



# GLASBENA REVOLUCIJA PROJEKT DARMSTADT

- Studio za sodobno glasbo UL AG
- Študenti slikarstva in kiparstva ter smeri Video, animacija in novi mediji, UL ALUO
- Oddelek za muzikologijo, UL FF

24. 5. 2022 ob 20.00  
Klub Cankarjevega doma

Univerza v Ljubljani  
Akademija za glasbo



cankarjev dom



# GLASBENA REVOLUCIJA

## Projekt Darmstadt

Razvoj glasbe v 20. stoletju je prekinil vzpon totalitarnih režimov, ki so v želji po vseobsegajočem obvladovanju družbenega in osebnega življenja posegli tudi v glasbeno umetnost. Po koncu druge svetovne vojne se tako razvoj ni mogel nadaljevati, ne da bi se mlade generacije skladateljev najprej spoznale z vsem, kar jim je bilo v zadnjih letih prikrito. Prav z namenom izobraževanja mladih o glasbi, nastali v letih nacistične diktature, se je porodila ideja o poletnem tečaju nove glasbe. Prvi poletni inštitut je leta 1946 v nemškem Darmstadtu (sicer večidel zravnanim v bombnem napadu septembra 1944) organiziral glasbeni kritik Wolfgang Steinecke (ki se je na tečajih udeleževal do svoje smrti leta 1961) z nezanemarljivo finančno podporo Združenih držav Amerike. Tečaji so na začetku potekali vsako leto, nato pa od leta 1970 le vsaki dve leti. Mladi skladatelji so se na njih spoznali z najnovejšimi kompozicijskimi nazori, velik del tečajev pa so predstavljale tudi glasbene produkcije novih del. Darmstadt je tako postal eden izmed glavnih in mednarodno priznanih centrov sodobne glasbe.

Po smrti Wolfganga Steineckega je njegovo vlogo prevzel Everett Helm, skladatelj in glasbeni vodja zvezne dežele Hessen, delo slednjega pa sta nadaljevala Friedrich Hommel in Solf Schaefer. Že od samih začetkov tečaja je bila vidnejša vloga podeljena tudi Arnoldu Schönbergu, ki pa se zaradi birokratskih ovir tečaja ni mogel nikoli osebno udeležiti. Na poletnih inštitutih so se sicer zvrstila številna druga mednarodna znana imena kot na primer Theodor W. Adorno, Alois Hába, Ernst Krenek, Olivier Messiaen, Edgard Varèse, Hermann Scherchen, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Morton Feldman, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Wolfgang Rihm, Karlheinz Stockhausen in Iannis Xenakis.

V Darmstadtu se je tako rodila darmstadtška šola, ki jo primarno povezujemo s serialno glasbo petdesetih let 20. stoletja in skladatelji, kot so Nono, Maderna, Stockhausen in Boulez. Skovanko »darmstadtška šola« je leta 1957 na enem izmed svojih predavanj prvi uporabil Luigi Nono, ko je želel opisati serialistično glasbo v Darmstadtu. Darmstadtški šoli so sicer sledili tudi nekateri drugi skladatelji, ki so si želeli biti del najnovejšega razvoja glasbene misli. A nekateri opazovalci tečaja so z leti začeli opozarjati na enostransko ideološko usmeritev Darmstadta, ki je začel brezsravno povzdigovati dvanajsttonsko kompozicijsko tehniko ter posledično slavil vse skladatelje, privržene dodekafoniji, in zavračal drugačne glasbeno-estetske nazore. In čeprav naj bi prav Darmstadt ponujal izhod iz ustvarjalne krize povojne skladateljske generacije, je kmalu postal dogmatičen ter s tem omejujoč in izključujoč. Oznaka Darmstadt si je s tem prislužila negativno konotacijo, saj naj bi bila glasba darmstadtške šole »uborna«, podvržena vseobvladujočim pravilom. Vse to je, kot piše glasbeni kritik Alex Ross v svoji knjigi *Drugo je hrup*, neizogibno vodilo v razkol glasbene umetnosti, tako da lahko še danes opazujemo dihotomijo med klasičnim in avantgardnim.

Tečaj je mogoče obiskati še danes ter nosi status vodilnega foruma za napredno in eksperimentalno glasbo. Na tečajih se izvajajo koncerti sodobne glasbe ter delavnice, predavanja in debate. Za najbolj izvrstna dela in izvedbe se podeljuje glasbena nagrada Kranichstein. Dela, fotografije, zvočni posnetki in preostalo gradivo pa so arhivirani v Mednarodnem darmstadtškem glasbenem inštitutu (IMD), ki je bil ustanovljen kmalu po začetku poletnih tečajev.

