

# FORUM NOVE GLASBE

LJUBLJANA

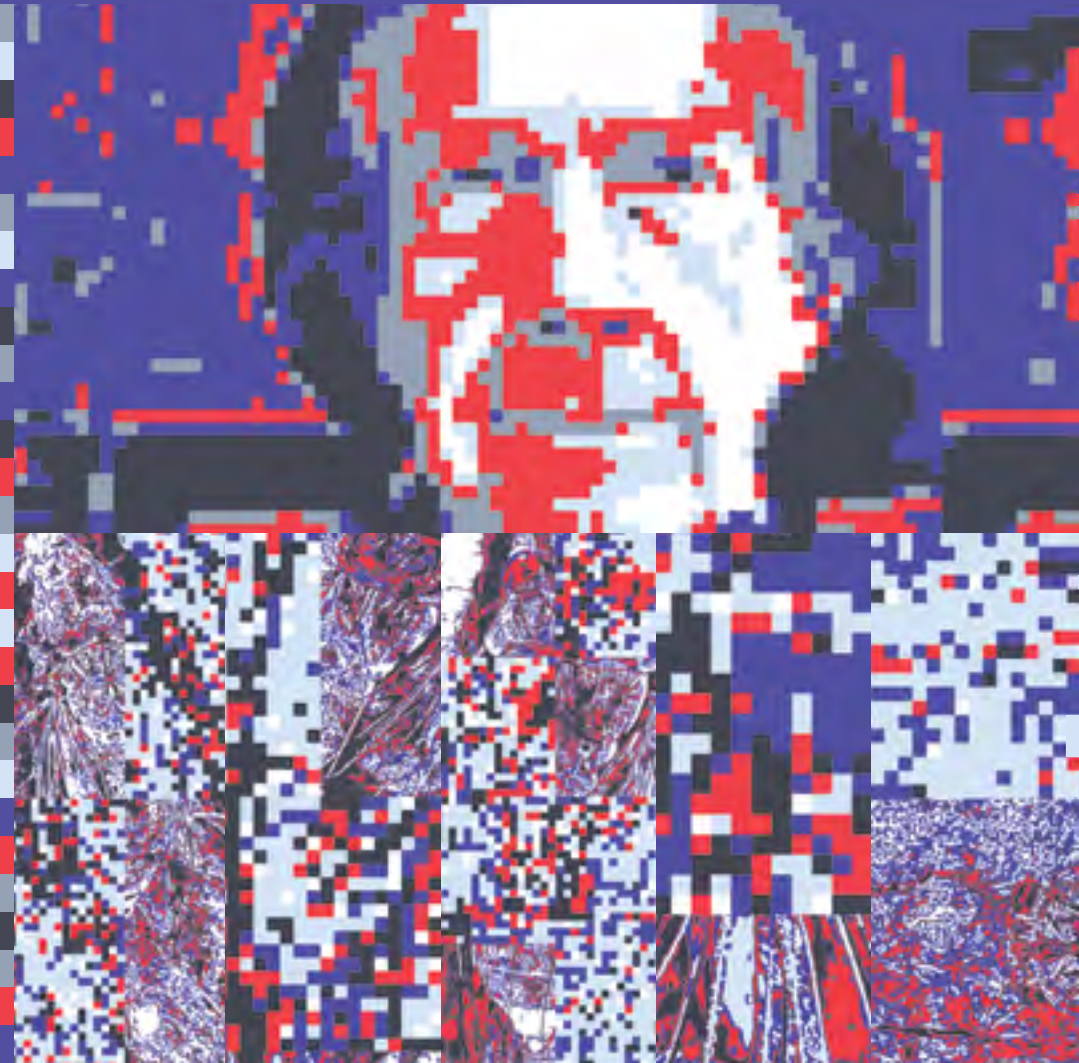
## JOHN CAGE: ODPRTA KLETKA

11.–26. november 2025

JOHN CAGE: ODPRTA KLETKA

LJUBLJANA 2025

[www.ljnmf.org](http://www.ljnmf.org)



Ljubljana  
FORUM NOVE GLASBE  
2025

**An Open Cage/ Odprta kletka**

Skladatelj v žarišču:  
**John Cage**

**Ansambel Foruma nove glasbe**  
**Simone Heilgendorff**  
**Peter Rundel**  
**Michel Pozmanter**  
**Slowind**

UVODNI NAGOVOR .....	5
JOHN CAGE, PRIHODNOST GLASBE: CREDO .....	9
SPORED .....	13
SPREMLJEVALNI PROGRAM .....	17
MUZIKOLOŠKI DELAVNICI .....	21
1. koncert .....	23
2. koncert .....	33
3. koncert .....	43
4. koncert .....	51
5. koncert/plesna predstava .....	61
6. koncert .....	67
1. spremljevalni dogodki .....	76
2. spremljevalni dogodek .....	78
3. spremljevalni koncert .....	80
4. spremljevalni dogodek .....	82
USTVARJALCI OD A DO Ž .....	86
PODPORNIKI, KOPRODUCENTI, PODPORNICI, DONATORJI .....	99
NAPOVEDUJEMO .....	103



ezlo kuratorjev našega Foruma so doslej najpogostejše vihteli skladateljice in skladatelji, enkrat smo ga prepustili tudi glasbenikom, letos pa smo ga vzeli v roke sami in ga osredičili okoli prav posebnega skladatelja: Johna Cagea (1912–1992). Za takšno potezo smo se odločili iz več razlogov: celostne predstavitve tega prelomnega ameriškega skladatelja v Sloveniji še ni bilo. Kljub temu da smo že globoko v 21. stoletju, njegova glasba še vedno buri duhove in vzbuja najrazličnejše odzive – od povsem odklonilnih do povzdigajočih. Cage je eden redkih skladateljev, ki so predrli ozko okolje glasbe in močno vplivali na umetnost druge polovice 20. stoletja. To pomeni, da želimo Forum tokrat razpirati širše ter prek Cagea navezovati stike tudi z drugimi sodobnimi umetniškimi praksami, ne le glasbenimi.

Kaj je tako skrajnega in posebnega v Cageevem opusu in razmisljkih, da mnogi njegovih del sploh ne razumejo kot glasbenih, drugi pa ga štejejo med največja imena umetnosti druge polovice 20. stoletja? Zdi se, da je Cage združeval različne nadarjenosti, da ga ni zanimala izključno glasba in da je bil izrazito spreten pisec; privlačila sta ga tudi arhitektura in slikarstvo. Del mitologije je postalo, da je bilo za njegovo dokončno zavezo glasbi odločilno srečanje z Arnoldom Schönbergom, ki je mlademu Cageu sicer razložil, da nima posebnega smisla za harmonijo – kar bo vedno omejevalo njegove možnosti za skladateljski prodor. Prav takšno mnenje spoštovanega učitelja je Cagea morda usmerilo v druge smeri, proč od harmonije, ki je stoletja zaznamovala glasbo. V tej luči lahko razumemo Cageevo prepričanje, da največjo zmoto v zgodovini glasbe predstavlja Ludwig van Beethoven, ki je vse stavil na logiko razvoja in stopnjevanja, povezanega s harmonskimi napetostmi in sprostitvami. Na glasbeni piedestal je raje postavljaj obstranskega Erika Satieja, katerega glasba je bistveno bolj statična, neobremenjena z razvojem, teleologijo in kompozicijsko virtuoznostjo.

Po kratkem spogledovanju s Schönbergovo dvanajsttonsko tehniko se je Cage najprej posvetil pisanju za tolkala – za inštrumente brez

določene tonske višine in posledično brez harmonskih implikacij. Glasba za tolkala zanj ni pomenila le umika pred harmonijo, temveč tudi širjenje glasbenega materiala, s čimer je nadaljeval dediščino Edgarda Varésa. V to smer spada tudi preoblikovanje klavirja v tolkallo s pomočjo prepariranega klavirja (med strune je vstavljaj različne predmete) ter prvi preizkusi novih elektroakustičnih sredstev (npr. skladba *Namišljena pokrajina št. 1*, v kateri uporablja gramofona in plošče s posnetimi frekvencami). Takšno širjenje glasbenega materiala je pri Cageu hodilo z roko v roki s premišljevanjem o vlogi in pomenu glasbe, pri čemer se je skušal ogniti tipičnim »evropskim« predstavam oziroma jih oplemenititi z vzhodnjaško miselnostjo – najprej z indijsko umetnostjo, nato z zen budizmom. Iz tega je izrasla ideja »nenamembnosti« glasbe, nato misel, da je treba zvokom pustiti, da so samo zvoki, brez subjektivnih, emocionalnih ali avtorskih projekcij. Vrhunec te ideje je skladba *4'33"*, v kateri Cage rehabilitira tudi zvoke, ki jih običajno med koncertom odmislimo, hkrati pa široko odpre vrata konceptualni umetnosti.

V kompozicijski proces je Cage vključil naključje, pozneje pa tudi izvajalsko raven in se približal konceptu nedoločenosti. Nastajajo dela, ki jih navdihujejo naključni naravni procesi, pogosto pa Cage prestopa meje glasbe – kar potrjujejo njegova sodelovanja z življenjskim partnerjem, plesalcem Merceom Cunninghamom, ter likovnimi umetniki Robertom Rauschenbergom, Cyem Twomblyjem in Jasperjem Johnsom. V nekaterih primerih se je nemogoče odločiti, ali je neko delo glasbeno, likovno ali literarno – denimo grafično zanimive partiture ali mezostih. Cage se tovrstnemu širjenju, prestopanju mej in provokacijam ni odrekel do konca življenja, čeprav ga je vse bolj mikalo gobarstvo. V poznih delih – zlasti v ciklusu *Europeras*, kjer s pomočjo naključja združi odlomke slavnih evropskih oper – lahko razberemo celo sledi postmodernizma. Cage je ostal neulovljiv, vedno na robu, od poslušalca pa je zahteval, da se osvobodi najbolj zakoreninjenih predstav o tem, kaj glasba je in kako naj bi bila posredovana.

Letošnji bogat program Foruma, ki ga sestavlja šest koncertov, predstavlja različne plasti in obdobja Cageove ustvarjalnosti ter jih postavlja v dialog z njegovim prijateljskim krogom, zgledi in vplivi. Prvi koncert – »Praznik tolkal« – v središče postavlja tolkala in vprašanja nove forme del, v katerih glavni parameter ni več tonska višina, pač pa širjenje materiala (npr. uporaba zvokov rastlin v skladbi *Otrok drevesa*). Drugi koncert – »Novi mediji in interakcije« – prinaša dela, ki nadaljujejo Cageevo idejo konceptualne umetnosti (J. Kreidler) ali širijo nabor glasbenih sredstev (B. Šaljić Podešva). Tretji koncert – »Instrumentalno gledališče« – izhaja iz Cageevega približeva-

nja glasbene izvedbe gledališkemu performansu. Četrti koncert – »Eksperimentirajmo!« – bo ponudil poustvaritve iz posebnih, mejnih partitur: v knjigah/partiturah Pauline Oliveros in Karlheinz Stockhausna se glasbeniki srečujejo z nenavadnimi verbalnimi navodili, ki jih pretvorijo v glasbene akcije. Pod vodstvom Simone Heilgendorff bodo te prerasle v pravi performans. Prav bližina Cagea z gledališčem nas je vodila v sodelovanje s festivalom sodobnega plesa CoFestival, s katerim smo pripravili plesno predstavo *Cage Open*. Plesalca, koreografa in režiserja Milan Tomášik ter Andreja Rauch Podrzavnik bosta ustvarila posebno predstavo na glasbo Johna Cagea, ki jo bodo v živo izvajali glasbeniki Ansambla Foruma nove glasbe. Šesti koncert – »Razpoložljive skladbe« – pa se vrača v bolj tradicionalni koncertni okvir, v katerem bo predstavljena razvojna pot od Cageevih predhodnikov (A. Webern), sopotnikov (M. Feldman, E. Brown) do naslednikov (W. Lutosławski, J. Tenney).

Festival pa se tu ne konča, temveč je del širše slike, ki jo dopolnjujejo spremljevalni koncerti in prireditve. Kot rdeča nit se bo ponavljala izvedba Cageeve skladbe *Glasba dnevne sobe*, ki jo bodo naši glasbeniki izvajali v različnih ljubljanskih lokalih na predmete, najdene v teh specifičnih prostorih. Z nizom predavanj o Cageu in sočasni umetnosti (glasbeni, likovni, plesni) bomo odprli tudi zgodovinske poglede in širše razmisleke, ki jih bo dopolnila predstavitev prevoda slavne Cageeve knjige *Tišina*, oblikovana kot neke vrste cageevski performans. Performance bo tudi interaktivna kompozicija *Homo mensura* študentov kompozicije Akademije za glasbo pod mentorstvom skladatelja Mateja Bonina, v kateri se bodo glasbenikom v ustvarjanju lahko pridružili tudi poslušalci. Študenti Studia za sodobno glasbo Akademije bodo pripravili še dva koncerta z glasbo Johna Cagea in Juliusa Eastmana. Pedagoški namen bo imel koncert »Cage za mlade«, kjer bodo dela Johna Cagea za mlado občinstvo izvajali gojenci Glasbene šole Vič-Rudnik. Za bolj zahtevne poslušalce pa smo pripravili še dve muzikološki delavnici z gosti iz tujine: muzikolinjo in violistko Simone Heilgendorff ter razpitim nemškimi skladateljema Johannesom Kreidlerjem.

Letošnji Forum tako prestopa meje in odpira vrata ozkih okvirov, zato besedna igra open Cage ne izgublja pomena niti v slovenskem prevodu – »odprta kletka«. Upamo, da boste skupaj z nami stopili v ta prostor prestopanja žanrov, meja med glasbo, gledališčem in pedagogiko ter tokrat ne uživali le v glasbenih zvokih, temveč tudi v razmislekih o tem, kje so meje in začetki umetnosti.

Društvo UHO

**John Cage**  
**PRIHODNOST GLASBE: CREDO\***

PREPRIČAN SEM, DA SE BO UPORABA ŠUMA

Kjerkoli že smo, to kar slišimo, je večinoma šum. Če se zanj ne zmenimo, nas moti. Če ga poslušamo, se nam zdi privlačen. Zvok tovornjaka pri osemdesetih kilometrih na uro. Prasketanje statike med dvema radijskima postajama. Dež. Te zvoke želimo ujeti in nadzorovati, da bi jih uporabili, vendar ne kot zvočne efekte, temveč kot glasbene inštrumente. Vsak filmski studio ima knjižnico »zvočnih efektov«, posnetih na trak. S filmskim fonografom je zdaj mogoče nadzorovati amplitudo in frekvenco vsakega od teh zvokov in jim dati ritme, ki so znotraj ali celo izven domene naše domišljije. S samo štirimi filmskimi fonografi lahko napišemo in izvedemo kvartet za motor z notranjim izgorevanjem, veter, srčni utrip in zemeljski plaz.

ZA USTVARJANJE

GLASBE

Če je beseda »glasba« sveta in rezervirana za inštrumente iz osemnajstega in devetnajstega stoletja, jo lahko zamenjajo s pomensko bolj polnim pojmom: organizacija zvoka.

NADALJEVALA IN

ŠE POVEČEVALA, DOKLER NE BOMO PRIŠLI DO GLASBE,  
KI BO USTVARJENA S POMOČJO ELEKTRIČNIH  
INŠTRUMENTOV

Večina izumiteljev električnih glasbenih inštrumentov je poizkušala posnemati inštrumente iz osemnajstega in devetnajstega stoletja, podobno kot so zgodnji konstruktorji avtomobilov posnemali kočije. Novachord in solovox sta bolj primera želje po posnemanju preteklosti kot konstrukcije prihodnosti. Ko je Theremin poskrbel za inštrument z resnično novimi možnostmi, so glasbeniki dali vse od sebe, da bi inštrument zvenel kot kak star inštrument na ta način, da so iskali bolešno sladek vibrato in nanj izvajali z največjo težavo mojstrovine preteklosti. Čeprav je inštrument zmožen široke palete zvočnih kvalitet, ki jih določa vrtenje gumba, glasbeniki delujejo kot cenzorji, ki dajejo občinstvu samo tiste zvoke, za katere mislijo, da jih ima občinstvo rado. Tako smo obvarovani pred novimi zvočnimi izkušnjami.

Posebna funkcija električnih inštrumentov bo zagotavljanje popolnega nadzora nad

aliquotno strukturo tonov (v nasprotju s šumi), ki bodo uporabni v katerikoli frekvenci, jakosti in trajanju.

S ČIMER BODO ZA GLASBE-  
NE NAMENE NA VOLJO KATERIKOLI IN VSI ZVOKI, KI JIH JE MO-  
GOČE SLIŠATI. FOTOELEKTRIČNI, FILMSKI IN MEHANSKI MEDIJI  
ZA SINTETIČNO PRODUKCIJO GLASBE

Zdaj lahko skladatelji  
ustvarjajo glasbo neposredno, brez pomoči posredovalnih izvajal-  
cev. Vsaka zamisel, ponovljena dovolj pogosto na traku, je slišna.  
Dvesto osemdeset obratov na sekundo na traku bo proizvedlo en  
sam zvok, medtem ko ne bo imel portret Beethovna, ponovljen na  
traku petdesetkrat na sekundo, le drugačne tonske višine, temveč  
tudi drugačno zvočno kvaliteto.

BODO RAZISKOVANI. ČE JE BILA V  
PRETEKLOSTI TOČKA NESOGLASJA POVEZANA Z RAZLIKO MED  
DISONANCO IN KONSONANCO, BO V NEPOSREDNI PRIHODNOSTI  
POVEZANA Z RAZLIKO MED ŠUMOM IN TAKO IMENOVANIMI  
GLASBENIMI ZVOKI.

SEDANJE METODE PISANJA GLASBE,  
ZLASTI TISTE, KI UPORABLJAJO HARMONIJO IN NJENE ZVEZE  
Z DOLOČENIMI STOPNJAMI V POLJU ZVOKA, BODO  
NEZADOSTNE ZA SKLADATELJA, KI BO SOOČEN S CELOTNIM  
POLJEM ZVOKA.

Skladatelj (organizator zvoka) ne bo soočen  
samo s celotnim poljem zvoka, temveč tudi s celotnim poljem  
časa. »Kader« ali samo delček sekunde bo najbrž v skladu z razvito  
filmsko tehniko osnovna enota merjenja časa. Nobenega ritma ne  
bo, ki bi ga skladatelj ne mogel uporabiti.

ODKRITE BODO NOVE  
METODE, KI BODO V JASNEM RAZMERJU S SCHÖNBERGOVIM  
DVANAJSTTONSKIM SISTEMOM,

Schönbergova metoda  
podeljuje vsakemu materialu v skupini enakovrednih materialov  
njegovo funkcijo v odnosu do skupine. (Harmonija, pripisana vsake-  
mu materialu v skupini neenakovrednih materialov, pa pridobi svojo  
funkcijo glede na osnovni ali najpomembnejši material v skupini.)  
Schönbergova metoda je analogna družbi, v kateri velja poudarek  
skupini in integraciji posameznika vanjo.

IN SEDANJE METODE  
PISANJA GLASBE ZA TOLKALA

Glasba za tolkala predstavlja  
sodobni prehod od glasbe, na katero so vplivala glasbila  
s klaviaturo, h glasbi prihodnosti, ki bo obsegala vse zvoke.  
Za skladatelja glasbe za tolkala je sprejemljiv katerikoli zvok;  
raziskuje akademsko prepovedano »ne-glasbeno« polje zvoka,

v kolikršni meri je to manualno še mogoče. Metode pisanja glasbe  
za tolkala imajo za svoj cilj ritmično strukturo kompozicije. Takoj  
ko se bodo takšne metode kristalizirale v eno ali več širše sprejetih  
metod, bodo obstajala sredstva za skupinsko improvizacijo  
nezapisane, toda kulturno pomembne glasbe. To se je že zgodilo v  
orientalskih kulturah in v hot jazzu.

IN VSE DRUGE METODE,  
KI SO OSVOBOJENE KONCEPTA OSNOVNEGA TONA. NAŠA  
EDINA STALNA POVEZAVA S PRETEKLOSTJO BO KONCEPT  
OBLIKE. ČEPRAV VELIKA OBLIKA PRIHODNOSTI NE BO TAKO  
KOT V PRETEKLOSTI V NEKEM TRENUTKU FUGA IN V DRUGEM  
SONATA, BO POVEZANA S SLEDNJIMA TAKO, KOT STA SLEDNJI  
POVEZANI MED SEBOJ:

Preden se bo to zgodilo, morajo biti usta-  
novljeni centri za eksperimentalno glasbo. V teh centrih bodo na  
voljo novi materiali, oscilatorji, gramofoni, generatorji, sredstva za  
ojačevanje šibkih zvokov, filmski fonografi itd. Skladatelji, ki bodo  
uporabljali sredstva 20. stoletja za ustvarjanje glasbe. Izvedbe re-  
zultatov. Organizacija zvoka za zunajglasbene namene (gledališče,  
ples, radio, film).

PO NAČELU ORGANIZACIJE ALI ČLOVEKOVE  
SPLOŠNE SPOSOBNOSTI RAZMIŠLJANJA.

