

Povzetek

V stoletjih zahodne glasbe je mikrotonskost veljala za teoretično vprašanje, ki ni bilo deležno velikega praktičnega zanimanja. Odnos do mikrotonskosti se je korenito spremenil od začetka 20. stoletja. V delu klasikov glasbene avantgarde – Ferruccio Busonija, Aloisa Hábe, Juliána Carrilla ali Ivana Wišnegradskega – je mikrotonskost na novo izumljena in posodobljena kot napreden teoretični koncept in osvobajajoča kompozicijska praksa. Čeprav je mikrotonska glasba kot avantgardna utopija izčrpana do konca šestdesetih let prejšnjega stoletja, je spodbudila številne glasbene prakse – od kompozicijskih in izvajalnih do izdelovanja glasbil. V sodobni kulturi glasbenega vsejedstva obstaja mikrotonskost na različnih ravneh različnih glasbenih praks.

Zbornik izhaja iz prepričanja, da je mikrotonskost eden temeljnih konceptualnih pokazateljev spreminjanja v zgodovini zahodne glasbe. Osredotoča se na razvoj mikrotonske glasbe v vzhodni in srednji Evropi od prve svetovne vojne do danes. Avtorji preučujejo, kako so raznolika pojmovanja mikrotonskosti odpirala pot novim teorijam in praksam skladanja v regiji, ki so bile dolgo na obrobju splošnih zgodovin post/modernizmov. Uvidi raziskovalcev pričajo o tem, da so se mikrotonska glasba in njeni teoretični odrazi že med obema svetovnima vojnoma pojavili kot izjemen prispevek k sodobnemu diskurzu glasbenih modernizmov in avantgard s strani skladateljev vzhodne in srednje Evrope. Mikrotonskost je prinesla korenite spremembe v pogledih na novo glasbo in je vplivala na več generacij.

Zbornik je razvrščen v štiri poglavja in je zasnovan interdisciplinarno. Združuje analitične pristope, ki sodijo na področje zgodovinskih in klasičnih muzikoloških študij kakor tudi umetniškega raziskovanja. Avtorji raziskujejo interakcije srednje-/vzhodnoevropske in zahodne glasbe ter posvečajo pozornost glasbenikom kot ustvarjalnim silam, ki osvetljujejo medkulturno izmenjavo. Prvo poglavje »Microtonality Versus Microchromatics: Concepts and Contexts« odraža raznolikost vprašanj in pristopov obravnavanja koncepta mikrotonskosti in različnih glasbenih praks. Začne se s poglavjem »Uvod v mikrotonsko glasbo« Lidie Ader, študijo o mikrotonski glasbi in njenem večplastnem učinkovanju na različnih ravneh glasbenega življenja. Raziskovanje novih kompozicijskih tehnik oživi skrite glasbenozgodovinske plasti s konca 19. in začetka 20. stoletja. Med tem opazovanjem in analizami avtorica razkriva pozabljena dela in imena, skoraj neznane partiture.

Raziskavo je izvedla v Rusiji, Veliki Britaniji, Franciji, Nemčiji in na Češkem v arhivih vodilnih ustvarjalcev, povezanih z mikrotonsko glasbo. To je omogočilo povezan pogled na večja središča mikrotonske glasbe, zato prispevek ponuja sintetičen prikaz kontekstov, v katerih se pojavlja. Terminološki pregled prinaša pravcato razpravo o konceptu, ki ga sooblikujejo različni pojmi, kot so enharmonija, ekmelična glasba, superkromatična, ultrakromatična, mikrodimenzionalna, mikrokromatična in mikrotonska (v slovenščini po navadi napačno prevajana kot »mikrotonalna«)¹ glasba. V razpravi o pojavu mikrotonske glasbe je bilo namreč treba analizirati številne spremenljivke, ki so na začetku 20. stoletja botrovale cepitvi tona na mikro sestavine: razkriti je bilo treba splošne kulturne in družbene procese, ki so prispevali k njegovemu razvoju in širjenju mikrotonskosti in jo je zato neizbežno, kot v drugem delu prispevka opozori avtorica, opazovati skozi vzporedne izkušnje delitve intervala na manjše dele in na koncu razgraditve v zven. Aderino opazovanje vključuje analizo razvoja slušnih občutkov in fizičnih procesov, ki spremljajo stoletje inovacij. Avtorica tudi predlaga razvrstitev obstoječih del po sistemih, ki se uporabljajo v delih obravnavanih ustvarjalcev. Kratek pogled obrobne kulture skladateljev, ki so si prizadevali za mikrotonsko glasbo, nakazuje tudi rezultate in usodo njihovega dela.

