

GLASBA

OPERA IN KONCERTI

V drugi polovici operne sezone sta bili izvajani med drugim dve slovenski deli, Švarova »Kleopatra« in Ukmarjeva »Lepa Vida«.

Ocenjevanje in javno izražanje sodbe o domačih novih delih je precej težka zadeva. Ne samo zaradi razumljive reakcije, ki jo med nami doživi vsaka sodba, neugodna od prizadetega, ugodna od njegovih nasprotnikov. Temveč tudi zato, ker je res dvomljivo, ali se dá pri izvedbah ene sezone — ne glede na to, da je n. pr. Ukmarjeva »Lepa Vida« bila izvajana zaradi repertoarne politike samo dvakrat — priti do spoznanja o kvaliteti, pomenu in vlogi umetnine. Kljub tej težavi pa bi rad povedal o teh dveh delih svoje mnenje ne glede na odziv, ki ga bo ta izpoved morda imela, in tudi ne glede na to, da je moja sodba morebiti zmotna. Vsakdo namreč, ki se poklicno ukvarja z glasbo, ve, kakšni svetovi se odpirajo pred nami, kolikor dlje prodiramo v svet umetnosti. Vsakdo ve iz lastnih izkušenj, kako je večkrat treba spremeniti sodbe, ker se lahko zgodi, da smo se prikopali do novih pogledov in novih perspektiv, pod katerimi se nam umetnine kažejo v novi luči.

Predvsem je kočljivo pisati o Švarovem delu. Ni dvoma: pri publiku delo ni bilo dobro sprejeto. Opera je toliko nova, da jo je nekoliko težko umeti, čeprav sta dejanje samo in scena sila preprosti. Navsezadnje pa se naš poslušalec le vpraša, kaj mu opera glasbeno nudi. In ker pri nas pričakujemo vsaj povečini vendarle še tako imenovano »melodijo«, ker najmočnejše učinkuje tista melodika, ki ji radi pravimo »romantična«, zato — predvsem zato — opera ni imela tistega učinka, za katerega je skladatelju šlo. Seveda pa s tem nismo še ničesar rekli o kvaliteti dela samega. O tem bom pisal malo pozneje.

Drugi razlog, zaradi katerega je vsaka ocena o »Kleopatri« kočljiva, je to, da jo je Valens Vodušek v svoji kritiki v Slovenskem poročevalcu precej osmešil. Tu ne bi rad razpravljajal o tem, v koliko je bila taka kritika upravičena. Deloma bo to razvidno iz odstavka o kvaliteti »Kleopatre«. Hočem le reči, da sedaj skoraj vsakdo, ki samo sliši ime »Kleopatra«, misli, češ to vse skupaj nič ni. Seveda je to dejstvo težak negativni rezultat Voduškovske kritike, ki obenem z značajem opere same učinkuje na našo publiko in na naš kulturni krog takó, da je »Kleopatra« nekako odstavljena z dnevnega reda slovenskih del, o katerih med seboj lahko resno razpravljamo.

Žal, da je tako. Kritika in publika nista dorasli temu, da bi mogli stvarno in brez strasti razpravljati o modernih glasbenih delih. Če bi hoteli govoriti o tem, v koliko je sociološki pomen umetnin, ki hodijo neka ekstremna pota ali ki se vsaj drže takih smeri, negativen, kje so vzroki in kakšna naj bi umetnost bila, bi napisali lahko cele knjige, pa ne bi prišli do konca. Ne, sprejmimo za sedaj dejstvo, da je moderna umetnost — kakor vselej — daleč proč ali tudi daleč pred širokimi krogi poslušalcev in da je še poklicnemu glasbeniku težko razumeti in se dokopati do spoznanja, kaj skladatelj pravzaprav hoče. Pri Švarovem delu se to tiče samo glasbenega materiala. Ta je — za nas — še danes precej nov in ne lahko umljiv. Dejanje pa je sila preprosto, skoraj primitivno, brez razvoja, brez tistih dramatičnih silnic, ki bi to veliko opero sploh

upravičevale. Res je, če gledamo čisto zunanje-tehnično, scensko, je marsikaj postavljenega tako, da se vidi neka rutina. Če pa pogledamo malo globlje, ostane od pravega umetniškega prijema kaj malo.

