To še posebej velja za Bora Turela (1954) in Marjana Šijanca (1950). Še posebej zanimivo je raziskovanje Turelovega razvoja, saj je eden izmed redkih slovenskih skladateljev, ki je prišel v stik z ameriško glasbeno avantgardo in lahko zato v njegovih delih odkrivamo sledi idej Johna Cagea in kroga njegovih »učencev«. V sedemdesetih letih je napisal nekaj skladb za preparirani klavir, nato pa tudi nekaj kompozicij, v katerih se je spogledoval z minimalizmom. Poleg prepariranega klavirja in vključevanja naključja je mogoče kot Cageov vpliv razumeti tudi Turelovo združevanje glasbe in gledališča – tako je pripravil prvi happening v Sloveniji (*Zvok, ne jezi se*, 1974), leta 1977 pa je ustanovil skupino za eksperimentalno glasbo SAETA. Nove pomembne impulze je Turel prejel na tečajih elektronske glasbe, ki se jih je udeležil v Marly-le-Roi v Franciji leta 1976 in v Orfordu v Kanadi leta 1977, šest let kasneje pa je obiskoval predavanja G. Reibela na pariškem Konservatoriju. Ko se je vrnil iz Pariza, se je popolnoma posvetil elektroakustični glasbi, območje svojega zanimanja pa je razširil z večmedijskimi projekti, skladbami, ki jih je mogoče poimenovati kot *ars acustica*, in konceptualnimi deli, ki so nastajala v sodelovanju z umetniki iz drugih umetnostnih panog. Kot vodja sekcije za elektroakustično glasbo pri Društvu slovenskih skladateljev deluje danes kot »skriti« mentor novi generaciji skladateljev elektroakustične glasbe (Mihael Paš, Gregor Pirš, Bojana Šaljić-Podešva), zato ga lahko upravičeno imamo za osrednjo figuro slovenske elektroakustične glasbe.

Simptomatično je, da Turela ni privlačila samo elektroakustična glasba, temveč tudi multimedialnost in da je skoraj v celoti opustil komponiranje za neelektronske medije. Podobno velja tudi za Marjana Šijanca, ki se je v elektroakustični glasbi izpopolnjeval sredi osemdesetih let v Beogradu pri Vladanu Radovanoviću. Šijanca so očarale možnosti novega medija in tehnologije, zato je s svojim študijem nadaljeval na Inštitutu za nuklearno fiziko v Vinči, kjer je študiral računalniško programiranje. Če lahko Turela štejemo za pionirja radiofonskih kompozicij, novih oblik glasbenega gledališča in večmedijskih projektov, potem lahko Šijanca uvrstimo med začetnike računalniške glasbe na Slovenskem, saj je med drugim razvil posebno algoritmično kompozicijsko metodo, temelječo na strogem serializmu magičnih kvadratov. Odločitev za ukvarjanje z elektronsko glasbo se torej pri Turelu in Šijancu močno razlikuje od motivacij, ki so v studio prignale prvo generacijo skladateljev elektroakustične glasbe. Oba sta sledila posledicam informacijske dobe in novih tehnologij, kar lahko imamo celo za bistvo njunih estetik.

V primerjavi z razvojem elektroakustične glasbe v Evropi je mogoče zgodovino

<sup>11</sup> Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*, Ljubljana 2002 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo).

slovenske elektroakustične glasbe ujeti v jasno ločene korake po desetletjih. Prve skladbe (I. Štuhec, J. Maticič, M. Stibilj) so nastale desetletje kasneje kot v Parizu in Kölnu, desetletje kasneje so bile prve skladbe napisane »doma« (L. Lebič, J. Jež), deset let kasneje je z delom pričela generacija skladateljev (B. Turel, M. Šijanec), ki se je v celoti posvetila elektroakustičnemu mediju, in skoraj natančno po petih desetletjih od prve elektroakustične kompozicije, Štuhecove Študije, je bila ustanovljena sekcija za elektroakustično glasbo pri Društvu slovenskih skladateljev, ki si je za svoj osrednji cilj zastavila ustanovitev elektronskega studia.<sup>12</sup>

