

GLAZBA KAO AKCIJA — O INSTRUMENTALNOM TEATRU SILVIJA FORETIĆA¹

MIRTA ŠPOLJARIC

Aleja Antuna Augustinčića 14/1
10000 ZAGREB

UDK/UDC: 782+792.9"19" FORETIĆ, S.

Izvorni znanstveni rad/
Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 25. 2. 2006.
Prihvaćeno/Accepted: 7. 11. 2006.

Nacrtak

Krajem 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća u umjetnosti se usporedo događaju vrlo slične tendencije k oslobođenju od kruto oblikovanih principa. Jedan od tih oblika oslobođenja bio je instrumentalni teatar, a na području hrvatsko-europsko-svjetske glazbe specifičan je odgovor ponudio skladatelj Silvio Foretić. Izuzev dvaju djela koja svojim karakteristikama dolaze na sam rub instrumentalnog teatra, a riječ je o *Valse macabre* i *Quandoque bonus dormitat Orpheus*, četiri djela, *Symphonie*, *Semi-mono-opera*, *Der achte*

Tag i Für Klavier?, specifičan su oblik »foretićevskog« instrumentalnog teatra. U njemu kao vrsti dolazi do spajanja triju elemenata koji Foretića najviše zanimaju, a to su tekst, akcija i glazba. Pritom je tekst glavni posrednik i prenositelj autorova angažmana, što ga poglavito otkrivaju literarno-satirički elementi, dok se akcija i glazba ujedinjuju kao dodatni elementi (ne manje važni, ali u ovome smislu ipak manje izrazajni).

Ključne riječi: Silvio Foretić, instrumentalni teatar, 20. stoljeće

* * *

1. ČUJNO I VIDLJIVO ILI O INSTRUMENTALNOM TEATRU

1.1. *Ishodišta — teatraliziranje glazbe*

Serijalni skladateljski principi, odnosno glazba koja je bila njihov produkt, već su od početka u sebi nosili klicu vlastitoga rasapa. Kruto oblikovani principi apsolutnog predsređenja raspoložive građe nisu više imali što ponuditi sklada-

¹ Ovaj je članak doradena verzija diplomske radnje obranjene na Odjelu za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Mentor je bio prof. dr. Nikša Gligo.

teljima koji su težili napretku. Stoga se šezdesetih godina prošloga stoljeća kritička misao obara na serijalizam te ukazuje na mogućnost oslobođenja. To se oslobođenje otvorilo u vidu osvajanja novih prostora (glazbenih i neglazbenih).² »Posljedica svekolike uzaludnosti novoglazbenih pokušaja da se dođe do neke dostojne, nove sustavske determinacije glazbenosti«³ bio je drastični pomak u shvaćanju glazbenosti općenito, pomak ka pojmu meta-glazbenih fenomena⁴ u kojima se »glazbeno insuficijentni skladateljski izričaj komplementira s dosad njemu stranim (ili u najmanju ruku njemu sekundarnim) sadržajima, koji postepeno sve više nadiru u prvi plan«.⁵

Jedan od oblika oslobođenja od opetovanih pokušaja podmetanja glazbe pod sustavnost neke vrste bilo je propuštanje kvalitete pokreta, geste u glazbenu umjetnost. Uzroke spajanja teatra i glazbe, primarno vizualnog i primarno akustičkog, moglo bi se sažeti i obuhvatiti trima aspektima:

1. Prvi aspekt je *estetičko prekoračenje* koje se događa u trenutku kada glazba iz sfere apstraktne umjetnosti kao posljedicu unutarnjih strukturnih zakonitosti i principa traži prijelaz u konkretno. Drukčije rečeno, neki glazbini unutarnji elementi zahtijevaju svoju teatralizaciju. Početke možemo tražiti već u Wagnerovom glazbenom teatru koji se »uvijek razumije kao teatraliziranje glazbe, ne kao skladanje opernog teksta«.⁶ Njegova ideja *Gesamtkunstwerka*, integracije pojedinačnih umjetnosti, temeljena na fenomenu sinestezije stavlja čujno i vidljivo jedno pored drugoga kao ravnopravno važeće elemente. Štoviše, Wagner govori o »vidljivo nastajućem činu glazbe«,⁷ što znači da zvukovni događaji pobuđuju vizualne manifestacije. Makar se prividno čini nespojivim, korak dalje od Richarda Wagnera vodi k *Pierrotu Lunaireu* (1912.) Arnolda Schönberga upravo zbog pojave prijelaznih fenomena između glazbe i govora, koji će kulminirati Schönbergovom uporabom *Sprechgesanga*. Još korak dalje kreće György Ligeti, koji u skladbama *Aventures* (1962.) i *Nouvelles Aventures* (1966.) točno propisuje izražavanje pokretom: »Čitavo djelo treba izvoditi osobito ekspresivno — mjestimice s pretjeranom afektivnošću te primjerenom mimikom i gestikom«.⁸ Ekspresivnost, čiji je razvoj vidljiv iz navedena tri primjera, čini čujno izražajno nedovoljnim te traži pomoć vidljivoga. Znači da ekspresivnost iznuđuje naglašavanje gestike u glazbi.

2. Izvedbena procedura tradicionalnih koncerata pretpostavlja postojanje dvaju aspekata: sluh koji posreduje glazbu i vid koji posreduje muzicirajućega glazbenika.

² Usp. DIBELIUS: 1972, 55-57.

³ GLIGO: 1987, 83.

⁴ Prema autoru pojma, Nikši Gligu, meta-glazbeni fenomeni uključuju čitav spektar različitih, uvjetno rečeno vrsta među kojima nalazimo i instrumentalni teatar. Bitno je naglasiti da »meta-glazbenim fenomenima u Novoj glazbi 20. stoljeća držimo one fenomene koji su posljedica potpunog skladateljskog odustajanja od arbitraže u artikulaciji forme«. GLIGO: 1987, 80.

⁵ *Ibid.*

⁶ KESTING: 1969, 105.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Elektronička glazba poništava takav tradicionalni odnos jer se slušatelju nudi samo reprodukcija preko zvučnika. U tom trenutku zvučnici i izvođač koji upravlja reprodukcijom postaju središte izvedbe, a njihov je raspored u prostoru vrsta scenografije koja zahtijeva od slušatelja vizualno uključanje u događaj.⁹

3. Treći uzrok teatraliziranja glazbe je prodiranje glazbe u prostor, točnije rečeno: slušateljev prostor. Glazbenici se pretvaraju u glumce, otvaraju mogućnost aktivnog odnosa sa slušateljima/gledateljima te na taj način započinje uzajamni dijalog. Prvi koji je počeo aktivno komunicirati s publikom bio je John Cage. Primjerice, u *Concert for piano and orchestra* (1958.) »da bi se postigla akustička i vizualna jasnoća, svirači moraju biti što je bolje moguće raspoređeni u prostoru... jer je namjera skladbe držati zajedno ekstremne različitosti, onako kao što to nalazimo u prirodnom svijetu... Publika zapravo gledajući potiče svirače da u kretanjama pretjeruju, čime oni pak postaju više glumci odnosno gimnastičari, a publika gledatelji.«¹⁰

1.2. Kagelov instrumentalni teatar

Moderni glazbeni teatar¹¹ obuhvaća širok spektar oblika muzikaliziranja teatra i teatraliziranja glazbe. Ono što im je svima zajedničko jest »spajanje raznovrsnih izražajnih komponenata pod primatom specifičnog audiovizualnog prikazivačkog oblika teatra«.¹² Alternativni oblik tradicionalnom glazbenom teatru jest instrumentalni teatar čijim se začetnikom može smatrati Mauricija Kagela.

Instrumentalni teatar je »prikazivačka forma koja vrlo jasno uzima u obzir gestičko te ujedno stoji u odnosu prema glazbi koja sadržava vizualne komponente. Sve što se vidi i čuje skladano je: kretanje svjetla, količina rekvizita, tempo odvijanja radnje, artikulacija prostora itd.«¹³ Svako pojedino scenografsko sredstvo Kagel je oslobodio njegove tradicionalne funkcije te u svojim djelima upotrebljavao kao samostalno teatarsko sredstvo. Kagelova ideja nalazi svoje izvore u gestičkoj kvaliteti glazbe i činjenja glazbe. Podij je već sam po sebi scena, svirka instrumenata nalikuje glumačkoj akciji, instrumentalisti i njihovi instrumenti su scenografija. Iz toga logično proizlazi da su osnovna tri elementa koja određuju estetiku instrumentalnog teatra podij kao prostor za igru, zatim kinetika, odnosno kretanje, pokret

⁹ Jedan od tipičnih primjera je *Gesang der Jünglinge* (1955.-1956.) Karlheinz Stockhausena, djelo koje je skladano za pet grupa zvučnika raspoređenih u prostoru tako da se dobije zvuk koji okružuje slušatelja koji se nalazi u sredini. Usp. COPE: 1976, 86.

¹⁰ JURAS: 2003, 9.

¹¹ Potrebno je razjasniti pojam glazbenog teatra. »'Musikalisches Theater' ne smije se miješati s 'Musiktheater', s općim pojmom koji obuhvaća operu, uglazbljenu dramu, igrokaz sa songovima te miješane forme između opere i oratorija, odnosno opere i baleta. Ono što se danas naziva 'musikalisches Theater' logiku scenske radnje ne preuzima iz kakve priče ili tekstovnog predloška, nego najheterogenije, izolirane... gestičke i govorne akcije podvrgava načelu... tehnike skladanja.« GLIGO: 1996, 92.

¹² VILL: 1985, 67.

¹³ *Ibid.*, 71.

te interpret koji je idealni instrument. On nije samo interpret već i koautor svojega nastupa budući da izvođenju svake propisane akcije mora pristupiti na individualan način.¹⁴ Zahtijeva se angažman interpreta u smislu kretanja, glume, odnosa prema ostalim interpretima te odnosa prema publici. Upravo je odnos interpret — slušatelj/gledatelj specifičan jer publika nesvjesnim reakcijama djeluje na interpreta te čak izaziva njegove pretjerane akcije.¹⁵

Zanimljivo je napomenuti da većina Kagelovih djela sadržava izrazito precizne upute za izvedbu koje se najčešće odnose na izgled pozornice, osvjetljenje, scenografiju, režiju.¹⁶ To upućuje na činjenicu da je svaka akcija dobro promišljena i skladana, iz čega proizlazi da se slučajnost može dogoditi samo na razini izvođačeve interpretacije tih uputa, odnosno u dobivenome rezultatu propisanih akcija.

1.3. Schnebelova imaginarna glazba

U glazbi u kojoj scenski elementi dobivaju vlastitu vrijednost, u kojoj geste i pokreti glazbenika nadilaze glazbu samu, izvođenje postaje važnije od izvođenog. Primjer je tzv. *Sichtbare Musik*, glazba kojoj teži skladateljska poetika Dietera Schnebela. Njegova »upotreba gesta i pokreta kao glazbenog materijala ravnopravno sa zvukovima (u svim oblicima), te također i postupci vježbanja, greške, neuspjeli pokušaji izvedbe, probe kao nešto s čime se daje skladati približavaju ga Kagelovom pojmu instrumentalnoga teatra, ali čini se u još radikalnijem obliku.«¹⁷ Radikalnijem zbog toga što pojedine elemente glazbenoga teatra, bilo da ih upotrebljava pojedinačno ili u različitim kombinacijama, dovodi do apsurdnosti i krajnjih granica pojmljivosti.

Krajem pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća u umjetnosti se općenito usporedo događaju vrlo slične tendencije k oslobođenju, promjene koje vode oblicima obuhvaćenima različitim pojmovima kao što su *happening*, *multimediji*, *environment*, a koje je Richard Kostelanetz nazvao »teatrom miješanih sredstava«.¹⁸ Instrumentalni teatar jedan je od specifičnih oblika koji s Kostelanetzovim teatrom dijeli osnovne idejne postavke,¹⁹ ali kojega on ne uvrštava u svoju podjelu. Razlog tome je vjerojatno činjenica da je instrumentalni teatar ipak u svome temelju

¹⁴ Za razliku od tradicionalnog teatra, od interpreta se zahtijeva ne preuzimanje drugih uloga, već izražavanje vlastite osobnosti kroz ono što se izvodi. Usp. KOSTELANETZ: 1968, 8.

¹⁵ Usp. VILL: 1985. i KESTING: 1969.

¹⁶ Usp. JURAS: 2003, 16.

¹⁷ *Ibid.*, 37.

¹⁸ Kostelanetz navodi podjelu na četiri skupine: *pure happening*, *staged happening*, *staged performance* i *kinetic environment*, koje dijeli različit pristup oblikovanju triju osnovnih elemenata: prostora, vremena i akcije. Usp. KOSTELANETZ: 1968, 3-9.

¹⁹ Te postavke se odnose na pomak od statičnosti izvedbe ka pokretu, isticanje gestičnosti, novu ulogu interpreta, kao i novu ulogu recipijenta te naglašavanje važnosti procesa kreacije, odnosno stvaranja, ne rezultata nastalog kao posljedica akcije.

prvenstveno glazbeni, odnosno da je ono glazbeno početni stimulans iz kojega dalje izrastaju različiti oblici komunikacije. Kostelanetz pak izjednačava važnost udjela svih medija komunikacije,²⁰ te smjera na nešto s čime bi se mogli eventualno usporediti Kagelovi i Schnebelovi filmovi.

»Kulturološki, teatar miješanih sredstava podrazumijeva ukidanje arhaičnih formi, bilo umjetničkih ili društvenih; važnost istinsko individualne reakcije u najrazličitijim situacijama; uopćene percepcije (širokoobrazovanost) u vremenu sve više napućenom specijaliziranim (jednoobrazovanim) sredstvima; potpuno liberalni stav prema ekscentričnom i neobičnom; razbijanje masovne publike u manje zajednice; stvaranje intimnijih socijalnih iskustava; i važnost igre koja, piše Johan Huizinga, »time što je slobodna, jest zapravo sloboda.«²¹

2. POČETNI FORETIĆEVI IMPULSI

Da bismo onaj dio skladateljskog opusa Silvija Foretića koji nas u ovom trenutku zanima, a kojega je moguće nazvati specifičnim »foretićevskim« instrumentalnim teatrom, smjestili u kontekst vremena i prethodno opisanih glazbeno-kompozicijskih prilika, potrebno je posebno istaknuti dvije činjenice, ne ulazeći u detaljniji prikaz Foretićeva biografskog i skladateljskog tijeka. Dva su elementa Foretićeva razvoja obilježila dvije važne prekretnice, jednu u autorovu skladateljskom putu, a drugu u glazbeno-kulturnom životu i razvoju tadašnje društvene sredine.

