
Kronika

O tej zbirki se mi je zdelo potrebno, da spregovorim nekaj besed, ker pričakujem, da bo Vasiljević rasel v tej meri visoko v skrivnost svojih razodetij, katerih prvi odsev je baš ta knjižica, redka izjema iz kopice sodobnikov enodnevnikov. To je človek svojega imena, ki utegne sčasoma razviti vse svoje že naznačene lastnosti in se otresti še omahovanj med lastnim izrazom in med časovno pobarvano medlo govoricu literatov. Glavno je, da ima — melodijo, melodijo, ki omamlja, prepričuje, osvaja.

Miran Jarc.

KRONIKA

Glasbena pisma iz Prage.

I.

Festival Mednarodnega udruženja za moderno glasbo.

Prago, izredno lepo prestolico tako odločne, živahne in agilne češkoslovaške republike, je doletela docela zaslužena čast: Mednarodno udruženje za moderno glasbo je priredilo v Pragi svoj prvi festival simfonične glasbe. Osnovano l. 1922. z namenom, da v čvrsto in neomajno zajednico zbere vse glasbenike modernih teženj vsega sveta in vseh narodov, je to udruženje ne samo prvovrstna artistska skupina, marveč tudi veren služabnik velikemu človeškemu idealu: miru med ljudmi. Bolj nego s čimerkoli, se bodo s kulturnimi stiki in vzajemnim kulturnim spoznavanjem zabrisali nemili spomini, živeči v dušah narodov, ki so si v strašni evropski vojni stali nasproti kot neprijatelji; samo na ta način se bo našla pot, ki moderno človeštvo pripelje do miru, kar se pravi do napredka. Mednarodno udruženje za moderno glasbo, ki mu stoji na čelu kot predsednik osrednjega odbora v Londonu Edward J. Dent, angleški glasbeni učenjak, ima danes, v drugem letu svojega obstanka, svoje narodne sekcije med sedemnajstimi narodi Evrope, osemnajsto sekcijo pa tvori skupina modernih glasbenikov severoameriških držav. Močan in silen aparat, krepka celina, v kateri poleg Nemcev sedé Belgijci in Francozi, ne glede na Rhur, poleg Poljakov Rusi, poleg Čehoslovakov Madžari. Politične in diplomatske zaostrenosti so za te kulturne borbe brez pomena. Ti so iznad principov, ki se jih poslužujejo politiki in diplomati na raznih kongresih in komisijah. Zánje je ena sama vera: vera v dušo, ki ne samo da krasi človeka, marveč ga tudi dviga nad žival; in samo ta duša bo mogla izprati pege, ki so zamazale civilizirane narode Evrope tedaj, ko so te narode vlastodržci pognali v krvavo klanje.

Ta zajednica najinteresantnejših duhov sodobne glasbene kulture — v katero moramo vstopiti čimprej tudi mi, Jugoslovani — je izbrala Prago kot forum, da razenj izpregovori svojo človečansko besedo s pomočjo zvokov instrumentov, zbranih v simfoničen sklad. Ti ljudje so verovali, da bo Praga imela sredstev, da verno poda, kar so oni izrazili po svojih umetniških delih. In niso se varali. Češka Filharmonija, ki se razvija že dolgo vrsto let, ki pa jo je definitivno dogradil in privedel do viška njen današnji šef, izredni umetnik in dirigent Vaclav Talich, ta Češka Filharmonija stoji danes na najvišji artistski višini, ne samo, ker je Talich privedel v absolutno skladnost vse elemente tega ansambla, marveč tudi radi tega, ker člani orkestra Češke Filharmonije predstavljajo neumorne glasbene fanatike. Samo iz tega se dá tolmačiti nadčloveško delo: da je Češka Filharmonija, pred katero so poleg Talicha stali svetovni dirigenti Georg Fitelberg

