

DIGITALNO-KONCEPTUALISTIČNI PREMIIKI ANALIZA FESTIVALOV FORUM NOVE GLASBE

GREGOR POMPE
Univerza v Ljubljani

Izvleček: Postopna digitalizacija družbe prinaša jasne spremembe tudi v krajino sodobne nove glasbe. Na podlagi zgodnjih teoretičnih premis o digitalizaciji nove glasbe sta analizirana prva festivala Forum nove glasbe. Analiza in primerjava s predhodnim Festivalom Slowind pokaže, da je novi festival jasno zaznamovan z digitalizacijo. Izkaže se, da je ta v prehodnem stadiju, kar se na estetski ravni kaže v številnih raznolikih kombinacijah digitalnega, »analognega«, konceptualnega, narativnega in abstraktnega.

Ključne besede: digitalizacija, sodobna glasba, konceptualna umetnost, festival, nova glasba

Abstract: The gradual digitization of society is placing important changes on the map of contemporary New Music. On the basis of early theoretical premises regarding the digitization of New Music, the two festivals organized by New Music Forum were analysed. An analysis and comparison with the previous Slowind Festival shows that the new festival is clearly marked by digitization. It turns out that this is in a transitional stage reflected at the aesthetic level by many and diverse combinations of digital, "analogue", conceptual, narrative and abstract.

Keywords: digitization, contemporary music, conceptual music, festival, New Music

Digitalizacija in njene posledice v kulturi nove glasbe

V prvih desetletjih 21. stoletja postaja osrednji, tako rekoč modni pojem digitalizacija. Ta je v veliki meri zaznamovala vse dejavnosti našega življenja – tako poklicne kot prostoročne, javne in zasebne, profane in »svete«, o njenem pomenu pa med drugim priča tudi imenovanje ministra za digitalno preobrazbo, ki ga je slovenska vlada sprejela sredi julija leta 2021. Zato ne preseneča, da se je pojem naselil tako v muzikologijo kot znanost, ki preučuje glasbo, kot tudi v glasbo samo. Tisti deli muzikologije, ki se pospešeno spoprijemajo z digitalizirano metodologijo (arhiviranje, beleženje podatkov, njihova obdelava in shranjevanje), se vpisujejo v digitalno humanistiko (*digital humanities*),¹ o čemer priča posebna številka revije *Musikforschung* iz leta 2018,² skladatelj Mark André pa je že leta

¹ V ta segment sodijo tudi prave digitalne notne izdaje (ne zgolj edicije v formatu PDF), v pripravo katerih je usmerjen raziskovalni projekt »Digitalna demonstracija cerkvene glasbe dolgega 16. stoletja, povezane s Kranjsko« (ARIS J6-2586). Razmišljanja o digitalizaciji v *novi glasbi* je spodbudilo prav sodelovanje v omenjenem projektu.

² Panja Mücke, Ivana Rentsch in Friedrich Geiger, ur., »Digitalität«, posebna številka, *Die Musikforschung* 71, št. 4 (2018).

2004 zapisal, da »je postala elektronska obdelava podatkov kot pomembno sredstvo pri individualnih kompozicijskih pristopih in postopkih dandanes že skoraj pravilo«. ³ Toda tudi v glasbi digitalizacija ni omejena le na pomoč pri kompoziciji, temveč se je zajedla praktično v vse korake produkcije, distribucije in recepcije. Kar zadeva produkcijo, skladatelji že dolgo časa za notno zapisovanje uporabljajo računalniške programe, zaradi česar postopoma izginjajo notni rokopisi in njihove individualne specifične, hkrati pa si z računalnikom lahko pomagajo tudi pri izrabljanju algoritmov (kar je mogoče razumeti v modernistični tradiciji I. Xenakisa) in pri »ozvočevanju« partitur – obsežne knjižnice zvokov in vzorcev (*sample*) omogočajo digitalno izvedbo partitur, kar lahko služi skladatelju kot pripomoček v procesu kompozicije ali pa tudi kot končni izdelek/cilj. Podobno je digitalizacija preplavila tudi drugo stran glasbe, njeno recepcijo. Do glasbe danes dostopamo prek prenosa vsebin s spleta (*downloading*), prenosa v živo (*streaming*), prek storitev v oblaku (*streaming services*) – »koncertna dvorana«, ki jo obiskujemo praktično vsi, je postal portal YouTube.

Iz zgornje kratke skice lahko sledi, da je digitalizacija glasbe širok pojem, zato se velja v nadaljevanju osredotočiti na manjši segment, povezan z digitalizacijo *nove glasbe*,⁴ pri čemer s slednjo merim na sodobno glasbo, ki se vse od prvih desetletij 20. stoletja trga iz naročja tradicionalne glasbe, ki jo v prvi vrsti zaznamuje funkcionalna tonalnost, periodična logika oblikovanja, razločevanje med harmonskim, melodičnim in kontrapunktičnim, v oblikovanju pa motivično-tematsko delo. Seveda je sam pojem *nove glasbe* v prvih desetletjih 21. stoletja že »utrujen« in iztrošen, z njim je povezana glasba enega stoletja in zdi se, da njegovo veljavo močno spodkopava prav naraščajoč pomen digitalizacije. Debato o digitalizaciji sodobne glasbe je s svojim predavanjem na srečanju Inštituta za novo glasbo in izobraževanje glasbenikov v Darmstadtu leta 2008 sprožil nemški filozof Harry Lehmann. Predavanje, ki je bilo zasnovano kot nekakšen eksperiment v razmišljanju, je rodilo žgočo polemiko; vanjo sta se najmočneje vključila sodobni skladatelj Johannes Kreidler (1980), čigar umetnost je pogosto zaznamovana z močnimi konceptualnimi idejami in je v veliki meri v soglasju z Lehmannovimi izhodišči, njemu nasproti pa je skušal pomen digitalizacije relativizirati skladatelj in razgledani mislec Claus-Steffen Mahnkopf (1962), ki je v svojih spisih napovedal drugi val modernizma (*zweite Moderne*) kot odgovor na nerazrešene probleme postmodernizma, kar pomeni, da je polemiko med Kreidlerjem in Mahnkopfov mogoče motriti tudi v luči generacijskih razlik.⁵

Nekaj let kasneje je Lehmann svoja izhodišča preciziral in razširil v knjigi *Die digitale Revolution der Musik*,⁶ v sklop takšnih diskurzov pa je mogoče uvrstiti tudi dve tematski

³ André, »Computer-assisted Musical Composition«, 161.

⁴ V nemški muzikologiji, od koder termin izhaja, se ga ponavadi zapisuje z veliko začetnico (*Neue Musik*), kar pa je manj skladno s slovenskim pravopisom, zato sem se odločil, da termin v slovenskem jeziku zapisujem v kurzivi. Njegov pomen je sicer povzet po leksikografski enoti Hiekel, »Neue Musik«.

⁵ Polemika med Lehmannom, Mahnkopfov in Kreidlerjem je bila izdana v publikaciji Kreidler, Lehmann in Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*.

⁶ Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*.

številki vplivne revije *Neue Zeitschrift für Musik* v letih 2011 (prva številka⁷ je kot osrednjo temo prinesla »Digitalno komponiranje«) in 2014 (prva številka⁸ postavlja v središče »Glasbo koncepta«, ki jo Lehmann razume kot posledico digitalne revolucije). Lehmann izhaja iz prepričanja, da se je na začetku 21. stoletja ideja, ki je skoraj stoletje poganjala *novo glasbo*, obrusila – prepričanje o napredku materiala se je v kontekstu glasbe, izvajane s tradicionalnimi akustičnimi glasbili, izčrpalo. *Nova glasba* je tako vstopila v svoje manieristično obdobje, v katerem skladatelji samo na nove načine kombinirajo venomer iste tehnike in sloge, zaradi česar se takšna *nova glasba* vse močnejše umešča v koncertno življenje siceršnje »klasične glasbe«. Lehmann je prepričan, da »inovacijam manjka moč negacije«,⁹ da se je negativistična logika nasprotovanja klasičnim/tradicionalnim izrazilom izčrpala, zaradi česar je mogoča le še subtilna diferenciacija, ki sloni na komaj zaznavnih niansah. Prav zaradi izgubljene moči, odsotnosti novega pa postaja odločilni dejavnik, ki zagotavlja estetsko kakovost *nove glasbe*, virtuozni interpret, predvsem v obliki stalnih, specializiranih zasedb. Skoraj identično prepričanje deli z Lehmannom Kreidler, ki je bil že leta 2007 prepričan, da imamo opravka s

krizo zvoka. Nastopil je konec postserialnega zvočnega fetišizma, iz zvokov ni mogoče več izvabiti substance za novo delo, saj ne obstajajo več novi zvoki, noben zvok ni več nedotaknjen. Pravzaprav je zvok danes vedno že tudi zgodovinsko zaznamovan.¹⁰

Nova glasba tudi nima nikakršnega ekonomskega ali družbenega pomena,¹¹ pri življenju jo vzdržuje vključenost v široko razvejan sistem institucij, še posebej tistih specializiranih za *novo glasbo*. Govor je o mreži festivalov sodobne glasbe, ansamblov, specializiranih za izvajanje sodobne glasbe, glasbenih akademij, ki poučujejo znanja, potrebna za ustvarjanja prav posebnega tipa *nove glasbe*, založb in podpornih ustanov, ki s svojimi finančnimi subvencijami ohranjajo *novo glasbo* pri življenju. Najočitnejši primer povezave med *novo glasbo* in institucijami predstavlja glasba Helmuta Lachenmanna (1935). Ta je sicer zahteval pisanje glasbe, ki je v nasprotju s klasično (Mahnkopf imenuje to »negativistična glasba«),¹² a je takšne »nove«, »nasprotne«, torej »negativne« zvoke (sam je o svoji glasbi govoril kot o *musique concrète instrumentale*) skušal izvabiti iz tradicionalnih glasbil, zato je bilo njegovo glasbo mogoče izvajati znotraj klasičnih glasbenih institucij. Prav te dandanes v največji meri določajo zvok *nove glasbe* prek svojih naročil za prav določene ansamble, v katerih imajo odločilno vlogo še zmeraj stara akustična glasbila.¹³

Najpomembnejša posledica digitalizacije produkcije in recepcije sodobne glasbe je zato deinstitucionalizacija. Skladatelj za svojo uveljavitev, distribucijo in tudi šolanje ne potrebuje nujno institucij – partituro lahko natisne/objavi sam v PDF formatu, na ogled in pretakanje jo lahko postavi na svojo spletno stran na internetu, pri predvajanju

⁷ »Digital Komponieren«, posebna številka, *Neue Zeitschrift für Musik* 172, št. 1 (2011).

