

PROBLEM INSTRUMENTALNEGA IN GLASBENEGA TEATRA*

Vinko G l o b o k a r (Ljubljana)

Znano nam je, v kako veliko krizo je zašla evropska sodobna glasba v letih 1950/1960. Nastala je zaradi prevelikega dogmatiziranja Webernovih dognanj in zapuščin, katerih posledica sta bili pretirana organizacija glasbenega materiala in popolnoma abstraktno gledanje na glasbo. Zaradi tehnike »popolne serializacije« je glasbena materija postala vse bolj in bolj enolična in brezizrazna, razcvetel se je manierizem in je zato tudi marsikateri nepomembni eksperiment bil dogmatično proglašen za »veliko resnico«.

Ravno na višku te krize, leta 1959, so v Kölnu izvedli «*Piano Concerto*» Amerikanca John Cage-a. V nasprotju s tradicijo John Cage ni izdelal partiture, napisal je samo ločene, delno fiksirane, delno aleatorične orkestralne parte, v katerih je pustil veliko svobodo izvajalcem, jim sugeriral raznovrstne »gibe« (franc. ACTIONS), raznoliko ponašanje (ATTITUDES), jih silil k iznajdbi nenavadnih šumov na svojih instrumentih, vse to z namenom, da bi provocirali publiko in izzvali pri njej neko reakcijo. Publika se spremeni iz poslušalca v gledalca, reagira in s svojimi reakcijami razvije pri instrumentalistu čut za pretiravanje. V tem trenutku se instrumentalist na odru podzavestno spremeni v igralca. Takoj lahko vidimo, kam vodi takšna koncepcija. Na »koncertu« ni več glasba, ki jo slišimo, najvažnejši faktor, tisto, kar vidimo, postane prav tako pomembno in celo prehaja v ospredje.

Lahko si predstavljamo, kako velikega pomena je bila izvedba te skladbe v situaciji, ki je vladala leta 1959. Mnogi skladatelji so takrat mislili, da je to izhod iz slepe ulice. Pričeli so razvijati in analizirati gibanje, vizualne momente, dejanja, situacije, ki bolj ali manj zavestno nastajajo med izvajanjem na koncertnem odru, in so jih zavestno vključili v proces komponiranja, delno celo prepričani, da ni glasba sama kot taka več sposobna izpolnjevati nalog, ki jih je izpolnjevala v zadnjih dveh stoletjih. S tem pa se začneja instrumentalni in kasneje glasbeni teater.

Če instrumentalist s svojim instrumentom ali s svojim telesom izvaja določene »gibe«, zavzema določene »položaje« (gibi ali položaji so lahko svobodni ali predpisani), tedaj bomo govorili o instrumentalnem teatru.

* K temu prim. La Musique et ses problèmes contemporains, Ed. Julliard 1963.

Pojem »glasbeni teater« bomo uporabljali takrat, ko bomo zasledili scensko igro, uporabo razsvetljave, dia- ali kinoprojekcije, mimike, govora in podobno.

Ali je mogoče pripraviti instrumentalista do tega, da bi se gibal med igranjem, da bi govoril? Zakaj spremeniti dobrega instrumentalista v slabega igralca? Ali ni sodobni teater odkril in tudi temeljito uporabil tehnična sredstva, ki jih glasbeni teater pogostoma tako »amatersko« rabi? Na množico vprašanj, ki se nam nehote pojavljajo, bomo skušali odgovoriti s primeri in analizo nekaterih del.

V primeru, da bi pri »*Piano Concertu*« J. Cage-a občinstvo ostalo mirno in ne bi reagirali na provokacije s strani orkestra, do dialoga z izvajalci in do procesa transformacije koncerta v teater sploh ne bi prišlo. Vidimo torej, da je bila Cage-u udeležba občinstva pri igri nujna komponenta, brez katere skladba ne bi uspela.

To nevarnost, da se publika ne bi vključila v igro, da ne bi reagirala, premesti nemški komponist Dieter Schnebel s tem, da ima vsako gibanje, vsak položaj, šume, reagiranje ali nereagiranje publike, skratka trenutno stanje v dvorani za sestavni del kompozicije. Občinstvo s svojim nepredvidnim obnašanjem prispeva svoj aleatorični delež k ustvarjanju zvočnega dogajanja, k ustvarjanju zvočne zgoščenosti (*DENSITÉ SONORE*). Instrumentalist ima na voljo neizčrpen katalog zvočnih ali vizualnih »dejanj«, s katerimi lahko izziva kakor tudi reagira na trenutno stanje v dvorani. Že na podlagi teh dveh primerov lahko slutimo, pred kakšnimi novimi zahtevami je izvajalec.

