

guracij za klavir in orkester (tu naj omenim, da je v letošnji sezoni pianist Aci Bertonec izredno plodno razširil svoj repertoar. Poleg tega dela je izvajal še Gershwinov *Koncert* in Šostakovičev *Dvojni koncert s trobento*) so člani skupine predstavili tudi svoje štiri novosti: Stibiljev *Verz*, Božičeve *Improvizacije*, Stuhčeve *Diferenciacije* in Petričeve *Simfonične mutacije*. Razen Stuhca so bile vse skladbe poprej izvedene že z drugimi orkestri na raznih festivalih, kar priča o uveljavljanju naših mladih skladateljev tudi izven meja našega kulturnega kroga.

Morda bo kdo pogrešal besedo o poustvarjalni ravni koncertov in posameznih koncertantov. Dokler se borimo za to, da bi poslušalci predvsem cenili dela in njih avtorje, in dokler prevladuje občudovanje zunanjega blišča posameznih koncertantov (ne glede na to, kakšna prazna virtuozna dela izvajajo), se mi zdi bistveno oceniti glasbeno sezono v našem mestu s stališča programske politike in deleža naše ustvarjalne moči v njej. Poustvarjalna raven tako ali tako drži soliden nivo, ki ga nekatere izjeme — pozitivne ali negativne — pač bistveno ne izpremene. Mnogo bolj razveseljivo bi bilo, ko bi lahko zapisali, da so se izvajalci zavzeto trudili oživljati sodobne umetnine in pričeli celo iskati stilno adekvatne interpretacije teh del.

Ivo Petrić

ZAGREB 1965. Poglejmo za uvod statistiko. Zagrebški glasbeni bienale, tretji po vrsti in doslej največji, je v dvanajstih dneh (12. — 23. maja) ponudil obiskovalcem 36 prireditev in na njih 145 del, med katerimi je bilo 23 takih, ki so doživela krstno izvedbo. Spoznali smo ali obnovili znanstva z nič manj kot sto enim skladateljem iz 20 dežel, od Japonske do Mehike, ter poslušali 1544 izvajalcev, združenih v 4 simfoničnih orkestrih, 4 zborih, 17 komornih, 4 opernih oziroma baletnih in 1 komorno-plesnem ansamblu, ki jih je vodilo 22 dirigentov; med njimi ali pa samostojno je nastopilo 45 koncertnih, 48 opernih in 62 baletnih solistov. Ves ta panoptikum je mimo dovolj številnih gostov spremljalo tudi 47 tujih ter 53 domačih novinarjev in glasbenih kritikov — na kratko 100 ljudi, ki so po dobršnem delu sveta poročali zainteresiranemu občinstvu svoje vtise, pomisleke in dognanja ob zagrebških dogodkih, saj je končno tem dogodkom sledilo 21770 poslušalcev in gledalcev.

Razume se, da ni manjkalo pohval, navdušenih izjav in priznanj, ki jih je festivalsko vodstvo prek tiska in zlasti svojega biltena ponujalo ljudem. Statistika, predvsem pa razmišljanja ob zaključku festivala pa so nas opozorila tudi na nekaj drugačnih podatkov. — Prvi bienale pred štirimi leti je trajal 7 dni in predstavil 20 del 17 Jugoslovanov, drugi se je razširil na devet dni, med katerimi je doživelo izvedbe 29 del 24 domačih skladateljev. Letošnji je potreboval 12 dni za 19 opusov 13 državljanov SFRJ. To je seveda le ena plat medalje, nekoliko ozka je in stanovsko omejena: mednarodni festival sodobne muzike ne more in ne sme rasti samo na domačem vrtičku. Čeprav so nam njegove gredice najljubše (ali bi nam vsaj morale biti), na njih vendar ne pridelamo vsega, kar je potrebno za normalno življenje. Pobrskajmo zato še nekoliko po spominih. Prvi bienale je bil nedvomno odkritje, veselo odkritje, da smo se končno premaknili s stranskega tira provincialne postaje ter se

napotili v svet. Pokazal je, da se zunaj naših skrbno branjenih meja dogajajo zanimive in pomembne reči, ki niti niso tako grozovite in nevarne, kot so nam jih skušali predstaviti učitelji in varuhi zdrave domačnosti. Dve leti pozneje je drugi bienale že trdno stopil v mednarodno areno: svet je priznal njegovo vrednost, program pa se je otrešel gole informativnosti ter samostojno in z upoštevanja vredno fiziognomijo segel v sredo dogodkov. Nihče se ni spraševal, ali je revija ali festival, nihče ni presenečen in z dobršno mero skepse obstal pred njegovim sporedom, ki je obljubljal mnogo in pokazal malo, nikogar ni prestrašila panorama sodobne muzike — ker se nihče ni čutil ujetega v slepo ulico navideznega modernizma. Vse to nam je ponudil tretji bienale.

Velikopoteznosti, obsegu in širini navkljub je dihalo iz njegovega ozračja nekaj utrujajočega. Ne običajna festivalska utrujenost, tudi ne zagrebška provincialna mondenost ali gonja tiste uborne družbe karieristov na znanstva, zveze in »prijateljstva«. To pozna sleherni obiskovalec festivalov. V zraku je bilo nekaj drugega, več ko to, slabše ko to. Največji bienale doslej je bil padeč: organizacijski, programski in čisto notranji, recimo jugoslovanski padeč vsega, kar nam je doslej pomenil in prinesel. Organizacija — bila je površna v tisoč malenkostih, ki obiskovalca najprej opozarjajo, da nekaj ni v redu. Komorni oder študentskega centra, kjer smo poslušali popoldanske koncerte, ni bil primeren prostor; ropot vlakov in ne posebno odlična akustika sta ga spremenila v hladno, brezbrizno areno, kjer je bila zbranstvo kaj huda zahteva. Glasbeni zavod s svojo preakustično dvorano za orkestralne koncerte, je bil žalostno urejen, zanemarjen, koncertni sporedi, ki so sicer izhajali točno, večkrat površni, nakup ali vsaj posojanje izvajanih partitur samo lepa želja in soba pri razstavi »Kako zapisovati sodobno glasbo« (menda prvi na svetu doslej) le malo primerna za zbrano poslušanje, študijske razgovore in pregled razstavljenih muzikalij.