⁸ »Konzeptmusik«, posebna številka, *Neue Zeitschrift für Musik* 175, št. 1 (2014).

⁹ Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, lokacija 1826.

¹⁰ Kreidler, »Musik mit Musik«.

¹¹ Kreidler, Lehmann in Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, 118.

¹² Mahnkopf, »Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne«, 870.

¹³ Kreidler, Lehmann in Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, 25.

skladbe si lahko pomaga s številnimi knjižnicami vzorcev (*sample*) in e-Predvajalcem (Lehmann govori o »instrumentu« *ePlayer*,¹⁴ s čimer že jezikovno zaznamuje dvojnost med elektronskim glasbenikom in elektronskim predvajalnikom), nekakšnim univerzalnim inštrumentom, zmožnim ustvarjanja novih inštrumentalnih krajin, za obdelavo zvoka obstajajo številni programski vtičniki, ki poenostavljajo uporabo določenih kompozicijskih tehnik (Lehmann napoveduje, da bo sčasoma gotovo prišlo do razvoja programa – sam ga imenuje SoundShop¹⁵ –, ki bo v svojih funkcijah podoben delu z grafičnim programom Photoshop), mnogih kompozicijsko-tehničnih skrivnosti in veščin se lahko priuči vsak sam prek poučnih videov na portalu YouTube, končno oceno/kritiko dela pa je mogoče prebrati na številnih glasbenih blogih. Digitalizacija je torej odprla široko paleto alternativ, ki zmanjšujejo pomen in nujnost institucij *nove glasbe*, hkrati pa osnovna skladateljeva aktivnost ob uporabi digitalnih medijev in strojne opreme ni več zapisovanje/izdelovanje notnega gradiva, temveč v prvi vrsti urejanje, saj kompozicija ne poteka več v mediju zapisanih not, temveč v mediju samplov.¹⁶ Takšna sprememba zelo jasno najavlja postopno smrt pisne glasbene kulture (ta je v času Guida iz Arezza v 11. stoletju zamenjala ustno), ki se umika digitalni. Kot je to izpostavil tudi Richard Taruskin, bo digitalizacija »poskrbela za most med dvema nepismenima umetniškima produkcijama ali pa je vsaj omogočila, da obe metodi obkrožita, napadeta in v klešče stisneta pismeno tradicijo«.¹⁷ Vsi ti premiki v ospredje postavljajo še izrazitejšo pluralistično kulturo, kakršno je sicer najavila že postmoderna. Nastopa čas demokratizacije glasbenega polja,¹⁸ v katerem se bo skladatelj osvobodil nujne potrebe po sodelovanju s profesionalnim glasbenikom, saj ga bo lahko zamenjal e-Predvajalec, hkrati pa za bodoče skladatelje tudi ne bo nujno, da bodo svoj študij pričeli s preučevanjem klasične glasbe, njenih tehnik in estetik, temveč bodo začeli neposredno v območju digitalnega. Digitalizacija in z njo uporaba računalnika v vseh segmentih kompozicijskega in recepcijskega procesa vodita namreč do tega, da je skladatelj v resnici tudi programer, tonski tehnik, producent, instrumentalist, snemalec in specialist za mastering.¹⁹

Takšni preskoki naj bi glasbi omogočali, da bi se od poudarjanja obrtne plati (obvladovanje sodobnih kompozicijskih tehnik in inštrumentacije *nove glasbe* zahteva številna obrtna, povsem tehnična znanja) znova obrnila proti esencialnim umetniškim, torej estetskim vprašanjem. V času, ko ni več mogoč napredek v materialu, se bo novo lahko napajalo predvsem v povsem izvirnih vsebinah. Lehmann napoveduje »obrat v estetski vsebini« (*gehaltästhetische Wende*), pri katerem se bo zgodil prestop od absolutne glasbe h glasbi konceptov, od raziskovanja materialne h konceptualni ravni, kar pomeni, da bo staro prvenstvo kombinacije materiala in strukture prevzela semantika,²⁰ kompozicijska obrt pa bo ponovno sredstvo, in ne končni smoter. Michael Rebhan poudarja, da se bo

¹⁴ Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik*, lokacija 423.

¹⁵ Ibid., lokacija 1142.

¹⁶ Ibid., lokacija 1213.

¹⁷ Taruskin, *Oxford History of Western Music*, lokacija 95.563.

¹⁸ Katzer, »à la recherche du son inconnu«, 30.

¹⁹ Gottstein, »Die musikalische Maschine«, 22.

²⁰ Kreidler, Lehmann in Mahnkopf, *Musik, Ästhetik, Digitalisierung*, 62.

»središče umetniškega zanimanja preselilo od vprašanja 'kako', povezanega s konstrukcijskimi problemi, k vprašanju 'zakaj', ki naslavlja probleme estetske vsebine.«²¹ Glasba se bo postavljala v odnos z neglasbenim, pretežno družbenim svetom, v čemer Lehmann razpozna nenavadno sorodnost z relacijsko estetiko francoskega umetnostnega kritika in kuratorja Nicolasa Bourriauda (1965).²² Slednji sicer meri na performativno umetnost, ki je zmožna vzpostavljati takojšnje medčloveške odnose med umetnostnimi akterji in njihovimi odjemalci, medtem ko Lehmann takšno vzporejanje, vzpostavljanje vzporednic in metaforičnih povezav razume širše – relacijska glasba pomika glasbo v bližino performativnih dejanj, vizualnega in jezikovnega. Glasba na ta način opravlja premik, ki je bil že značilen za vizualne umetnosti, kar najbolje pojasnjuje umetnik in teoretik Seth Kim-Cohen, ki predlaga »zvočno vzporednico k rešitvi, ki so jo ponudile umetnostne galerije v šestdesetih letih; gre za ignoriranje prepozicijskega, ki je v svojem jedru percepcijsko vprašanje – kaj gledati ali poslušati –, in namesto tega osredotočanje na besedilno in medbesedilno naravo zvoka.«²³ Za takšna dela postaja osrednjega pomena informacijski kontekst – jezikovna raven glasbenega dela ne bo imela več le statusa komentirajočega jezikovnega dodatka, kot je bilo to značilno za zapise v koncertnem listu, temveč postane njegov esencialni del. Prav spremljajoči tekst mora razkrivati konceptualni pristop, pri čemer pa je takšen tekst mogoče misliti tudi v obliki performativnega komentarja, videa ali vizualne ponazoritve. Glasba se tako odpira drugim umetnostim, zato je zanjo značilen povečan delež teatralizacije, vizualizacije in jezikovne semantizacije. Tako ne more presenetiti, da glasbeniki, ki se zatekajo h konceptualnim rešitvam, svoja dela predstavljajo prej v galerijskih prostorih ali na deskah manjših gledališč kot v koncertnih dvoranah, torej »starih« glasbenih institucijah, bolj zavezanih strukturalno-materialnim kot pa vsebinsko-konceptualnim rešitvam. Vse to povzema Johannes Kreidler v svoji definiciji konceptualne glasbe:

Prek zavrnitve strukturalnega mišljenja, imanence in »klasično« pogojenega formata izvedbe določa delo v *konceptualizmu* specifična ideja, katere konkretni realizaciji je mogoče pripisati večji ali manjši pomen. Včasih je namenoma zanemarjena čutna kvaliteta v prid reflektivnim momentom, različne realizacije lahko napotujejo na idejno jedro dela ali pa končna realizacija sploh ni mogoča, zaradi česar ostaja delo zgolj v obliki namišljene glasbe. Osrednjega pomena pa je, da takšna poantirana ideja določa delo, s čimer je subjektivni izraz postavljen v ozadje – skladatelj ne piše več ekspresivno-seizmografsko detajlirane partiture, temveč prepušča izbranemu ustvarjalnemu principu njegov lasten dinamični potek.²⁴

V ospredju nista ne izraz ne zvočna kvaliteta in ne dodelanost strukture, temveč reflektivna ideja, za katero ni nujno, da se ponuja v obliki zvočno realiziranega dela, temveč lahko obstaja zgolj v imaginarni, verbalni ali vizualni obliki. Končni rezultat digitalizacije glasbe na vseh njenih ravneh je torej prestop h konceptualni umetnosti.

²¹ Rebhahn, »No Problem!«.

²² Bourriaud, *Relacijska estetika*.

²³ Kim-Cohen, *In the Blink of an Ear*, 17.

²⁴ Kreidler, »Das Neue an der Konzeptmusik«, 44.

