

## REFLEKSIJE

### MISLI O NOVI GLASBI

(Po letošnjem zagrebškem bienalu)

Komorni orkester Krakovske filharmonije je pravkar zaigral nekaj zelo naprednega, po najnovejših receptih aleatorike, in moj sosed, dostojanstven, belolas gospod, mi je zaupal s konspirativnim nasmeškom: — *Wissen sie, ich bin für die alte Musik*. Kolikokrat sem slišal na čisto običajnih koncertih ta stavek in to celo od mladih sobesednikov! Zato mi je zvenel nadvse domače in samoumevno; toda gospod je dodal: *Für Bartók, Prokofjev...* — Občudovati sem moral kulturnost in napredne nazore tega starega švicarskega gospoda. In prav te njegove besede so me silile k razmišljanju in k jasni ugotovitvi.

Stara glasba: ta, ki je bila tudi letos v veliki meri zastopana na glasbenem bienalu v Zagrebu: Debussy, Ravel, Šostakovič, Britten, Hindemith, Milhaud, Prokofjev, Stravinski, Osterc, Slavenski, Françaix, Honegger, Jolivet, Szymanowski, Bartók, Berg, Webern. Po petdesetih, štiridesetih, tridesetih letih, kar je ta glasba bila napisana, je res ne moremo več imeti za novo in jo prištevati med dela mladih. To je stara glasba, ker je že zmagovito prestala prvi spopad s časom, stara, ker je nastala v minuli dobi, stara, ker jo mladi poslušajo z isto spoštljivostjo, s katero poslušajo klasike. Prav zato jo je festival lahko prikazal v izboru, ki je poudarjal njeno absolutno veljavnost: zakaj ta izbor je določil čas sam.

Nova glasba: na nekaterih partiturah se je črnilo pravkar posušilo. Do nje ne moremo najti tistega jasnega razmerja, ki ga lahko postavi samo čas. Toda le, če poslušamo to glasbo z zanimanjem in ljubeznijo — tudi če se nam zdi kaka skladba nalašč tako pisana, da mora ubiti to ljubezen v najbolj naklonjenem poslušavcu — lahko živimo ob glasbi; v nasprotnem primeru se zapiramo v muzej, okostenimo, umremo. Potrebno je, da opazujemo, pretehtamo in se odločimo. Da iščemo — skladatelji, kritiki, ljubitelji — med številnimi potmi eno, po kateri bomo hodili s prepričanjem. To je življenjski pogoj.

O novi glasbi nam je festival nudil zelo izčrpno dokumentacijo: zastopane so bile vse smeri, vse vrste, vsi današnji ustvarjalni koncepti: od retoričnega akademizma sovjetske glasbe do apologije kaosa pri nekaterih ameriških ropotavcih, od še tonalnih in postromantičnih pozicij do osvoboditve zvočnega prostora pred shemami iz preteklosti, od konvencionalnih oblik in domačih vsebin do najnovejših in najdrznejših poizkusov. Prav zato je postal glasbeni bienale v Zagrebu eden izmed najpomembnejših festivalov za sodobno glasbo med vsemi na svetu.

\*

\* \*

Najlaže se mi zdi zavzeti kritično stališče do najbolj anahronističnega pojava sredi današnjega glasbenega ustvarjanja: do sodobne sovjetske glasbe. Najboljše, kar smo slišali v Zagrebu, je »Simfonija v c molu za godala in timpane« (1961) Eduarda Mirzojana: sam naslov pojasnjuje njeno slogovno

pripadnost. Skladba je tehnično mojstrsko izpeljana: a lahko se vprašamo, koliko je tudi to vredno, zanimivo in zaslužno, ko pa je govornica te simfonije izrazito akademistična; vsekakor je mnogo lažje pisati tehnično neoporečno po zgledu pomembnih mojstrov iz preteklosti, kakor ohraniti tehnično zanesljivost pri novi orkestrski pisavi. Pač pa se ne čudim, da mora skladatelj, ki piše danes v takem slogu, zaiti v retoriko, kakršno nam izpričujeta predvsem skrajna stavka te simfonije, ali pa v izlepotičenost, ki je lastna »Scherzu«. Govornica te simfonije se v mnogo večji meri približuje emfatičnosti in patetičnosti Rahminova kakor duhovitosti in odločnosti Prokofjeva.

Ostale skladbe so bile še bolj prazne in porazne. Najmlajši sovjetski skladatelj je nedvomno še vedno Prokofjev. In ta situacija bo trajala tako dolgo, dokler ne bomo slišali del tistih mladih sovjetskih skladateljev, ki pišejo novo glasbo: dvanaajstonsko in podobno. Danes ne samo da ne slišimo njihovih del, temveč celo za njihova imena težko izvemo. Bomo slišali ta dela kmalu?