Pregled mikrotonskih kompozicijskih praks se nadaljuje v poglavju »Microtonality in Slovenia: The Concept and its Scope« Leona Stefanije. Avtor sledi zgodovini mikrotonskega koncepta v Sloveniji od prvih razprav o tej temi med prvo svetovno vojno do drugega desetletja 21. stoletja. Pogled je jasno osredinjen v današnji kompozicijski praksi, ki jo nakaže z delom Vita Žuraja (1978), skladatelja, ki je bil aktiven predvsem v Nemčiji, danes pa predava kompozicijo na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Zanj je povsem samoumevno, da danes mnogi sodobni skladatelji pišejo tudi samo mikrotonska dela. Avtor je sledil konceptu mikrotonskosti skozi dve plasti pojava. Na eni strani se je mikrotonskost obravnavala kot tehnično vprašanje, ki omogoča širitev glasbene izraznosti; ta plast je postajala čedalje pomembnejša po drugi svetovni vojni in je danes razširjena v različnih glasbenih praksah. Po drugi strani pa je mikrotonskost začrtana kot privlačen utopični koncept z več ideološkimi

1 Napačno zato, ker se koncept mikrotonskosti nanaša na intervalne postope med posameznimi toni, ne na tonalitetne funkcije, ki jih imajo toni v okviru tonalnosti (tonalitet). Zgovorno dejstvo, da se je v muzikologiji in teoriji glasbe uveljavil negativni koncept atonalitetnosti kot eden ključnih pokazateljev modernizma, je samo po sebi zgodovinska problematika, ki več prikriva kot razlaga. Glasbenozgodovinsko dejstvo je, da se širitev in odmik od tonalitetnosti v atonalitetnost na prelomu v 20. stoletje odvija skozi vrsto konceptov, kot nakazuje »terminološka zagata« poimenovanja mikrotonske glasbe. In v jedru zamisli o mikrotonskosti je prav pomik teoretičnega osredičanja glasbe od tonalitetne, ki je vselej funkcijsko pogojena, na diastematiko – intervale in zvoke, ki se ne iztečejo v priljubljeni zgodovinski topos o »emancipaciji disonance«, temveč v različne smeri »emancipacije tonov, zvokov in umetniških hotenj«.

obrazi, ki se razteza od panslovanske ideologije med vojnama do koncepta DIY ustvarjanja in razumevanja glasbe danes.