Festival Forum nove glasbe v luči premikov digitalizacije

Zgornje teoretične premisleke velja v nadaljevanju preveriti ob glasbi, ki sta jo ponudili izdaji festivala Forum nove glasbe v letih 2020 in 2021. Delovanje Foruma je mogoče razumeti kot nadaljevanje prizadevanj Festivala Slowind, ki si je v dvajsetih letih prirejanja svojih tematsko osrediščenih ciklusov zagotovil mesto osrednje institucije *nove glasbe* v Sloveniji kot prostor predstavljanja, izvajanja, srečevanja in snovanja novih idej. Festival je zapolnjeval pomembne recepcijske luknje, povezane s predstavljanjem glasbenega modernizma 20. stoletja (npr. festival, namenjen predstavitvi glasbe Edgarda Varèsa leta 2009), iskal je stike z najsodobnejšo svetovno kompozicijsko tvornostjo (najbolj tipično jih je nakazal 14. festival leta 2012, ki ga je oblikoval sodobni dirigent in skladatelj Matthias Pintscher), izvajal sodobno slovensko glasbo (posamezna festivalska leta so izmed slovenskih skladateljev skrojili Vinko Globokar, Neville Hall, Vito Žuraj in Nina Šenk) ter se sam ustalil kot tipična institucija *nove glasbe*, ki naroča nova dela, določa zasedbe in tako posledično zvočnost *nove glasbe*, ter je kljub formiranju stalnega, zvestega občinstva prek mehanizma državnih in mestnih dotacij ter dotacij nekaterih mednarodnih fundacij ostajal avtonomen, izključen iz preproste tržne ekonomske logike ponudbe in povpraševanja. Paradoksalno mora biti tudi spoznanje, da bolj kot je festival postajal trden, nepogrešljiv in središčen, bolj se je lahko pomikal od šokantne alternative k sprejemljivi klasiki, kar je med drugim odmevalo v postopnem prilaščanju prostorov, v katerih je odmevala festivalska glasba – če je bil prvi ciklus organiziran še v Moderni galeriji, s čimer je nakazoval svojo tesno vez s siceršnjo sodobno umetnostjo in poudarjal razliko od standardne, »klasične« glasbe drugih osrednjih glasbenih ustanov, se je nato selil v studijske prostore Radia Slovenija, kjer se je zdela podobno pomenljiva povezava med sodobno glasbo in sodobnimi tehničnimi možnostmi, ki jih ponuja studio, v svojem bistvu prav tako alternativno koncertno prizorišče, ter končal v dvorani Slovenske filharmonije, hramu »klasične« glasbe. V tem premiku najbrž ne gre ugledati le pragmatičnih, ampak tudi ideološka izhodišča – Festival Slowind je z leti gotovo postajal vse bolj ugleden, tudi mednarodno obarvan (npr. gostovanje prestižnega ansambla za sodobno glasbo Klangforum Wien) in odmeven, a obenem se je prevladujoči tip *nove glasbe*, kakršno so glasbeniki izvajali, vse bolj približeval oznaki »sodobna klasična glasba«, kar potrjuje tudi dejstvo, da je nekaj zadnjih festivalov potekalo v koprodukciji z Orkestrom Slovenske filharmonije – eden izmed siceršnjih rednih abonmajskih koncertov orkestra je bil vključen v festivalsko shemo.

Forum nove glasbe, ki ga pripravlja ljubljansko Društvo UHO in za katerim se skrivajo skladateljici Nina Šenk ter Larisa Vrhunc, dirigent Steven Loy (ta je po prvem Forumu iz društva izstopil) ter muzikolog Gregor Pompe, je – kot je to mogoče prebrati v uvodnem besedilu prvega Foruma – nastal prav zaradi ugasnitve Festivala Slowind. Idejo kontinuitete zelo jasno sporoča misel snovalcev Foruma, da veljajo njihovi premisleki

predvsem vprašanjem, kako čim bolj neprekinjeno nadaljevati z jesensko glasbeno tradicijo [Festival Slowind je potekal v jesenskem terminu] in kako hkrati najti tudi nove poudarke – vsako ukvarjanje s sodobno umetnostjo namreč narekuje konstantno

preverjanje kurza, prisluškovanje pulzu sodobnosti, iskanje novih poti, pripravljenost na tvegane preskoke in povezovanja.²⁵

Toda ob želji po nadaljevanju izročila v takšnem credu odmeva tudi blaga misel o prenovi, morda celo manjših programskih premikih. Veliko odločneje je slednje napovedal drugi Forum naslednjega leta, ki ga je kot kuratorica oblikovala sodobna skladateljica Iris ter Schiphorst (1956), sicer tudi profesorica za medijsko kompozicijo na dunajski Univerzi za glasbo in uprizoritveno umetnost. Spremembe Foruma pod naslovom »Mediji in glasba« so bile posredno povezane prav z medializacijo glasbe kot posledico tehnoloških sprememb zadnjih desetletij, torej prvenstveno digitalizacije, že v naslovu pa lahko prepoznamo tipični relacijski odnos med glasbo in zunajglasbeno vsebinskostjo, torej premik od strukture proti vsebini. Uvodno festivalsko besedilo omenja 'razširitev' – slogovno, žanrsko, konceptualno, medijsko-tehnično« – in poudarja, da se je

v zadnjih petdesetih letih glasbena krajina hitro spreminjala, vanjo je vse bolj odločno vdiral sodobna tehnika, takšen tempo pa se je z digitalizacijo sodobne družbe še povečeval. Forum, kakršnega je oblikovala ter Schiphorst, razpira vpogled v dosežke takšnih hibridnih – včasih namenoma heterogenih in drugič popolnoma amalgamiranih – povezav in hkrati naslavlja njihovo povezanost s sodobnim družbenim okoljem, ki ga je zaznamovala prav poplava informacij v različnih elektronskih medijih, globalizacija trga in ideologij ter v zadnjem desetletju komunikacija prek različnih socialnih omrežij.²⁶

Že v tej izjavi jasno odmeva zavedanje moči digitalizacije, toda nadaljevanje se bere še bolj jasno kot uresničevanje Lehmannove vzročne verige, po kateri digitalizacija umetnosti vodi v izgubo imanentnosti in s tem v bližino z relacijskostjo, vsebinskostjo in konceptualnostjo: »Glasba se zdi med vsemi umetnostmi še vedno najbolj abstraktna »govorica«, a sodobna prizadevanja v zadnjih letih kažejo, da se tudi takšna abstraktnost lahko približuje družbeni realnosti: jo nagovarja, kritizira, z njo polemizira, odseva in morda celo spreminja.«²⁷ Del premika je mogoče razbrati tudi iz prizorišč, kjer se odvija Forum nove glasbe – osrednji koncerti potekajo sicer še vedno v Slovenski filharmoniji, a obe festivalski leti so bili izbrani koncerti vendarle pripravljene tudi na alternativnih prizoriščih. Leta 2020 je koncert z naslovom »Ledeno vroče« potekal v dvorani Kina Šiška, kjer se sicer odvijajo pretežno koncerti popularne glasbe in v manjši meri tudi sodobna gledališko-plesna produkcija, ki jo je mogoče razumeti kot alternativo nacionalnim gledališkim ustanovam, naslednje leto pa sta bila kar dva koncerta (»Rastoča klavirska pokrajina – reference z vsega sveta« in »Lo-Tech«) pripravljena v Stari elektrarni, kjer prav tako domuje plesno gledališče in eksperimentalno-alternativne gledališke predstave, prvenstveno zaznamovane z idejo postdramskega gledališča, dodatni koncert pa je bil organiziran v Mini teatru, ponovno manjšem prizorišču, namenjenem skromnejšim, neinstitucionaliziranim gledališkim projektom – kasnejša analiza bo pokazala, da je bilo prav na teh koncertih izvedenih največ del, ki bi jih lahko postavili v najožjo povezavo

²⁵ *Ljubljana New Music Forum 2020: telesna ura*, 4.

²⁶ *Ljubljana New Music Forum 2021: glasba in mediji*, 3.

²⁷ *Ibid.*, 4.

z Lehmannovima idejama digitalizacije in odpovedi glasbeni avtonomnosti/absolutnosti v prid konceptualnosti.

Ob analizi dvoletnega repertoarja Foruma se bomo spraševali predvsem, kako se v izbranih skladbah zrcalijo vplivi digitalizacije. Pri tem moramo zasledovati vdore digitalnega/računalniškega na vseh ravneh produkcije in recepcije. Ob slednjem velja omeniti, da je prvi festival zaradi epidemije covida-19 v celoti potekal v digitalnem okolju (koncerti so bili iz izbranih prizorišč, kjer ni bilo obiskovalcev, prenašani v živo prek interneta na spletni strani Foruma in na festivalskem Facebook profilu), kar lahko razumemo predvsem kot zunanjo prisilo, medtem ko je drugi festival potekal v živo, a so se organizatorji kljub temu odločili, da bodo na spletu hkrati ponudili tudi neposredni prenos, v čemer lahko prepoznamo pomemben premik. Toda še bolj nas mora zanimati produkcijski, ustvarjalni vidik, pri čemer mora kot manj pomembno obveljati spoznanje, da so partiture prav vseh skladb – ne glede na žanr, zasedbo, tehniko ali koncept – z izjemo Globokarjevega starejšega dela *?Corporel* (1985) nastale s pomočjo računalniškega zapisa, kar pomeni, da gre za sodobni standard, in ne več pomenljivo spremembo. Bolj nas mora zato zanimati možnost (1) uporabe računalnika kot kompozicijskega pomočnika, predvsem pri ustvarjanju in poganjanju tipičnih kompozicijskih algoritmov, (2) uporaba elektronskih sredstev pri sami izvedbi, torej generiranju zvokov/materiala, nato pa je treba še preveriti, ali premik v digitalno venomer pomeni tudi obrat proti poudarjeni vsebinskosti, ki se kaže v (3) prvenstvu konceptualnega ali v (4) bolj smelem amalgamiranju z drugimi umetnostmi.