To so bile nemara malenkosti, pomanjkljivosti, s katerimi se je treba sprijazniti na tako obsežnem festivalu, toda bile so opozorilo, da nekje nekaj ni prav. In tudi res ni bilo. Tiskovna konferenca 18. maja je pokazala, da se je (in bo) programska komisija bienala ukvarjala predvsem z zunanjim bliščem prireditev, s čim večjim številom nastopajočih in ne s programom, ki naj ga bolj ali manj določajo gostje sami — to pa je zadržek, ob katerem se je na videz tako vabljev repertoar III. bienala marsikdaj spreminjal v neužitne sporede in zaradi katerega je odgovor člana programske komisije ter sekretariata festivala Josipa Stojanovića na vprašanje o kriterijih programske komisije dobil čuden, niti najmanj prepričljiv prizvok. Tovariš Stojanović je namreč povedal tudi tole: »Razmeroma lahko bi bilo sestaviti program bienala samo iz najboljšega in najbolj priznanega v svetu. Toda prav v tem je nevarnost, zakaj bienale ne more bazirati izključno na že preverjenih vrednostih. Vrhu tega mora v določeni meri upoštevati tudi mišljenje renomiranih umetnikov — izvajalcev.«

Zadnji stavek je verjetno razumeti kot opravičilo sporeda otvoritvenega koncerta, kjer smo mimo Devčića, Szabelskega, Brittna in Fukushime poslušali tudi Barberjevo »Andromahino slovo« ter Hačaturjanov Koncert — rapsodijo za violončelo in orkester, deli, ki nikakor ne sodita na kakršen koli (še celo pa ne na otvoritveni) koncert festivala sodobne glasbe, če seveda ne priznamo za sodobno vse, kar je nastalo v 20. stoletju in pričnemo sestavljati programe od

Giordana, Mascagnija in Puccinija naprej, kakor je upravičeno očital bienalskemu vodstvu Petar Selem.

Poglejmo historiat tega uvodnega večera pobljže — zelo poučen je. V okvirnem sporedu, objavljenem novembra 1964, najdemo štiri dela: Barberjevo »Knoxville, Summer of 1915«, Brittnovo Simfonijo za violončelo in orkester. Concertino za flavto in orkester Boleslawa Szabelskega ter novo jugoslovansko skladbo, katere avtor še ni imenovan. Dobra dva meseca pred začetkom festivala beremo v bienalskem prospektu štiri imena: Barber, Britten, Kelemen, Szabelski — 12. maja zvečer pa smo po Devčičevem Prologu poslušali najprej Szabelskega in Brittna, nato pa Fukushima (»Hi-Kyo«), Barberja (»Andromahino slovo«) ter Hačaturjana (Koncert — rapsodija) ... vendar vse obljubljene soliste: Martino Arroyo (New York), Severina Gazzellonija (Rim) in Mstislava Rostropoviča (Moskva). — Ne smemo prezreti zamisli tega koncerta: zajeti čim več narodnosti in tako manifestirati bistvo in pomen bienala. Seveda pa ne smemo pozabiti tudi njegovega osnovnega namena, torej sodobne — ali natančneje — moderne glasbe. Stojimo pred vprašanjem, kako je zašel na spored otvoritvenega koncerta poznoromantični Barber, če ne na predlog Martine Arroyo, ki jo je festivalsko vodstvo angažiralo v želji po velikih imenih in brez premisleka o programu, zakaj odlična sopranistka je nedvomno ponudila za izvedbo nekaj iz svojega stalnega repertoarja. Kaj je bilo torej pomembneje — mednarodni blesk ali spored? In če lahko ob Arroyi samo domnevamo, potem so nam kuloarski pogovori prvih dni odkrili dve drugi značilnosti koncerta: da je Kelemenova »Sub rosa« odpadla zaradi protesta orkestra Zagrebške filharmonije in da je izvedbo Hačaturjana terjal Rostropovič, ki sicer ni hotel nastopiti. Z drugimi besedami: upor domačega ansambla zoper vsaj na zunaj zelo avantgardno delo, ki ga je vodstvo očitno moralo umakniti, ter umik pred zahtevo znamenitega solista. Kar zadeva Kelemena, je »Sub rosa« doživela krst ob koncu bienala — na škodo Sakačevih »Prostorov«, kar je verjetno edinstven primer med festivali sodobne glasbe, kjer je, če drugega ne, poskrbljeno vsaj za to, da mednarodno občinstvo spozna vsa programirana domača dela (če le mogoče v kar najboljši izvedbi, česar o Zagrebškem bienalu ni mogoče trditi). In kar zadeva Rostropoviča (morda tudi Martino Arroyo): paradoksn je, da lahko, čeprav največji, solisti vsilijo festivalu dela iz čisto privatnih pobud, zaradi umetniško sicer polnokrvne, vendar izključno osebne afirmacije, da to vodstvo festivala sprejme ter skuša celo razložiti kot svoj namen kot potrditiv širine v pregledu sodobne glasbe. — Sicer pa: Rostropovič se je demantiral sam. Z dodano Bachovo sarabando je nehoče, a kot pravi umetnik postavil Hačaturjana na laž, saj so drobne, jasne linije Johanna Sebastiana učinkovale nepri-merno bolj moderno kot vse razmetavanje z armensko obarvanim, v ideji in realizaciji obupno revnim romanticizmom.

