

Kaj je v pesniškem profilu tega pesnika, po Kamenem spavaču, treba izluščiti kot nedvomen rezultat, kot pesniški temperamentni — jasno je namreč, da gre za temperamentnega pesnika — pledoaje? Zdi se mi, da predvsem svež in v marsičem samonikel zanos v tistem, kar imenuje Krleža v naši srednjeveški preteklosti tretja komponenta, pri večni balkanski polarizaciji moči in suverenosti. Avtohtonost te komponente, ki govori o Vzhodu in Zahodu, vzdolž časovne vertikale nekaj stoletij enako vztrajno in ponosno: »tertium datur«, je oplemenitena s Kamenim spavačem kot s posebnim pesniškim doživetjem. Neko obdobje naše preteklosti je oživljeno s čistim naporom, da se vse nanovo in v hipu doživi in preživi. Vse to je bilo kot najhujše krivoverstvo, kot peklena zarota, anatematizirano z vzhoda in zahoda, in na to so gledali kot na tragično epizodo človekove usode na tem koščku zemlje. V luči teh spoznanj se Dizdar vsekakor pojavlja kot avtor, čigar avokacija anonimnih življenj toliko generacij je zelo osebna in zelo temperamentna. Najti skupni imenovalce za artistično discipliniranost in za vnet, včasih celo prevnet zanos, ostati natančen in melodičen, držati se dejstev in se iztrgati njihovemu preozkemu zornemu polju, to je naloga, ki jo je rešil Dizdar z razsipno jezikovno eksperimento, pitoreskno in včasih niansirano, negovano patinirano in včasih eksperimentalno. Prav zato, a upošteva tudi nedvomno bariero, ki je med prejšnjimi Dizdarjevimi knjigami in Kamenim spavačem, lahko rečemo, da je ta knjiga, do vrha napolnjena s poezijo bogomilskih nagrobnikov, njegova najbolj dovršena knjiga. Jaz pa si upam celo trditi, da je to ena najbolj dognanih knjig lirike, napisanih v zadnjih letih v srbohrvatskem jeziku.

Prevedel B. G.

Draško Redep

KRONIKA

GLASBA

LJUBLJANSKA OPERA 1966/67. Ko prebiram svoja poročila o operni dejavnosti in posebej še o opernem repertoarju več let nazaj, naletim pogosto na imena oper, ki so bile ob izvedbi za nas prav zanimive in so pomenile svež poseg v zakladnico tako raznovrstnih opernih umetnin. Takšni so bili na primer Janáčkovi Zapiski iz mrtvega doma, Egkov Revizor, Orffova Premetenka, Prokofjeva Zaroka v samostanu, Wolf-Ferrarijeve Zdrahe, Purcellova Dido in Enej, Menottijeva Amelija, Suttermeisterjev Razkolnikov in še nekatera druga podobna dela. Vsakemu, količkaj studioznem opernemu obiskovalcu, so odpirala pogled v manj znana področja opernega ustvarjanja in so obenem odstirala zavese izpred delavnic opernih mojstrov, kjer se snujejo ideje, načrti in temelji ter utrjujejo sposobnosti za še veliko večja dela. Take opere so mikavne bodisi zaradi imena ustvarjalcev (Janáček, Prokofjev) bodisi zaradi novosti smeri (Suttermeister, Egk, Menotti) bodisi zaradi prijetnosti in sproščenosti vsebine (Orff, Wolf-Ferrari). Končno smemo med to vrsto opernih del prišteti tudi tista, ki smo bili zanje mnenja, da so manj dobra, pa so zaradi nekaterih lastnosti, kot npr. nagib k folklori ali k pravljličnosti učinkovala vsaj zunanje in se pred nami dobro razpleta na odru. Med te bi štel Čajkovskega Čarodejko, Cikkerjevega Janošika, Prokofjeva Kameniti cvet, pa balete kot Bahčisarajski vodnjak, Trnjulčica, Volk in Princesa Turandot (Von Einem).