Toda opazovanje razvoja v logiki takšnih premočrtnih liniji v aktualni sodobnosti ni več mogoče. Še preden se je namreč v Sloveniji odprl javno dostopni, polno opremljeni elektronski studio, je hiter razvoj računalniške tehnologije omogočil precej cenejši in lažji dostop do elektroakustične kompozicije. Še bolj pomembno pa je, da je računalniška doba prinesla nekakšno demokratizacijo glasbe: elektronske medije lahko danes uporablja praktično vsakdo, ne le glasbeno visoko izobraženi posamezniki. Elektronska glasba se je tako razlila čez ozke robove umetnosti oz. »klasične« glasbe, kakršno definirajo javna občila. Danes zato elektronska glasba prevladuje v precej različnih zvrsteh – srečamo jo tako v umetnostni glasbi kot tudi konceptualni umetnosti in popularnih žanrih. V času hitrega razvoja in večje dostopnosti elektronskih glasbenih sredstev so postali vzroki, ki so pripeljali do začetka elektroakustične glasbe, pozabljeni. Zato nas niti ne more presenetiti, da nam internetni brskalnik, če vanj vnesemo sintagmo »slovenska elektronska glasba«, najprej prikaže strani, na katerih je mogoče prebrati, da sta »očeta« slovenske elektronske glasbe Aldo Ivančič in Iztok Turk<sup>13</sup> – prvi je legendarni DJ, ki je prvi v Sloveniji na svojih gramofonih vrtel plošče s punkom, rapom in techno glasbo in je bil član kulture pop skupine Borghesia, drugi pa se je uveljavil kot glasbenik in producent glasbe za punk in techno skupine (Videosex).

V drugem delu razprave se zato sprašujem predvsem, kdo se danes ukvarja z elektroakustično glasbo v Sloveniji in zakaj, najpomembnejša dilema pa je pri tem povezana z vprašanjem žanrske raznolikosti. V ta namen sem izbral izstopajoče avtorje elektronske glasbe iz različnih žanrov, ki sem jim nato poslal vprašalnik z vprašanji o njihovi glasbeni izobrazbi, žanru, ki mu pripadajo, o vzrokih za delo z elektronskimi mediji, o pomembnih vplivih in o njihovem poznavanju sodobne glasbe doma in v tujini. Vprašalnik sem poslal trinajstim avtorjem, predstavnikom različnih glasbenih žanrov. Prejel sem devet odgovorov (Grega Tao Vrhovec Sambolec, Vasja Progar, Borut Kržišnik, Miha Ciglar, Borut Savski, Jernej Marušič, Marko Karlovčec, Bojana Šaljić-Podešva in Tomaž Grom) in med tistimi, ki niso odgovorili, ni mogoče razpoznati jasnega vzorca, ki bi vodil do enostavnih zaključkov: izpolnjenega vprašalnika nisem prejel od techno glasbenika, konceptualnega umetnika, alternativnega glasbenika in klasičnega skladatelja. Pomanjkanje zanimanja za refleksijo očitno ni povezano z glasbenim žanrom in alternativni glasbeniki ali avtorji pop

<sup>12</sup> Sekcija za elektroakustično glasbo pri Društvu slovenskih skladateljev (spletna stran Društva slovenskih skladateljev, 27. september 2011).

<sup>13</sup> Elektro Arhiv: Zgodovina slovenske elektronske glasbe (<http://www.karantanija.com>, 15. oktober 2010).

glasbe nimajo direktno negativnega odnosa do muzikološke raziskave, čeprav drugače pogosto izražajo svoje nelagodje in nezaupanje do akademske sfere in glasbenih institucij.