Kronika

iz Varšave, Fritz Reiner iz Cincinattija, Rudolf Schulz-Dornburg, Witkovski in Alfredo Casella, po treh dneh izkušenj tako globoko prodrli v duha in bistvo 15 orkestralnih del, med katerimi so bila vsega skupaj tri češka, in da je na treh koncertih — 31. maja, 1. in 2. junija — ta dela interpretirala, torej: ne svirala, temveč svirajoč oživotvarjala, dvigajoč iz vsakega dela posebej njegovo tajno, njegovo jedro. In ko so se po zadnji točki tretjega koncerta ob ovacijah prepolne Smetanove dvorane v Obecnem domu — kjer so se koncerti vršili — pojavili na podiju tudi vsi dirigenti, da bi s tem stopnjevali navdušenje občinstva — ta prizor je bil nekaj edinstvenega. Ginjen se je g. Talich, pooblaščen od svojih tovarišev dirigentov, v svojem in v imenu teh tujcev zahvalil lastnemu orkestru, da se je s svojim izrednim delom — z interpretacijo ogromnega in nadvse težkega programa — pokazal vrednega zaupanja, ki mu ga je izkazalo «Mednarodno udruženje za moderno glasbo». Uspeh Češke Filharmonije pomenja hkrati čast in prestiž češkega naroda na polju glasbene umetnosti.

Festival je bil otvorjen z aktom pietete napram Smetani, tvorcu modernega češkega glasbenega nacionalizma, z interpretacijo poslednjega simfoničnega dela Smetanovega iz leta 1883.: Praškim karnevalom. Smetana, ki je izgubil sluh in trpel od halucinacij, je v svojih svetlih trenutkih hotel v orkestralni suiti ovekovečiti igre, ki se igrajo v Pragi v karnevalu. Avtorjeva tragična smrt je onemogočila definitivno izvršitev te suite, od katere imamo samo uvod: Polonaise. Jedro festivala se je pričelo šele po tem uvodu, polnem emocije in lepote.

Jako težavno je v kratkih potezah dati splošno karakteristiko fizijonomije tega festivala. Eno je izven dvoma: vsi komponisti, ki so bili na programu zastopani, so vidno razodevali težnjo po glasbeni subjektivnosti. A prav tako jasno je, da so umetniške sile teh komponistov jako neenake, radi česar so tudi njih duševne koncepcije več ali manj krepke, se pravi, izrazite, tako da se niti iz daleka ne more reči, da je vse, kar je bilo na programu festivala, bilo hkratu tudi umetniško pomembno. Sama težnja po subjektivnosti je za umetniško kreacijo gotovo odločilnega pomena; toda lahko je, da interesantno umetniško delo, ki se rodi iz take težnje, ne vsebuje v sebi ničesar razen interesantnosti. Veliko vprašanje pa je, ali je umetniško delo, ki je interesantno, tudi veliko delo. Vsako veliko umetniško delo pa je hkratu tudi interesantno, ker je produkt originalne tvornosti, artistično, etično in moralno pomembne. Umetniška dela pa, ki nosijo na sebi pečat interesantnosti, lahko, da razen te interesantnosti nimajo nobenih drugih, ne artističnih, ne etičnih, ne moralnih odlik, radi česar so to pogosto celo v najboljšem slučaju več ali manj uspele pikantnosti, ki izvirajo iz špekulacije svojega avtorja, iz spretno uporabe tehničnih elementov, a se ne rode iz intimnega duševnega drhtaja svojega tvoritelja.

Takih interesantnih del, ki ne ostavljajo za seboj nobenega duševnega doživljanja, je bilo dovolj na vseh treh koncertih festivala. Med njimi so bila taka, ki so se s svojo nepretencijozno tehniko in artistično mehaniko glasila jako prijetno, predvsem mladostno sveži, niti najmanj pomembni, a lepo in diatonsko zgrajeni «Concerto per orchestra» mladega Vittorija Rietija, Italijana, rojenega pred 24 leti v Aleksandriji. Toda izraziti kako priznanje, pa bodisi celo take vrste, Rietijevemu rojaku, F. Malipieriju, za njegove orkestrske minijature *Impressioni dal vero* (terza parte), je absolutno nemogoče. Edina dobra stran teh minijatur je, da so kratke in se tako človek brž oddahne od teh neiskrenih kombinacij ritmov in zvokov, ki so jako daleč od umetnosti. Tudi ni umetnost nečuvveno predrzni *Mouvement symphonique «Pacific (231)»* Arturja Honeggerja,