Kljub obilici in raznovrstnosti operne literature segajo operna vodstva vedno znova po takih delih, saj po tej ali oni strani poživijo program. Škoda je, da se taka dela nekoliko težko ohranijo v repertoarju za daljšo dobo. Nekatera od njih so res prešibka — niti ne slaba, temveč morda le ne tako vsestransko dobro postavljena kakor večja mojstrska dela. Nekatera pa bi res zaslužila daljši čas življenja v sezonskih programih. Saj človek ne pričakuje, da bo vsako sezono poslušal in gledal vrsto samo takih glasbenih del, ki jih postavljamo med najvišje dosežke operne umetnosti. To ne bi kazalo samo na popolno dezorientacijo o tem, kakšna je v resnici ta umetnost in kaj lahko od nje pričakujemo ob sestavljanju programa, temveč bi bilo tudi krivično do tistih del, ki sicer ne gredo čez naš oder s takim, skorajda v naprej zagotovljenim uspehom, kot je to s standardnimi, priljubljenimi operami, pa se vendar vključujejo v zgodovinsko rast operne umetnosti z živim in pomembnim glasbenim tekstom ali s pomembno vsebino. Lep primer tega je opera Romeo Julija in temà, ki smo jo slišali lani, in smo proti njej imeli nekatere pomisleke, pa je vendar po vsebini močna, aktualna in pretresljiva.

Programa ene sezone ne bo nikoli moč sestaviti tako, da bi bil vsem pogódu. Ko pa pregledujemo repertoar za več let nazaj, včasih kar obstanemo pred obilico novih del, ki smo jih doživeli na našem opernem odru, tudi če ne pomislimo ravno na velikansko delo, ki je bilo za to potrebno. Glede na to, kako navadno teče operni repertoar — ne samo pri nas — moramo že reči, da spoznavamo standardna dela, kolikor jih sploh še ne poznamo, v primernih razdobjih, da se nam nudijo s primernim preudarkom tudi tista skrita, ki jih znane opere navadno zastirajo, in to največkrat ravno pri najboljših opernih skladateljih, da pa prav lepo spoznavamo tudi obilico novih del, tako da vsaj slutimo lahko, kaj se v operni umetnosti v svetu dogaja.

Ob tem pa bi smeli zastaviti vprašanje, če le ni morebiti novega premalo. Glasbenike bi zagotovo zanimali zadnji dosežki, zadnji stilistični in odrski poskusi, zadnji vsebinski posegi v operno ustvarjanje. Zahod in Vzhod bi nam ob tem mogla pokazati mnogo, premnogo zanimivega. Toda vsako vodstvo kulturnih zavodov je previdno: samoupravne težnje, ki so postavljene pred naloge lastnih dohodkov, tveganost takih novih del v idejnem in tehnično-izvajalskem oziru; dvom, ki nas preveva, če presojamo umetniško kvaliteto, zlasti umetniško trajnost novih del; vse to so človeško razumljivi vzroki za previdnost. Najbolj odločno bi smeli zavreči prvi pomislek, denarni, v zvezi z učinkom na poslušalce. V zmedu — zakaj težko je reči, da zmede ni — v novem ustvarjanju, ob tem, da smo zaradi vsega, kar nas sili vsaj k molku ob novih delih, ki jih je tako težko presojati, se je pač težko odločiti za nova dela, posebno za tista, ki so na skrajnih mejah današnjih prizadevanj. Zato segamo po tistih, ki gredo po sredi. Manj so nevarna, umetniško in materialno. Toda iz takega ozračja, iz take previdnosti se kaj lahko rodi premalo pogumna koncepcija programa, kar zadeva nove skladbe, spored pa krene na mlačna pota. V našem zgrešenem konceptu o vlogi kulture, ki se mora docela podrejati materialnim možnostim, in ko je vprašanje, kako pomagati ustanovam, docela nejasno in se z enako slabim rezultatom vleče že desetletja, žal, tudi že takrat, ko so bila sredstva vse drugače na razpolago kakor danes, je odločitev v prid novim operam skrajnje težka. To seveda ni samo ozko programsko vprašanje, recimo delež novih del pri celotnem programu; ni samo idejno vprašanje, kot je vpliv takih oper na našo družbo; ni samo umetniško estetsko vprašanje

o slogu, ki se k njemu priznavamo, temveč skupek vsega, za kar je potrebna izredna moralna sila, da premaga pomisleke in se bojuje proti resničnim oviram in seveda tudi spletkam. Za vsako odločitvijo bi morala stati celotna osebnost, ki bi nase prevzela vso odgovornost, ko bi njeno brezpogojno pričanje in docela trden umetniški nazor bila opora za vse, kar bi jo čakalo v boju za umetniško odločitev. Zaradi teh velikih težav in ovir že v ustanovah samih, kaj šele v odnosih do celotnega kulturnega področja in do dolžnega deleža, ki ga naj bi dajala Opera obrazu slovenske kulture, je precej dobro umljivo, zakaj ta vprašanja ne stečejo, kot bi želeli.