\* Tekst je objavljen po prevodu iz knjige John Cage, *Tišina*  
(LUD Šerpa, Ljubljana 2025)



**Koncert 1**  
**11. november**  
**Slovenska filharmonija**  
**Praznik tolkal**

19:30  
Predkoncertni pogovor  
z Vilijem Polajnarjem  
(moderator: Gregor Pompe)

20:00  
John Cage, *Glasba za kariljon št. 1*  
(*Music for Carillon no. 1*)  
John Cage, *Otrok drevesa (Child of Tree)*  
Karlheinz Stockhausen, *Refren (Refrain)*  
Vili Polajnar, *XYZ*  
[*naročilo Foruma nove glasbe,*  
*prva izvedba*]  
Morton Feldman, *Danski kralj*  
(*The King of Denmark*)  
John Cage, *Credo in Us*  
John Cage, *Prva konstrukcija (v kovini)*  
(*First Construction (in Metal)*)

–  
Simon Klavžar (tolkala)  
Jože Bogolin (tolkala)  
Luka Poljanec (tolkala)  
Jan Čibej (tolkala)  
Špela Mastnak (tolkala)  
Gašper Šemrov (tolkala)  
Alenka Jezernik (tolkala)  
Sae Lee (klavir)  
Lucija Lorenzutti (celesta)  
Rok Zalokar (elektronika)

**Koncert 2**  
**14. november**  
**Slovenska filharmonija**  
**Novi mediji in interakcije**

19:30  
Predkoncertni pogovor  
z Bojano Šaljić Podešva  
(moderator: Gregor Pompe)

20:00  
Morton Feldman, *DeKooning*  
Johannes Kreidler, *Skladba za harfo*  
*in video (Piece for Harp and Video)*  
Earle Brown, *Hodograf 1 (Hodograph 1)*  
John Cage, *Glasba za pihala*  
(*Music for Wind Instruments*)  
Morton Feldman, *Projekcija II (Projection II)*  
Bojana Šaljić Podešva, *Kri je voda*  
(*z okusom*) [*naročilo Foruma nove*  
*glasbe, prva izvedba*]  
Cornelius Cardew, *Jesen '60 (Autumn '60)*

–  
Urška Rihtaršič (harfa)  
Pihalni kvintet Slowind  
Ansambel Foruma nove glasbe  
Michel Pozmanter (dirigent)

**Koncert 3**  
**17. november**  
**Klub CD**  
**Instrumentalno gledališče**

20:00  
John Cage, *Poceni imitacije I*  
(*Cheap Imitations I*)  
Cathy Berberian, *Stripsodija (Stripsody)*  
Primož Ramovš, *Pentektasis*  
Primož Ramovš, *(Ne)-simetrija*  
John Cage, *Čudovita vdova osemnajstih*  
*pomladi (The wonderful widow*  
*of eighteen springs)*  
Vinko Globokar, *Metamorfoza*  
(*Metamorphosis*)  
Petra Strahovnik, *4'44"*  
John Cage, *Arija (Aria)*  
Mauricio Kagel, *Tekma (Match)*

–  
Rebeka Pregelj (glas)  
Člani Ansambla Foruma nove glasbe

**Koncert 4**  
**19. november**  
**Klub CD**  
**Ekperimentirajmo!**

19:30  
Predkoncertni pogovor s Simone Heilgendorff  
(moderator: Gregor Pompe)

20:00  
Izbor skladb iz zbirke:  
Earle Brown, *December 1952 iz Folije*  
(*December 1952 from Folio*)  
John Cage, *Soli za glas 3–92 iz Knjig pesmi*  
(*Solos for Voice 3–92 from Song Books*)  
John Cage, *Sonate in interludiji*  
(*Sonatas and Interludes*)  
Karlheinz Essl, *FontanaMixer*  
Pauline Oliveros, *Vprašanja za poslušanje*  
*iz Globokega poslušanja (Listening*  
*Questions from Deep Listening)*  
Dieter Schnebel, *Marcel Duchamps,*  
*Joseph Beuys in Jackson Pollock iz MoMA*  
*muzejskih skladb II (Marcel Duchamps,*  
*Joseph Beuys, and Jackson Pollock from*  
*MoMA Museumsstücke II)*  
Dieter Schnebel, *Kmečka scena iz Muzejskih*  
*skladb I (Bauernszene from Museumsstücke I)*  
Karlheinz Stockhausen  
*Iz sedmih dnevov (Aus den sieben Tagen)*  
Christian Wolf, *Kamni iz Zbirke proze*  
(*Stones from Prose Collection*)

–  
Simone Heilgendorff  
(koncept in umetniško vodstvo, viola)

Ina Puntar (glas)  
Lucija Lorenzutti (klavir)  
Rok Zalokar (elektronika, intermedija)  
Urška Rihtaršič (harfa)  
Weronika Partyka (saksofon)  
Luka Poljanec (tolkala)

**Plesna predstava/ Koncert 5\*****22. november****Stara elektrarna****Cage Open**

20:00

Andreja Rauch Podrzavnik in Milan Tomášik, *Cage Open. Tovornjak, ki se pelje mimo glasbene šole (Cage Open. Truck Passing By a Music School)*

Glasba: John Cage, Namišljena pokrajina št. 1, Variacije III, V pokrajini, Dva6, Večni tango, Skrivnostna pustolovščina, Glasba za Marcela Duchampa

Koncept projekta: Rok Vevar, Jasmina Založnik

Koreo-režija: Milan Tomášik, Andreja Rauch Podrzavnik

Soustvarjanje in izvedba: Bojana Robinson, Martin Kilvály, Andreja Rauch Podrzavnik in Milan Tomášik

Člani Ansambla Foruma nove glasbe

Produkcija: DUM – Društvo umetnikov

Koprodukcija: Nomad Dance Academy Slovenija in Društvo UHO (Forum nove glasbe)

**Koncert 6****26. november****Slovenska filharmonija****Razpoložljive skladbe**

20:00

Witold Lutosławski, *Veriga 1 (Lancuch 1)*

Morton Feldman, *Rutinske preiskave (Routine Investigations)*

Earle Brown, *Razpoložljive oblike I (Available Forms I)*

John Cage, *Štirinajst (Fourteen)*

Anton Webern, *Koncert, op. 24*

James Tenney, *Oblika 2 (V spomin Johnu Cageu) (Form 2 (In Memoriam John Cage))*

–  
Ansambel Foruma nove glasbe  
Peter Rundel (dirigent)

\*v sodelovanju s Co-Festivalom

### Spremljevalni dogodki 1

8.–20. november

Cage v baru

Dvorni bar • 8. 11. ob 12:00

Pritličje • 13. 11. ob 17:30

• 20. 11. ob 18:30

Tozd • 13. 11. ob 18:30

• 20. 11. ob 17:30

LP • 8. 11. ob 11:00

John Cage, *Glasba dnevne sobe*  
(*Living Room Music*)

Izvedba Cageeve skladbe v različnih  
lokalih po Ljubljani

–  
Luka Poljanec (tolkala)  
Jože Bogolin (tolkala)  
Gašper Šemrov (tolkala)  
Alenka Jezernik (tolkala)  
Jan Čibej (tolkala)

### Spremljevalni dogodek 2

18. november

Klub CD

Cage v času in prostoru

19:30

Predavanja o umetnosti  
v času *Johna Cagea*  
Cage in glasba (dr. Gregor Pompe)  
Cage in likovna umetnost  
(dr. Rebeka Vidrih)  
Cage in plesna umetnost (Rok Vevar)

21:00

45' za *Tišino*  
Predstavitel slovenskega prevoda knjige  
*Tišina (Silence)* Johna Cagea\*

–  
CPG impro

\* v sodelovanju  
z LUD Šerpa in Zavodom SPLOH

### Spremljevalni koncert 3\*

22. november

Slovenska filharmonija

Cage za mlade

11:00

Gojenci Glasbene šole Vič-Rudnik  
nastopajo z deli Johna Cagea

\* v sodelovanju z Glasbeno šolo  
Vič-Rudnik

### Spremljevalni dogodek 4\*

25. november

Akademija za glasbo

Študenti in Cage

11:00, Akademija za glasbo, Bettetova dvorana  
*Homo mensura*

Interaktivna kompozicija študentov Studia za  
sodobno glasbo Akademije za glasbo v  
Ljubljani pod vodstvom skladatelja Mateja  
Bonina in v sodelovanju z občinstvom

19:00, Akademija za glasbo, Bettetova dvorana

John Cage, *Namišljena pokrajina št. 4*  
(*Koračnica št. 2 (Imaginary Landscape*  
*No.4 (March No. 2))*)

Morton Feldman, *Viola v mojem življenju 1*  
(*The Viola in My Life 1*)

John Cage, *Pet (Five)*

Morton Feldman, *Viola v mojem življenju 3*  
(*The Viola in My Life 3*)

James Tenney, *Harmonij št. 1*  
(*Harmonium No. 1*)

Studio za sodobno glasbo Akademije za glasbo

20:00, Akademija za glasbo, Bettetova dvorana

Julius Eastman, *Zli črnuh (Evil Nigger)*

Julius Eastman, *Gejevska gverila*  
(*Gay Guerilla*)

–  
Iris Nicolas, Martin Belušič, Blaž Pirnat,  
Lucio Žganec (klavir)

\* v sodelovanju z Akademijo za glasbo  
Univerze v Ljubljani

**Muzikološka delavnica 1**

**14. november**

**Filozofska fakulteta, predavalnica 535B**

10:15–11:45

Johannes Kreidler

**»Samozvočneži« (Self-Sounders)**

**Muzikološka delavnica 2**

**20. november**

**Filozofska fakulteta, predavalnica 535B**

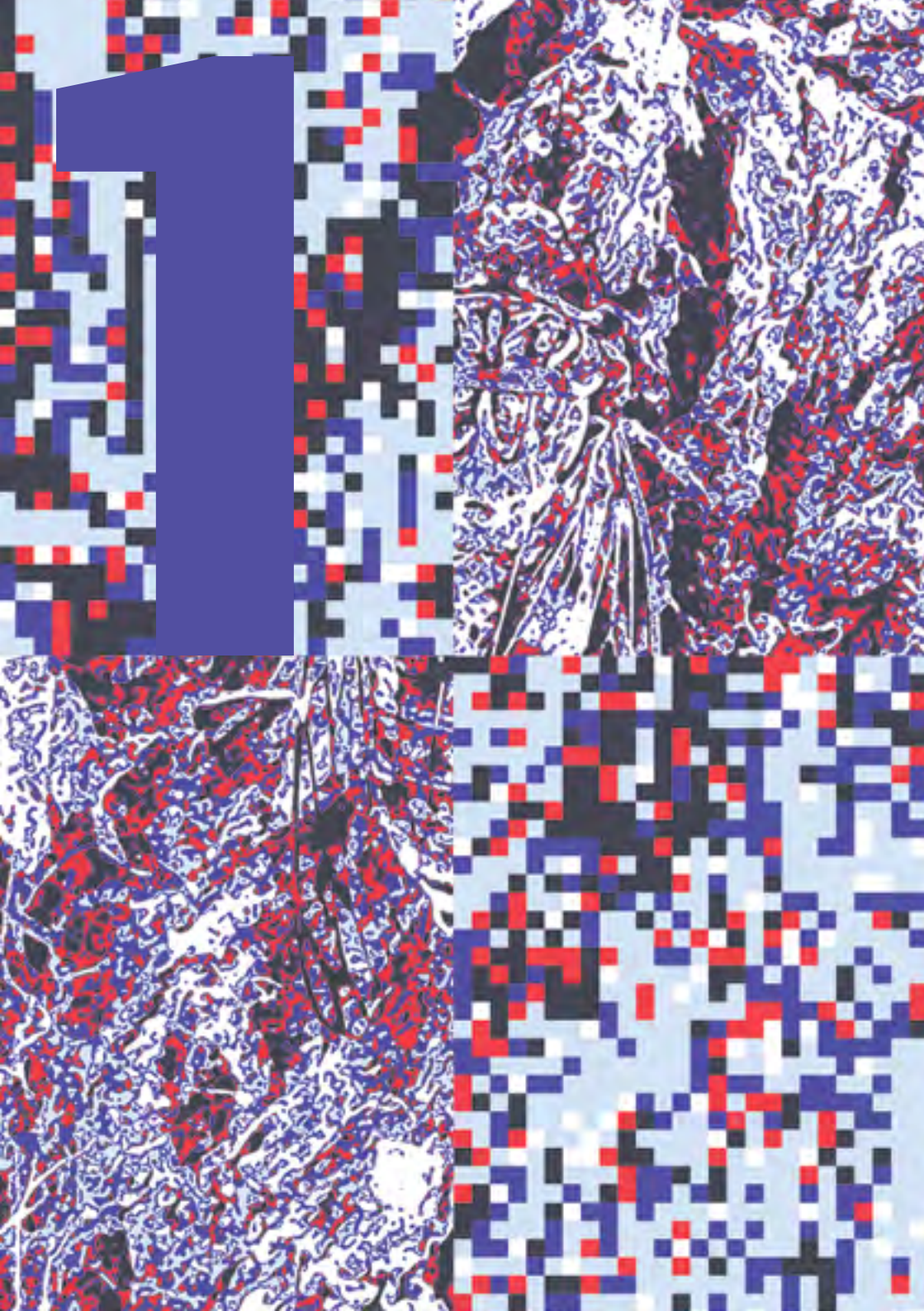
13:00–14:30

Simone Heilgendorff

**Analiza in izvedba Cageevih *Knjig pesmi***

Koncert 1

11. november  
Slovenska filharmonija  
PRAZNIK TOLKAL



19:30

Pokoncertni pogovor z Vilijem Polajnarjem  
(moderator: Gregor Pompe)

20:00

John Cage  
*Glasba za kariljon št. 1 (Music for Carillon no. 1)*

John Cage  
*Otrok drevesa (Child of Tree)*

Karlheinz Stockhausen  
*Refren (Refrain)*

Vili Polajnar  
XYZ [naročilo Foruma nove glasbe, prva izvedba]

\* \* \*

Morton Feldman  
*Danski kralj (The King of Denmark)*

John Cage  
*Credo in Us*

John Cage  
*Prva konstrukcija (v kovini) (First Construction (in Metal))*

–  
Simon Klavžar (tolkala)  
Jože Bogolin (tolkala)  
Luka Poljanec (tolkala)  
Jan Čibej (tolkala)  
Špela Mastnak (tolkala)  
Gašper Šemrov (tolkala)  
Alenka Jezernik (tolkala)  
Sae Lee (klavir)  
Lucija Lorenzutti (celesta)  
Rok Zalokar (elektronika)

Zgodnja dela za tolkala **Johna Cagea** (1912–1992) so izšla iz več izkušenj, premislekov in prelomov s tradicijo. Cage je po študiju z Arnoldom Schönbergom našel alternativo strukturnemu pomenu harmonije – vendar ne v glasbi, temveč v plesu. V sodelovanju s plesalci je spoznal, da lahko harmonijo skladbe zamenja ritmična struktura, ki se lahko izraža s katerimikoli zvoki, tišino, gibanjem ali mirovanjem plesalcev. Pomembno je bilo tudi Cageevo sodelovanje s filmskim ustvarjalcem Oskarjem Fischingerjem, ki ga je spodbujal, da glasbo za njegove filme ustvari tudi z najdenimi predmeti. Cage je s svojo tedanja soprogo Xenio in njunimi sostanovalci redno eksperimental s tolkali in objekti. Zanimanje za tolkala je bilo gotovo tesno povezano tudi z glasbo Edgarda Varèsa, v New Yorku delujočega Francoza, ki je Cageu z vključevanjem vseh zvokov pomenil jasno alternativo dihotomijam med konsonanco in disonanco, dodekafonijo in neoklasicizmom. Varèseova *Ionizacija* iz leta 1931 je bila ena najzgodnejših skladb za tolkalski ansambel, ki jih je Cage poznal, sredi tridesetih let pa sta za tolkala skladala tudi dva Cageeva znanca, Henry Cowell in njegov učenec Lou Harrison. Ob tem pa je pomemben širši kontekst razumevanja glasbene oblike. Ko se je Cage odločil preseči harmonsko razumevanje glasbe, je na novo ocenil tudi pogled na glasbeno zgodovino. Pozneje je v eseju *Obramba Satieja* sklenil, da sta po Beethovnu le Webern in Satie prinesla pomembno novost pri strukturiranju glasbe. Beethoven je dele kompozicije določil s harmonskimi sredstvi, čemur je sledil tudi Schönberg, nasprotno pa sta Erik Satie in Anton Webern po Cageu strukturo določila s časovnimi notami. Cage je sklenil, da se je Beethoven motil in s svojim vplivom v razvoju glasbe sprožil mrtvilo: »Če pomislite, da zvok določajo njegova višina, jakost, zven in trajanje ter

da tišino, ki je nasprotje zvoka in zato njegov nujni zaveznik, določa samo trajanje, boste prišli do zaključka, da je od štirih lastnosti glasbenega materiala najbolj temeljno prav trajanje, torej časovna dolžina. Tišine ni mogoče slišati v smislu višine ali harmonije: zasliši se le v smislu časovne dolžine. Priti sta morala Satie in Webern, ki sta ponovno odkrila to glasbeno resnico, za katero smo z muzikologijo izvedeli, da je bila očitna nekaterim glasbenikom v srednjem veku in glasbenikom vseh časov (razen tistim, ki jih trenutno kvarimo) na Vzhodu«.

Cage je kmalu po srečanju s Fischingerjem za tolkala zložil *Kvartet* (1935) in *Trio* (1936), načine skladanja za tolkala pa je zares izpopolnil s **Prvo konstrukciji (v kovini)** za sestet tolkalcev z asistentom iz leta 1939. Cage se je ob nastajanju te skladbe odpravil na avtomobilske odpadke, smetišča in starinarne, kjer je nabral najrazličnejše kovinske predmete – kose pločevine, cevi, zvonce, japonske gonge, verige ali pa bobne avtomobilskih zavor. Iz teh je sestavil zasedbo tolkal brez določenih tonskih višin, podobno pa je uporabil tudi klavir, saj je na klavirske strune položil cevi in palice. V *Drugi konstrukciji*, nastali neposredno za *Prvo*, mora glasbenik po klavirskih strunah drseti s kovinskimi cilindri, to pa ustvarja učinek sirene. S tem je spretno nadomestil prave sirene, ki jih je na primer v tolkalske zasedbe vključeval občudovani Varèse. Pomembna pa je posebna formalna členitev dela. Ko se je Cage osredotočil na časovno organizacijo, je skladbe začel ustvarjati s posebnim ozirom na razpored časovnih enot in v *Prvi konstrukciji* se je odločil za ritmični vzorec 4+3+2+3+4, takšna neenakomerna razporeditev dob pa daje glasbi statično, zamaknjeno naravo in hkrati odpravlja predvidljivo ritmično enakomernost. V

vnaprej zastavljeni številčni shemi poteka tudi oblika, saj skladbo sestavlja 16 enot, vsaka vsebuje 16 taktov, dodanih pa je 9 taktov kode. Vendarle pa Cage popolnoma ne prelamlja vezi s tradicijo, saj v tej shemi nakaže sonatno obliko, v kateri prve štiri enote predstavljajo ekspozicijo, ostalih dvanajst enot lahko deluje kot izpeljava, kodo pa Cage namesto kot reprizo oblikuje kot razširitev z zaključnim upočasnjevanjem.

Avgusta leta 1942 je Cage spoznal dva pomembna plesalca in koreografa Jean Erdman in Mercea Cunninghama – slednji je postal njegov partner – ter za njuno skupno delo zložil **Credo in Us** za tolkalski kvartet. Naslov na eni strani tematizira plesni duo in tudi besedila, ki jih je za odrsko izvedbo z mnogimi prekinitvami izvedbe pripravil Cunningham, omenjajo moža in ženo. Pomembnejša za glasbeno delo pa je razlaga naslova kot *Credo in U.S.*, s katero satirična glasbena ideja dobi rahle politične poudarke. Četrty tolkalce upravlja le z radijskim sprejemnikom in predvajalnikom glasbe z izborom klasičnih del, za katera Cage priporoča Dvořáka, Beethovna, Sibeliusa ali Šostakoviča. Cage je v eseju *Prihodnost glasbe*: Credo leta 1937 opisal skladateljsko rabo zvočnega zapisa: »Vsak filmski studio ima knjižnico „zvočnih učinkov“, posnetih na film. S filmskim fonografom je zdaj mogoče nadzorovati amplitudo in frekvenco vsakega od teh zvokov in jim podeliti ritme znotraj ali onkraj dosega domišljije.« Vendar pa se klasiki v *Credo in Us* izmikajo Cageevemu idealu prepuščanju zvokom, da ostanejo, kakršni so, ne da bi jih opremljali s sentimentali skladateljevega subjekta. Odlomki priljubljenih klasičnih del skupaj z namigoma na ljudsko (Cage jo je imenoval »kavbojsko«) melodijo in ragtime v klavirskih solih dovolj jasno nastavlja jo ogledalo ameriškega razumevanju

glasbene kulture in nacionalne identitete. Hkrati pa z izbiro materiala in načinom njegovega prepleta s Cageevo značilno tolkalsko glasbo iz tistega časa tematizira celo skladateljske predhodnike, kot je Charles Ives, ki je v svoje partiture vpeljeval kolaže s koračnicami, popularnimi in ljudskimi napevi. V eseju *Zgodovina eksperimentalne glasbe v Združenih državah leta 1959* Cage pripomni: »Jasno je, da se vsi vidiki americane pri Ivesu nahajajo v načinu, kako se zvok osamosvaja, saj zvoki v svoji naravi ne morejo biti nič bolj ameriški kot egipčanski.«

Cage je ob koncu štiridesetih let na Univerzi Columbia obiskoval predavanja Daisetsu Suzukija o filozofiji zen budizma ter ga obiskoval tudi na Japonskem. Svoje delo je zlasti povezal z zenovskimi koncepti »neoviranosti« in »medsebojnega prežemanja« – z ravnovesjem med individualnostjo pojavov in njihovim skupnim odražanjem univerzalnega, kar sestavlja nedualističen obstoj bitij, stvari in idej brez delitev ali razlikovanj. To ga je spodbudilo pri razmišljanju o razgradnji glasbenih hierarhij in vlogi skladatelja, ki jih z lastno voljo vzpostavlja. Tehniko, kako ukiniti skladateljski ego, pa je Cage našel v stari kitajski orakeljski *Knjigi premen*, ob kateri bralec z metom kovanca določa obliko 64 heksagramov, sam pa je te zamenjal za tabele z glasbenimi parametri. Na ta način je nastala znamenita klavirska skladba *Glasba premen*, ob *Knjigi premen* pa je Cage za naključno določanje tonskih višin in časovnih razmerij upošteval nepravilnosti na papirju (cikel *Glasba za klavir*) ali pozneje velikost zvezd, vrisanih na astronomske karte (*Atlas Eclipticalis*), **Glasbo za kariljon št. 1** iz leta 1952 pa sestavljajo toni, ki jih je Cage dobil tako, da je naključno prepogibal kose papirja, presečišča pregibov pa je označil v sheme na grafičnem papirju ter jih nato prenesel

v notni zapis. Pri tem je sledil ideji naključnega pojavljanja tonov v prostoru in času s tem, da notam ni določil trajanja ter prepustil časovnost izzvenenju glasbila.