Na vprašanje o žanru svoje glasbe so glasbeniki, vključeni v raziskavo, odgovorili s široko paleto zvrsti – tako so navedli, da delujejo na področjih svobodne improvizacije, eksperimentalne kompozicije, elektroakustične glasbe, zvočne umetnosti (*sound art*), konceptualne umetnosti, upodablajoče umetnosti, kakor tudi v zvrsteh industrijske, stokhastične in algoritmične glasbe. Samo eden izmed skladateljev je izrecno poudaril, da ustvarja sodobno umetnostno glasbo, nihče pa se ni postavil v kontekst popularne glasbe. Iz tega je mogoče razbrati, da nova generacija ne čuti tako jasne razločnosti med umetnostnimi in popularnimi žanri. To misel samo še potrjujejo sezname skladateljev, ki jih anketiranci navajajo kot svoje zglede. Spet imamo opravka s širokim rastrom, ki se razteza od osrednjih osebnosti umetnostne glasbe 20. stoletja (E. Varèse, C. Ives, K. Stockhausen, M. Kagel, G. Ligeti, K. Penderecki, I. Xenakis), t. i. »zgodovinske« avangarde (L. Russolo), ameriških avangardnih skladateljev in minimalistov (J. Cage, C. Wolff, M. Feldman, La Monte Young, T. Riley, P. Glass), začetnikov eksperimentalne glasbe (A. Lucier), gibanja Fluxus in drugih konceptualnih umetnikov do jazzovskih glasbenikov (J. Coltrane, O. Coleman), pop glasbe, punka, bluesa, rocka, reggaeja, dub glasbe, hip hopa in etna. Takšno odprtost je mogoče samo še podčrtati z mislijo Grega Taa Vrhovca Sambolca (1972), da »ga zanimajo glasba in ideje ne glede na to, od kod prihajajo, le da so zanimive in navdihujoče.«<sup>14</sup>

Širok nabor raznolikih vplivov je mogoče povezati tudi z glasbeno izobrazbo izbranih glasbenikov. Spet pa ni mogoče postaviti enotnega pravila – trije med njimi nimajo formalne izobrazbe in so samouki, dva formalno nista dokončala študijev, vendar sta nekaj let študirala instrument oz. kompozicijo, dva imata visokošolsko izobrazbo glasbene smeri (skladateljica, instrumentalist), dva pa sta si pridobila sorazmerno visoko stopnjo akademske izobrazbe, čeprav je bila »pot« njunega študija precej kompleksna, polna številnih meandrov. G. T. Vrhovec Sambolec je tako najprej študiral klarinet, nato kompozicijo pri L. Andriessnu v Haagu, vendar je kasneje opravil magisterij iz podobe in zvoka, ki ga je dopolnil z intenzivnim študijem sonologije. Podobno je bila polna obratov tudi izobraževalna pot Mihe Ciglarja (1980), ki se je najprej učil saksofona, nato študiral glasbeno pedagogiko, se spet povrnil k instrumentu in študiral saksofon in jazzovsko glasbo, dokler ni končal študija zvočnega inženirstva na Tehnični univerzi v Gradcu. Pregledovanje izobraževalnih preokretov obeh omenjenih umetnikov meče novo luč na tiste, ki so brez formalne izobrazbe. Zdi se namreč, da ne obstaja primerna izobraževalna ustanova ali vsaj program, ki bi pokrival potrebe sodobnega umetnika, ki ga ne zanimajo zgolj skrivnosti glasbene teorije, analize in kompozicijske tehnike, temveč bi si rad pridobil tudi znanja o novih tehnologijah. Zato je značilno, da je Vrhovec Sambolec študiral *artsience* in da je Ciglar prejel diplomu na tehnični univerzi.

Toda v anketi zajeti glasbeniki ne iščejo le alternativnih možnosti za izobraževanje, temveč tudi alternativne kraje za predstavitev svojih del. Nihče med njimi svojih del ne izvaja redno v koncertnih dvoranah ali v klasičnih glasbenih ustanovah. Svoja mesta najdejo v klubih (Gromka, diskoteke in mladinski centri), na odrih, ki so namenjeni predvsem

<sup>14</sup> Grega Tao Vrhovec Sambolec v vprašalniku, izpolnjenem 5. 10. 2010.



sodobnemu plesu ali eksperimentalnemu gledališču (Stara elektrarna, Glej, Španski borci), v galerijah (Kapelica, ŠKUC, Kibla, Moderna galerija), koncerte pa prirejajo tudi v lastnih domovih ali pa nagovarjajo občinstvo zgolj prek elektronskih ali internetnih medijev (zgoščenke, internetne strani). Vzroki za takšno navezanost na alternativna prizorišča niso enostavni in enostranski. Nekateri med glasbeniki namreč decidirano zavračajo tradicionalna koncertna prizorišča – Borut Savski (1960) odkrito prizna, da ga ne zanima klasični koncertni podij, saj čuti izrazit odpor do akademske sfere<sup>15</sup> –, medtem ko so drugi nekako prisiljeni v iskanje nevsakdanjih glasbenih prizorišč (M. Ciglar pove, da bi sam rad svoja dela predstavljal v običajnih koncertnih dvoranah<sup>16</sup>). To pomeni, da predsodki prihajajo z obeh strani in da na bolj formalni ravni »velika razmejitev«<sup>17</sup> med institucionalizirano umetnostno glasbo in »alternativnimi« žanri še obstaja.