Vendar so se letos operam, o katerim sem prej govoril, pridružile še nekatere, ki so po marsikateri strani še bolj učinkovite od sprva naštetih. Predvsem bi bilo treba omeniti Händlovega Julija Cezarja.

Händel je »druga« velika zvezda glasbenega baroka, čeprav ga je še Beethoven imel za največjega skladatelja vseh časov. »Prva« zvezda, ta je za nas in današnje razumevanje vendarle Bach, stari Johann Sebastijan, ki ga družijo s Händlom letnica rojstva, bližina rojstnega kraja in pa poklic glasbenika, s čemer so vse podobnosti izčrpane. Življenje ju je peljalo po popolnoma različnih potih in zgodovina ne pozna zlepa pri dveh velikanih takega pomena dveh tako različnih usod. Skromni in tedaj pravzaprav le malo pomembni kantor v Leipzigu se je povzpel tudi nad svojega slavnega in bogatega rojaka, ki je živel večidel v tujini, v Londonu. Slava pa ni bila izključno posledica njegovega genija, temveč tudi v tem, da si je izbral za torišče ravno opero. To je bila zvrst, za katero je bil nadarjen, bilo je področje, ki je bilo po svoji naravi izpostavljeno javnosti, kjer so bili ustvarjalni in izvajalski umetniki vsem na očeh, prizorišče glasbenih lepote, scen, kostumov, vsebinskih idej, lepega petja, pa tudi spletk in hudih idejnih bojev, nacionalnega uveljavljanja, tujih vplivov, dolgoletnega izročila in spet novosti, ki so bile v nenehnem boju za svoje pravice in za vpliv. Ni čudno, če je tako izredno nadarjen ustvarjalec, kakor je bil Händel, s svojim vulkanskim temperamentom, s svojo trmo, vztrajnostjo in z delom brez oddiha prodril in postal znan in slaven. Toda kakor se že čudno pletejo pota človeških usod, tako je tudi v tem primeru Händel postal in ostal večji mojster v oratoriju kakor v operi. Ker ni moč dvomiti o enakosti njegove sposobnosti za eno in drugo zvrst, saj je to premnogokrat dokazal v svojih delih, se nam vedno znova odpira spoznanje, da je opera že sama po sebi izredno kočljiva glasbena oblika, kjer zlasti vsebina včasih onemogoča trajno veljavo tudi najboljših glasbe. In ravno kvaliteta glasbenega navdiha samega jo more rešiti prek dolgih dob, ko izgubi svojo tekstovno važnost in pomebnost, ko gledamo in dojemamo vsebino res skoraj le zgodovinsko, zavedajoč se, kdaj in zakaj je bil ta ali ta tekst pomemben in živ, in ko uživamo glasbo samo v njeni prečiščeni lepoti, ne da bi jo povezovali z vsemi tistimi vprašanji, kakor so jo tisti davni sodobniki, ki je nastala, ko se je bojevala za svojo obliko, za svojo izpoved, a bila obenem povezana z vsemi številnimi drugimi vprašanji, z vsemi tako raznovrstnimi zahtevami, potezami, potrebami, izrazili in oblikovanji, da je sploh lahko prišla na oder.

Zato nam je Händel s svojim delom, ki je le eno izmed mnogih in pri katerem, se mi zdi, ne gre toliko za to, da ravno tega znova postavimo kot najbolj primerne, temveč gre bolj za to, da se pač eno od dobrih opernih del tega velikega ustvarjalca izvede, zato nam je Händel vedno prijeten gost na našem odru. Ta glasba, ki je bila morda tedaj izredna, zveni pred nami

danes v tako preprosti, čisti liniji, v tako jasnih oblikovanjih, tako polna neposredne, nezapletene izrazne moči, da jo je veselje poslušati. Händel je skladatelj, ki ustvarja »navzven«. Za to govori vsa struktura njegovega dela, vsa akordika, na kateri temelji njegova invencija, ves široki dih njegovih melodičnih lokov, vsa skromna problematika njegovih form. Škoda bi bilo, če bi to lepo delo ne ostalo na repertoarju.