Nedoločenost, izvajanje grafičnih partitur in vpeljevanje naključja v skladateljski proces se zdijo vsaj delno povezani z glasbeno improvizacijo, vendar pa so praktiki teh tehnik želeli svoja prizadevanja natančno ločiti od improviziranja. Jasna razlika je v izvajalčevem procesu, saj se pri nedoločenih delih raziskovanje gradiva in odkrivanje možnih načinov izvedbe odvija v odnosu do zapisa, pri improvizaciji pa denimo do drugih glasbenikov, glasbila ali prostora. Feldman je dejal: »Grafika je zame abstraktna zvočna pustolovščina, nikoli je nisem povezoval z improvizacijo.« David Tudor je svoje izvedbe nedoločenih del razvil s pripravo sekundarnih partitur z vnaprej pripravljenim gradivom. Tudi Cage je bil do improvizacije vselej zadržan, saj je preveč odvisna od glasbenikovih preteklih izkušenj: »Rad bi našel improvizacijo, ki ne opisuje izvajalca, ampak opisuje dogajanje in za katero je značilna odsotnost namena. Ravno v trenutku spontanosti je izvajalec najbolj nagnjen k temu, da se zateče k svojemu spominu. Ni nagnjen k spontanemu odkrivanju. Želim najti načine, kako odkriti nekaj, česar v trenutku improvizacije še ne veš – torej v trenutku, ko počenjaš nekaj, kar ni zapisano ali določeno vnaprej.«

Cage je sredi sedemdesetih let poskusil z vključevanjem improvizacije v nekaj del. V solističnem delu **Otrok drevesa** iz leta 1975 izvajalec igra z ojačanimi rastlinskimi materiali. Zapis dela vsebuje le navodila, kako izbrati 10 zvočil in razdeliti osem minut v posamezne časovne enote s pomočjo postopka iz *Knjige premen*. Dve zvočili sta določeni, stresalo iz semen ognjenega drevesa in ozvočen kaktus, na katerega glasbe-

nik igra s trzanjem bodic, ostala pa morajo biti izdelana iz rastlinskih materialov. Cage se je za improvizacijo lažje odločil prav zaradi rabe rastlinskih materialov, njihove nepredvidljivosti in omejenega nadzora: »Če se zelo dobro seznanite z določenim kaktusom, vse skupaj kmalu razpade in ga morate zamenjati z drugim, ki ga ne poznate. Tako ostane vse skupaj fascinantno in seveda osvobojeno vašega spomina.«

**Vili Polajnar** (1998) v svojem ustvarjanju pogosto združuje interdisciplinarne medije, akustične in elektronske elemente ter inovativne sisteme, kot so v živo generirane partiture in odzivni algoritmi. Njegova dela se večkrat dotaknejo tudi gledaliških in performativnih prvin. Trenutno opravlja specializirani magistrski študij kompozicije pri Johannesu Kreidlerju na Visoki šoli za glasbo FHNW v Baslu, leta 2022 pa je diplomiral na Akademiji za glasbo v Ljubljani pod mentorstvom Vita Žuraja. O novem delu je zapisal: »Virtualna resničnost je izraz iz sredine osemdesetih, ki se nanaša na računalniško simulirana okolja, ki lahko posnemajo tako resnični kot tudi namišljeni svet. Po štiridesetih letih razvoja in mislih, ki so težile k temu, da bo prihodnost vsakega posameznika opremila s setom VR očal, kjer bi v svoje življenje integrirali tehnologijo, opažam, da smo kot družba razvili nekakšno retrogradnjo – RV – Realno Virtualnost. Večino svojega življenja smo preselili v različne institucionirane platforme, ki pa sočasno težijo k čim večji "človečnosti" (spomin, govori s čustvi, zavedanje se same sebe). To je nova "virtualna realnost" – ne naglavna naprava, temveč vseprisotna pogojnost življenja skozi zaslon, ki je postala bolj resnična kot neposreden, čutni svet. V kombinaciji z glasbo in splošno umetnostjo se dogaja podobno, a z zanimivim preobratom. Tehnologija se zažira v vse pore umetnikovega življenja,

od generativnega AI-ja, preko LLM-jev do algoritemskih pripomočkov, samplov in notacijskih programov, ki kreirajo čisto drugačen način ustvarjanja. Na kompozicijo gledam kot na virtualno stvar, ki se dogaja v umetnikovi glavi v korelaciji z orodji. V tem kontekstu pa izvajalec postane ključni "most", nekakšna razširjena realnost. Ko se umetniško delo preseli iz virtualnega sveta računalnika ali statičnega papirja do izvajalca, ta ni zgolj eksekutor pravilnih not, ki jih prenaša od skladatelja do poslušalca. Izvajalec s svojo persono, fizično prisotnostjo in interpretacijo ustvari plasti, na katere skladatelj in celo sam izvajalec pogosto nimata neposrednega vpliva. Ob tem se odpira vprašanje: je podoba dejanja postala pomembnejša od dejanja samega?«

**Karlheinz Stockhausen** (1928–2007) je v povojni Nemčiji postal eden vodilnih mladih skladateljev, ki so želeli zgraditi tudi nov glasbeni svet in sam je sodeloval v snovanju mnogih inovacij, ki pa so imele za razliko od Cageevih raznoterih vplivov – od zen budizma do plesa – predvsem v zgodnjem obdobju notranjeglasbeno logiko. Bil je med utemeljitelji serialistične tehnike, začetnimi praktiki elektronske glasbe, ki pa jo je že v *Spevih mladeničev* (*Gesang der Jünglinge*, 1956) razširil z glasom, v *Mikrofoniji* (*Mikrophonie*) I in II ter *Miksturi* (*Mixtur*) pa napravil korak k živi elektroniki. V šestdesetih letih je Stockhausen vse bolj postajal poduhovljen stvaritelj mogočnih del s povsem lastno ustvarjalno mitologijo. V skladateljski tehniki je večji pomen dajal »formi trenutka«, odsekom, ki se izogibajo usmerjenosti, narativnosti, povezavi v razvojni lok, v opusu pa se je usmeril v dolgoletno ustvarjanje sedemdelnega opernega cikla *Luč* (1977–2003).

V drugi polovici petdesetih je poleg serialne logike Stockhausen razpiral tudi notacijo,

tudi z grafično notacijo. V nasprotju z ameriškimi skladatelji in njihovim rahljanjem avtorske subjektivnosti, je Stockhausen pri tem izhajal iz starega vprašanja o identiteti dela med glasbenim tekstom in njegovo interpretacijo, pri čemer je prednost novih načinov notacije v tem, da se skladatelj lahko odloča med stopnjo enoznačnosti in večpomenskosti. Leta 1959 je zložil dve deli, ki se z zapisom in idejno navezujeta na idejo kroženja – *Ciklus* za solo tolkalca in **Refren** za klavir, čelesto in vibrafon. Če je *Ciklus* virtuozno delo, s partituro, sklenjeno v zanko, ki jo lahko izvajalec začne na poljubnem mestu, je *Refren* v marsičem obrat od gostote predhodnega dela. Material *Refrena* temelji na zvočnem presečišču klavirja, čeleste in vibrafona, glasbil, ki omogočajo daljša izzvenenja. Te pa prekinjajo abrupni udarci, akordi glasbil in hitre kaskade, pa tudi dodatni zvočni dogodki, vokaliziranje in tleskanja z jezikom ter raba dodatnih glasbil, določenih za vsakega od treh glasbenikov: pianist igra tudi na tri lesene bloke, glasbenik ob čelesti udarja na tri krotale, tolkalec pa poleg vibrafona uporablja tri uglašene kravje zvonce in tri ploščice zvončkov. Prva od dveh strani partiture je oblikovana v krožni obliki, pri kateri prvi trije sistemi z lokom oblikujejo zgornjo polovico kroga, spodnji trije pa spodnjo polovico. Na sredino te krožne oblike glasbeniki položijo prosojen trak z dodatnim materialom, dinamičnimi, artikulacijskimi in drugimi oznakami, položaj prosojnice pa v vsaki izvedbi nekoliko spremeni partituro na šestih mestih. To lahko razumemo kot Stockhausnov bolj nadzorovan način uporabe prosojnic, kakršne je v delu *Fontana Mix* na bolj radikalen način predvideval Cage. Položaj prosojnega traku pri Stockhausnu ne predstavlja večjih strukturnih posegov in skladba se vselej konča z gosto polifono kodo, zapisano na drugi strani partiture, ki je vrtenje

prosojnice ne doseže. Jonathan Harvey vokalizacije v *Refrenu* poveže z glasbeno prakso japonskega tradicionalnega gledališča no, kontraste med statičnimi zvenenji in naglimi prekinitvami pa bi lahko zasledili tudi pri Stockhausnovih delih, ki jih je navdihovala japonska kultura, zato ima kratka skladba določen vpliv na skladateljev poznejši opus, predhodno delo *Ciklus* pa je v začetku šestdesetih let vplivalo na vrsto virtuosnih solističnih skladb za tolkalce drugih avtorjev.

Med njimi je bil tudi **Morton Feldman** (1926–1987), ki se je odločil podati svoj tih odgovor na ta trend, ko je leta 1964 ustvaril delo ***Danski kralj***. Znova se je odločil za zapis v mreži s tremi vrsticami, ki delijo material v nizek, srednji in visok register, stolpci pa časovna trajanja z razmeroma fleksibilnim tempom med 66 in 92 udarci na minuto. Instrumentacija je določena, vendar pa Feldman uporabljenih glasbil ne predpiše natančno (omenja zvonu podoben zvok ali glasbila s kožo), kar je ponovno tudi odgovor na vse zahtevnejše sezname glasbil, potrebnih za izvedbo tolkalskih del. S prvim izvajalcem dela Maxom Neuhausom je preizkušal tolkalske tehnike, vendar tudi po več obiskih glasbenikovega studia ni bil zadovoljen s preglasnimi in preostrimi udarci palic, dokler se Neuhaus ni spomnil na komaj slišno igranje s prsti, ki se ga tolkalci včasih poslužujejo pri vaji tik pred koncerti. Feldman je bil navdušen in v navodila dela zapisal, da glasbenik igra s prsti, dlanmi ali katerimkoli delom rok. Tudi potek dela se usmerja k tišini, ko ob koncu kvadratu z navodilom »čim več različnih zvokov« sledi osemnajst dob, v katerih Feldman edinkrat v skladbi uporabi notno črtovje za zapis dveh dogodkov vibrafona in zvončkov ali činele. Feldmanov tih prispevek v tolkalski repertoar prinaša tudi avtobiografske nastavke. Alvin Lucier v zvezi z *Danskim kra-*

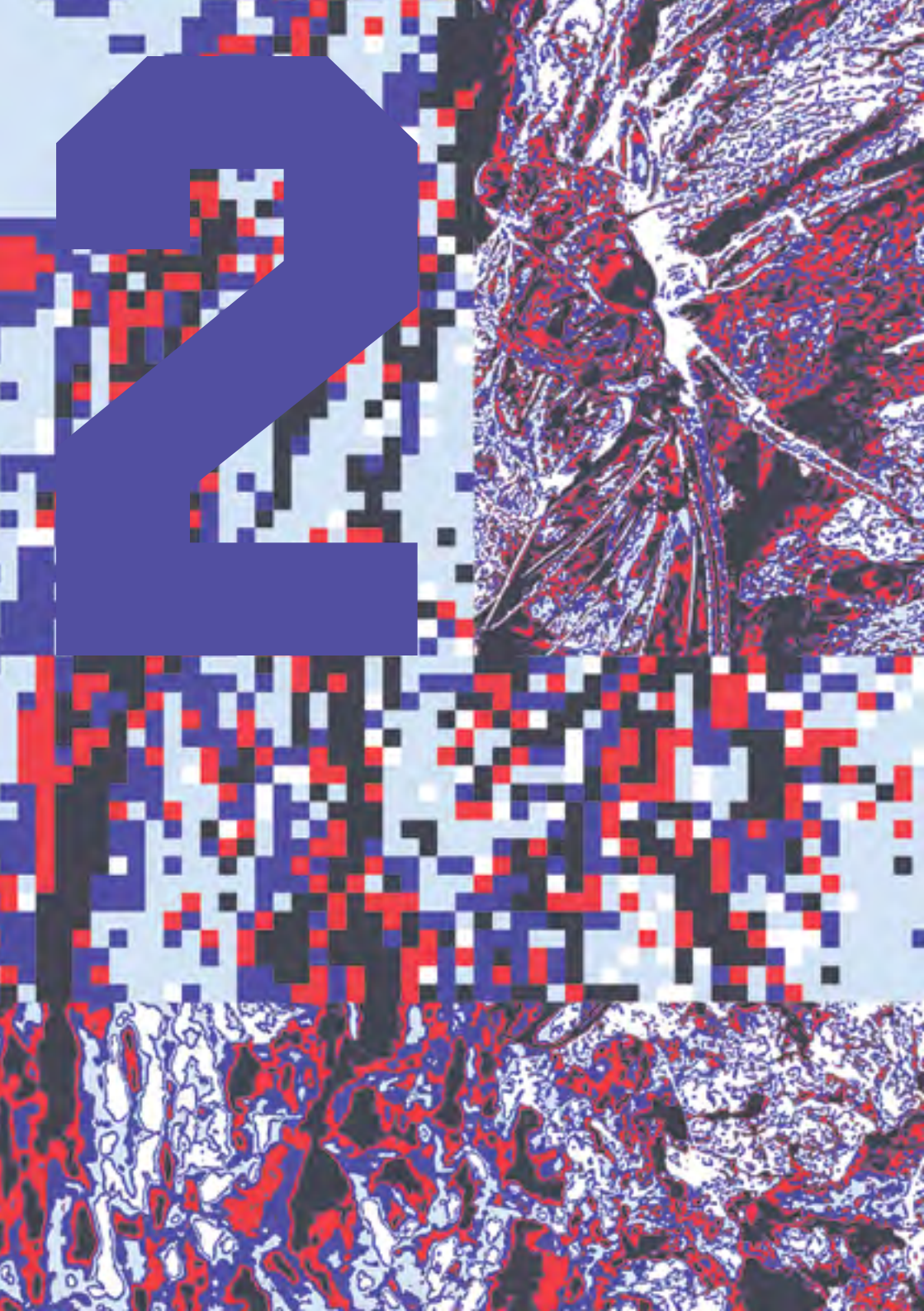
*ljem* omenja svoj pogled na Feldmanovo tiho glasbo, ki je višek dosegla z igro konic prstov v tej skladbi in opominja na Feldmanov izjemno slab vid, zaradi katerega je nosil očala z zelo debelimi stekli, za družinjo ob kosilu izbiral le dobro osvetljene newyorške kitajske restavracije in pogled približeval stvarim, ki si jih je želel dobro ogledati. Lucier špekulira, ali je morda zaradi slabega vida bolj pozorno prisluškoval tudi tihim zvokom. Feldman se je spominjal, da je skladbo ustvarjal na plaži ob poslušanju posameznih oddaljenih zvokov otroške igre, pogovorov, radijskih sprejemnikov in drugih dogodkov. Naslov pa se nanaša na danskega kralja Kristjana X., ki je v času nacistične okupacije v javnosti nosil rumeno Davidovo zvezdo, zapovedano za Jude in s tem tiho protestiral proti nacistični diskriminaciji. Naslov skladbe je Feldman izbral po zaključku partiture, gotovo ne brez povezave z lastnim judovskim poreklom in vzgojo, pozneje pa je v nekem intervjuju razmišljal o skladanju dela in sklicevanju v naslovu: »Bilo je nekaj v melanholičnosti stvari, ki ne trajajo, v minljivosti in v popolni tišini. Kako sem naredil preskok od plaže k tej drugi stvari, ne vem, ampak v tistem trenutku je bila v mojih mislih zelo močna povezava.«

Koncert 2

14. november

Slovenska filharmonija

NOVI MEDIJI IN INTERAKCIJE



19:30

Predkoncertni pogovor z Bojano Šaljić Podešva  
(moderator: Gregor Pompe)

20:00

Morton Feldman  
*DeKooning*

Johannes Kreidler  
*Skladba za harfo in video (Piece for Harp and Video)*

Earle Brown  
*Hodograf 1 (Hodograph 1)*

John Cage  
*Glasba za pihala (Music for Wind Instruments)*

1. Trio
2. Duet
3. Kvintet

\*\*\*

Morton Feldman  
*Projekcija II (Projection II)*

Bojana Paljić Podešva  
*Kri je voda (z okusom)*  
[naročilo Foruma nove glasbe, prva izvedba]

Cornelius Cardew  
*Jesen '60 (Autumn '60)*

Urška Rihtaršič (harfa)

Pihalni kvintet Slowind\*

Aleš Kacjan (flavta)  
Matej Šarc (oboa)  
Jurij Jenko (klarinet)  
Metod Tomac (rog)  
Paolo Calligaris (fagot)

Ansambel Foruma nove glasbe

Lara Šalamon (flavta)  
Aljaž Beguš (klarinet)  
Andrej Petreski (oboa)  
Paolo Calligaris (fagot)  
Jože Rošar (rog)  
Franc Kosem (trobenta)  
Sae Lee (klavir)  
Miha Haas (klavir)  
Jan Čibej (tolkala)  
Matjaž Porovne (violina)  
Tilen Udovič (viola)

Michel Pozmanter  
(dirigent)

Katarina Leskovar (violončelo)  
Rok Zalokar (elektronika)

\* nastop  
ob 30-letnici delovanja

**Morton Feldman** (1926–1987) je prek svoje glasbene izobrazbe ustvaril poseben odnos do evropske glasbene tradicije. Njegova učiteljica klavirja Vera Maurina-Press je bila učenka Ferruccia Busonija, kompozicijski mentor Stepan Wolpe je študiral pri Busoniju in Franzu Schrekerju, prek Wallingforda Rieggerja pa je Feldman dobro spoznal dodekafonsko tehniko. Do evropske dediščine je Feldman gojil hkrati veliko spoštovanje ter objektivno distanco. Tako kot John Cage je denimo občudoval glasbo Antona Weberna, le da iz njune samosvoje interpretacije. Namesto dosledne tonske logike je mlada Američana pritegnila pozornost do zvočnosti ter do učinka tišine v glasbenem toku. Feldman je komentiral, da sta s Cageem Webernova »nezakonska sinova«. Feldman je bil v tem nezaupanju do konstrukcijske plati Weberna posebej dosleden, saj se je sam izogibal trdnim metodologijam. Ali kot je sam dejal: »Zdi se mi, da je bila tema glasbe od Machauta do Bouleza vedno njena lastna konstrukcija. Prikazovanje vsakršne formalne ideje v glasbi, pa naj gre za strukturo ali prepoved, je stvar konstrukcije, v kateri je metodologija poveljujoča metafora kompozicije ... Samo z "odpravljanjem" elementov, ki smo jih tradicionalno uporabljali za konstrukcijo glasbenega dela, lahko zvoki obstajajo sami na sebi – ne kot simboli ali spomini, ki so tako ali tako spomini na drugo glasbo«.

Odmik od metode in konstrukcije je Feldman napravil – in v tem bi lahko videli ne navadno protislovje umetnika, ki je zavrčal romantično sentimentalnost – z lastno subjektivnostjo, naklonjenostjo določenim glasbenim lastnostim. Njegova glasba se usmerja v tihe, dinamično zamaknjene tonske oblike, v počasna izzvenevanja, v katerih mora biti časovni potek dovolj počasen, da noben element izrazito ne dominira: »Zdeti se mora, kot da glasba lebdi, kot da

se nikamor ne premika, brez védenja, kako je nastala, ob njej se ne sme pojaviti vtis dialektike, ki bi jo pojasnjevala.«

Tehnike, kako doseči ta vtis, so se v Feldmanovem opusu skozi čas spreminjale, v začetku petdesetih let pa so prevladovali grafični zapisi, predvsem z uporabo pravokotnih oblik in mrež. Feldman se je umeščanja glasbenih navodil v mreže domislil nekega dne med čakanjem na Cagea, ki je zanj in pianista Davida Tudorja kuhal divji riž. Na list je skiciral mrežo s tremi vrsticami, vsaka vrstica je ustrezala registru (nizkemu, srednjemu in visokemu), stolpec pa časovnemu trajanju. Nato so pravkar nastal zapis tudi izvedli. Cage in Tudor sta poznala Feldmanove želje glede uporabljene gradiva, zato pri partituri *Projekcije I* za violončelo tega ni posebej razlagal, a se je po izvedbi odločil, da v naslednji tovrstni skladbi *Projekciji II* iz leta 1951 doda še navodilo, naj bodo dinamike zelo tihe. Feldman je pri izbiri glasbil za svoja dela razmišljal praktično in se je pogosto odločal za glasbila, ki so jih igrali njegovi znanci, redni sodelavci in v primeru *Projekcije II* je flavto, trobento, violino, violončelo in klavir izbral iz večje zasedbe Cageeve skladbe *Šestnajst plesov*. Ta je nastala za plesno predstavo skupine Mercea Cunnighama, Feldman pa je programu dodal še svoje delo. Iz tega kompleksnega Feldmanovega spleta predavanja odločitev glede gradiva izvajalcu in hkrati želje po tem, da pusti svoj pečat (stremiljenje k tihotnosti), iz trenja med domala arbitrarno določeno kombinacijo glasbil, ki pa je na koncu edina možna (Feldman je Corneliusu Cardewu pozneje prepovedal, da bi *Projekcije* izvajal z drugačnimi zasedbami), in kljub želji, da delo ni kompozicija, ampak »projekcija« zvokov, se na koncu vendarle izkaže, da je bil Feldman na sledi določeni glasbeni identiteti in izrazu.

Feldmanove *Projekcije* veljajo za eno izmed prvih nedoločenih del. Nedoločenost je širok koncept, ki je sprva del skladateljskih odločitev razdelil izvajalcu ali izvajalcem, pozneje pa je ta gesta odprla možnosti drugačnih nedoločenih sistemov, ki izvedbo dela urejajo kot sistem ali proces, ki teče brez skladateljevega nadzora, kot so nepredvidene napake zvočnih nosilcev ali elektronski sistemi, ki jih glasbenik le sproži. Pri nedoločenih zapisih del za glasbene interprete gre za spodbudo izvajalcu, da se namesto izvrševanju zapisa preusmeri k odzivanju nanj, k raziskovanju zapisa in odkrivanju možnih načinov izvedbe. Vendar pa je Feldman izrazil nezadovoljstvo z osvobajanjem izvajalca, saj mu je pri nedoločenosti šlo za »osvobajanje zvočkov«. Delno je opustil uporabo grafik, leta 1963 pa je ustvaril prvo iz vrste skladb, ki kombinirajo notirane tonske višine nedoločenih trajanj – **De Kooning** za rog, violino, violončelo, klavir in tolkala. V notnem zapisu večinoma brez taktic Feldman izvedbo uredi s prekinjenimi črtami, ki označujejo vstop tonov glasbil, ki naj se zgodijo, ko predhodni ton začne izginjati, puščice označujejo hkraten vstop glasbil, ti morajo biti nežni, tihi, okraski pa počasni.

Marsikatera Feldmanova skladba je posvetilo, nekaj jih je namenil literatom, največ pa glasbenim kolegom in slikarskim sopotnikom. Čeprav se zdi, da so imena v naslovih skladb predvsem sled Feldmanovih prijateljskih krogov, pa obstajajo tudi ustvarjalne povezave. Na enem od predavanj se je Feldman samodiagnosticiral: »Če razumete Mondriana, razumete tudi mene. Na začetku ustvarjanja nimam ničesar, na koncu imam vse – namesto da bi imel na začetku na voljo vse barve in oblike, končal pa bi z ničimer. Moj veliki problem je, da sem se več naučil od slikarjev kot od skladateljev.« Čeprav bi težje pokazali na

vzporednice med abstraktnim ekspresionizmom Willema de Kooninga, pa gotovo obstaja resonanca med skladateljem in slikarji. Feldman je v slikarstvu našel najboljši zgled za svojo filozofijo nevsiljivosti, tihega opazovanja zvoka, za estetiko, v kateri se zvočne podobe izrisujejo iz tišine podobno kot poteze čopiča in liki iz belega platna.

**John Cage** (1912–1992) je bil skladatelj, pisec, predavatelj, performer in mikolog, katerega karizma in miselnost sta močno vplivala na razvoj in povezovanje umetnosti mnogih različnih medijev. Odraščal je v Los Angelesu in lahko bi rekli, da sta na del njegove osebnosti, vsaj na inovativno razmišljanje ter oziranje onkraj lastne obrti, vplivala tudi njegova starša. John Cage starejši je bil izumitelj, ki je med drugim zasnoval eno prvih različic podmornice za daljše potope, mati Lucretia pa je bila novinarka *Los Angeles Timesa* z izrazitim socialnim čutom, dejavna zlasti na področju pravic žensk. Poleg tega so ga zaznamovala tudi mladostna zanimanja za različne umetnostne zvrsti. Sprva je želel postati pisatelj, a je po dveh letih opustil univerzitetni študij, v Evropi je študiral arhitekturo, se ukvarjal s slikarstvom, poezijo ter tudi z glasbo. Po približno letu in pol življenja med Francijo, Nemčijo in Španijo se je vrnil v Združene države, kjer se je dokončno odločil za študij kompozicije, a hkrati je ne nehno sodeloval z drugimi umetniki.

Cageev glavni kompozicijski mentor je bil Arnold Schönberg (ob Hanryju Cowellu in Adolphu Weissu), ki se je leta 1934 v Los Angeles umaknil iz vse bolj antisemitske Nemčije. Ob Schönbergu je Cage spoznal, da želi skladanje narediti za svoje življenjsko poslanstvo, ugledni mentor pa je bil po svoje zaslužen tudi za smer, ki jo je Cage pri tem ubral. Schönberg namreč ni skrival mnenja, da njegov učenec nima smisla za

harmonijo in da mu bo to pomenilo zid, skozi katerega ne bo mogel. Cage mu je bistroumno odvrnil, da bo svoje življenje pač posvetil zaletavanju z glavo v ta zid.