Spored:

### **Anna Thorvaldsdottir**

FIELDS (Polja, 2016)

Benjamin Burger, basovski klarinet  
Martin Pinter, tolkala  
Jernej Bedekovič, klavir  
Stojan Kuhar, električna kitara  
izr. prof. Gal Faganel, violončelo  
Gašper Livk (Alumni UL AG), kontrabas

### **Tošio Hosokava**

BIRDS FRAGMENTS IIIb

(Ptičji fragmenti, 1990-1997)

Ana Birsa Krušec, kljunaste flavte  
Andraž Malgaj, harmonika

### **Hans Abrahamsen**

EFTERÅRSLIED (Jesenska pesem, 1992)

Sofija Zavratnik Kain, mezzosopran  
Matija Raičević, klarinet  
Anja Vujanović, violina  
Luka Papež, violončelo  
Alex Hren, klavir  
Lara Willewaldt, dirigentka

### **Rebecca Saunders**

SOLE (2018)

Andraž Malgaj, harmonika  
Martin Pinter, tolkala  
Jernej Bedekovič, klavir

\*\*\*

### **Arnold Schönberg**

PIERROT LUNAIRE, OP. 21 (1912)

1. Mondestrunken

3. Der Dandy

Rebeka Pregelj, glas  
Alenka Bogataj, flavta  
Benjamin Burger, klarinet  
Anja Kralj, violina  
izr. prof. Gal Faganel, violončelo  
Lovorka Nemeš Dular, klavir

### **Salvatore Sciarrino**

ESPLORAZIONE DEL BIANCO II

(Raziskovanje beline II, 1986)

Alenka Bogataj, flavta  
Benjamin Burger, basovski klarinet  
Anja Vujanović, violina  
Stojan Kuhar, kitara

### **Luciano Berio**

O KING (1968)

za glas, flavto, klarinet, violino, violončelo in klavir

Sofija Zavratnik Kain, mezzosopran  
Alenka Bogataj, flavta  
Matija Raičević, klarinet  
Anja Kralj, violina  
Luka Papež, violončelo  
Alex Hren, klavir  
Lara Willewaldt, dirigentka

### **Richard Barrett**

Codex XVI (2015)

za 6 ali več improvizirajočih izvajalcev in elektroniko

Matija Raičević, klarinet  
Arijan Mačak, altovski saksofon  
Andraž Malgaj, akordeon  
Ana Mir, rog  
Ana Birsa Krušec, kljunasta flavta  
Katja Klinc, Stojan Kuhar, kitare  
Lan Podletnik Ašič, Martin Pinter, tolkala  
Alex Hren, klavir

Mentorji:

izr. prof. Luka Juhart

doc. Simon Klavžar

doc. Steven Loy

Avtor vizualizacije na platnicah:

Gal Tič, študent UL ALUO

**Študenti drugega letnika ALUO s smeri Video, animacija in novi mediji** so za projekt *Zvočna revolucija* pripravili spremljevalni interaktivni video nastop v živo. Izdelali so digitalne vizualizacije, ki se v živo odzivajo na odigrano glasbo. Na dveh projekcijskih platnih ob koncertnem odru bodo glasbeni nastop pospremili vizualizacije študentov s pripravljenimi digitalnimi animiranimi vzorci in elementi, ki šele v živo, na koncertu, ob reakciji na glasbila ustvarijo končno, nepredvidljivo in nikoli povsem ponovljivo končno podobo, ki se zlije z glasbo in jo dopolni v celostno izkušnjo.

Avtorji animacij: Brajnik Manuel, Čop Filip, Jenko Mihelič Gaja, Lavrič Jan, Lončar Rok  
Mentor: izr. prof. Sašo Sedlaček

**Študenti slikarstva in kiparstva ALUO** so se ob zvokih tolkal, soprana in ptic povsem prepuščili naključju ter improvizaciji, ki sta jih skozi ustvarjalni proces vodila do likovno umetniške vizualizacije skladb glasbene šole Darmstadt. Vsaka skladba programa je tako dobila dve različni interpretaciji, ki sta nastajali ločeno, kot posamezen odziv slikarja ali kiparja na določeno skladbo. Dela so nastajala simultano z glasbo, v eksperimentalnem likovnem jeziku trenutne inspiracije, njihova vsebina pa intuitivno, skozi prosto čustveno slo doživljanja zvokov in hrupa, pretvorjenih v ritme in melodijo, ter predstavljajo njihov vpogled v glasbeni svet.

Sodelujoči študentje: Gaja Bastarda, Jernej Hrovat, Gal Tič, Liza Jutra Norčič  
Mentorja: prof. dr. Uršula Berlot Pompe, doc mag. Vasja Lebarič

**Študent Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete UL** so pripravili komentar koncertnega programa in vsebino za koncertne liste.