Takšna je torej »zadeva« otvoritvenega koncerta. Ne bil bi vreden analize, ko bi ostal osamljen spodrsrljaj in ne posledica načel programske komisije. Žal pa se mu je kmalu pridružilo tudi drugo neprijetno spoznanje: poslušali smo nekaj ansamblov, ki niso dosegli niti ravnih povprečne koncertne sezone, kaj šele festivalske kriterije. Ob njih je postalo vprašanje festival ali revija že kar boleče. V mislih imam Pihalni trio iz Salzburga, Dunajski komorni zbor, ansambel »Arturo Toscanini« iz Torina in nekatere soliste na obeh mešanih komornih koncertih. Za povrh so bili tudi sporedi teh nastopov slabi, šolski in nekritični: živo so spominjali na najlepša leta našega glasbenega »napredništva«.

ko so zavodi, ustanove in posamezniki (večkrat delajo tako še danes) izvajali moderna imena z začetnimi, »sprejemljivimi« opusi, da bi se menda v očeh domače kulturne srenje povzpeli med pametne zagovornike vsega »zares« naprednega. — Čemu so našete ansamble povabili na bienale, je ostala skrivnost. Cena zanje pa je bila zelo visoka. Domala ves prvi del festivala je nevarno nihal na meji šolske produkcije ter z obupnim dolgočasjem zastrupljujeval avditorij tja do najbolj navdušenih in potrpežljivih vrst. Kaj naj bi v sodobni glasbi pomenili tisti Petrovicsi, Arrieui, Ferraresi, Quaranteji, Eurici, Kalinski (če ostanemo v mejah omenjenih programov), ni dojel nihče. Toda izvajalci tudi redkim delom, ki so sodila na festival, niso bili kos. Bilj so (zavedam se ostrine te trditve) kratko malo nesposobni dojeti njihovo fakturo, netradicionalno dikcijo, zvočni svet; z eno besedo: tuja, nerazumljiva muzika, ki so jo skušali bolj ali manj spretno prebrati. Zato je ostala Srebotnjakova Serenata za flavto, oboo in fagot brez odmeva (spričo redko posejanih slovenskih del toliko večja škoda), nič bolje se ni godilo npr. Křeneku in Davidu, da o Bartokovih ljudskih pesmih v izvedbi Dunajskega komornega zbora, ki je v naših časnikih doživel toliko hvale, niti ne govorimo.

Programski »višek« je ta vrsta koncertov dosegla z nastopom Češkega noneta, virtuozno uigranega ansambla, ki je nepričakovano in brez razlage zamenjal napovedano »Musico vivo Pragensis«. Ne gre za to, da je bila zamenjava policijsko umna rešitev dobrega glasu češkega socialističnega realizma, da je kaj takega anno Domini 1965 sredi kulturno superiorne Evrope še vedno mogoče — konec koncev naj o tem premišljujejo Čehi sami... toda spored njihovega noneta je lahko pomenil samo dvoje: ali popolno nerazumevanje časa in diletantsko vztrajanje na zgrešeni doktrini, postavljeni brez resničnega odnosa do bistva katere koli umetnosti — ali pa resen upad nekaj tako bujnega glasbenega ustvarjanja, ki je izgubilo kriterije in zato vsebino ter se vzdržuje s plagiranjem nacionalnega kolorita in oblik, vsega tistega, kar je češki romantiki dajalo pristno vrednost. Nekaj bežnih trenutkov pri Habi in Kučeri ni zabrisalo vtisa, ki je ostal skrajno mučen: za muziko in kulturno politiko neke dežele, za bienale — in za nas, ki smo to spoznali.

Festivala sodobne glasbe seveda ni mogoče presojati po šestih koncertih, pa čeprav jih smemo razumeti kot pars pro toto. Ustavimo se torej še za trenutek ob izvajalcih, saj je jasno, da tudi najbolj izurjen krog glasbenikov v obilici prireditvev, ki jih je ponujal bienale, ne more pravilno dojemati novih del, če niso predstavljena v kar najboljši luči. Povedati je treba, da je večina solistov res opravičila svoj dober glas. Razumevanje modernega kompozicijskega stavka ter intenziteta, s katero so ga podajali Gazzelloni, Doroty Dorrow, Cathy Berberian, Aloys in Alfons Kontarsky, Rostropovič, Yvonne Loriod, Janigro, Došek, sta bila oddih in doživetje, prva sprostitvev po urah brezupne vljudnosti na komornem odru študentskega centra. Razodetja so se odpirala tudi ob igri kvarteta La Salle, Groupe Instrumental a Percussion, ansambla Melos, Het Danzi Kwinteta, Zagrebških solistov (dasiravno v tradicionalnem, dobro znanem sporedu, ki jim ni delal časti) — in primerjava s »Slavkom Ostercem ter Zagrebškim kvartetom je bila spodbudna, čeprav ne prvi ne drugi nista imela najbolj »srečnega« dne.

Precej drugačno podobo pa so pokazali nastopi Zagrebške in Beograjske filharmonije ter orkestra zagrebške RTV. Ne morem govoriti o Messiaenovi »Turangalili« (Beograjska filharmonija) in Hindemithovem Requiemu (Zagreb-

ška filharmonija), ker ju zaradi kolizije prireditev nisem slišal, tudi v tej zvezi ne kaže omenjati Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchestra, ki je vrhunski ansambel, pa čeprav v tako neugodnih okoliščinah, kot so bile zagrebške. Teža simfoničnih programov je visela na ramenih domačih orkestrov. — Vemo, da se zadnja leta zagrizeno borijo za mednarodni ugled, da ga marsikdaj zasluženo dosežejo, da potemtakem imajo kvalitete, ki jim jih ne gre odrekati. Te kvalitete so znane. Manj znane (manj priznane) so pomanjkljivosti, ki jih je bienale pokazal v zelo ostri luči. Spominjam se generalke za Kelemenovo »Sub rosa« z Zagrebško filharmonijo. Po protestih in obotavljanjih, o katerih je krožilo po mestu mnogo govoric, jo je Lukas Foss vendarle pripravil za izvedbo. Ne gre zdaj za vrednost skladbe, temveč za odnos, ki ga je na dan nastopa pokazal naš najboljši orkester do očitno popolnoma tuje mu glasbe; ob njem se je verjetno marsikdo izmed številnih poslušalcev spomnil resnosti ter profesionalne zavesti, s katero so kölnski gostje izvedli, postavim, Stockhausnove Gruppen. Je bila kompozicija slehernemu izmed skoraj stočlanskega ansambla všeč? Verjetno ne. Gre za nekaj več kot lasten »odnos« do muzike, za tisto glasbeno-tehnično osnovo, iz katere raste orkestrska interpretacija; ta mora biti pri moderni, zlasti avantgardni muziki izredno visoka — pa je pri nas tako nebogljena. Prej ko slej si bomo morali priznati, da si mednarodnega renomeja ni mogoče privoščiti samo z Beethovnom ali Čajkovskim. Premalo je, ker nam moči odpovedo že pri Brittnu. Njegovo Simfonijo za violončelo in orkester, op. 68 sem namreč spoznal lani jeseni z istim solistom in z orkestrom Berlinske filharmonije. Bila je izredno doživetje: oblikovna dognanost, sveža, za Brittna kar čudno nova govorica, izreden muzikantski polet — in Rostropovič jo je igral s tako neverjetno logičnim, čistim, skrajno intenzivnim odnosom do sleherne fraze, da je zaživela v idealni luči. (Nemara je mogoča nekoliko drugačna interpretacija, ta možnost ne zadeva bistva stvari.) Tudi v Zagrebu je Simfonijo igral Rostropovič, pa vendar je bil vtis medel, nejasen, ostalo ni drugega kot občudovanje njegovega mojstrstva ter komaj blede slutnja o konturah in vsebini partiture. Vsekakor: posledica pomanjkljive glasbeno-tehnične osnove orkestra ali širše — njegove profesionalne zavesti. Opazovali smo jo lahko še na koncertu orkestra RTV Zagreb, zlasti v obeh krstnih izvedbah (Radica, de Pablo), ko sta deli ostali domala neznanki in smo si pri Webernu in Dallapiccoli pomagali s spomini na druge interpretacije, čutiti jo je bilo, čeprav ob mnogo lažjih nalogah, tudi na obeh večerih baleta Bolšoj teatra, ki ga je spremljala Beograjska filharmonija. — Kakšen je pri tem delež odličnega dirigenta, je dokazal Lukas Foss na zaključnem koncertu, ki je izzvenel spodbudno ne samo pri Hindemithu in čudovitem Ivesovem »Vprašanju brez odgovora«, temveč tudi v Kelemenovi »Sub rosa«.