**Glasba za pihala** iz leta 1938 je eno od del študentskega obdobja iskanja poti naprej. V tem času je poskušal razširiti Schönbergovo dodekafonsko tehniko, najprej z uporabo petindvajsettonskih vrst, ki jih je nadalje delil na celice, te pa nato permutiral in variiral na druge načine. Prvi stavek je trio za flavto, klarinet in fagot, sledi duet za oboo in rog, zadnji pa »sestavi« celoten pihalni kvintet. Za Cagea še neznačilna glasba vendarle nakaže, v katero smer je skladatelj razmišljal, saj v vseh stavkih posebno pozornost namenja ritmičnosti igre pihal.

**Earle Brown** (1926–2002) je skozi zgodnje izkušnje z muziciranjem in poslušanjem dobil dobro izhodišče za svoje široko razprte definicije glasbe. Kot trobentač je igral v šolskih in pozneje vojaških plesnih orkestrih, zanje pisal aranžmaje, spoznal je tako repertoar big bandov kot klasične glasbe in že v mladih letih se je znova in znova vračal v bližnjo prodajalno plošč, da bi poslušal *Sonata Concord* Charlesa Ivesa. V prostem času se je posvečal glasbeni teoriji, pa vendar je pozneje kot ključno šolo videl v delovanju na terenu, v igranju v orkestrskem kolektivu. Pri dvanajstih letih je spoznal svojo bodočo ženo Carolyn Rice, ki je bila med ustanovnimi člani plesnega podjetja Mercea Cunninghama. Sprva je Brown študiral strojništvo, ki ga je kmalu zamenjal za študij kompozicije, aranžiranja in trobente. V svojem skladateljskem krogu je bil eden redkih z močnejšo jazzovsko izkušnjo, o čemer je pozneje dejal: »John ni v resnici nikoli poslušal jazza. Morty prav tako ne. In Tudor enako. Mislim, da so veliko zamujali. In mislim, da je njihova glasba bolj zaprta od moje.«

Brown je študiral in nekaj let tudi sam poučeval racionalno skladateljsko metodo Josepha Schillingerja, ki je želel tesno povezati glasbene prvine z matematičnimi postopki, vendar v sistemu, ki je omogočal žanrsko svobodo – njegove rešitve so uporabljali tudi nekateri skladatelji muzikalov in jazzovski aranžerji. Ob tem analitičnem vidiku pa so na Browna močno vplivali vizualni umetniki, zlasti Jackson Pollock z neposrednostjo akcijskih slik in Alexander Calder s premikajočimi se oblikami svojih mobilov. Brown je tudi sam preizkušal tehniko zlivanja in kapljanja barve ter pri nekaterih skladbah posegel po intuitivnem avtomatskem risanju potez, ki jih je nato skušal prevesti v notacijo.

Lahko bi rekli, da je racionalnost in odprtost v njunih najbolj skrajnih oblikah združili v kratkem delu **Hodograf I** za flavto, klavir (ali čelesto) ter tolkala. Delo je nastalo za Darmstadtske poletne tečaje nove glasbe leta 1959, natančneje za predavanje Luigija Nona o notaciji in oblikovnih procesih. Naslov se nanaša na sledenje gibanju delcev v meglični celici, pripravi za zaznavanje delcev ionizirajočega sevanja, v kateri se delci odbijajo drug od drugega in s tem vplivajo na svoje medsebojne delovanje. Brown v skladbi uporablja predvsem »eksplicitno« notacijo s tonskimi višinami in razmeroma natančno določenim trajanjem tonov, na treh mestih pa preide v »impliciten« grafični zapis z različno dolgimi vijugami in drugimi izrisanimi oblikami, ki tri glasbenike vabijo k spontani interpretaciji znotraj določenega časovnega trajanja.

**Cornelius Cardew** (1936–1981) je bil v šestdesetih letih ključni britanski glasbeni zaveznik neformalnega (in v resnici ohlapno povezanega) newyorškega skladateljskega kroga, odličen pianist in organizator mnogih prelomnih izvedb, a hkrati že

takrat umetnik z natančno izdelanimi pogledi, ki so postopno nastavljali določeno alternativo ameriškim pobudnikom. Leta 1958 je med študijem v kölnskem studiu za elektronsko glasbo postal Stockhausnov asistent. Stockhausen je mlademu pianistu, skladatelju in že takrat dobremu improvizatorju zaupal realizacijo najzahtevnejših del, kot je skladba *Carre*. V tistem času pa je vendarle vse več razumevanja našel pri ameriških skladateljih, grafičnih kompozicijah in ideji nedoločenosti. Sam je vedno verjel, da notacija ne more biti zaklenjen glasbeni sistem za izvedbo, ampak sredstvo komunikacije, spodbujanja, provokacije glasbenikov kot osebnosti. V grafični notaciji in nedoločenih delih se mu je ponudila možnost za oblikovanje odnosa med delom in izvajalcem, ki lahko preseže utrjeno hierarhijo avtorja in poustvarjalca. Več let je ustvarjal zbirko *Razprava (Treatise, 1963–1967)*, ki s 193 stranmi grafičnih kompozicij, s sistemom, ki se skozi mogočen obseg vzpostavlja in hkrati z odprtostjo interpretacij izvajalcu zastavlja številna vprašanja. To odvrča od rutinskih izvajanj »poklicnih« interpretov, pomembnejša od natančnega branja in virtuoznosti sta osebna predanost ter raziskava glasbenika. To je Cardew praktical kot interpret, pa tudi kot del improvizacijske zasedbe AMM. Slednje je v času svojega članstva opisal: »Iščemo zvoke in odzive, ki se vežejo z njimi, namesto da bi si jih zamislili, pripravili in izvedli. Iskanje se odvija v mediju zvoka in glasbenik je v srčiki tega eksperimenta.« Pozneje je zasnoval Scratch orchestra, kolektiv glasbenikov, umetnikov, neglasbenikov in aktivistov, ki so ob ob izvajanju glasbe hkrati temeljito preizpraševali vlogo umetnosti in glasbe. Odgovori Cardewa na ta vprašanja so vse bolj označevali modernistično in eksperimentalno glasbo kot elitizem, sam pa je v času vse močnejše pripadnosti

Angleški komunistični partiji iskal širše razumljiv glasbeni izraz.

Kompozicija **Jesen '60** je nastala na samem začetku tega dolgega procesa postavljanja vprašanj in iskanja odgovorov, a Cardew je delo ustvarjal opremljen s prepričanji, ki so ga pozneje vodila v razvoj grafičnih partitur. Delo napeljuje k raziskovanju možnosti, ki jih odpira, izvajalci morajo sprejeti odgovornost za rezultat, ki ni odvisen le od natančnega sledenja partituri, zato se izvedbe med seboj tudi močno razlikujejo. Vendar Cardew to doseže s standardno notacijo, le da skladatelj materialu pogosto pripiše mnogo več navodil, kot jih je mogoče istočasno izvesti. Glasbeniki igrajo iz celotne partiture, začnejo in končajo lahko kjerkoli, le da dirigent to jasno napove. Glasbeniki različno gosto opisane takte izvajajo po navodilih: »V določeni dobi prezri dve navodili; če se zdi, da se preostala navodila med seboj kakorkoli izključujejo, ne zaigraj ničesar. Kjer je navedeno le eno navodilo, ga opazuj (če to ni mogoče, ne naredi ničesar.) Glasbenik ni na nobeni točki obvezan, da ustvari zvok, tudi če podano gradivo to predlaga ali dovoli. Glasbeniki, ki se ukvarjajo z določeno dobo, lahko vstopijo na to dobo ali kjerkoli pred naslednjo dobo. Nižje črtovje naj se uporablja za zapis tistega, kar nekdo namerava igrati ali za izbor možnosti.«

Med slovenskimi skladateljicami in skladatelji mlajše in srednje generacije **Bojana Šaljić Podešva** (1978) izstopa po tem, da v svoje kompozicije sprejema tehnike eksperimentalne tradicije, grafično notacijo, nedoločenost, zlasti v ciklu performativnih *Abstinent* s tematizacijo družbenega mesta umetnosti in medčloveških interakcij. Skladateljica izhaja iz intenzivnega obdobja ustvarjanja elektroakustične glasbe – v tej zvrsti se je izpopolnjevala na du-

najski Univerzi za glasbo in upodabljaajoče umetnosti pri Dietru Kaufmannu, prek katerega je prejela tradicijo konkretne glasbe, ki jo je projicirala v digitalno okolje. Akuzmatično tradicijo je razširila v občutljivem stapljanju z živo instrumentalno igro v vrsti del, kamor sodijo tudi *Meditacija o bližini* za harmoniko in zvočni zapis ali cikel del *Tako blizu*. Drugo pomembno področje skladateljčinega delovanja predstavlja glasba v povezavi s sodobnimi vizualnimi in uprizoritvenimi umetnostmi, v zadnjih letih zlasti s sodelovanjem pri novih opernih formatih, elektroakustičnih radijskih oper *IDEN* in *Morje* ter komorne opere *Ko sem še o smrti* ljubljene osebe z demenco.

### O novi skladbi **Kri je voda (z okusom)**

je Bojana Šaljić Podešva zapisala:

»Ko me oblije voda, se odpre prostor za vdihom. Prostranstvo. Svoboda.

Zgodovinski atlas atomov, ki so danes moje telo, izrisuje strune v tkivo sveta.

Je to dotik prednic?

Veličastnih bitij pramorja?

Univerzalne zavesti?

Vem le, da so moja hlepenja pomirjena in danes ne bom metala bomb.«

**Johannes Kreidler** (1980) je skladatelj in multimedijski umetnik, eden tistih, ki v sodobni umetni glasbi najbolj izrazito razvijajo povezave s konceptualno umetnostjo. Med letoma 2000 in 2006 je na Visoki šoli za glasbo v Freiburgu študiral kompozicijo in elektronsko glasbo, ob tem pa je gostoval na Inštitutu za sonologijo Kraljevega glasbenega konservatorija v Haagu ter obiskoval seminarje iz filozofije in umetnostne zgodovine Univerze v Freiburgu. Danes sam predava na Visoki šoli za glasbo v Baslu. Izkušnja ustvarjanja z zvočnimi vzorci in že obstoječim glasbenim gradivom ga je vodila h konceptualnemu razmišljanju o glasbi, o različnih izkušnjah poslušanja,

kontekstih umetnosti in političnosti glasbe. Kreidlerjeva dela so praviloma večmedijska, prestopajo v instalacijske, performativne, tudi dokumentarne oblike, sam pa to dejstvo postavi v natančnejši kontekst, ko se sprašuje, ali že sam pojem glasba v času, ko se mediji ločujejo od svojih tradicionalno dodeljenih umetnosti, postaja zgodovinski. Izpostavlja denimo, da se lahko ritem odraža tudi skozi svetlobo, glasbeniki nastopajo v galerijah, notni zapis pa iz glasbene funkcije postane del videa. Hkrati pa Kreidler skozi kontrapunkt medijev nenehno komentira sodobno družbo, podaja jo njeno satiro in kritiko.

Tudi **Skladba za harfo in video** (2018) razširja glasbene in fizikalne lastnosti osrednjega glasbila v političen namig, ki ga skladatelj izpostavi ob koncu svojega spremnega zapisa: »Na monitorju za strunami harfe se odvija vnaprej posnet video. Ta video kamera snema skozi strune in ga prenaša na velik zaslon, medtem kot glasbenica razteza in nagiba ter pozneje trza strune. To ustvarja vzorce, odpiranja in zapiranja oken, vzpostavi se semantika zaznave skozi rešetko. Kasneje se prostorskim mrežam pridružijo časovne: hitrost zaslonke, tako rekoč osnovni ritem kamere, poustvarja tresoče strune s 25 posnetki na sekundo, kar skozi interferenco vodi v učinek aliasa; zdi se, kot da strune vibrirajo naprej, vzvratno ali da zelo mirujejo. Na koncu občinstvo skozi to matrico oscilacij vidi še sebe. Kompozicijski pristop imenujem medijska umetnost z 'glasbo'. Glasba je povzetek kulturnih, tehnoloških in političnih zvočnih dispozicij; kot v tem primeru preko strukture glasbila, v okviru z vertikalno napetimi strunami, skozi katerega lahko gledamo. Vsa dejanja so natančno notirana v partituri in so tako ritmično-glasbeno slišna postavitev., četudi se dejanski zvoki zaslišijo šele v drugem delu skladbe.

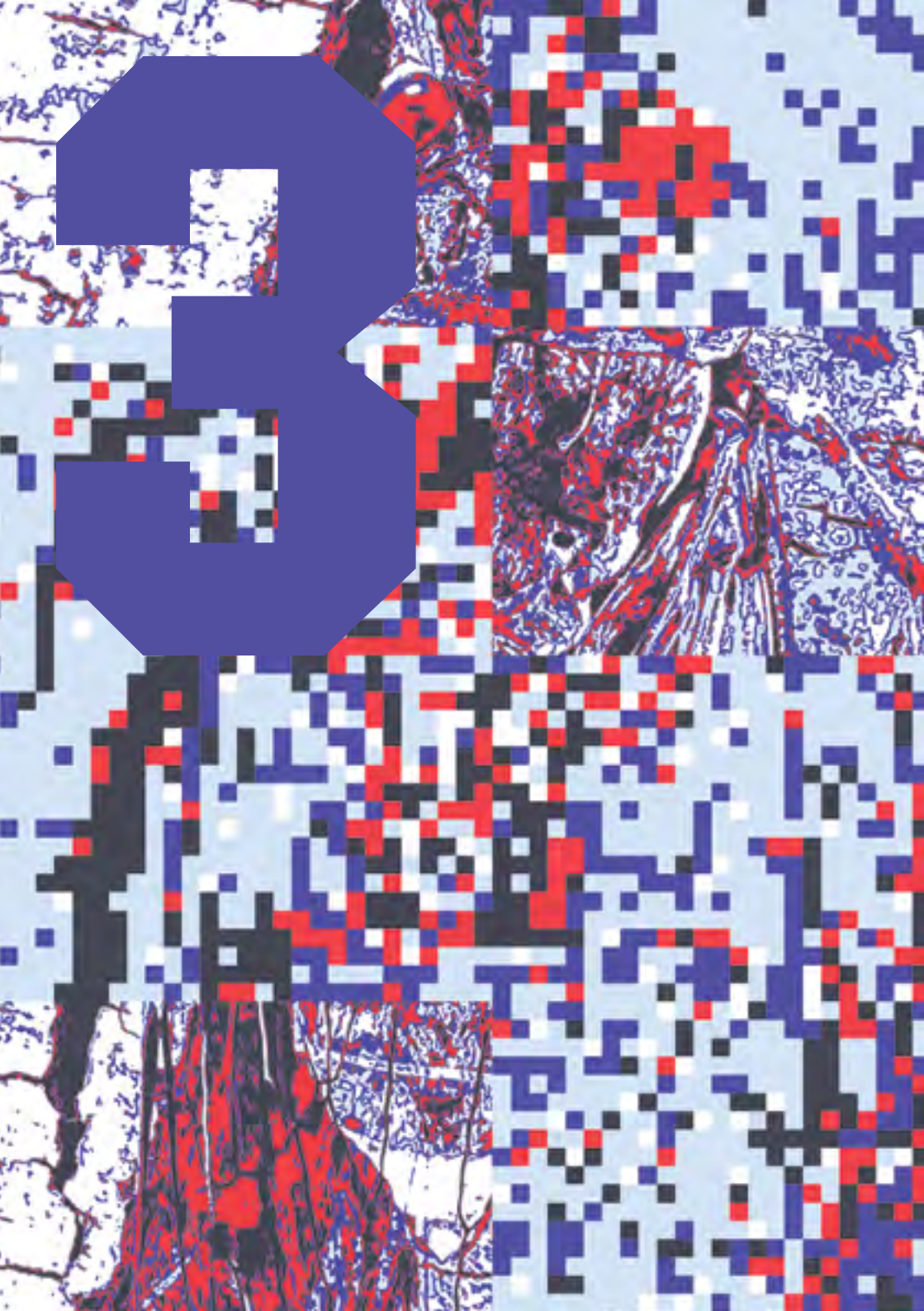
Najprej se določena muzikalnost v vizualno, tako rekoč teatralno, povezano z glasbeno avro harfe, še preden se ji pridruži tisto, kar dejansko zveni. Gre za interpretacijo harfe v njeni prepustnosti drugih medijev, ob čemer pa sama vedno ostaja v ospredju. Lahko bi sicer usmerili zaznavo na vmesne prostore in slišnost postavlja vprašanja o tem, kaj je za njimi. Harper (stara francoščina) pomeni grabenje, nabiranje (Cf. harpuna) – občinstvo se mora odločiti, na kateri strani rešetk se nahaja: v celici ali na svobodi.«

Koncert 3

17. november

Klub CD

INSTRUMENTALNO GLEDALIŠČE



20:00

John Cage  
*Poceni imitacije I (Cheap Imitations I)*

Cathy Berberian  
*Stripsodija (Stripsody)*

Primož Ramovš  
*Pentektasis*

Primož Ramovš  
*(Ne)-simetrija*

John Cage  
*Čudovita vdova osemnajstih pomladi  
(The wonderful widow of eighteen springs)*

Vinko Globokar  
*Metamorfoza (Metamorphosis)*

\*\*\*

Petra Strahovnik  
*4'44''*

John Cage  
*Arija (Aria)*

Mauricio Kagel  
*Tekma (Match)*

—  
Rebeka Pregelj (glas)  
Lara Šalamon (flavta)  
Nina Prešiček (klavir)  
Deyan Muc (violina)  
Ema Krečič (violončelo)  
Katarina Leskovar (violončelo)  
Špela Mastnak (tolkala)  
Rok Zalokar (elektronika)

Povezovanjem glasbe in drugih umetnosti lahko sledimo skozi celotno ustvarjanje **Johna Cagea**, v katerem so se mediji vse bolj spajali. Ko je začel študirati kompozicijo s Schönbergom, je imel Cage že izkušnje s slikarstvom in pisanjem, a je moral profesorju prisesti, da bo svoje življenje posvetil glasbi. Obljubo je postopno prelamljal in se v različnih obdobjih življenja vračal k literarnemu in likovnemu ustvarjanju. Kot skladatelj in izvajalec je že zgodaj sodeloval s plesalci, kar je sprva odprlo dodatne možnosti dela, a postopoma globoko vplivalo na njegovo razumevanje umetnosti in glasbene kompozicije. Iz pragmatične narave dela v plesnem kontekstu, za koreografijo Mercea Cunninghama je nastalo tudi delo **Poceni imitacije**. Leta 1944 je Cage za Cunninghamov plesni solo že priredil prvi stavek vokalno-instrumentalne skladbe *Sokrat* Erika Satieja, ko pa je želel leta 1969 za Cunninghamovo predstavo *Second Hand* dokončati klavirsko transkripcijo, ni dobil dovoljenja Satiejevega založnika. Zato je po Satiejevi ritmični strukturi zložil novo delo za klavir, ki se je tako skladalo s Cunninghamovo že pripravljeno koreografijo. Naslov *Poceni imitacije* iskreno pojasnjuje to ozadje skladbe. Cage je pri »imitiranju« Satiejeve glasbe ob metrični osnovi uporabil tudi vokalno linijo ali instrumentalno melodijo *Sokrata* ter jo transponiral s pomočjo *Knjige plemen*. Leta 1975 je violinist Paul Zukofsky v sodelovanju s Cageem pripravil različico za solo violino in pri tem, na primer pri odločitvah glede lokovanja, tudi sam posegel po metodah naključne izbire.

V sedemdesetih letih se je Cage začel ukvarjati z grafiko in pozneje še z risanjem, po tem, ko so ga v preteklosti slikarji, zlasti krog abstraktnih ekspresionistov, vodili v glasbene inovacije. V tem času je o pripadnosti umetniškimi vrstam razmišljal: »Že

več let opažam, da mi glasba – kot dejavnost, ločena od preostalega življenja – niti ne pride na misel. Stroga glasbena vprašanja niso več resna vprašanja.« V tistem času se je vse bolj ukvarjal z literaturo, tudi s poezijo. Med drugim je pisal mezostihe, pesemske oblike, pri katerih so verzi urejeni tako, da določen navpični stolpec tvori besede (kot akrostih povezuje začetke verzov). Razvil je tehniko »pisanja skozi besede«, obstoječa besedila, ki jih je spreminjal v besedilne kompozicije. Tako je iz besednih fragmentov odlomka romana *Finneganovo bdenje* zložil mezostih z geslom *JAMES JOYCE*. Roman je leta 1979 za Zahodni nemški radio po svoji obstoječi nedoločeni shemi za predelavo obstoječih besedil v performativno partituro uporabil za radiofonsko kompozicijo *Roatorium*. *Irski cirkus na Finneganovo bdenje*. Joycev roman je Cage kupil takoj po izidu leta 1939 in ga pri skladanju prvič uporabil v skladbi **Čudovita vdova osemnajstih pomladi** (1942) za glas in zaprt klavir. Odlomek iz 556. strani romana je prenesel v asketsko okleščeno glasbeno strukturo treh različnih tonov, petja brez vibrata, ki naj spominja na ljudsko pesem, klavir pa se sliši kot tolkalo, s trkanjem in udarjanjem prstov in členkov. Povsem drugačna je virtuozna **Arija** za glas iz leta 1958. Na 20 straneh grafične partiture pevka ali pevec sledi nakazanim melodičnim gestam v različnih barvah, besedilnim fragmentom v armenskem, ruskem, italijanskem, francoskem in angleškem jeziku ter kvadratom, ki označujejo neglasbene zvoke. Različne barve označujejo menjave sicer poljubnih pevskih slogov, izvedba neglasbenih zvokov pa je prav tako prepuščena izbiri, a običajno gre za telesne zvoke, tolkala ali elektroniko. Delo pa lahko vstopa tudi v »modularne« povezave z drugimi deli. *Arija* je v sedemdesetih letih postala tudi izhodišče za cikel *Song Books*, zbirke 93 vokalnih solov, ki se lahko izvajajo v

kombinacijah z drugimi Cageevimi deli, kot je *Koncert za klavir in orkester*.

*Arija* in *Song Books* je Cage posvetil Cathy Berberian (1925–1983), ameriški pevki, skladateljici armenskih korenin. Kljub širokemu repertoarju je posebej zaslovela s sodelovanji s sodobnimi skladatelji ter glasovnimi raziskovanji, ki jih je razširjala tudi v lastna dela. Med študijem v Milanu je spoznala Luciana Beria, s katerim je bila 14 let poročena, njuna ustvarjalna naveza pa se je nadaljevala tudi po ločitvi. Cathy Berberian je navdahnila mnoge Beriove znamenite skladbe za glas (*Ljudske pesmi*, *Visage*, *Sekvenca III*), s svojim delovanjem pa je pomemben navdih vokalistkam-skladateljicam, kot so Diamanda Galas, Agata Zubel, Maja Ratkje in druge. Berberian je v svoj repertoar med ljudsko in modernistično glasbo vključevala tudi popularno kulturo, zlasti s petjem pesmi The Beatles, pa tudi z zasnovo svoje najbolj znane skladbe **Stripsodija** za solo glas (1966). Glasbenica je v Italiji spoznala tudi Umberta Eca, se z njim spoprijateljila in skupaj sta prevajala tudi ameriške stripe. Cathy Berberian je pri tem zbirala onomatopoične zvoke, ki so jih iznašli striparji in Ecu je razložila, da išče skladatelja, ki bi te vizualne podobe preoblikoval v glasbeno delo. Nekoč mu je predstavila, kako si predstavlja takšno skladbo, Eco pa ji je razložil, da je skladbo že zložila sama. Stripsodija se nahaja na edinstvenem srečanju grafičnih partitur, popularne literature, eksperimenta in vsem razumljivih referenc, modernizma in popkulture, pravi mali kulturni hibrid pa je tudi naslov, ki povezuje sodoben pojem »strip« in tradicionalno glasbeno vrsto »rapsodija«, povezavo med seboj prosto povezanih odsekov.