Pregled skladb, izvedenih na Forumu nove glasbe v letih 2020 in 2021, pokaže, da je največ skladb, ki bi jih lahko razumeli v odvisnosti od vdora digitalizacije, povezanih z uporabo elektronskih sredstev pri produkciji/izvedbi (2), medtem ko algoritemsko generiranih kompozicij (1) ni zaslediti (leta 2021 je bilo sicer izvedeno delo *Napetost* Vita Žuraja, ki posebej ob komponiranju velikih orkestralnih del uporablja računalniškega algoritemskega pomočnika, a v tem komornem delu se ni zanašal na njegovo pomoč). Skladatelji elektronska sredstva uporabljajo na različne načine, pri čemer stopnja kompleksnosti njihove izrabe teče od enostavne ojačitve zvoka (2a) prek elektronskega generiranja ali obdelave zvoka v smislu elektroakustične glasbe (2b) do izrabe programa Max²⁸ (2c), nekakšnega grafičnega vmesnika in programskega središča za koordiniranje, programiranje izvedb, performansov, videov, ter e-Predvajalca v povezavi s knjižnicami samplov (2d).

V uporabi elektronskih sredstev sta najbolj preprosti deli Joëla Méraha (1969) in Chaye Czernowin (1957). V Mérahovi skladbi *Prajna... dans un sommeil profond...* elektronsko ozvočenje ojača sicer pretanjene, krhke in dinamično šibke multifone zvoke basovskega klarineta, skladatelj pa predlaga, da bi se takšni ojačitvi umetno dodalo tudi efekt odmeva, ki bi dajal občutek, da se skladba izvaja v katedrali. Podobno je v skladbi Czernowin, kjer morajo biti vsa glasbila ojačana do te mere, da krhke zvočnosti inštrumentov, iz katerih se zvoke izvablja v veliki meri z razširjenimi izvajalskimi tehnikami, na koncu dajejo vtis, kot da prisostvujemo glasnemu rock koncertu. Podobno rudimentarna je v uporabi elektronske tehnike tudi skladba *Leuchter* Helmuta Oehringa (1961), saj skladatelj pod tri akustična glasbila podloži zvoke, ki se jih na koncertu predvaja s posnete CD-plošče. Pomenljivo je, da mora biti dinamično zvok, ki prihaja s plošče, pomaknjen v ozadje, zato

²⁸ Pomembno alternativo programu Max predstavlja program Pure Data.

deluje bolj kot nekakšen tihi zapolnjevalec redkih instrumentalnih tišin in ne pridobiva večje vsebinske ali strukturalne teže.

V času hitre digitalizacije postaja seveda vse enostavnejša izraba elektronskih sredstev, za katera je skladatelj še pred nekaj desetletji potreboval drago opremljene studie, zato ne preseneča, da postaja vključevanje elektroakustično generiranih zvočnih izvirov v sodobni glasbi nekaj vsakdanjega. Na tak način gre razumeti skladbo Mauricio Valdésa san Emeteria (1976) *Sodobni vžig*, katere osnovo predstavlja prav elektronsko komponirana zvočna matrica, ki je izhodišče za deloma improviziran part solističnega saksofona. Kompleksnejša v izrabi elektronskih sredstev je skladba *b* Simona Løfflerja (1981), v kateri so kot zvočila uporabljeni zaporedno povezani kitarski pedali in neonska svetila. Slednja vzpostavljajo elektrostatično polje, ki prek dotikov med glasbeniki potuje skozi njihova telesa, kar kreira svojevrstne zvočne šume, medtem ko bi bilo mogoče kot glavno glasbilo razumeti vtič kabla – glasbenik, ki se ga dotika, na ta način eliminira tonsko višino, ki jo generirajo elektrostatično polje in kitarska pedala, zaradi česar posledično slišimo le šum. Løfflerjeva skladba ni radikalna le na ravni uporabljene elektronske »odpadne« zvočnosti, temveč tudi kot svojevrstna dekonstrukcija tehnologije, ki jo ponavadi srečamo na koncertih popularne glasbe (»igranje« ne producira, temveč ukinja zvočnost), in standardnega notnega zapisa, ki ne določa več zvokov, temveč njihovo prekinitev (gl. Notni primer 1). Seveda pa je delo *b* mogoče razumeti tudi kot poseben komentar na sodobna vprašanja digitalizacije – skladatelj sicer uporablja zgolj elektronske medije, a le v njihovi najbolj osnovni, grobi obliki, zaradi česar bi lahko govorili tudi o *lo-tech* estetiki, umaknjeni od sodobnih računalniških aplikacij.

Notni primer 1

Izsek iz partiture skladbe *b* Simona Løfflerja.

The image shows a musical score for an electronic piece. It consists of four staves, each representing a different control element. The notation is rhythmic and includes various symbols such as vertical lines, dots, and curved lines, along with dynamic markings like 'f'. The staves are labeled as follows: 'cable 1', 'whamm. boss m. z. 1 light switch 2', 'boss m. z. 2 eq 1 switch 3', and 'boss hyp. eq 2 switch 4'. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes or symbols.

Kot posebno predruženje »klasične« elektronske glasbe lahko razumemo tudi skladbo *Artificial Environment No. 8* Joanne Bailie (1973). Skladateljica sicer redno snema zvoke okolja, ki jih nato uporablja kot izhodišče za svoje skladbe. V delu *Artificial Environment No. 8* so ji kot osnova služili posnetek pesmi *Somewhere Over the Rainbow* v izvedbi igralka Judy Garland, posnetek turistov, ki čakajo pred pariško cerkvijo Notre Dame, in posnetek zvokov z ulice, v katere se pomešajo zvoki francoskega kariljona. Toda skladateljica ni ostala pri zvočni razglednici v smislu *object trouvé*, temveč je vsakega izmed posnetkov obdelala in pripravila kot izhodišče za part, namenjen akustičnemu glasbilo, v tem primeru klavirju. Tako je za prvi stavek »ia ... in sanje« posnetek petja

Judy Garland filtrirala (prepustila je le določene frekvence), nato pa je dobljene zvoke transkribirala v partituro za klavir, ki v izvedbi pozvanja skupaj s filtriranimi zvoki, kar ustvarja nenavadno razmerje med filtrirano zvočno realnostjo in njeno mimetično glasbeno uresničitvijo.

Pomenljivo je, da nobeno izmed elektroakustičnih del ni domišljeno kot dosledno akuzmatično, da torej vsa vključujejo tudi kombinacijo z akustičnim inštrumentom. Kot nadaljnji korak v sopostavljanju elektronsko vnaprej generiranega/pripravljenega in instrumentalnega lahko razumemo manipulacijo zvokov v realnem času, ki od skladateljev zahteva uporabo kompleksnih računalniških programov, kot je to npr. Max. V skladbi *I Am Not a Clockmaker Either* Ann Cleare (1983) se tako kombinirajo in interaktivno srečujejo trije zvočno-glasbeni procesi: posnete zvočne datoteke, živa igra akordeonista in živo procesiranje akordeonistovega zvoka, ki ga nadzira glasbenik sam s pomočjo pedalov, zvok pa je nato posredovan skozi osem prostorsko razpostavljenih zvočnikov. Skladateljica poudarja, da ji gre pri tem za »raziskovanje zvočnih, časovnih in prostorskih struktur ter njihovih nenehno spreminjajočih se prioritet, ko se rekonstruirajo v alternativne zvočne morfologije«. ²⁹ Podobna kombinacija zaznamuje tudi skladbo *Līmen II* Tilna Lebarja (1993), v kateri je končna zvočnost rezultat trka med vnaprej posnetim/pripravljenim »trakom« ter zvoki klavirskih strun, ki so nato v živo procesirani in prostorsko projicirani s pomočjo osmih zvočnikov. Zanimivo pri tem je, da Lebar izkorišča zelo enostavne zvočnosti, ki jih pridobi s pomočjo drgnjenja po klavirskih strunah z različnimi zvočili (tudi s pomočjo e-Loka – *eBow*), ki pa svojo kompleksnost pridobijo predvsem z obdelavo v živo.