Medtem ko Cage in Schnebel pustita izvajalcu precejšnjo ali celo popolno svobodo in zahtevata od njega mnogo iznajdljivosti, Argentinec Mauricio Kagel, nasprotno, izpiše izvajalcu z veliko natančnostjo vsako najmanjše »dejanje«. V skladbi »*Sonant*« za kitaro, harfo, kontrabas in tolkala nosi na primer eden izmed desetih stavkov naslednjo pripombo: »Ta stavek se lahko resnično izvede, lahko se pa tudi izvajajo samo gibi, ki bi jih izvajalci delali, če bi resnično izvedli stavek« (natačno dihanje, sinkronizirani prstni red, točni »gibi« itd. . . .) V tem primeru mora torej izvajalec neprenehoma misliti na glasbeni material, če hoče interpretirati vizualno »dejanje«. Naj takoj poudarimo, da bi mimika bila le površna zunanja imitacija gibov, ki nastajajo pri glasbenem izvajanju. V tej skladbi najdemo še druge zanimivosti. Eden izmed stavkov sestoji iz dolgega teksta, ki opisuje in razlaga glasbena in vizualna »dejanja«. Izvajalec bere tekst na glas ali potihoma in je hitrost, s katero se odvijajo »dejanja«, odvisna od hitrosti branja teksta. V tem primeru se novi element pridruži zvoku in gibom, to je glas oziroma tekst. V prvem stavku, ki smo ga opisali, je bil glasbeni moment pogoj vizualnemu momentu; tu je branje teksta pogoj glasbenemu in vizualnemu momentu.

Do sedaj omenjeni »gibi« so izhajali neposredno iz glasbe, iz njene izvedbe (igrati, škripati, udarjati, menjati pedale pri harfi . . .). Toda Kagel si izmisli obratni proces in predpiše nemuzikalne »gibe«, ki povzročijo nastanek zvoka (npr. nastanek šuma pri podpisu svojega imena na koži pavke, pri metanju šopa palic po tolkalih ali po strunah harfe, pri vrtenju kovanca na pavki in podobno). Vezi med glasbo, »gibi« in tekstom

so tu res globoke in večsmerne ter je na tej stopnji instrumentalni teater mnogo več kot pa preprosta sinteza dveh ali treh vej umetnosti.

Kot nadaljnji primer »teatralizacije« glasbe naj omenimo partituro v obliki kompleksne risbe Silvana Bussotija »5 Piano pieces for David Tudor«. Ta risba naj bi sugerirala solistu glasbena in vizualna »dejanja«. Izvajalec, tu kot pri Cage-u ali Schneblu, ni več človek, ki samo reproducira skladbo. Mora jo ustvariti, jo izoblikovati; brez njega opus samo navidezno obstoja. Izvajalec mora tu pokazati mnogo lastne iniciative, igrati, imitirati, govoriti, oponašati ter reagirati na situacije, ki jih ni mogel predvideti. Potrebno mu je mnogo psihološkega čuta, spontanost mišljenja in komunikativnost z ljudmi mu morata biti prirojena, če hoče biti sposoben popolnoma se angažirati v delo, ki ga ustvarja.