Pozavnist, mojstrski interpret in improvizator, skladatelj in pisec **Vinko Globokar**

(1934) ostaja eno osrednjih imen glasbene avantgarde – nove glasbe 20. stoletja, ki je s kritiko, ironijo in dekonstrukcijo sprevračala norme in dogme umetnosti in njenih institucij. Oblikoval se je prek izkušenj »na terenu«, prek jazzu in drugih zvrsti, študija pozavne na Nacionalnem konservatoriju v Parizu, zasebnih ur iz kompozicije pri Renéju Leibowitzu, izpopolnjeval pa se je tudi pri Beriu. Vsaj tako kot širitev glasbenih obzorij, je bilo pomembno odpiranje zanimanj za antropologijo, filozofijo in sociologijo, saj je Globokar pozneje zatrjeval: »Če hočemo v glasbi izumljati kaj novega, izvirov in stimulacij ne smemo iskati v glasbi sami.« Leibowitz ga ni seznanil le z novo glasbo, ampak z najvidnejšimi francoskimi intelektualci tistega časa, z Mauricem Merleau-Pontyjem, Claudom Levi-Straussem in Jacquesom Lacanom. Tako je lahko Globokar tudi bolj temeljito ubesedil svoja stališča. Leta 1968 je v članku »Problem instrumentalnega in glasbenega teatra« pomembno prelomno točko evropske sodobne glasbe našel v izvedbi Cageevega *Koncerta za klavir in orkester* z zasnovo, ki glasbenikom odpira svobodo in jih napečuje v izvajanje gibov in raziskavo instrumentalnih šumov: »Publika se spremeni iz poslušalca v gledalca, reagira in s svojimi reakcijami razvije pri instrumentalistu čut za pretiravanje. V tem trenutku se instrumentalist na odru podzavestno spremeni v igralca. Takoj lahko vidimo, kam vodi takšna koncepcija. Na 'koncertu' ni več glasba, ki jo slišimo, najvažnejši faktor, tisto, kar vidimo, postane prav tako pomembno in celo prehaja v ospredje.« Globokar se je ob tem vprašal, zakaj bi z navodili za gibanje in govorjenje spreminjali dobrega instrumentalista v slabega igralca, hkrati pa je že sam začel odgovarjati na te dileme – z nenehno željo po drugačnem tipu glasbene komunikacije, z deli, ki se angažirajo pri načenjanju vprašanj sodobne družbe,

komunikacije, psiholoških vprašanj, iskanj identitet ... Odgovori v njegovih skladbah niso enoznačni in tudi pozna skladba **Metamorfoza** za perkusivno pevko (2015) je polna dvoumnih gest. Globokar je v vrsti skladb že zblíževal glas z glasbilom, v ciklu *Diskurzov* je instrumentalno igro ključno spremenil z elementi govora in s tem akustični pojav glasbila podaljšal v telo, v delu *Corporel* pa izvajalec z udarci, premiki, drsenji po različnih delih svojega telesa tega spreminja v senzibilno tolkalo in s tem klasično natančno kompozicijo spele k praksi telesne umetnosti (*body art*). *Metamorfoza* je nastala za edinstveno vokalistko Alwynne Pritchard in njen večletni projekt DOG/GOD, serijo solističnih performansov, v katerih Pritchard raziskuje teme neuravnovešenosti, šamanstva, alkimije, vloge vokalistke, dive in živali. Globokar delo začne z artikulacijo naslova pevkinega projekta, sledi pa izvajanje na stolu, pri katerem glasbenica v desni roki drži leseno, v levi pa kovinsko glasbilo ali drug predmet, glasbila mora imeti pritrjena tudi na nogah, partitura pa vključuje posnemanje devetih živali in artikulacijo francoskih besed ter brezpomenskih glasov.

S podobnimi izkušnjami in miselnostjo kot Globokar je svoja dela ustvarjal tudi **Mauricio Kagel** (1931–2008). Rodil se je v Buenos Airesu in zaznamovalo ga je že odraščanje v judovski družini levičarskih oziroma anarhističnih prepričanj. »Najpomembnejše vrednote judovstva,« je Kagel dejal, so »samoironija in neskončna refleksija, strpnost in paradoks, humor in misticizem.« Študiral je filozofijo in književnost na Univerzi v Buenos Airesu, kjer je bil eden od njegovih predavateljev Jorge Luis Borges. Glasbo je študiral le zasebno pri več učiteljih, a ne kompozicije. Delal je v operni hiši Teatro Colón in kot urednik za fotografijo in film pri literarni reviji *Nueva*

*Visión*, bil je tudi med ustanovitelji Argentinske kinoteke, ta gledališka in filmska izkušnja pa ga je temeljito določila. Leta 1957 se je preselil v Kölnu, kjer je deloval v Studiu za elektronsko glasbo, se seznanil z estetiko Stockhausna, Bouleza in drugih inovatorjev ter že v začetku šestdesetih let sam predaval na Mednarodnih politnih tečajih v Darmstadt in na berlinski Akademiji za film in televizijo. Leta 1974 je postal redni profesor na Kölnski visoki šoli za glasbo na oddelku za novo glasbeno gledališče. Bližina gledališču in filmu je temeljito informirala celotno Kaglovo delo. Tudi Globokar ga izpostavi kot enega ključnih za razvoj instrumentalnega gledališča: »Kagel [...] predpiše nemuzikalne 'gibe', ki povzročijo nastanek zvoka (npr. nastanek šuma pri podpisu svojega imena na koži pavke, pri metanju šopa palic po tolkalih ali po strunah harfe, pri vrtenju kovanca na pavki in podobno). Vezi med glasbo, 'gibi' in tekstom so tu res globoke in večsmerne ter je na tej stopnji instrumentalni teater mnogo več kot pa preprosta sinteza dveh ali treh vej umetnosti.« Odločitev za gledališke geste je torej nujno povezana s psihološko motivacijo, občutenjem fizisa, kulturnih pogojev. V **Tekmi** (1964) za tri izvajalce z natančno notiranimi glasbenimi parti, gibi ter govorom lahko dva violončelista, postavljena na levo in desno stran odra hitro razumemo kot igralca (namiznega) tenisa in tolkalca na sredini ter nekoliko v ozadju kot sodnika. Interpretacijo podpre tudi glasba, saj se skladba začne z izmenjavo Bartókovih pizzicativ, ki spominjajo na odsakajoče žoge, bolj kompleksno nadaljevanje pa se izteka v vse zahtevnejše zvočne poteze, teatralno opremljene kot »atletske« podvige na glasbilih. Tolkalec pogosto poseže v potek tekme ter s svojimi odločitvami nadzoruje igro – tako metaforično igro, kot glasbeno igro kot koordinator vstopov violončelistov. Delo, ki sicer v celoti deluje

tudi kot čista glasbena struktura, tako lahko »beremo« kot esej o konkurenčnosti in virtuoznosti glasbene kulture, ki koncertni pogon približuje tekmovalnemu športu.

Izvinglasbena sklicevanja pa so mnogo bolj redka v glasbi **Primoža Ramovša** (1921–1999). Bil je zadnji učenec Slavka Osterca in ponotranjil je smeri novejšev evropske glasbe, ki jih je javno promoviral njegov učitelj. Ramovševa lastna pot povezuje te vplive, posebej sledi neoklasicizma, neobaroka, drobnih sledi ekspresionizma ali nove stvarnosti, z globljim učiteljevim naukom, ki je mladega umetnika spodbujal v iskanjih novega in lastnega, k prehodu v modernistično zvočnost. Ramovševa posebnost je, da je tako v neoklasicistični briljanci kot v neizprosni modernizmu ohranil samosvojo energijo, identiteto, ki jo lahko slišimo že v najzgodnejših delih. Ramovšev skladateljski prelom se je zgodil na Varšavski jeseni, kjer je v glasbi poljskih sodobnikov odkril odgovore na lastna glasbena vprašanja – kako v nove glasbene oblike usmeriti divje kontraste, nenadne cezure, spontane spremembe, skrajne instrumentalne lege. Ramovš je sredi šestdesetih let nekajkrat stopil preko meje svojih umetniških meril. Kot več slovenskih skladateljev je preizkusil tudi dodekafonijo, med redkimi pa se je spoprijel s totalnim serializmom, ko je pri skladanju klavirskega dela **Pentektasis** (1963) v vrste ob tonskih višinah uredil še trajanja, jakost, barve in gostoto. Podobno kot utemeljitelj serialne organizacije je tudi Ramovš želel v naslovu poudariti strukturalno idejo, saj se zdi, da je naslov izpeljal iz konstrukcijske odločitve za pet serij. Vendar pa je pri sledenju zgledom očitno preveč nasprotoval svoji skladateljski subjektivnosti in je pozneje o skladbi dejal, da ne čuti, da je to njegovo delo. Drugačno skrajnost pa pomeni **(Ne)-simetrija** (1965), zapisana v dveh sistemih, postavljenih v

obliko križa, ki ju je mogoče brati iz različnih smeri, vse vodijo k padajočim ali dvigajočim se molovim septakordom, križajo pa se tudi dinamične oznake. Ramovšev grafični poskus sledi zgledom nedoločene kompozicije, saj z odprto možnostjo izbire glasbila in načina branja vabi k raziskavi zapisa in njegove interpretacije. Zato se skladba vendarle zdi nekoliko bližja Ramovšu, tudi večjemu improvizatorju, kot ukleščenost serialne tehnike.

Med sodobnimi slovenskimi skladatelji-cami in skladatelji pri raziskavi zvočnosti glasbil in hkrati performativnih oblik izstopa **Petra Strahovnik** (1986). Od najzgodnejših študijskih let raziskuje nestandardne načine uporabe glasbil in zvočil, preizkuša različne umestitve izvedb v koncertne prostore. Leta 2018 je po naročilu Simfoničnega orkestra RTV Slovenija ustvarila delo *Prana* za veliki orkester, ki so ga na 66. mednarodni skladateljski tribuni Rostrum izglasovali za izbrano delo celotnega izbora predlaganih del, kar se prej še ni zgodilo skladbi slovenskega skladatelja. Skladateljica premišlja izvirne načine nagovarjanja poslušalca, ki v skladateljčini glasbi sreča eksistencialne, duhovne teme, vprašanja družbenih anomalij in odnosa do ranljivih skupin. Živi in deluje na Nizozemskem, kjer je tesno povezana z vrhunskimi interpreti za sodobno glasbo. Z ansambлом Modelo62 je zasnovala projekt z naslovom *Mental DisOrders*, ki se je odvil z vrsto performativnih dogodkov in izvedbo opere *BalerinanirelaB*. Skladba **4'44"** za basovsko flavto (2021) »raziskuje krhek prag, kjer dih postane nekaj snovnega in se ton raztaplja nazaj v tišino. Skladba [...] vabi izvajalca, da se prepusti prostoru okrepljenega poslušanja. Osredotoča se na en ton, ki se sčasoma razpre in tam lahko vstopimo v svet, v katerem vsak gib diha, se odpre in izgine.«

Koncert 4

19. november

Klub CD

EKSPERIMENTIRAJMO!



19:30

Predkoncertni pogovor s Simone Heilgendorff  
(moderator: Gregor Pompe)

20:00

Izbor skladb iz zbirk:

Earle Brown

*December 1952 iz Folije (December 1952 from Folio)*

John Cage

*Soli za glas 3-92 iz Knjig pesmi*

*(Solos for Voice 3-92 from Song Books)*

John Cage

*Sonate in interludiji (Sonatas and Interludes)*

Karlheinz Essl

*FontanaMixer*

Pauline Oliveros

*Vprašanja za poslušanje iz Globokega poslušanja*

*(Listening Questions from Deep Listening)*

Dieter Schnebel

*Marcel Duchamps, Joseph Beuys in Jackson Pollock*

*iz MoMA muzejskih skladb II (Marcel Duchamps, Joseph Beuys, and Jackson Pollock from MoMA Museumsstücke II)*

Dieter Schnebel

*Kmečka scena iz Muzejskih skladb I*

*(Bauernszene from Museumsstücke I)*

Karlheinz Stockhausen

*Iz sedmih dnevov (Aus den sieben Tagen)*

Christian Wolf

*Kamni iz Zbirke proze (Stones from Prose Collection)*

–  
Simone Heilgendorff (koncept in umetniško vodstvo, viola)

Ina Puntar (glas)

Lucija Lorenzutti (klavir)

Rok Zalokar (elektronika, intermedija)

Urška Rihtaršič (harfa)

Weronika Partyka (saksofon)

Luka Poljanec (tolkala)

## K eksperimentu kot poslušanju

Cageev ideal prepuščanja zvokom, da ostanejo, kakršni so, lahko v različnih zametkih zasledujemo od njegovih zgodnjih del, v poudarjanju ritma in časovne organizacije, skladanju za tolkala, uporabi tolkal in zvočnih zapisov ter namenjanju glasbe plesnim projektom. Med letoma 1946 in 1948 je Cage te težnje spojil v ciklu **Sonat in interludijev** za preparirani klavir. Možnosti preparacij klavirja, ki jih je nakazal že Cowell z igranjem v notranjosti klavirja, je Cage začel raziskovati desetletje pred omenjenim ciklom. V tem času je bil reden sodelavec Cunninghamove skupine, pa tudi drugih plesalcev, ki jih je Cage praviloma spremljal s tolkalsko skupino. Ko pa je dobil naročilo za spremljanje mlade plesalke Sylville Fort, se je izkazalo, da je dvorana premajhna za njegovo tolkalsko zasedbo. Na voljo je imel le klavir, tega pa je Cage spremenil v tolkalski ansambel, ko je med klavirske strune vstavil različne predmete. Raziskave prepariranega klavirja je Cage mojstrsko združil v *Sonatah in interludijih*. Strune 45 tipk klavirja morajo biti opremljene z določenim predmetom, vijaki različnih vrst in velikosti, maticami, gumo, radirko ali plastičnim predmetom, na določeni dolžini strune in oddaljenosti od dušilca. Tudi oblika cikla je preiščena – štiri sklope s štirimi sonatami ločujejo štirje interludiji z dvema zaporednima interludijema na sredini, kar ustvarja simetrično obliko, hkrati pa tudi posamezne sonate in interludiji sledijo ritmični shemi. Cageevo nezadovoljstvo z idejo o glasbi kot sredstvu sporazumevanja in izražanja je hkrati del modernistične geste prelamljanja s preteklimi ideali in del zgodnjih približevanj azijskim filozofskim šolam. Ob branju besedil šrilanškega filozofa

Anande K. Coomaraswamy je poskusil ekspresijo lastnih misli nadomestiti z indijskim konceptom »trajnih čustev«, ju naškostjo, erotiko, čudenjem, veseljem, žalostjo, strahom, jezo, gnusobnostjo in njihovem stremljenju k miru. Skoraj pa se zdi, da tudi kovinske tolkalske barve prepariranega klavirja asociirajo tudi na zvenenje indonezijskega gamelana.

Cage je hitro opazil, da so preparacije klavirjev kljub natančnim navodilom lahko sprožale občutno različne rezultate, a je po začetnem nezadovoljstvu začel z užitek sprejemati ta manko nadzora. Pozneje je sam priznal, da so izvedbe *Sonat in interludijev* tlakovale pot k nedoločenosti in vključevanju naključja, k čemur se je Cage usmeril kmalu po nastanku tega obsežnega ciklusa. Opuščanju skladateljevega ega se je poleg zanašanja na naključje skozi metodologijo, kot je raba *Knjige premen*, Cage približeval še z druge strani, s spremenjeno pozicijo poslušanja. Leta 1947, v času skladanja *Sonat in interludijev*, je Cage v predavanju na Vassarjevem kolidžu omenil idejo za povsem tiho skladbo standardne komercialne dolžine 3 ali 4 minut in pol z naslovom *Tiha molitev*. Tri leta pozneje ga je obisk t.i. gluhe sobe še dodatno soočil z dejstvom, da so nenamenski zvoki neizbežen del poslušanja, in ga spodbudil k zasnovi dela *4' 33"*, v kateri glasbenik v štirih minutah in triintridesetih sekundah trajanja skladbe ne ustvari nobenega zvoka. Paul Griffiths našteva protislovja skladbe: »Ni je mogoče slišati in sliši jo kdorkoli, kjerkoli ter kadarkoli. Je izginotje misli in sprožila je več razmišljanja kot katera koli druga glasba druge polovice dvajsetega stoletja.« Brandon LaBelle jo razume kot jedro Cageevega osvobajanja zvoka kot prispevka k začetkom zvočne umetnosti:

»Zvok mobilizira za namen filozofskega razmišljanja na podlagi etike poslušanja; spregovori in odneha hkrati, da bi usmeril pozornost k tistemu, kar že obstaja; preimenuje glasbeno prakso v skladu z zavedanjem njenega mesta v širšem kontekstu.«

Spremenjeni pogoji in izkušnje poslušanja, kakršne sproža Cageeva tišina, ki dokončno uide avtorjevemu središčnemu nadzoru, so z umeščanjem v širši kontekst tako postali del konceptualne umetnosti, hkrati pa tudi eksperimentalne glasbene prakse. Eden njenih zgodnjih teoretikov Michael Nyman eksperiment v glasbi povzame kot prelom tradicionalne informacijske strukture v glasbi, strukture pošiljatelja (avtorja), nosilca (interpreta) in prejemnika (poslušalca) informacije v tradicionalni glasbi. Ko glasbeno gradivo in njegova urejenost v grafičnih, nedoločenih, odprtih delih ali verbalnih partiturah nastajata v bolj enakovrednem doprinosu skladatelja in izvajalca in je vsaka izvedba izvirna, ključno dejanje postane poslušanje ali nasploh izkušnja. Pojem eksperimentalna glasba je zato površen, saj se le koren besede dotika njenega resničnega bistva. To glasbeno prakso najlažje razumemo, če angleško besedo experiment beremo kot experience ali slovenski približek poskus kot po-izkus. Obratna stran eksperimentalne izkušnje kot Cageeva tišina, navidezna odsotnost glasbe, so njegova povezovanja množstva različnih glasb. V začetku sedemdesetih je Cage zložil dva zvezka **Knjig pesmi** (*Song Books*) s kratkimi soli za glas, ki se lahko izvajajo samostojno, v različnih zaporedjih in sopostavitvah z drugimi nedoločenimi deli, kakršna je tudi *Fontana Miks*. Skladba je zapisana na 10 listih in 12 prosojnicah, ki jih

izvajalec po svoji volji sestavi v kombinacijo, ki jo bo uporabil. Cage ni izrecno navedel zvočnega gradiva za izvedbo in dopuščal je tudi možnost, da kot gradivo nastopajo njegova druga dela. Cage je prvo realizacijo dela *Fontana Miks* ustvaril leta 1958 v milanskem Studiu za fonologijo z lepljenjem drobcev magnetofonskega traku, leta 2004 pa je **Karlheinz Essl** (1960) razvil različico skladbe kot samogenerativen sistem v programskem okolju Max/MSP in ga poimenoval **FontanaMixer**. V skladu z Cageovimi navodili Esslov program nadzoruje naključne operacije za določanje zvočnega materiala. Material prehaja skozi različne granularne tehnike, ki spreminjajo zvočne vire, med katere je Essl vključil glas Johna Cagea in zvoke narave, hkrati pa za nadaljnje izvedbe omogočil spreminjanje gradiva in dodajanje lastnih posnetkov.

Idejam, sorodnim Cageevim, lahko sledimo v vrsti opusov. **Earle Brown** se je v začetku petdesetih let ob skladanju zbirke del **Folja in 4 sistemi** spraševal o omejitvah metričnega deljenja časovnega in zvočnega kontinuuma. Priznal je, da je merljivo deljenje trajanja, višine in drugih lastnosti zvoka učinkovito, da pa se kontinuum drugače prilagata uho in oko s svojimi nemerljivimi izkustvenimi pogoji. Drugačen zapis in izvajalčev odnos sta mu predstavljala način približevanja zvočnemu kontinuumu: »Dvoumna, a implicitno vključujoča grafična notacija ter pozorni, sočutni izvajalci bi lahko bili katalizatorji za aktiviranje tega procesa znotraj kontinuumov.« Znamenito grafično delo **December 1952** zapisano z vodoravno in navpično razmeščenimi pravokotniki različnih debelin je zasnoval tudi iz ideje, da zvočno-časovni kontinuum lahko razumemo tudi kot

prostorski fenomen. Brown dopušča različne sisteme interpretacije, ki jih implicira partitura. Pomembno pa je, da izvajalec elemente spelje v gibanje časa, »kar pomeni, da mora spoznati, da je že v gibanju, in vstopiti vanj ... bodisi sestri in pustiti, da se premika, ali pa se gibati skozenj z vsemi hitrostmi.«

Poslušalska izkušnja je tudi v srčki delovanja skladateljice, harmonikarke, improvizatorke in premissljevalke glasbe **Pauline Oliveros** (1932–2016). Sama jim v svoji biografiji sledi v otroštvo, ki ga je preživljala v Houstonu, obkrožena z bogato zvočno krajino, polno čivkanja, oglašanja čričkov, žab in petja ptic. Igrala je rog in predvsem harmoniko, razvijala je prakso notranjega poslušanja – urjenja v stanju zavesti, v katerem je lahko v mislih zaznavala svoje notranje zvoke – ter se v najstniških letih odločila, da postane skladateljica. Izhajala je iz improvizacije, ki je postala način pretakanja skladateljskih idej. V šestdesetih letih je začela ustvarjati elektroakustično glasbo, v kateri je našla zvoke, najbližje tistemu, kar je zaznala skozi notranje poslušanje. Več del iz tega obdobja, zlasti *Nasvidenje metulj* (1965) sodijo med ključna zgodnja elektroakustična dela. Pozneje je predavala elektroakustično glasbo in zasnovala delo *Zvočne meditacije* (1971), namenjeno izvajalcem brez predhodne glasbene izobrazbe. Na podlagi tega dela je začela graditi koncept **Globokega poslušanja**: »Opazila sem, da mnogi glasbeniki niso poslušali tega, kar so izvajali! Pri branju not so imeli dobro koordinacijo rok in vida, vendar poslušanje ni bilo nujno del izvedbe. Glasbenik je seveda slišal, vendar celovitega poslušanja ali pozornosti na prostorsko-časovni kontinuum (globalno) ni bilo. Pri

izvajanju glasbe je prišlo do prekinitve povezave z okoljem, vključno z občinstvom.« Koncept in praksa *Globokega poslušanja* izraščata iz samostojnih raziskovanj Oliveros in iz študija zena, tibetanskega budizma, joge in taoizma. Pri igranju in petju dolgih tonov je zasledovala njihov učinek na lastno mišljenje in telesna občutenja, pri tem pa spoznala, kako lahko osredotočanje na posamezen ton spreminja čustvena stanja, sproščanje telesa ali njegovo napetost. Zlasti po selitvi v dolino reke Hudson je še dodatno spoznala pomen okoljskih zvokov na te prakse. Njene delavnice in srečanja na podlagi *Globokega poslušanja* so se razširili po vsem svetu, hkrati pa jih je Oliveros prakticirala tudi kot skladateljica in improvizatorka. Pozneje je Oliveros notirane elemente vse pogosteje nadomeščala z besedilnimi partiturnami. Vendar pa je tudi v teh delih nadaljevala z usmerjanjem pozornosti na poslušanje, namesto na branje in nasploh na proces učenja zapisa dela: »Vaja poslušanja razvija spretnosti na drugi ravni. Ta radikalni pristop pri ustvarjanju glasbe skozi poslušalsko pozornost in pozornost na poslušanje je nagrajujoč proces. Prav poslušanje je tisto, kar oblikuje glasbeni um.«

Dela kot besedilne spodbude je ob koncu šestdesetih let ustvarjal tudi **Christian Wolff** (1934), najmlajši člen in hkrati v marsičem izrazito samosvoj član neuradnega newyorškega kroga eksperimentalnih skladateljev. Wolff ni nikoli gojil zadržkov do svobodno improvizirane glasbe, jasneje je izražal politična stališča, pomembno pa je tudi njegovo literarno ozadje. Njegov oče je bil znan založnik, ki je poskrbel tudi za prvo ameriško izdajo *Knjige premen*, to pa je Cageu predstavil prav Christian Wolff.