2.1. *Ansambl za suvremenu glazbu*

U suradnji s Jankom Jezovšekom Foretić 1963. godine utemeljuje Ansambl za suvremenu glazbu.²² Navedni ansambl, koji je »izazivao jezu i podsmijeh u zagrebačkom glazbenom životu«,²³ djelovao je praktički tri godine, od toga svega jednu intenzivno, dok je prestao postojati 1966. godine Foretićevim odlaskom u Köln. Zamišljen kao oblik konfrontacije sa svim negativnim, a i pozitivnim karakteristikama društva, kao oblik otpora prema konvencionalizmu u glazbi i institucionalizmu oko glazbe, bio je to tada »jedini ansambl koji je postojao isključivo kao posrednik glazbeno-scenskih ideja suvremenih, domaćih, mladih autora«. ²⁴ Štoviše, bio je to ansambl koji se u strahu od moguće vlastite institucionalizacije

²⁰ Pri tome se misli na likovne umjetnosti, glazbu, suvremeni ples, suvremenu dramu (ili opširnije suvremeni teatar), arhitekturu, film, televiziju i druge elektroničke medije. Usp. KOSTELANETZ: 1968, 16-23.

²¹ Citirano iz *Ibid.*, 41.

²² U daljnjem tekstu AzSG.

²³ GLIGO — FORETIĆ: 1974, 13.

²⁴ *Ibid.*: 13.

konačno i ugasnuo, jednako onako potajno i polagano kako je i nastao. Projekt AzSG-a postavio se kritički, ironički i polemički, kako prema tradicionalnoj tako i prema suvremenoj, modernoj glazbi, a njegovo osobito značenje leži u činjenici da je bio medij izražavanja dviju ličnosti, Foretića i Jezovškega, čije su skladbe, ili bolje rečeno akcije, sačinjavale programsku osnovu AzSG-ovih koncerata.²⁵ Angažiranost u smislu neprestanog preispitivanja odnosa između glazbe i načina na koji ju sredina prihvaća temeljni je motiv djelovanja AzSG-a. »Svaki koncert bio je svojevrsna reakcija na događaje sa ili oko prethodnog, odnosno na društveno-umjetničko-glazbena događanja između dva koncerta.«²⁶ Međutim, AzSG nije ostavio dublji trag u domaćoj glazbenoj kulturi i kasnijoj glazbenoj produkciji jer sredina koja ga je okruživala nije bila spremna primiti i odgovoriti na njegove provokacije. Premda reagirala jest, i to vrlo negativno, bilo je to uglavnom iz neznanja te straha pred nepoznatim.

Možda će svrhu ovoga ansambla najbolje sažeti sljedeće riječi:

»Odričući formi svog pojavljivanja svaku vezu s konvencionalnim, uplićući u sredstva svog djelovanja prostore daleko šire od pukog vremena koncertne reprodukcije, AzSG htio je naglasiti nevažnost bilo kakve hijerarhije elemenata u svojoj akciji što mu je i omogućilo intimno kritički odnos prema nikada sasvim jasnim i unaprijed postavljenim ciljevima.«²⁷

2.2. Susret s Kölnom

Köln je bio Foretićev izlaz u pravome trenutku iz sredine koja nije bila spremna prihvatiti njegov radikalno drugačiji stav prema glazbi. Slično svome zagrebačkom učitelju Milku Kelemenu, i on je odlazak iz domovine shvatio kao čin oslobođenja koji će ga otvoriti novim utjecajima i novim poticajima te koji će mu omogućiti da svoje ideje prezentira koliko toliko otvorenijoj publici. U tu je svrhu Köln bio možda baš idealno rješenje, budući da je upravo Zimmermann bio svojevrsni nositelj klase novih, mladih skladatelja različitih nacionalnosti, različitih skladateljskih pozadina, te različitih glazbeničkih afiniteta. Riječ je o okruženju koje je slušalo i toleriralo »drugost«, a to je upravo ono što je Foretiću bilo neophodno.²⁸ Dolaskom u ovaj grad Foretić započinje niz djela koja pretpostavljaju specifičnu izvedbenu proceduru u koju se autor uključuje kao glumac, pjevač, dirigent i pijanist. Gotovo svako djelo izgrađeno je na programnoj osnovi koju određuje tekst, dok je zvuk gotovo sveden na razinu »potrošne robe«. Svi stilovi i sve tehnike dopušteni su kao elementi izraza,

²⁵ Samo tri AzSG-ova koncerta, prvi (8. siječnja 1964.), drugi (6. svibnja 1964.) i četvrti (26. studenoga 1964.), uključivala su i izvedbe skladbi drugih autora. Svi naredni koncerti služili su kao posrednici Foretićevih i Jezovšekovih ideja, odnosno mediji kroz koje su, putem glazbe-akcije, upućivali društvu jasne provokacije (i to koristeći pseudonime!). Usp. GLIGO: 1979, 416-417.

²⁶ *Ibid.*, 416.

²⁷ GLIGO — FORETIĆ: 1974, 12.

²⁸ Usp. GOJOWY: 1998, 360.

među njima je ukinuta bilo kakva hijerarhija. Vrlo je zanimljiv taj osobni angažman koji ruši ustaljenu izvedbenu praksu tradicionalne glazbe, kojom skladateljeva uloga završava posljednjom notom u partituri te na scenu stupaju drugi koji će to djelo interpretirati i predstaviti publici. Sveopći glazbenik kakvog Foretić želi predstaviti ne teži specijalizaciji za određeni aspekt glazbene umjetnosti, ali je zato jedini koji može sagledati djelo iz svake pozicije. Zanimljivo je napomenuti da je Foretić zapravo jedini i izvodio navedena svoja djela, što nam govori nešto i o namjeni tih skladbi, a ta je upućena upravo njemu samome koji želi uvijek nanovo iskusiti vlastitu reakciju na djelo, te reakciju publike koju će određena izvedba pobuditi. Foretićev je stav da misao uvijek treba iznova promišljati. Zašto? Zato jer misao nije čvrsto ukorijenjena datost, već je prirodno da se neprestano mijenja i usavršava. U Foretićevu slučaju misao, odnosno ideja, uvijek je usko povezana sa specifičnim osobnim angažmanom koji je pokretač i nositelj svekolikoga autorova djelovanja. U povijesti hrvatske glazbe ovo je jedinstven primjer takvog stupnja uživanja u vlastito djelovanje te u mogućnost djelovanja na druge oko sebe.

Zašto baš instrumentalni teatar? U instrumentalnom teatru kao vrsti najbolje se i najadekvatnije ogledaju sve strane Foretićeve glazbeničke ličnosti te dolazi do spajanja triju elemenata koji Foretića najviše zanimaju, a to su tekst, akcija i glazba. Kreacija njihovih međusobnih odnosa potiče skladatelja na iznalaženje uvijek novih rješenja koja svojom originalnošću i karakterističnošću plijene pažnju istraživača.

3. TEKSTOVNE STRATEGIJE

3.1. *Tekst — akcija — glazba*

U ovome nizu nije tekst sasvim slučajno na prvome mjestu. Naime, tekst zauzima ključno mjesto u skladbama Silvija Foretića o kojima će biti detaljnije riječi. Taj se značaj može proširiti i na općenitiji skladateljev odnos prema tekstu kao sredstvu direktnog i jasnog Foretićeva odgovora na one pojave na koje je odlučio reagirati. Naravno, riječ je o pitanju autorova angažmana u smislu odnosa skladatelja prema sredini, konkretno glazbeno-kulturnom zagrebačkom (akademsom) krugu šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća, te odnosa skladatelja/interpreta (ili općenito glazbenika) prema glazbi samoj, odnosno nekim pojavama unutar nje i načinu interpretacije glazbe. Upravo su literarno-satirički elementi oni koji otkrivaju pravo usmjerenje autorova angažmana, dok se akcija i glazba ujedinjuju kao dodatni elementi (ne manje važni, ali u ovome smislu ipak manje izražajni).

3.2. *Angažman putem teksta*

Tekst kao glavni posrednik i prenositelj angažmana ne treba shvatiti kao predložak prema kojemu nastaje djelo. On (tekst) samostalno je tijelo koje preuzima

funkciju predstavljanja autorove ideje, zamisli, akcije. On je medij komunikacije, sredstvo kojim se provocira i kojim ono provocirano biva potaknuto na reakciju, on je kritika glazbenog i izvanglazbenog, štoviše on je samokritika. U tekstovima kojima ćemo se baviti prisutne su različite vrste angažiranja, usmjerene protiv akademizma i institucionalizma (ne u glazbi, već oko nje),²⁹ protiv suhoparnih muzikoloških izlaganja i pisanja o glazbi, zatim usmjerene k određenoj glazbenoj problematici ili k određenoj društveno-kulturnoj problematici (opet vezanoj uz glazbu). U tim se tekstovima osjeća prisutnost autora kao muzikologa i kao književnika, kao skladatelja i kao interpreta, jer riječ je o Foretiću kao o višeslojnoj ličnosti: skladatelju, glumcu, pijanistu i pjevaču istodobno.

Posljedica angažiranog stvaralačkog opredjeljenja jesu reakcije koje su najočitiije u njegovim tekstovima. Tekstovi, vezani ili nevezani uz djela, zapravo su osobne prirode, radi se o svojevrsnim skladateljevim ispovijestima, razmišljanjima, idejama, stanjima, koja su isprovocirala njegovu reakciju, provokaciju na provokaciju. Tekst i značenje teksta, odnosno programna pozadina, »u primarnom su sloju razumijevanja djela«,³⁰ dok je glazba svedena »na razinu zvučne kulise«. ³¹ Upravo je potreba za angažmanom ta koja potiče, izvlači značenje teksta u prvi plan.

3.3. Tekst kao umjetnička forma

Žarišna točka oko koje se kristaliziraju različite tekstovne strategije u pojedinim skladbama jesu biografije skladatelja u časopisu *Prolog* iz 1974. godine, objavljene kao dio obljetničkog članka Nikše Gliga i Silvija Foretića u povodu obilježavanja deset godina Ansambla za suvremenu glazbu.³² Taj klasično koncipirani književni tekst s odlikama udžbeničkog načina pisanja povijesti primjer je specifičnog Foretićeva odnosa prema tekstu i onome što tekstom želi postići. Naime, nastojanje ovih biografija krije se u ironizaciji muzikološkog načina istraživanja i zapisivanja povijesti glazbe, što je ostvareno na više razina.

Prva razina su uglavnom duge rečenice sadržaj kojih su pretežno suhoparni biografski podaci skladatelja čija je djela izvodio AzSG. No pored šturih podataka također susrećemo i poneke pokušaje vrjednovanja koji su pak dovedeni do granice apsurdna, primjerice: »Njegovo muziciranje odlikuje se neposrednim dodirima s instrumentom.«³³

²⁹ Silvio Foretić smatra da je glazba takva kakva jest čista umjetnost u kojoj ne možemo tražiti niti pozitivno niti negativno. Ono negativno što se glazbi nastoji pripisati dolazi izvan nje, iz različitih glazbeno-kulturnih krugova, pod utjecajem različitih mišljenja. (Prema razgovoru Eve Sedak sa Silvijom Foretićem u povodu koncertne izvedbe *Für Klavier?*, 14. svibnja 1976. godine; urednica Seadeta Midžić, arhiv Hrvatske radiotelevizije, broj vrpce: B-37361).

³⁰ GLIGO: 1979, 419.

³¹ *Ibid.*, 420.

³² Usp. GLIGO — FORETIĆ: 1974, 11-58.

³³ *Ibid.*, 48.

Drugu razinu čine karikirane, preuveličane jezične formulacije koje se odnose na pretjeranu upotrebu pridjeva da bi se nešto posebno istaknulo. Najprikladniji i najzanimljiviji primjer navedenoga završni je dio biografije samoga Silvija Foretića:

»Njegove skladbe su 'sretno pogođene', 'osvježavajuće', 'ponešto predugačke', 'vrlo kratke', 'pomalo neozbiljne', 'vrlo inteligentne', 'donekle nepraktične', 'znalački napisane', 'zabavljачke', one su 'još pomalo mladenački nespretne' i 'opskurne', 'lakrdijaške', ali se u njima ogleda 'višestruka djelatnost i prošlost autora', 'bujna invencija', 'oštrina duha', 'suvereno vladanje serijalnim, tonalnim, zabavljачkim i elektronskim sredstvima' te, iako su često 'na rubu banalnosti', 'pretjerane' i: 'izvještacene', one su ipak 'nedosadne', 'suptilne', 'lijepa zvuka', 'dobre' i 'ne neoriginalne', a ističu se i 'britkom, gorko-zlobnom satiričnošću', dok je njihov autor 'jugoslavenska ptica zabavljачica', 'čisti kabaretist', 'vješt pantomimičar', 'dobar glazbenik' koji se 'služi svim (glazbenim) sredstvima' pa iako 'još vrlo mlad', te se kao takav 'gubi u pluralizmu', raspolaže ipak 'gotovo neiscrpnom zalihom iznenađenja i naglih obrata', a djeluje i kao 'agitator i vokalni star' vlastitih skladbi.«³⁴

Upotreba pseudonima, koji čine polovinu navodnih skladatelja među ovim biografijama, posebno je važan dio AzSG-ova djelovanja. Neki su pseudonimi Foretićevi (Olimpio Forte, David Aulus, Vittorio Dolce), neki Jezovšekovi (Ivan Jezus, Giovanni da Marcita, Hans Josef Scheck, Christine König), dok su neki pak njihovi zajednički (Karl Seemann, Joachim Jeseroff, Ante Portas, J. S. Foyer).³⁵ »Izmišljanje pseudonima bilo je također uvjetovano, u početku iz nužde (mjera zaštite pred akademskim propisima), kasnije iz vlastitog umjetničkog opreza i nesigurnosti, iz spoznaje da je, želimo li 'munjevito' reagirati, često potrebno i improvizirati, ali da to ipak nisu naša 'prava' djela, naš isključivi 'credo'. Na kraju, to je bio i sastavni dio našeg 'stila' (što je dobilo svoju umjetničku formu u onim Biografijama).«³⁶ No, tu još nije kraj. Praksa upotrebe pseudonima provlači se i kroz biografije tako da pseudonimi Franz Kochner, Francesco Coghieri, Fran Kujnarić, Xaver Kuhovšec i Frano Kuhoni služe Foretiću za skrivanje (ili bolje rečeno otkrivanje) imena Franje Kuhača, i to na onim mjestima gdje se pokušava utvrditi porijeklo nekoga skladatelja.³⁷ Zaista je riječ o specifičnom stilu koji se proteže i izvan granica AzSG-a na širi kontekst Foretićeve skladateljske poetike.