Spregovoriti bi morali še o problemih interpretacije na opernem odru, saj je z vablјivim kalejdoskopom gostovanj prav gledališki del bienala ves čas silil v ospredje. Tu so bili problemi zastavljeni precej više. Skoraj nikomur med nastopajočimi ne bi mogli očitati površnega ali celo krivičnega odnosa do muzike, ki mu je bila zaupana, orkestrski delež ni nikoli prestopil nedopustnih meja. Kar je bilo pomenkov in premišljanj, so se sukali okrog splošnih značilnosti uprizoritev, okrog stila predstav Sadler's Wells opere, Deutsche Staatsoper iz vzhodnega Berlina, Opere Hrvatskog narodnog kazališta ter seveda Bolšoj teatra. — Več kot pa je obetal repertoar. Na opernih deskah: Janaček, Bennett, Kurt Weill, Šostakovič in Kelemen, na baletnem

odru: Arif Melikov, Šcedrin, Kelemen in Motion, študijska skupina za nov ples iz (zahodnega) Berlina (nastopov Komornega ansambla svobodnega plesa ter Studia za sodobni ples iz Zagreba nisem videl) — nekje na sredini med obema: Weill, Stravinski, Schaefferjev »Opera-bus« in, če hočete tudi cirkuško plat, Bussottijev Theatre sonore-musical.

Operni delež bienala se pravzaprav ni zaključil s »Katarino Izmajlo«, tem mladostnim uspehom in znotraj sovjetskih meja nekoč tudi grehom Dmitrija Šostakoviča, ki ga je avtor sicer pazljivo očedil, a daje še vedno slutiti dragoceno neugnanost I. simfonije — temveč z javno diskusijo o »operi danes«. Na tej čez mero improvizirani in verjetno iz prevelikih osebnih ambicij rojeni razpravi je bilo mnogo govorenja po tistem Shakespearovem vzoru in cela vrsta že kar nerazumljivih primerjav. Težko je npr. dojeti zvezo med početjem Bussottijevega »Gledališča« in katerokoli obliko sodobne opere. Problem je precej bolj enostaven, se mi zdi. Cage, Bussotti, Chiari, tudi zagrebška skupinica okrog Foretića in Jezusa, ne iščejo novih form ali rešitev starih oblik, ampak obliko lastne afirmacije, ki ji služi sleherni prijem, sleherno sredstvo in uporabljajo absurd ne zaradi občutka brezizhodnosti, temveč kot dokaz svoje vzvišenosti, celo genialnosti — ta pa seveda med utrujeno in nekoliko naveličano festivalsko publiko najde vselej dovolj občinstva: občinstva, ki se zabava, čeprav je taka zabava grenka in pusti v poslušalcu še dolgo občutek zavestnega poneumljanja, grozljive in nepremišljene igrice z bistvom vsega, kar bi naj pomenilo človekovo bistvo sredi našega naprednega stoletja.

V premislek nam torej ostanejo Kurt Weill, Richard Rodney Bennett, Kelemen in nemara Schaeffer. Janaček je, žal, stvar preteklosti. Pravim žal, saj ko bi ne štel med tiste, ki so si znali s starimi sredstvi izoblikovati estetiko in stil (kot Stravinski v »Zgodbi o vojaku« ali Šostakovič v »Katarini Izmajlo«), ko bi torej veljal za sodobnega skladatelja... potem bi se sodba o sodobni operi iztekla še precej slabše za Bennetta, Kelemena in Schaefferja. — Weilla smo sprejeli kot zanimiv izlet v nedavno preteklost, o kateri govorimo, ne da bi jo natanko poznali. Ni redka dobitve, da je njegova muzika ekspressionistična, in res ima nekaj takih potez. Bistvene niso: naj poslušamo še tako pozorno, glasba teh del se sproti izmika »absolutnemu« dojetanju, čeprav za razliko od »Dviga in padca mesta Mahagonny« v »Sedmih smrtnih grehih malomeščanov« ni nezanimiva. Weill živi na odru samo z Brechtom, kar je gotovo ena najbolj redkih potez v operni literaturi. Je tista oblika glasbenega gledališča, ki je družbeno angažirano, ki ne sledi strogo umetniškimi, formalnim zakonom svoje zvrsti, temveč prosto družji posamezne elemente v samosvojo, umetniško bolj ali manj prepričljivo celoto. Cilj ji je družbeno, človeško osveščanje ljudi in ne estetska kategorija umetnosti, s pomočjo katere in skozi katero bi to dosegla. — Vendar sta bila Brecht-Weill v svojem početju mnogo bolj zanimiva, pristna in prepričljiva (tudi bolj odrska) kot Schaeffer v »Opera-busu«, o katerem je kot libretist in idejni oče (glasbo je pisalo sedem drugih skladateljev) povedal tudi naslednje: »Opera-bus sledi takim umetniškimi imperativom, ki so v bistvu absurdni. Zelo težko je namreč napisati delo, ki je samo glasbeno ali samo odrsko. Lahko bi rekli, da je 19. stoletje uspelo triumfirati na obeh področjih obenem samo zaradi simplicistične narave svoje muzike in svojih dram. Za nas (ta plural je vsekakor mišljen v imenu Le Groupe de Recherche Musicales de l'ORTF, ki jo Schaeffer vodi — op. B. L.) ni dvoma, da ne moremo ničesar pričakovati od kopičenja zvokov in besed, pa tudi od smrtonos-