Kronika

člana slovite pariške skupine levičarjev «Les Six». «Partitura, ki nosi naslov ‚Pacific‘ — pojasnuje Honegger sam — «je komponirana kot glorifikacija najkrepkejšega in najdovršenejšega tipa lokomotive. Jaz strastno ljubim lokomotive; zame so to živa bitja in jaz jih ljubim kakor ljubijo drugi ženske ali lepe konje. Komponirajočemu partituro ‚Pacific‘, mi ni šlo za to, da bi imitiral ropot, ki ga dela lokomotiva, marveč sem hotel z zvoki oživeti vtise, ki jih zaznavamo z očmi, in fizično radost, ki jo tedaj občutimo. Izšel sem od stvarnega opazovanja lokomotive, ki zbira, ko stoji, svoje sile; njenih naporov, ko se napenja, da potegne voz; pospešenosti naglice njenega gibanja, dokler ne doseže svoje lirične kulminacije, patetike vlaka od 300 ton, ki drvi skozi mračno noč z brzino 120 km na uro. Kot vzor sem izbral lokomotivo tipa ‚Pacific‘, marke 231 za brzovlake.» Ta kompozicija (!) «Pacific (231)» v bistvu ni nič drugega nego en sam neskončno dolg šum, skozi katerega udarja neka vrtoglava ritmika — mestoma jako interesantna —, ki črta topot koles pobesnelega ameriškega brzovlaka, najsi tudi avtor sam pravi, da ni šel za tem, da bi imitiral «ropot, ki ga dela lokomotiva». Ampak — je to mar glasba? — V isto kategorijo interesantnih kompozicij z nekoliko resnejšo osnovo spadata tudi Chant du rossignol, kalejdoskopsko pestra kompozicija Stravinskega, polna zvočne barvitosti in melizmatike slovanskega izvora, ter Bacchanale de la suite de «Antoine et Cléopâtre» od Florenta Schmitta, direktorja konzervatorija v Lyonu. Toda topli, odlični Concerto za vijolino in orkester poljskega modernista Karla Szymanovskega je imel dokaj več pomembnosti, dočim je bil izredno prepričevalno konstruirani Concerto za vijolino in orkester od Sergeja Prokofijeffa, mladega ruskega komponista, ki se je s tem svojim interesantnim delom izkazal za muzikalno individualnost prvega reda, pravo umetniško odkritje. Prokofijeff spretno stilizira bogato obliko v razporejanju sence in luči. Njegova glasba je živa v ritmu in gibčna v melodiki. To delo je interesantno, a vsebuje prav tako tudi polno umetniško preživljenih elementov, kakor tudi Concerto Szymanovskega, kar se pravi, da je pomembno. Prokofijeffa je stilsko zelo verno interpretiral Madžar Szigeti, krepak vijolinist, Szymanovskega pa z žensko toplino poljska vijolinistka Alma Moodie.

Toda vsa ta dela poleg dobro arhitektonsko zgrajenega «Psalma» za bariton in orkester od Švicarja Ernesta Blocha ter večje konstruiranega ciklusa pesmi s spremljevanjem orkestra po Mahlerjevem vzgledu od K. Horwitza pod naslovom «O smrti» ne značijo viška festivala. Težišče teh večerov je ležalo na štirih velikih simfonijah izpod peresa Čeha O. Ostrčila, ravnatelja opere Narodnega Divadla v Pragi, Angleža Arnolda Baxa, Letonca Edvarda Erdmana, Francoza Alberta Roussela in na simfonični poemi «Zorenje» (Zrañi) Čeha Jozefa Suka.

Vsi ti simfoniki so, sledeč svojemu instinktu, modelirali tradicionalno obliko simfonije po vzgledu znamenite Beethovnovе «Devete». Grandiozno zgrajena oblika simfonije je služila tem avtorjem, da položé vanjo, rekel bi, nekaj svoje glasbene metafizike, rešujoč na ta način poleg zvočnih problemov, ki predvsem zanimajo Ostrčila, tudi neke izvenmuzikalne probleme, ki izvirajo iz meditacije, iz neke mistične vizije, iz križanja realnih in irealnih pojavov. To ni glasba, pisana samo radi zvokov in ritmov, to so muzikalna dela, v katerih s pomočjo zvokov njih stvaritelji razodevajo ves kompleks svojega duha. Razume se, da je mestoma in deloma tudi v teh delih prevladoval neki sodobni pojav na polju simfonijskega stila: težnja po kombinaciji krepko kontrapunktiranih