³⁴ *Ibid.*, 47.

³⁵ Ukrštavanje pseudonimnih ličnosti dovodi do sljedećih duhovitih kombinacija: »Navodno unuk O. Fortea, sin G. Da Marcitta, suprug Chr. Koenig (ukoliko je ova zaista bila žensko), otac V. Dolcea, ljubavnik žene I. Jezusa, djed A. Portasa, tast D. Aulusa, kum Fr. X. Süßmayra, šurjak Kalliwoode (J. W. ili W.), pobratim G. i J. Jezovšeka i prijatelj S. Foretića.« GLIGO — FORETIĆ: 1974, 51. Riječ je o dijelu biografije Joachima Jeseroffa.

³⁶ GLIGO: 1979, 417.

³⁷ Zapravo je riječ o ismijavanju Kuhačeva upornog nastojanja povezivanja određenih europskih skladatelja s njihovim navodnim slavenskim, odnosno hrvatskim korijenima.

3.4. Tekstovi u skladbama

3.4.1. Uglazbljenje teksta

Skladbe koje slijede moglo bi se okarakterizirati kao uglazbljene tekstove, no ne smijemo zapasti u zamku jer ovdje ne možemo govoriti o tipičnom glazbenom predlošku. Nije riječ o tekstu koji traži svoj prijevod u glazbu ili pojašnjenje glazbenim sredstvima. Bilo da je riječ o tekstu visoke vrijednosti ili o čisto banalnom tekstu, on uvijek nosi manje ili više izražen značaj autonomne književne činjenice koja može opstojati sama za sebe. Ipak, u slučaju uglazbljenja ovoga tipa teksta ostvaruje se vrlo osobit i osebujan odnos s glazbom i kao takva ga treba i promatrati.

Koncertantni komorni mjuzikl *Fabularium animale* (1971/72.-1984.) temelji se na Lessingovom čitanju i interpretaciji basni Ezopa i La Fontainea. Čini ga osam cjelina nazvanih *Priviđenje, Fenić, Majmun i lisica, Medvojed i slon, Magarci, Gavran, Noj i vrabac te Pastir i slavuj*. Tekst nosi visoku vrijednost zbog pouka koje se nalaze u basnama i koje su njihova svrha. Stoga je razumljivo da Foretić nije pribjegao samo pukom uglazbljenju teksta već je tekst, odnosno njegovo značenje, povezo neraskidivim nitima s glazbom tako da je upotrijebio manje ili više razumljive i prepoznatljive citate iz određenih glazbenih djela prošlosti (primjerice iz Wagnerova *Siegfrieda*, Stockhausenova *Stimmunga*, Schönbergove *Prve komorne simfonije* op. 9 itd.).³⁸

Uglazbljenjem teksta također bismo mogli nazvati skladbu *Valse macabre* (1978.), kabaretski song točno isprofiliranoga žargona. Izrazito ozbiljna, politička angažiranost teksta suprotstavlja se popularnome žanru salonske glazbe koja se u protoku djela opetovano vraća. Osobitost ovoga slučaja je skladateljevo direktno obraćanje publici putem pjevača (koji je po mogućnosti sam skladatelj), njegovo upućivanje poruke, sadržane primarno u tekstu, slušatelju/gledatelju koji sjedi ispred njega u publici. Na takav način Foretić izravno poziva slušatelja na aktivno sudjelovanje u izvedbi i reagiranje na predloženi angažman. Slično, iako u manjoj mjeri izraženo, obraćanje slušatelju/gledatelju susreće se u desetak godina mlađoj *Melusine* (1966.-67.). Posljednja trećina ove skladbe svojim se tipično šlagerskim prizvukom i banalnim ljubavnim tekstom suprotstavlja avangardnome i apstraktnome zvuku prvoga dijela skladbe. Banalnost teksta pojačana je činjenicom da se baš dirigent, u trenutku početka pjesme, okreće u smjeru publike te počinje pjevati o Meluzini.

3.4.2. Tekst prije realizacije skladbe

Prethodno spomenuti tekstovi biografija skladatelja mogu se smatrati i izvorom ideja za tekstove unutar skladbi kojima ćemo se detaljnije baviti, početnim impulsom

³⁸ Usp. GLIGO: 2001, 7-8.

koji je rezultirao različitim tekstovnim strategijama za svaku pojedinu skladbu, odnosno različitim načinima oblikovanja i realiziranja onoga što je nositelj i prenositelj autorova angažmana.

Svaki od ovih tekstova, u skladbama koje obuhvaćamo pojmom instrumentalnog teatra Silvija Foretića, na specifičan način rješava problem tekstovnog oblikovanja, bilo da se radi o proznome tekstu, svojevrsnim stihovima ili rečeničnim fragmentima.

Uvodni tekst za djelo *Symphonie* (1975.) klasično je koncipirani tekst koji uvodi u skladbu, vrsta predgovora koja predstavlja skladateljevu riječ o razlozima nepisanja »prave« simfonije, odnosno pisanja baš ovoga djela. Oblikovan je uobičajenim redosljedom razvoja radnje, s uvodnim dijelom, razvojem misli, kulminacijom i zaključkom koji se obraća čitatelju/slušatelju te donosi pokušaj vrjednovanja navedene skladbe. Zapravo je riječ o tipičnom uvodnom tekstu koji možemo pronaći na stranicama programske knjižice nekog diskografskog izdanja ili čak nekoga koncerta. No, zašto bismo ovaj tekst uzimali kao relevantan za proučavanje tekstovnih strategija kada se on na prvi pogled čini više kao neki usputni element, ne toliko vezan uz samu skladbu? Upravo zato što se, ako uzmemo u obzir da je riječ o specifičnoj skladateljskoj poetici, ovaj tekst ukazuje baš kao dio skladbe, kao jedna strana medalje koja pojašnjava ono što se događa na drugoj strani medalje i obratno.³⁹

3.4.3. *Tekst kao sastavni dio realizacije skladbe*

Foretićev tekst »poluozbiljne poluopere« (»semiopere semiserie«) *Semi-mono-opere* (1979.) izrazito je zanimljive građe i dinamičnoga razvoja. Sastoji se od jednoga čina, koji je oblikovan svojevrsnim slobodnim stihovima i rečeničnim fragmentima, te epiloga, koji je čisti prozni tekst. Čin započinje monologom koji zatim prelazi u dijalog građen kratkim rečenicama i rečeničnim fragmentima. Monolog i dijalog se izmjenjuju do trenutka kada se u radnji pojavljuje treći lik te dijalog prelazi u konfrontaciju triju glasova. Kako radnja napreduje prema kulminaciji tako i tekst dobiva sve složeniji oblik tako da se dodaju novi glasovi (tekstovne dionice) do konačnog broja od pet tekstovnih dionica. Nakon toga slijedi smirenje, usporavanje radnje prema kraju čina dok ne ostane samo dionica dječaka koji izgovara sadržajno vrlo znakovito pitanje »Tata, tko je ta Opera?«. Zapčinje epilog koji je vezan uz završetak jedinoga čina skladateljevim pitanjem koje biva prekinuto. Zatim slijedi prozni tekst, prvo u obliku jedne, kojoj se potom pridružuje druga tekstovna dionica. Slično situaciji u činu, postepeno se događa smirenje, usporavanje koje se na samome

³⁹ Usp. predgovor koncertima s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine u Teatru &TD u organizaciji Muzičkog salona Studentskog centra u Zagrebu u kojemu (predgovoru) sam autor navodi da uvodni tekst »ne želi biti samo komentar, nego (i prije svega) sastavni dio, prvi i glavni stavak ove (neobične) simfonije«.

završetku djela svodi na zaključnu rečenicu »Što radi naša op...« (misli se na operu), koja pak svojim sadržajem vraća na početak djela.

Tekst djela *Der achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit* (1973.) čisti je prozni tekst koji, i po sadržaju radnje i po načinu na koji je napisan, funkcionira kao autonomna činjenica, kao samostalno književno djelo koje može egzistirati samo za sebe, bez upletanja zvuka i akcije, odnosno bez upletanja bilo kojega drugog medija izražavanja. S obzirom na dinamiku događanja ovaj je tekst ponešto drugačiji budući da se, nakon postupnog razvoja radnje prema kulminacijskoj točki, na tom vrhuncu radnja zadržava održavajući stalnu igru napetosti neprestanim izmjenjivanjima uspona i padova. Epilog donosi rješenje i zaključak prethodnih događanja.

Posebno mjesto zauzima radio drama *Quandoque bonus dormitat Orpheus* (1969.), napisana u obliku vrlo dinamičnoga dijaloga između pet protagonista. Budući da je riječ o radio drami, koja može ali i ne mora biti scenski uprizorena, pa se stoga nalazi na rubu mogućnosti da postane instrumentalnim teatrom, realizacija teksta je važna i svakako nužna.

3.4.4. Specifičan oblik udruživanja — Für Klavier?

Višeslojnost događanja pretpostavka je Foretićeve skladbe *Für Klavier?* (1970.-1971.), višeslojnost koja se očituje i na tekstualnoj razini. Literarnu podlogu skladbe čine originalni i dokumentarni tekstovi, pri čemu originalne tekstove čine monolog klavira koji se javlja tri puta (*Prolog, Intermezzo, Epilog*) i čiji je središnji dio zapravo brojčana statistika, te monolog skladatelja kojega čine predgovor i upute izvođaču za interpretaciju koje (upute) od tekstovnih cjelina pri kraju skladbe prelaze u kratke izričite naredbe. Dokumentarni tekstovi, u obliku stvarnih i zamišljenih razgovora i intervju, nabranja naslova skladbi za klavir te Schumannovih savjeta glazbenicima iz predgovora *Albuma za mladež* ispunjavaju konstantnu podlogu nad kojom se odvijaju druge radnje (bilo tekstovne, bilo glazbene, bilo akcione). Ti tekstovi slijede jedan za drugim, međusobno se preklapaju, superponiraju i kontrapunktiraju, drugim riječima tekst je oblikovan i organiziran tipičnim glazbenim postupcima.

4. INSTRUMENTALNI TEATAR SILVIJA FORETIĆA

4.1. Uvod u skladateljsku poetiku

»Literarno-glazbeno-monoteatarska djela«, »autorski teatar«, »glazbene monodrame«⁴⁰, »glazbeno-akcione tvorbe«⁴¹ formulacije su koje nastoje opisati i

⁴⁰ Nazivi preuzeti s naslovnice programa objavljenog uz koncerte održane 4. i 5. ožujka 1981. godine.

⁴¹ Formulacija Eve Sedak preuzeta iz razgovora sa Silvijom Foretićem u povodu izvedbe *Für Klavier?* 14. svibnja 1976. godine.

objasniti ono što se krije iza dijela opusa Silvija Foretića. Riječ je o glazbeno-scenskim djelima za jednog izvođača »uz veću ili manju pomoć tehnike i tehničkog osoblja«. ⁴² Izuzev još dvaju djela koja svojim karakteristikama dolaze na sam rub instrumentalnog teatra, četiri djela, *Symphonie*, *Semi-mono-opera*, *Der achte Tag* i *Für Klavier?*, specifičan su oblik »foretićevskog« instrumentalnog teatra. »Štoviše, ovo je na neki način i njegov cjelokupni teatarski opus uopće; jer ostala srodna djela (u kojima sudjeluje više izvođača) ili su 'čisto' glazbene skladbe koje se mogu, ali ne moraju izvoditi scenski ili su skladbe s tek pokojim 'ugrađenim' obligatnim scenskim efektom (gegom), ili su pak, ukoliko su i zamišljena scenskije, ostala nedorađena odnosno nedovršena.« ⁴³

Dva su ključna elementa zajednička svim ovim djelima. Ona prvenstveno pretpostavljaju specifičnu izvedbenu proceduru u koju se autor uključuje ne samo kao skladatelj već i kao glumac, pjevač i pijanist. Razlog tome djelomice potječe, uvjetno rečeno, iz stila kao takvog, jer skladanje za jednog izvođača, koji je još k tome i skladatelj osobno, zahtijeva visoku razinu umjetničke invencije te svakako predstavlja izazov skladateljskim mogućnostima. Ipak, primarno je prisutan razlog mnogo osobnije i, mogli bismo reći, prizemnije prirode jer se Foretić na ovome području osjećao »najnesputanijim; oslobođen organizatorskih problema oko okupljanja ansambala i cjenkanja s honorarima, neovisan o simpatijama odnosno antipatijama predstavnika glazbenih institucija, o trenutnim trendovima i programskoj politici, o izdavačima i agentima; neovisan o sposobnostima i spremnosti pojedinih izvođača«. ⁴⁴ A treći razlog koji se ovima pridodaje jest osobna angažiranost ⁴⁵ usmjerena razotkrivanju različitih, pozitivnih i/ili negativnih, pojava unutar i izvan glazbe, društva i kulture. ⁴⁶ Popratne situacije u izvedbenoj praksi tradicionalne glazbe, dakle ono vizualno, odnosno vidljivo, postale su primarni element instrumentalnog teatra. No, kod Foretića je to nešto drugačije. Vizualno je njemu bitno samo ukoliko nije riječ o prezentiranju čistih situacija, već ukoliko te situacije pružaju mogućnost angažmana. Upravo je to onaj drugi ključni element svojstven svim djelima Foretićeva instrumentalnog teatra.