nega tekmovanja glasbene govoriče in eksplicitnih misli ne.« In še: »Iz vleči glasbenike iz orkestrske luknje, dati jim v predstavi funkcionalno vlogo, napraviti iz te predstave eksperiment za oko in morda za uho — to je, v glavnih potezah, namen Opere-busa, pošasti, ki je na pol poti med umetniškimi delom in omnibusom.« — Kljub tem, sicer ne novim, a dovolj zanimivim pogledom Schaefferju ni uspelo doseči, kar je obljubljal in verjetno pričakoval. Gotovo: družbenokritično je s svoje rousseaujevske zahtevo po vrnitvi k virom življenja nekoliko že vplival na poslušalce, bil je v nekaterih odlomkih bolj čisto glasben kot Brechtov in Weillov manifest, vendar je v prvem in drugem proti koncu zvođenel; zaradi že kar vsiljivega poudarjanja edino mogoče rešitve človeštva in verjetno zaradi prevelikega števila skladateljev, dasiravno je Schaeffer prav v tej potezi videl zagotovitev »bistvene enotnosti stila« in »naglašeni simbol kolektivnosti«. »Ekonomika sredstev... je vrhunski pečat umetnosti«, kot je zapisal v isti proklamaciji nekaj vrst pozneje.

Ostaneta še Bennett in Kelemen. O prvem smo slišali mnogo hvale — pred (odlično) izvedbo »Rudnikov žvepla« in po njej, Dramaturško so igra v igri. Po skladateljevih besedah: »zgodba o ciganih, ki so ubili bogatega starca in pričeli neko vrsto fantastičnega življenja kot gospodarji njegovega doma. V hišo se zateče skupina potujočih igralcev, ki jim kot povračilo za stanovanje in hrano ponudi zaigrati neko igro. Igra je seveda ista zgodba o bogatašu, ki sta ga ubila mlada žena in sluga.« Zapleta torej ni težko razumeti. »Umor je odkrit, igralci odidejo in pustijo za seboj strah — cigani spoznajo, da niso bili živi ljudje iz krvi in mesa. Bili so igralska skupina, ki se je tu mudila pred sto leti in se je zdaj vrnila na obisk. Cigani tako ob koncu opere ostanejo sami z odkritim umorom.« — Zdelo se mi je potrebno obnoviti to vsebino po Bennettovih besedah, saj je več ko čudno, da se je 29-letni skladatelj ogrel za grozljivo romantično storijo. Kaj mu je lahko povedala kot človeku 20. stoletja, ki se je v razgovorih dovolj odločno, čeprav ne naravnost, prištel med sodobne skladatelje — in kaj je pravzaprav hotel povedati z njo sodobnemu občinstvu? Da ne bo dvomov: opera ni brez velikih odlik. Tu je izvrstni libreto, dramaturško zelo dognana, v fakturi trdna glasba in konec koncev celota, ki poslušalca ne pusti praznega. Za mladega avtorja vsekakor uspeh, toliko bolj, ker so »Rudniki žvepla« njegovo prvo celovečerno delo in šele druga opera. Toda spoznati v njej »bergovsko cerebralne vizije« ali odkrivati fantastični pomen natanko stoletnega presledka med premierami »Tristana in Izolde« ter »Rudnikov« (citiram dvoje misli iz razgovorov) je vsaj močno pretirano. Bennett se namreč še vedno vrti v začaranem »lepem« krogu straussovsko opojne orkestralne barvitosti in muzikalne dikcije, partituri res ni mogoče odreči varčnosti v uporabi orkestra, ki se je je mladi skladatelj naučil nemara pri Brittnu, več kot to pa ne. Stilno in idejno je pravi romantik.

Drugače Kelemen. Jugoslovanska premiera »Novega stanovalca« je bila majhen nesporazum: tekst Ionescove antidrame ni mogel zagotoviti »absurdnosti«, čeprav so jo kot »opero absurda« napovedovali in ponekod tudi sprejeli. Gotovo: družbenokritična ost »Novega stanovalca« je močna in pretresljiva, a to je pisateljeva zasluga. Glasba bi ob takem tekstu morala seči dlje, kar je Kelemen menda hotel. Kompozicijsko-tehnično se je Ionescu približal s pomočjo tako imenovane »postserialne tehnike« (definiral jo je kot kombinacijo strogo oblikovanih glasbenih elementov in amorfnih zvočnih slik, ostro izrezanih oblik in povsem svobodnih zvočnih form), vendar ta zanimivost ni dosegla

slušnega vtisa. Ne da bi bilo delo enolično, nasprotno, bilo je kar se da živopisno in za študij skladateljjeve tehnike verjetno ne brez pomena, vendar po glasbeno-vsebinski plati poslušalcem tuje. Pustilo jih je neprizadete, kar je ob besedilu »Novega stanovalca« verjetno narobe. Zdi se, da te opere ne bomo šteli med Kelemenove dobre stvaritve: manjka ji notranji vzgon, morda celo notranja nuja, iz katere bi morala nastati. — Vse drugače smo sprejeli istega večera »Zapuščene«: živa muzika, prizadeta, v svoji eruptivnosti kdaj pa kdaj celo romantično povedna, po govorici moderna in vsekakor vredna ugleda, ki ga skladatelj uživa. Žal, je Sertićeva koreografija tega »psihološkega baleta«, kakor ga je imenoval, prešla meje dobrega okusa na ljubo seksualni dražljivosti, ob kateri smo se z domotožjem spominjali skupine Motion, njenih čistih oblik in resnično novega izraza (nihče ni pri tem pozabil razlik med »absolutnim plesom« in »psihološkim baletom«).