Avtorji tekstov: Til Dečko, Lucija Gorjup, Tisa Mrhar, Lea Pinter, Ana Sodja, Neža Verbovšek  
Mentor: prof. dr. Gregor Pompe

Univerza v Ljubljani  
Akademija za glasbo



Univerza v Ljubljani  
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje



Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta



Islandska skladateljica **Anna Thorvaldsdottir** (1977) je kompozicijo študirala na Univerzi v Kaliforniji. S svojo na videz brezmejno domišljijo za najrazličnejše teksture in osupljive zvočnosti si je ustvarila ugled ene bolj prepoznavnih skladateljic sodobne glasbe. Njeno glasbo pogosto izvajajo po Evropi in v Združenih državah Amerike. Njena glasba je mogočna in nagonska, skladateljčina osrednja sposobnost pa je povezana z ustvarjanjem skorajda oprijemljivih, fizičnih zvočnih pokrajin. Rada piše za velike ansamble, svojo povezanost z naravo pa povezuje z življenjem v majhnem mestecu, obkroženim z gorami in oceanom. Zato ne preseneča, da išče navdih za svoja dela v naravi, njena glasba pa je neke vrste lasten ekosistem.

Na plošči *Aequa* (2016), pri kateri je sodelovala z izvajalci priznanega Mednarodnega sodobnega ansambla (ICE), raziskujejo svetleče odtenke zvoka. Album zajame čudovit kaos naravnega sveta, posamezne glasove, ki se razvijajo. S plošče je tudi skladba z naslovom **Polja** (*Fields*) za basovski klarinet, tolkala, klavir, električno kitaro, violončelo in elektroniko. Za skladbo je značilno vključevanje počasnih in liričnih godalnih melodij v goste, toge zvočne svetove. Ko se gradivo prenaša po ekosistemu inštrumentov, so melodije v nekaterih trenutkih v ospredju, v drugih pa se sprevrnejo v shrljiv vrtnec zvoka, ki ga ustvarjajo trki harmonij, udarni izbruhi in temnejša melodija. Kompleksno prepletanje melodij, harmonij in ritmov ustvarja lepoto, ki je tako kot naravni svet včasih vznemirjajoča in neobvladljiva.

**Tošio Hosokava** je bil rojen leta 1955 na Japonskem. Po študiju kompozicije in klavirja v Tokiu se je naprej izobraževal pri Isangu Yunu v Berlinu ter Klausu Huberju in Brianu Ferryhoughu v Freiburgu. Med letoma 1980 in 1982 je svoja dela predstavil na darmstadtskih poletnih tečajih ter se kmalu tudi mednarodno uveljavil.

Opus Hosokave izhaja iz glasbe povojne nemške avantgarde, hkrati pa lahko v njem opazujemo tudi elemente tradicionalne orientalske in japonske kulture (tako likovne kot glasbene). Slednjo lahko odkrijemo v pogosti uporabi posameznih zvenov ali tonskih višin, ki se jim skladatelj pozorno posveča od njihovega nastanka do izzvena ali kot pravi sam: »Ton pride iz tišine, živi in se v tišino povrne.« V glasbenem jeziku Hosokave lahko tako opazujemo preplet zahodne in vzhodne glasbene umetnosti, na njegovo delo pa močno vpliva tudi narava s svojo minljivostjo.

Narava vstopa tudi v skladateljjevo skladbo **Ptičji fragmenti III** (*Birds fragments III*), ki je bila napisana za 60. rojstni dan japonskega skladatelja Toruja Takemicuja. Hosokava jo je opisal z naslednjimi besedami: »V skladbi *Ptičji fragmenti III* šo tvori ozadje dejanske glasbe; če primerjam flavto s človekom ali ptico, potem je šo mati ali narava, ki jo obdaja. Flavta nadaljuje s svojim značilnim gibanjem, globoko navdahnjena z zvočno atmosfero japonskega inštrumenta.« Izvirno je skladba namenjena japonskemu tradicionalnemu inštrumentu šo iz bambusovih piščali z dvojnim jezičkom ter basovski flavti in pikolu, ki ju izvaja isti flavtist, lahko pa part za šo izvaja tudi harmonika.

V skladu s prevzetostjo Hosokave nad življenjem posameznega tona se tudi *Ptičji fragmenti III* rodijo iz enega samega tona. Šo oz. harmonika z zadržanimi toni, intervali in klustri, ki posledično nastanejo, ustvarja nepretrgano disonančno pedalno harmonijo, ob kateri poplesuje

melodičen part, ki ga v prvih treh odsekih skladbe izvaja basovska flavta. Ko njen glas sredi skladbe zamre, šo oz. harmonika kot na začetku poslušalca z enim samim tonom uvede v začetek drugega dela, v katerem nastopi piccolo. Basovska flavta in pihalo izvajata razgibano melodično linijo, nekakšno visoko stilizirano (ptičje) petje ter se poslužujeta več razširjenih izvajalskih tehnik (spihanih tonov z bolj ali manj določeno tonsko višino, vdihovanja oz. izdihovanja skozi ustnik, udarjanja s klavnami ...). Na določenih odsekih pa morata oba instrumentalista izvajati določene tonske višine celo z glasom med samim igranjem na instrument. Skladba se zaokroženo zaključuje tako, kot se je začela, na enem samem tonu, ki izgine v nič.

