

KRONIKA

GLASBA

POBIENALSKI ZAPISKI 1967. Listam po statističnem pregledu letošnjega bienala. In nejevoljen sem. Iz teh zvonečih, odličnih računov ni mogoče razbrati programske utrujenosti, škripajočih stolov, slabih izvedb, površnosti, sporedov, ki so jih spreminjali skoraj dan za dnem, ozračja, ki je sejalo po dvoranah praznine. Tega ne omenjam, ker bi me prevzelo kako retorično vprašanje o smislu in upravičenosti bienala. Tudi zato ne, da bi dokazal ponarejenost, za katero se skriva beda festivalov moderne muzike, ali zlagano veličavost, ki naj prepriča naivneža, da je sodobna avantgarda z vso dediščino in spremljevalci vred vendarle mogočna reč. Provincialne zlobnosti o ceni nove muzike, o nesmiselnosti in špekulativni majavosti njenega iskanja, o estetski dekadenci in vsebinski morbidnosti, če že ne kar laičnosti in diletantizmu njenega početja — vse, kar zadnja leta s tolikšno ihtavostjo polni stolpce naših časnikov in zastruplja repertoarno politiko na Slovenskem, spodbuja poslušalca k »pravovernosti« in mu pod krinko boja za večne vrednote ponuja postane vode samozadovoljnega nihanja v krogu znanega in dognanega — vsega tega ne gre spodbijati z dokazi. Ne namen ne cilji takega početja niso naklonjeni treznemu premisleku in mirnemu razgovoru. Dokazovati neupravičenost nečesa, kar je, kar živi in raste s tolikšno bujnostjo kot glasbena moderna, spotikati se ob rojstvo, ki je že doseglo polno življenje, je pač znamenje usodne ozkosrčnosti. Ne trdim, da bi bila zgodovini umetnosti prihranjena taka obdobja, tudi ni mogoče zanikati, da je naša preteklost prepletana s celo vrsto podobnih zastojev, da nekatere grehe plačujemo še danes. Toda v deželi Kogoja in Osterca je oživljanje poniglave »domačnosti« vendarle žalostno.

Ob statističnem pregledu bienala me je ustavil drugačen pomislek. Kdo pravzaprav pripravlja ta festival? V mestu, ki so mu pred meseci zaprli operno hišo, ker je bila kratko malo izrabljena, v koncertni dvorani, podprti z vseh koncev, ker je nujno potrebna obnove, v kinematografu, ki ima baje edini stereo-ozvočenje, pa so pod in stoli takó pri kraju, da razen njihove muzike ni slišati skoraj ničesar, v častitljivem Glasbenem zavodu, ki že zdavnaj ni več primerna dvorana, še celo ne festivalna... Odločiti se kljub temu za deset dni gosto posejanih prireditvev je pogumno, predrzno in terja zvrhano mero dobre volje. Táko dejanje zasluži pohvalo, spoštovanje in podporo. — Toda priznati je treba, da ne letošnji ne minuli bienale nista bila organizacijsko utečena. Dogajale so se čudne, skoraj neverjetne malomarnosti, še mimo tistih, ki smo jih skoraj pričakovali in veljajo verjetno za »objektivne okoliščine«. To je težko razumeti. Po eni strani odločen napor, da bi vzdržali tradicijo, vzorna zavest o pomenu prireditve, volja in iznajdljivost, ki pomagata čez marsikatero težavo, po drugi površnost, ki se ustavi tik pred ciljem, in brezbriznost, ki ji je ukvarjanje z »malenkostmi« spričo visokodonečega pomena celote odveč. Sem sodijo prostori, čeprav ima mesto pod streho novo koncertno hišo (v njej so doslej — značilno — uredili samo pisarne), pa obseg festivala, ki so ga pripravili z baje polovico manjšimi sredstvi kot pred dvema letoma, a je kljub temu ostal pri desetih dneh in tako, preobremenjen z odvečnimi

prireditvami, bolj utrujal kot spodbujal k razmišljanju in spoznavanju. Sem je treba pripisati tudi množico drobnih, vsakdanjih nerednosti (prepozno natisnjeni sporedi, površnosti in frazarjenje v spremnih komentarjih, turistična blebetavost bienalske brošure, neredno izdajanje festivalskih materialov, malomarno pripravljene javni razgovori...) in ne nazadnje nenehno spreminjanje sporedov, nejasnosti in nedopustne lahkomišelnosti tudi v primerih, ko bi s treznim predudarkom lahko dosegli pravočasne in smiselne popravke.