⁴² Citirano iz predgovora objavljenog u programu koncerata s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

⁴³ *Ibid.* Potrebno je napomenuti da program navedenih koncerata iz 1981. godine, uz navedene četiri skladbe, uključuje i *Sonate nostalgique* (1974.-1975.) za jednog pijanista na dva glasovira koju sam skladatelj smješta u područje klavirskog teatra. Tome pojmu mogli bismo pridodati i skladbe *Sonatina difficile* (1982.-1983.) te *Lullaby for myself* (1983.), budući da su vezane uz glasovir te uključuju teatarsku akciju. No, kao što je u tekstu navedeno, radi se o djelima koja uključuju pokoji scenski efekt, i upravo je to osnovni razlog zbog kojega ta djela nismo uvrstili pod pojam instrumentalnog teatra kojim se ovdje bavimo.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ »...štoviše, on ih (djela, op. M. Š.) je u prvom redu i pisao za sebe, smatrajući naime, da je mnogo neposrednije, iskrenije i poštenije, ako se i vidljivo, fizički angažira za 'svoju stvar', a ne da bude samo 'liferant ideja', te iz prikrajka prisluškuje kako drugi u njegovo ime polemiziraju, a on onda 'pobire' (zaslužen?) priznanje.« *Ibid.*

⁴⁶ »Uvijek se radi o umjetniku-glazbeniku u manje-više svjesnom, aktivnijem ili pasivnijem sukobu s današnjim sve jače institucionaliziranim, industrijaliziranim i komercijaliziranim (na tržišnim principima zasnovanim) načinom 'širenja' i prodavanja kulture.« *Ibid.*

Slušatelj/gledatelj izrazito je važan faktor. Djela koja predstavljaju reakciju na neku spram glazbe, bilo unutarnju bilo izvanjsku pojavu, provociraju slušatelja na promišljanje i reagiranje. Dobivene reakcije publike skladatelju su vrlo bitne zbog održavanja i razvijanja komunikacije na relaciji skladatelj — slušatelj/gledatelj — skladatelj. Ovo je također jedan oblik angažiranosti koji se razvija na višoj razini, nastojeći djelo kao ideju pretočiti u sredstvo i cilj komunikacije koja je najvažniji faktor odnosa između skladatelja i slušatelja. Foretić uvijek nastoji pridobiti slušatelja za sebe, odnosno za svoje djelo. Nastoji ga navesti da slijedi glazbeno-akcionu misao te da se sam u nju uključuje (promišljajući tijekom i nakon izvedbe svaki dio čujnoga i viđenoga).

U daljnjim poglavljima pokušat ćemo slijediti Foretićevu glazbeno-akcionu misao imajući na umu samo djelomični uvid u postojeće vizualno i auditivno stanje građe, budući da neka od narednih djela nisu snimljena. Stoga će nam kao potvrda istinosti onih dijelova koji pripadaju vizualnoj činjeničnosti služiti uglavnom osobna skladateljeva svjedočanstva.

4.2. *Für Klavier?* (1970.-1971.)

»Wort — Musik — Collage mit szenischer Aktion« (»kolaž od riječi i glazbe sa scenskom akcijom«) praižveden je 1971. godine u Düsseldorfu, dok je preinačena hrvatska verzija praižvedena 25. ožujka 1976. godine u Muzičkom salonu Studentskoga centra u Zagrebu. Ovo je djelo najstarije u nizu Foretićevih djela koja pripadaju instrumentalnom teatru te su u njemu još uočljivi tragovi autorovih glazbeno-scensko-akcionih istraživanja ostvarivanih u radu Ansambla za suvremenu glazbu.

Für Klavier? je izrazito slojevito i kompleksno djelo koje se odvija na višestrukim razinama. Njegova svrha je polemiziranje s problemima pijanizma i klavirske pedagogije, ispitivanje svrhe klavirske glazbe od njenih početaka do uloge koju klavir zauzima u novoglazbenoj produkciji. Literarnu podlogu čine originalni i dokumentarni tekstovi o kojima smo već ranije nešto rekli. Potrebno je samo dodati da su stvarni intervjui načinjeni s učenicima, učiteljima, sviračima, ugođačima te svima onima koji su na neki način vezani uz klavir, te da su zamišljeni intervjui zapravo citati iz »teoretsko-pedagoško-estetičko-biografskih članaka Frescobaldija, Dirute, Prætoriusa, Lacha, Couperina i drugih«. ⁴⁷

»Dramski sukob izrasta iz trokuta skladatelj — interpret — instrument«, ⁴⁸ a možemo pratiti brojne njihove odnose koji oblikuju višeslojnu radnju.

»Prvi sloj predstavlja priču o klasično (dakle uobičajeno) odgojenom pijanisti koji pokušava realizirati 'najnovije' djelo jednog suvremenog skladatelja, slijedeći

⁴⁷ Citirano iz tekstovnog predloška skladbe *Für Klavier?* objavljenog uz koncerte s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

⁴⁸ Citirano iz predgovora objavljenog u programu koncerata s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

njegove (skladateljve) 'intencije' i upute. No kako su ove vrlo dvosmislene, najčešće dapače potpuno besmislene, a sam pijanist opterećen klasičnim odgojem i kao takav potpuno nespreman za realizaciju bilo kakvog iole suvremenijeg djela (— pa se u ovu avanturu zacijelo upustio samo zato da bi uopće bilo kako nastupio, budući da je 'glavno', 'normalno' pijanističko tržište popunjeno —), to njegovi pokušaji ostaju potpuno bezuspješni (a time i smiješni). Drugi sloj mogao bi se shvatiti kao tok njegove (interpretatorove) podsvijesti; za vrijeme svojih bezuspješnih pokušaja 'čuje' on zvuke njemu poznate, drage, ali na neki način i omrznute glazbe (citati iz standardnih klavirskih koncerata), te razmišlja o svojoj prošlosti kao i o sadašnjem trenutku. Ova razmišljanja prelaze u stvarne, originalne izjave nekolicine uz glasovir povezanih osoba ... To bi bio treći, vanjski, stvarno životni, 'sadašnji' sloj, kojeg upotpunjuje četvrti 'povijesni' s verbalnim citatima iz teoretsko-pedagoških napisa starih majstora.⁴⁹

Nad čitavo ovo događanje nadvija se glasom personificirani glasovir koji, miješajući se u sve slojeve, preuzima funkciju ujedinjujućega faktora oko kojega se izgrađuju navedeni odnosi. Glasovir je os simetrije koja drži sva događanja na okupu, »on pripovijeda o svom povijesnom razvoju, o svom današnjem značenju, o svojim mogućnostima i nemogućnostima, te se na svoj (pasivni) način odupire i Skladatelju i Pijanisti« koji »na vrhuncu svoje frustriranosti i izluđenosti«⁵⁰ kreće prema glasoviru sa sjekirom u rukama — u tom trenutku djelo naglo završava potpunim zamračenjem pozornice te prepušta gledatelja maštanju i nagađanju što se nakon toga dogodilo s interpretom i instrumentom.

Osnovni naglasak je na tekstu kao najznačajnijem elementu ove »glazbeno-akcione tvorbe«. Postupci sa tekstem su čisto glazbene provenijencije, odnosno tekst je tretiran kao glazba. »Čitav taj materijal tvori zasebnu skladbu, organiziranu na način 'Hörspiela', on se rasprostire u prostoru tako da je klavir kao glavni protagonist vizualno uvijek u središtu zbivanja.«⁵¹ Glasovir u Predgovoru »govori« uvijek sam, bez upletanja drugih glasova. Njegov *Intermezzo*, koji je zapravo statistika svih mogućnosti ovoga instrumenta za proizvođenje zvukova (pojedinačnih i akordnih), započinje i završava samostalno, dok središnji dio biva podvrgnut elektroničkim promjenama do nemogućnosti razumijevanja. I ostali tekstovi, bilo skladateljevi bilo dokumentaristički, podvrgnuti su glazbenim postupcima — nastupaju samostalno, mogli bismo reći solistički, isprepleću se i preklapaju, kontrapunktiraju tako da drugi započinje prije nego je prvi završio, što ponekad vodi višestrukim preklapanjima do potpune nerazumljivosti teksta te slični svojevrsnom pokretnom klasteru. Tekstovi također ostvaruju odnos pratnje: u pojedinim trenucima kada skladatelj vodi glavnu riječ ostali glasovi tvore svojevrsnu pozadinu. Kao da je riječ o rafinirano organiziranom orkestru u kojemu su međusobni odnosi dionica razrađeni i propisani toliko točno i precizno da pružaju dojam potpuno spontanog događanja.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ GLIGO: 1979, 421.

Funkcija glazbe u *Für Klavier?* svedena je na razinu zvučne kulise. Uglavnom je riječ o apstraktnoj, gotovo ugođajnoj, elektroničkoj glazbi reproduciranoj s magnetofonske vrpce.⁵² No zvučkovna događanja ovdje ne završavaju. Autor upotrebljava citate i reminiscencije na glazbu prošlosti, točnije na poznate klavirske koncerte, čiji su doslovno citirani ili malo preinačeni, no ipak razumljivi, fragmenti reproducirani putem vrpce ili odsvirani na glasoviru. Njihova svrha je dvojaka: Oni služe radnji djela jer potiču interpretovu nostalgiju za »glazbom prošlosti« koju je, za razliku od ove nove, suvremene, nerazumljive i besmislene glazbe, bilo užitak izvoditi, te služe autoru kao sredstva zaokupljanja i pridobivanja slušateljeve/gledateljeve pažnje.⁵³ »Citat i reminiscencija... svoje značenje poprimaju iz konteksta cjeline u koju su smješteni, a karakter konteksta, satiričko-kritički karakter, prvenstveno određuje tekst.«⁵⁴

Treći element koji zaokružuje tekstualno-glazbene odnose je scensko-teatarska akcija. Ona je prepuštena interpretu, a sastoji se od različitih njegovih pokušaja realiziranja skladateljevih uputa za interpretaciju koje čuje kao glas iz podsvijesti. Ponekad ti pokušaji bivaju uspješni, primjerice: »Neka svirač najprije letimično pregleda postojeći materijal, kako bi mogao točno procijeniti sveukupnost mogućnosti. Zatim neka uzme bilo koji list partiture i nenamjerno ga promatra... Svirač odstranjuje iz aranžmana izabranih listova tri do trinaest egzemplara, promatra ih, odmjerava beskonačno brojne mogućnosti, pravi stanoviti izbor i slaže ih u zamišljeni redosljed.«⁵⁵ Ponekad, pak, interpretovo nerazumijevanje onoga što skladatelj od njega traži i iz toga proizašla nemogućnost realizacije dovodi pijanista do krajnjih granica izdržljivosti, što je i uzrok posljednje scene u kojoj je pijanist vođen mišlju da ubije instrument.

Glasovir je zapravo jedini dio scenografije. No budući da je on glavni protagonist čiji glas vrlo jasno čujemo s vrpce kao dominantni, on, iako postavljen na pozornicu kao pasivni komad namještaja, počinje se činiti aktivnim sudionikom scenskog događanja. Njegova pasivnost preobražava se u aktivnost.

Pored navedenih osnovnih elemenata djela *Für Klavier?* televizijska nam snimka iz 1976. godine otkriva i plakate postavljene na zid u pozadini glasovira na kojima su istaknute određene parole vezane uz glasovir i interpretaciju, te televizijski umetnute povremene izjave izdvojene iz dokumentarističkih tekstova, a koje su u samoj izvedbi vjerojatno ostvarene dijaprojekcijama.

⁵² Dio navedene elektroničke glazbe naknadno je preinačen u zasebnu skladbu pod nazivom *Kölner Konzert* za vrpce iz 1971. godine.

⁵³ Prisjetimo se Foretićeve izjave u kojoj objašnjava kako pri samome skladanju uvijek nastoji računati s asocijacijama slušatelja te ga tim asocijacijama pridobiti da aktivno slijedi ono što se događa. (Iz razgovora Eve Sedak sa Silvijom Foretićem u povodu koncertne izvedbe *Für Klavier?*, 14. svibnja 1976. godine).

⁵⁴ GLIGO: 1979, 420.

⁵⁵ Citirano iz tekstovnog predloška skladbe *Für Klavier?* objavljenog uz koncerte s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

Upravo ovi posljednji elementi, plakati i dija projekcije, koji su uključeni u tijek izvođenja, zatim naznaka svojevrsnog multimedijalnog karaktera i djela i izvedbe te do posljednjeg detalja razrađen i do ekstrema izražen autorov angažman poveznica su sa hepeninškim projektima Ansambla za suvremenu glazbu. Promišljajući umjetnost u mnogo širem kontekstu AzSG je morao ostaviti dubljeg i dugotrajnijeg traga u stvaralaštvu Silvija Foretića. S tog izvora i potječu ovakva kompleksna i slojevita ideja i struktura djela *Für Klavier?*. U narednim djelima primijetiti ćemo da će se ta struktura pomalo oslobađati svojih viškova te ići prema jednostavnijem, suptilnijem i direktnijem izričaju.

4.3. *Der achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit (1973.)*⁵⁶

Povijesno-biografska je to (ne autobiografska) monomelodrama u jednom činu, s prologom i epilogom, za jednog glumca, dvije statistice i magnetofonsku vrpcu, praižvedena 1973. godine u Kölnu. Hrvatska verzija djela praižvedena je 25. ožujka 1975. godine u Muzičkom salonu Studentskoga centra u Zagrebu, a hrvatsku verziju teksta za tu prigodu načinili su Silvio Foretić i Radovan Milanov.