Wolff je leta 1968 začel ustvarjati **Zbirko proze** (*Prose Collection*) za izvajalce brez glasbenih predznanj. Najbolj razvpit primer tovrstnega skladanja so prav **Kamni**, delo z enostavnim navodilom: »Ustvarjaj zvoke s kamni, izvabljalj zvoke iz kamnov, uporabi različne velikosti (in barve); večinoma diskretno, včasih v hitrih zaporedjih; večinoma udarjalj kamne ob kamne, vendar tudi ob druge površine ali drugače kot z udarci (na primer godi ali ojačaj).« Skladba je edinstvena s svojim silovitim kontrastom med skromno, na minimalna in vsakomur dostopna sredstva, in strukturno okleščeno idejo ter močno identiteto končnega rezultata. Tudi sam Wolff je začel opazovati, kako so se od časa nastanka dela postopoma množile skladbe z uporabo kamnov.

Eksperimentalni pristopi so na drugačen način vstopali v delo **Dieterja Schnebla** (1930–2018). Ustvarjalec s širokim ozadjem, ki je segalo od študija klavirja, glasbene teorije in muzikologije do filozofije, obiskovanj predavanj Martina Heideggerja in teologije, je bil dolgoletni predavatelj eksperimentalne glasbe in muzikologije na Visoki šoli za umetnost v Berlinu. Schnebel je kot skladatelj izhajal iz dodekafonije in serializma, vendar pa se je v svojem nenehnem izogibanju določeni umetniški dogmi gibal med različnimi pristopi. Vse bolj se je pomikal proti delom kot performansom, glasbenemu gledališču s poudarjeno prostorsko dimenzijo. V svojih delih je sicer tudi predpisoval glasbeni material, vendar le kot izhodišče za akcije glasbenikov in ne kot dokončen zvočni rezultat. V enem svojih pomembnejših del *Ustna dela* (1968–1974) se je poglobljeno lotil študije govornega aparata od akustičnih lastnosti petja in govora do čustvenih in duševnih plasti.

V prvi polovici devetdesetih let je Schnebel ustvaril dve deli, ki glasbo ob gledaliških elementih zblížajo še z likovno umetnostjo. **Muzejske skladbe I** (1991–1993) in **MoMA muzejske skladbe II** (1994–1995) za gibljive glasove in glasbila sestavljajo zvočne sopostavitve delom, razstavljenim v muzeju – medtem ko se naslovi in dogajanja v prvem delu sklicujejo na razstavo Muzeja moderne umetnosti v Frankfurtu in predvsem na upodobitve s platen (mestna veduta, nevihta, kmečko slavje ...), je teksturen pristop pri drugem delu povezan z abstraktnimi likovnimi tehnikami izbranih avtorjev, predstavljenih v newyorškem muzeju moderne umetnosti MoMA. Schnebel pa v obeh delih konceptualno deluje na podoben način, saj ustvarja prostorsko polifonijo med osrednjim prostorom z odrom ter hodniki, stopnišči in sosednjimi prostori. Izvajalci so razpršeni med te arhitekturne sloje in se gibljejo med njimi, nestabilna pa je tudi izvedba sama, saj ob interpretaciji nakazanih akcij omogoča tudi sestavljanje različnih zaporedij izbranih odsekov.

Eksperimentalno vabilo k poslušanju in zaznavanju je v šestdesetih letih došlo edinstven odmev v delu **Karlheinz Stockhausna**. Po kompleksnih partiturah iz petdesetih let, različnih spojih elementov standardne notacije in grafik, je Stockhausen v živi realizaciji elektroakustičnih del temeljito prevpraševal način izvajanja ter zapisa glasbe, ki je vse bolj postajal opis procesa, tako ozko glasbenega kot psihološkega in duhovnega. Njegovo delo *Kratki valovi* (1968) za kratkovalovne radijske sprejemnike in elektroniko izvajalcem naroča, naj bodo vedno pozorni na »klic neznane-ga«, pripravljeni na potovanje »na rob

sveta, ki nam ponuja meje dostopnega«. Leta 1968 je umetniške dvome pospremila osebna kriza, zaradi katere se je Stockhausen za en teden umaknil v osamo in zapisal delo ***Iz sedmih dnevov*** kot zbirko petnajstih verbalnih partitur na meji preroške poezije oziroma kot meditativne vaje v »intuitivni glasbi«. V njih skladatelj glasbenikom nalaga, naj igrajo v ritmu svojega telesa, srca, dihanja, mišljenja, intuicije, razsvetljenja in veselja ... Glasba naj bi tako »prijajala praktično neovirano iz intuicije«, skozi »skupno koncentracijo na moje zapisano besedilo, ki na jasno opredeljen način spodbuja intuitivno sposobnost«.

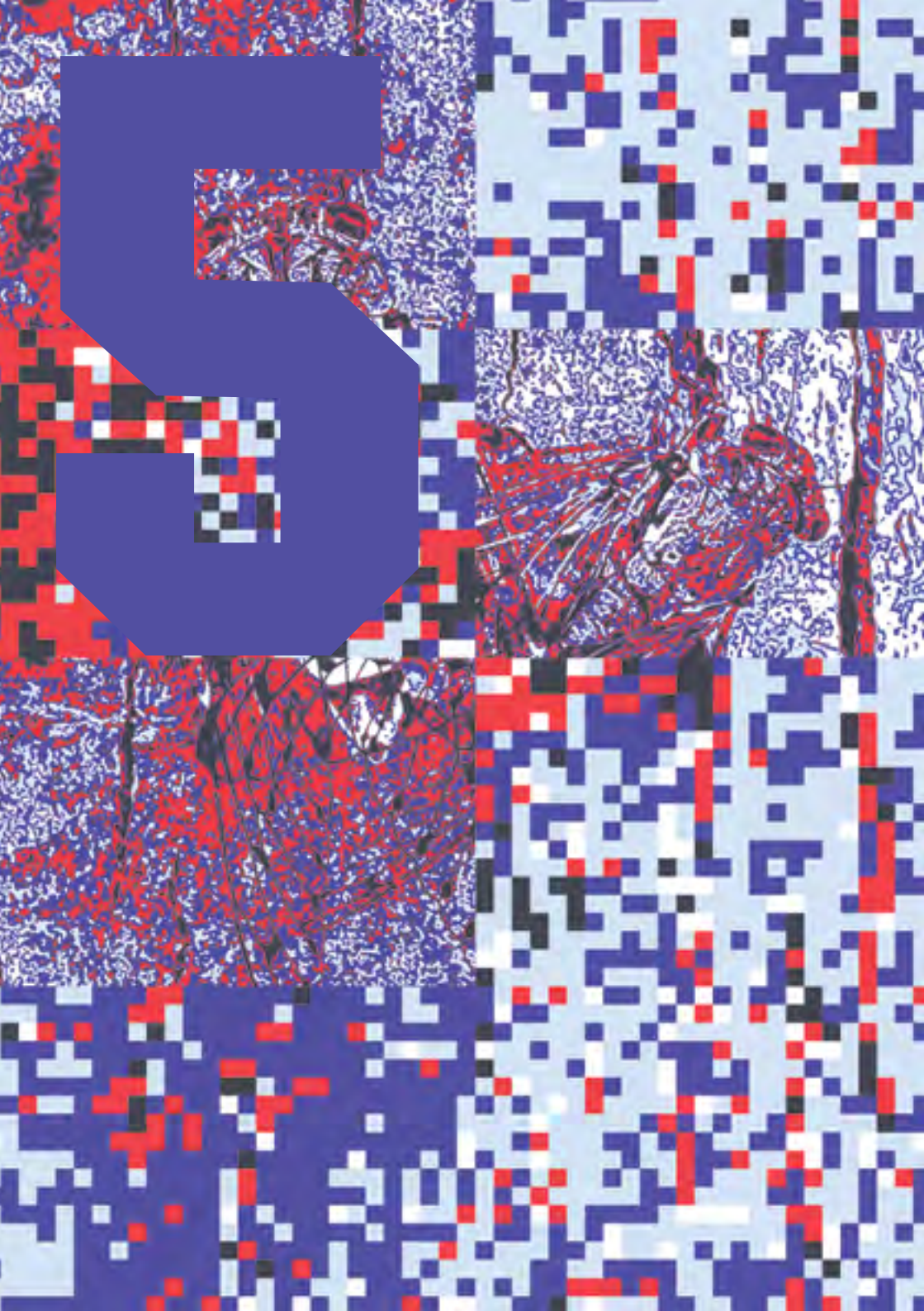
V Litaniji med drugim beremo: »Delujem kot tranzistor, kot bi bil radio. Ko skladam na pravi način, v pravem miselnem stanju, moja oseba ne obstaja več.« V tem stališču lahko razumemo tudi razliko med izvajanjem tovrstnih verbalnih partitur in glasbeno improvizacijo ter razvpit protest Vinka Globokarja, člana zasedbe, ki je prvič posnela *Iz sedmih dnevov*. Stockhausen računa na iskanje glasbe onkraj glasbenikovih lastnih izkušenj in navdihov, medtem ko improvizacija težko obstaja brez odzivanja na trenutno izkušnjo glasbene situacije, prostora, tudi družbe. Hkrati pa ta razlika razgalja tudi protislovja eksperimentalne glasbe. Če se praktiki glasbene improvizacije ne odpovedujejo lastnemu egu, tega ni storil niti Stockhausen, ko je kljub retoriki o intuitivnem preseganju lastne osebe na koncu jasno prevzel nadzor nad rezultatom in avtoriziral ustrezne izvedbe. Tudi Cageevo popolno ukinjanje lastne volje v 4' 33" je del skladateljevega kataloga pri prestižni založniški hiši. Eksperiment je nedokončan projekt in je odprto vabilo k poslušanju.

Predstava/ Koncert 5\*

22. november

Stara elektrarna

CAGE OPEN



20:00

Andreja Rauch Podrzavnik in Milan Tomášik:  
*Cage Open. Tovornjak, ki se pelje mimo glasbene šole*  
(premiera plesne predstave z glasbo v živo)

Glasba: John Cage, *Namišljena pokrajina št. 1, Variacije III, V pokrajini, Dva<sup>6</sup>, Večni tango, Skrivnostna pustolovščina, Glasba za Marcela Duchampa*

Koncept projekta: Rok Vevar, Jasmina Založnik

Koreo-režija: Milan Tomášik, Andreja Rauch Podrzavnik

Soustvarjanje in izvedba: Bojana Robinson, Martin Kilvály,

Andreja Rauch Podrzavnik in Milan Tomášik

Člani Ansambla Foruma nove glasbe: Nina Prešiček (klavir),

Deyan Muc (violina), Urška Rihtaršič (harfa),

Alenka Jezernik (tolkala), Jože Bogolin (tolkala),

Peter Jeretina (tolkala), Klemen Juvančič (tolkala),

Rok Zalokar (elektronika)

Glasbeni izbor: Andreja Rauch Podrzavnik in Milan Tomášik

Oblikovanje svetlobe: Borut Bučinel

Oblikovanje prostora: Andreja Rauch Podrzavnik,

Milan Tomášik in Borut Bučinel

Video: Darko Sintič

Video montaža: Andreja Rauch Podrzavnik

Izvršna produkcija: Mojca Prešern Levstek, Društvo UHO

Produkcija: DUM – Društvo umetnikov

Koprodukcija: Nomad Dance Academy Slovenija

in Društvo UHO (Forum nove glasbe)

Podpora: Ministrstvo za kulturo RS,

Mestna občina Ljubljana

\*v sodelovanju s Co-Festivalom

Delo *Cage Open* je nastalo v sodelovanju med Forumom nove glasbe in CoFestivalom, mednarodnim festivalom sodobnega plesa. Festivala si delita interes za umetniško ustvarjalnost, ki je bila v dvajsetem stoletju z avantgardnimi in modernističnimi umetniškimi težnjami podvržena imperativu inovacije. Ker se odvijata v istem novembrskem terminu, smo se odločili, da ju povežemo v skupnem festivalskem dnevu. Izbrana dela Johna Cagea, ki so zaznamovala sodobno glasbo s svojo radikalno odprtostjo in svobodo interpretacije, bodo v živi izvedbi članov Ansambla Foruma nove glasbe spremljala koreografsko delo Andreje Rauch Podrzavnik in Milana Tomášika, ki v domačem sodobnoplesnem prostoru svoj koreografski opus ustvarjata med odprtimi, improviziranimi in vnaprej določenimi koreografskimi strukturami, izhajata iz širokega spektra kompozicijskih koreoloških načel in v svojih delih tesno sodelujeta z glasbeniki.

**John Cage** (1912–1992) je eden redkih skladateljev, katerega vplivi segajo onkraj robov glasbe – morda zato, ker se je sam gibal v različnih umetniških okoljih. Po kratkih študijskih stikih z Arnoldom Schönbergom se je popolnoma zavezal glasbi in pričel je ustvarjati predvsem skladbe za tolkala. Cage je bil zagret za širjenje glasbenega materiala in v tem smislu gre razumeti tudi preparirani klavir – med strune klavirja je vstavil različne predmete, tako da je klavir iz melodično-harmonskega inštrumenta spremenil v tolkalnega. Skladbi *Skrivnostna pustolovščina* (1945) in *Glasba za Marcela Duchampa* (1947) sta napisani za preparirani klavir, pri čemer je prva nastala za plesno predstavo Cageevega kasnejšega partnerja Mercea Cunninghama, druga pa za film Hansa Richterja *Dreams That Money Can Buy*, v

katerem so bile sanje Marcela Duchampa opremljene s Cageevo glasbo.

Cage je še bolj radikalno iskal nove zvoke, kar dokazuje *Namišljena pokrajina št. 1*, ki jo lahko imamo za prvo elektroakustično skladbo. Nastala je kot spremljava za Cocoteaujev balet *Nevesta in ženin pri Eifflovm stolpu*; v skladbi Cage izrablja tehnične pripomočke, ki so bili leta 1939 na voljo v studijskem okolju: gramofonske plošče s posnetimi frekvencami in gramofone s spremenljivo hitrostjo predvajanja.

Cage ni širil samo materialne plati glasbe, temveč tudi »miselno«. Iz vzhodnjaških filozofij je prevzel idejo o nenamembnosti umetnosti, ki ga je vodila k vključevanju naključja v kompozicijski in izvajalski proces oz. do koncepta nedoločenosti, ko se skladatelj vse bolj avtorsko umika iz umetniškega dela. Tipičen primer predstavljajo *Variacije III* (1962), namenjene »kateremukoli številu izvajalcev, ki izvajajo kakršnekoli akcije«. Partituro predstavljata dve prosojnici s krogi, ki jih je mogoče skorajda poljubno interpretirati kot notni zapis, kar pomeni, da se večji del odgovornosti seli od avtorja k izvajalcem.

Tudi v poznem opusu se je Cage umikal iz kompozicij. *Večni tango* (1984) sloni na nedokončani skladbi Erika Satieja *Športi*. Cage je prevzel Satiejev ritem, medtem ko so tonske višine nedoločene, nakazana je le smer gibanja tonskih višin. Zadnji cikel Cageevih skladb so t. i. številčne skladbe – gre za dela, ki nosijo v naslovu številke (prva označuje število glasbenikov in druga zaporedno številko skladbe, namenjene temu številu glasbenikov – skladba *Dva*<sup>6</sup> (1992) je tako šesta v vrsti skladb za dva inštrumenta), hkrati pa številke prevladujejo tudi v notnem zapisu, kjer Cage določa časovni okvir, v katerem mora nastopiti

določen zvok, največkrat izoliran dolg ton. Rezultat takšnega principa je glasba, ki se zdi nenavadno mirna v svoji zbranosti in kontemplativnosti.

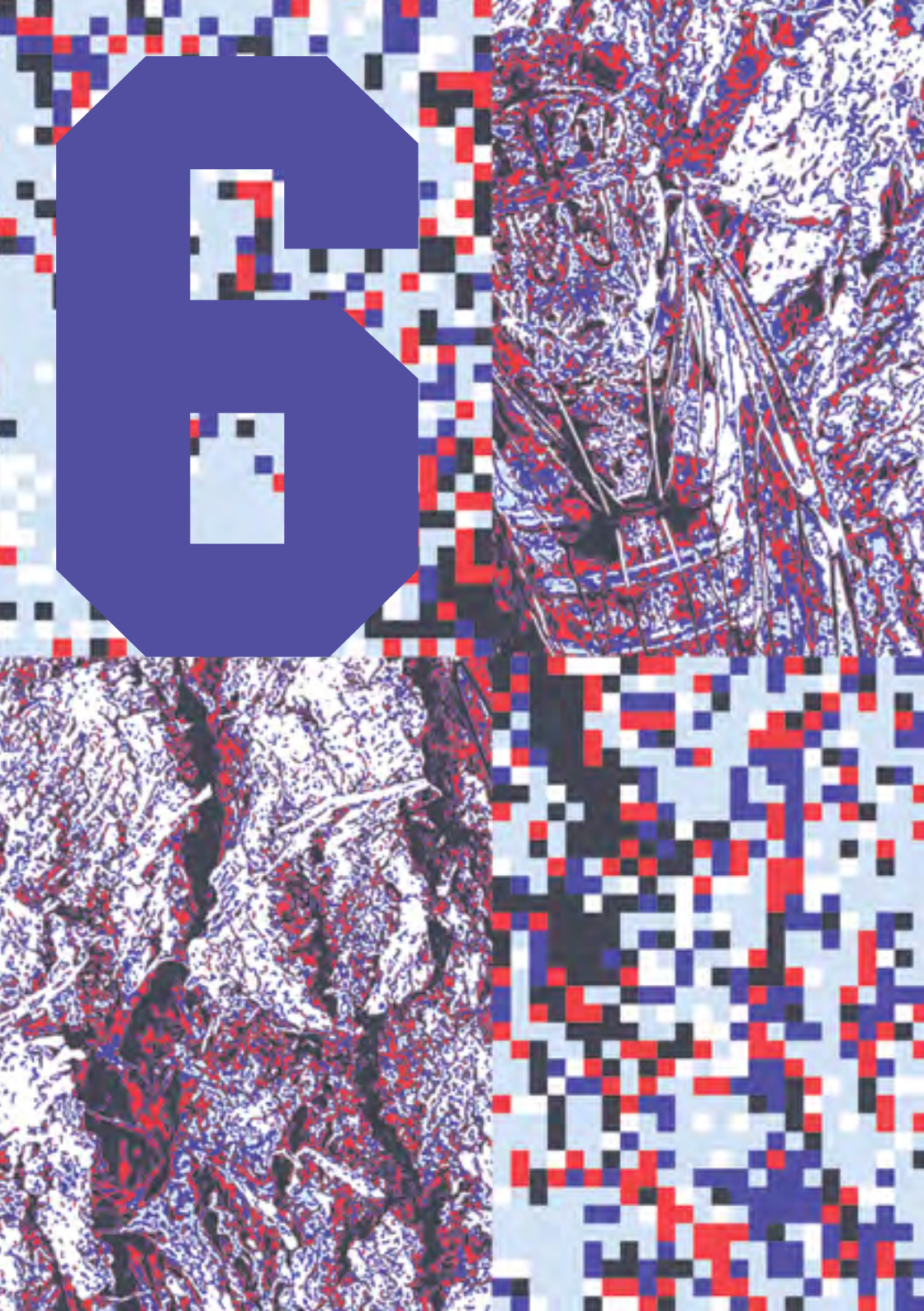
John Cage je s svojimi radikalnimi umetniškimi idejami močno vplival na razvoj plesne umetnosti kot sodelavec koreografa Mercea Cunninghama in njegovega ansambla ter pri generaciji mladih plesnih umetnic in umetnikov na prehodu med petdesetimi in šestdesetimi leti preteklega stoletja iniciiral reformo plesne proizvodnje, ki je za zmeraj spremenila sodobni ples. *Cage Open* je koreografsko delo med predstavo, ritualom in procesom, Rauch Podrzavnik in Tomášik sta objekt plesa v njem označila kot »odzivno telo«, s katerim se bo razvijala živa vez s Cageevo filozofijo, artikulirano v znameniti zbirki esejev *Tišina: predavanja in zapiski (Silence: Lectures and Writings, 1961)*. Eno temeljnih Cageevih muzikalnih izhodišč je poslušanje: pogoj glasbe, ki se začne s slišnostjo zvokov, ki so nam vedno na razpolago, ker nas obdajajo. Ta zaznavni negativ proizvodnje se zdi leta 2025 ob količini slepot, molkov in ignoranc v odnosu do globalnih dogodkov v mednarodnem političnem prostoru enako aktualen in radikalen kot leta 1961. »Odzivno telo« koreografskega dela Cage Open bo iniciirano s slušnimi, vidnimi, konceptualnimi in čustvenimi elementi, da umetniki in gledalci skupaj odkrijejo novo v znanem ter (r)evolucionarno v navideznem in očitnem, pravijo ustvarjalci.