Vendar mislim, da to ni bistveno za presojo dela. Zelo mnogo oper poznamo, kjer je vsebina borna, a so muzikalno močne. Res pa je, da sta nova simbolika in novi psihološki realizem, ki se danes javljata vsepovsod kot osnovni ton vsebine, daleč preko preprostega dramatičnega oblikovanja opernega dejanja, kakršno je bilo v navadi preteklo stoletje in kakršno ima v osnovi tudi »Kleopatra«.

Samó po glasbi smemo uvrstiti Švarovo opero med nova dela. Kakšna je ta glasba? Razen nekaterih, redkih odstavkov je melodično nepomembna. Njen tok temelji na recitativno zasnovanem oblikovanju. Zato je na vseh tistih mestih, kjer besedilo zahteva močno, izrazno dikcijo, kjer je dejanje samo po sebi toliko napeto, da tak recitativ dvigne besedilo do močne izpovednosti, glasba dobra, marsikje, n. pr. v drugi sliki, celo odlična. Ravno druga slika je močna tudi po dobri ariji, ki jo mojstrsko poje Korošec in ki nam kaže Švaro, tudi kar se spevne invencije tiče, kot zadosti pomembnega. Vendar moč melodične invencije zelo variira. Kakšna škoda, da je n. pr. v tretji sliki v srednjem delu baletnega vložka melodija brez poleta, brez poetičnega čara. Zdi se mi, da je tu posebno lahko opazna pomanjkljivost navdiha, ker sta oba krajna, hitrejša odstavka istega baleta dobro zgrajena.

Moč Švarove invencije je v tem, da zna izpovednost pretežno kratkih melodičnih fraz dobro zasnovati in izpeljati. Ker pa so te melodične fraze zamišljene v kratkem dihu, imamo vtis neprestanega, ostrega, ritmično včasih zanimivo menjajočega se pripovedovanja, ki nam sploh ne pusti, oddahneti se v neki mirnejši, na široko zasnovani liniji. Seveda se tudi teh tu in tam ne manjka, a so brez dvoma invenciozno manj pomembne. Zdi se, kakor da bi Švari globlja poezija sploh ne ležala, kakor da bi se le z največjo voljo pripravil do tega, da mu res nekaj »zapoje«. Še malo ne mislim pri tem na kakšno sentimentalno ubranost, ki naj bi bila koncesija publiki. Ne, to bi se reklo zagovarjati n. pr. slog Švarove opere o Prešernu, kjer se je namenoma hotel približati slogu besedila. Gre pa za tisto pomembno in globlje doživeto invencijo, ki nas prepriča in presune kljub vsem novim sredstvom.

Orkestracija opere je zvočno precej polna. Pogosto uporablja zlasti globoka trobila in tolkala. Seveda je tudi tekst takó zasnovan, da to upravičuje. Skoraj bi rekel, da je Švara ob pisanju besedila vnaprej užival v njegovi dramatičnosti, čeprav se ta omejuje na zunanje učinke. Nekaj liričnih mest pa je tudi prav lepih, instrumentacijsko prozorno in za splošni značaj opere precej občutljivo izoblikovanih.

Iz vsega dela pa se vidi vendarle tolikšno znanje, da je spričo naše borne operne tvornosti več kot smešno, obenem krivično in zlohotno to opero takó presojati, kakor se je pri nas zgodilo. Če opera ne bo obstala, kar je verjetno, bo še vedno obstalo Švarovo znanje, njegova izkustva. Tako slaba »Kleopatra« sploh ni, da bi jo smeli zavračati in jo onemogočiti. Namesto da bi skladatelju dali priznanje tam, kjer ga zasluži, namesto da bi pri tem upoštevali, da imamo vsega skupaj komaj kakih deset takih opernih del, da jih lahko postavimo na oder, pa čisto po naše — lóp po glavi. Ozkost takega gledanja bi bila takoj

jasna, če bi poleg »Kleopatre« izvedli še katero drugo, tuje moderno delo, ki tudi ni kdo ve kako uspelo. Hočem reči, da se neprestano klanjamo pred tujim blagom, a da domačih kvalitet ne upoštevamo dovolj. Da pri tem ne sodim milo o delu samem, je iz mojih zgornjih navedb dobro razvidno. A »Kleopatra« je še vedno toliko vredna, da jo lahko izvedemo in da ji damo priznanje tam, kjer ga zasluži. Poti naprej ne kaže, globlje nas ne prevzame, ker ostaja na površju. Toda delo po glasbeni strani nikakor ni diletantsko in ima tudi nekaj umetniških kvalitet, marveč nekaj tiste intuicije, za katero nepristranski in občutljivi poslušalec ve, da je prava.