»'Osmi dan' « Foretić tumači »kao (simbolični) prvi 'radni dan' svježe stvorenog univerzuma (nakon biblijskog šestodnevnog stvaranja i Stvoriteljeva jednodnevnog odmaranja — vikenda), ali i kao 'nastavak' štokhauzenovskog sedmodnevnog meditiranja;⁵⁷ a 'Bijelo vrijeme' kao pendant bijele svjetlosti i takozvanog bijelog šuma, dakle skup svih odsječaka vremena, tj. kao sinonim vječnosti.«⁵⁸ Iako u podnaslovu djela autor vidljivo želi izbjeći poistovjećivanje radnje djela, koja se otkriva putem teksta, s nekim osobnim životnim situacijama i stanjima, nedvojbeno je da *Osmi dan* jest biografska ispovijest, jednako koliko je i ispovijest svakoga suvremenog, današnjeg skladatelja. Ono (djelo) je skladatelj (misli se na bilo kojeg skladatelja) »izvještaj o vlastitom (dobrovoljnom ili prisilnom, tj. 'trendovima' diktiranom) umjetničko-misaonom razvoju; ujedno neka vrsta (satirički 'garnirane') povijesti novije glazbe.«⁵⁹

⁵⁶ Naslov na hrvatskom jeziku glasi *Osmi dan, ili u potrazi za bijelom vječnošću*. Razjašnjenje ovakvoga prijevoda nalazi se u bilješki na naslovnoj stranici tekstovnog predloška objavljenog uz koncerte s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine. Bilješku donosimo u cijelosti: »Njemačku riječ 'die Zeit' trebalo bi naravno prevesti riječju 'Vrijeme'. Kako je međutim ova riječ u njemačkom ženskog roda, a izmišljeni pojam 'die Weisse Zeit' (Bijelo Vrijeme) tokom radnje zadobiva sve više gotovo personificirano značenje fiktivne ljubavnice glavnog junaka, morali smo to u hrvatskom tekstu (za ljubav erotike a na uštrb semantike) prevesti kao 'Bijela Vječnost'. To je naravno prilična (tek poetskom slobodom opravdana) besmislica, a u svakom slučaju pleonazam, budući da je 'Bijelo Vrijeme' upravo sinonim vječnosti, pa ta nesretna Bijela Vječnost znači ustvari 'Vječnu Vječnost' (!!). Ovo je samo jedan od (vječnih) problema prevodenja i bilateralno-literarno-(jezično)-erotskih odnosa.«

⁵⁷ U predgovoru objavljenom u programu koncerata s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine autor navodi da je zamisao za ovo djelo dobio čitajući Stockhausenovu studiju *Kako prolazi vrijeme* te tekstove istog autora koji su temelj skladbe *Iz sedam dana*.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

Tekst je »apsolutno pretežan, najčvršća okosnica, potpuni prvi plan i kao takav autonomno prozni«. ⁶⁰ Budući da je glazba svedena na funkciju zvučne kulise, tekst bi se moglo promatrati samostalno, kao prozu. No uzevši u obzir da ovaj tekst kao djelo pretpostavlja prezentaciju, realizaciju, interpretaciju i, još k tome, scensku komponentu, on gubi osobinu proze te zahtijeva njegovo sagledavanje u cjelini. On »postaje nešto što, poput dramskog teksta, zahtijeva uključivanje niza potpomažućih elemenata koje scenska prezentacija ionako podrazumijeva /svjetlo, zvuk itd./«. ⁶¹

Glazba, ostvarena elektroničkim uređajima te reproducirana s vrpce, gotovo je potpuno marginalizirana, svedena na pozadinsko događanje vrlo slično ulozi popratne glazbe u radio-dramama. A to je funkcija stvaranja ugođaja, ne posebno određenog, već uglavnom neutralnog. No, glazba igra još jednu ulogu, mnogo značajniju od prethodno navedene. Ona je simbol vremena, odnosno simbol protjecanja vremena, ona jest vrijeme o kojemu skladatelj razmišlja, glazbeno vrijeme i stvarno vrijeme. »Ona kao da je svijest o vremenu koje prolazi u raznim smjerovima /kontrapunktički/ ili paralelno sa vremenom odvijanja djela.« ⁶² Tijekom glumčeva izgovaranja teksta glazba je gotovo neprimjetna. Istaknutija je na mjestima određenima značenjem teksta, odnosno zbivanjima u samoj radnji djela. Na tim mjestima, koja obično obilježavaju neki značajniji događaj ili prekretnicu u životu skladatelja, glazba biva izraženija, no, ipak samo na trenutak, dok tekst ponovno ne preuzme glavnu ulogu.

Vrlo znakovit trenutak određen radnjom jest prelazak iz prolaznosti u vječnost, pred kraj djela. U tu je svrhu Foretić upotrijebio nekoliko završnih akorada ili završnih taktova iz posljednjih djela nekolicine skladatelja. Riječ je o *Die Kunst der Fuge* Johanna Sebastiana Bacha u verziji za orgulje, o *Requiemu* Wolfganga Amadeusa Mozarta, o Gudačkom kvartetu op. 135 Ludwiga van Beethovena, *Parsifalu* Richarda Wagnera, *Falstaffu* Giuseppea Verdija, *Violinskom koncertu* Albana Berga te o *Koncertu za violu* Béle Bartóka. Navedeni materijal samo je djelomično prepoznatljiv, jer nije upotrijebljen u smislu doslovnoga citiranja. Ovi fragmenti poslužili su kao podloga za daljnju transformaciju raznim elektroničkim postupcima, primjerice akordi se produžuju, filtriraju, superponiraju, taktovi se usporavaju te se na taj način popunjava kontinuum od prepoznatljivosti do neprepoznatljivosti.

Okosnica scenskog uprizorenja je glumac koji »apsolutno dominira prostorom djela i tek kroz njegovo osobno razumijevanje tekst dobija snagu ozbiljnog angažmana koji je autor pretpostavio«. ⁶³ No pored glumca se u početnoj i završnoj sceni pojavljuju još dvije protagonistice, simbolično predstavljajući dva suprotna

⁶⁰ Citirano iz predgovora tekstovnom predlošku *Der achte Tag* objavljenog uz koncerte s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

pola, bijelo i crno, život i smrt. Djelo započinje scenom u kojoj glumac leži u krevetu, mrtav. Na pozornicu izlaze dvije žene odjevene u crno i bijelo. Jedna postavlja pitanje: »Kako se to dogodilo?«, druga odgovara: »Logaritmički.« Zastor se počinje polagano spuštati i pozornica zamračivati. Kroz cijeli se uvod, a riječ je o otprilike četiri minute, s vrpce reproducira svojevrsna glazbena uvertira koju čini apstraktna elektronička glazba. U trenutku kada se ponovno podiže zastor, započinje prolog koji glumac izgovara napamet. On sjeda za stol smješten na jednu stranu pozornice te nastavlja čitati tekst. Kada radnja dovodi glumca do prekretnice u njegovu životu, neposredno prije trenutka u kojemu će on shvatiti povezanost vremena i života, kada će pojmiti pratemelj — Bijelu Vječnost, glumac se premješta na drugu stranu pozornice te nastavlja čitati tekst. Pred kraj prologa on čita tekst sve polaganije, svjetla se postepeno počinju gasiti do potpunoga zamračenja. S ponovnim paljenjem svjetla glumac leži u krevetu odjeven u bijelo, a epilog se nastavlja reproducirati s vrpce. Na scenu izlaze već spomenute dvije žene koje, po završetku epiloga, počinju glumca zajedno s krevetom polagano gurati sa pozornice.

Struktura ovoga djela pojednostavnjena je u odnosu na strukturu *Für Klavier?*, što je očita posljedica autorove težnje za što jasnijim usmjeravanjem angažmana. To je razlog isticanja teksta u prvi plan, koji je potpomognut scenskom akcijom, dok je glazba uglavnom pomaknuta u pozadinu događanja (izuzev situacije u kojoj se pojavljuju glazbeni citati, a koja je vrlo znakovita — no, opet u programnom smislu, odnosno služeći tekstovnoj smisaonosti).

4.4. *Symphonie* (1975.)

Ova neobična »monosimfonija« praizvedena je 1975. godine u Kölnu, dok je hrvatska verzija, za koju je prijevod s njemačkog jezika na hrvatski načinio sam autor, praizvedena 4. ožujka 1981. godine u Muzičkom salonu Studentskoga centra u Zagrebu.

Symphonie je djelo koje čini uvodni skladateljev tekst reproduciran s vrpce te glazbeno-scenska akcija kojom skladatelj nastoji na glasoviru različitim postupcima proizvesti određene zvukove kojima će simulirati svojevrsan orkestralni zvuk.

U uvodnome tekstu Foretić iznosi sve okolnosti koje prate stvaranje neke skladbe, detaljno opisuje put skladbe od njenoga nastanka do realizacije i objavljivanja kao partiture. Zapravo, opisuje svoj stvaralački put te prepreke na koje, iz raznoraznih razloga, nailazi. Posebno se osvrće na problem izvođenja, a osobito izdavanja djela tzv. Nove glazbe. I to čini središnji dio njegova predgovora *Symphonie*. Na samome početku iznosi usporedbu Hectora Berlioza i Giuseppea Tartinija kao dvaju skladatelja potpuno oprečnih životnih situacija, a time i oprečnoga odnosa prema samome činu skladanja. Sebe dovodi u vezu s Berliozom, nastojeći naglasiti kako je ponekad potrebno zanemariti umjetničku ideju u svrhu rješavanja svakodnevnih problema — situacija s kojom se on često susretao, osobito

nakon odlaska na studij u Köln.⁶⁴ Pred završetak predgovora Foretić, što je vrlo zanimljivo, daje upute slušatelju/čitatelju na koji način slušati djelo koje slijedi te kako ga ispravno shvatiti:

»Ovako koncipirana, računa skladba s kreativnom podrškom slušaoca. Od ovog se doduše ne očekuje da sam proizvodi tonove (u smislu modernog 'sudjelovanja publike'), već, da mobilizirajući vlastitu fantaziju, po vlastitom nahodjenju za sebe instrumentira ovaj ponešto suhi zvučni kostur. U svakom slučaju skladbu ne treba shvatiti kao nekakav uobičajeni komad za glas i glasovir. Ona je zapravo to, što je već oduvijek željela biti — naime, simfonija.«⁶⁵

Već je rečeno da je skladateljev cilj različitim postupcima na glasoviru i oko glasovira te različitim postupcima s glasom simulirati svojevrsan orkestralni zvuk. Interpret se ne zaustavlja samo na uobičajenom načinu sviranja glasovira, već i trza po njegovim žicama. Svirka na instrumentu rezultira ponekad vrlo apstraktnom glazbom, a ponekad svojevrsnim reminiscencijama na određenu glazbu prošlosti. Tako, primjerice, možemo čuti prizvuk Beethovenovih simfonija ili, pak, Lisztovih glasovirskih koncerata. Što se tiče upotrebe i postupanja s glasom, ono ispunjava kontinuum od pjevanja do onih zvukova koji se javljaju kao popratni zvukovi prilikom govorenja. Možemo, primjerice, čuti operno pjevanje (osobito u trenutku ispjavanja teksta u drugom dijelu *Symphonie*⁶⁶), visoko pjevanje u falsetu, pjevanje na brojne neutralne slogove, vikanje, pucketanje usnama, neobično iskrivljavanje glasa i slične postupke koji se ponekad čine kao da su postignuti elektroničkom manipulacijom. Znači da je u upotrebi čitav govorni aparat, od glasnica do usne šupljine, zubiju, jezika, usnica, pa i nosne šupljine.

Scenska akcija u *Symphonie* nije toliko izražena kao u prethodno opisanim djelima Foretićeva instrumentalnog teatra. Teatralnost je tako oblikovana da ju jasno možemo razdijeliti na dvije vrste. Prva je povezana uz prvi dio *Symphonie*, tj. uz tekst reproduciran s vrpce. U trenutku u kojemu započinje reprodukcija teksta interpret izlazi na pozornicu na kojoj je postavljen glasovir kao jedini element scenografije. Interpret započinje izvoditi različite akcije oko glasovira, pokrete pomalo tajanstvenog značenja. Primjerice, sakriva se iza glasovira ili pruža »đavolju« ruku iznad klavijature. U drugom, glazbenome dijelu *Symphonie* scenska se akcija ograničava na pokrete koji su zapravo posljedica samoga načina sviranja instrumenta i koji se uglavnom usredotočuju na vrlo izraženu i gotovo pretjerano naglašenu mimiku lica.

⁶⁴ Iz Foretićeve biografije vidljivo je kako je on sam često iz materijalnih razloga morao obavljati različite usputne poslove, od pratitelja na glasoviru, korepitora, pjevača, davati instrukcije učenicima i studentima.

⁶⁵ Citirano iz uvodnog teksta *Symphonie* objavljenog uz koncerte s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

⁶⁶ Riječ je o jedine četiri rečenice koje se pojavljuju u drugom, glazbenom dijelu ovoga djela, a koje se trebaju pjevati na talijanskom jeziku:

»Piano, piano, piano, pianino!

Che farei senza di te?

Voce, voce e piano!

Che sarei senza di voi?« u: *Ibid.*

Sve do sada navedeno u funkciji je postizanja svojevrsnog orkestralnog zvuka, odnosno simuliranja pojedinih instrumenata no, ipak, u vrlo šturom obliku. Iz tog je razloga skladatelj posebno naglasio ulogu slušatelja koji bi sam trebao »imaginirati« simfoniju. Prvi put jasno primjećujemo da se skladatelj angažman premješta s njega samoga na sudionike glazbeno-akcionog zbivanja. Slušatelj/gledatelj dobiva ulogu pravog sukreatora djela.

4.5. *Semi-mono-opera* (1979.)

»Semiopera semiseria«, poluozbiljna poluopera za jednog aktera (polupjevača) i mnogo glasova u jednom činu s epilogom, praižvedena je u svibnju 1979. godine na Muzičkom biennalu Zagreb. Autor teksta i glazbe sam je Silvio Foretić, dok je talijanski prijevod teksta priredila Lidija Parać. Iako je predložak, objavljen u povodu izvedbe djela 1981. godine, na hrvatskome jeziku, obavezna je izvedba djela na talijanskom jeziku.⁶⁷

»Zašto već jednom ne napišeš tu operu?« pitanje je na koje je Foretić konačno 1979. godine odlučio reagirati specifičnim odgovorom. Nastalo je djelo koje, iako nosi naziv opera, nije tipična opera nastala uglazbljenjem libreta manje ili veće književne vrijednosti. Ovo djelo usmjerava skladatelj angažman na pitanje postanka djela kao što je opera, na okolnosti nastanka, razvoja i realizacije same ideje opere. A zašto ta ideja nije prije realizirana, objašnjava skladatelj trima razlozima. Prvi je organizacijske prirode, jer bi »na tom području bio još ovisniji o mnoštvu posrednika i o institucionalnim mašinerijama.«⁶⁸ Drugi je razlog autorova nezainteresiranost za puko »operiziranje« već postojećeg literarnog predloška, dok se treći razlog tiče pitanja skladateljeva angažmana i angažmana koji se očekuje od opernog djela. Jer na koji to način gomila izvođača može bolje, uvjerljivije, iskrenije i istinitije prenijeti određenu »poruku« od jednog izvođača samog, koji je još k tome i sam skladatelj?!