Morebiti res. Vsaj če sodimo po obnašanju Češke, ki je še pred dvema letoma prinesla v Zagreb akademistične skladbe po sovjetskem vzorcu in je letos presenetila z deli, sodobnimi po tehniki in po duhu.

\*

Ali je enako lahko zavzeti kritično stališče do nasprotnega pojava sredi današnje glasbe, to je do Johna Cagea in njegovih pristašev?

Šel sem h Cageovemu predavanju: »Kam gremo? Kaj delamo?« Po kratkem uvodu, v katerem je simpatični Amerikanec razložil, da je pred skladatelji danes odprta ena pot: »to say yes to the chaos«, se je začelo pravo predavanje. John Cage sam in še trije Johni Cagei, poprej posneti na magnetofonski trak, so istočasno govorili štiri različne govore in s tem ustvarili kaos. Pri večini poslušavcev so živci kmalu popustili. H kaosu predavanja se je v popolni harmoniji pridružil še kaos razgrajajočega občinstva, ki je tako, ne da bi se zavedalo, dajalo čudovito zadoščenje skladatelju!

Takoj se mi je vsilila ugotovitev: zakaj neki je duhovnik kaosa pripravil četverno predavanje z veliko natančnostjo, določil s kronometrom začetke in s kronometrom tudi urejeval reprodukcijo (ni ga odložil nikoli, ali mu je pri-raščeno)? Ali ni očitno protislovje med »to say yes to the chaos« in obnašanjem gibčnega kronometrsta, ki prefabricira kaos (?) po natančnem načrtu?

Podobne misli so me kratkočasile, ko sem primerjal pretirano skrbne priprave za koncert Davida Tudorja (vlaganje pisane šare in nič koliko mikrofončkov v klavir) z enoličnimi, po zvočnem in izraznem razponu zelo skromnimi dosežki.

Vse to je podžgalo mojo radovednost in sem šel poslušat znameniti nočni koncert, ki ga je dirigiral Cage, v upanju, da se mi bo posvetilo. Že prva skladba — »Za pet ali deset izvajavcev« (1962) Christiana Wolffa — ki so jo oživili Tudor in štirje požrtvovalni izvajavci ob negibnem, s kronometrom oboroženem Cageu, je izzvala veselo roganje občinstva, ki se je pridružilo izvedbi z raznorodnimi zvoki. To se je še močno stopnjevalo pri drugi skladbi — »Sapporo« (1962) Toshija Ichijanagija —, ko so izvajavci tolmačili geometrične in proste risbe, se sprehajali po odru in zamenjavali svoje porisane

papirje, ropotali s kosi razstavljenih glasbil in to vse po emociji, ki jim jo je narekovala dokaj otročja in nedomiselnja risba. Cage je pri tem, ne da bi se ločil od kronometra, vlačil stol po odru, ves zbran je pihal v mikrofoni ali je slovesno mečkal na njem najlonsko vrečko. Če se ne bi dva izvajavca — basklarinetist in trombonist — voljno vdajala Cageovim računom in sproščeno igrala burke, bi tudi ta demonstracija neprenosljivosti misli, čustev in česarkoli izzvenela kaj klavrno. Cageova skladba »Atlas eclipticalis in Zimska glasba« (Elektronska inačica 1961—1962) — igrali so jo z mikrofoni, vdelanimi v glasbila — se mi je zdela neznosno dolgočasna in nezanimiva.

Odkritosrčno priznam, da si nisem še na jasnem o problemu. Obnašanje velike večine je bilo neugodno, celo sovražno do nerazdražljivega serafskega kronometrista. Toda dajalo mu je, očitno, popolno zadoščenje. Ali smemo tolmačiti Cageov nastop, le kot protestno gesto? Vsaj delno bo to res. In ali smemo misliti, da se je ogromna večina občinstva pridružila njegovemu protestu, s tem da se je prostovoljno priključila izvajavskemu ansamblu in proizvajala šume — na isti emotivni osnovi kot člani zagrebške filharmonije? Menda ne. Kdo naj zanesljivo loči med Cageovim protestom in protestom občinstva proti Cageovemu protestu?

Nekaj pa se mi zdi gotovo: da bo namreč občinstvo — in ne samo visoko kvalificirano občinstvo zagrebškega glasbenega bienala — vedno reagiralo tako, vedno dajalo Cageu zadoščenje in mu tako zagotovilo življenje.