Menda ni zlepa tolikšnega nasprotja med dvema umetninama, kakor je med »Kleopatро« in Ukmarjevo »Lepo Vido«. »Lepa Vida« je balet, čigar koreografska in tudi idejna zasnova je Mlakarjeva, Ukmar pa ji je prilagodil svojo predstavo o tem čudovitem človeškem liku. Ta lik ni domá samo v naši literaturi, saj poleg narodne pesmi o ženi, ki jo hrepenenje prežene od doma, nimamo samo Prešernove, Jurčičeve in Cankarjeve lepe Vide. Ta lik je nedvomno del naše slovenske duše, ena stran našega notranjega življenja, od katerega nosi vsak Slovenec svoj delež, in to tem bolj, čim bliže je globljemu značaju našega ljudstva. Če je Prešernova Vida še pripovedna in iz nje kliče boleost nepotešenega hrepenenja s preprosto izpovednimi besedami, če je Jurčič svojo Vido postavil v okolje romantičnega realizma in jo olepšal s tedaj modnimi in z njegove strani nedvomno iskreno mišljenimi obogatitvami, je Cankar končno — kljub navidezni kompliciranosti svoje zasnove — izpovedal, za kaj tu pravzaprav gre. Narodna pesem, Prešeren in Jurčič so pripovedovali dejstva. Za njimi se je — posredno izpovedana — skrivala bolečina, ki je bila hujša, kakor če bi se nesramežljivo ponujala bralcu. Pri Cankarju je drugače. Njegova »Lepa Vida« ni realistična in vendar je — v bistvu — resničnejša od drugih, ker se tiče vsakogar. Problem lepe Vide prej ko slej stopi v življenje slednjega človeka.

Zdi se mi, da je taka Ukmarjeva glasba. Je globoko resnična. Zajema tisto, za kar pri problemu gre. Zato je močno poetična in ima nekatere viške, ki so vredni intuicije velikega umetnika.

A ne velikega oblikovalca. Ukmar svoje glasbe ne oblikuje, oziroma jo oblikuje nebogljen. Iz materiala, ki ga uporablja, bi dober oblikovalec zgradil muzikalno lirično dramo najvišje vrednosti. Ukmarjevemu delu pa manjka bodisi kompozicijska arhitektonika, ki se tu omejuje zgolj na forme, nastajajoče iz lirično-poetičnega, dasi nedvomno poglobljenega razpoloženja, bodisi da mu manjka zvočno res pretehtana instrumentacija, ki bi bila adekvatna muzikalni ideji sami. Kljub temu se je Ukmar v nekaterih odstavkih dvignil na izredno višino izraza in n. pr. v čudovitem Vidinem plesu izpovedal tisto, kar so hoteli povedati tudi drugi oblikovalci tega problema v besedni umetnosti. Ne moremo dati Ukmarju boljšega priznanja od tega.

Spričo »Lepe Vide« je bil ples na Händlovo glasbo po ideji Lavrinove prijetna, zabavna točka baletnega večera, ki je poleg tega prinašal še Mlakarjevo plesno zasnovo »Plesalec v sponah«, brez glasbene spremljave. O tej bom morda poročal drugič, takrat ko bo prišla v redni repertoar.

Operni ansambel je sicer vreden vse podpore. Poslušal sem nekaj premier in repriz in lahko rečem, da je kvaliteta na odru velika. Zlasti pevska, večinoma tudi igralska. Zato pa potrebuje naša opera predvsem novo hišo, ki bo aku-

stično ustrezala. Seveda zveni ta zahteva nekoliko pretirano — spričo naših drugih nalog in potreb. Toda mislimo na to, da bomo morali čimprej zgraditi primerno operno poslopje, ki bo vredno umetniške dejavnosti ansambla. Na drugi strani pa mislim, da ne gre zaradi problemov opernega orkestra seči v odločitvah tako daleč, da bi operi žrtvovali filharmonični orkester. Ta poteza bi bila težka kulturna napaka, ki bi imela nedogledne posledice v našem glasbenem življenju. Treba je za težave opernega orkestra, ki so nesporne, najti sporazumno rešitev, ki bo temeljila na upoštevanju potreb različnih ustanov in na medsebojnem priznavanju vrednosti in pomena.