Danski skladatelj **Hans Abrahamsen** (1952) se je za glasbo zanimal že kot otrok, kmalu pa se je vpisal na Kraljevo akademijo za glasbo na Danskem, kjer je študiral rog, glasbeno teorijo in zgodovino. Že do svojega tridesetega leta je izdal številna dela: več orkestrskih skladb, dva godalna kvarteta in številna druga, pretežno instrumentalna dela. Pri komponiranju se je zgledoval pri Györgyju Ligetiju, ki ga je kratek čas v Hamburgu tudi učil, in pri ameriškem skladatelju Stevu Reichu. Med letoma 1990 in 1999 ni veliko komponiral, izdal je le dve novi kompoziciji – posvetil se je raje spoznavanju in raziskovanju del Bacha, Schumanna in Nielsena. Na prelomu stoletja se je povrnil k skladanju in dokončal svoj *Klavirski koncert*, odtlej pa se je začel njegov siloviti mednarodni vzpon. Označujejo ga kot skladatelja »nove preprostosti«, ki je vzniknila sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja kot reakcija na kompleksnost takratne evropske avantgarde, predvsem v krogih darmstadtške šole. Abrahamsnu je to pomenilo vračanje k preprostosti izražanja.

Skladba **Jesenska pesem** (*Efterårslied*) je kratko vokalno-instrumentalno delo za sopran in štiri instrumente: klarinet, klavir, violino in violončelo. Nastala je leta 1992 za deseto obletnico ustanovitve danskega Centra rasti, posvečena pa je Jesu Bartelsenu, vodji centra. Gre za ustanovo, namenjeno izpopolnjevanju zavesti in poučevanju meditacijskih praks ter različnih oblik samorazvoja, hkrati pa predstavlja duhovno društvo in kraj za kontemplacijo ter iskanje miru in navdiha. Prav to je razlog za globoko duhovno vsebino, ki jo izraža skladba. Napisana je bila kot podlaga za danski prevod pesmi Herbst (Jesen), avtor katere je avstrijski pesnik Rainer Maria Rilke. Njegova pesem opeva padanje – padanje listov z dreves, padanje Zemlje, padec nas vseh. Kljub tragični resničnosti pa sklepni del pesmi izraža trdno vero v Tistega, ki padec vsega z neskončno nežnostjo ustavi v svojih rokah.

Padanje je mogoče razločno zaznati tudi v sami glasbi, prežeti s srce parajočo sonornostjo. Abrahamsen, ki se ob pisanju skladbe v glavnem posvečal priredbam nekdanjih del, je za glavno glasbeno podlago uporabil melodijo danske pesmi Olufa Ringa *Sig nærmer tiden* (*Bliža se čas*), ki govori o odhajanju. Bolečina ob slovesu je nakazana s padajočo gestiko v vokalu, čigar melodija je pretežni del skladbe sicer zabrisana, a se nenadoma izkristalizira v violini in violončelu. Skoraj sočasno se ob njej oglašata še dve temi iz Bachove *Umetnosti fuge*, ki ju Abrahamsen ni izbral le zaradi izrazitih melodičnih padcev, temveč se je z Bachovo glasbo, predvsem *Umetnostjo fuge*, ukvarjal tudi prvi tečaj po ustanovitvi danskega Centra rasti.



Tako vokal v *Jesenski pesmi* poje melodijo prve, glavne teme, klarinet in violončelo pa si izmenjata motiv na skladateljevo lastno ime (B-A-C-H), ki se v *Umetnosti fuge* vključi tik pred nenadnim koncem. Obe Bachovi temi po skladateljevih besedah zasijeta v melodičnem prostoru Ringove pesmi in odzvanjata »kot mandala«. Po sledeči varirani ponovitvi začetka je glasbeno dogajanje pripeljano do vrhunca in vokal, ki poje o padanju vsega in vsakogar, spremljajo vsi inštrumenti z neprenehoma spuščajočo se linijo. A tako kot Rilkejeva pesem se tudi Abrahamsnova skladba konča s »srečnim« koncem. S spuščanjem najprej prekine vokal, ki začne peti o prepričanju v obstoj Boga, zatem pa se mu pridružijo tudi klarinet, violina in violončelo. Slednji obrnejo smer svojih linij in začnejo s postopnim vzpenjanjem. Le klavir s svojimi akordi ostane »prizemljen« in skladbo počasi pripelje do sklepne kadence v D-duru. A še pred tem violončelo z začetkom prve in glavne teme Bachove *Umetnosti fuge* namigne na nov začetek.