Vse to, kar zadeva organizacijsko plat prireditev... na račun mestagostitelja, ki se je vedlo, kot bi bienala sploh ne bilo, in na naslov samih prirediteljev. Po šestih letih so si nabrali dovolj izkušenj za resne priprave in temeljito delo, zato taki spodrsaljaji niso upravičeni. Njihovo brez dvoma iskreno delovno vnemo zanika lastna površnost. Sredi Zagreba, ki ga je v letošnjem maju zanimalo vse drugo bolj kot festival sodobne muzike, pa je to lahko usodno. Bienale je za nas edinstvena prireditev. Spomnimo se, kje smo bili pred šestimi leti, ko se je pričel, in primerjajmo tedanja ustvarjalna obzorja z današnjimi! Tudi če bi ne dosegel mednarodnega pomena, bi bil dragocen in bolj kot prenekateri uradni kulturniški »domislek« vreden podpore. Površnost in megalomanija sredi okolice, ki je nekoliko pozabila, kaj pravzaprav ima, pa sta zelo nevarni. Če res — in vse tako kaže — organizira in vodi bienale samo peščica navdušencev, potem je treba ob vsem občudovanju njihovega zagona in sposobnosti tudi povedati, da si površno delo prej ali slej spodreže korenine, še celo, kadar so razmere, splošno razpoloženje in javno (kavarniško) mnenje tako nezreli.

Kar zadeva javno mnenje in tiste, ki ga ustvarjajo, v Zagrebu niso dosti na boljšem kot mi, le da je časnikov več in zato tudi več glav. Nekatere ne mislijo le na stare dobre čase, ampak skušajo razumeti, zato so sodbe zanimivejše in večkrat bolj odkrite. Okolje pa letos ni bilo takó prijetno kot pred štirimi ali šestimi leti, manj pričakovanja je bilo v zraku, manj prazničnosti in manj odkritosrčne radovednosti, kakršno doživi človek na primer v Varšavi. Zagreb ne premore dosti ljubiteljev nove muzike, to ni skrivnost, in pretežni del domačega občinstva so privabile doslej operne in baletne predstave. Ko so presahnile, je splahnel tudi videz in pokazalo se je astenično okostje našega glasbenega življenja z vsemi anomalijami in nesorazmerji, ki jih borci za pravoverno umetnost tako radi spregledajo ali pa jim res niso nič mar. Koncerti z redkimi, snobom prepuščenimi izjemami niso bili razprodani in mladine je bilo manj kot druge krati, vsaj študentske mladine, ki bi jo to (kot našo) moralo zanimati — pa je očitno ne. Obhajal me je neprijetni občutek, da se nisem premaknil iz Ljubljane, o kateri je Lajovic že 1919. leta zapisal, da se »naravnost odlikuje po nenavadni duševni mrzloti, ki se že hudo približuje ledišču«. Tako so festivalski avditorij polnili po navadi glasbeniki, radijski delavci, poročevalci, gostje... in šele nato domačini. Bilo je kajpak nekaj izjem, razveseljivih in spodbudnih: iz Prištine je pripotoval avtobus učencev glasbene šole, prav tako iz Titograda, beograjska Glasbena akademija je kot vedno pomagala na pot svojim študentom, nekajkrat se je oglasila Glasbena mladina. (Iz Ljubljane ni bilo seveda nikogar).

V takih okoliščinah smo poslušali pisan izvajalski zbor, malo manj bleščav kot doslej, a vsaj pri gostih vreden pozornosti. Oboist Heinz Holliger, Ameriški kvintet trobil, godalni kvartet Borodin, pianista Alfons in Aloys Kontarsky, dirigent Ernest Bour, Nizozemski komorni zbor, sofijski Komorni orkester,

sopranistka Colette Herzog in čudoviti Nacionalni orkester Francoske radio-televizije — same osebnosti in ansambli, ki jih moramo uvrstiti med svetovno elito. V njihovih nastopih ni bilo čutiti ne odpora ne podcenjevanja, s kakršnim se pri nas trkajo na prsi ljudje, ki »vedo«, kaj je muzika. Nasprotno: skrajna koncentracija, tehnično mojstrstvo, popolna predanost delu, miselna jasnost ter znanje o kompozicijskih prvinah in formi, ki ga provinca ob klasičnih delih tako rada pozabi na ljubo občuteni interpretaciji, ob moderni muziki pa spregleda, ker v njej tako ni nič in se torej ni vredno potruditi — vse to, prepleteno z resnično odgovornostjo do sleherne skladbe in avtorja, je ponujalo dragocena umetniška doživetja. Radostno in osvežujoče je bilo spoznanje, da svet še vedno dobro pozna (ne »goji«!) in zelo resno dojema novo ustvarjalnost, da se je ne ogiba z donečimi frazami, za katerimi trepečejo pomanjkljivo znanje, bedna razgledanost in omejene sposobnosti. Drugače povedano: moderna ni konjiček povprečnežev, ki si drugače ne morejo pomagati na koncertni oder, in terja prav tako popolno izvedbo kot sleherni drugi muzika.