Od premier naj omenim predvsem Martinujevo »Ženitev« in Puccinijevega »Gianni Schicchija«. Z Martinujevim delom je seglo vodstvo po novi, sodobni operi in reči je treba, da ni slabo izbralo. Zadostilo je zahtevi po novem delu in se z izbiro polvečernega dela hkrati izognilo dolgotrajnemu študiju kake druge težke celovečerne opere, ki bi je morda v tej sezoni in v tem roku ob drugem repertoarju, ki tudi ni tako star (»Kavalir z rožo«, »Štirje grobijani«), ne zmogli. Zdi se mi torej, da je bila ta izbira z vseh strani dobro pogodena.

Z glasbenega stališča Martinujeva opera ni kdo ve kako pomembna. Gogoljevega nekoliko fantastičnega ozračja glasba ne odseva. Pisana je v nekem standardnem modernem slogu, ki ga danes ravno zaradi skladateljev, kakor so Martinu in njegovi sobojevniki za novi izraz (Hindemith, Bartók itd.), imenujemo klasično-modernega. Martinu sicer ni bil atonalec, ta opera pa je še posebno prijetna zaradi modro odtehtanega sorazmerja v svoji novi tonalnosti. Odlična je bila izvedba: živa in v tipih izvrstno karakterizirana, pri premieri morda — zaradi novosti snovi — še nekoliko plaha in neokretna, a pri reprizah suverena in polna poleta. Malo manj me je zadovoljil »Schicchi«, ki je bil glede na ráven, doseženo na našem odru v tem delu v prejšnjih letih, malo okoren. V reprizah so se pozneje nekatere trdote ublažile.

»Tosca«! Puccini bo vedno sporna osebnost med publiko in glasbeniki, ki streme v resnejše smeri. Nesporno je, da ga ima široki krog poslušalcev neznanstvo rad. Lepota njegovih čutnih melodij je tolikšna, da bi bilo nespametno, te, v svoji zvrsti brez dvoma odlične opere odstavljati z repertoarja in prikrajševati publiko za marsikatero uro ganotja in vdanega poslušanja. Saj se celo glasbeniki pri tem marsikaj lahko nauče, kar se tiče gradnje dejanja in kar se tiče instrumentacije. Seveda pa Puccini nikakor ne kaže poti v moderno. Ne po zasnovi primitivno realističnega dejanja, ne po značaju svoje, v bistvu preprosto zasnovane glasbe, ki jo nosi samo bogata, kipča in vzhičena melodika in ki zaradi svoje zunanje napetosti preprostega poslušalca tako premami. Publika bo še dolgo dostopna za te zunanje draži.

Gre pa za to, da bi znalo vodstvo naše opere publiko od teh njenih vzorov, o katerih vemo, da se bolj lesketajo na zunaj, kakor pa so vredni na znotraj, počasi in komaj opazno voditi k višjim vzorom. S tistimi deli, ki morda niso že na najvišjem vrhu operne umetnosti, kakor je n. pr. Mozart, h kateremu gremo vsi, prvi kot drugi, s posebnim spoštovanjem, a ki z resnejšimi, z manj cenenimi in z umetniško vrednejšimi sredstvi grade most med bolj in manj umljivimi deli. Pri tem mi prihaja na misel odlični in tako zanemarjeni Offenbach, skladatelj velikega okusa, humorja, dovtipa, glasbene gracije in eminentnega dramatičnega čuta, kakor ga imenuje muzikolog Anton Mayer. Razumljivo je, da v traktatih moderne muzikologije, predvsem nemške, Offenbach nima dosti

cene, kajti danes umetnost mnogokrat hlasta za zelo visokimi, še previsokimi vzori, namreč preveč izumetničenimi. Toda Offenbach, ta genialni posrednik med lahko in težko glasbo ima n. pr. v svojih »Hoffmanovih pripovedkah« zbran tak zaklad čudovitih melodij — in to ne zgolj vnanje napihnjenih, temveč premišljeno psihološko karakterističnih in pri tem muzikalno dojemljivih, da je pač eden izmed tistih, ki bi lahko imenitno posredovali in počasi odpirali tudi širokemu krogu oči in ušesa za tisto, kar je več vredno, za spoznanje, kje pravzaprav so prave vrednosti operno-glasbene kompozicije.