Britanska skladateljica **Rebecca Saunders** (1967) je kompozicijo študirala pri Wolfgangu Rihmu in Nigelu Osbornu. Trenutno živi in ustvarja v Berlinu. Njen opus obsega solistična dela, komorno glasbo, orkestralna dela in koncerte, posveča pa se tudi interdisciplinarnemu ustvarjanju. S svojimi skladbami se odmika od prevladujočega razvoja sodobne britanske kompozicije, saj se posveča kakovosti inštrumentalnega zvoka, ki ga pogosto raziskuje z razširjenimi izvajalskimi tehnikami. Skladateljica, kot sama pravi, v svojih delih raziskuje tudi »prostorske značilnosti organiziranega zvoka, ki ga pogosto ustvarja v tesnem sodelovanju z različnimi glasbeniki in umetniki«.

Zgoraj omenjene značilnosti opusa Rebecce Saunders lahko zasledimo tudi v skladbi **Sole**, s podnaslovom **Trio v Fis** za harmoniko, tolkala in klavir, dokončani januarja 2019. Skladateljica v skladbi na samosvoj, subtilen način raziskuje paleto zvočnih možnosti treh inštrumentalistov, ki se vsi poslužujejo razširjenih izvajalskih tehnik. Hkrati Saunders zanima tudi aspekt prostora, v katerem se delo izvaja. Tako se na začetku skladbe vsi trije inštrumentalisti nahajajo na odru, nato pa se začne akordeonist premikati vedno bolj proti koncu koncertne dvorane. V kombinacijah različnih inštrumentalnih impulzov se tako pred nami riše relativno zvočno homogeno delo, katerega pomemben element so tudi različno dolge pavze z inherentno notranjo napetostjo. Pri tem se Saunders podobno zavestno kot Hosokava posveča notranjemu življenju tona.

Sam nastanek tona – s pritiskom, udarcem na tipko, struno, predmet – je enakovreden njegovemu izzvenevanju in postopnemu izginjanju, dokler ne ostane samo tišina. Celoten proces je tako vir navdiha za tkanje zvočne pokrajine razredčenih tonov, njihovega odzvena in tišine, v kateri prihaja do igre napetosti, pričakovanj in preizpraševanja o glasbi ali kot je skladateljica sama zapisala: »Trio je v bistvu brezčasna prostorna stvar: uteleša praznino, je vrzel, plavajoča stvar, izgubljena sama v sebi.«

**Arnold Schönberg** (1874–1951) se je na glasbeni zemljevid najbolj določno vpisal kot izumitelj dodekafonske tehnike, a svojo melodramo **Mesečnik Pierrot** (*Pierrot lunaire*) je napisal že pred prvo svetovno vojno, leta 1912, in sicer po naročilu igralko Albertine Zehme.

Gre za cikel melodram v treh delih, pri čemer vsaka šteje sedem pesmi za govorni glas, klavir, flavto ali piccolo, klarinet ali basovski klarinet, violino ali violo in violončelo. Pesmi je Schönberg izbral iz nemškega prevoda istoimenskega cikla francoskih pesmi Alberta Girauda, ki jih je v nemščino prevedel Otto Erich Hartleben. Zgodba pripoveduje o klovnu, ki ga nosi luna. Pierrot je tragikomični lik iz francoskega gledališča, ki se identificira s sanjami, obsedenostjo in tragedijo. Je torej žalostni klovn, lik iz žanra *commedia dell'arte*. V prvem delu skladbe prevladuje tema umetnika, katerega svet idej in ustvarjalnih impulzov simbolizira luna. Po zameglitvi mesečine se drugi del navezuje na temo smrti, s Pierrotovim potovanjem domov, v Bergamo, pa se konča tretji del.

Stilizirana uporaba govornega glasu, za katero je Schönberg zapisal relativne višine in natančne ritme, se je izkazala za idealno sredstvo za uglasbitev, ki je zasnovana v lahkotnem, ironično-satiričnem tonu. Fokus se naključno, kot v sanjah, premika med norimi aktivnostmi klovna, neosebni prizori, pesnikom v prvi osebi in samozavestnim umetnikom, ki mu ni prizaneseno. V prvem delu prevladuje tema umetnika, katerega miselni in ustvarjalni impulz simbolizira luna, medtem ko se drugi del se vse globlje spušča v svet smrti ter ga zaznamujejo pesmi o nasilju in zločinu. V tretjem delu nastopijo elementi parodije. Tako lahko tri dele na grobo označimo kot zaporedje liričnega, tragičnega in humornega. Specifična »instrumentacija« pesniških sfer sledi tradicionalnim vzorom: flavta je na primer povezana z luno, piccolo pa poudarja Pierrotovo oponašanje klovna ter s svojo svetlo barvo tona prikazuje svetlobo in sijaj. Zvok violončela deluje nekje med resnostjo in sentimentalnostjo, violini ali violi pa je predpisan romantični idiom.