Največji delež sporeda je seveda spet padel na domača ramena — in primerjava je bolj kot sestanki, poročila (tudi kritična) in prepričevanja, še zlasti bolj kot užaljeno dokazovanje lastne veljave pokazala, kje smo in odkod dobršen del našega vzvišenega odpora do novega. Mimo Zagrebških solistov, Zagrebškega godalnega kvarteta in Vinka Globokarja se je komaj kdo vzdignil nad povprečje, kakršno so pokazali na primer dunajski ansambel »die reihe«, kanadski violinist Hyman Bress, francoski dirigent Maurice Leroux ali poljska mezzosopranistka Krystyna Szostek-Radkova: trobentač Anton Grčar, v nekaterih točkah ansambel »Slavko Osterc«, le tu in tam pianist Fred Došek, komaj na koncu večera »pri Slavenskem, in brez podpore izvajalcev Samo Hubad, samo z Janačkom, čigar Simfonietto je očitno pripravil za kako turnejo, Milan Horvat. Vse drugo — in tega je bilo precej — se je utapljalo v površnem, tehnično nedogranem, nerazgledanem in nedoumljenem preigravanju. Novi ansambli (Skupina MBZ 66 itd.) zaradi začetnih težav, ki jih velja oprostiti, čeprav ne na festivalu, zreli in prenekaterikrat priznani (Zagrebška in Slovenska filharmonija, Komorni orkester in Mešani zbor RTV Zagreb) zaradi nerazumevanja, odpora ali vzvišenosti nad nečim tako neumestnim in slabim, kot je moderna. Ne govorim o zvoku teh orkestrrov, ki ga ni mogoče primerjati z žlahtnostjo Berlinske, Varšavske, Moskvske filharmonije ali francoskih gostov, tudi ne o virtuoznem obvladanju partov, govorim o disciplini, odgovornosti, razgledanosti in sposobnosti, torej o osnovah sleherne umetnosti. Sprenevedanje po odru, pomilovalni nasmehi, ki naj opravičijo slabo igranje in kar je še bilo podobnega, so opozarjali na krizo, v kateri se je znašlo naše glasbeno življenje. Krivi smo je predvsem sami, saj ozkosrčna programska politika do vsega novega (in marsikdaj tudi domačega) ne omejuje samo obzorja poslušalcev, temveč tudi izvajalcev — zaostajanje pa se nam je že prevečkrat maščevalo, da ne bi vedeli, kakšne posledice prinaša. Uvodni škandal letošnjega bienala, ko je Zagrebška filharmonija odpovedala izvedbo Schönbergove monodrame »Pričakovanje« zaradi »premalo vaj«, in fiasko, ki ga je doživel Komorni zbor RTV Zagreb, sta bili samo dve podobi istih razmer. Domišljavo priseganje na tradicionalne kompozicijske sisteme je brez moči ob vsakem res novem opusu, ker mu manjka znanje. Znanje pa je *conditio sine qua non*, vedno.

Ob razmeroma skromnem izboru odličnih gostov in vse prej kot zadovoljivi ravni domačinov je bilo seveda 25 koncertov v enajstih dneh pretirana mera. Zagrešili so jo prireditelji iz napačne zaverovanosti v komaj rojeno tradicijo, morda tudi zavoljo prepričlega realizma. Festivalov ne cenimo po dolžini, njihov namen in vrednost opravičujeta vsebina in kakovost. Letošnji obseg je bil spričo omejene denarne podpore in podpovprečnih storitev velikega dela domačih glasbenikov slaba usluga namenu. Še bolj so mu škodili nekateri sporedi. Razumljivo je in prav, da je programsko vodstvo poskrbelo za nova imena: mlada sovjetska generacija in bolgarski skladatelji, ki smo jih spoznali, so bili res sveže in potrebno »odkritje« — precej slabše pa je bilo z Angleži in tudi med nemškimi bi brez težav pogrešali nekaj del. Ob kratkem: odbor, ki je pripravljaval spored, ni držal vajeti dovolj trdno v rokah. Ta očitek je star in čas bi bil, da bi nekoliko zalegel, čeprav nas prepričujejo, da tako obsežna programska zasnova terja nekaj kompromisov. Nerazumljivo je na primer, zakaj je Nizozemski komorni zbor pel tako tradicionalno zastavljena dela. Ko pa vemo, da šteje njegov repertoar precej modernejših kompozicij, nerazumljivo je, čemu se je smel predstaviti samo s polovico koncerta. Tudi ni nikomur uspelo razvozlati, katere kvalitete upravičujejo nastop firentinske Società cameristica italiana, ko je bila izkušnja z našimi sosedi že pred dvema letoma dovolj neprijetna, ostala je uganka, zakaj smo poslušali Tippettov Klavirski koncert — in z njim vred še nekaj del, ki so brez zadrege razkazovala svoje plagiatorstvo... Kajpak, naštevanje post scriptum je nepotrebno, saj tudi doslej ni prepričalo prirediteljev. Ne zagovarjam misli, da bi morali sporedi festivala za sodobno glasbo samo predstavljati nove smeri in imena. Zlasti na prireditvah, ki so že utečene, terjamo od programov precej več in velika napaka letošnjega Zagreba je bila, da je skoraj povsem zanemaril mojstre moderne od Ivesa sem. Občutili smo jo bolj, kot je bilo potrebno, to je res: izvedbe so delom velikokrat bolj škodile kot pomagale in nekateri sporedi so po vsi sili hoteli pokazati kolikor mogoče mnogo, brez reda in notranje logike. Toda poglobliten vzrok je vendar tičal drugje, v razvoju nove muzike, v njenih današnjih razmerah.