Dokler pa ne bo širši krog poslušalcev globlje vzgojen, toliko časa bo moral tudi Puccini v repertoar. Zato ne bomo razpravljali o tem, ali je treba izvajati »Tosco« ali »Bohème« ali »Madame Butterfly«. To je stvar razvrstitve, ki jo naj opravlja vodstvo čisto interno. Še to nima pomena, da bi n. pr. »Bohème« ali »Mme Butterfly« zagovarjali, češ da je tu zasnova dejanja manj groba. Puccini je pač Puccini. Pozneje nekoč, v času, ki je še nesluteno daleč in ki ga mora vsaka kulturna rast šele trudoma doseči, bodo seveda Puccini et comp. pozabljeni.

Kot kuriozum pa vendarle povem zanimiv spominček iz ozračja predvojne Ljubljane. Nekoč, ko sem bil še študent na konservatoriju in sem s svojimi tovariši vred klečal pred Bachom, ko so se mi odpirale oči za praznoto Puccinijeve koncepcije in sem Pucciniju v sebi morda delal tudi krivico, ker še nisem dozorel, da bi znal videti tudi njegove kvalitete, sem se ob neki priložnosti pogovarjal z Antonom Lajovcem in z basistom Mirkom Pugljem o Bachu. Lajovic je bil tedaj precej ostro naperjen proti nemški glasbeni kulturi, in ko smo govorili o lepoti Bachove melodike, je rekel: Res lepa je kakšna Puccinijeva opera. — Nama s Pugljem je kar sapo zaprlo. Seveda sem tedaj priznaval različnost okusa, pogojeno z različno rastjo in karakterjem psihe, vendar tega še dolgo nisem odpustil Lajovcu, čeprav sem ga kot intuitivnega umetnika in oblikovalca zelo spoštoval. Navedem pa ta dogodek zato, ker je jasno, da ima Puccinijeva melodika celo v tako pomembnih skladateljih svoje občudovalce, če ne pristaše. Kajpak, to je za nami. Danes uvrščamo Puccinija po vrednosti v bližino kake boljše salonske glasbe, čeprav mu s tem delamo malo krivice.

Operni ansambel je v teh predstavah, zlasti v »Tosci«, kjer nosijo težo solisti, pokazal nedvomno evropsko raven. Bukovčeva, Korošec in Smerkolj so zreli za kateri koli oder razen morda za najvišje reproduktivne dejavnosti, kolikor jih danes sploh imamo.

Ker sem se že boril za Švaro, za priznanje njegovemu delu, kolikor ga zasluži, je pred menoj še ena dolžnost. Pomeniti se je treba o Tomčevi kantati »Stara pravda«. Akademski pevski zbor si je izbral to, po vsebini vsekakor aktualno pesnitev in poveril njeno komponiranje Matiji Tomcu. Ta je veljal od nekdanj za najboljšega zbarskega skladatelja za Emilom Adamičem. Dosegel je ta sloves z odličnimi zbori, predvsem s tistimi, ki imajo za svojo motiviko našo ljudsko pesem. Vendar je tudi nekaj drugih Tomčevih zborov, ki neposredno narodne motivike nimajo, pa so z občutkom za zdravo tonalnost, za nešablonsko in arhitektonsko izvrstno glasbeno koncepcijo zasnovani v nekem idealnem ravnovesju med precej lahko umljivostjo in med največjo resnobo glasbene fakture. Mislim na zборе kakor so »Galjot«, »Vlahi« itd. Zaupanje Tomcu je bilo torej docela upravičeno, mislim celo, da ni med nami nikogar,

ki bi se mogel lotiti Aškerčevega besedila z večjim upanjem na uspeh in ki bi to upanje tako izpolnil, kakor ga je Tome.