V zadnjo kategorijo sodijo dela, ki izkoriščajo knjižnice vzorcev in e-Predvajalec. V svoji osnovni kompozicijski ideji je skladba *Imademo* Ondřeja Adámeka (1979), kuratorja prvega festivala Forum nove glasbe, sorodna delu Joanne Bailie – akustična glasbila oz. glasbeniki posnemajo zvočnosti prej posnetega zvočnega materiala, vendar pa je končna realizacija drugačna, saj je Adámek vanjo vključil tudi vzorčevalnik oz. e-Predvajalec. Kot osnovno gradivo so skladatelju služile japonske besede pevke Shigeko Hata, ki jih je izgovorila v spontanem, intimnem monologu, nato pa tudi šum, ki je nastal, ko je pevka zapisovala kitajsko pismenko na grobo površino zida. Te zvoke je skladatelj nato povezal s klaviaturo e-Predvajalca, medtem ko viola posnema artikulacijo in melodijo teh vzorcev. Podobnost z delom Bailie je očitna – obema skladateljema služi vsakdanji zvok kot primarno zvočno gradivo, ki ga skušata nato mimetično ponazoriti z akustičnimi inštrumenti, razlika je le v tem, da Bailie filtrirani posnetek predvaja na »traku«, Adámek pa izhodiščne posnetke poveže z e-Predvajalcem ter tako formira nekakšen nov inštrument. Vzorčevalnik uporablja v svoji skladbi *Eden Cinema* tudi Iris ter Schiphorst (1956), ki z njim skladbo posuje s citati glasu pisateljice Marguerite Duras, še pomembneje pa je, da vzorčevalnik posnema zvočnost klavirja, le da so posamezne frekvence razglašene, kar prinaša v kombinaciji z akustičnim klavirjem nenavadne nostalgične, starinske zabarvanosti, kar gre povezovati z osnovno vsebinsko idejo skladbe. Za vzbujanje jasnejših asociacij – tokrat ne osebnih, temveč geografsko-prostorskih – uporablja vzorčevalnik v svojem delu *S3* tudi Mark Andre (1964). Med svojim bivanjem v Istanbulu je snemal zvoke v okolici železniške postaje Sirkeci, postaje Haydarpaşa, tržnice Kadıköy ter znamenite

²⁹ Cleare, »I Am Not a Clockmaker Either«.

cerkve Hagie Sofije. Skladatelj sam poudarja, da podobno kot pri Bailie ne gre za zvočne razglednice, temveč nekakšne »dekonkretizirane zvočne sence«,³⁰ ki jih v skladbi sproža e-Predavajalec, oglašajo pa se iz majhnih zvočnikov, postavljenih v notranjost klavirja, ki zdaj sam deluje kot nekakšen velik zvočnik. Isti zvoki predstavljajo tudi osnovo za klavirski part, saj jih je skladatelj analiziral in nato pretopil v akustično glasbo.

Še odločneje v smer uporabe e-Predvajalca stopata Stefan Prins (1979) in Brigitta Muntendorf (1982). Prins v skladbi *Piano Hero 1* dokončno razgradi klavir kot klasično akustično glasbilo in ga v celoti pretopi v elektronsko/digitalno glasbilo. Pianist zdaj prek elektronske klaviature sproža posnete zvočne vzorce, pri čemer gre predvsem za različne tipe udarcev s telesom po klavirskih strunah, hkrati pa ti vzorci ne nastopajo le v zvočni, temveč tudi vizualni obliki videoizsekov, kar pomeni, da je sprožitev posameznega zvočnega vzorca povezana tudi s sprožitvijo videa, na katerem je posneta pianistova akcija, ki je pripeljala do zvočnega rezultata. Video igra pomembno vlogo tudi v skladbi Muntendorf *Public Privacy #2 Piano Cover*, v kateri skladateljica uporablja kar štiri e-Predvajalce (dvakrat e-Kitari in dvakrat vzorce, ki jih je pripravila iz posnetkov glasbenikov, ki svoje »cover« verzije znanih popularnih komadov delijo prek platforme YouTube), s pomočjo katerih glasbenik na odru vstopa v dialog s posnetki instrumentalistov s portala YouTube. Tudi v tem primeru pa je sprožitev določenega zvočnega vzorca povezana z videoizsekom glasbenika s platforme YouTube.

Zgornji pregled kaže, da je uporaba digitalnih/elektronskih medijev v izbranih skladbah precej raznolika, zato nas mora v nadaljevanju zanimati, ali njihova uporaba v estetskem pogledu dejansko vodi proti vse večji konceptualizaciji in povezovanju z drugimi umetnostmi. Kombinacije uporabe digitalnega in elektronskega v povezavi s konceptualnostjo in vsebinskostjo so seveda lahko spet zelo raznolike in segajo od samoreferencialnega (3a) prek narativnega (3b) k družbenokritičnemu (3c). V smislu samoreferencialnosti kot prevpraševanja pogojev in izhodišč glasbene produkcije, distribucije in recepcije lahko razumemo Valdésov *Sodobni vžig*, saj skladatelj preučuje razmerje med glasbenim zapisom ter glasbenikovo aktivnostjo. Pri tem prihaja do spoznanja, da imamo v sodobni glasbi pogosto opravka s »pomanjkanjem aktivnega poslušanja, saj se zapisana reprezentacija zvokov pogosto spreminja v grafično oblikovanje, ki ne predstavlja nujno zvočne vsebine skladateljeve zamisli.«³¹ Skladatelj je zato najprej pripravil elektroakustično kompozicijo, ki so jo morali glasbeniki skupaj s skladateljem trikrat aktivno poslušati, nato pa je skladateljem posredoval še dva tipa zapisov (video s standardno notacijo in video, v katerem grafične geste nakazujejo potek in zvočno vsebino glasbe). V končni izvedbi je izhodiščna elektroakustična kompozicija kombinirana z živo solistovo igro, ki skuša na podlagi različnih izkušenj (vseh treh tipov zapisov) sam poustvariti izhodiščno zvočno sliko. Valdés tako v svoji skladbi prevprašuje razmerja med komponiranim, notiranim, izvajanim in improviziranim ter išče svojske, srednje poti, ki od glasbenika zahtevajo večjo samostojnost, a se hkrati ne odpovedujejo konceptu dela. Joanna Bailie se v svojem delu *Artificial Environment No. 8* sprašuje o razmerju med posnetim in realnim – ali je

³⁰ Weber, »Uraufführung von S3 von Mark Andre«.

³¹ Skladateljev pisni komentar k skladbi.

med obojimi mogoče vzpostaviti enačaj, ali gre pri posnetku le za simulirano realnost.³² Od tod ideja po filtriranju, saj gre pri tem le za ojačitev siceršnje značilnosti snemanja, pri katerem nekatere frekvence vendarle izpadejo iz končnega zvočnega rezultata ali pa med njimi nastajajo nova razmerja, ki izkrivljajo realne, naravne zvoke. Stefan Prins v *Piano Hero 1* razmišlja o možnosti posodobitve klasičnega klavirja s pomočjo uporabe tipičnih artefaktov 21. stoletja: »Klaviatura je zdaj elektronska, računalnik služi kot oddajnik, na strune igra virtualni pianist – avatar pianista iz mesa in krvi, ki sedi na odru –, medtem ko leseno resonančno telo nadomesti set zvočnikov.«³³ Toda skladatelj ne dekonstruira zgolj klavirja kot klasičnega glasbila, temveč tudi modus spremljanja koncerta, saj so posamezni zvoki vzorčevalnika povezani z videosekvencami, zaradi česar nastaja nekakšen enačaj med vizualnim in zvočnim, poslušalčeva pozornost pa se vse bolj iz opazovanja glasbenika seli k spremljanju videosekvenc. Na ta način skladatelj tematizira sodobni vdor opazovanja v našo zasebnost. Prepričan je, da

se je v sodobni družbi korenito spremenil pomen akta »opazovanja«, saj smo vedno bolj nadzorovani, bodisi z milijoni varnostnih kamer na javnih mestih, z mrežo geostacionarnih satelitov, ki se lahko zajedajo v človekovo intimnost, ali prek svetovnega spleta, na katerem vsak dan na milijone anonimnih obiskovalcev objavlja in gleda na milijone domačih videoposnetkov.³⁴

Prinsov koncept vključuje tako poleg samoreferencialnih tem že tudi družbenokritične, kar velja tudi za Oehringovo skladbo *Leuchter*. Naslov skladbe namreč meri na Freda Leuchterja (1943), ki je znan po svojem psevdoznanstvenem poročilu, v katerem je želel zanikati množične umore v nemških koncentracijskih taboriščih, hkrati pa se je uveljavil tudi kot ponudnik opreme za kazenske usmrtitve (električni stol, smrtonosna injekcija). Glasba skuša vzpostavljati nekakšen ciničen odnos do dvomljive osebe, skladatelj pa poudarja: »Ta skladba je nekakšen soundtrack za film, ki se ne prikaže. Zaigra se kot dokument ali poročilo. Trdo, suho, brutalno, z dejstvi in brez zapletanj.«³⁵ Tudi Muntendorf se v svojem delu *Public Privacy #2 Piano Cover* ukvarja s sodobno realnostjo, kakršna se kaže predvsem prek objav na portalu YouTube, in se s pomočjo dialoga, ki nastaja med glasbenikom na e-Predvajalcu in instrumentalisti s portala YouTube, sprašuje o meji, ki v današnjem sprepletenem medijskem svetu loči javno od zasebnega. Prav sklicevanje na družbene probleme predstavlja enega izmed osrednjih gradnikov njene kompozicijske estetike, kar rezultira v njenih delih »v večplastno mrežo analogno-digitalnih izrazov«. Muntendorf tako uveljavlja »koncept družbenega komponiranja, ki je nagovarjan k medijski čutnosti in kolaborativnim oblikam produkcije v obliki skupnostnih praks.«³⁶ Še bolj v polje kritičnega pa se pomika delo Nine Dragičević (1984) *Ustavite se*, ki naslavlja probleme sodobne prekarnosti, preobremenjenosti, vdora družbenega v zasebno. Skladbo izvaja performerka, ki se zaplete v naštevalni niz svojih službenih in domačih obveznosti,

³² Bailie, »Umetna okolja«.

³³ Prins, »Piano Hero #1«.

³⁴ Ibid.

³⁵ Oehring, *Leuchter*.

³⁶ Muntendorf, »About«.

pri čemer njeno izgovarjanje prekinja potapljanje glave v ozvočeno posodo, v kateri ob koncu tudi nemočno omaga. Skladba sicer raziskuje tudi »avditorne učinke verbalnega izraza v stiku z materialom, instrumentom-voda«,³⁷ a v vsebinskem pogledu gotovo izstopa direktno nagovarjanje aktualne družbene realnosti.