Povsem starinski in prazen pa je stopil pred nas svet »Legende o ljubezni« Arifa Melikova. Kdor se še spominja »Bahčisarajske fontane« ve, kaj mislim. Iste formule, enaki prijemi, do pike taka neosebna muzika, šolska faktura, stereotipna dikcija — vse je teklo po predobro znanih, dolgočasnih tirnicah pravovernega realizma, ki se niti za trenutek ne spozabi nad svojo všečno pridnostjo in mu ni mar brezbrežnih prostranstev navdiha. Spet smo se morali spomniti Češkega noneta in koncertov, zaradi katerih je bila videti panorama sodobne glasbe tako brezupno ničeva in temna, da je postalo človeku žal izgubljenega časa in se ga je lotil ubijajoči nesmisel te mrtve »umetnosti«. Ščedrinov »Konjiček grbavček« je bil zato veselo potrdilo naravnega muzikantstva, ki ne more zgrešiti cilja, če je začelo z deli, kakršno je ta skladateljjeva diplomatska naloga. Drži: še smo čutili spono naučene tradicije, toda pretežni del partiture je zrasel na zdravem odnosu do ruske folklore — ne v smeri, ki jo je pokazal Bartok, temveč na poti, kjer je leta 1910 stal Stravinski z »Žar ptico«, vendar samostojno in z dobršno mero humorja, ki je v sodobni muziki tako neskončno redek gost. To je Ščedrina pripeljalo do Koncerta za orkester (kakor imenujejo v Evropi »Ozornije častuški«), do »Birokратиade« in verjetno ni pretirano, če od njega še marsikaj pričakujemo.

(Se nadaljuje)

Borut Loparnik



## GLASBA

ZAGREB 1965. (konec) Za panoramo moderne glasbe je bil torej gledališki del III. bienala le malo pomemben. Kar nam je festival lahko ponudil v premislek in orientacijo, se je zgodilo v koncertnih dvoranah, v tistem skoraj že nepreglednem mimohodu imen, stilov, prizadevanj, tehnik in mode, ki smo mu sledili dvanajest dni in je zaradi programske ohlapnosti pa nenačelnosti utrujal čisto po nepotrebnem, zaradi bogve kakšnih ozirov, zvez, prijateljstev in kar je še podobnih, po ljubi naši domovini čislanih vzrokov. Kaj bi nam lahko povedali Novak, Krejči, Zupanovič, Nigg, Bennett (Trio za flavto, oboo in klarinet), Goehr, Rzewski, Rabe, Otte in vrsta drugih — razen včasih drobnih nekaj besed o kompozicijski tehniki? Ob Rzewskem ali Otta je bil Niels Viggo Bentzon (V, klavirska sonata) sicer res nekoliko starinski, zato pa resničen muzik. Katera novost, ki je v dvorani nismo opazili, je torej pomagala naštetim na spored? Odgovoriti je verjetno težko. A tudi: kaj so nam s programiranimi deli povedali Milhaud, Hindemith (Koncert), Petrassi (Tri pesmi), Lutoslawski (Variacije na Paganinijevo temo), Berkeley, Ibert? V mozaiki njihovih portretov smo vtisnili droben, nepomemben kamačček. Ne trdim, da so bila dela slaba, bila so solidna, vendar za pregled sodobne glasbe leta 1965 nepomembna.

Zavedam se, da me lahko zadeneta očitek starokopitnosti, češ bienale ni namenjen samo velikim opusom, temveč vsaj v tolikšni meri tudi novim potem, poizkusom, tehnikam — in očitek nevarnega avantgardizma, ki skuša onemogočiti, kar ni nastalo v zadnjem času in ni skrajno moderno. Vse to smo že mnogokrat premleli. Če je potrebno, ponovimo še enkrat: ni kompozicijska tehnika, ki edina določa modernost skladbe, ni stil tisto čudežno znamenje, ki nezmotljivo pove, kaj sodi v naš čas in kaj ne, res pa pozna zgodovina le malo skladateljev, ki so ustvarjali velika dela s starimi sredstvi (bili so genialni). Seveda ni moderno pripovedovati obrabljenih zgodb z najnovejšo tehniko. Zelo težko je presoditi, kaj bo imelo prihodnost in kaj ne. Festivali sodobne (beri: moderne) muzike so namenjeni vsemu, kar je novo, novo po vsebini in zato v sredstvih, čeprav v naših dneh in po zakonih življenja res predvsem v sredstvih.

Kaj nam je v tej luči pokazal letošnji bienale? Nemara moj vtis ne bo pravilna podoba in je kdo drug razbral iz sporedov še drugačne poti. Teh poti je nešteto. Še vedno živimo v času, v katerem si mora vsak ustvariti svoj, neponovljiv stil. Z novimi sredstvi.

Pričnimo na najbolj neprijetni izmed steza, ki jih je Zagreb razgrnil pred nami. Stara je domala deset let in zelo je pohlevna v uspehih; imenuje se »kibernetska glasba«. Glasba, ki jo komponira elektronski računski stroj, seveda po določenih navodilih. Poslušali smo 3. in 4. stavek Hillerjeve »Illiac« suite, prvega dela te vrste, ki ne velja več kot dobra vaja pridnega učenca brez talenta. Zvočno ni moderno, saj je sestavljeno po zakonih klasične harmonije in kontrapunkta; vsa sodobnost tiči torej v dejstvu, da ga je sestavil stroj. Poizkusi te vrste so znani že dobrih tristo let, odkritje potemtakem ni razburljivo in malo verjetno je, da bi kdaj postalo »nevarno«. Nevarno je le, da sredi našega stoletja skupinica glasbenikov (in inženirjev) prepušča stroju najzlahtnejši del človekovega bistva, njegov navdih — da bi tako našla kaj novega. Komu naj rabijo neznan obzorja brez človekove inspiracije? Ne Xenakisov »St — 10/1 — 080262« ne odlomek Hillerjeve »Computer Cantate«, ki smo ga

slišali v Zagrebu, nista odgovorila na to osnovno vprašanje stohastične in kiber-  
netične muzike, ob katerem so površne komparacije s polifonijo kakega  
Ockeghema sicer mogoče, vendar je — če si jih dovolimo — tudi rezultat  
nedvoumen.