Uspeh, strogo gledano, ni popoln. Zborovski odstavki so v Tomčevi »Stari pravdic« odlični. Zvok je tako prodoren, obenem prosojen, kompozicijska ideja tako jasna, melodično in arhitektonsko zaključena, harmonično zaokrožena, da smo tega dela res lahko veseli. Kar je pomanjkljivo, so — deloma — odstavki s solisti, predvsem pa klavirska spremljava. Težko nam je, ko gledamo dovršene zbarske takte, pri tem pa klavir ni niti zvočno niti ože instrumentalno dognano napisan, še daleč ne tako dognano kakor zbor. Tome je preveč enostranski. Sicer je kazalo vse njegovo delo dosedaj na to, da je usmerjen — čisto tehnično mišljeno — preveč v vokal. Na ta način morajo dela, ki vokal kombinirajo z instrumentalom, ostati na manj dognani ravni, kar je seveda velikanska škoda. Eno sredstvo je še: klavirski part bi moral skladatelj instrumentirati za orkester. Zvok mešanega zbora in klavir se ne prenašata dobro. Pa ne samo to. Ves učinek dramatično pripovednega teksta bi bil s simfoničnim orkestrom podan vse drugače. Ne gre seveda samo za zunanji učinek zvoka in barve, temveč za notranjo *težo* izraza, ki ga sedaj klavir spričo mogočne zborovske koncepcije čisto ne bogljeno nosi in tej le slabo sekundira. Če gre Tomcu za čistoto kompozicije, če se — nekako asketsko — odreka zvočnim in barvnim učinkom orkestra (kar je n. pr. čisto jasno storil tako v instrumentaciji kakor tudi v suhotni fakturi kompozicijskega stavka samega že pri svoji znani kantati »Križev pot« na besedilo Tauferjeve) — potem bi lahko to svojo željo ali namero uresničil z načinom kompozicijske zasnove orkestralnega parta. Ta naj bi bil klasicističen ali tudi predklasicističen. Dovolj vzorov za to imamo v moderni svetovni literaturi. Potem bi bilo namreč doseženo ravnovesje med vokalnim in instrumentalnim delom, česar sedaj ni.

Še eno pripombo bi bilo treba reči: ritmično melodična dikcija nekaterih odstavkov, ki jih pojo solisti, je tu in tam preveč stereotipna. Samo ponekod. Melodično ritmični tok se preveč dosledno drži tekstovnih cezur in rim, tako da nastanejo v glasbi pogostne kadence enake ritmične dikcije, kar seveda dela te takte monotone. To bi bila edina utemeljena pripomba glede same kompozicijske zasnove.

Ideološka oporečnost, ki jo je Tomcu nekdo očital, pa je docela izmišljena in je noben glasbenik ni vzel resno.

Ko smo že pri razpravljanju o novih kompozicijah, moram omeniti naš najmlajši naraščaj, absolvente na Akademiji za glasbo in študente kompozicije, ki so tik pred absolutorijem. Nikoli ni bilo v zgodovini slovenskega glasbenega šolstva take skupine resno stremečih fantov, ki bi na tej stopnji toliko znali in tudi že pokazali. S tem nočem prerokovati nobenega velikega življenjskega uspeha kateremu koli izmed njih. Ta bo prišel, če bodo za to izpolnjeni pogoji, ki jih glasbenik sproti ustvarja. Osnova je tu, in to dobra osnova.

Kakor so mladi, si ti fantje vendarle že ustvarjajo svojo karakteristiko. Tako sta Alojz Srebotnjak in Samo Vremšak pretežno intuitivno pomembna, medtem ko ima n. pr. Petrič dober oblikovalni dar. Za bodočnost te generacije se nikar ne bojmo. Svojo nalogo bo opravila, če sodimo po teh lepih začetkih, najmanj tako dobro, kakor so jo opravile dosedanje generacije.

Koncertno življenje je sicer potekalo na zelo visoki ravni. Imeli smo v gostéh prominentne umetnike. Med nje so se uvrščali jugoslovanski reproduk-

tivci in jim bili po nekaterih straneh enakovredni. S filharmoničnim orkestrom so sodelovali: Kendall Taylor (Brahmsov koncert v B), violinist Ruggiero Ricci (Paganinijev koncert v D), pianist Jurij Bukov (Beethovnov koncert v Es), Max Rostal (Beethovnov violinski koncert v D), od domačih umetnikov pa Igor Ozim (Mozartov violinski koncert v A), Nada Vidmarjeva (Mozartova kantata Exultate, jubilate), Jelka Staničeva z Brahmsovim violinskim koncertom v D in Anton Trost s Škerjančevim klavirskim koncertom.

Solistične koncerte so dali pianisti: Nikola Astrinides, Aleksander Borovski, Aldo Ciccolini, Fu Tsun, Kyoko Tanaka, Hans Leygraf, Olga Jovanović, Melita Lorković in Ladislav Palfi. Violinisti: Hanrik Szeryng, Marija Mihajlović (s pianistko, sestro Olgo Mihajlović), Pina Carmirelli. Od komornih koncertov so bili uspešni koncert tria Ebert z Dunaja in koncert *ljubljskih* komornih reproduktivcev (Dermelj, Prevoršek, Zalokar, Lobetova in Lipovšek).