Nobena skrivnost ni, da je avantgarda zašla v krizo. O tem govore festivali že leto ali dve in slehernemu, ki spremlja njen razvoj, je bilo jasno, da se bo prej ali slej spet znašla na razpotju, ki je usojeno vsakemu razvoju, na razpotju, kjer se morajo ustaviti špekulantje, modni računarji in kar je še podobnih spremljevalcev naprednih gibanj, da bi prišli do besede pravi ustvarjalci in novi revolucionarji. Takšen je naraven tek stvari in le kakemu označevalčku večnih lepot za domačo uporabo lahko pride na misel, da si poskusi ob tem kovati svoj zaplotniški prav. Avantgarda se je torej ustavila: postwebernianstvo je doseglo skrajne meje, v območjih novega zvoka, ki je pred šestimi leti dvignil v Varšavi revolucijo, niso potrebni eksperimenti, ker gre bolj za intuicijo kot za miselne napore, ki nujno botrujejo ustvarjanju novih sistemov, elektronska in konkretna muzika, zdaj predvsem v obliki sintetične glasbe z dodanimi instrumenti ali glasovi, še vedno išče svojo vsebinsko težo, kibernetika, glasbena grafika, tretja smer in morda še kateri obrobni pojavi so se izžrpale, celo preden je bilo pričakovati, ker so delale muziki silo; absurdnost Cageja ali Bussottija je ostala absurdnost, ki ji sicer lahko verjamemo, protest in smešenje, a je spričo neglasbenih prijemov, s katerimi skuša prepričati, ne moremo vrednotiti, sistem collaga se rešuje v združevanje govora

in muzike ter izgublja samostojno veljavo tonskega sveta na ljubo ilustraciji, happening, zadnja, vendar ne najnaprednejša postaja razvoja zadnjih let pa se ukvarja z oživiljanjem neke vrste aleatoričnega Gesamtkunstwerka, in ga, čeprav iz drugačnih pobud, zanaša v naturalizem, ki mu je muzika samo eno izmed sredstev, zato se ne meni posebno za njeno usodo. — Kljub temu razmere niso tragične in ne dovoljujejo preroških sanj. Isti čas nastajajo prave mojstrovine in zgodovina uči, da oddih ne pomeni konca in da je novatorstvo težavna pot, ki terja mnogo novih, mladih moči.

Bienalski spored je seveda odseval čas in okoliščine. Ker ni bil dovolj izbirčen in so ga pestile denarne skrbi, nas je, utrujene od preštevilnih koncertov, nekajkrat prevzela želja po manjšem, toda smotrnem izboru. Ne zato, ker nekaj del sploh ni bilo vrednih poslušanja in so morda vendarle pričakovane novice nadomeščali računi pa špekulacije — temu se festival sodobne muzike težko izogne — temveč zavoljo fiziognomije celote in smisla prireditve, ne nazadnje tudi zaradi površne organizacije, ki bi ob skromnejšem programu nemara ne šepala tako hudo. Toda pičila finančna podpora je dala letošnjemu Zagrebu vendarle tisto značilnost, ki si je v šestih letih ni znal ali pa ni hotel priboriti sam: pravi delež moderne jugoslovanske muzike. Raje kot dala bi pač zapisal vsilila, saj je žalostno in zdi se značilno za naše nazore, da je na domačem festivalu dobila domača muzika primerno besedo šele pod pritiskom denarja, brez katerega seveda ni obilja znamenitih ansamblov in bleščečih gledaliških predstav. Prosta, vsakomur na voljo prepuščena primerjava tujega in domačega ni bila samo zanimiva, obrobna pridobitev bienala, postala je, vsaj za nas, najpomembnejše in tudi najbolj spodbudno spoznanje. Izkazalo se je, da jugoslovanska moderna ni prav nič slabša od katerekoli po svetu, da jo tarejo ista vprašanja in problemi, da se bori za muzikalno vsebino, da eksperimentira in dosega v svojih viških pomembno umetniško zrelost. Škoda, ker takih primerjav nismo bili deležni že prej; razvoj in napredek bi bila jasnejša in lahko bi se marsičesa naučili. Zagrebška panorama, nepopolna sicer, a dovolj razsežna, odkriva vso mavrico sodobnih iskanj, od nekoliko sramežljivega pa poštenega spoznavanja z novimi kompozicijskimi prijemi, ki ga včasih prepletajo še folklorni odmevi, prek zrelega obvladovanja modernih sistemov in ustvarjanja mimo šolskih modrosti, do avantgardnih iskanj v območju serielnega, aleatoričnega, zvočno-barvnega, collaga in happeninga.

