

Saj prav za to navsezadnje gre: državljan je človek, ki ne prepušča drugim skrbi, da bi odločali o njegovi in o skupni usodi.

Ker je demokracija bistveno odvisna od volje državljanov, ker terja trajen napor, ni nikoli zagotovljena. Nikoli ne moremo počivati ob njej, zaspati v njej.

Prav tako kot ne more biti zagotovljena, ne more biti popolna. Ni demokracije, ki bi bila dosežena in dopolnjena enkrat za vselej. Demokracija je tisto, za čimer se ženemo, kar ostaja na obzorju.

Ker demokracija nikoli ni popolnoma zagotovljena, pa je tudi vedno ogrožena. Ogrožajo jo njeni nasprotniki, o tem ni nikakega dvoma. Še dosti bolj pa jo ogroža malomarnost ali nedejavnost državljanov. Samo ti ji lahko dajejo življenje, noseč jo dan za dnem, delujoč v nenehni solidarnosti.

Prevedel J. G.

ZAPISKI

PO DRUGEM BIENALU SODOBNE GLASBE V ZAGREBU

Ivo Petrić

Moda mednarodnih festivalov sodobne glasbe sega krepko v čas pred drugo svetovno vojno. Leta 1922 so v Salzburgu zbrani skladatelji ustanovili Mednarodno združenje za sodobno glasbo (*Société Internationale de Musique Contemporaine — SIMC*), ki je odtlej prirejalo vsako leto v drugem mestu in v drugi državi festivale z deli svojih članov. Tej tradiciji se je priključilo še nekaj stalnih festivalskih mest: Benetke, Baden-Baden, Donaueschingen itd. Na teh festivalih so ustvarjalci lahko primerjali svoje dosežke in izmenjavali misli, ki so takrat močno spodbujale k novemu. Povojni glasbeni razvoj, ki je vsekakor burnejši od predvojnega, pa je prinesel poleg omenjenih festivalov še kopico novih. Skoraj vsako leto zaživi kak nov festival, tako da jim danes že stežka sledimo. Nekaj najpomembnejših med njimi — Varšava, Palermo, Benetke, SIMCov festival, Darmstadt, Donaueschingen — pa tvori jedro prizadevanj za sodobno glasbo našega časa. Tem pomembnim prireditvam se je v zadnjem času pridružil tudi naš festival v bienalnem zaporedju, katerega gostitelj in organizator je Zagreb.

Sprva je bilo obilo glasov, pa tudi ostrejših ugovorov proti takšni prireditvi v naši državi. Temu je bila kriva predvsem zaostalost in lagodnost večine naših skladateljev, ki so že pozabili na razgibano glasbeno življenje med obema vojnama. Za osebnosti, ki so bile v tistem času gonilna sila glasbenega razvoja — Osterca, Kogoja in Slavenskega — pa še nismo dobili pravega nadomestila. Zato je toliko bolj pogumno izzvenelo prizadevanje nekaterih mlajših skladateljev, ki so našli razumevanje in podporo pri naših koncertnih organizatorjih in odgovornih oblasteh in ki so za vsako ceno skušali osnovati

takšen festival tudi pri nas. Ta naj bi pregnal mrtvilo iz naših ustvarjalnih vrst, obenem pa pokazal širšemu glasbenemu občinstvu kakor tudi glasbenikom vseh strok, kaj se dogaja v glasbi širom po svetu.

Ko je prvi bienale pred dvema letoma zagledal luč sveta, smo takoj spoznali njegovo poslanstvo, čeprav sprva ni manjkalo tudi zelo ostrih obsodb. Fiziognomija bienala je upoštevala namreč tako rekoč vse usmeritve, ki pomembno vplivajo na razvoj sodobne glasbe. Tako smo lahko slišali — poleg domačih del — celo vrsto skladb, od najenostavnejših do ekstremno modernih eksperimentov. Za mnoge glasbenike je bil ta bienale prvi stik z elektronsko glasbo, nastop *Ensembla für Neue Musik* iz Kölna z deli Stockhausna, Cagea in drugih pa pravi šok za vse tiste, ki so se zvesto oklepali tradicije. Seveda je bienale prinašal tudi vrsto že uveljavljenih del sodobne glasbe — tako imenovano klasiko moderne — ki so dala možnost primerjave in zagotovilo za solidno osnovo povojnega razvoja. Skratka — vsakdo je v programu lahko našel nekaj, kar mu je ustrezalo — bodisi kot osebnosti ali pa kot privržencu te ali one kompozicijske tehnike.