Drugače je treba razumeti tista dela, ki so izrazito narativno naravnana, v čemer niti ni nujno razpoznavati specifične konceptualne zasnove, temveč predvsem željo po močnejšem semantiziranju. To velja za obe predstavljeni deli Iris ter Schiphorst. V skladbi, ki je posvečena francoski pisateljici Marguerite Duras (1914–1996), je moč prepoznati celo nekaj avtobiografskih potez. V romanu Duras *Jez na Pacifiku* ovdovela mati zbira denar kot pianistka v nemih filmih v Rajskem kinu, kar je bila resnična izkušnja tako matere Duras kot tudi matere Schiphorst. V razglašeni soigri vzorčevalnika lahko prepoznamo zvočnost starega pianina, kakršni so ponavadi kraljevali v nemem filmu, v stalno ponavljajočem se ritmičnem »grooveu« pa stalne obrazce, ki so zaznamovali takšno pianistično improvizacijo, prilagajeno filmskemu dogajanju. Nekoliko drugače je v skladbi *My Sweet Latin Lover II*, kjer je vsebinskost močnejše oprijemljiva že zaradi citatov iz pesmi *Bolna roža* Williama Blakea, *Ko sem te ljubil* Thomasa Moora in *Odloženi čas* Ingeborg Bachmann, medtem ko Andre v skladbi *S3* jasneje naznačuje predvsem geografsko lokalizacijo zvoka, v katerem je gotovo skrita tudi ideja trka med vzhodom in zahodom, Evropo in Orientom, krščanskim in muslimanskim svetom.

Spet drugačno sliko daje pregled del glede na njihovo združevanje z drugimi umetnostmi. Pomemben del skladb Valdésa, Prinsa in Muntendorf predstavlja video. Valdés ga uporablja celo v dvojni funkciji – kot notacijo in kot vizualno dopolnitev zvočnega, Prins in Muntendorf pa ga razumeta kot logični podaljšek dela s sampli, pri čemer oba video postavljata tudi v zvezo s sodobno prvenstveno vizualno kulturo, ki prek objav na internetu premika meje med javnim in zasebnim. Podobno pogosto je tudi povezovanje s perfomativnostjo. Ta zaznamuje tudi delo *Zlorabi me nežno* Tomaža Groma (1972), pri katerem že odrska razpostavitev glasbil in še posebej potrebne elektronske tehnike s številnim kablovjem in vmesniki kaže na naravo kreativnega impulza, še močnejše pa ob konca skladbe izstopa kontrabas, ki postane samozadosten inštrument, na katerega igra pripeta tolkalska paličica, povezana z elektronsko nadzarovanim sprožilcem, medtem ko se glasbeniki lahko umaknejo v temo odra. Skladbo Nine Dragičević *Ustavite se* bi v celoti lahko razumeli predvsem v kontekstu performansa – izvajalka namreč sama telesno podoživlja muke slehernika z izgovarjanjem v vodo (gl. Slika 1), ki postaja vse pogostejše in daljše, kar pomeni, da je sčasoma oteženo dihanje izvajalke, ki tudi realno prihaja na rob svojih fizičnih zmožnosti, s čimer se udejanja metaforična povezava z vsakodnevno družbeno realnostjo. Zelo subtilno je s perfomativnostjo povezana tudi Adámekova skladba *Imademo*, saj mora pevka svoje izvajanje pogosto dopolnjevati z določenimi gestami (gl. Notni primer 2).

Skladba Nine Dragičević pa ne nosi zgolj jasnih potez performansa, temveč bi jo bilo mogoče razumeti tudi v ožji povezavi s poezijo, torej literaturo. Tudi sicer se je Nina Dragičević uveljavila kot izstopajoča pesnica,³⁸ skladba pa sloni pretežno na besedilu, iz

³⁷ Nina Dragičević, elektronska pošta avtorju, 27. decembra 2021.

³⁸ Pavlič, »Raznolikost poetik«.



Slika 1

Irena Z. Tomažin med izvedbo skladbe *Ustavite se* Nine Dragičević (izrez). Foto: Darja Štravs Tisu.

katerega je mogoče izluščiti tako pozornost do konsonantov, ki pridobijo posebne kvalitete v stiku z vodo, kot tudi do iteracij, paradoksalnih in pomenljivih sopostavitev, torej tako do zvočno-glasbenega kot tudi semantičnega dela jezika. Bližino z literaturo izdaja tudi *My Sweet Latin Lover* Iris ter Schiphorst, v kateri igra pomembno vlogo recitacija izbranih pesmi z ljubezensko tematiko. Bolj zanimivo je, da najdemo, če izvzamemo

Notni primer 2

Začetek skladbe *Imademo* Ondřeja Adámeka.

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Imademo" by Ondřej Adámek. It consists of five staves: voice, viola (vla.), sound (snd.), Sampler, and another Sampler. The score is written in French and includes various dynamic markings and performance instructions.

Staff 1 (voice): *Le début se passe dans l'obscurité, la chanteuse et progressivement illuminée par la 1ère lumière*. *geste seul du bas vers le haut de haut vers le bas du bas vers le haut en zig-zag*. *voix geste inspir expir*. *u → a ha*

Staff 2 (vla.): *La chanteuse dessine en silence dans l'air, geste large et gracieux son regard est fixé sur la main destinataire*. *le musicien joue debout si possible, il concentre son regard sur la main de la chanteuse*

Staff 3 (snd.): *le musicien observe d'une manière très concentrée la main de la chanteuse*

Staff 4 (voice): *la chanteuse est maintenant complètement illuminée*. *geste seul*. *voix geste inspir expir*. *u.â u.â u.â u.â*. *ha*. *u → a ha*. *i → â → u*

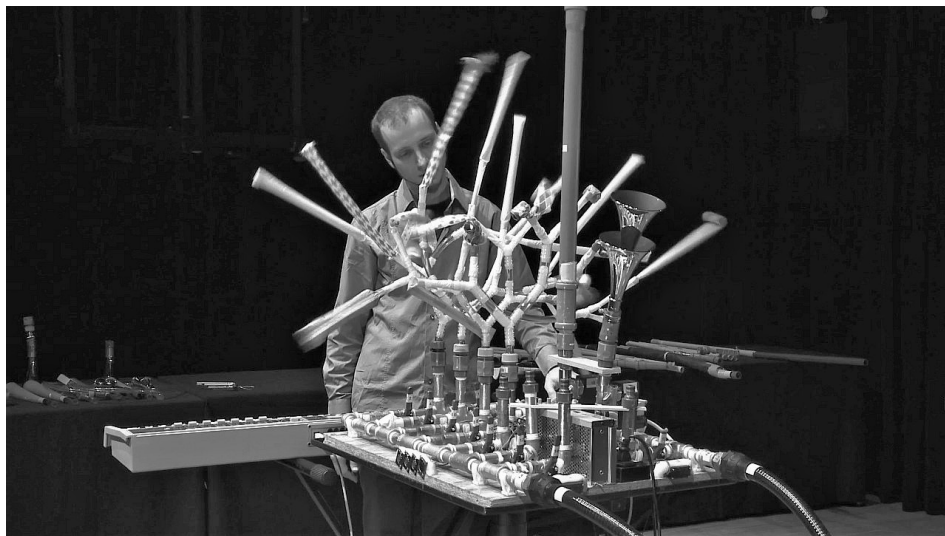
Staff 5 (vla.): *son écho*. *molto s. tasto*. *ord. sul pont.*. *le musicien sait très exactement le geste de la chanteuse*. *haut de fortissimo*

Staff 6 (Sampler): **Program 1**

Staff 7 (Sampler): *geste*

uporabo videa kot sicer tipične oblike sodobne vizualne umetnosti, manj jasnih povezav z likovno umetnostjo. A tudi v tem primeru bi se lahko našel stik – Ondřej Adámek, kurator prvega Foruma nove glasbe, je namreč znan tudi po svojih delih *Airmachine 1* in *Airmachine 2*. Gre za elektronsko avtomatiziran sistem ventilov na zrak (gl. Sliko 2), ki bi jih lahko razumeli na presečišču med skulpturo in inštrumentom, kar pomeni, da gre za zvočne objekte v najčistejšem pomenu te besede, torej artefakte, ki nagovarjajo tako s svojo likovno kot tudi zvočno-glasbeno dimenzijo.

Na podoben način kot povezovanje z različnimi umetnostmi lahko seveda razumemo tudi prestopanje mej med različnimi glasbenimi žanri, pri čemer je za izbrane skladbe, predstavljene na obeh Forumih nove glasbe, značilno pogosto poseganje v polje svobodne improvizacije. Slednje gotovo v največji meri zaznamuje skladbo Tomaža Groma, tudi sicer enega vodilnih svobodnih improvizatorjev v Sloveniji, na presečišču med notiranim in improviziranim pa se nahajata tudi skladba Valdésa ter kompozicija Ashley Fure, ki



Slika 2

Zvočni objekt *Airmachine* Ondřeja Adámeka. Foto: iz avtorjevega arhiva.

večinoma določa samo osrednje akcije, material zvočil in nakazuje trajanja, medtem ko so natančni detajli izvedbe in s tem tudi zvočne nianse povsem v domeni izvajalca.