Odlika in slabost Opere so izredni skoki, ki jih dela njena programska linija. Odlika zato, ker lahko uživamo v razponu slogov in karakterjev, slabost pa zato, ker se nehote postavljajo dela, ki so med seboj res kot »noč in dan«, drugo ob drugo, ko se primerjajo in tekmujejo med seboj. Tekmujejo po svojem vplivu, pa tudi po izvajalcih, od prvega do zadnjega. Tekma sama po sebi je seveda v redu in prav, toda tako različno oblikovana dela imajo tudi povsem različne pogoje za uveljavljanje. In dostikrat onemí na videz preprostejše, vase poglobljeno delo ob bohotnem, barvitem in čustveno zagnanem sosednjem.

Na to sem mislil, ko sem poslušal še vedno lepo Massenetovo invencijo v operi *Thais*. To smo slišali pri nas v že dokaj odličnih izvedbah. Nekatere kreacije so tiste prejšnje dosegale, druge ne. Zdi se mi, da tu ne bi bil kraj, kjer naj bi to analizirali. Mislím, da je bolje, če pregledamo izvedbo na splošno, prikažemo vtis in učinek, ki sta posledica dela samega in izvajalcev. In ko pravim: dela samega, imam v mislih Masseneta z njegovo glasbo, ki nam zveni danes nekam preveč sladkobno. Vendar se v treh njegovih najbolj znanih delih, ki smo jih slišali tudi pri nas, v *Manon*, v *Wertherju* in v *Thais* z neko uspelo osredotočenostjo in zgoščenostjo vzdigne v dobre lirične izpovedi. Morda še najbolj v *Wertherju*, potem v *Thais*, medtem ko ima *Manon* prednosti predvsem v posameznih scenah. Kar zadeva vsebino *Thais*, kaže, da celo ta zgodba, povzeta po romanu Anatola Francea, izgublja živ pomen. Dasi režiser prizadeto in smiselno prikazuje večno žive konflikte, so pozorišče le-téh, njihovi nosilci in njih bojovníki, od nas sila odmaknjeni. Ne morem se znebiti vtisa, da A. France v romanu sploh ni mislil resno in se je, kot iz toliko drugih vprašanj, tudi tu na tihem norčeval, ko je pritiral do viška Athanaelovo bedo s smrdečimi zlodejčki, ki jih je bilo sčasoma na trume krog njega in ki jim tudi na samotnem visokem stebri, kamor se je zatekel, ni mogel uiti. Vedno sem imel vtis, da ta revež, ki svojega poželenja sam sebi ni upal priznati, doživlja krivico in da je sveti Anton, ki ga v romanu tako grdo odžene, hudo krivičen. *Thais*, kot večina žensk, gre seveda v nebesa, čisto drugače kakor pri našem Antonu Novačanu, poljudnem piscu naše vasi, ko na tisti Evici, ki je zapeljevala — dasi slaboumna in neprištevna — svojega Adama, sedi več vranov kakor na njem ko se oba obesita. Meni se Athanael smili, čeprav okrog njega zagotovo ni preveč čist zrak, in to po njegovi krivdi... Tega bednika, ki je le sprva in le malo časa fanatik svetosti, prav interpretirati, ni lahka naloga. Spominjam se ranjkega Roberta, ki jo je reševal s svojo silo, medtem ko je naš Smerkolj mnogo globlji, finejši in le tu in tam pokaže demonsko silo, ki vre v tem človeku.