Naša glasba je bila v času 1. bienala ravno na začetku nemirnega obdobja, ki nas danes vodi v sodobnejše usmeritve. Nekaj skladateljev je že pogumneje stopilo na pot, ki so jo utrli ustvarjalci iz drugih dežel, ostali pa so se začeli tedaj ravno osveščati. Sem seveda ne štejem tistih skladateljev, ki so že jasno izpričali svojo pripadnost h glasbenemu jeziku preteklosti in v njem dosegli tudi vidne in pomembne rezultate. Ti so slejkoprej vztrajali na svojih položajih. To se mi zdi sicer pošteno, vendar jih bo najbrž neusmiljeni čas nekoliko razvrednotil, kolikor ne gre za izjemno močne osebnosti. Seveda s tem ne skušam zagovarjati modernizma za vsako ceno, marveč menim, da vsaka doba prinaša svojo lastno umetnost in da se slepo kopiranje preživelih obrazcev, šablon in manir ne more uveljaviti, kljub še tako dobrim namenom. Pri tem namreč ne smemo pozabiti, da so tudi v preteklih dobah velikani glasbene umetnosti vedno stopali vstric z razvojem (ali bolje: njih dela so narekovala takšen razvoj!) oziroma so med delom notranje zoreli. Takšnega procesa pa pri večini naših skladateljev že uveljavljene generacije odločno pogrešamo.

Kolikor so nekateri naši skladatelji že na 1. bienalu pokazali svojo zrelost v sodobnem smislu — Malec, Kelemen, Fribec, Sakač, Ramovš — smo pri drugih opazili očitna nagnjenja h kopiranju vzorov izpred druge svetovne vojne. Povojni avantgardizem tedaj še ni vplival na delo naših skladateljev. Skladatelj Milko Kelemen, glavni organizator zagrebškega bienala, je v uvodnem govoru na 2. bienalu opozoril na pomembnost takšnega festivala pri nas, ki predvsem spodbuja ustvarjalce in jim nudi sijajno informacijo o stanju glasbe v širokem glasbenem svetu. Kako je že prvi bienale odjeknil v vrstah naših skladateljev, smo lahko opazili v delih, ki so nastala med dvema bienaloma. Sledove izprememb smo opazili celo v delih takšnih skladateljev, ki so se bili odločno deklarirali za preživele slogovne usmeritve. Predvsem pa so se ponovno aktivirali tisti ustvarjalci, ki so pred vojno sledili Ostercu, Kogoju in Slavenskem. Nastala je cela vrsta del v nekakšnem dodekafonskem slogu — ki pa skoraj nobeno ne dosega niti Schönberga, kaj šele Weberna — in pri katerih so avtorji celo v naslovu določno opozarjali na svojo pripadnost modi (*Sedem dvanajsttonskih fragmentov, Concerto grosso dodecafono, Scherzo dodecafonico itd.*). Seveda takšna po sili uporaba dvanajsttonske tehnike v

tradicionalne svrhe ni mogla bistveno osvežiti glasbenega jezika svojih ustvarjalcev. Bistvenega premika v novo mišljenje ne predstavlja navidezna uporaba nekkih šablonskih sistemov, marveč kvalitetni premik v načinu obravnave vseh glasbenih elementov: vodenja posameznih glasov, vertikalne obravnave zvoka, barve, oblike, ritma itd.