Prav posebej zanimivo je vprašanje, povezano z vzroki, zakaj mlade generacije opuščajo komponiranje za tradicionalne instrumentalne in/ali vokalne zasedbe ter se v veliki meri ukvarjajo predvsem z elektronskimi mediji. Prvo pomembno spoznanje je, da so se vzroki za zatekanje k elektronskim medijem v zadnjih petdesetih letih bistveno spremenili. Zgodnji mojstri elektroakustične glasbe so v studiu hoteli zaradi dveh v resnici precej različnih vzrokov. Nekateri so iskali nov glasbeni material (konkretni zvoki in zvoki, generirani zgolj s pomočjo elektronskih naprav), medtem ko so drugi, še posebej zgodnji serialisti, v studiu skušali dokončno izpolniti svoj cilj o totalno organizirani glasbi, saj jim je elektronska oprema omogočala eksekucijo matematično natančnih proporcev. Vzroki so bili torej na eni strani povezani z vprašanjem glasbenega materiala in na drugi z vprašanjem kompozicijske tehnike. Petdeset let kasneje pa mlada generacija navaja popolnoma drugačne motive. Nekateri pri tem izpostavljajo duha (*Zeitgeist*) informacijske dobe, v katerem gre očitna prednost elektronskim, celo digitalnim medijem. Za B. Savskega je tako pomembno, da »se skladatelj poravnava z dobo«,<sup>18</sup> v kateri živi, in izbrana elektronska tehnologija »odraža čas, ideologijo in celo politiko«<sup>19</sup> današnjega dne. Na podoben način zagovarja elektronski medij tudi G. T. Vrhovec Sambolec, ki opravičuje odločitev za elektronski medij z enostavnim dejstvom, da so elektronske naprave postale sestavni del našega vsakdanjega življenja. Pri tem dodaja, da »elektronski medij po eni strani vpliva na [njegovo] vsakdanje življenje, po drugi strani pa omogoča specifične efekte in akcije – komuniciranje na daljavo, hitro preverjanje abstraktnih idej [...], ustvarjanje in izumljanje novih zvočnih svetov«.<sup>20</sup> Toda drugi glasbeniki navajajo precej bolj banalne vzroke. Vasja Progar (1986) pove, da je bil končni vzrok, zaradi katerega se je odločil, da se zaveže elektronski glasbi, povezan z neskončnimi zapleti z izvajalci, klasično izobraženimi glasbeniki, ki imajo malo izkušenj s sodobnimi izvajalskimi tehnikami in notacijami ali pa imajo preprosto splošno averzijo do sodobne umetnosti.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Borut Savski v vprašalniku, izpolnjenem 6. 10. 2010.

<sup>16</sup> Miha Ciglar v vprašalniku, izpolnjenem 8. 10. 2010.

<sup>17</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

<sup>18</sup> Borut Savski v vprašalniku, izpolnjenem 6. 10. 2010.

<sup>19</sup> Prav tam.

<sup>20</sup> Grega Tao Vrhovec Sambolec v vprašalniku, izpolnjenem 5. 10. 2010.

<sup>21</sup> Vasja Progar v vprašalniku, izpolnjenem 1. 10. 2010.