Rima Povilionienė v poglavju »From Tone Inflection to Microdimensional Glissando: Observations on Microtonal Manner in Contemporary Lithuanian Music« preučuje litovsko mikrotonsko glasbo v širšem mednarodnem okviru. V začetku dvajsetega stoletja so vedno večji poskusi ustvarjanja mikrotonske glasbe kot odziv na hitre spremembe v svetu in nalet tehnoloških inovacij. Mikrotonalni eksperimenti so spodbudili upad in preobrazbo enakomerne uglasitve, saj so uvedli teoretične ideje, kot so *el sonido trece* (Carrillo), šestinotonska lestvica (Busoni), bikromatična glasba (Möllendorff); zamisel je izpričana tudi v bogatem in rafiniranem opusu Višnegradskega in Hábe ter njihovih učencev in podpornikov. Tako so današnji opisi glasbe različnih kompozicijskih rešitev, ki ne temeljijo na enakomerni uglasitvi, pestri glede poskusov sistematizacije raznolikosti individualiziranih tehnoloških in estetskih pristopov. Prispevek naslavlja posamezne primere sistematizacije mikrotonske glasbe (npr. dvoplastno posploševanje, utemeljeno na podlagi opazovanj Werntza, Denyerja, Haasa idr.) in poudarja pomembne značilnosti mikrotonske glasbe. Predstavlja primere v litovski sodobni glasbi, ki se osredotočajo na delovanje z mikrotoni kot razširitvami enotnega tona (unison), oblikovanje glissanda, manifestacije integralne mikrokromatike (prim. ultrakromatika Višnegradskega) in druge.

Miloš Zatkalič v poglavju »Microtonal Music in Serbia: A Newly (Re)discovered Resource« razmišlja o širitvi mikrotonskih kompozicijskih rešitev v Srbiji z zgodovinskega in analitičnega vidika. Čeprav je veliko mikrotonskih stopinj v srbski tradicijski glasbi, tako v ljudski kot cerkveni, mikrotonske zveze le redko najdemo v umetnostni glasbi, samo pri peščici tistih, ki so študirali pri Aloisu Hábi. Zato je izjemno zanimivo, da je šele v drugem desetletju tega stoletja prišlo do pravcatega izbruha zanimanja za mikrotonskost med mlajšimi generacijami skladateljev (praviloma pri doktorskih študentih). Njihova glavna skrb ni toliko z mikrotonskimi sistemi: mikrotoni se v večini primerov obravnavajo kot pregibi »navadnih« tonskih višin, ne pa kot samostojni intervali. Namesto tega se mikrotoni – skoraj vedno notirani kot $\frac{1}{4}$ -toni – na splošno uporabljajo z namenom evociranja ljudskih tradicij (ne samo srbske) ali starodavnih in nezahodnjaških civilizacij. To je del očitno širše težnje k arhaiziranju, natančneje k vključevanju preteklosti v sedanjost.

Cilj raziskave poglavja »Microtonality in the Post-spectralist Context: Micro-intervalics in the Compositions of Gabrielius Simas Sapiega and Mārtiņš Viļums« Simasa Sapiega je pretvarjanje mikrointervaličnosti v glasbo druge

polovice 20. do zgodnjega 21. stoletja. Pojavne oblike novih mikrointervalov, ki so se začele pojavljati v t. i. avantgardni glasbi, so spodbudile spremembe kompozicijskih načel, preoblikovale so stare glasbene idiome ter rekonstruirale odnos med skladateljem in skladbo. Če pogledamo skozi prizmo teorije glasbe in poskušamo podrobno opisati različne strategije kompozicijskih tehnik, ki uporabljajo mikrointervale, se uporabljajo taksonomske kategorije prenosa, sinkretizma in sinteze (prim. Yayoi Uno Everett 2004). Še več, mesto mikrokromatike v skladateljevi refleksiji postavlja v ospredje mrežo komunikacijskih odnosov zgodovinske in teoretske dediščine. Končni in celovito utrjujoči krog pretvarjanja mikroprocesov razkriva skladbe, na katere vpliva transformacijski vidik kot najbolj radikalni ugovor, ne samo v smislu strategij uporabe mikrointervalov, temveč tudi kot pojmovanja funkcijskosti. Za razkritje transformacije mikrosistemov v končni dopolnitvi pretvorbe so podane analize izbranih skladb Simasa Sapiega in Mārīnšā Viļumsa po načelu filozofsko-estetskih spoznanj in metode analize mikrokromatike.