Nasprotno so se prvi poizkusi nekakšnega modernizma pri nekaterih mlajših skladateljih nagibali predvsem v kopiranje Webernevega sloga, ki je medtem že zašel v totalno organizacijo. To je bil sicer ostrejši kvalitetni preskok v povsem netradicionalno smer, vendar za težko ceno brezosebnosti. To nevarnost so takrat zunaj že spoznali in večina skladateljev se je skušala odvrniti od suhega matematičnega oblikovanja. Tako je bil ravno čas med obema bienaloma izredno pomemben za razvoj sodobne glasbe. Pomembnejši festivali — predvsem v Darmstadtu, sedežu zapadnega eksperimentiranja, in v Varšavi, kjer je mlada poljska glasba vnašala svežino in življenje v najekstremnejše smeri — so dali slutiti, da bo sodobna glasba kmalu našla nova pota v oblikovanju glasbene govorice našega časa.

Najpomembnejše v glasbenem razvoju poslednjih let se mi zdi spoznanje, da skonstruirani sistemi ovirajo razvoj posameznih osebnosti, ki so se že začele vtapljati v množici epigonov. Ker je serijska glasba upoštevala predvsem tehnično plat vsake kompozicije, sta izraznost in vsebina postajali sčasoma nevažni. Tako smo dobili nekakšen mednarodni slog, ki je dolgočasil z množico enoličnih in sličnih del na vseh sodobnih festivalih poslednjih deset let. Odmik od takšnega načina komponiranja, pa najsi gre za poizkuse aleatorike ali glasbene grafike, iskanje novih zvočnih možnosti ali pa sintetiziranje najbolj uspešnih tehničnih prijemov, pomeni novo rehabilitacijo intuicije, inventivnosti in osebnosti vsakega posameznega skladatelja. Če smo prej pri ocenjevanju lahko rekli, da je neko delo tehnično boljše ali slabše oblikovano, pa sedaj že določno opažamo tistih nekaj vidnejših osebnosti, ki jasno izstopajo iz množice modnih ustvarjalcev, ki vedre in oblačijo na vseh sodobnih festivalih. Zato smo tudi zadnja leta mnogo strpnejši do del naše neposredne preteklosti. Skonstruirani sistemi so odklanjali skoraj vse, kar ni bilo napisano v duhu Antona Weberna, danes pa že zopet cenimo dela Hindemitha, Bartóka ali Stravinskega, če so le umetniško prepričljiva in enkratna. Izvedbe del klasikov moderne na sodobnih festivalih in navdušenje zanja odločno pričajo o tej moji trditvi. Le takšen odnos do tradicije — seveda brez slehernega kopiranja za vsako ceno — lahko zagotovi tudi najdrznejšim eksperimentom solidno osnovo in trajnejšo vrednost. Zdi se mi, da komponiranje od danes do jutri vse bolj izgublja svoj smisel in da skladatelji skušajo pisati zopet dela, ki naj bi imela trajnejšo vrednost. S tem se nekako blaži burni razvoj prvih povojnih let, ko je vsako leto prineslo nekaj novega in zavrglo vse, kar je bilo ustvarjenega pred tem.

Drugi bienale, ki je v dneh od 8. do 16. maja dal rekordno število prireditvev in zbral v Zagrebu množico prvovrstnih izvajalcev in uglednih gostov, je nadaljeval pot, začrtano pred dvema letoma. Na programih so se zvrstila dela od najpreprostejše narodne pesmi (v predavanju sovjetskega muzikologa Martinova) do poizkusov, ki najbrž ne sodijo več h glasbi (s tem merim na spektakularne prireditve Johna Cagea). V ta široki okvir, ki zaobjema vse, kar se danes dogaja v vseh vejah glasbenega ustvarjanja, je organizatorjem bienala uspelo razgrniti pestro paletu najrazličnejših stremeljenj v izvedbi mnogih domačih in tujih ansamblov in solistov. Mislim, da je predvsem po izvajalski