Nova generacija ne glede na to, ali so njeni vzroki za zavezanost elektroakustični glasbi povezani s sodobnim stanjem tehnologije in splošno družbeno in socialno klimo ali pa s pragmatičnimi težavami z izvajalci sodobne glasbe, nakazuje jasne spremembe v splošni glasbeni kulturi. Najprej je mogoče opaziti zbrisane stare hierarhije in mej med različnimi glasbenimi žanri – prizadevanje današnjih glasbenikov, ki se ukvarjajo z elektronsko glasbo, je težko enoznačno postaviti v kontekst popularne ali umetnostne glasbe. Vsi želijo delovati neodvisno od utrjenih glasbenih institucij in tudi ne iščejo stika z glavnimi predstavniki elektroakustičnega »gibanja« znotraj Društva slovenskih skladateljev. Zavetje iščejo v okolju vizualnih umetnosti. Glavni razlog za takšno povezovanje gre iskati v prevladujoči večmedijski obliki njihovih projektov, ki so večinoma izpeljani znotraj konteksta vizualnih umetnosti, ki so bile v zgodovinskem pogledu prve, ki so se odprle za podobne povezave. M. Ciglar opozarja, da »se je vizualna umetnost v šestdesetih letih radikalno spremenila, ta sprememba pa je vodila od modernizma preko minimalizma proti konceptualni umetnosti. Glasba še vedno čaka na takšen preboj.«<sup>22</sup> Ta osrednja razlika med vizualno umetnostjo in glasbo se odraža tudi na ravni strokovnega usposabljanja. Nova generacija ne najde primerne izobraževalne ustanove ali programa, ki bi ponujal znanja o uporabi novih tehnologij v umetnosti in bi dajal na splošno več informacij o sodobnih umetniških formah. Toda takšna situacija ni nova – lahko jo primerjamo s situacijo v sredini 19. stoletja, ko so se skladatelji še vedno učili pravil strogega renesančnega kontrapunkta, čeprav so bile osrednje estetske zahteve tistega časa povezane z romantično idejo karakterističnega, ki jo je bilo mogoče uresničiti predvsem v melodiki.

Toda najbolj pomembno spoznanje je, da nova generacija elektronskih sredstev ne uporablja zaradi poudarjenega iskanja novega glasbenega materiala ali zaradi najbolj trivialnega navdušenja nad novimi tehnologijami. Odločitev za elektronski medij odraža predvsem glavne značilnosti, osrednjo klimo oz. *Zeitgeist* sodobnega časa. Nenavaden paradoks slovenske glasbene kulture je, da je zgornja skupina umetnikov pogosto označena kot alternativna, čeprav se ukvarja z najbolj perečimi problemi naše sodobne družbe in torej v resnici predstavlja nekakšen *mainstream*.

---

<sup>22</sup> Miha Ciglar v vprašalniku, izpolnjenem 8. 10. 2010.



ELECTRO-ACOUSTIC MUSIC IN SLOVENIA IN THE PAST AND PRESENT:  
ALTERNATIVE OR MAINSTREAM?

Summary

The development of electro-acoustic music in Slovenia can be divided into regular ten-year steps: the first compositions (I. Štuhec, J. Matičič, M. Stibilj) were realized in electronic studios abroad in the mid sixties, whereas ten years later the first compositions were written on “native soil” (J. Jež, L. Lebič). A decade later a new generation (B. Turel, M. Šijanec), which was fully devoted to electro-acoustic media, began its work, and almost five decades after the completion of the first Slovene electro-acoustic composition the section for electro-acoustic music within the Society of Slovene Composers was established. But, even before a public accessible fully-equipped electronic studio was established in Slovenia, the rapid development of computer media enabled much more inexpensive access to electro-acoustic composition. In this way electronic media can be used by practically everybody, so that electronic music has spilled over the narrow borders of art music, and now dominates very different genres.

For the second part of the investigation distinguished authors from different genres, who are involved in electronic music, were selected and asked to fill in a brief questionnaire about their musical education, their genre, about reasons for working with electronic resources, about important influences, and about their knowledge of contemporary music at home and abroad. One of the main results of this opinion poll was the notion that the reasons for creating electronic music have changed drastically over the last fifty years. Nowadays they are linked to the contemporary state of the technology, and to the general climate in society (the “information era”), or to the simple pragmatic problems concerned with the performers of new music.

The old hierarchy and borders between different musical genres are blurred – it is hard to place the endeavours of today’s electronic musicians firmly within the context of popular or art music. They themselves want to be independent of established musical institutions, and they also do not seek a connection with the main representatives of the electro-acoustic movement within the Society of Slovenian Composers. However, they are looking for shelter within the context of visual arts. The main reasons for such links stem from the dominance of multimedia projects, which are mostly carried out within those fields of the visual arts which were historically the first to be open for such artistic connections. This major difference between the visual arts and music is also reflected in the level of professional training. The new generation cannot find proper educational institutions or programs where it could learn how to use the new technology and get more information about contemporary art forms. Contemporary Slovene musical culture is wrapped in a strange paradox: the group of musicians who compose and work in and with electronic media has been labelled as alternative, even though they are involved in the central problems of today’s society.