Da ne bo pomot, odvečnih dokazovanj ali vsaj podtikanj: razmišljam o muziki, torej o umetnosti, ne o kompozicijskih sistemih. Organizacija glasbenega stavka, se pravi izraznih sredstev, ni in ne more biti odločilno merilo kakovosti, kakor nas skušajo v zadnjem času prepričati nekatere kritike. Sredstva in tehnika danes prav tako jasno odkrivajo praznino ali vsaj povprečnost muzike, kot v katerem koli minulem obdobju. Pogoj je ureditev invencije, zakaj navdih je slejkoprej osnovna vrednost. Drugače povedano: bistven je problem oblike. Tega problema ni mogoče omejiti na vprašanja kompozicijskega stavka oziroma pravilnega uporabljanja ali preoblikovanja danega oblikovnega kalupa, ker sega globlje — v logično razvijanje izbrane vsebinske zasnove, torej v skladateljevo organsko ustvarjalno mišljenje, ki zmore ali pa ne zmore ustvariti umetniško prepričljive celote. Vprašanje sloga ali vsaj kompozicijske tehnike je pri tem sekundarno, prav tako je drugotnega pomena izpovednost ali neizpovednost invencije, saj je v predpisovanju prve, ki se zdi gorečim zagovornikom »prave« glasbe edino mogoča, le preveč naivne preproščine in

sile. Muzika lahko izraža, pripoveduje in lahko muzicira, kot je to počela vsa tisočletja doslej. Čemu tedaj križarski boji?

Kakšna je bila torej letošnja bienalska bera? Največ presenečenja, celo ogorčenja je zbudil večer nove sovjetske glasbe. Skladatelji, ki jih doslej večidel nismo poznali, so odkrili precej drugačne cilje in kompozicijske postopke, kot smo jih bili vajeni iz uradnih izjav o socialističnem realizmu in iz del, s katerimi je domovina Musorgskega, Skrjabina, Stravinskega, mladega Prokofjeva, zgodnjega Šostakoviča in Mosolova doslej predstavljala svojo sodobno muziko. Namesto uradne etikete je spregovoril živ temperament, prost, nebrzdán, radoveden in pogumen. Obupaním vprašanjem, kaj zdaj, ko so celo Rusi zapluli v avantgardne vode, kaj bo z muziko, ki je ni več mogoče spoznati po nacionalnih (beri folklornih) potezah — in taki pomisleki so vznemirjali nekatere tja do konca bienala — je odgovoril že prvi večer Rodion Ščedrin, ko je igral svoj II. klavirski koncert. Pokazal je, kaj je z muziko, ki jo spoznamo brez naprezanj, po zunanosti. Odlični talent, ki je pred dvema letoma navdušil Zagreb z mladostnim »Konjičkom grbavčkom«, se je znašel po vžigajočem, z resnično nacionalnostjo napisanem Koncertu za orkester (»Ozornije častuški« je pravi, žal neprevedljivi naslov) na slepem tiru med oficialno teorijo in lastnim svetom. Bilo je žalostno slediti boju teh večnih nasprotij: nekdanja iskrivost in širokopotezni zamah sta skrepenela v torzo, v neoporečno, a ne več muzikantsko govorico na ozki meji pripovednega in absolutnega ter se izčrpala v napetem prizadevanju ostati zvest zahtevam politično-umetnostne teorije. Koliko bolj zanimiva, pogumna in moderna je bila isti večer Janačkova Simfonietta! — Kajpak, niso bili vsi mladi Sovjeti istega kova. Pri nekaterih so vezi s tradicijo držale še močno, pri drugih je prevladala želja po novem, še neizrabljenem, vsem pa so bili skupni polet, občutek za zvočna razpoloženja in nekonvencionalna melodična dikcija, na katere smo v ruski muziki pozabili skoraj od mladega Šostakoviča sem. Estonca Arvo Pärt in Kuldar Sink, Edison Denisov, Andrej Volkonski in Sergej Slonimski (štejem ga mednje zaradi pesmi za mezzosopran in flavto z lanske Varšavske jeseni, ne zavoljo zagrebških Dialogov za pihalni kvintet, verjetno prve sovjetske aleatorične kompozicije) — to so novi obrazi evropske moderne. Ne dvomim, da bomo o njih še govorili. Ali so dovolj individualni ali ne, postane odvečno vprašanje tisti hip, ko si kot poslušalci priznamo, da so nas prepričali. In konec koncev: kaj, mimoma osebne ustvarjalne moči, loči Nona od Bouleza, Stockhausna od Kelemina, Hartmanna od Brittna, če ne pripadnost z narodnostjo opredeljeni skupnosti, ki se more umetnostno izpričati tudi brez folklornih značilnosti?