Vseh teh imen nisem naštel zato, ker bi bilo za našo revijo važno kronološko popolno poročilo, temveč zato, da pokažem na različnost izbire po narodnosti, pa tudi po interpretaciji. Kako igrajo naši reproduktivci, vemo. Pianisti Lorkovičeva, Jovanovičeva in Palfi so na mednarodni ravni. Jugoslovanska pianistična šola je torej vendarle dosegla evropsko stopnjo. Vse tri akademije, beograjska, zagrebška in nič manj ljubljanska (kakor se kaže na javnih nastopih in tekmovanjih), imajo pri tem svoje zasluge, seveda pa tudi od Zveze glasbenih umetnikov organizirana medrepubliška tekmovanja, ki jih je dosedaj bilo že šest in je sedmo na vidiku jeseni tega leta zopet v Ljubljani.

Zanimivi so bili tuji gostje, predvsem dva umetnika z daljnega Vzhoda. Kitajec je pokazal rezultate sto in stoletne kulture, ki v svojih pripadnikih rodi take individue, da so nosilci prizadevanj vseh časov pred njimi. Kakor je n. pr. Fu Tsun igral Debussyja, ga zmore samo ali nenehno intuitivno nadarjen umetnik ali pa član naroda, ki se je z odtenki drobnih in prefinjenih čustvovanj bavil sto in sto let. Nehote smo mislili pri tem na dosežke kitajske pesemske lirike in razumeli smo, kako da Kitajci tudi umetnine evropskega sloga, zlasti tiste, ki je njih moč v barvah in vseh sličnih finesah, podajajo evropskim umetnikom povsem enakovredno. Nekje se v skrajnih čustvenih odtenkih človeška psiha le ujame med seboj, četudi nas ločijo cele zemljine. — Japonka Kyoko Tanaka je bila drugačna. Rekel bi, mnogo bolj materialna, bolj konkretna, zdelo se mi je, da prinaša s seboj duha moderne Japonske, dežele industrije, tehnike, skozi katero pa vendarle pogleda tu in tam cvetoča češnjeva vejica in za njo zasneženi vrh ognjenika. Toda videti je bilo, da obožuje pianistka bolj evropsko tehnično dospelost kakor plemenitost naše tradicije.

Pred poslušalcem, ki je malo razgledan v sodobnem umetniškem svetu, pa se odpirajo na vse strani vprašanja in problemi. N. pr. problem komorne glasbe! Slišali smo v celem le tri prave komorne večere. Ebert trio z Dunaja igra vse skladbe na pamet, toda nekoliko suho, sestri Mihajlovičevi sta igrali tri sonate z veliko rutino starih interpretk, ljubljanski komorni glasbeniki pa z lepo poetičnostjo v interpretaciji in dobro gradnjo velike forme (Franckov klavirski kvintet). Problem komorne glasbe pa vidim v tem: v naših prizadevanjih, glasbo nuditi čim širšemu krogu ljudstva, ostajajo nujno finejša oblikovanja tako kompozicijskega značaja kakor reproduktivne dejavnosti nekoliko v

ozadju. Ker pa sega nova muzika bolj po komornih formah in komornih zasedbah in ker ni dvoma, da velika simfonija trenutno ne doživlja zelo bogatega razcveta, je ostrina tega problema precej boleča. Ali se bomo mogli v širokih krogih obdržati na isti višini skrajnih dosežkov v kompozicijskem ustvarjanju, če naše življenje tega ne potrebuje v toliki meri? Ta problem je seveda tudi na zahodu. Toda krog dojemljivih poslušalcev za občutljivejšo glasbo, kakor je komorna, je tam večji. Sicer pa vse življenje teži k neki kolektivizaciji družbenih form. Pred nekaj desetletji bi si še ne mogli misliti tako na široko zasnovane organizacije, kakor je »Jeunesse musicale«, ali pa tako izmenjavanje novih skladb, kakor ga n. pr. sedaj forsira UNESCO. Vsekakor je staro komorno življenje v zatonu. Da bo — in to kmalu — nastopilo drugo, ki mu bo po notranjem pomenu adekvatno, ni nobenega dvoma, le na prehodni dobi smo še in niso nam jasne oblike, kako se bo to izvršilo in dogajalo.