Drugo poglavje »Sodobna praksa skladanja in izvajanja glasbe z mikrointegrmi« obravnava vprašanja trenutnih mikrotonskih trendov v kompozicijskih in poustvarjalnih praksah. Ponuja osebne razmisleke skladateljev o estetskih usmeritvah in mikrotonskih kompozicijskih tehnikah, ki so jih v poglavjih predstavili Agustín Castilla-Ávila (Avstrija), Zoran Ščekić (Hrvaška), Rytis Mažulis (Litva) in Tomaž Svete (Slovenija). Poglavje se začne s člankom skladatelja in kitarista Agustina Castilla-Ávila o pisanju mikrotonov za kitaro ter o skladanju in izvajanju mikrotonskih stopinj na kitari. Avtor predstavlja 36-delni sistem, ki ga je ustvaril za klasično kitaro, in razpravlja o drugih načinih pridobivanja mikrotonov na kitari glede na njegove skladbe *Caged Music 3* (2006), *Canto de Nezahualcóyotl* (2018), *Dos Sonetos* (2014), *Sakura* (2012), *Tres Momentos Microtonales* (2001), *Tres Tristes Tríos* (2012) in nekaterih drugih.

Zoran Ščekić, ki izhaja iz lastnih bogatih izkušenj skladatelja, inovatorja, aranžerja, multimedijskega umetnika in džezovskega kitarista na področju pisane in improvizirane glasbe, se spopada z vprašanji mikrotonske harmonije. V poglavju »Introduction to the Five Limit Intervals Harmony« avtor predstavi izvirno harmonijsko teorijo, ki jo je razvil v knjigi *Five Limit Intervals – Theory & Praxis* in jo kreativno preizkusil v številnih mikrotonskih skladbah. Nujnost novega pristopa k harmoniji, ki temelji na mikrointervalih, je podrobno obravnavana s harmonskimi analizami Ščekićevih del iz odprte serije skladb *Just Music/Music for piano in five-limit Just intonation* (2015).

V obeh poglavjih (»Structural Cycles in My Microtonal Compositions« in »Composing Microtonal Melody«) Rytis Mažulis razkrije svoj ustvarjalni

laboratorij za skladanje mikrotonske glasbe. Skladatelj običajno komponira po načelu opredeljevanja ciklov sorazmernih ali menzuralnih kanonov. Za mikrotonsko glasbo je po njegovem mnenju treba razmisliti o različnih problemih skladanja melodike. Rezultat kompozicijskega pristopa in tehničnih sredstev je odvisen od tega, katera vrsta linearnega modela se uporablja. Po besedah skladatelja obstaja pet glavnih kategorij mikrotonskih melodičnih modelov: struktura, ki temelji na motivih; nihalno gibanje melodične linije; mikrofonska kontura; tehnika drsnih not; vzorčenje. Vsi ti modeli so ponazorjeni z Mažulisovimi vokalno-instrumentalnimi skladbami *Sybilla* (1996), *Palindrome* (1996), *Talita cumi* (1997), *ajapajapam* (2002) in *Canon mensurabilis* (2000).

Tomaža Svete v prispevku »Ekmelic Music in Slovenia« s slovenske perspektive skicira delček gibanja za emelično glasbo. Avtor deli izkušnje iz ustvarjalnega sodelovanja z ÖENM/Österreichisches Ensemble für Neue Musik in IGEM/Internationale Gesellschaft für Ekmelische Musik iz Salzburga.