O tem so govorila dela angleških, španskih, čeških skladateljev prav tako jasno kot nemška, Slovenci enako kot Francozi ali Bolgari. Slednji so bili drugo presenečenje festivala, presenečenje zaradi naših ozkih obzorij in nekoliko manjše kot Sovjeti, ker pač nikoli niso poučevali sveta o teorijah, kakšna naj umetnost bo. Štirje ustvarjalci, ki smo jih spoznali, so po šoli neoklasicisti, v avantgardne poskuse z novim zvokom pa so si pomagali skoraj skladno z rojstnimi letnicami: najstarejši, Lazar Nikolov (1922), se je zadovoljeval z motorično, prozorno, »gladko« govorico, najmlajši, Vasil Kazandžijev (1934), je iz takega začetka dvignil svoje »Complexe sonore« do zvočno nepričakovanega, a močnega in prepričljivega finala. Nobeden sicer ni bil tako neprisiljeno moderen kot mladi Sovjeti, kljub dobri muziki je bilo tu in tam vendarle

čutiti iskanje, toda zavzetost in volja sta pričala o zdravi in pogumni generaciji, ki ji je prihodnost odprta. Drugače je bilo z Romuni. Ne Taranu ne Hrisanide nista segla čez goli eksperiment; sicer je bil slednji iznajdljivejši, tudi bolj prepričljiv in mu nemara delamo krivico, ker so kantato »C'etai, issu stellaire« izvedli slabo, nedisciplinirano in nezavzeto — obema pa sta manjkala občutek za mero in samostojnost, ki bi jima pomagala čez šolsko zvestobo izbrani kompozicijski tehniki.

Poljaki so »poslali« na bienale Pendereckega, Bairda, Dobrowolskega in Schäfferja. Kar naprej smo priče omalovažujočih spotikanj ob vse, kar so prinesli novega v muziko 20. stoletja, čeprav se je njihova revolucija že »zdavnaj« umirila v jasno fakturo. To ni več eksperiment. Osebnostni ustvarjalni svet prerašča v slog in faktura je daleč od naključja srečnega trenutka, v katerem je avtor odkril neznano podrobnost. Duhovitost in virtuozni blesk Capriccia za oboo in godala Krzystofa Pendereckega, intimna lirika Bairdovih štirih pesmi za mezzosopran in komorni orkester, odlična Glasba za godala, dve skupini pihal in dva zvočnika Andrzeja Dobrowolskega so najboljši dokaz, da avantgarda ni samo skupina dobro plačanih avanturistov, ki bi radi uspeli s kakršnimkoli sredstvi, temveč generacija novih ustvarjalcev, ki imajo mnogo povedati in vedo, kako bodo to storili. Dobrowolski se je razen tega predstavil še z Glasbo za magnetofonski trak in oboo. Partitura ni nova, žal tudi izvedena ni bila dosti bolje kot Parmegianijevi in Erlihovi »Volostris« za violino in magnetofonski trak, sega pa v tisto vabljivo združevanje tradicionalne in elektronske muzike, ki razkriva skladatelju s smislom za barve in prava razmerja mnogo dragocenih zvočnih območij. Dobrowolski je pokazal okus in občutek za mero, ki je manjkal Parmegianiju (čeprav je bilo v njegovem delu precej lepih mest), zato je dosegel več priznanja. Med čistimi elektronskimi kompozicijami je bil najbolj prepričljiv pastelni Divertimento Niccoloja Castiglioniya — prijeten navdih in pristno italijanski smisel za nežno — ki je znova opozoril, da imajo naši apeninski sosedje generacijo resnično novih pa pomembnih glasbenikov. Tega ne trdim na ljubo Nonojevim Variantam za violino in orkester, ki vsekakor niso eno najboljših skladateljevih del, tudi ne zavoljo Petrassijevega godalnega Tria, o katerem bi lahko zapisal isto, še manj zaradi Grossija, Guaccere, Masellija ali celo Bussottija, ki so v svojih partiturah bolj zbirali netradicionalne načine igranja na tradicionalnih instrumentih kakor muzicirali, zato pa tem bolj ob Dallapiccolovem »Rencesvals« za glas in klavir, ob dveh delih njegovega učenca Luciana Beria (Sequenza V za trombon, »Chemins« za harfo in orkester) ter ob virtuoznem Castiglionijevem »Alef« za oboo.