Drugi problem je n. pr. vprašanje sodobne interpretacije. Neko prekletstvo tehnike zasleduje tudi interpreta. Morda že rastejo, nam še neopazni novi poganjki plemenitejše interpretacijske kulture, poganjki, ki imajo svoj izvor v spoznanju, kako brez blagoslova je igra, ki stremi za čim popolnejšim podajanjem not in *samo* za tem. Zunanja muzikalnost je seveda lastna vsem interpretom, ki si upajo na današnji koncertni oder. Toda ne gre zgolj za »muzikalno« podajanje glasbe, t. j. po principih muzikalne logike, ravnovesja itd., temveč za tisto, kar je še skrito za notami in za — zgolj muzikalnim — izrazom. Gre za globoko, resnično in čisto določeno, čeprav neskončno variirano doživetje zvokov, ki jih podajamo. Gre za to, da z interpretacijo res nekaj povemo. Kaj — to naj vsak sam presodi, sam-interpret, sam-poslušalec. Če pa — kakor je danes tako pogostna navada — stremimo v glavnem za tem, da skladbo odigramo tehnično popolno in pri tem seveda muzikalno, potem je to premalo.

Zadnjič me je obiskala pianistka Bratuševa iz Trsta. Pripovedovala mi je zgodbo s kursa, ki se ga je udeležila pri Alfredu Cortotu. Neki — menda najboljši — japonski pianist je odigral Beethovno »Appassionato« v nezaslišanem tempu. Publika, prevzeta od igre, oslepljena od tehnične popolnosti, je izbruhnila v aplavz, čeprav je ta pri teh priložnostih prepovedan. Cortot je vstal, razburjen zamahnil z roko in zavpil, naj nehajo. »Da,« — je potem dejal — »igral je dobro klavir, a ne Beethovna.«

Starček Cortot naj bo zahvaljen za luč, ki jo njegovo znanje, ugled in njegovo pojmovanje interpretacijske umetnosti prinašajo zaslepljenim ljudem.

Še nekaj o zborovskih koncertih. Za našo kompozicijo najvažnejši je bil koncert slovenskih zborovskih skladb Srebotnjaka, Liparja, Lipovška, Ukmarja, Cvetka, Gobca, Adamiča. Bile so to povečini nove skladbe, deloma tiste, ki so bile nagrajene na natečaju Zveze Svobod. Ta zveza je sedaj prvič stopila v javnost s programom, ki naj okrepi zborovsko kompozicijsko delovanje, in je v ta namen razpisala že lani nagrade za najboljša dela. Verjamem, da ta natečaj ni uspel tako, kakor so si morda razpisovalci zamislili. Skladatelji so vložili predvsem nova dela, ki so seveda problematična. Toda nikar ne mislimo, da Zveza Svobod ni s tem storila pozitivnega dela! Poglejmo malo v zgodovino naše lastne ustvarjalnosti in povejmo, katero delo je bilo ob nastanku res prav preценjeno? Neslutene so težave, ki se mu postavijo na pot. Najprej pojmovanje nove snovi same, potem pojmovanje skladateljevega osebnega stila, seveda

še težave pri interpretiranju novega dela, na katerega posebnosti se je treba navaditi. To povem zato, ker je čisto res, da so — po izvedbah na tem koncertu sodeč — le malokatera izmed del, ki so se po mnenju komisije sicer po svoji kompozicijski dospelosti odlikovala, zares uspela. O tem pač lahko govorim, ker sem sam prizadet. Moja »Letska motiva« n. pr. nista uspela, kakor sem si ju predstavljal. Isto mislim o Srebotnjakovi kompoziciji »Kdo je hodil« (na Kosovelov tekst), o mnogih Ukmarjevih zborih itd. Vendar verujem, da bo prišel čas, ko bodo tudi te skladbe prav cenjene. Seveda pa bodo tudi same po sebi opravile svojo nalogo, kot rezultati borbe za nov izraz, za novo zvočnost.

Res je, ti zbori niso poljudni. Toda ali naj v najvišjih vrstah umetnosti pišemo na toniki in dominantni? Ali naj morda sežemo po tistih sredstvih, ki jih je pokazal neki drug zborovski koncert, koncert starih madrigalov, motetov in koralov? Da, sezimo po vzorih tistega bogatega vsebinskega življenja in podajamo svoja doživetja, svoje aktualnosti z enako intenziteto ustvarjanja. Potem bomo našli svojo pot, svoj izraz in svojo aktualno vsebino. *Moramo* se priboriti do tipičnega slovenskega glasbenega izraza. Ta je le deloma dosežen. Presojajmo objektivno, kje se ta nahaja in brez osebnih pomislekov priznavajmo pozitivne izsledke v ustvarjanju.

Marijan Lipovšek