Ko bi ga jaz sodil po prvem nagibu, bi ga obsodil. Toda ne čutim se upravičenega, da ga obsojam javno: še bi ga moral slišati, seznaniti se tudi z njegovim teoretskim delom in šele potem pripraviti in pretehtati zrelo in natančno mnenje. Vendar vsaj nekaj mi je tudi zdaj jasno: in to je očitno protislovje med Cageovim hotenjem — ki je vredno ugovorov in razprav, a je resno — in njegovo nebogljenost, nesrečno praktično realizacijo. Nedvomno Cage ni klovn. Kvečjemu je patološki primer. Gotovo pa koristna skrajnost, da nastane v nemirnem svetu glasbe dialektična perspektiva.

\*

\* \*

Med pristnim, a naivnim in jalovim navdušenjem Rusov in nezaupljivim Cageovim škandalizmom je bilo v Zagrebu dovolj prostora za glasbo: za lepo in grdo, za ustvarjeno in proizvedeno, za občuteno in preračunano, za delo močnih osebnosti in delo bledih epigonov. Ogromna količina epigonske glasbe na sporedih glasbenega bienala — epigoni iz nesposobnosti, epigoni, ker nam nimajo povedati ničesar svojega, epigoni, ker hočejo biti za vsako ceno, tudi za ceno naravnosti in doslednosti, povsem na tekočem z avantgardo in je to najlaže doseči s posnemanjem; ampak vse to je tudi znak nesposobnosti — ne sme nas spraviti v zadrego: nič novega ni — in v tem ni današnja situacija različna od včerajšnje —, da so epigoni vedno številnejši kakor osebnosti in izvirni skladatelji.

Najboljše, kar smo čuli — ugotovitev potrjuje staro pravilo, utrjuje zaupanje v današnjo avantgardno glasbo in sili k pozornejšemu proučevanju njenih posebnosti — so bila vedno in samo dela, pri katerih se tehnične novosti (iskanje novih zvočnosti, novih morfoloških rešitev, novega sestavljanja

zvočnega govora) družijo z veljavno in osebnostno vsebino. Sicer pa, ko predlagajo zgolj nove tehnične izsledke, utegnejo biti kvečjemu zanimiva.

Pri tem ni niti pomembno, da sledi človek tej ali oni šoli in da so tehnični izsledki novi ali po najnovjši modi. To ni bilo nikoli pomembno. Temveč je čisto nujno, da ima človek kaj tehtnega povedati in da tej svoji izpovedi ali pričevanju zna najti najustrežnejši izraz. Prvo v umetnosti se nam zdi: biti osebnost in biti brez odloga borbo za obvladovanje tistih sredstev, ki postanejo nosilci izraza. Čim večja bo osebnost, čim trši bo spopad s snovjo za oživitve duha, tem višji bo dosežek.

Zato se mi ne zdi niti koristno deliti dela po šoli, slogu, tehničnih posebnostih in drugih zunanjih značilnostih v kategorije in jih potem obravnavati ločeno. Mnogo pomembneje se mi zdi ugotoviti, katera med novimi deli so bila v vsakem pogledu najtehtnejša.

Takoj moram pristaviti, da sem v petih dneh, kar sem jih lahko prebil v Zagrebu, slišal veliko število teh del. In to pomnoži ugled in pomen festivala.

Med vsemi deli so napravile name najmočnejši vtis »Tri pesnitve Henrija Michauxa« za zbor in instrumentalno skupino Witolda Lutosławskiego: z nemejeno svobodo, z izredno plodno in izvirno domiselnostjo je znal poljski skladatelj združiti v teh treh skladbah zahtevne avantgardne govornice, ki raziskuje nove izrazne možnosti glasbil in predvsem zbora, z enako tehtnimi zahtevami po globoki človeški in bistveno muzikalni izrazitosti. Pri ti oznaki se mi zdi potrebno poudariti izraz: s s v o b o d o. Zakaj svoboda ni morebiti licenca na račun slovniških pravil, ki naj maskira pomanjkljivo strokovno pripravljenost, tudi ni licenca zoper naravnost, ki se mi zdi nepogrešljiv pogoj vsake vredne umetnine, temveč je potencia duha, ki osvaja nove pokrajine v neskončnem prostoru človeške ustvarjalne iznajdljivosti, obenem pa pomeni strogo spoštovanje naravnosti.

Med najpopolnejšimi in najbolj uspelimi deli moram nadalje citirati »Radiant« za komorni sestav Milka Kelemena: to je skladba visoke rafiniranosti, ki ustvarja nežne in izvirne zvočnosti s pogostno uporabo posebne tolkalne opreme in s pritegnitvijo nekaterih dobro izbranih ter uravnovešeno in občutljivo odmerjenih šumov.