Kot italijanska, je bila neenotna (pa po izročilu bienalov precej obširnejša) tudi panorama francoske muzike. Med »tradicionalisti« se je najslabše odrezal Milhaud z baletom »Človek in njegova želja«. Neizbirčnost, površnost in dovolj neprikrite aluzije na »Petruško« so bile krive, da se je dvorana spraševala, čemu pravzaprav posluša to muziko kot uvod k neposrednim in svežim Debussyjevim »Igram«, mojstrovi zadnji odrski partituri. Ob njej sta bila videti skoraj neboljena Jolivetov Concertino za trobento, godala in klavir ter Dutilleuxovih Pet metabol za orkester, čeprav zlasti slednjim ne gre odrekati umetniške cene. Olivier Messiaen je v »Chronochromiji« znova odkril svoj posebni, nekoliko odmaknjeni, za nevajena ušesa včasih celo neprijetni, vsekakor pa trdni, barvno in ritmično razkošni ter orkestralno virtuozni slog,

zgrajen kot pri vseh velikih glasbenih samotarjih našega stoletja iz drobcev najrazličnejših kompozicijskih sistemov. — Mlajši, zlasti Boulez (slišali smo znameniti »Le Marteau sans maître« in II. knjigo klavirskih Struktur) ter Parižan grškega rodu Iannis Xenakis, so kljub popolnemu obvladovanju snovi in svobodnemu ravnanju s sredstvi, ki ga tako mojstrstvo prinaša, vendarle ostajali na meji muzikalno samosvojega in raziskovalnega. Kakšna je razlika, je dokazal Boulez s Strukturami, ki so v drugem poglavju mnogo močnejše in izrazitejše kakor v prvem.

Serielnost in aleatorika sta bili tudi kompozicijsko-tehnični potezi vrste drugih del, vendar ni nobeno med njimi seglo čez meje brezbarvnega šolarstva ali vsaj preskromne umetniške moči. To velja za precej mlajših nemških skladateljev, za Beckerja, Schönbacha ali »starokopitnega« Henzeja (diabellijske Variacije za Lucy Escott so bile le prehudo preproste), za Švicarje in Nizozemce, za Američane, z izjemo Charlesa Whittenberga, ki je v Elegiji v spomin Antona Weberna (drugem stavku svojega Tritptiha za kvintet trobil) prepričal z iskreno dikcijo in vzorno skromnostjo fature... ter morda za Earla Browna, čigar »Corrobboree« za dva klavirja je kljub neprikladnosti, zaradi katere se ta instrument umika iz avantgardne muzike, pokazal živ smisel za barve in dovolj okusa. — Starejše generacije zahodnoevropskih modernistov, Debussy, Schönberg, Berg, Webern, Stravinski, Křenek, Messiaen, Hartmann, Zimmermann pa Martin in Fortner (razen Fortnerjevega cikla »Imagini« za godala, ki je doživel v Zagrebu krst, smo njihova dela poznali) so v tem pogledu dobile za slehernega količkaj pozornega poslušalca tisto mesto, ki jim gre. Muzika je kljub stilnim razločkom med posamezniki zvenela jasno in pregledno, marsikje še romantično povedno in mnogo bolj povezano s preteklostjo, kot so ji bili sodobniki voljni priznati. Nič novega pod soncem torej. Povojni rod avantgardistov se je zdel seveda manj razumljiv, bolj prisiljen in konstruktivističen: Berio ali Boulez, Penderecki ali Ligeti so za današnjega poslušalca po logiki odnosov med napredkom in človeško družbo prav tako kaotični in antimuzikalni kot Hindemith ali Schönberg v dvajsetih letih... in prav tako dosledni, jasno usmerjeni, trdni. Najbolj eksperimentalen med njimi je bil Stockhausen: VII. in VIII. klavirska skladba (slednja je močnejša, intenzivnejša in bolj odmerjena) ter Solo für Melodieinstrument und Rückkoppelung (slišali smo ga v verziji za oboo, oboo d'amore in angleški rog) so bili kompozicijsko-tehnično najbolj zanimiva postserielna dela letošnjega bienala.