Iz ovih razloga proizlazi i sadržaj radnje.

»Punih dvadesetipet godina skanjiva se junak *Semi-mono-opere*, ON, 'neodlučni skladatelj' saopćiti 'svoju' operu. A kada se konačno na to odluči, hoće to učiniti neposredno i 'odmah sada'. Usred noći obraća se s prozora svog stana sugrađanima (usnulim susjedima) i pjevajući ih poziva da i oni 'od danas' međusobno kontaktiraju isključivo pjevajući (dakle spontanije, ljepše, promišljenije i ljudskije). A kako bi želio da to čuje (i prihvati) čitav svijet, obraća se prethodno i 'Visokom Funkcionaru Generalnog Vijeća' i nagovara ga da se sutra obrati svijetu, pjevajući mu 'Ariju o miru' (šteta što ON nije baš kako treba, pa umjesto s tobožnjim

⁶⁷ To je posebno naznačeno na naslovnici tekstovnog predloška *Semi-mono-opere* objavljenog uz koncerte s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

⁶⁸ Citirano iz predgovora objavljenog u programu koncerata s djelima Silvija Foretića održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine.

Funkcionarom telefonira sa psihijatrom Prof. Dr. S. Freundom, i što ga kao takvog nitko ne uzima ozbiljno, nego štoviše Njegovo noćno pjevanje o Pjevanju i Miru okvalificiraju kao remećenje noćnog mira).⁶⁹

Tijek radnje određuje nekoliko dramaturški istaknutih punktova. Prvi je trenutak u kojemu se skladateljevu glasu pridružuje glas prof. Freunda, trenutak u kojemu skladatelj monolog prelazi u stvarni dijalog. Kažemo stvarni dijalog jer od početka možemo primijetiti da je skladatelj monolog zapravo prikriveni, misaoni, unutarnji dijalog između Njega, Skladatelja i Nje, Opere. Drugi ključni trenutak je uključivanje Nje, Opere u radnju tako da i Ona dobiva svoj glas. To se događa kada sat otkuca ponoć, što je simbolični trenutak prelaska iz jednoga u drugi, novi dan, simbol okretanja nove stranice, simbol novoga početka. Nakon uvođenja glasa Opere, tekstovne dionice se nadovezuju jedna na drugu izmjenjivanjem i dodavanjem, a dramaturgija radnje se razvija do ukupnog broja od pet istovremeno odvijajućih tekstovnih dionica. Ovaj tekstovni kontrapunkt biva prekinut jednim znakovitim pitanjem postavljenim od strane djeteta koje se slučajno zateklo na ulici ispod Njegova prozora. Pitanje »Tata, tko je ta Opera?« treće je ključno mjesto koje ujedno označava i završetak čina.

Epilog započinje ponovnim pitanjem sa samoga početka djela »Zašto već jednom ne napišeš tu...«, ali biva prekinut prije one ključne riječi »opera«. Ovaj trenutak mogao bi biti završetak, no *Semi-mono-opera* se nastavlja govorom Visokog Funkcionera reproduciranog s vrpce. Na taj je način odgođen odgovor na ono znakovito pitanje, i to ne samo do daljnega tijeka ovoga djela, već i do nekog eventualnog drugog djela. Jer zadnja rečenica opet nas vraća pitanju prof. Freunda »Što radi naša op...«. Prekid rečenice te potom naglo zamračenje pozornice očito navodi na nemogućnost iznalaženja adekvatnoga odgovora.

U glazbenom smislu *Semi-mono-opera* se temelji na tradicionalnom sustavu tonalitetne provenijencije, oslanjajući se uvelike na tradiciju talijanskog *belcanta*, iako nešto više na način recitativnih *ariosa* nego raspjevanih arija. Foretić u predgovoru koncertima s njegovim djelima održanima 4. i 5. ožujka 1981. godine navodi da je pokušao organizirati i ograničiti glazbenu građu na osmotonski modus sastavljen naizmjenice od intervala velike i male sekunde. Vertikalna pozadina pretežnih horizontalnih događanja često koketira s *pop*-utjecajima. Naravno, riječ je o skladateljevu uvijek prisutnom koketiranju s različitim stilovima, tehnikama i utjecajima, o upotrebi različitih glazbenih idioma u svrhu podcrtavanja specifičnog angažmana. U ovome slučaju on slušatelja želi potaknuti na preispitivanje značenja jedne u tradiciju čvrsto inkorporirane glazbene vrste. Što je u ono vrijeme značila, a što nam danas znači opera; što je to što čini operu i kako bi ona trebala zvučati (i izgledati!); kako se skladatelj nosi sa tradicijom jasno utvrđenim i postupcima Nove glazbe olabavljenim zahtjevima; te kakav stav slušatelj/gledatelj treba zauzeti prema djelu ovakvoga tipa?

⁶⁹ *Ibid.*

Naravno, sve do sada navedeno dodatno je istaknuto scenografijom i scenskom akcijom, koje su obje vrlo jednostavno izvedene. Scenografija je ograničena na dva postava, na scenu skladateljeve sobe koja uključuje instrumente (orgulje i sintetizator) i telefon kao središnje i najvažnije rekvizite, te na scenu koja prikazuje prozor sa kojega skladatelj objavljuje svoju operu. Skladatelj za instrumentom ili skladatelj na prozoru uvijek su dodatno osvijetljeni, dok je ostatak pozornice djelomice zamračen. Razlog tome je stavljanje na stranu viškova kako bi se precizno usmjerila gledateljeva pažnja na scenski nastup jednoga jedinoga protagonista te slušateljeva pažnja na zvukovna događanja na sceni i izvan scene (reprodukcija s vrpce). Važno je naglasiti da skladatelj sam na sceni tumači jedinu ulogu, i to njega samoga, skladatelja, dok su svi drugi glasovi reproducirani s vrpce. No i ti ostali glasovi zapravo su skladateljevi, samo elektroničkim putem različito modificirani.

4.6. Prvi résumé

U razmatranje djela Silvija Foretića koja pripadaju području instrumentalnoga teatra krenuli smo možda jednostavnijim putem — kronološkim redom. Uočavamo da se od višeslojnosti djela *Für Klavier?* prema ogoljenoj strukturi *Symphonie* i ogoljenoj poruci *Semi-mono-opere* skladateljski izričaj pojednostavnjuje, biva sofisticiraniji i profiliraniji, dolazi do ogoljenja strukture uklanjanjem svih viškova i direktnijeg usmjeravanja autorovog angažmana. Ipak, možemo pratiti svojevrsnu izražajnu zaokruženost. Djelo najsloženije strukture, *Für Klavier?*, oslobađa se tekstovne zamršenosti i višeslojnosti te scenske zbunjenosti i rascjepkanosti u *Der achte Tag* koji usvaja jedan, osnovni i jedinstveni tekst kao os simetrije oko koje igraju zvuk i akcija, te koji u potpunosti pojednostavnjuje scensku akciju na nekoliko osnovnih radnji. Nadalje, prema *Symphonie* izričaj se oslobađa i onoga tekstovnoga dijela koji ipak zadržava kratku formu svojevrsnoga uvoda, dok akcija sada postaje isključivi element relevantnosti koji posljedično proizvodi i zvukove. Ova tendencija ogoljavanja skladateljskog izraza prekida se u *Semi-mono-operi* koja opet vraća nešto od one višeslojnosti djela *Für Klavier?*, no ipak na profiliraniji način, kako u izražajnijim glazbenim strukturama, tako i u pogledu usmjerenije tekstovne izgrađenosti te jasnije predočene scenske akcije.

Eksperimentiranje s različitim elementima instrumentalnoga teatra vodilo je Silvija Foretića ovakvim slijedom, uvijek dodatno izoštravajući skladateljski izraz. Upravo u tome je primjetan napredak koji bi se prvim pogledom na kronološki poredana djela lako moglo i previdjeti.

5. SKLADBE NA RUBU

5.1. *Valse macabre* (1978.)

Krabuljni ples za glas i salonski orkestar nastao je na skladateljev tekst u njemačkome originalu. Inače ovaj je tekst dio nedovršenog ciklusa pjesama *Merde de siècle* (1973 ...) čiji je temelj niz tekstova i uglazbljenih pjesama, uglavnom Foretićevih, ali i drugih autora. U godini nastanka snimljen je *Valse macabre* u izvedbi *Collegium Instrumentale Köln* pod ravnanjem Petera Eötvösa u produkciji *Westdeutscher Rundfunk* iz Kölna. Kao vokalni solist tom je prigodom nastupio sam skladatelj. Hrvatska praizvedba ovoga djela upriličena je 27. ožujka 1984. godine.

Kao vrsta *Valse macabre* je jasno naznačeni kabaretski *song* koji se »ograničuje na tradiciju koju uokviruje *Priča o vojniku* Igora Stravinskog i funkcija *songova* u Brecht/Weillovu teatru, ali i složena sudbina valcera u Straussov *Kavaliru s ružom*«. ⁷⁰ Već sam upotrijebljeni instrumentarij, salonski orkestar, navodi na pretpostavku da je riječ o djelu koje pripada popularnome žanru, odnosno koje balansira na granici suvremene i popularne glazbe. Izuzetno je važno naglasiti da je koketiranje s valcerom element koji najviše približava ovo djelo popularnome žanru. Međutim, manje ili više isprofilirani valcer samo je podloga, jedan oblik stalnoga pulsa koji se zapravo nikada ne razvije do kraja, odnosno nikada ne postiže dovoljnu dozu samostalnosti da bi ugrozio razumljivost pjevanoga teksta. Nad tom podlogom razvijaju se brojne zvukovne strukture iznijansirane različitom instrumentacijom, od kojih je posebno zanimljiva početna, razvučenim zvukom orgulja zamučena i brzim *glissandima* u gudačima obogaćena struktura, koja se ponovno navraća po završetku tenorova pjevanja (t. 316 do kraja) te na taj način tvori svojevrsnu zaokruženost cjeline.

Najvažniji dio krabuljnoga plesa svakako je tekst koji svoju ozbiljnost skriva u pomalo komičnoj slobodnoj primjeni rimovanih stihova. Tekst i njegovo značenje usko su povezani sa specifičnim scenskim detaljem. Naime, pjevač se pojavljuje na pozornici i počinje pjevati s gasmaskom na licu:

»Halo. Halo. Razumijete l' me jasno?
Slabo? Nije dovoljno glasno?
Halo. Pojačao sam evo do daske.
Ne pomaže? Znam. Zbog maske.
Besmislena vika je dalja,
masku mi skinuti valja.«⁷¹

Nakon što skine gasmasku započinje pjevajući pripovijedati o globalnoj tematici maskiranoga zla u kojemu svi sudjeluju i koje svi na neki način podržavaju

⁷⁰ GLIGO: 2001, 6-7.

⁷¹ Citirano iz GLIGO: 2001, 16.

i održavaju. Demaskiranje pjevača zapravo simbolizira demaskiranje zla. Maskom pokušavamo prikriti ono nelijepo koje činimo. No, ispod maske svi smo isti, jednako ranjivi i jednako bezlični, »...jednaka izgleda ljudi svih rasa, pod maskom svi su, bez lica, bez glasa« posljednji su stihovi ovoga djela. Izuzev skidanja maske kao prvog ključnog trenutka, drugi je ključni trenutak propisan i posebnom napomenom u partituri djela. Naime, s tenorovim ispjevavanjem stihova »A djeca opet iz ovoga braka živjet će već sasvim bez zraka« (t. 262-268) instrumentalisti jedan po jedan točno propisanim slijedom trebali bi uzeti gasmaske i staviti ih na lice. Skladatelj, pak, napominje da ova akcija nije obavezna, no ipak jest poželjna. Riječ je o kulminacijskom trenutku određenom sadržajem teksta, jer skladatelj zaključuje kako će proces evolucije dovesti do toga da će se normalnim smatrati ne samo život pod maskom, već i rađanje s maskom. Drugim riječima, čovjeku će maska postati prirodan dio njegova tijela i njegova duha.

Autorov jasno izraženi angažman neupitan je, pogotovo stoga jer on sam nastupa u ulozi pjevača/tumača vlastitoga teksta. Iz tog razloga glazba nikada ne izlazi u prvi plan, prizvuk valcera se nikada ne razvija u potpunosti, djelo ostaje na razmeđu ozbiljnosti i komičnosti, odnosno tragikomičnosti. Teatralnost je ograničena na samo dvije scenske akcije, trenutak skidanja maske (pjevač) i trenutak stavljanja maske (orkestar), koje su zapravo u ovisnosti o značenju teksta i u potpunosti služe naglašavanju funkcije autorova angažmana.

Dakle, tekst kao nositelj angažmana i dalje je jedini i osnovni pokretač kako glazbenoga tako i neglazbenoga zbivanja. Upravo ovo, uz vrlo upečatljivu i specifičnu scensku akciju, razlog je smještanja ove skladbe na granicu instrumentalnoga teatra kao vrste.

5.2. *Quandoque bonus dormitat Orpheus* (1969.)