Zaključek: obdobje prehodov

Primerjava prvih dveh festivalov Forum nove glasbe z zadnjima dvema festivaloma Slowind, čigar tradicijo skuša Forum nadaljevati, pokaže na močan porast programiranja del, ki bi jih bilo mogoče postaviti v kontekst digitalizacije sodobne glasbe, kakor jo v svojih delih najavlja Harry Lehmann. Tako sta bila na 19. festivalu Slowind leta 2017 izvedeni dve skladbi z uporabo elektronike, in sicer klasično modernistično delo *Kontakte* Karlheinz Stockhausna, v katerem seveda še ne gre za uporabo digitalnih medijev, temveč bolj za raziskovanje precej elementarnih elektronskih pomagal, medtem ko skladatelj Steven Kazuo Takasugi (izvedeno je bilo njegovo delo *Jargon of Nothnigness*) sodi med tiste avtorje elektronske glasbe, ki posedujejo tudi velike knjižnice posnetih vzorcev, le-ti pa mu kasneje služijo kot osnova za računalniško procesirane algoritemske kompozicije. Na zadnjem festivalu leta 2018 pa sta bili izvedeni zgolj dve deli, pri katerih je mogoče med glasbili zaslediti tudi električno kitaro, drugih, močnejših sledi vplivov digitalizacije pa ni spoznati. To se spremeni že s prvim Forumom nove glasbe, na katerem je bilo izvedenih pet elektronsko oz. digitalno zaznamovanih del, kar je predstavljalo 19 odstotkov skladb celotnega programa, naslednje leto pa je bilo takšnih del kar 12 oz. 50 odstotkov festivalskega sporeda. Deloma gre tak narastek del, zaznamovanih z digitalno dobo, gotovo povezovati z osrednjo temo zadnjega foruma (»Glasba in mediji«), hkrati pa se v povezavi s prvim Forumom jasno nakazuje trend povečevanja. To pa pomeni, da je mogoče pritrditi

Lehmannovim hipotezam, da se kompozicija v pogledu uporabljenih sredstev vse bolj jasno širi v domeno digitalnega. Zato se velja vprašati, ali takšen premik prinaša tudi obrat v poudarjanju vsebine oz. konceptov. Pregled del na obeh forumih kaže, da vzročna povezava med digitalnim in konceptualnim ni povsem nujna (gl. Tabela); da obstajajo dela, ki so v uporabi sredstev popolnoma odvisna od sodobnih digitalnih medijev, a vendarle niso konceptualno zasnovana, temveč še vedno postavljajo v ospredje avtonomno estetsko mojstrenje zvočnih robov, torej imanentno glasbenih kvalitiet (takšen tipičen primer lahko predstavljajo visoko kompleksne skladbe Ann Cleare, Ondřeja Adámeka in Simona Løfflerja), spet druga pa seveda izrazito opravljajo korak v smer vsebinskosti in konceptualnosti, kot to dokazujejo skladbe Valdésa, Prinsa, Muntendorf in Dragičević. Hkrati pa takšna razpetost med skrajnosti pomeni, da med deli prevladujejo takšna, ki ubirajo srednjo pot med obojim, torej so le v določenem deležu digitalizirane oz. konceptualistične. Takšna raznobarna mavrica pristopov in kombinacij najbrž razkriva, da se glasba trenutno nahaja v času prehoda, v katerem v pluralistični logiki ne sobivajo hkrati le dela, ki nase prevzemajo družbene implikacije prevlade digitalizacije, in takšna, ki v obliki »druge moderne«, ki jo Mahnkopf pojmuje kot »križanje tehničnih potencialov kritičnega, dekonstruktivističnega komponiranja (nova kompleksnost in negativizem) z zelo osebnimi izraznimi preferencami [...], obogatenimi z nekaterimi statistično-stohastičnimi metodami in spektralnimi dosežki«,³⁹ nadaljujejo z modernističnim izročilom, temveč tudi takšna, ki se previdno predajajo uporabi digitalnih sredstev, ne da bi za to potrebovale tudi konceptualistično zasnovo, nadalje takšna, ki v ospredje postavljajo predvsem koncept, za katerega dosego pa niso nujni digitalno-elektronski mediji, in nazadnje takšna, ki postopoma tipajo tako v smeri digitalnega kot tudi konceptualnega. Posledica tega je široko pluralizirana kultura sodobne glasbe, v kateri se postopoma zares izgublja primat »starih«, tradicionalnih glasbenih institucij, pa tudi tistih, tesno povezanih z *novo glasbo*. To nenazadnje potrjuje tudi pogled po izobrazbi avtorjev festivalov Foruma nove glasbe, katerih dela smo obravnavali v povezavi z digitalizacijo. Med njimi namreč srečamo tako vrhunsko izobražene skladatelje (na Harvardu, kjer med drugim poučuje Chaya Czernowin, so iz kompozicije doktorirali Ashley Fure, Ann Cleare in Stefan Prins, Joanna Bailie je doktorirala v Londonu), potem takšne, ki so danes člani najuglednejših akademskih institucij (Iris ter Schiphorst je članica akademij umetnosti v Berlinu, Münchnu in Ljubljani, Helmut Oehring v Berlinu in Dresdnu, Mark Andre v Berlinu, Münchnu in Dresdnu), pri čemer so bile lahko poti do njihove kompozicijske izobrazbe precej nekonvencionalne in neakademske (Helmut Oehring je samouk, saj se je sprva izučil za gradbenega delavca, nato pa delal kot pokopališki vrtnar, v gozdarstvu in kot nočni čuvaj, šele nato pa se je udeležil tudi nekaj pomembnih mojstrskih tečajev, medtem ko je Schiphorst končala študij klavirja, nato pa študirala še kulturologijo, filozofijo in gledališke študije ter delovala v rockovskih in punkovskih zasedbah, kompozicijsko znanje pa je pridobila individualno pri D. Schneblu, L. Nonu in H. de la Motte), medtem ko nekateri sploh niso iskali ciljno naravnane kompozicijske izobrazbe – Tomaž Grom je študiral kontrabas, Nina Dragičević se je učila violino. V tem pogledu je še posebej zanimiv prav izobrazbeni ustroj slednje, še posebej v povezavi z delom, ki najbolj

³⁹ Mahnkopf, »Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne«, 875.

dosledno ustreza vsem Lehmannovim določilom za digitalizacijo *nove glasbe*. Skladba *Ustavite se* namreč uporablja elektronsko opremo (mikrofon ob posodi in hidrofon, pri čemer se avtorica poigrava s kombinacijo obeh mikrofonov in tudi njuno odsotnostjo), s poudarjeno poetično zasnovanim besedilom prestopa meje sosednje, torej literarne umetnosti, ter prinaša jasen obrat k vsebini, k družbeni kritiki aktualnega trenutka, hkrati pa kot doktorica sociologije, nagrajena pesnica (Jenkova nagrada 2021), avtorica radijskih oddaj in zvočna umetnica potrjuje Lehmannovo misel, da bodo v digitalni dobi lahko skladatelji tudi amaterji, tisti, ki so prekinili študij glasbe, tisti, ki so se z glasbo začeli ukvarjati precej pozno.⁴⁰

Analiza festivalov Forum nove glasbe skozi prizmo sodobne družbene digitalizacije nam tako pokaže, da je festival gotovo vstopil v proces, povezan z digitalnimi premiki, pri čemer pa nimamo opravka z abruptnim prelomom, temveč s počasnim prehodom, ki zaenkrat rojeva številne prehodne umetniške oblike in ki vse bolj relativizira in modificira pomen tradicionalnih glasbenih institucij in paradigem.

⁴⁰ Lehmann, »Die Digitalisierung der Neuen Musik«, 19.

Tabela
Skladbe, zaznamovane z digitalno-elektronskimi premiki na festivalih Forum nove glasbe v letih 2020 in 2021.

Skladatelj	Letnik rojstva	Skladba	Leto izvedbe na Forumu	Letnica nastanka skladbe	Izobrazba	Notacija	Potreba po izobrazbi glasbenikov	Material	Uporaba elektronskih medijev	Šifra	Poezava z drugimi umetnostmi	Konceptualnost/vsebinskost	Šifra
Helmut Oehring	1961	<i>Leuchter</i>	2021	1994	kompozicijski samouk	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik <i>nove glasbe</i>	vnaprej posneti »trak«	2a	/	vsebinskost, družbeno-kritično	3b, 3c
Iris ter Schiphorst	1956	<i>Eden Cinema</i>	2021	1995	pianistka, privatno šolanje	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik <i>nove glasbe</i>	e-Predvajalec	2d	/	vsebinskost	3b
Iris ter Schiphorst	1956	<i>My Sweet Latin Lover II</i>	2021	2002	pianistka, privatno šolanje	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik <i>nove glasbe</i> v povezavi z elektronsko modulacijo	ojačanje, elektronsko moduliranje	2b	literatura	vsebinskost	3b
Joël Mérah	1969	<i>Pragma... dans un sommeil profond...</i>	2020	2003	študij kitare in kompozicije na Pariskem konservatoriju	standardna notacija multi-fonikov	profesionalni glasbeniki	multifoniki	ojačitev, efekt odmev	2a	/	/	/
Ann Cleare	1983	<i>I Am Not a Clockmaker Either</i>	2021	2009	doktorat iz kompozicije na Harvardu	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	elektronsko modulirane zvočnosti	elektronsko moduliranje, prostorskost	2c	/	/	/

Tabela (nadaljevanje)