V taki družbi so nastopali jugoslovanski skladatelji. Marsikaj bi veljalo povedati o njihovih zmagah in porazih, o usmeritvi in napredku, sodobnosti in modernosti, avantgardnih iskanjih in bolj ali manj čisti fakturi, o vsem razkošnem izobilju današnjega trenutka naše muzike, ki že nekaj desetletij ni tako živo segala v svet ter jemala in dajala brez zamudništva. Seveda: v množici del je bilo nekaj čisto bledih, slabih in nezanimivih, znatno manj odličnih, umetniško polnih in zrelih; pretežna večina je sestavljala povprečje. In prav to povprečje je bilo razveseljivo visoko, bogato najrazličnejših otenkov. Že precej let ni jugoslovanski skladatelj ustvaril tako smiselno grajenega, pestrega pa vendar enovitega, poetičnega in globokega »eksperimentalnega« dela, kakršna je Cantate pour elle za sopran, harfo in magnetofonski trak Iva Malca — in že dolgo ni bila kaka novost pripravljena s tolikšnim prizadevanjem, obljubami in opozorili javnosti kot Fonoplastični ekran Branimira Sakača,

ki je skušal odkriti novo podobo glasbenega gledališča, pa je obstal skoraj praznih rok sredi preširokega spektra uporabljenih elementov.

Kajpak me je v letošnjem Zagrebu najbolj zanimal slovenski delež. Bil je dovolj obsežen in smiselno izbran, čeprav je brez pojasnila odpadla krstna izvedba Stibiljevega Slovenskega requiema. Večino del poznamo: Osterčev Koncert za violino in sedem instrumentov, I. knjiga Matičičevih Resonanc za klavir, Srebotnjakovi Microsongi, Petričevi Igra v troje — Igra v četvero, Lebičeva Meditacija za dva, Ježeve Asonance za oboo, harfo in klavir so na bienalu samo potrdile svojo vrednost, tokrat mnogo jasneje tudi zunaj domačih meja. Med deli, ki so jih izvedli prvič, je segel najdlje v avantgardo Igor Štuhec. Njegov happening »Participation«, ki ga je krakovski Ensemble MW 2 predstavil isti večer kot Schäfferjevo scensko kompozicijo TIS MW 2 je bil sicer skromnejši v izboru sredstev, tudi manj sugestiven, vendar razumno odmerjene dolžine in logičen v razvoju. Darijan Božič je »Krike«, collage za recitatorja, magnetofonski trak in kvintet trobil, preveč naslonil na besedilo Tomaža Šalamuna: muzika je ves čas »spremljala«, čeravno so bile v nekaterih odlomkih zanimive ideje; avtor je to pot zašel predaleč in preveč utesnil svoj glasbeni izpovedni svet. — Največ presenečenja in tudi enega najbučnejših uspehov je na bienalu izzval Vinko Globokar. Ne z »Discoursom« za trombon, nastalim iz spoznanja »da imata človeška govorica in igranje na trombon mnogo skupnega«, ki ne sega daleč čez raziskavo novih izvajalskih možnosti, temveč s kantato »Voie« na besedilo Majakovskega. Res je sicer, da je dovršen del njenega zmagoslavja dosegel Globokar na samem koncertu; suverena volja in izredna intenzivnost, s katero je vodil izvedbo, sta dvignili dotlej propadli nastop Komornega zbora RTV Zagreb do resničnega doživetja... res pa je tudi, da je partitura (čeprav prva) precej več kot začetniško delo, da kaže vzorno obvladovanje snovi, kompozicijskih prijemov, širokopotezne gradnje in zvoka, pa pri tem vendarle ne popušča besedilu do tiste nevarne meje, ki sta jo prestopila Malec v »Oralu« in Božič v »Krikih«. Glasbeni lok ni utesnjen, ne izgublja se v drobni ilustrativnosti ali celo slikanju s toni, ne podreja se besedam temveč smislu vsebine, logičen je in prepričljiv. Vsekakor več kot spodbuden debut. — Zaslužno priznanje so dosegle tudi Ramovševe Antiparalele za klavir in orkester. Močni kontrasti, intenzivnost in sproščena naravnost govorice, kompozicijsko-tehnična trdnost in barvitost zvočnih razponov, vse tiste slogovne poteze, ki jih kažejo njegova dela že od Enneafonije naprej, so tudi tokrat služile vredni muzikalni vsebini. In čeprav nekateri odlomki solističnega parta še kažejo na mojstrovo neoklasicistično preteklost in so bili aleatorični vzponi pred koncem morda predimenzionirani, je celota ne samo prepričala in navdušila, ampak znova potrdila, da je Ramovš prva osebnost današnje slovenske moderne. Antiparalele so bile ob Malčevi Cantate pour elle najboljše jugoslovansko in eno najboljših del na letošnjem bienalu sploh.

Borut Loparnik