Koncert 6

26. november

Slovenska filharmonija

RAZPOLOŽLJIVE SKLADBE



20:00

Witold Lutosławski  
*Veriga 1 (Lancuch 1)*

Morton Feldman  
*Rutinske preiskave (Routine Investigations)*

Earle Brown  
*Razpoložljive oblike I (Available Forms I)*

\* \* \*

John Cage  
*Štirinajst (Fourteen)*

Anton Webern  
*Koncert, op. 24*

James Tenney  
*Oblika 2 (V spomin Johnu Cageu)*  
*(Form 2 (In Memoriam John Cage))*

–  
Ansambel Foruma nove glasbe  
Irena Kavčič (flavta, piccolo,  
altovska flavta) Aleš Klančar (trobenta)  
Domen Gantar (pozavna)  
Irena Rovtar (flavta, basovska  
Jan Čibej (tolkala)  
flavta) Gašper Šemrov (tolkala)  
Marija Jovanovič (klavir)  
Andrej Petreski (oboa,  
Neža Tovšak (klavir)  
angleški rog)  
Lovorka Nemeš Dular  
Anže Plesnik Zupanc (klarinet,  
(klavir)  
basovski klarinet)  
Urška Rihtaršič (harfa)  
Samanta Škorja (klarinet)  
Deyan Muc (violina)  
Peter Kuder (klarinet)  
Doris Šegula (violina)  
Domen Koren (saksofon)  
Tilen Udovič (viola)  
Paolo Calligaris (fagot)  
Maruša Bogataj (violončelo)  
Boštjan Lipovšek (rog) Zoran Markovič (kontrabas)

Peter Rundel (dirigent)

**Anton Webern** (1883–1945) je še pred študijem z Arnoldom Schönbergom doktoriral iz muzikologije na temo glasbe franko-flamskega skladatelja polifone glasbe Heinricha Isaaca, bil pa je dobro razgledan tudi po sodobni literaturi in slikarstvu. S Schönbergom je spletel dolgoletno prijateljstvo in sodelovanje – če je mentor pri učencu našel sogovornika, bolje podkovanega v zgodovini glasbe, je Webern iz Schönbergovih idej izpeljal tudi pot v prihodnost. Schönberg je z dvanajstonsko skladateljsko metodo našel način, kako skladati atonalno v starih oblikah in zvrsteh, Webern pa je z osredotočenostjo na vsak ton, intervalno razmerje, součinkovanje registrov in barv zasnoval drugačno strukturno razmišljanje. To razmišljanje je na eni strani povsem uročilo mlado povojno evropsko generacijo in spodbudilo razvoj totalne serialne organizacije, a hkrati je Webern s kratkimi, aforističnimi oblikami, v katerih se lahko pozorno zasliši vsak ton, nepričakovano navdihnil tudi ameriške skladatelje eksperimentalnih del. Ta razpon idej uteleša tudi natančno spletena glasba *Koncerta za devet instrumentov op. 24* (1934). Vse dogajanje v skladbi izhaja iz treh tonov **g**, **h** in **b**, ki s svojimi variacijami predstavljajo dvanajstonsko vrsto, ta pa nato v različnih oblikah nadalje razpira tonsko mrežo skladbe. Webernu pa je bil zelo pomemben tudi zven, saj devetih glasbil nikoli ne uporabi naenkrat in se večinoma istočasno pojavljajo le dva ali trije. To daje glasbi razredčen, na trenutke minimalističen vtis, ki poudari skladateljevo željo, da svoj strukturni in zvočni pomen nosi čisto vsak ton.

Leta 1987 je **John Cage** napisal skladbo za flavto in klavir ter ji glede na število izvajalcev dal naslov *Dva*. V naslednjih letih je ustvaril še 42 tovrstnih skladb, ki jih je poimenoval z eno ali dvema številčkama:

prva nam pove število izvajalcev, druga pa označuje, za katero zaporedno skladbo za takšno število glasbenikov gre. Zapis teh tako imenovanih številčnih skladb je osnovan na notiranih glasbenih fragmentih, okvirčkih z materialom, pri katerih gre pogosto le za eno ali največ nekaj not z nakazanim trajanjem, ki jih izvajalci samostojno zložijo v svojo interpretacijo. To še ne pomeni, da Cage v teh delih dodatno umika svoj umetniški ego, saj ob pregledu številčnih del hitro ugotovimo, da jih objema sorodna naravnost. Praviloma se zdijo močno meditativne, pomirjene in pogojno bi jim lahko pripisali celo poduhovljenost. Poenostavljen skladateljski postopek je Cageu omogočil, da je v zadnjem obdobju svojega ustvarjanja uresničeval tisto, kar mu je bilo vse življenje v največje veselje – izumljanje novih zvokov in ustvarjanje sonornih svetov. Skladba *Štirinajst* za klavir, flavto/pikolo, basovsko flavto, klarinet, basovski klarinet, rog, trobento, dva tolkalca, dve violini, violo, violončelo in kontrabas (1990) je zastavljena kot solo občutljivo lokovanih klavirskih strun, ki jih mora pianist zvesto izvesti, ostali glasbeniki pa lahko prosto izbirajo, katere tone bodo vključili v izvedbo. Cageevo idejo o vtisu skladbe kaže tudi navodilo za tolkalca, ki sicer sama izbereta uporabljena glasbila, a morajo biti ta izrazito resonančna ter morajo omogočati lokovanje ali igro s tremolom, ki zakrije posamezne udarce, na primer kitajske ali turške činele, tam tami, grmeče plošče, ploščice basovske marimbe ali balijski gongi.

**Morton Feldman** je leta 1976 skladal svojo edino operno delo, enodejanko *Neither* za sopran in orkester na istoimensko pesem Samuela Becketta. Beckett je bil eden od literatov, na katere se je Feldman redno skliceval. Sodelovanje pri operi sta začela z ugotovitvijo, da noben od njiju v resnici

ne mara opere, Feldman pa je v zadnjem letu življenja napisal glasbo za Beckettovo radijsko igro *Words and Music* ter zložil skladbo *Za Samuela Becketta*. Med pripravljanjem opere je Feldman osrednje gradivo razvijal v treh instrumentalnih delih, *Orkester*, *Osnovni postopki* in *Rutinske preiskave*, nastalih v enem samem mesecu. V njih je Feldman na različne načine preizkušal tako imenovan »beckettovski material«, za katerega je značilna izmenjava poltonov v ozkem ambitusu tonov *c*, *des*, *d* in *es*. V *Rutinskih preiskavah* spremljamo različne načine oblikovanja tekstur, kot so posamezna tonska pojavljanja ali daljša sozvočja z valujočo dinamiko. V takšno razpostavljanje gradiva zarežejo številne »webernovske« pavze, tišine, »beckettovski« poltoni pa najbolj izstopijo v zaključni, za Feldmana nenavadno dinamični izmenjavi motivičnega gradiva.

**Earle Brown** je zasledovanje želje po glasbi kot spontanem dejanju, kot polju dejanj in odzivanj, živih akcij in reakcij in nasprotovanje ideji o glasbenem delu kot togem objektu uresničeval s konceptom mobilne oblike. Kljub temu, da se je pri tem naslanjal na starejše poskuse Henryja Cowella, je Brown tudi sam vzpostavil vpliv na razširjanje mobilne oblike, v kateri se določen, notiran material v strukturiranih segmentih odpre možnosti, da interpret sam določi zaporedje odsekov in plasti dela. Ob koncu petdesetih in v prvi polovici šestdesetih let so mobilno obliko oziroma širši koncept odprte oblike sprejemali mnogi evropski skladatelji na svojih poteh iz strogosti serialnega razmišljanja, tudi Boulez in Stockhausen. A v njunih opusih in v evropski glasbi nasploh se je to odpiranje odvijalo v določenem obdobju, nakar je sledilo vračanje h konceptu dela, ki bi ga lahko postavili bližje tradicionalnemu normativu. Odprta oblika je obstala kot ena od mo-

žnosti ustvarjanja eksperimentalne glasbe oziroma skladateljev, ki so videli globlji smisel v poseganju v razmerja skladatelja in interpreta oziroma v koncept vnaprej definiranega glasbenega dela, med drugim ta odprtost odmeva tudi v Cageevih številčnih skladbah. Med Brownovimi deli iz obdobja, v katerem so številni skladatelji ustvarjali v odprtih in mobilnih oblikah, so tudi *Razpoložljive oblike I* za osemnajstčlanski ansambel, prvič izvedene v Darmstadtu leta 1961. Partitura na vsaki od šestih strani prinese štiri ali pet notiranih dogodkov oziroma plasti, dirigent pa izvedbo začne s katerikoli dogodkom na katerikoli strani in nato prehaja med stranmi z ali brez ponavljanj ali izpuščanj oštevilčenih dogodkov. Brown je želel doseči »plastičnost« materiala, organiziranih dogodkov in ansambla, pri tem pa dirigenta približati vlogi slikarja, ki ima pri svojem delovanju na voljo časovno platno in zvočne barve.

Poljski skladatelj **Witold Lutosławski** (1913–1994) se je kot mlad skladatelj navdihoval v ljudski glasbi, sprva v preprostih oblikah, ki jih je razširil v priljubljeni *Koncert za orkester*. Kmalu po nastanku tega pa se je poljska glasba začela odpirati novemu z ustanovitvijo festivala Varšavska jesen, sam pa je iskal predvsem različne načine urejanja tekstur in igre skupin glasbenikov. Leta 1960 je spremljal radijski prenos izvedbe Cageevega dela *Concert for Piano and Orchestra* in le nekaj minut poslušanja ga je odločilno zaznamovalo. V svojo glasbo je začel postopno spuščati naključje, a ga je v nasprotju z Cageem vselej nadziral in ga omejeval le na določene dele skladb. Z nadzorovano uporabo naključja je tudi v tradicionalnih zvrsteh dosegel novo barvno domišljenost in učinek, ki ga je sprožil nov način izvajanja glasbe. Pozneje je ustvaril tri skladbe z naslovom *Veriga*, ki spajajo tako tradicionalno oblikovanje glasbe kot

nove izvajalske načine skupine glasbenikov. Verižna oblika teh del glasbeni material deli na dve oblikovni plasti, posamezni odseki materiala pa se v različnih plasteh ne začnejo hkrati in se prav tako ne končajo istočasno, kar pomeni, da se med odvijanjem gradiva v eni od plasti v drugi plasti že začne pojavljati novo gradivo, tako pa nastaja oblika verige. V skladbi *Veriga 1* (1983) to načelo obvladuje večino skladbe. Proti koncu se tekstura še zgosti, saj jo sestavlja izvajanje melodij »ad libitum«.

Ameriški skladatelj in raziskovalec **James Tenney** (1934–2006) je svoja snovanja utemeljeval na tradiciji ameriških eksperimentalnih ustvarjalcev, sam pa se je zlasti osredotočal na natančno določanje zvočnih parametrov, raziskoval je dele zvočnega spektra, kar ga je smiselno vodilo v preizkušanje uporabe naravne uglasitve, predvsem pa ga je zanimal vpliv pojavljanja drobnih zvočnih razlik na poslušalca. Zato so njegova dela zasnovana kot natančne kombinacije zvočnih frekvenc, ki se odzivajo druga na drugo in ustvarjajo presenetljive akustične pojave. Tenney pomeni pomembno vez med navidez raznolikimi glasbenimi tradicijami. Zanimanje za zven in vpliv različnih uglasitev ga približuje spektralni šoli, a hkrati se z vztrajnimi borduni kot temeljem mnogih del dotika tudi zgodnje, še radikalne faze ameriške repetitivne glasbe. Bil je tudi pionir na področju elektronske in računalniške glasbe, v začetku šestdesetih let je sodeloval z Maxom Mathewsom pri razvoju programov za računalniško generiranje zvoka in skladanje. Ob tem je bil povezan tudi z gibanjem fluxus, še močneje pa je nanj vplival Cage tako s tehnikami nedoločenosti, kot z etiko odpovedovanja ustvarjalčevemu egu,

Cageeva dela pa je izvajal tudi kot pianist. Vendar pa ta vpliv ni pustil neposrednih sledi v Tenneyevem delu.

To potrjuje tudi *Oblika 2 (V spomin Johnu Cageu)*, ustvarjena leta 1993, leto po Cageevi smrti, druga skladba iz štiridelnega cikla spominskih del, ki jih je posvetil še Varèseu, Wolpeju in Feldmanu. *Oblika 2 (V spomin Johnu Cageu)* nima natančno določene zasedbe, predpisan ansambel naj vsebuje pihala, trobila, godala in tolkal z določljivo tonsko višino, skladatelj pa priporoča čim več instrumentov, vendar ne manj kot 16. Glasbeniki so razporejeni v skupine, ki obkrožajo poslušalce, vodilo pri tem pa je kar najbolj enakomerna porazdelitev tonskih višin in zvočnih barv. Glasbeniki znotraj posameznih 20 sekundnih časovnih enot izbirajo med razpoložljivimi toni, a naj pri tem dajejo prednost tonom, ki jih še ne igrajo drugi glasbeniki. Tonska struktura pa je jasno osrediščena na ton *e* in njegov harmonski niz.



**Spremljevalni dogodki 1**  
**8.–20. november**



**Dvorni bar** • 8. 11. ob 12:00  
**Pritličje** • 13. 11. ob 17:30  
• 20. 11. ob 18:30  
**Tozd** • 13.11. ob 18:30  
• 20. 11. ob 17:30  
**LP** • 8. 11. ob 11:00

**Cage v baru**

John Cage  
*Glasba dnevne sobe (Living Room Music)*

Izvedba Cageeve skladbe  
v različnih lokalih po Ljubljani

–  
Luka Poljanec (tolkala)  
Jože Bogolin (tolkala)  
Gašper Šemrov (tolkala)  
Alenka Jezernik (tolkala)  
Jan Čibej (tolkala)

*Glasba dnevne sobe* iz leta 1940 je nenavadno Cageevo delo. Najprej smiselno stopa iz praktičnih pogojev skladatelja, ki je s svojo tedanjo soprogo Xenio in njenimi sostanovalci redno eksperimentaliral s tolkali in objekti, le da se v tem primeru po zvonečo šaro ni odpravil na smetišča in v starinarnice, ampak je predvidel tolkalsko uporabo predmetov, ki jih izvajalec najde v svojem domu. Prvi stavek s takšnim instrumentarijem zapolnjuje značilne ritmične vzorce tolkalskih del tistega obdobja. Cage je že v mladostnih *Treh pesmih* za glas in klavir leta 1933 uglasbil besedila Gertrude Stein, v drugem stavku *Glasba dnevne sobe* pa se z ritmiziranim branjem še bolje približa sintaksi odlomka avtoričine knjige za otroke *The World is Round*. Le tretji stavek prinese melodijo, preprosto linijo, ki jo lahko zaigramo na katerikoli primeren instrument, vendar pa lahko stavek tudi izpustimo. Četrty stavek se vrne k potezam prvega. *Glasba dnevne sobe* je tako iščoče tolkalsko delo zgodnjega Cageevega obdobja, ki načanja idejo resnega umetniškega dela, hkrati pa se zdi "ameriško" eklektično, priljudno. Po drugi strani pa stavki tipajo po eksperimentalnih sledih, ne toliko z možnostjo opustitve enega stavka, ampak z idejo izvajanja glasbe v vsakdanjem okolju, kar bi se že lahko dotikalo avantgardističnih idej o dekonstrukciji visoke umetnostne institucije, odra, koncerta in hierarhičnih norm, ki vladajo temu umetnostnemu svetu. Vendar pa je avantgardno stapljanje umetnosti in vsakdanjega življenja spet bistro zavito v humorno tolkalsko suito.

Spremljevalni dogodek 2  
18. november

Klub CD  
Cage v času in prostoru

19:30

Predavanja o umetnosti v času Johna Cagea  
Cage in glasba (dr. Gregor Pompe)  
Cage in likovna umetnost (dr. Rebeka Vidrih)  
Cage in plesna umetnost (Rok Vevar)

21:00\*

45' za *Tišino*  
Predstavitve slovenskega prevoda knjige  
*Tišina (Silence)* Johna Cagea\*

—  
CPG impro  
Primož Čučnik (mala zvočila, gramofon)  
Ana Pepelnik (govor, glas)  
Tomaž Grom (kontrabas, mala zvočila,  
elektronika)

Zasedba CPG bo s svojim besedno zvočnim performansom nastopila ob izidu slovenskega prevoda knjige Johna Cagea *Tišina* (LUD Šerpa, 2025). V svojem dolgoletnem delovanju se CPG ob pomoči improvizacije in zavedanju sodobnih skladateljskih praks ukvarja s presečišči zvoka in govorne besede, pri svojem delu pa se je skupina pogosto navdihovala tudi pri avtorju *Tišine*. Branje iz njegovih besedil, vrtenje gramofonskih posnetkov njegovih skladb, raba raznih metod naključja. *45' za Tišino* bo tako hkrati poklon skladatelju in piscu Johnu Cageu kot tudi eksperimentalna predstavitev in aplikacija njegovih idej v praksi.

V skupini delujejo pesnica in prevajalka Ana Pepelnik, pesnik, prevajalec in urednik Primož Čučnik ter eksperimentalni glasbenik, improvizator in filmar Tomaž Grom. Skupina je spomladi izdala album *Uho je najljubši čut pozornosti* (Zavod Sploh, 2025), ki arhivira odlomke posnetkov njihovega dela iz let 2011 in 2025.

\* v sodelovanju  
z LUD Šerpa in Zavodom SPLOH

Spremljevalni koncert 3\*  
22. november

Slovenska filharmonija  
Cage za mlade

11:00

John Cage  
*Orgle2/ASLSP (Organ<sup>2</sup>/ASLSP)*

4'33"

*Krog iz Treh lahkih skladb  
(Round from Three Easy Pieces)*

*Šest melodij za violino in klavir  
(Six Melodies for Violin and Piano)*

III

VI

*Sprehod z vodo (Water Walk)*

*V pokrajini (In a Landscape)*

*Šahovske skladbe (Chess Pieces)*

*Totemski prednik (Totem Ancestor)*

*Suita za otroški klavir (Suite for Toy Piano)*

*Sanje (Dream, arr. B. Šinigoj)*

*Knjiga pesmi I (Song Books I)*

*Solo za glas 49*

*Solo za glas 36*

*Solo za glas 37*

*Solo za glas 38*

*Čudovita vdova osemnajstih pomladi  
(The Wonderful Widow of Eighteen springs)*

*Tri zgodnje pesmi (Three early songs)*

*Knjiga pesmi I*

*Solo za glas 27 (Poceni imitacija št. 5)*

Gojenci Glasbene šole Vič-Rudnik z gosti:

Iva Barbarič, Dunja Berce, Mila Hana Breskvar, Julija Bukovec, Ema Dora Burstin, Zoja Dakič, Gal Demšar, Erin Drnovšek Pangerc, Stefan Fortuna, Sofia Frolova, Naja Gabrovšek, Urška Grad, Elija Hajdinjak, Krista Hočevar, Jarne Horvat Juntos, Doris Horvat, Avguštin Hribar, Jakob Jamšek, Pavlina Jaševc, Zoja Jesih, Peter Jud, Ula Knez Kodrič, Ema Konda Hadžič, Zarja Kos, Brane Košir, Blahovista Kryvenko, Maruša Krivic, Mia Kristina Krušec Urbanc, Jakob Kunaver, Luna Malovrh Rebec, Gaja Marolt, Sofija Mihalič, Anja Mlinšek, Hana Movrin, Dominic Chidera Nwobu, Ana Chiamaka Novaković, Jan Obinna Novaković, Zala Obretan, Beja Pivk, Jurij Julij Podlogar, Ilja Aleksander Potisk, Alina Sofija Potisk, Maša Prah, Lucija Peršin, Ana Pestotnik Stres, Vid Primc, Brina Remškar, Ana-Marija Rakovec, Arne Senica, Izidor Sevšek, Jurij Sevšek, Julija Šlibar, Lučka Slatnar, Špela Smrtnik, Nina Tome Škarja, Pia Šmon, Ana Šarvari, Erik Šesek, Izabela Šešek, Leonard Štampar Mežnaršič, Ajda Stanič, Varja Stanič, Maks Čerček, Ajda Čoko, Tanja Čusak, Maks Vrtovec Trajanov, Zofija Vukajlovič, Marko Jan Vukajković, Luka Vojnovič, Luka Vovk, Sofia Žižmund

Mentorji Glasbene šole Vič-Rudnik:

Urška Čepulič, Eva Dobnikar, Lidija Grkman, Andreja Hauptman Škabar, Špela Kermelj, Katja Konvalinka, Metka Lebar, Irina Milivojevič, Barbara Nagode, Aleksandra Naumovski Potisk, Bojana Poljšak, Bronka Prinčič, Janko Snoj, Radovan Škrjanc, Alenka Slokar Bajc, Jelena Susnick, Valerija Šoster, Boris Šinigoj, Tomaž Sevšek Šramel, Maja Tajnšek, Ivana Ziherl

John Cage je za običajne šolske glasbene omejitve zahteven skladatelj, kljub temu pa ponuja nekaj odličnih priložnosti za obogatitev sicer togega kurikulumu. Zanimiva za nas so zlasti svoboda, s katero je pristopal h glasbi, lomi ustaljenih vzorcev in pravil, neomejen domišljjski prostor, naključje kot legitimna glasbena izbira ter razširitev »glasbenega peskovnika« na ves zvok sveta. Za naše učence to pomeni zelo razvezujočo izkušnjo, ki dovoljuje več poguma in posledično uči samoiniciativnost v odnosu do glasbe. Tako je igranje ali petje dejansko igra, saj prerašča izpolnjevanje običajnih izvedbenih nalog in v ospredje postavlja ter tudi izziva lastni ustvarjalni potencial. V to smer smo usmerili tudi naš projekt.

Saša Potisk, ravnatelj Glasbene šole Vič-Rudnik

\* v sodelovanju  
z Glasbeno šolo Vič-Rudnik

11:00

Akademija za glasbo, Bettetova dvorana

*Homo mensura*

Interaktivna kompozicija študentov Studia za sodobno glasbo Akademije za glasbo v Ljubljani pod vodstvom skladatelja Mateja Bonina in v sodelovanju z občinstvom

19:00

Akademija za glasbo, Bettetova dvorana

John Cage

*Namišljena pokrajina št. 4 (Koračnica št. 2)*  
(*Imaginary Landscape No.4 (March No. 2)*)

Morton Feldman, *Viola v mojem življenju 1*  
(*The Viola in My Life 1*)

John Cage

*Pet (Five)*

Morton Feldman

*Viola v mojem življenju 3*  
(*The Viola in My Life 3*)

James Tenney

*Harmonij št. 1 (Harmonium No. 1)*

–

Studio za sodobno glasbo  
Akademije za glasbo

20:00

Akademija za glasbo, Bettetova dvorana

Julius Eastman

*Zli črnuh (Evil Nigger)*

Julius Eastman

*Gejevaska gverila (Gay Guerilla)*

–

Iris Nicolas, Martin Belušič, Blaž Pirnat,  
Lucio Žganec (klavir)

\* v sodelovanju  
z Akademijo za glasbo  
Univerze v Ljubljani

Na Akademiji za glasbo je že dobro utečena dejavnost Studia za sodobno glasbo, v katerem študenti ne le pripravljajo izvedbe del, ampak ob tem usmerjeno, s tematsko osrediščenimi semestri in akademskimi leti spoznavajo glasbo sodobnosti in polpreteklega obdobja, značilnosti in ozadja glasbe, ki nastaja in se počasi umika v zgodovinsko zakladnico. S tem uresničujejo bistvo univerze – ne le urjenje spretnosti, ampak iskanje znanj, preseganje meja znanega, premikanje duhovnih obzorij. Interpretom tradicija eksperimentatne glasbe nalaga predvsem različne interpretacijske strategije med bolj ali manj prostim procesom. *Namišljena pokrajina št. 4* za dvanajst radijskih sprejemnikov izhaja iz natančno določenih shem spreminjanja mesta na radijskem frekvenčnem pasu in jakosti naprav. Cageev postopek je nenavaden, saj je natančno uredil pogoje za material, ki je zaradi popolne nepredvidljivih rezultatov z radijskih postaj že sam po sebi povsem naključen. Vendar pa naključje, kot Cage komentira prav to delo, ni osrednji namen postopka: »Če smo natančni, je naključje nekaj, kar omogoča preskok izven dosega lastnega razumevanja sebe.« Drugačno, bolj tradicionalno vrsto prepuščanja izvedbe pa Cage ponudi v eni zgodnejših številčnih skladb, v *Pet* iz leta 1988, ki jo lahko izvede poljubna instrumentalna ali vokalna zasedba. Morton Feldman je v začetku sedemdesetih let več pomembnih del zapisal v natančno, tradicionalno notiranih partiturah, ki so ohranjale avtorjevo prepoznavno prostorno zvočno polje, poredko naseljeno s posameznimi tonskimi enotami, a so v to polje prinašale tudi več melodike, celo lirike in crescendov. Tudi štiri dela z naslovom *Viola v mojem življenju* je zaradi želje po določenih časovnih okvirih, v katerih se pojavlja zamolka solistična viola, natančno izpisal ter tako ustvaril čudovita učinkovanja zvoka in tišine. James Tenney je *Harmonij št. 1* (1976) ustvaril na svoj prepoznaven način, s katerim dolge linije spektralno zamišljenega materiala zaupa izvedbi glasbenikov, ki samostojno izbirajo med predpisanimi toni. Tenneyevi redni sodelavci so opazili, kako ta strategija vabi tudi v drugačno miselno naravnost izvajalca, ki svoj zvok smiselno, zaznavno in telesno drugače umešča v skupen zven kot z igranjem natančno določenih partov.