plati letošnji bienale prekosil skoraj vse podobne prireditve po svetu, kar so potrdili najvidnejši gostje festivala — med njimi Igor Stravinski, direktor hamburške opere Rolf Liebermann, poljski skladatelj Witold Lutoslawski, češki mojster Alois Haba in drugi. V tem kratkem času so se zvrstili nastopi hamburške opere, moskovske filharmonije, krakovskega komornega orkestra, baletne skupine *Dancer's Workshop* iz San Francisca, francoskega pihalnega kvinteta, odličnih solistik Zore Doluhanove (mezzosopranistke iz Moskve) in Geneviève Joy (pianistke iz Pariza) — poleg tega pa še vrsta domačih izvajalcev — med katerimi naj omenim vsaj zagrebški godalni kvartet, zagrebški jazz kvartet, zagrebško filharmonijo (katero je, kar je bila posebna atrakcija, dirigiral sam Igor Stravinski) ter zagrebško in beograjsko opero.

Večina gostov je zamerila organizatorjem, da so bile v večernih urah kar po dve prireditvi hkrati, česar si ni doslej privoščil še noben podoben festival. Tako nismo mogli obiskati mnogih prireditev, ki bi nas sicer zanimala, kar nas je posebno tisti dan, ko sta bili istočasno predstava Bergovega *Wozzecka* in nastop zagrebške filharmonije s Stravinskim, postavilo pred težko izbiro. Tako je zagrebški bienale, kar zadeva izbiro senzacionalnih prireditev, prekosil vsa pričakovanja. Edina šibka točka so bile nekatere podpoprečne izvedbe domačih del. Zagrebški umetniki, na katerih je slonel levji delež vseh nastopov, so bili namreč močno preobremenjeni, kar se je poznalo marsikateri izvedbi in kar je po nepotrebnem vrglo slabo luč na sicer odlično organizirani festival.

Posebnost bienala so bile izvedbe številnih sodobnih oper — poleg že omenjenega *Wozzecka* še druga Bergova opera *Lulu*, nadalje Dallapiccole *Ujetnik*, Stravinskega operi *Razuzdančeva usoda* in *Potop*, Brittnov *Sen kresne noči*, Prokofjeva *Igralec* in pa nekaj jugoslovanskih baletov (Brkanović, Kirigin, Fribec, Kelemen, Gostuški) poleg že omenjenega nastopa baleta iz San Francisca. Dunajski kritik Heribert Schreiber je izjavil, da je manjkala samo Schönbergova opera *Mojzes in Aaron*, da bi bil pregled najpomembnejših sodobnih oper popoln.

Druga značilnost bienala, ki so jo uvedli že pred dvema letoma, pa so bila predavanja znanih strokovnjakov sodobne glasbe in diskusije o perečih problemih našega časa. Tako so v panel-diskusiji nastopili vodja *Service de la Recherche* francoske radiotelevizije Pierre Schaeffer — oče konkretne glasbe, ameriški skladatelj in zagovornik sodobnega jaza Günther Schuller, poljski avantgardist Witold Lutoslawski, italijanski modernist Luigi Nono, nemški kritik Stuckenschmid, češki skladatelj — utemeljitelj četrttonske glasbe Alois Haba in drugi ter skušali v ostri polemiki dokazati pravilnost svojih stališč. Ta diskusija je pokazala, da je problem najekstremnejšega eksperimentiranja skoraj vsem trn v peti. Razgovor se je stalno sukal okoli osebnosti ali neosebnosti Johna Cagea, ki je izzvan ob koncu tudi nastopil kot zagovornik svoje estetike. Njegov neodadaizem smo spoznali že na prvem bienalu, sedaj pa je osebno prisostvoval v Zagrebu kot predavatelj in dirigent na atraktivnem nočnem koncertu, ki je izzval val ogorčenja in norčevanja pa tudi navdušenega pritrjevanja.