Drugačna, do bistva muzike nič manj nasilna ni pot, o kateri je govoril in  
jo z lastnimi skladbami skušal upravičiti Aestis Logothetis, pot tako imeno-  
vane «glasbene grafike». Srečal sem se z njo preteklo jesen, ko nam je v ber-  
linski umetnostni akademiji pojasnjeval neki Günther Maas svojo »Bildkompo-  
sition XI«. Na kratko: razlagal je abstraktno sliko, ki jo je po določenih, ne  
posebno logičnih načelih spremenil v elektronske zvoke, torej v skladbo, ki  
naj bi (kot vsaka) imela trdno in jasno gradnjo. — Bog ve, koliko je še takih:  
dovolj pametnih, dovolj zaverovanih v kombinatoriko, ki jih drži na površju.  
Potrebni so, seveda, morda celo bolj kot Hiller ali Bussotti, saj so drobci hu-  
musa, iz katerega bo nekoč nemara pognala mladika. Od nizozemskih šol sèm  
jih ni nobena doba tako zelo podpirala kot naša: čeprav mi je ta trenutek  
pred očmi Werfel, ki se mu je tako početje (razumljivo) upiralo. Pri Logothe-  
tisu sem si moral znova zastaviti vprašanje o tisti konstantni in skoraj vselej  
točni ugotovitvi, da je premalo zgolj na papirju dobra muzika. (Zavedam se  
njene skrajne relativnosti — saj bi kaj lahko zadela tudi nekatere izmed zadnjih  
Beethovnovih kvartetov pa Umetnost fuge in še marsikaj... in kdo ve, nemara  
jih je v času njih nastanka tudi zadevala, danes pa jih skušamo razumeti,  
trdimo, da jih razumemo itd. zaradi vzgoje, tradicije, snobizma. Nekaj je res-  
ta glasba daleč presega meje običajne človekove percepcije, treba jo je najprej  
razumeti, domisliti in šele nato dojeti, dasiravno ne smemo pozabiti bistvenega:  
da je zrasla iz notranje, čisto glasbene in šele nato človeške izpovedne nuje in  
da je prav zato — umetnost.) Ustavil sem se ob Logothetisu: ne, ker so bile  
njegove skladbe odločno predolge, razvlečene, brez napetosti (saj to se toliko-  
krat, tako usodno ponavlja), ne, ker jih je skušal — skušal, pravim — teoretično  
razložiti, razložiti predvsem njihove prednosti v notaciji, manj njihovo bistveno  
novost... ampak zavoljo osnovnega nesporazuma. Nikakršna, od zunaj dolo-  
čena struktura, naj bo že tehnična ali likovno-umetniška, ne more in nikoli ne  
bo mogla določati glasbene ureditve, glasbene strukture: zato ne, ker je ta nekaj  
bistveno drugega, ker je v svojem jedru tako neskončno občutljiva, natančna  
in (verjetno) preprosta. Razumem Logothetisa: rad bi ujel vse tisto ogromno  
zvočno prostranstvo, za katero ve, da je, da eksistira zunaj naše glasbe, čeprav  
smo jo razširili na elektronsko in konkretno. A kaj je njegov cilj — umetnost  
ali tehnično obvladovanje naravnega pojava, ki bo nemara kdaj res lahko  
rabilo umetnosti?

Veliko večino del, ki jih je na bienalu veljalo slišati, lahko združimo pod  
skupni imenovalec bolj ali manj trdnega ter osebno prilagojenega kompozicijsko-  
tehničnega sistema od dvanajsttotskega do serialnega, postserialnega in aleato-  
ričnega z vsemi razločki in odtenki. Edini, ki si je bil ustvaril drugačno govo-  
rico je Olivier Messiaen. Njegova klavirska suita »Premier catalogue d'oiseaux«,  
ki jo je z izredno energijo in spoštovanja vredno predanostjo izvedla Yvonne  
Loriod, je zgrajena na tonskih in ritmičnih zakonih ptičjega petja. Ni naključje,  
da je večina poslušalcev kljub izredni pianistki zapustila dvorano pred za-  
ključkom koncerta, zakaj slediti skoraj nedojemljivim ritmičnim odtenkom in  
harmonskim spremembam dobri dve uri in pri tem spoznavati, da je vsem  
kompozicijsko-tehničnim zanimivostim navkljub ta muzika za uho povsem

enolična, ozka v izboru klavirskih prijemov in se njene značilnosti vse bolj stapljajo v podobo komaj kje drzne romantike — to je terjalo tudi od glasbeno dovolj podkovanega občinstva preveč napora. Prvi katalog ptic je postal razočaranje, ne odkritje, razočaranje nad ustvarjalcem, ki je svojo bogato fantazijo žrtvoval sistemu, katerega bistvo bi ga moralo spodbujati k raznoličnosti. — Njegovo najbolj živo nasprotje sta bila verjetno tradicionalna Kirchner (Godalni kvartet) in Karl Amadeus Hartmann: z Osmo simfonijo je izpričal arhitektonsko moč in svobodna uporaba atonalnih sosledij ga ni zvalila iz trdne polifone gradnje. Manj sistema, a zato precej več samostojnosti. Bartok je delal tako (v Zagrebu smo slišali III. kvartet, Kontraste).