Julius Eastman (1940–1990) je bil skladatelj, pianist, vokalist in plesalec, ki se je zlasti uveljavil kot vokalni interpret del Meredith Monk, Pierra Bouleza in Petra Maxwella Davisa, ob poustvarjanju pa je veliko tudi komponiral, študiral je pri Mortonu Feldmanu, a je bil njegov opus po prezgodnji umetnikovi smrti pozabljen. Eastman je bil temnopolt in homoseksualec, kar se ni skladalo z okoljem dominantne belske moške identitete v sodobni glasbi. Za razliko od Cagea je svojo usmerjenost izražal tudi v skrajno političnem angažmaju ter boju za pravice manjšin, ker se je redno in nazorno prelivalo tudi v Eastmanove skladbe. Življenjski izzivi in neuspehi so pripomogli k njegovim težavam z drogami in prezgodnji smrti. Zadnje desetletje glasbeniki na zvočnih izdajah in koncertih ponovno odkrivajo Eastmana kot pomembnega dediča in nadaljevalca repetitivne tradicije.



### **Ansambel Foruma nove glasbe**

Ansambel Foruma nove glasbe je bil ustanovljen leta 2021 kot fleksibilna komorna zasedba za potrebe festivala Forum nove glasbe. Želja je, da bi lahko sestav, ki družijo najboljše domače glasbenike, dejavne tako v različnih slovenskih orkestrih in komornih skupinah kot tudi v ansamblih v tujini, prerasel v stalno izvajalsko telo, specializirano za izvajanje sodobne glasbe. Izvajalce različnih generacij družijo predvsem želja po stiku z glasbeno sedanostjo in odprto pogledovanje v neznane, nove glasbene prakse in svetove. Ansambel poleg vloge osrednjega ansambla festivala Forum nove glasbe občasno nastopa tudi kot samostojno izvajalsko telo.

### **Simone Heilgendorff**

Simone Heilgendorff je muzikologinja, violistka in glasbena kustosinja. Študirala je muzikologijo, filozofijo in psihologijo ter se specializirala za violo v Freiburgu, Zürichu, Ann Arborju in San Franciscu (ZDA) ter v Berlinu, kjer je leta 2002 doktorirala. Leta 2019 se je habilitirala na Univerzi Paris Lodron v Salzburgu. Od jeseni 2019 poučuje kot gostujoča profesorica v programu Zvočne študije in zvočna umetnost na Univerzi za umetnost v Berlinu. Od junija 2019 je privatna docentka na Univerzi v Salzburgu,



kjer je od leta 2014 do 2019 vodila programsko področje »ConTempOhr. Mediacija sodobne glasbe s poudarkom na znanosti« v sodelovanju z Univerzo Mozarteum Salzburg. Med letoma 2013 in 2016 je bila vodja mednarodnega raziskovalnega projekta »Festivali nove glasbe kot agorai – njihov nastanek in vpliv na Varšavsko jesen, Festival d'Automne v Parizu in Dunaj Modern po letu 1980«. Pred tem je od leta 1993 opravljala različne univerzitetne funkcije, tudi redne profesorice uporabne muzikologije na Univerzi v Celovcu. Simone Heilgendorff je ustanovna članica kvarteta Kairos (Berlin), ki se specializira za sodobno glasbo. Poleg sodobne ansambelske glasbe se je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja odlikovala tudi na področju historične izvajalne prakse. Njeno delo se osredotoča na sodobno in baročno glasbo ter njeno izvedbeno prakso oziroma kulturo interpretacije, na glasbo Johna Cagea, na mediacijo in kulturne kontekste glasbe ter na umetniško raziskovanje.

### **Lucija Lorenzutti**

Lucija Lorenzutti je začela obiskovati ure klavirja na Glasbeni šoli Nova Gorica, nadaljevala na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana ter zaključila dodiplomski študij klavirja na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Igra v različnih komornih zasedbah in sodeluje pri domačih in mednarodnih projektih na področju klasične in sodobne glasbe.



Na Konservatoriju za glasbo in balet Ljubljana obiskuje solopetje ter je redna članica Vokalne skupine Vikra. Kot oblikovalka glasbene podobe je sodelovala pri gledaliških produkcijah AGRFT: Kvadraturin, Zločin na Kozjem otoku, Instalacija, Figurae Veneris Historiae, Voranc, Gospa z morja, pri predstavi Desetnica Lutkovnega gledališča Ljubljana ter bralnih uprizoritvah natečaja Najst 2024 SNG Drama Ljubljana.

## Weronika Partyka

Weronika Partyka je saksofonistka s klasično izobrazbo, dejavna na področju sodobne, elektroakustične in ljudske glasbe. Koncertirala je v Evropi, obeh Amerikah in Aziji ter bila rezidentka programa OneBeat v ZDA. Kot solistka je nastopila s Simfoničnim orkestrom

RTV Slovenija in orkestrom ONCA v Andori ter pripravila številne krstne izvedbe sodobnih skladb. Izdala je album Judge Me Again z elektroakustičnimi skladbami, napisanimi prav zanjo. Sodeluje z zasedbami ROYA Quartet, Aerofonia, Vidlunia in ansamblom Inštituta .abeceda ter je umetniška vodja festivala Szczecinek SaxFest ter predavateljica in članica žirij. Za dosežke je prejela nagrado župana Szczecinka ter prestižno štipendijo Młoda Polska, ki jo podeljuje poljsko Ministrstvo za kulturo. Poučuje saksofon na Glasbeni šoli Franca Šturma v Ljubljani,

ob tem pa igra tudi duduk, fujaro in baraban ter izvaja tradicionalne pesmi s tehniko belega glasu.

## Andreja Rauch Podrzavnik

Andreja Rauch Podrzavnik je koreografinja in pedagoginja, večkrat nagrajena avtorica uprizoritvenih, raziskovalnih in izobraževalnih projektov. Ples pojmuje kot način obnašanja in obenem kot prostorsko vizualni potencial in v tem raziskuje smeri ter možnosti, ki jih gib in ples nudita za različne kontekste. Z vpraševanjem, kako misliti in prakticirati umetnost v danem kontekstu, preverja aktualnost struktur in formatov svojega delovanja. S tega gledišča je kot plesna ustvarjalka na robu definicije plesa in ravno ta rob je tisti, ki jo privlači in ji omogoča realiziranje idej, navdihov. V svojih projektih sodeluje z glasbeniki, igralci, pevci, oblikovalci in plesalci. Izobraževala se je na London Contemporary Dance School, kjer je leta 1999 prejela naziv Master of Arts. Kot videastka je sodelovala s koreografinjami, kot so Sarah Fahie, Snježana Premuš, Lucia Baumgartner in Irena Tomažin. Sodobnoplesno tehniko,



plesno kompozicijo in improvizacijo poučuje na raznih šolah in umetniških akademijah ter na seminarjih v Sloveniji in tujini. Leta 2009 je soustanovila Zavod Federacija in je aktivna članica kolektiva Federacija, ki svoje delovanje usmerja v širši družbeni kontekst. Za svoje delo je prejela več nagrad: nagrado revije Dance Europe, Critics' choice (2003), Povodni

mož (2004) ter nagrado strokovne žirije festivala Gibanica (2007), nagrado Ksenije Hribar v kategoriji koreograf/avtor (2015), kot članica kolektiva Federacija je prejela Plaketo Mete Vidmar (2014), Župančičevo nagrado (2021) ter nagrado Ksenije Hribar v kategoriji koreograf/avtor (2021).

## Luka Poljanec

Luka Poljanec se je s štirinajstimi leti vpisal na Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana. Že v tem času je prejel več zlatih priznanj na različnih tekmovanjih (TEMSIG, Svirel, Universal Marimba Competition Belgium) in izvedel več samostojnih recitalov, Konservatorij pa mu je v letu 2018 podelil Škerjančevo nagrado za izjemne dosež-



ke in umetniško uveljavljanje šole. Istega leta sta z Janom Čibejem kot tolkalni duo Dendrocopos osvojila prvo nagrado in nagrado občinstva na Mednarodnem tekmovanju za tolkala v Luksemburgu. Ta uspeh jima je prinesel obilo koncertov po vsem svetu, med pomembnej-

še štejeta celovečerne recitale v organizaciji Glasbene mladine Slovenije, koncert na festivalu Arsana na Ptuju, na Univerzi Radford v ZDA, v Plevnu v Bolgariji in v Luksemburški filharmoniji. Akademija za glasbo v Ljubljani jima je leta 2019 podelila Prešernovo nagrado. Poljanec je študij nadaljeval v Münchnu na Visoki šoli za glasbo, kjer je leta 2022 z odliko diplomiral. Magistrski študij je dokončal v razredu profesorja Simona Klavžarja na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Zdaj kot spreten poustvarjalec sodobne glasbe sodeluje pri raznih projektih (*Gimnastika ne/smisla* – Matej Bonin), nastopa na priznanih festivalih (Slowind, Forum nove glasbe, Neposlušno, Jazz festival Ljubljana) in je substitut v orkestru RTV Slovenija ter orkestru Slovenske Filharmonije. Je član nekaterih ljudskih in jazz zasedb, pa tudi ponosni član skupine Nika Prusnik in bratje Poljanec, s katero so v letu 2025 pri ZKP RTV izdali prvenec »Ob reki mmmm«, ter skupin Spranga Farbat ter Pepel in kri.

### Michel Pozmanter

Violist in dirigent Michel Pozmanter je študiral violo pri Alainu Pélisierju in kvartetu Manfred in dirigiranje pri Nicolasu Brochotu na CRD d'Evry in Claire Levacher na pariškem Konservatoriju. Je vodja in violist ansambla Aleph, leta 2005 pa je skupaj z violončelistom Christophejem Royem ustanovil ansambel Nomos. Sodeloval je s skladatelji, kot so Emmanuel Nunes, Mauricio Kagel, Bernard Cavanna, Alain Bancquart, Klaus Huber, Georges Aperghis, Gilbert Amy, Peter Eötvös, Vinko Globokar. Dirigiral je že v Operi v Reimsu, Mladinski operi v Dresdnu, ansamblom Contrechamps, 2E2M, Court-Circuit, Atmusica, Slowind, Uusinta ter Simfoničnima



orkestroma departmajev Aisne in Yvelines. Kot violist sodeluje pri ambicioznih projektih, kot so izvedba vseh Beethovnovih godalnih kvartetov na historičnih inštrumentih ali vseh Haydnovih godalnih kvartetov s Kvartetom Lughu. Je profesor komorne glasbe na departmajskem konservatoriju v Gennevilliersu, od leta 2011 pa vodi Simfonični orkester Trocadero iz Pariza. Zadnja leta se redno vrača k Ansamblu Foruma nove glasbe.

### Ina Puntar

Ina Puntar je glasbenica, skladateljica in muzikologinja, ki se skozi raznolike pristope ukvarja z raziskovanjem glasu. Študijsko se je glasu posvečala pri profesorici Ireni Vidic, kjer je razvijala klasično in jazz petje.



V improvizacijske vode se je vključila preko glasbene delavnice o svobodni improvizaciji RR (raziskava – refleksija), ki poteka pod okriljem Tomaža Groma. Kratko obdobje je nastopala v improvizacijskem triu Urtiga, kasneje pa v mednarodnem kvartetu Messy, ter muzicirala z mnogimi domačimi in tujimi improvizatorji (Maja Osojnik, Irena Tomažin,

Jelena Rusjan, Vid Drašler, Ana Kravanja, Neža Naglič, Samo Kutin, Henrik Olson, Erika Sollo, Anti Virtaranta, Balint Bolcso). Ustvarjala je tudi glasbo za gledališče in sodelovala pri produkcijah SNG Drama, Slovenskega mladinskega gledališča in Dramskega teatra Skopje. Sicer pa je študirala muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani in več let delovala kot novinarka Radia Student. Trenutno jo glas zanima kot inštrument in ga skuša razumeti tako v slišnem kot v njegovih zametkih, klicah, tlečem in brstečem. Skozi šolanje pri Olgi Kranich raziskuje zdravično delovanje Webeck petja. Deluje tudi kot učiteljica glasbe na Waldorfski šoli.

## Urška Rihtaršič

Urška Rihtaršič je leta 2015 zaključila študij harfe na Akademiji za glasbo v Ljubljani, leto kasneje je na ljubljanski Filozofski fakulteti diplomirala iz muzikologije in sociologije kulture. Za študijske dosežke je na obeh fakultetah prejela študentsko Prešernovo nagrado. Trenutno deluje kot muzikološka strokovna sodelavka Inštituta .abeceda, cikla komorne glasbe *Carpe artem* in Slovenske filharmonije, že vrsto let poučuje harfo na glasbeni šoli, leta 2025 pa je pridobila status samozaposlene v kulturi. Kot harfistka je sodelovala s profesionalnimi orkestri ter snemala za arhiv Radia ARS in za SNG Drama Ljubljana. V zadnjih letih se intenzivno posveča izvajanju so-



dobne glasbe, predvsem kot članica ansambla .abeceda [ansambel za novo glasbo] ter Ansambla Foruma nove glasbe in Slovenskega komornega glasbenega gledališča.

## Peter Rundel

Peter Rundel je danes eden najpomembnejših dirigentov, ki so specializirani predvsem za izvajanje sodobne glasbe. Po zelo cenjenih izvedbah Benjaminove opere *Written on Skin* z Münchenskim radijskim orkestrom in svetovni premieri monumentalne opere Philippa Manouryja *Zadnji dnevi človeštva* z Orkestrom Gürzenich v Operi Köln Rundel nadaljuje svoje operne angažmaje tudi v sezoni 2025/26, ko bo v Državni operi v Stuttgartu dirigiral svetovno premiero opere Sare Glojnaric *Station Paradiso*. Nadaljnji koncertni nastopi z orkestrom NDR Elbphilharmonie, Berlinskim radijskim simfoničnim orkestrom,



Simfoničnim orkestrom Bavarskega radia in Filharmoničnim orkestrom Radia Francije ga bodo popeljali v hamburško Filharmonijo ob Labi, münchensko Gledališče Princa regenta, na festival nove glasbe *Ultraschall* v Parizu ter – ob praznovanju 100-letnice Györgyja Kurtága – v Budimpeštanski glasbeni center. Kot gostujoči dirigent je Rundel v zadnjem času

nastopil s Helsinškim filharmoničnim orkestrom, Filharmoničnim orkestrom iz Luksemburga, Orkestrom Maggio Musicale Fiorentino, Dunajskimi simfoniki, Bruseljskim filharmoničnim orkestrom, z Japonskim simfoničnim orkestrom NHK in Tajpejskim simfoničnim orkestrom. Na opernem področju je dirigiral v produkcijah Züriške opere, v barcelonskem Gran Teatre del Liceu, Flamski operi, Nemški operi v Berlinu, na Dunajskih slavnostnih tednih, v gledališču Teatro Argentino La Plata, na festivalu Ruhrtriennale in na festivalu v Bregenzu. Med temi izvedbami so bile tudi številne svetovne premiere del vodilnih sodobnih skladateljev, kot so Isabel Mundry, Hèctor Parra in Georg Friedrich Haas. Velik uspeh je dosegel tudi v Züriški operi z opero Stefana Wirtha *Dekle z bisernim uhanom*, ki jo je revija *Opernwelt* leta 2022 razglasila za premiero leta.

## Pihalni kvintet Slowind

Pihalni kvintet Slowind je bil ustanovljen leta 1994. V tem času se je ansambel, ki izvaja praktično vsa dela standardnega repertoarja za ta sestav, profiliral v brezkompromisnega in v slovenskem prostoru najaktivnejšega izvajalca sodobnih del, od klasikov avantgarde do najmlajših, še neuveljavljenih, a zelo obetavnih avtorjev našega časa. Slowind z naročili stalno spodbuja mlade slovenske skladatelje ter se rad odziva vabilom za izvedbe novitet na mnogih evropskih odrih. Obenem že vrsto let tesno sodeluje z etabliranimi svetovnimi skladatelji, kot so Vinko Globokar, Robert Aitken, Heinz Holliger, Jürg Wytttenbach, Vito Žuraj, Ivan Fedele, Tošio Hosokava, Nina Šenk, Uroš Rojko, Martin Smolka, Volker Staub, Ivo Nilsson, Gérard Buquet in Niels Rosing Schow. Slowind redno gostuje na nekaterih najpomembnejših prizoriščih sodobne glasbe: Ars Musica Bruselj, Bienale Bern, Klangspuren Innsbruck, New Music Concerts Series Toronto, Contempuls Praga, Théâtre Dunois Pariz, Beneški



bienale, Zagrebški glasbeni bienale, festival Ars Nova radijske postaje Jugozahodnega nemškega radia (SWR) Stuttgart in Mednarodni glasbeni festival Takefu (Japonska). V Ljubljani je zasedba 20 let prirejala Festival Slowind in nato vzporedno še Slowindovo pomlad. Če se je festival v prvem obdobju plemenitil predvsem s prispevki uglednih umetnikov, s katerimi je ansambel muziciral (Heinz Holliger, Robert Aitken, Alexander Lonquich, Arvid Engegård, Aleksandar Madžar, Mate Bekavac, Steven Davislim, Christiane Iven, Matthias Pintscher) – se je skozi leta razvil v pravo gibanje. Za dosedanje delovanje je Slowind leta 1999 prejel Župančičevo nagrado, nagrado Prešernovega sklada leta 2003 ter Betettovo nagrado leta 2013.



### Milan Tomášik

Milan Tomášik je koreograf, performer, plesalec in pedagog, ki deluje na mednarodnem področju plesa in uprizoritvenih umetnosti. Profesionalno nastopa že dvajset let in sodeluje z različnimi umetniki po vsej Evropi. Je soustanovitelj plesnega kolektiva Les SlovaKs, v okviru katerega je ustvarjal in uprizarjal kritiško odmevna dela na mednarodni ravni. Njegove koreografske izkušnje vključujejo

dela po naročilu za plesne skupine, gledališča in šole, triptih odmevnih predstav: *Hunting Season*, *Silver Blue* in *Fight Bright* (Milan Tomášik & Co) ter izjemne solo predstave: *Within*, *Off-beat*, *Solo 2016* ter *Roke, ki me nikoli niso poznale*. Za Krakow Dance Theatre je ustvaril predstavo *Treatise* (2024). Deloval je kot pridruženi umetnik Scenario Pubblico v Catanii (2018–2020) in umetniški kurator festivala delavnic Out of the Toolbox v Gentu (2022). Kot gostujoči pedagog po vsem svetu redno vodi lastno, edinstveno delavnico Poetic Body. Prejel je štipendijo Dance Web Scholarship festivala ImpulsTanz Festival, nagrado mesta Prievizda in priznanje za solistično predstavo *Off-beat* na mednarodnem festivalu Cortoindanza v Cagliariu.

### Rok Zalokar

Rok Zalokar je vsestranski pianist, skladatelj in producent iz Ljubljane. Po letih študija in življenja v Rotterdamu in Københavnu, je zdaj pomemben akter domače (ob)jazzovske scene. Vodi kolektiv Zhlehtet, klavirski trio, hkrati pa razvija samosvoj izraz kot solo

izvajalec na klavirju, orglah in elektroniki.

V svojem ustvarjanju združuje različne elemente, kot so plasti minimalističnih vzorcev, jazzovska harmonija, impresionistični motivi, beat estetika, predvsem pa s svojo glasbeno pripovedjo stremi k osvoboditvi od dualnosti preteklost/prihodnost. V zadnjih desetih letih je Zalokar kot vodja zasedb izdal že dvajset albumov z avtorsko glasbo pri založbah RTV ZKP, Celinka, ZARŠ, Kamizdat, Nature Scene Records in Modigo. Poleg rednega igranja na domačih in tujih festivalih je prejemnik nagrade Jazzon za najboljšo kompozicijo in izvedbo ter mednarodne nagrade Erasmus Jazz Prize. Njegovo delo se redno pojavlja in dobiva odzive v domačih medijih – radiu ARS, Radiu Študent, tedniku Mladina, platformi Odzven itd., hkrati pa dobiva odzive tudi v pomembnih tujih publikacijah, kot so The Wire, Quietus, Jazz Weekly, the Aquarian, Jazz Views in mnoge druge.





---

**Koproducenti Foruma za novo glasbo 2025:**

Društvo SiBrass 

Društvo UHO 

Co-Festival 

---

**Generalni sponzor:**

Inotherm, vhodna vrata iz aluminija **INOTHERM**

---

**Forum nove glasbe 2025 podpirajo:**

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije



REPUBLIKA SLOVENIJA  
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Mestna občina Ljubljana



Mestna občina  
Ljubljana

---

**Koproducenti  
Foruma za novo glasbo 2025:**

Inotherm, vhodna vrata iz aluminija

**INOTHERM**

Slovenska filharmonija



LUD Šerpa



Zavod SPLOH



Filozofska fakulteta



Akademija za glasbo



LuART



Radio ARS



Cankarjev dom

 **cankarjev dom**

Salon klavirjev Silič



## NAPOVEDUJEMO

FORUM NOVE GLASBE 2026

**6. – 12. november 2026**

**Skladanje drugačnosti**

Kuratorja/skladatelja v žarišču: Misato Močizuki in Aurélien Dumont

Izvajalci:

Farnaz Modarresifar

Naoko Kikuči

Michel Pozmanter

Ansambel Foruma nove glasbe

KONCERT 1

**Trk časovnosti**

Močizuki, Rykova, Čoi, Champeaux, Podletnik Ašič

KONCERT 2

**Svetovi znotraj svetov**

Abrahamsen, Schollhörn, Močizuki, Šenk

KONCERT 3

**Hibridni prostori**

Vrhunc, Sinivia & Blondy, Rotaru, Momi, Bailie

KONCERT 4

**Skozi pop**

Toraman, Dumont, Romitelli, Durupt, Walshe, zmagovalec natečaja

KONCERT 5

**Medprostor**

Dumont, Močizuki, Modarresifar, Fudžikura, Pompe

**Spremljevalni koncerti/prireditve**

Grom, *KO BO* (koprodukcija z Zavodom SPLOH)

*Globina prostora* (koprodukcija z Društvom PiNA)

**Mojstri tečaji in muzikološke delavnice**

Predavatelji: Misato Močizuki, Aurélien Dumont,  
Farnaz Modarresifar, Naoko Kikuči, Alvis Sinivia

Organizacija festivala:  
Društvo UHO

Umetniško vodstvo festivala:  
Nina Šenk, Larisa Vrhunc, Gregor Pompe

Koprodukcija:  
Sibrass

Glasbeniška direkcija:  
Franc Kosem, Simon Klavžar, Tomaž Bajželj, Tisa Mrhar

Besedila v programski knjižici (če ni označeno drugače):  
Primož Trdan

Urednik programske knjižice:  
Gregor Pompe

Socialna omrežja in stiki z javnostmi:  
Nika Vogrič Dežman

Oblikovanje:  
Boštjan Pavletič, Tajda Pavletič, Rostfrei

350 izvodov

Založilo:  
Društvo UHO

Ljubljana 2025