Osebno menim, da pomenijo njegovi nastopi po zvočni plati silno osiromašenje glasbe, vizualna plat, ki se poslužuje raznih nesmiselnosti, pa škoduje ugledu in serioznosti sodobne glasbe. Zagrizeni nasprotniki sodobne glasbe lahko namreč izkoristijo Cagea kot dokaz o nesmiselnosti eksperimentiranja, čeprav večina zagovornikov sodobne glasbe sploh nima nobenega opravka s

takšnimi *quasi* cirkuškimi paradami. Zdi se mi, da je Cage pred leti z uvajanjem prepariranega klavirja napravil velik korak v odkrivanju novih načinov igranja na tradicionalne instrumente, vse drugo, kar je sledilo, pa je zgolj pomanjkanje izvirnosti. Njegova estetika postavlja namreč vse doslej normalne stvari tolikanj na glavo, da skuša s tem diskvalificirati celotno glasbeno šolstvo, znanje komponiranja in javnega nastopanja sploh.

Kot posebno atrakcijo naj omenim nastop baletne skupine *Dancer's Workshop* iz San Francisca pod umetniškim vodstvom Ann Halprin. Mnenja o tem baletu so bila izredno deljena. Vsekakor pa mislim, da sodi takšen nastop med popolnoma resna prizadevanja, kakršnih pa seveda nismo vajeni in nas zato včasih prav hudo presenetijo. Če odštejem nekatere nepotrebne neodadastične izpade in predvsem razvlečenost samega dogajanja, se mi takšen način odrskega podajanja, kjer se ob podpori konkretne glasbe (ki edina lahko spremlja to zvrst umetnosti) na fantastičen način spajajo scena, kostumi, luči (!) in gibanje, zdi nekaj povsem novega in izredno zanimivega.

Zelo zanimivo sliko glasbenega razvoja posameznih dežel so podali sovjetski muzikolog Ivan Martinov, češki skladatelj in muzikolog Vaclav Kučera, poljski skladatelj Witold Lutoslawski, italijanski avantgardist Luigi Nono, ameriški skladatelj Günther Schuller in pa domačini: Milko Kelemen, dr. Dragotin Cvetko, Dušan Plavša in Branimir Sakač. Čeprav niso bila vsa predavanja na isti višini, smo ravno zaradi tega dobili dobre informacije o stanju posameznih glasbenih kultur. Predavanja Johna Cagea, ki se je spričo atraktivnega nastopa (istočasna reprodukcija njegovega predavanja s treh magnetofonov in živ nastop njega samega) izpreverglo v zabavo, pač ne moremo smatrati za resen poizkus zagovora neke estetike. Najbolj zanimivo pa je to, da on sam pri vsem tem ostaja smrtno resen in sploh ne reagira na izpade publike in na prisrčen smeh, ki se ob posebno nesmiselnih domislicah kot krč širi po dvorani.

Jedro zanimivosti in privlačnosti pa so bila vsekakor izvajana dela sama, saj vsak festival sodobne glasbe sodimo predvsem po tem kriteriju. Če odštejemo tuji delež, ki je bil letos nenavadno pester — predvsem pri operah, omenim naj pa še vsaj prve izvedbe del Lutoslawskega, Pendereckega in Nona — nas zanimajo predvsem domača dela. Bienale je za letos naročil pri celi vrsti domačih avtorjev nova dela, ki so bila ob tej priložnosti prvič izvajana. Tudi v tem ima naš bienale prednost in večjo privlačnost pred drugimi podobnimi prireditvami v tujini. Poleg tega smo slišali tudi vrsto del, ki so nastala med dvema bienaloma. Zastopane so bile skoraj vse smeri, tako da bodo vsi morebitni ugovori zoper programsko politiko najbrž odveč. Kake globlje ocene o domačem deležu žal ne morem izreči, ker so dogodki še preveč novi in vtisi zato nujno pristranski. Žal doslej v tisku še nisem zapazil nobene resnejše razprave o delih, ki smo jih slišali na bienalu, dnevni tisk, ki je sicer z zanimanjem spremljal vse prireditve, pa je bil pod nivojem običajnega poročanja in žal prevečkrat celo pristranski. Bila bi resnična škoda, če bi ta pomembni festival ostal brez resnejšega odmeva v našem revialnem tisku.