*Mesečnik Pierrot* je napisan v svobodni atonalnosti. Posebno zanimivo je, da je Schönberg v skladbi uporabil oblike, kot so kanon, fuga, *passacaglia*, *rondo* in tema z variacijami. Uporabil je tudi tehniki rakovega postopa in zrcaljenja melodičnih linij, ki sta bili pozneje značilni tudi za dodekafonijo.

Schönberg je bil vse življenje navdušen nad numerologijo. V celotnem delu je uporabljal sedemtonske motive, ansambel (z dirigentom) pa sestavlja sedem glasbenikov. Skladba je njegov opus 21, vsebuje 21 pesmi, z njenim ustvarjanjem je začel 12. marca 1912. Drugi ključni številki v delu sta 3 in 13: vsaka pesem je sestavljena iz 13 vrstic, medtem ko se prva vrstica vsake pesmi pojavi trikrat.

**Salvatore Sciarrino** (1947) danes velja za »najbolj znanega in najpogosteje izvajanega italijanskega skladatelja«, a podobno kot Iannis Xenakis in György Ligeti je tudi on kritičen do darmstadtške šole, njenih idej in meja. Že v mladosti sta ga zanimala vizualna umetnost in eksperimentiranje z glasbo. Večino znanja si je pridobil kar sam, udeležil pa se je tudi tečaja elektronske glasbe Franca Evangelistija. Sprva je želel biti vizualni umetnik, a ker je živel v »hiši, napolnjeni z glasbo«, so ga navdušile bratove gramofonske plošče Stockhausna in Luigijsa Nona. Komponiral je za veliko priznanih gledališč po Evropi, njegovo glasbo pa izvajajo na številnih prestižnih festivalih sodobne glasbe. Njegov opus je raznovrsten in sega od komornih



del, klavirskih kompozicij do glasbenogledaliških del.

Sciarrinova dela sledijo modernističnemu izročilu ter s tem poudarjenemu občutku za zvočnost, razširjene izvajalske tehnike, pogostim tišinam in citiranju že obstoječe glasbe. Skladbe izražajo globoko prefinjenost ter so zaznamovane s subtilnostjo in mehko, pogosto tudi komaj slišno glasnostjo. Sciarrino želi, da se njegova glasba poslušalcev dotakne, saj je prepričan, da je poslušanje glasbe lahko enako fizičnemu občutku.

V skladbi **Raziskovanje beline II** (*Esplorazione del bianco II*) iz leta 1986 za flavto, basovski klarinet, kitaro in violino so prisotne prav vse značilnosti skladateljevega glasbenega sloga. Uporabljene so številne razširjene izvajalske tehnike (npr. trzanje po zadušenih strunah, prepihanje, najrazličnejši trilčki, udarjanje z jezikom po ustniku, zvoki dihanja v klarinetu), belina pa je zvočno upodobljena s tihimi zvoki. Po štiritaktnem uvodu, v katerem vodilno tvarino predstavijo kitara, flavta in violina, sledi glavni del, ki se v nadaljevanju tudi ponovi. Kitara, ki se v ozadju konstantno počasi, postopoma vzpenja in spušča po kromatičnih tonih, kar skladatelj doseže s tremolom po najvišji zadušeni struni, se v drugem delu malenkost bolj razgiba, vlogo kromatičnega vzpenjanja pa za kratek čas prevzame violina. Celotno delo poslušalca zaradi intenzivnosti nizke glasnosti in s tem pričakovanja drži v napetosti. V skladbi lahko zaznamo zgostitve ter crescende in decrescende, kar povzroča občutek valovanja.

**Luciano Berio** (1925–2003) se je leta 1945 preselil v Milano, kjer se je vpisal na Konservatorij Giuseppeja Verdija. Sprva je želel študirati klavir, a je moral študij zaradi poškodbe roke, ki jo je staknil v vojski, opustiti in ga zamenjati s študijem kompozicije pri G. C. Paribeniju in G. F. Ghediniju, študiral pa je tudi dirigiranje pri C. M. Giuliniju in A. Vottu. V zgodnjih petdesetih letih si je Berio ustvaril ime kot avtoritativni eksponent nove generacije glasbene avantgarde. Njegova glasba je razpeta med tradicionalnim in eksperimentalnim.