Radio-drama za dva govornika (glumca), jednu govornicu, glas autora i glas tišine sa glazbom Christopha Willibalda Glucka (arija Orfeja *Che faro senza Euridice* iz trećeg čina opere *Orfeo ed Euridice*) nastala je 1969. godine kada je prvi put u Zagrebu i izvedena. Bila je to scenska izvedba u suradnji s Jankom Jezovšekom. Poslije ju je skladatelj dugo prerađivao (od 1972. do 1997. godine), da bi posljednja verzija nastala 1999/2000. godine, te 25. rujna 2000. godine i emitirana u emisiji *Radio-igra* urednika Hrvoja Ivankovića na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Budući da je riječ o radio-drami pretpostavlja se primat tekstovnoga predloška te važnost njegove kvalitetne interpretacije. Tekst je podijeljen u deset dijelova, devet prizora i jednu međuigru između četvrtog i petog prizora, koji su oblikovani kao dijaloz i između pet protagonista. Naravno, oni ne nastupaju odmah svi zajedno. Glavnina dijaloga odvija se između Prvog i Drugog glumca kojima se već u posljednjoj trećini prvoga prizora pridružuje Autor te na samome kraju istoga prizora i Najavljivačica. Njena uloga je odjaviti prethodni te najaviti sljedeći prizor,

sve dok se u šestome prizoru i ona ne uključi u odvijanje dijaloga. Pred kraj radio-drame, u osmome prizoru, pojavljuje se glas Tišine kao peti protagonist.

Svi su navedeni prizori zapravo varijacije istoga osnovnoga teksta ili, bolje rečeno, iste skladateljeve zamisli radnje koja čini radio-dramu. A tu zamisao čini neprekidni sukob dvaju glumaca međusobno te njih oboje s autorom oko vječnog pitanja koje prati interpretaciju svake skladbe, a to je pitanje čija je inicijativna ideja koja rezultira upravo nekom specifičnom interpretacijom. Tko je pravi autor djela, interpret ili skladatelj? Naravno, svaki prizor završava zaključkom da glumci svim onim što rade, riječju, zvukom, pokretom, mišlju, zapravo slijede upravo autorovu zamisao. Glumci se tome opiru te, makar postepeno prihvaćajući tu činjeničnost, zahtijevaju ponavljanje da bi došli u mogućnost nešto promijeniti. Čak i kada shvate da to uopće nisu oni već njihovi glasovi reproducirani s vrpce u radio-emisiji. No, zaključak je uvijek isti. Autor je apsolutni autoritet.

Posebno je važno uključivanje u dijalog glasa Tišine u osmome prizoru, čime je dodatno potencirana apsurdnost same rasprave. Jer, kako Tišina može imati glas? Deveti prizor posvećen je isključivo Tišini, a u napomeni u tekstovnome predlošku stoji: »beskonačna šutnja — monolog Tišine«. Djelo završava posljednjim taktovima iz Gluckove arije.⁷²

Tekst *Quandoque bonus dormitat Orpheus* tretiran je na način glazbenih postupaka. Već sam sadržaj radnje upućuje na to jer se radi o istoj osnovnoj ideji variranoj kroz devet prizora i međuigru. Varijacije su postignute tako da svaki prizor drugačije započinje. Jednom je to međuodnos dvaju glumaca, drugi put započinje sa svojom ulogom Prvi glumac dok se Drugi s namjerom naknadno uključuje i obratno, treći je put samome Autoru prepušteno otvoriti prizor. Također se svaki prizor nadograđuje i ulogama pojedinaca, tako se redom postepeno uključuju Autor, pa Najavljivačica te naposljetku i glas Tišine. Uz to i njihove funkcije bivaju sve složenije, primjerice Najavljivačica nadilazi svoju osnovnu funkciju postavši ravnopravnim sudionikom rasprave, dok recimo Tišini biva prepušten čitav posljednji deveti prizor.

Dijalozi unutar prizora također su tretirani na glazbeni način. U početku to jesu samo dijalozi koji nalikuju ravnopravnom izmjenjivanju glazbenih tema. U četvrtome prizoru dolazi do promjene na način da svaki od dvaju protagonista (Prvi i Drugi glumac) uzima više vremena i prostora, kao da se počinju boriti za ocjenu vlastite vrijednosti i važnosti. To dovodi do netolerantnosti jednoga prema drugome, tako da se njihove dionice počinju isprepletati.⁷³ Posebno je zanimljiv

⁷² Na samome kraju tekstovnoga predloška *Quandoque bonus dormitat Orpheus* piše: »Ovisno o redateljskoj koncepciji može se svršetak riješiti na više načina. U radiofonskoj verziji /radio drama/ najbolje je nakon duže šutnje od nekih 25 do 30 sekundi odsvirati završne taktove /instrumentalni postludij/ već poznate /Gluckove/ arije i to u velikom 'crescendu' od jedva čujnog 'pianissima' do ponešto pretjeranog 'fortissima'.«

⁷³ U didaskaliji u tekstu četvrtoga prizora naznačeno je sljedeće: »Kako se oba glumca međusobno očito sve manje slušaju, to govore sve više preko reda; jedan naime upada drugome u riječ, to jest započinje dok drugi još nije završio.«

peti prizor kojega Prvi i Drugi glumac započinju istovremeno, svaki naravno tumačeći svoju ulogu i izgovarajući svoj tekst. Nastavljaju ne sasvim sinkrono tako da jedan upada drugome u zadnju ili predzadnju riječ. Zapravo dobivamo jedan vrlo specifičan kontrapunktni postupak, vrstu tekstualne polifonije. U šestom i sedmom prizoru oba glumca izgovaraju isti tekst istovremeno, a dijalog s njima ostvaruju Autor i Najavljičica. Pred kraj osmoga prizora ostvarena je svojevrsna homofonija. Glas Tišine ponavlja riječi »šutnja... muk... mir... tišina« koji djeluju kao pozadina nad kojom se događaju zvukovni pokreti, odnosno »glumci se smijuckaju i ubacuju pospradne dosjetke — ne preglasno i s povremenim pauzama za 'oslušivanje tišine'...«.74

Glazba u pravome smislu svedena je samo na upotrebu početnih i završnih taktova Orfejeve arije iz Gluckove opere *Orfej i Euridika*. Početni taktovi javljaju se na početku svakoga prizora, izuzev devetoga koji je, prema zahtjevu sadržaja, ispunjen tišinom. Nakon monologa Tišine zasviraju posljednji taktovi Orfejeve arije kojima završava čitavo ovo djelo. Još se povremeno unutar djela mogu čuti glazbeni fragmenti, točnije dva puta u međuigri koja predstavlja svojevrsnu osimetriju djela.

Iako je primarno riječ o radio-drami, već sama podjela radnje na prizore upućuje na mogućnost scenske izvedbe. A tome zaključku nas vodi i didaskalija u tekstu, odnosno Foretićeva uputa već nakon samoga početka prvoga prizora, koja glasi: »Naglo prestane pjevati — može eventualno jednom rečenicom reagirati, ali ne preoštro; npr.: 'Dobro, što je?', ili 'Što vam je čovječe?', 'Koji vam je vrug?' ili slično, ali može *samo zabezegnuto gledati* (istaknula M. Š.).«

Prva je izvedba ovoga djela i bila scenska, a Foretić ju je ostvario u suradnji sa Jankom Jezovšekom, svojim dugogodišnjim suradnikom i suosnivačem Ansambla za suvremenu glazbu, te ansamblom Kazališta *Jazavac*. Predstava je upriličena 1969. godine u Zagrebu. Važno je napomenuti da to nije bila samostalna izvedba ovoga djela, već *happening* nastao kao produkt djelovanja i ideja AzSG-a. Naime, između pojedinih scena umetane su neke druge instrumentalne skladbe, što Foretićeve, što drugih autora. Jedan od tih nenajavljenih, anonimnih umetaka bio je i stavak *Kyrie* iz Foretićeve *Ordinarium missae* (1967.-1995.). A *Quandoque bonus dormitat Orpheus* je i tad bila reproducirana s vrpce, ne izvođena uživo. Iz ovoga AzSG-ova *happeninga* kasnije se iskristalizirala radio-drama koja je, nakon niza godina prerađivanja, svoju premijeru doživjela tek 2000. godine.

5.3. Drugi résumé

Naglašena, istaknuta, specifična scenska akcija u *Valse macabre* te prikriivena, suptilno izražena teatarska sugestija u *Quandoque bonus dormitat Orpheus* razlozi su zbog kojih su ova djela proglašena skladbama na rubu instrumentalnoga teatra.

⁷⁴ Citirano iz didaskalije u osmom prizoru *Quandoque bonus dormitat Orpheus*.

Riječ je o osobitostima koje ih izdvajaju od ostalih u skladateljevu opusu, makar treba imati na umu da i brojna druga Foretićeva djela uključuju scenski pokret neke vrste. Potrebno je, ipak, scenski pokret razlikovati od scenske akcije koja je mnogo profiliranija, usmjerenija, zaokružena te, u smislu Foretićeva instrumentalnog teatra, redovito u funkciji snažno angažiranog skladateljskog izričaja.

6. PROLOG I EPILOG

Premda je neka vrsta akcije prisutna u mnogim djelima Silvija Foretića, samo ona djela o kojima je u prethodnome tekstu bilo riječi mogu se obuhvatiti pojmom instrumentalnoga teatra. Pokret sam po sebi, ako ga shvatimo kao ma koji tjelesni pokret, ne mora nužno imati za posljedicu sveobuhvatniji doživljaj što ga podrazumijeva pokret u instrumentalnome teatru. U slučaju Foretićevih djela pokret mora nadići izraz čiste tjelesnosti da bi se mogao integrirati s ostalim elementima izraza. U tom trenutku formira se pojam akcije koji bismo, ne misleći samo na scenski pokret kao jednu njezinu manifestaciju, mogli primijeniti na sveukupno Foretićevo mišljenje. Pojam akcije poprima višestruko značenje. Akcija jest autorova reakcija na izvanjske pojave, povezane ili ne uz glazbenu tematiku i problematiku, koje pak njemu osobno predstavljaju nešto osobito važno i vrijedno reagiranja. No, misao se ovdje ne zaustavlja, akcija se ne ispunjava sama u sebi, ona nije sama sebi svrhom. Ta specifična akcija, odnosno autorova reakcija, upućena je drugome primatelju, slušatelju/gledatelju, koji prestaje biti pasivni promatrač događanja kao što je to slučaj u glazbi koja zahtijeva uobičajenu izvedbenu praksu. Autor upravo provocira aktivno uključanje u događaj, zahtijeva od slušatelja/gledatelja novu reakciju koja nije ništa drugo doli upravo akcija. Međusobni odnosi akcije i reakcije rezultiraju finesama koje su u pojedinim djelima postignute na različite načine.

Upravo spomenute fine određuju stupanj Foretićeve angažiranosti koja tvori početak i završetak svakog njegova djela, koja jest osnova i svrha njegove jednostavne, a ipak složene skladateljske poetike. »Zauzimanje za stvar« ponekad doseže toliko visok stupanj u kojemu satiričnost poprima oblik čiste komičnosti, odnosno tragikomičnosti. Primjerice, uporna nastojanja pijanista u *Für Klavier?* da na adekvatan način interpretira »moderne« zahtjeve imaginarnoga skladatelja rezultira redovito komičnim, često i neprikladnim akcijama, a sve zbog isticanja autorove provokativne namjere. Posljednji »udarac«, ujedno vrhunac satiričnosti, Foretić zadaje »ubijanjem« glasovira. Također se možemo prisjetiti neobičnog načina simuliranja orkestralnoga zvuka u *Symphonie* ili uzaludnoga umjetnikova traženja u *Der achte Tag* onoga jedinstvenoga, ujedinjujućega, sveobuhvatnoga pratemelja koji se očituje kako na razini makrokozmosa, tako i u strukturi mikrokozmosa. Ovaj nas put dovodi do kaotične situacije *Semi-mono-opere* koja po svom završetku ostavlja nedoumicu je li se zaista sve dogodilo na javi ili je to bio samo goraki san.

Uvijek prisutna doza satiričnoga humora možda je najizraženija upravo u djelima koja smo označili skladbama na rubu instrumentalnoga teatra. Tako u *Valse macabre* suodnos značenja teksta, glazbe salonskoga prizvuka i upotrebe gasmaske ima za posljedicu ismijavanje jedne vrlo ozbiljne tematike, dok u *Quandoque bonus dormitat Orpheus* sam predmet rasprave, a time i način raspravljanja, doseže stupanj potpune besmislenosti i apsurdnosti. Upravo kategorija apsurdnosti uvelike određuje razinu humora te odnos komičnosti i ozbiljnosti u Foretićevim djelima. No, nikako ne smijemo humor zamijeniti s neozbiljnošću. Dapače, Foretićev je humor upravo oblik izražavanja ozbiljnosti koju susreće u svojoj okolini te koju duboko promišlja.

Instrumentalni teatar kao vrsta samo je jedan način promišljanja glazbe, odnosa glazbe i ostalih umjetnosti, odnosa glazbe i života uopće. Iz tog razloga predstavlja samo jedan dio opusa Silvija Foretića, opusa koji krije mnoge zanimljive ideje, načine izražavanja, postupke skladanja te koji također nudi mnoga karakteristična rješenja. Ulazak u svijet Foretićeva instrumentalnoga teatra vrlo je poučan jer se iz njega mogu izvući nadasve zanimljivi zaključci koji nam daju naslutiti jedan osobiti dio njegove glazbeničke osobnosti.

No, to nikako ne podrazumijeva i ulazak u cjelokupni svijet njegove skladateljske poetike. Da bismo to učinili, da bismo u potpunosti shvatili ono »foretićevsko« u glazbi Silvija Foretića, potrebno je poduzeti mnogo obuhvatnije i dublje istraživanje koje bi se moralo dotaknuti svakog pojedinog aspekta Foretićeva skladateljskog opusa. Nadamo se da će u skoroj budućnosti i ova problematika zainteresirati nekog istraživača.

PRILOZI

POPIS VIDEO I AUDIO IZVORA

VIDEO DOKUMENTACIJA

1. Koncert Foretić

(razgovor Eve Sedak sa skladateljem i snimka djela *Für Klavier?*)

Urednica Seadeta Midžić, arhiv Hrvatske radiotelevizije, broj vrpce: B-37361, datum emitiranja: 14. svibnja 1974.

2. 30 minuta glazbene rasprave

(razgovor Ive Jelačić sa skladateljem i ulomci iz djela *Sonate nostalgique*, *Valse macabre* i *Symphonie*)

Urednica Iva Jelačić, arhiv Hrvatske radiotelevizije, broj filma: 142433, datum emitiranja: 3. rujna 1979.