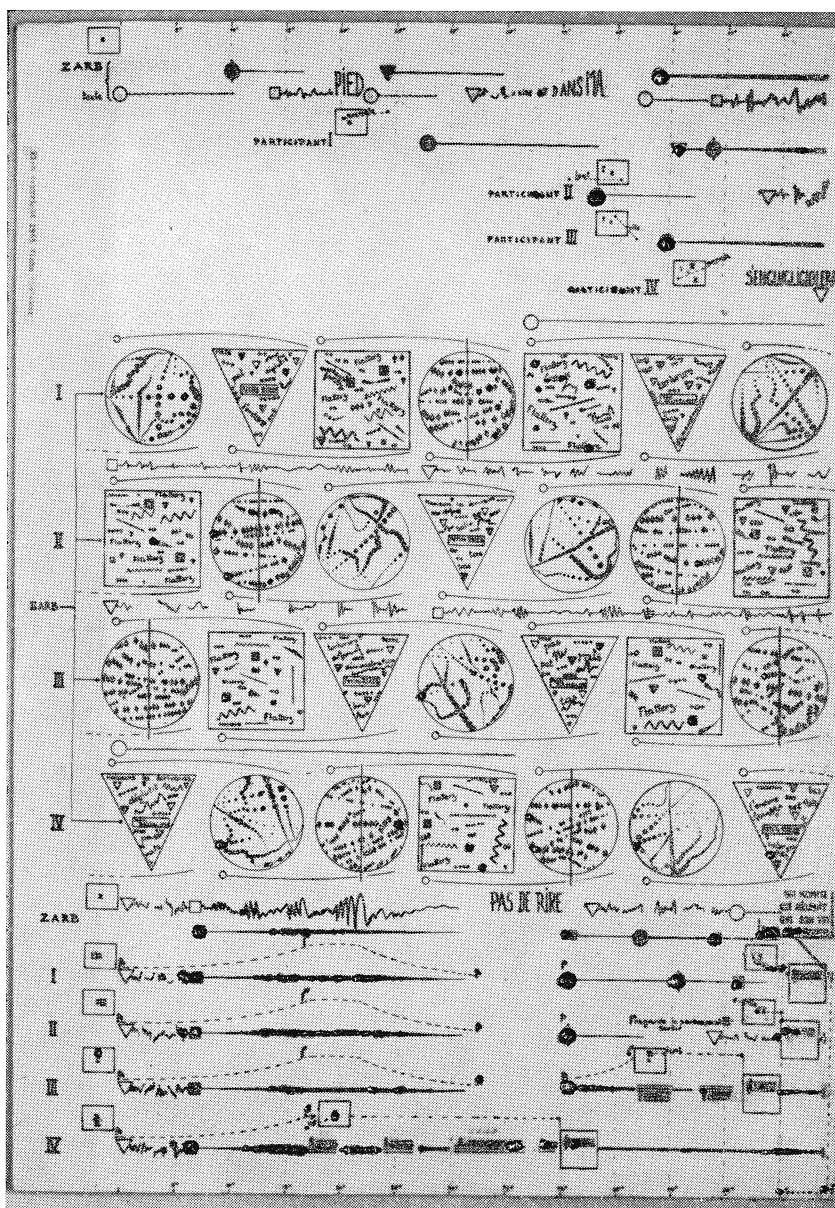
Na vprašanje »zakaj spremeniti dobre instrumentaliste v slabe igralce?« lahko zavržno odgovorimo, da je za to panogo umetnosti potrebna nova kategorija izvajalcev, ki se, kakor je videti, polagoma že pojavlja. Klicati na pomoč tradicionalne glasbenike sinfoničnih orkestrrov za izvedbo takih del vsekakor ni srečna rešitev.

Zaradi pomanjkanja specializiranih izvajalcev učinkujejo večkrat izvedbe takih del dokaj groteskno. Med drugim je tudi to vzrok, da so avtorji, kot Kagel ali Bussoti, razširili svoj delokrog s tem, da so priključili instrumentalistom poklicne igralce, mimike in pevce ter rabili tehnično opremljeni teater, gledališki oder.

»Sur Scene« Mauricia Kagla interpretirajo 3 instrumentalisti, en igralec oziroma predavatelj, en pevec in en mimik. V ozadju tega dela slutimo parodiranje na svet sodobne glasbe. Trije instrumentalisti nam predvajajo kompletni katalog zvočnih efektov ter zvočnih deformacij, ki jih v sodobni glasbi skladatelji pogostoma prav poceni uporabljajo. Parodija se ne dotakne samo glasbe kot take, ampak tudi gibov, gest in obnašanja, ki nastajajo pri glasbenem izvajanju kot na primer: prihod na oder, pretirano priklanjanje, gretje prstov, radiranje napak na notah, hitri tek od enega instrumenta do drugega itd. Predavatelj neprenehoma govori. Govori seveda o sodobni glasbi, oponašajoč dolgovezna predavanja, ki jih pogostoma slišimo na raznih festivalih sodobne glasbe. Mimika je zrelo publike. Gleda ljudi, se dolgočasi, pobere koncertni list od tal, ga nevede mečka, raztrga ter razmeče po tleh, pozdravlja nekoga, se smeje in celo nekomu meče rože. Ali nas to ne spominja na publiko koncertnih dvoran?

V tem Kaglovem delu in še prav posebno v kasnejših, kot so »Tremens« ali »Phonophonie«, ni več prehoda koncertnega stanja v teatrsko stanje, kot smo to zasledili pri skladbi »Sonant«. Tu imamo takoj opravka s pravim glasbenim teatrom. Čeprav se nikoli ne spremenijo v običajno scensko glasbo, je glasba v teh delih le vedno bolj postavljena v ozadje, njena pomembnost se vidno zmanjšuje. Ker izginja v prid teatra, naj bi to bil dokaz, da je glasbeni teater na jalovi poti? S stališča glasbenika je to vprašanje odprto.