Vrsta drugih skladateljev nam je pokazala svoje zmage in poraze na daljših prostranstvih osvobojenih dvanajstih tonov. Lahko bi začeli pri Brittnu, čeravno so njegovo Simfonijo ocenili za še vedno tradicionalno muziko (resnica je nekoliko drugačna: nekatere teme ter odlomki v njih razvoju se bližajo serialnim postopkom) — ali pri Srebotnjaku, ki je bil na bienalu najbližji Schönbergovim naukom. Glavnina današnjih kompozicijsko-tehničnih prizadevanj pa je že precej dlje. Najbolj dosledno in premočrtno je stopil pred občinstvo Karlheinz Stockhausen. Gruppen za tri orkestre so tako stroge, ostre in netolerantne do vsega, kar bi lahko pokvarilo njihovo brezmadežno neoporečnost, da poslušavca zazebe do mozga. Čemu pravzaprav organizirati glasbeno snov v skupine zvokov, šumov in zvočnih šumov kot samostojnih celot, da bi tako nastala »funkcionalna glasba prostora«, ko pa si to mnogo laže privoščijo stereofonska tehnika? Kaj bi ostalo, če temu delu odvzamemo železno logiko — in logika, naj bo še tako trdna, nikoli ni bila edina vrednota glasbe!? Kako neprimerno bolj čist, resničen in pretresljiv v svoji dosledni koncentraciji je Webern, pa mu vendar ni mogoče očitati ne pomanjkanja logike ne premalo strogega glasbenega stavka. Razlik torej ni v principialni doslednosti, so v osebnosti skladateljev, katerih muzika je namenjena ljudem ali pa posvečena hermetični nedotaknjenosti sistema. Stockhausen se je znašel tam kot — Melikov, le da so nasprotniki, imena, besede nekoliko drugačni. Sorodnejši Webernu je bil Boulez s kantato »Le Visage nuptial«, Nono v pesmih življenja in ljubezni, »Sul ponte di Hiroshima« in doslej neznan Birtwistle (Monodija za sopran, flavto, violino in rog); manj stroga, kar zadeva serialno tehniko, tudi nekoliko proč od nje pa sta se pokazala Zimmermann v Dialogih za dva klavirja in orkester ter Szabelski. Tu spet srečamo Kelemena, njegov cikel pesmi za tenor in godala »O primavera«. Kar zadeva orkestralno »Sub rosa« je njen smisel verjetno zunaj glasbenih okvirov, v območjih, ki jih lahko presojava prejšnjim s karakternimi kot umetniškimi merili; moremo jo razumeti kot odpor zoper nekaj tradicionalnega, čeprav ni jasno, zakaj pravzaprav Milko Kelemen protestira in kaj je izzvalo ta glasbeno precej revni revolt. Drugače je s ciklom »O primavera«, ki nam nemara lahko razloži tudi nekaj potez »zaupnega« orkestralnega razodetja (»sub rosa« pomeni »zaupno«). Ne mislim postserialne tehnike, temveč različne po sili efekte, deplasiran električni zvonec, mečkanje papirja ter podobne »prijeme«, ki očitno nimajo nikakršne zveze s sicer dobrim glasbenim razvojem tega cikla in smo jih sprejeli kot objestnost — kaj naj bi sicer bili? V resnosti in čutu odgovornosti sta svojega učitelja na letošnjem bienalu krepko presešla Ruben Radica in Milan Stibilj. O prvem kaj več ni mogoče povedati, njegove »19 in 10. Interference za zbor in orkester« so bile izvedene tako pomanjkljivo, da smo si mukoma priborili le najbolj splošen vtis. Stibilj je imel več sreče, »Epervier de ta

faiblesse, domine!» po Michauxu za recitatorja in ansambel tolkal ga je pokazal v polni luči: bil je zelo strog, jasn, s tankim občutkom za mero in zvočne odnose, vendar še bolj koncizen kot kadarkoli doslej. Vsekakor delo, ki se nam ga ni treba sramovati.

Tako smo skoraj na koncu: pri skladateljih, ki so se izognili serialnosti, jo zapustili ali pa kljub njej širijo v svoji glasbi mamljivi vonj novih zvočnih prostranstev. Mislim predvsem na predstavnike Daljnega vzhoda: na Korejca Isanga Yuna ter na Japonca Kazua Fukushima in Shin-Ichi Matsushito, na Godalni kvartet Witolda Lutoslawskega (izredno delo), na Zimmermanna ter na dva Slovence: na Petrića v že znanih in dobrih »Mozaikih« ter na Primoža Ramovša, ki je edini med našimi skladatelji doživel na bienalu dve izvedbi: ponovitev še vse premalo cenjene »Enneafonije« ter krst »Fluktuacij«, ki so njeno nadaljevanje, nov dokaz, da skladatelj neprisljeno in naglo prerašča domače okvire. — To je obenem obračun o slovenskem deležu na letošnjem zagrebškem festivalu: Srebotnjak, Petrić, Stibilj, Ramovš. Predstavil nas je skopo, toda z vrednimi deli. V primerjavi z drugimi Jugoslovani se nam je godilo še dokaj dobro (izjema so seveda Hrvatje), vendar preslabo za vse, kar se je in se še godi na naših tleh — ter prestrogo. Kriteriji očitno niso bili enaki.

Sklenimo krog. Bienale je za nami. Poizkusil sem odgovoriti, kaj nam je pokazal, kje koristil, kakšna so pota sodobne glasbe skozi njegova očala in kje pravzaprav smo sredi takega odra mi, Slovenci, kajpak s pomočjo tistih, ki so lahko stopili nanj. Ponudil pa nam je še eno vprašanje. Bilo je tema dveh diskusij, ki sta skušali govoriti bolj ob njem kot o njem, in bilo je kar se da preprosto: »Kaj nam je glasba?« Iz mnogih besed smo izluščili mnogo vprašanj in skoraj nobenih odgovorov. Ne zgolj zato, ker je bila tema, kot je že navada, preširoka, tudi zato ne, ker se domala nihče od sodelujočih ni kdo ve kako pripravil na odgovor in sta bila dva dopoldneva bolj ali manj ležernega pomenkovanja za kaj takega odločno premalo. Resnico je verjetno najbolje zadel Schaeffer. Rekel je: »Nobene znanosti ni bilo doslej, ki bi lahko popolnoma raziskala, kaj je pravzaprav glasba. Ta problem v glasbi ni nov, čeprav se verjetno nikoli ni zastavljala tako zavestno in akutno kot danes. Skratka, problem, kaj je pravzaprav muzika, še nikoli ni našel popolnega odgovora.« — Stockhausen, ki so mu nekaj dni pozneje omenili Schaefferja, je samo zmignil z rameni: »Schaeffer ni glasbenik, ampak precej žalosten inženir.« In kmalu nato še: »Zame so važna dejstva.«

Borut Loparnik