Skladatelj	Letnik rojstva	Skladba	Leto izvedbe na Forumu	Letnica nastanka skladbe	Izobrazba	Notacija	Potreba po izobrazbi glasbenikov	Material	Uporaba elektronike oz. digitalnih medijev	Šifra	Poezava z drugimi umetnostmi	Konceptualnost/vsebinskost	Šifra
Ondřej Adámek	1979	<i>Imademo</i>	2020	2011	študij kompozicije v Pragi in na Pariškem konservatoriju	standardna notacija razširjenih tehnik	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik <i>nove glasbe</i>	e-Predvajalec, samplanje	2d	performance (kretne sopranistke)	/	/
Stéfan Prins	1979	<i>Piano Hero I</i>	2021	2011	doktorat iz kompozicije na Harvardu	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik <i>nove glasbe</i>	e-Predvajalec, video	2d	video	dekonstrukcija klavirja, rekonstrukcija opazovanja, novi mediji	3a, 3c
Simon Løffler	1981	<i>b</i>	2020	2012	študij kompozicije na Kraljevi danski akademiji za glasbo in na Visoki šoli za glasbo Hanns Eisler v Berlinu	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	značilne zvočnosti rudimentarnih elektronskih zvočil	elektronska zvočila	2b	/	/	/
Joanna Baille	1973	<i>Artificial Environment</i> No. 8	2021	2013	študij sonologije v Haagu, kompozicije na Columbi, doktorat iz kompozicije v Londonu	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	kombinacija klasične zvočnosti z elektronskim	moduliranje zvoka	2b	/	vprašanje snemanja	3a

Brigitta Muntendorf	1982	<i>Public Privacy #2 Piano Cover</i>	2021	2013	študij kompozicije na Univerzi za umetnost v Bremnu, na Univerzi za glasbo in gledališče v Kölnu	standardna notacija	profesionalni glasbeniki + amaterji	delo s sampli	e-Predvajalec, samplanje	2d	video	socialni angažma, družbeno-kritično	3c
Chaya Czernowin	1957	<i>Ayre: Towed through Plumes, Thicket, Asphalt, Sawdust and Hazardous Air I Shall Not Forget the Sound of</i>	2021	2015	študij kompozicije v Izraelu, Nemčiji, na japonskem	standardna notacija razširjenih tehnik	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik <i>nove glasbe</i>	ojačitev	2a	/	/	/
Mark Andre	1964	<i>S3</i>	2021	2015	študij kompozicije na Pariškem konservatoriju	standardna notacija	profesionalni glasbeniki	kombinacija samplov in klasičnih zvokov klavirja	e-Predvajalec, samplanje	2d	/	vsebinskost	3b
Ashley Fure	1982	<i>Shiver Lung 2</i>	2020	2017	doktorat iz kompozicije na Harvardu	grafična notacija	profesionalni ali improvizacijski glasbenik	nove zvočnosti, povezane z izvorno rabo zvočil in surovega materiala	uporaba nizkotonskega zvočnika	2a	/	/	/

Tabela (nadaljevanje)

Skladatelj	Letnik rojstva	Skladba	Leto izvedbe na Forumu	Letnica nastanka skladbe	Izobrazba	Notacija	Potreba po izobrazbi glasbenikov	Material	Uporaba elektronike oz. digitalnih medijev	Šifra	Poezava z drugimi umetnostmi	Konceptualnost/vsebinskost	Šifra
Mauricio Valdés san Emeterio	1976	<i>Sodobni vžig</i>	2020	2020	študij kompozicije v Mehiki	več tipov video notacije	profesionalni ali improvizacijski glasbenik	nove zvočnosti kot posledica nepripravljenosti improvizacije	elektroakustična glasba	2b	video	prevprašuje razmerja med komponiranim, izvajanim, improviziranim	3a
Tomaž Grom	1972	<i>Zlorabi me nežno</i>	2021	2021	študij kontrabas	/	improvizatorji	razširjene izvajalske tehnike, delno elektronske modulacije, improvizacijske kombinacije	ojačitev, miksanje, samostojni kontrabas	2b	deloma performance/improvizacija	/	/
Nina Dragičević	1984	<i>Ustanite se</i>	2021	2021	doktorica sociologije, pesnica	verbalna partitura	improvizator/performer	ojačitev govora in modulacije govora v vodi	ojačitev (tudi s pomočjo hidroфона)	2a	performance, literatura	družbeno-kritično	3c
Tilen Lebar	1993	<i>Limen II</i>	2021	2021	saksofonist, študij kompozicije v Haagu	standardna + grafična notacija	profesionalni glasbeniki	zvočnost razširjenih izvajalskih tehnik nove glasbe v povezavi z elektronsko modulacijo	živo modularanje zvoka, prostorski zvok, e-Lok	2c	/	ideja liminalnosti	/

Viri in literatura

- André, Mark. »Computer-assisted Musical Composition and Creation of a Compositional Model«. V: *The Foundations of Contemporary Composition*, uredil Claus-Steffen Mahnkopf, 161–166. Hofheim: Wolke Verlag, 2004.
- Bailie, Joanna. »Umetna okolja«. Predavanje na mednarodni skladateljski in muzikološki delavnici »Mediacija medijev« v sklopu festivala Forum nove glasbe 2021, Univerza v Ljubljani, 24. novembra 2021.
- Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika: postprodukcija*. Ljubljana: Maska, 2007.
- Cleare, Ann. »I Am Not a Clockmaker Either«. Obiskano 23. decembra 2023. <https://annclearecomposer.com/listenlook/i-am-not-a-clockmaker-either/>.
- Gottstein, Björn. »Die musikalische Maschine«. *Neue Zeitschrift für Musik* 172, št. 1 (2011): 20–23.
- Hiekel, Jörn Peter. »Neue Musik«. V: *Lexikon der Neuen Musik*, uredila Jörn Peter Hiekel in Christian Utz, 434–444. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2016.
- Katzer, Georg. »à la recherche du son inconnu«. *Neue Zeitschrift für Musik* 172, št. 1 (2011): 28–31.
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear*. New York: Continuum, 2009. <https://doi.org/10.5040/9781501382796>.
- Kreidler, Johannes. »Musik mit Musik«. *Positionen* 72 (2007): 16–17.
- . »Das Neue and der Konzeptmusik«. *Neue Zeitschrift für Musik* 175, št. 1 (2014): 44–49.
- Kreidler, Johannes, Harry Lehmann in Claus-Steffen Mahnkopf. *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- Lehmann, Harry. *Die digitale Revolution der Musik: eine Musikphilosophie*. Mainz: Schott Music, 2012. Kindle.
- . »Die Digitalisierung der Neuen Musik: ein Gedankenexperiment«. V: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung: eine Kontroverse*, uredili Johannes, Kreidler, Harry Lehmann in Claus-Steffen Mahnkopf, 9–20. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.
- Ljubljana New Music Forum 2020: telesna ura*. Uredil Gregor Pompe. Ljubljana: Društvo UHO, 2020.
- Ljubljana New Music Forum 2021: glasba in mediji*. Uredil Gregor Pompe. Ljubljana: Društvo UHO, 2021.
- Mahnkopf, Claus-Steffen. »Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne«. *Merkur* 52, št. 594–595 (1998): 864–875.
- Muntendorf, Brigitta. »About«. Obiskano 26. decembra 2021. <https://brigitta-muntendorf.de/about/>.
- Oehring, Helmut. *Leuchter*. Berlin: Bote & Bock, 1994.
- Pavlič, Darja. »Raznolikost poetik v sodobni slovenski poeziji – trije primeri«. Predavanje na 56. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture, Univerza v Ljubljani, 14. julija 2020. http://videolectures.net/ssjlk2020_pavlic_raznolikost_poetik/.
- Prins, Stefan. »Piano Hero #1«. Obiskano 27. decembra 2021. https://www.stefanprins.be/eng/composesInstrument/comp_2011_01_pianohero.html.

- Rebhahn, Michael. »No Problem! Approaches towards an Artistic New Music«. Prepis predavanja na konferenci »New Perspectives for New Music«, Harvard University, 13. aprila 2013.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music. Zv. 5, Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010. Kindle.
- Weber, Eckhard. »Uraufführung von S3 von Mark Andre«. Obiskano 22. decembra 2021. https://www.christophgrund.de/Mark_Andre_S3.htm.

DIGITAL-CONCEPTUALISTIC SHIFTS: ANALYSIS OF THE NEW MUSIC FORUM FESTIVALS

Summary

Digitization is becoming a social force that has strongly influenced contemporary music in recent decades. At the beginning of the twenty-first century a strong controversy over its significance arose, for which the philosopher Harry Lehmann was especially credited. Lehmann is convinced that digitization offers several alternative forms that make traditional institutions concerned with New Music (festival, ensemble, academy, publishing house) redundant. Along with digitization, there is also a shift in aesthetic content – at a time when progress in the material domain is no longer possible contemporary musical works are supposed to be conceptually designed, their aesthetic significance provided by accompanying context, text and connections with other arts.

These theoretical starting points are used for the analysis of the first two festivals of New Music Forum, which in Slovenia inherited the twenty-year-old mantle of the Slowind Festival as the central festival/institution of New Music. A comparison shows that the first two festivals were significantly more marked by digitization than their predecessors, which confirms Lehmann's basic hypotheses: many programmed works used electronic sound sources or sound samples in connection with ePlayer, or were designed using specific computer applications. However, the use of new means and procedures also brings about a change at the level of content, even if at the moment it is not possible to confirm in full the idea that digitalization always leads towards conceptualization. It turns out that New Music is currently in a transitional period, a state reflected in many intermediate, transitional phases, i.e. in various combinations of digital, electronic, "analogue"/live with abstract, narrative, conceptual and structuralist. Some works are already completely dependent on modern digital media, but they are not created against a background of the conceptual matrix: rather, they still focus on autonomous musical aesthetics, while others are taking a step towards a pronounced extra-musical content and conceptualization. Yet at the same time a middle path between the two approaches is also possible. Pluralism thus remains the basic aesthetic guideline; but with the new means of production, distribution and reception the result becomes much more diverse and hierarchically elusive. However, such formalism is no longer limited to compositional aesthetics, but extends also to the training of composers and to their milieus and starting points. The latter fact, however, confirms that aesthetic value is becoming less and less related to institutionalization.