Tretji sklop »The History of Microtonal Music in Central and Eastern Europe: Alois Hába and His School« se osredotoča na zgodovinsko raziskovanje zgodnje mikrotonskosti v srednji in vzhodni Evropi ter raziskuje mikrotonsko glasbeno šolo Aloisa Hábe in njene mednarodne razsežnosti. Mikrotonsko eksperimentiranje je bilo v tem delu Evrope najprej institucionalizirano na praškem konservatoriju, kjer je Alois Hába začel poučevati o mikrotonskosti leta 1923. V tridesetih letih 20. stoletja, ko se je v evropskih glasbenih središčih začela razprava o koncu eksperimentiranja in iskanju nove poti, so vzhodnoevropski mikrotonski skladatelji nasprotovali glasbenemu mainstreamu. V poglavju »Alois Hába: A Poet of Liberated Music« Vlasta Reittererová in Lubomír Spurný razpravljata o zgodovinski vlogi Aloisa Hábe kot vodilnega junaka srednjeevropske medvojne avantgarde, ki se je selila med Dunajem, Berlinom in Prago. Življenje in delo Aloisa Hábe sta po avtorjevih besedah pomembna vidika njegove ustvarjalne biografije. V splošni perspektivi glasbene zgodovine je Alois Hába običajno označen kot vodilni protagonist srednjeevropske medvojne avantgarde, ki se je gibal med Dunajem, Berlinom in Prago. Tudi v specifičnem kontekstu češke glasbe ima sloves zglednega inovatorja, vendar velja, da je bil močno zakoreninjen tudi v tradiciji. Hába je znan predvsem kot neumorni zagovornik mikrotonske in atematične glasbe, za katero je bil njegov izraz »osvobojena glasba«. V tej glasbi je dodal bolj subtilne intervale, kot so četrtoni, petinotoni in šestinoton, in opustil je tradicionalno obravnavo motivov. Hábove sanje o neomejenih možnostih nove glasbe so trajale približno dvajset let (1919–1939) in so našle pot v množico skladb, ki nihajo med diatoničnim in bikromatičnim sistemom. Javnosti je

želel predstaviti nove tonske sisteme z uporabo novo zgrajenih instrumentov in njegov napredek v tem pogledu bi lahko videli kot korak k institucionalizaciji lastnih skladateljskih inovacij. Končno je bil Hába neumorni organizator, ki je pomagal pri zagotavljanju, da se nova dela glasbe redno predstavljajo v praških koncertnih dvorinah. Številna Hábova dela so v tem času izzvala polemike in poslušalec bo danes zagotovo lahko objektivneje presodil njegov rezultat (103 opuse). Danes lahko vidimo Hábove ustvarjalne impulze ob ozadju širšega vzorca kulturne zgodovine, v katerem krajša obdobja razgrajevanja obstoječih umetniških norm odstopajo prostor novim obdobjem ustvarjalne sinteze.

V naslednjem poglavju tretjega sklopa – »The Alois Hába School, Jeronimas Kačinskas, and the Beginnings of the Microtonal Music in Lithuania« – avtorica Rūta Stanevičiūtė preučuje ustvarjalne impulze Aloisa Hábe, ki so postavili temelje za modernizacijo glasbe zunaj velikih središč nove glasbe v Evropi z raziskovanjem začetkov mikrotonske glasbe v Litvi. Sredi tridesetih let prejšnjega stoletja, z začetkom množičnega izseljevanja skladateljev iz Nemčije in Avstrije, so se okrepile pozicije praške šole mikrotonske glasbe v okviru glasbene avantgarde na mednarodnih sodobnih glasbenih prizoriščih in zlasti v okolju ISCM. Alois Hába si je takrat še posebej prizadeval za širše priznanje svoje šole, hkrati pa mu je uspelo promovirati lasten glasbeni nauk z aktivnostmi svojih učencev v srednji in vzhodni Evropi. Avtorica razpravlja o prizadevanjih za institucionalizacijo mikrotonskosti litovskega skladatelja Jeronimasa Kačinskasa (1907–2005), učitelja Hábe in enega izjemnih privrženecv mikrotonske češke skladateljske šole. V študijskih letih je Kačinskas postal eden najvidnejših privrženecv Hábove šole in v svojih delih v tridesetih letih 20. stoletja dosledno uporabljal četrtonski sistem. Ko se je leta 1931 vrnil v Litvo, je v Glasbeni šoli Klaipėda izkoristil priložnost, da ustanovi razred četrtonotske glasbe in v svojih delih začel širiti ideje o mikrotonski glasbi. Skupaj s kolegi glasbeniki je leta 1932 ustanovil glasbeno revijo *Muzikos barai* (Področja glasbe), ki je pogosto objavljala prispevke zagovornikov četrtonotske glasbe in glasbene avantgarde tistega časa, kot so Hába sam, Karel Ančerl, Karel Reiner in Mirko Očadlík. Da bi spodbudil širjenje četrtonotske glasbe v Litvi, je leta 1932 soustanovil Društvo naprednih glasbenikov s skupino podobno mislečih skladateljev, ki je istega leta organizirala prvo litovsko turnejo slavnega češkega Noneta. Skupaj z drugimi sodobnimi deli je na teh koncertih potekala svetovna premiera Kačinskaso-vega *Noneta* (1931–2/1936), napisanega posebej za to zasedbo, ki je bila pozneje vključena v program festivala ISCM leta 1938 v Londonu. Hába je Kačinskasov *Nonet* označil za najbolj izstopajoče dosežke sodobne glasbe v