Z veliko skepso sem šel poslušat Soročinski sejem in prav zadovoljen sem odhajal. Prva slika me je seveda razočarala: nekoliko nejasna ekspozicija dejanja, ki jo še meglí nejasna izgovorjava večine pevcev in nerodna lega njihove pevske linije, prekrite z dokaj močno orkestrsko spremljavo. Toda že v drugem dejanju mora človek docela spremeniti svoj rahli odpor in pozabiti,

kako se je v prvem bal dolgega časa. Živo dejanje, smešni zapleti in izvrstna glasbena domiselnost Musorgskega, ki sijajno riše dogodke in osebe, vse to res razveseli poslušalca, saj je ta opera vendar po krivici tako pozabljena. Vmesna baletna pantomima na temelju pripovedke in zaključno dejanje ohranjujeta živost in razgibanost dejanja, muzike, scene in vsega končnega zapleta. Pravzaprav je neverjetno, da se je Musorgskemu ob tej preprosti, vsakdanji, le malo več kakor navadni zgodbi posrečilo strniti vse skupaj v tako uspele delce. Zakaj živo dejanje, ki sem ga prejle nakazal, je v bistvu samo mična vaška slika, dogodek, ki nima v sebi nobene junaške tragike, ne posebne komike, ki pa ji je znal Musorgski z genialnimi potezami dati nad vse imenitno podobo. Tu skoraj res ne gre za »kaj«, temveč za »kako«. Saj bi nas ob docela isti vsebini fabule same vse skupaj kaj malo brigalo, če ne bi bilo tako pisano postavljeno, tako ostro narisano, tako močno muzikalno zajeto. Pri Musorgskem imam vedno znova vtis »chiaro-scuro«, s čemer pa mislim samo to, da je muzika sama po sebi tako odlično oblikovana, s takimi močnimi potezami kontrastov v vseh njenih elementih, da nam stopa pred oči in v ušesa nedvomno močno, prepričevalno in res kot neki novi zvočni svet.

Kaj naj bi človek danes povedal še lepega o Pucciniju, ki ga ljubimo in sovražimo hkrati? Spominjam se nekega slovenskega arhitekta, ki me je nekoč, ko sem iskreno zabavljajl čez secesijo, zavrnil: v vsakem slogu so močne dobre umetnine. Mislim, da je imel prav. Seveda ne gre tu za osebne simpatije do tega ali onega sloga, temveč za objektivna priznanja kvalitete. To pa zasluži tudi Puccini gledé na svoje izredno mojstrstvo odrskega in orkestralnega oblikovanja. Toda prav pri Turandot, ob kateri je slavil tridesetletnico umetniškega dela direktor opere Demetrij Žebre in ki mu ob vseh uspehih in ob nedopovedljivih težavah lahko samo čestitamo, prav pri Turandot se mi je zdelo, da sem spoznal neko ne preveč prijetno resnico: ko priljubljen skladatelj doseže tisti višek, h kateremu ga, če je dosleden, pelje vsa njegova življenjska pot, se prav s tem viškom, konkretno z delom, ki ta višek predstavlja, zagotovo odmakne od tistega načina, zaradi katerega so ga ljudje vzljubili. Sijajen primer sta Verdi in Puccini, če ostanemo samo pri opernih skladateljih. Verdija ljubijo poslušalci — še danes — predvsem zaradi njegovih oper pozne srednje dobe, zaradi svetle trojice Trubadur-Traviata-Rigoletto, zaradi Aide. A ne zaradi Othella in še manj zaradi Falstaffa, čeprav vsi glasbeniki vemo, kakšno popolnost, kakšen sijajen, logičen, slogovno in vsebinsko utemeljen korak v dognanosti pomenita ti dve deli. Toda ljudje si — na srečo — ne u p a j o več nič reči, ker komponista že preveč spoštujejo zaradi prejšnjih njegovih del, ki majo seveda odlične kvalitete, toda kot celota in kot dosežek, kot napredek, le ne pomenijo toliko, če gledamo skladatelja v ožjem strokovnem smislu. Zelo podobno je to s Puccinijem: njegova Tosca, Madame Butterfly, La Bohème, zlasti zadnja, so mojstrska dela, če se že spravimo z njihovim slogom. Toda dela, kjer je manj »udaren«, pa kompozicijsko boljši, so Gianni Schicchi in Turandot. Povedal bom, zakaj: več je zavestnega oblikovalnega dela in manj poceni invencije, če je ta v onih, prej imenovanih, še tako priljubljena, sladka, vznesena in pevna. Zato ostane Turandot kvalitetno delo, v naši izvedbi pa odlično postavljeno, barvito, scensko in muzikalno, z dobrimi, prepričevalnimi interpreti.