Kronika

zvočnih mas — v tem pogledu presega Ostrčil vse druge — s čimer se dosega ogromna dinamična gradacija, ne vedno iskrena, prepričujoča, a dobro izvedena, to je nedvomno. Razen tega vnašajo ti simfoniki, tudi pod vplivom sodobnega stanja stvari, zelo pogosto v strogi stil simfonije stilizacijo pikantnih ritmov igre, zlasti Roussel, s čimer se ustvarja prijeten kontrast, a se včasih ruši enotnost simfoničnega sloga, kajti ta stilizacija ritma ni izvedena s tisto stilsko konskvenco, s katero je to delal Beethoven v svojih simfonijah, marveč so razlogi za to stilizacijo bolj pitoresknega izvora. Vrh tega so bili pogosto detajli v teh partiturah, posebno v Rousselovi simfoniji, ki so bili, dejal bi, objektivno umetniško zloženi, a ne konstruktivno občuteni, vsled česar je tudi trpela oblika.

Bilo pa je delo, ki se mu res ne dá prav nič očitati in ki je s svojo lepoto, krepkostjo in iskrenostjo nadkrililo vsa ostala dela iz vseh programov festivala: to delo je «Zorenje» velikega Jozefa Suka.

Toda o njem in o ostalih, jako interesantnih in pomembnih delih čeških komponistov, ki so bila izvajana na koncertih, prirejenih s strani češkoslovaške sekcije v okviru festivala, bo treba obširno in posebej govoriti. O tem bom pisal v prihodnjem pismu.

Miloje Milojević.

Gostovanje skupine «Moskovskega hudožestvenega teatra». Predstava, ki smo jo imeli o Hudožestvenem teatru, preden smo ga videli, je bila približno takale: popolnost, uresničenje gledališkega ideala, vsaj uresničenje ideala, ki si ga stavi neko pojmovanje gledališke umetnosti. Zato je vse z veseljem in obenem z nekako napetostjo pričakovalo prvega nastopa osebja, ki je gostovalo po srednji Evropi pred par leti. Glavna pozornost opazovanja je bila osredotočena na dve stvari: v režijskem delu na popolno podrejenost vsega osebja enotnemu razumevanju in tolmačenju režiserja, v igralskem pa na iskrenost in pristnost. V prvem oziru nas je takratno gostovanje izredno zadovoljilo.

Enotna volja, ki smo jo opazili v predstavah tega gledališča, je bila usmerjena v zmyslu umetniškega pojmovanja, ki ga abstraktno ni lahko izraziti, ki pa bo mogoče razviden iz sledečega primerjanja:

Med drugimi igrami, ki jih je tedaj skupina Hudožestvenikov uprizorila, je bil tudi Gorkega igrokaz «Na dnu». Isto dramo je uprizorilo tudi neko dunajsko gledališče. S primerjanjem lahko pričnemo pri pozorišču. Ruski oder je predstavljal velikomesten brlog, kakršen lahko eksistira, nemški je predstavljal beznico, kakršne ni; — značilna poteza ruskega odra je bila golota, uboštvo (torej lastnosti predmeta samega); značilnost nemškega odra — mračnost, obupnost (čuvstvu, ki naj jih ima gledalec). V tej razliki se skriva bistvena karakteristika dveh umetniških pojmovanj. V prvem je predvsem pozornost osredotočena na bistvene znake predmeta in pusti, da ta sam deluje na gledalca; drugo že samo zavzema potrebno stališče napram predmetu, ga skuša nekako izločiti in mimo njega vzbuditi čuvstva, ki naj jih gledalec ima. K istemu cilju, kot zmysel njihovega odra, je bilo usmerjeno tudi igranje obeh gledališč. Hudožestvenikom je šlo za prikazovanje življenja, sicer umetniško organiziranega in zgoščenega, toda vendarle življenja, ki v vseh svojih dimenzijah ostane v realnih mejah. Nemci drugače. Njihovo igranje je bilo stisnjeno v najglobljem kotičku odra in je hotelo biti in je tudi bilo podobno gomazenju potlačene golazni, ki z obupno silo stremi, da bi se izmotala izpod dušečega kamna. Vse — govorjenje in kretanje — je bilo prilagodeno temu osnovnemu tonu in je bilo resnično samo z ozirom na ta osnovni ton, ne pa z ozirom na življenje sploh. In če je rusko igranje izražalo, češ: «tole je življenje ljudi, izgubljenih ljudi, ki ga je avtor krstil «Na dnu», je izražalo nemško: «ljudje, zgrozite se, takole je življenje soljudi, ki so na dnu».