tridesetih letih 20. stoletja in je to delo večkrat programiral na koncertih, ki so predstavljali njegovo kompozicijsko šolo.

Vendar je nenadna sprememba politične in umetniške klime sredi 20. stoletja preprečila uresničevanje Kačinskasovih ambicij v obsegu, ki si ga je bil zamislil. Po mnogih letih v emigraciji je Kačinskas z obžalovanjem priznal, da Hábov sistem ni uresničil svojega polnega potenciala, njegova mikrotonska teorija pa ni bila deležna širšega sprejema in ga je, kot je dejal, nadomestila *musique concrete*. Po izselitvi Kačinskasa v ZDA po drugi svetovni vojni je bil *Nonet* dolga desetletja edini znani primer njegove mikrotonske glasbe. Avtorica se opira na novo odkrite avtograme njegovih mikrotonskih del (na primer *Koncert za trobento in simfonični orkester*, 1930–1; *Trio št. 1* za trobento, violo in klavir) in komaj raziskane arhivske dokumente Kačinskasove mikrotonske glasbe in preučuje njihovo mednarodno širjenje v okviru šole Hába.

Četrto poglavje (»Ekmelic Music«) ponuja dve poglavji Franca Richterja Herfa – ustanovitelja koncepta ekmelične glasbe – in njegovih soavtorjev, ki predstavljajo pomemben zgodovinski vir znanja o preobrazbi mikrotonskosti v dvajsetem stoletju. Od leta 1970 sta se Franz Richter Herf in Rolf Maedel posvetila raziskovanju in sistematizaciji mikrotonov. To je privedlo do razvoja ekmelične glasbe. Herf je bil leta 1974 soustanovitelj Inštituta za temeljne glasbene raziskave v Salzburgu in je izdelal ekmelične orgle po lastnih načrtih. Prispevka »The Presence of Ancient Greek Music in the Today's Musical Work« in »Microtones«, ki jih je vljudno odstopilo IGEM/Internationale Gesellschaft für Ekmelische Musik, sta bila prvotno objavljena v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja.

V zborniku so torej predstavljene nove raziskave in nekatera pričevanja o bogatih in raznolikih teorijah in praksah mikrotonske glasbe na Češkem, v Sloveniji, na Hrvaškem, v Srbiji, Rusiji, Litvi, Latviji in Avstriji. Če gledamo kot celoto, ta zvezek ni niti izčrpen niti celovit pregled mikrotonskosti znotraj obravnavanih glasbenih kultur. Vendar pa posamezni prispevki in zbornik celoti – in prav to sta si sourednika želela – spodbujajo nadaljnje primerjalno in interdisciplinarno zanimanje za zgodovino sodobnih glasbenih praks, ki vključujejo mikrotonskost kot nekaj samoumevnega, in sicer ne samo v srednji in vzhodni Evropi.