Dva baletna večera sta med operami izredno sveže učinkovala. Najprej večer slovenskih skladb, ki so ali baletne kot Cigličevo Obrežje plesalk in

Ukmarjev Godec ali pa so koreografsko postavljene na absolutno glasbo, kakršna je moja Druga godalna suita. Skladatelji smo svoje misli ob tej izvedbi povedali že ob lanski premieri na Ljubljanskem festivalu. Meni se zdi, da koreograf dr. Neubauer mojega dela ni mogel v ideji bolje zajeti. Storil je točno to, kar sem si sam predstavljal: ples je zrcalil glasbo v velikih in malih potezah. Koreografu in baletnemu ansamblu sem bil za to odlično ustvaritev zelo hvaležen. Drugi dve deli sta pa seveda bolj baletni, bolj plesni, saj imata fabulo. Enotno, strnjeno, v enem mahu, simfonično odlično postavljeno in logično razpleteno ima Cigličevo Obrežje plesalk, a spet drugače, bolj v našo slovensko problematiko zagledano, vsebinsko kot vselej poglobljeno in na široko razpredeno, nekoliko spominjajočo — kot moško dopolnilo — na Lepo Vido, čutimo v Ukmarjevem Godcu. Ni dvoma, da s tem še ni izrečena zadnja beseda sodobnega slovenskega baleta, hočem reči baletnih ustvaritev na slovensko glasbo.

Marijan Lipovšek

JACOBUS GALLUS CARNIOLUS, HARMONIAE MORALES. Kritične izdaje kompozicij starih mojstrov v posebnih zbornikih z zgodovinskimi uvodi in opombami imajo pri nekaterih zahodnoevropskih narodih že dolgo tradicijo. To delo se je začelo še pred več kot sto leti v dobi romantike, ki je prva v širšem obsegu razvila znanstveno preučevanje glasbene preteklosti, a se nadaljuje z nezmanjšano intenziteto tudi danes. Če so prve izdaje upoštevale le nekatere največje osebnosti, pa se je sčasoma njih obseg razširil, tako da so zajele ustvarjalnost tudi manj znanih skladateljev. Cilj takšnih publikacij je bil sistematski prikaz glasbenih stvaritev preteklih dob in njihovo približanje današnjemu izvajalcu s sodobno notacijo. Znanstveno temeljito in obsežno delo na tem področju je že opravil slovenski muzikolog dr. Josip Mantuani, ki je izdal v sodelovanju z Emilom Bezecnim v letih 1899—1919 na Dunaju celotno zbirko Gallusovih motetov. To impozantno delo pa je torej izšlo zunaj naše domovine v okviru tuje nemško-avstrijske edicije *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*. Od slovanskih narodov so razvili v izdajanju kompozicij skladateljev svoje glasbene preteklosti že obsežno dejavnost Čehi, pa tudi Poljaki so pokazali v zadnjem času prav lepe rezultate.

Pri nas je zaoral ledino na področju kritičnega izdajanja starih kompozicij profesor dr. Dragotin Cvetko, ko je pred štirimi leti pripravil publikacijo *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo*. Tako je profesor Cvetko potem, ko je napisal obsežno zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem in vrsto tehtnih monografij, usmeril svoja prizadevanja tudi na to področje, ki ga v okviru moderne glasbene znanosti ni mogoče pogrešati. Nadaljnja uresničitev cilja, da dobimo tudi Slovenci tako kot drugi večji evropski narodi, znanstveno kritične izdaje naših glasbenih tvorcev preteklih dob, pa je publikacija *Harmoniae morales*,* ki jo je prof. Cvetko nedavno pripravil. Zbirka vsebuje triinpetdeset posvetnih skladb našega velikega rojaka in enega od glavnih predstavnikov evropske glasbene renesanse Jacobusa Gallusa Carniolusa. Zbirka je bila prvotno natisnjena z omenjenim naslovom v menzuralni notaciji,

* Dr. Dragotin Cvetko, *Jacobus Gallus Carniolus, Harmoniae morales*. Slovenska matica 1967.