Čeprav je drugi bienale že načrtneje izbiral program svojih prireditev in predvsem z naročenimi deli skušal razgibati domače skladatelje, pogrešam nekega bolj preišljenega predstavljanja naših skladateljev avantgardistov starejše generacije, pri sodobnikih pa bolj načrtne izbire takšnih del, ki bi lahko močneje zainteresirala tujino. Tu nam je lahko za zgled *Varšavska jesen*, ki z velikim uspehom predstavlja strnjeno generacijo sodobnih poljskih sklada-

teljev. Pri tem se najbolj pereče kaže pomanjkanje tiskanih del in plošč naših avtorjev, da o katalogih in prospektih ne govorimo. Tako mnogi naši avtorji po nepotrebem ostajajo anonimni in nedosegljivi za izvajalce v tujini. Pri propagiranju naše glasbene kulture bomo morali storiti še marsikakšen korak naprej, če bomo hoteli sedanja prizadevanja kompleksno strniti in doseči takšne uspehe, kakršne nam naša razgibana ustvarjalna dejavnost lahko zagotovi.

Vsak festival napravi z nekaj določenimi skladbami na poslušalca nepozaben vtis. Letošnjega bienala se bom spominjal predvsem zaradi odlične izvedbe Bergove opere *Wozzeck* in Dallapicolovega *Ujetnika* (oboje hamburška opera), Kelemenovega baleta *Človek pred zrcalom* in Lutoslawskega kantate *Tri poeme Henrija Michauxa*. Morda bi bili ti vtisi še bogatejši, če bi lahko prisostvoval vsem festivalnim prireditvam. Po pripovedovanju kolegov sodijo med največja doživetja tudi večer del Igorja Stravinskega, praizvedba *Violinskega koncerta* Krzysztofa Pendereckega, nastop francoskega pihalnega kvinteta in recital mezzosopranistke Zore Doluhanove in pa prvi koncert moskovske filharmonije z deli Hindemitha in Bartóka.

Upajmo, da bo tretji bienale še prekosil letošnjega, če že ne po izvajalski plati in kar zadeva razkošje atraktivnih nastopov, pa vsaj kar zadeva zanimivost novitet domačih in tujih skladateljev. S tem bi ohranili tradicijo te živahne in našemu glasbenemu razvoju prepotrebne manifestacije.

SLIKE S FESTIVALA

Aleksander Čolnik

Jovan Sterija 1963

Krleža je bil na *pozorju* vsepovsod navzoč, toda drugače, kot sem pričakoval. To ni bil Krleža z darom svojih najboljših let; njegovi prijatelji, sodelavci, epigoni in proučevalci so iz masivne postave tega umetnika naredili hladno, zagonetno intelektualno božanstvo, ki se mu približaš samo odet v profilaktično poklonilno frazeologijo in s proskinezo.

Bil je to kompliciran balet, v katerem je vsakdo imel določeno vlogo, v skladu z dolgom, ki čuti, da ga ima do Krleževega vitalnega talenta. Nekaj poštenosti v tem gotovo ni manjkalo, toda za vsakogar, ki je stal izven njihovega, z medsebojnimi zadolžitvami povezanega kroga, je bilo to nerazumljivo.

Zaradi jubileja, ki ga slavi letos in ki naj bo nekaka, čeprav skromna počastitev njegovega dela in bojev, smo bili seveda vsi pripravljene na slavnostni ton, toda vzdušje irealnosti je bilo tako močno, da sem na koncu, ker še vedno ljubim in spoštujem Krležo iz glembajevskega cikla in Hrvatskega boga Marsa, sklenil, da na podobne zборе ne pojdem več.

Largo maestozo

Drugi dan Sterijinega pozorja, 5. maja 1963, na javni tribuni v dvorani Veselega teatra Ben Akiba ob 10.30, se je kritični pregled del Miroslava Krleža ali, kar so udeleženci, novinarji iz vse Jugoslavije in krajevni navdušenci, pričakovali, kritični pregled dela Miroslava Krleža sprevergel

v liturgični obred