Posvetili smo toliko pozornosti Kaglu, ker je s Schneblom najbolj dosleden in najbolj ekstremen primer. Če Luciano Berio v skladbi »Circles« predpiše »dejanja« solistki (menjava prostora na odru), je to



Vinko Globokar, *PLAN za igralca Zarba in 4 soigralce (1965)**

Primer partiture v obliki ribe, ki sugerira izvajalcem glasbena »dejanja«, predpiše način govora in recitacije, določuje način prihoda in odhoda z odra ter je istočasno načrt za odrsko razsvetlavo, ki ima tu enako vrednost kot glasba, govor in gibanje.

* Z dovoljenjem C. F. Peters / Henry Litolf Verlag — Frankfurt/Main.

predvsem zaradi uvajanja nove dimenzije, to je širjenje zvoka v prostoru. Važno mu je, iz katere točke na odru bo zvok prihajal; vsaka izmed teh točk je seveda kompozicijsko utemeljena in integrirana. Ko v skladbi »Sequenza V« predpiše solistu nekaj primitivnih gibov z instrumentom, hoče prek teh gibov priklicati spomin velikega klovna Grocka, kateremu je delo posvečeno. Če Henri Pousseur v svoji mobilni skladbi »Repons« vpelje vodjo igre (MENEUR DE JEU), ki pripoveduje neki pesniški tekst, ki vodi vsa glasbena »dogajanja« s šahovnico, obnašajoč se na odru kot pravi gentilhomme iz 18. stoletja, je na eni strani zato, ker hoče poudariti ambient igre in plesa, tako karakterističen za Mozartove čase, predvsem pa zato, da nadomesti dirigenta z mnogo bolj koristno osebo. Ta vodja igre je igravec, ki med drugim vodi orkester ne z gibi kot običajen dirigent, ampak s pomočjo pesniškega teksta, ki služi za orientacijo izvajalcem ali jim celo razlaga potek igre in skladbe.

Zasledili smo dve smeri: eno zelo dosledno (primer Schnebla, Busotija in Kagla), drugo le bolj slučajno, v kateri komponisti segajo po »gibu« kot takem bolj iz dopolnilnih in obogatitvenih namenov. V prvi smeri — dosledni — smo bili priča transformaciji koncertnega stanja v teatsko stanje in nekakšnemu bagateliziranju glasbene materije. Ta smer je v polnem razvojnem stanju — ali pa zatonu —, odvisno je le, pod kakšnim zornim kotom to gledamo. Stališči glasbenika in gledališkega človeka bosta tu različni, ker je glasbenik izmed vseh umetnikov najbolj »puristično« nastrojen. Le zakaj?!

Iz krize, v kateri je bila sodobna glasba pred 10. leti, so se komponisti izkopali s tem, da so se obrnili k spoznanju in resnicam preteklosti. Reintegrirali so ponovno pojem napetosti in popuščanja kot nadomestilo za prejšnjo tonalno harmonijo, dinamika in »morfologija« zvoka, ki sta bili dolgo serializirani se zopet svobodno uporabljata v ekspresivne namene, komponist se prične zanimati za druge glasbene kulture, skuša spoznavati njena bistva, opaziti je zaton abstraktnosti v korist bolj konkretnega človeškega gledanja, končno se komponist zopet zaveda težkih problemov komunikacije z človekom. Pri teh skladateljih je poseg po »gibu« obogatitev, ker so prepričani, da glasba ni nikoli ČISTA, ampak FUNKCIONALNA. »Gib« je koristen takrat, ko lahko pripomore k boljšemu razumevanju, k boljši in širši komunikaciji s človekom. Ta je prav gotovo postala osnovni problem sodobne glasbe, ki je v širšem pomenu besede vse bolj in bolj angažirana. Zaradi njene funkcionalnosti je uporaba »giba« samo lahko koristna in plodna, pod pogojem, da se zavedamo vsega, kar je konstruktivno in tudi destruktivno v njem.

SUMMARY

In the period approximately between 1950 and 1960 as a result of exaggerated dogmatization of Webern's principles and of too abstract views, contemporary European music found itself enveloped in a crisis. Some composers endeavoured to escape from this by combining the performance of their compositions with movement, visual action and so on. In this way the so-called instrumental and musical theatre came into being. In the case of the former the instrumentalist performs certain physical movements whereas in the case of the latter the music is accompanied by scenic action, mime, speech etc. The author of the article elucidates the nature and the problem of instrumental theatre by commenting on the characteristic features of some works of composers such as: J.Cage, D. Schnebel, M. Kagel, L. Berio, H. Pousseur, and S. Bussoti. Finally he comes to the conclusion that the employment of »action« may be fruitful and useful in those cases where it helps to a better understanding and to a better and broader communication with the audience. However, this can be attained only if we are aware of the constructive and destructive elements which are inherent in the »action«.