Med deli, ki izdajajo največ okusa in izvirnosti, lahko omenim dokaj tradicionalno ubrani »5. godalni kvartet« Yorga Sicilianosa in napredneje usmerjena dela Rubena Radice (»Lirske variacije« za godalni orkester), Iva Maleca (klavirski »Dialog«), Henryka Mikołaja Góreckega (»Genesis« za 15 izvajalcev), Iva Petrića (»Elegija za Carlosa Salzedo« za harfo). Tudi med skladbami jugoslovanskih avtorjev, ki smo jih čuli na magnetofonskem posnetku, so bile številne vredne visokega priznanja.

\*  
\* \*

Zaradi vseh teh in še drugih odličnih in zanimivih novih del sem odšel iz Zagreba s prenovljenim in povečanim zaupanjem v vrednost in v bodočnost današnje glasbe: zakaj ob delih, s katerimi nas je seznanil Glasbeni bienale — Zagreb 1963, sem spoznal, da so tudi danes, kakor že vedno v preteklosti, pomembni, izvirni, osebnostri skladatelji številni; po njihovi zaslugi nastajajo

vedno odlična, povedna, lepa dela. To so dela, ki bojo ostala in po njih bojo poznejši rodovi sodili o glasbi našega časa. Če govorimo danes toliko o krizi, jo je treba iskati v socialnih strukturah: pri glasbenem ustvarjanju lahko govorimo samo o razvoju.

\*  
\* \*

Z velikim zanimanjem sem sledil tudi glasbeni kritiki in poročanju tiska o prireditvah glasbenega bienala in sem z zadoščenjem opazil, da je hrvatski in srbski tisk posvetil dolžno pozornost tako pomembnemu mednarodnemu kulturnemu dogodku. Z enakim veseljem sem pozdravil dva precej izčrpana in ugodna članka Massima Mila v italijanskem tedniku »L'Espresso« (26. V. in 2. VI. 1963). Z žalostjo pa sem ugotovil, da je slovenski tisk — vsaj do konca junija — posvetil dogodku kaj skromno pozornost in da so bili prispevki po količini in kakovosti kaj šibki.

Edina izjema je pregledno poročilo o festivalu v »Naših razgledih« — in še to je precej površno v kritičnih prijemih. Na vsak način se mi ne zdi v čast slovenskemu časopisju, da ni *viribus unitis* zmoglo ne po količini ne po kakovosti toliko kot en sam tuj tednik.

Naj omenim samo enega izmed najbolj spotakljivih spodrseljajev: neki poročevavec iz Zagreba je označil Bergovega »Wozzeka« kot »primer avantgardizma«! To je seveda res v isti meri, kakor je res, da sta Gesualdo in Josquin avantgardista. Toda, če bomo rabili izraze tako brez kriterija, potem bojo besede zgubile pomen.

Ob robu zagrebškega bienala je nastal še hujši primer, ko je slovenski glasbeni kritik ocenjeval ljubljanski koncert orkestra Krakovske filharmonije na poti iz Zagreba: program je obsegal po večini skladbe, ki smo jih slišali na bienalu. Vse sodobne skladbe je ta kritik odpravil, češ da nima odnosa do take glasbe. Srečen poklic, pri katerem človek lahko odkloni poklicno odgovornost! Si predstavljate sodnika, ki noče soditi, profesorja, ki noče ocenjevati? Blagor mu, ki s tako lahkim srcem podpisuje prazne menice!

Pavle Merku

## POTA SODOBNE GRAFIČNE UMETNOSTI

(Nekaj misli ob mednarodni grafični razstavi v Ljubljani)

Alternative — realizem ali abstrakcija — ni! Sam pojav konfrontacije posameznih oblikovnih smeri pomeni, da ne razumemo bistva, ciljev, zahtev in sredstev umetnosti. Po tej logiki lahko (v smislu kvalitativnih in ozkosrčnih norm) konfrontiramo: ekspresionizem in kubizem, impresionizem in realizem itd. Trditi, da je ena oblikovna smer sama po sebi umetniška, druga pa ne, je absurdno. Tudi če nekritično prisegamo na naprednost (ki je silno relativna) te ali one smeri, moramo ugotoviti: dobra umetnost je hkrati tudi napredna. Poznamo samo umetnost in neumetnost. Umetnost pa je lahko tako realistična kot abstraktna. Če se za sodobnim realizmom skriva pošast neživljenjskega akademizma, ni nič manj pošasten akademizem v abstrakciji. Realistični akademizem zahteva vsaj solidno obrtno znanje in dobršno mero spretnosti — abstrakcija pa često le večjo ali manjšo mero okusa.