Skladbo **O King** je napisal leta 1968, posvečena pa je ameriškemu aktivistu za pravice črnskih prebivalcev ZDA, Martinu Luthru Kingu, na katerega je bil tistega leta storjen atentat. Njegovo ime predstavlja vodilno idejo celotne skladbe, v kateri glavno vlogo nosi vokal. Skladba predstavlja zelo kompleksno in večplastno strukturo. A kljub kaotičnosti, ki ob razvoju glasbenega toka postaja vse bolj in bolj očitna, ima vsak ton in akcent svoj smisel. Glavni glasbeni tok, ki ga nosi vokal in mu sledijo inštrumenti, je sestavljen iz ponavljajoče se tonske vrste. Ta je sestavljena iz sedmih tonov (toni zaloge so f, a, h, cis, d, b, as) ter iz intervalov velike terce, velike sekunde in male sekunde, razporejeni pa so na enaindvajset tonskih višin. Celotno tonsko vrsto bi slišali, če bi iz skladbe izluščili ravno na prvi pogled naključne glasbene akcente.

Tonska vrsta se ponavlja, v vsako ponovitvijo pa se v glasbi dogaja več. Vokal na začetku izvaja foneme, ki delujejo povsem nepovezano. Sčasoma je vzorec vse bolj in bolj očiten, fonemi pa s postopnim priključevanjem soglasnikov postajajo posamezni zlogi. Glas spremljajo inštrumenti (klarinet, klavir, violina in violončelo), ki določene tone zadržujejo ali »prehitujejo«, med njimi glissandirajo, nemalokrat pa se za kratek čas dotaknejo tudi tonov izven ustaljene vrste. Kljub temu velik del skladbe – tako toni, ki so z vrsto povezani, kot

izven ustaljene vrste. Kljub temu pa velik del skladbe – tako toni, ki so z vrsto povezani, kot tudi tisti, ki to niso – nastopajo v ustaljenih registrih, kar podeljuje kompoziciji občutek statičnosti, zamrznjenosti v času.

Posebne obravnave si zasluži tudi Berieva uporaba zvočnosti in njena vpetost v gradnjo napetosti. Inštrumenti in vokal ponazarjajo »žalovanje« posameznih glasov, medtem ko poudarjeni toni aludirajo na cerkvene zvonove. A na začetku jasna kompozicija se ob razvoju glasbenega toka vse bolj zgošča; vse več je tujih tonov, ki hkrati izstopajo iz ustaljenih registrov in »motijo« zvočnost glavne tonske vrste, vse glasnejša je tudi dinamika. Grajenje napetosti ponazarja vse večjo žalost in bolečino ob žalovanju za umrlo osebo. Kmalu sledi dramatični vrhunec; tonska vrsta je prekinjena, čemur sledi disonanten postop navzdol – boleče sprejetje grenke realnosti. Fraza, ki se je počasi sestavljala skozi celotno skladbo, se dokončno izriše šele na koncu: »O, Martin Luther King.« Kmalu po tem, ko je Berio končal s komponiranjem skladbe *O King*, jo je kot drugi stavek vključil v svojo znamenito *Sinfonia*. Pri tem jo je razširil na celoten orkester in vokalni oktet, obdržal pa je osnovno kompozicijsko idejo.

Angleški skladatelj **Richard Barrett** (1959) je najprej študiral genetiko v Londonu, nato pa tudi kompozicijo pri Petru Wiegoldu in Hans-Joachimiu Hesposu. Leta 1984 se je izpopolnjeval pri Brianu Ferneyhoughu v Darmstadt, kjer je prejel nagrado Kranichstein, nato pa tudi prvo nagrado na tekmovanju Gaudeamus. Trenutno predava elektroakustično glasbo na Sonološkem inštitutu Kraljevega konservatorija v Haagu. Barrettova glasba prihaja v stik z novo kompleksnostjo, skladateljsko smerjo, ki v ospredje postavlja izrazito kompleksne glasbene strukture, ki predstavljajo tudi za izvajalca izredno trd oreh, a obenem ga je vedno zanimal tudi drugi pol, svobodna improvizacija. Slednjo je prakticiral s Paulom Obermayerjem, s katerim sta ustanovila duo FURT, nato pa tudi oktet FORCH in ansambel Evan Parker. Kot skladatelj je spletel tesno vez z ansambom ELISION, sicer pa njegovo glasbo izvajajo tudi Godalni kvartet Arditti, Simfonični orkester BBC, Ensemble Modern, Klangforum z Dunaja in zasedba Nieuw Ensemble. V večini del uporablja živo elektroniko, ki jo nadzira sam, številna dela pa je zasnoval v velikih ciklih, ki se napajajo pri velikih literarnih delih (cikel *Fikcija* je povzet po Samuelu Beckettu in cikel *Odpiranje ust* po Paulu Celanu).

Ciklus **Kodeks** je začel ustvarjati leta 2001, zanj pa je značilno, da pomemben del zvočnega rezultata nastaja s pomočjo elektronskih orodij v živo med samim koncertom. *Kodeks XVI* je bil napisan za priložnostni ansambel, ki je izvajal zgolj skladateljeva dela na koncertu v New Yorku leta 2015. Ansambel je razdeljen na dve skupini s po tremi glasbeniki, temu pa so dodani elektronski zvoki. Prvo skupino zastopajo pretežno melodični inštrumenti in drugo tolkalna oz. harmonska glasbila. Elektronski del predstavljajo štiri stereo zvočne datoteke, ki se predvajajo na določenih mestih. Pri prvi gre za pedal na tonih es1 in g1, nad katerima improvizira prva skupina, nato sledita zadržana tona A in gis, nad katerima improvizira druga skupina, nato pa se ambitus elektronskega šuma širi, skupaj pa z njimi pa vstopata v improvizacijski dialog obe skupini, dokler se razlike med skupinama – melodična proti harmonsko-ritmični – popolnoma ne zabrišejo.

NAPOVEDUJEMO:

**Sreda, 25. 5. | 11.00-12.30, Dvorana Univerze v Ljubljani, Kongresni trg 12**

**Dr. Joevan de Mattos Caitano (Leipzig)**

**Mednarodni poletni tečaji Nove glasbe v Darmstadtu iz perspektive Jugoslovanov: Uvod**

Darmstadtski poletni tečaji, ki jih je leta 1946 ustanovil dr. Wolfgang Steinecke, so v 20. in 21. stoletju privabljali glasbenike z vsega sveta. Kljub institucionalni priljubljenosti ostaja recepcija Jugoslovanov na tem dogodku »podcenjena« in še ni dobila ustrezne zgodovinske prepoznavnosti. Arhiv IMD hrani pomembna pisma, ki so si jih v različnih obdobjih izmenjevali pomembni predstavniki, kot so Janko Grilč, Dragotin Cvetko, Uroš Krek, Milko Kelemen, Branimir Sakač, Igor Štuhec, Dimitrije Stefanović, Milan Stibilj, Kiril Makedonski, Srđan Barić, Lida Frajt, Božidar Kos, Ivo Petrić, Eva Sedak, Vlado Škarica in Vinko Globokar. Ob številnih intervjujih z muzikologi, instrumentalisti in skladatelji, ki so se udeležili darmstadtskih tečajev, med drugim z Ano Kotevesko, Du-bravkom Detonijem, Seadeto Midžić, Mirjano Veselinović, Silviom Foretičem, Igorjem Karačem, Ivan Božičevićem, Urošom Rojkom, Vjekom Njezićom, Sando Majurec, Olgo Jelasko, Ivanom Elezovićem, Markom Nikodijevićem in drugimi, je cilj tega uvodnega predavanja predstaviti osnovne podatke o motivacijah, vplivih, vtisih s koncertov, seminarjev, nastopov ter o rezultatih glasbenih karier. Cilj preučevanja virov je širša rekonstrukcija vplivov Nove glasbe iz Darmstadta v Jugoslaviji med in po hladni vojni.

**Joevan de Mattos Caitano** je doktoriral iz muzikologije na Visoki šoli za glasbo Carla Marie von Webra v Dresdnu pod mentorstvom prof. dr. Jörna Petra Hiekla. S pomočjo štipendije DAAD je med letoma 2014 in 2018 opravil terenske raziskave na Mednarodnem glasbenem inštitutu v Darmstadtu in v Arhivu moderne japonske glasbe na univerzi Meiji Gakuin v Tokiu. Pred tem je magistriral iz muzikologije na Zvezni univerzi Rio de Janeiro pod mentorstvom prof. dr. Regine Meirelles dos Santos, diplomiral iz glasbe pri prof. dr. Vandi Freire na isti ustanovi ter zaključil študij cerkvene glasbe na Teološkem seminarju Batista do Sul do Brasil pod mentorstvom prof. dr. Stelle Junie dos Santos. Pri prof. dr. Pauxyju Gentilu Nunesu na Glasbeni šoli Villa-Lobos v Rio de Janeiru je končal tečaj iz glasbenega aranžiranja.

Med letoma 2001 in 2003 je bil član Zbora Kolina, ki ga je vodil prof. dr. Eduardo Lakschevitz, v okviru katerega se je udeležil mednarodnih tečajev zborovskega dirigiranja pri pomembnih evropskih in latinskoameriških dirigentih.

Sodeloval je na muzikoloških konferencah na univerzah v Braziliji, Avstraliji, Španiji, na Portugalskem in v Nemčiji. Njegovi znanstveni članki so bili objavljeni v recenziranih znanstvenih revijah, kot so *ICTUS Music Journal*, *Musimíd: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*, *Archiv für Musikwissenschaft* itd. Od 1. februarja 2022 deluje kot kantor v protestantski cerkvi v Obercunnersdorfu v okrožju Löbau-Zittau na Saškem v Nemčiji.