3. Poluozbiljna poluopera

Urednica Seadeta Midžić, arhiv Hrvatske radiotelevizije, broj vrpce: B-14654, datum emitiranja: 24. ožujka 1983.

4. Portret Silvija Foretića

Urednica Annamaria Dorichich, arhiv Hrvatske radiotelevizije, broj vrpce: DB-6671, datum emitiranja: 13. listopada 2003.

AUDIO DOKUMENTACIJA

1. Symphonie

Arhiv Hrvatske radiotelevizije, broj vrpce: SCO12803.

2. Quandoque bonus dormitat Orpheus

Redatelj: Silvio Foretić

Emitirano u emisiji *Radio-igra* urednika Hrvoja Ivankovića; arhiv Dramskog programa Trećeg programa Hrvatskoga radija, datum emitiranja: 25. rujna 2000.

3. Der achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit

(hrvatska verzija; iz osobne fonoteke Silvija Foretića)

4. Valse macabre

CD sa skladbama *Melusine*, *Liebestraum*, *Valse macabre* i *Fabularium Animale* Cantus, Zagreb, 2001, HDS/BIEM 988 984 957 92

NASTUPI SILVIJA FORETIĆA U MUZIČKOM SALONU STUDENTSKOGA
CENTRA U ZAGREBU⁷⁵

27. travnja 1969.

Silvio Foretić (i Janko Jezovšek) s članovima bivšega Ansambla za suvremenu glazbu:
Quandoque bonus dormitat Orpheus

10. siječnja 1974.

Deset godina Ansambla za suvremenu glazbu
(sudjelovali su Silvio Foretić, Janko Jezovšek i bivši članovi AzSG-a)

25. ožujka 1975.

Skladbe Silvija Foretića
Der achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit, monomelodrama za jednoga
recitatora (glumca) i vrpcu (1973.) (prva izvedba u Hrvatskoj)
Sonate nostalgique, za jednoga pijanistu na dva klavira (1974.-1975.) (prva izvedba u Hrvatskoj)
Tri pjesme iz nedovršenoga i nedovršljivoga ciklusa *Merde de siècle* (1973...)
(prva izvedba u Hrvatskoj)

25. ožujka 1976.

*Klavirski teatar*⁷⁶
Für Klavier?, kolaž od riječi i glazbe sa scenskom akcijom (1970.-1971.)
(prva izvedba u Hrvatskoj)

5. prosinca 1978.

»Salon« *Muzičkoga salona*
Sergije Foretić s učenicima (Silvio Foretić uz klavir)

18. prosinca 1979.

Uz sedamdeseti rođendan Sergija Foretića
(sudjelovali su bivši i tadašnji učenici Sergija Foretića; Silvio Foretić uz klavir)

4. ožujka 1981.

Klavirski teatar Silvija Foretića
Symphonie, za skladatelja koji pjeva i svira klavir (1975.)
(prva izvedba u Hrvatskoj)
Für Klavier?, kolaž od riječi i glazbe sa scenskom akcijom (1970.-1971.)
Sonate nostalgique, za jednoga pijanistu na dva klavira (1974.-1975.)

⁷⁵ Budući da je kompletna dokumentacija Muzičkoga salona Studentskog centra Sveučilišta u Zagrebu uništena, uredništvo projekta *Arheologija modernosti u Savskoj 25* (voditelj: Feđa Vukić) zamolilo je u proljeće 2004. godine neke od sudionika da sami rekonstruiraju termine i sadržaje svoga sudjelovanja. Tako je nastao i ovaj popis Foretićevih nastupa. Zbornik s tekstovima o projektu nikada nije objavljen jer je to spriječila uprava Studentskog centra (op. M. Š.).

⁷⁶ Na ovom je koncertu pijanist Vladimir Krpan također izveo skladbu *Träumerei* (1970.) Stanka Horvata.

5. ožujka 1981.

Scenska djela Silvija Foretića

Der achte Tag oder auf der Suche nach der Weissen Zeit, monomelodrama za jednoga recitatora (glumca) i vrpću (1973.)

Semi-mono-opera, semiopera semiseria za jednoga tenora i vrpću (1979.)

17. ožujka 1983.

*Silvio Foretić izvodi sve sačuvane glasovirske skladbe*⁷⁷

Praizvedbe skladbi *Lullaby for Myself* (1983.) i *Sonatina difficile* (u čast Mozartu), za klavir, orgulje i zvona (1982.-1983.)

27. ožujka 1984.

*Skladbe za glas i komorne sastave Silvija Foretića*⁷⁸

Melusine, komorna simfonijska pjesma (Kammertondichtung) za devet instrumenata (i dirigenta koji pjeva) na stihove Yvana Golla (1966.-1967.)

Liebestraum, kantata za tenora i četrnaest instrumenata na stihove Tadeusza Różewicza

Valse macabre, kantata za tenora i salonski orkestar na stihove Silvija Foretića (1978.)

(prva izvedba u Hrvatskoj)

Fabularium animale (po G. E. Lessingu), koncertantni komorni mjuzikl za 5(6) pjevača (pjevačica) i komorni orkestar (1971.-1984.)

(praizvedba hrvatske verzije)⁷⁹

DJELA SILVIJA FORETIĆA IZVEDENA NA MUZIČKOM BIENNALU ZAGREB

9. svibnja 1977.

Symphonie, za skladatelja koji pjeva i svira klavir (1975.)

(Izvođač: Silvio Foretić)

17. svibnja 1979.

Semi-mono-opera, semiopera semiseria za jednoga tenora i vrpću (1979.)

(praizvedba)

Izvođač: Silvio Foretić

13. travnja 1989.

Za bolja vremena (II. gudački kvartet) (1988.-1989.)

(praizvedba)

Izvođači: Zagrebački gudački kvartet

⁷⁷ Od 1955. do 1983.

⁷⁸ Sudjelovao je Foretić kao tenor i dirigent te dirigent Vjekoslav Šutej.

⁷⁹ Skladbe s ovoga posljednjeg Foretićeva koncerta u Muzičkom salonu Studentskog centra zastupljene su na skladateljevu autorskom CD-u pod naslovom *Valse macabre* (Cantus, Zagreb 2001, HDS/BIEM 988 984 957 92).

12. travnja 1991.

Za bolja vremena (II. gudački kvartet) (1988.-1989.)
Sonate nostalgique, za jednoga pijanistu na dva klavira (1974.-1975.)
Izvođači: Gudački kvartet *Klima*; Silvio Foretić, glasovir

9. travnja 1993.

W
PEACE
R
Pjesme o ratu, razaranju, strahu i politici (1991.-1992.)
Izvođači: Festivalski ansambl, Katharina Linder, glas, Silvio Foretić, glas, glasovir i
umjetničko vodstvo

3. travnja 1995.

Monotonia, za gudački orkestar i obligatni glasovir (1983., rev. 1985., 1995.)
Izvođači: Hrvatski komorni orkestar, Silvio Foretić

18. travnja 1999.

GLASnOsVIR
Šest dvanaestttonskih komada, za glasovir (1955.)
Capriccio, za glasovir (1957.-1958.)
Varijacija br. 1, za glasovir (iz izgubljenog ciklusa *Aleatoričke varijacije*) (1962.)
Sonate nostalgique, za jednoga pijanistu na dva klavira (1974.-1975.)
Inter-ludium, za glasovir
»...quasi un(a)...«, za glasovir (1979.)
Im Volkston, za glasovir (1997.-1999.)
Sonatina difficile (u čast Mozartu), za klavir, orgulje i zvona (1982.-1983.)
Lullaby for Myself, za glasovir (1983.)
Izvođač: Silvio Foretić, glasovir

DJELA SILVIJA FORETIĆA IZVEDENA NA MEĐUNARODNOJ GLAZBENOJ TRIBINI
OPATIJA — PULA

? 1990.

Za bolja vremena (II. gudački kvartet) (1988.-1989.)
Izvođači: Zagrebački kvartet

10. studenoga 1999.

Poloneza iz baletne glazbe
Izvođači: Komorni sastav Simfonijskog puhačkog orkestra Hrvatske vojske, dirigent
Robert Homen
(praizvedba)

AUTORSKI KONCERT SILVIJA FORETIĆA
održan 7. travnja 2004. u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu

Uskršnji kvartet (I. gudački kvartet) (1958.-1959., rev. 1974.)
(prva izvedba u Hrvatskoj)
Za bolja vremena (II. gudački kvartet) (1988.-1989.)
Ordinarium missae, za mješoviti zbor i instrumentalni ansambl (1967.-1995.)
Monotonia, za gudački orkestar i obligatni glasovir (1983.-1985., rev. 1995.)
Klarenz Barlow: *Ave* (prema Bachu, Gounodu i Schubertu, a u obradi Silvija Foretića), za
komorni ansambl (1974.-1980.)
(prva izvedba u Hrvatskoj)
Na lijepoj smeđoj Rajni, za salonski orkestar (2001.)
(prva izvedba u Hrvatskoj)

Izvođači:
Zagrebački kvartet
Gudački kvartet *Sebastian*
Oratorijski zbor Crkve sv. Marka i Puhački ansambl *Zagreb sinfonietta*, Tomislav Fačini,
dirigent
Društveni orkestar Hrvatskog glazbenog zavoda, Silvio Foretić, dirigent
Solist: Ivan Batoš, glasovir

LITERATURA

- COPE, David H.: *New Directions in Music*, Wm. C. Brown Company Publishers, Dubuque (Iowa) 1976².
- DIBELIUS, Ulrich: *Szene und Technik. Zwei Aspekte einer Entwicklung*, u: STEPHAN, Rudolf (ur.): *Die Musik der sechziger Jahre*, B. Schott's Söhne, Mainz 1972, 53-64.
- FRANKL, Karmen: *Instrumentalni teatar kao »glazba u bijegu od sebe«*, diplomski rad na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 1986; knjižnica Muzičke akademije, signatura: D — 976.
- GLIGO, Nikša: *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, MIC KZD, Zagreb 1987.
- GLIGO, Nikša: *Odnos »angažmana« i »sredine«*: Hrvatski skladatelj Silvio Foretić, *Zbornik III. Programa Radio Zagreba*, 1979, 3, 413-422.
- GLIGO, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, MIC KDZ — Matica hrvatska, Zagreb 1996.
- GLIGO, Nikša: *Zapis je glazba? Doprinos aktualizaciji jednog samo prividno zastarjelog protuslovlja*, u: *Zvuk — znak — glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, MIC KDZ, Zagreb 1999, 13-79.
- GLIGO, Nikša: *Komentar za nosač zvuka pod naslovom Valse macabre s djelima Silvija Foretića*, HDS — Cantus, Zagreb 2001.
- GLIGO, Nikša: *Foretić, Silvio, MGG (Personenteil)*, 6, 2001, 1457-1458.
- GLIGO, Nikša: *Duhovnost kao izvor zaokružene fragmentarnosti*, *Cantus*, 2003, 121, 36-38.

- GLIGO, Nikša — FORETIĆ, Silvio: Deset godina Ansambla za suvremenu glazbu, *Prolog*, 1974, 6 (21), 11-58.
- GOJOWY, Detlef: Köln. Das Ensemble »Trial and Error«, *Melos*, 1975, 3 (5/6), 218.
- GOJOWY, Detlef: Silvio Foretić, ein kroatischer Komponist in Köln, u: TUKSAR, Stanislav (ur.): *Zagreb i glazba 1094-1994*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1998, 359-364.
- JURAS, Iva: *Važnost vizualnoga elementa u eksperimentalnom glazbenom teatru druge polovine 20. stoljeća*, diplomski rad na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, 2003; knjižnica Muzičke akademije, signatura: D-1606.
- KAGEL, Mauricio: Über das instrumentale Theater, u: RIEDL, J. A. (ur.): *Neue Musik. Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge*, 3, Neue Musik, München 1963, nepag.
- KAGEL, Mauricio: Fünf Antworten auf fünf Fragen, *Melos*, 1966, 33 (10), 305-310.
- KAPKO FORETIĆ, Zdenka: Foretić Silvio, *Hrvatski biografski leksikon*, 4, Zagreb 1998, 333-335.
- KESTING, Marianne: Musikalisierung des Theaters — Theatralisierung der Musik, *Melos*, 1969, 36 (3), 101-109.
- KOSTELANETZ, Richard: *The Theatre of Mixed Means*, The Dial Press Inc., New York 1968.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): Foretić Silvio, *Leksikon jugoslavenske muzike*, Zagreb 1984, 246-247.
- SEDAK, Eva (ur.): *Silvio Foretić, avangardist poslije avangarde*, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 2004 (programska knjižica u povodu koncerta održanog 7. travnja 2004. godine u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu).
- SIEGELE, Ulrich: Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre, u: STEPHAN, Rudolf (ur.): *Die Musik der sechziger Jahre*, B. Schott's Söhne, Mainz 1972, 9-25.
- SMITH BRINDLE, Reginald: *The New Music. The Avant-garde since 1945*, Oxford University Press, London 1975.
- TURKALJ, Nenad: Silvio Foretić, romantik avangarde ili buntovnik bez razloga, u: *Prema glazbi. Zapisi o hrvatskoj glazbi*, HDS — Cantus, Zagreb 2003, 177-182.
- VILL, Susanne: Theaterformen im neuen Musiktheater, u: KOLLERITSCH, Otto (ur.): *Oper heute — Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater*, Universal Edition, Wien — Graz 1985, 66-79.

Summary

MUSIC AS ACTION — ON THE INSTRUMENTAL THEATRE OF SILVIO FORETIĆ

Remarkably similar tendencies toward liberation from rigidly shaped principles occurred in art at the end of the 1950s and during the 1960s. One of those liberating forms was the instrumental theatre, and in the field of Croatian-European-World music the composer Silvio Foretić offered a specific answer. »Literary-musical-monotheatrical works«, »author's theatre«, »musical monodramas«, »musical-action formations« are phrasings endeavouring to describe and explain what is concealed behind a part of Foretić's opus. Except for two works, which touch on the very edge of the instrumental theatre by their characteristics (*Vals macabre* and *Quandoque bonus dormitat Orpheus*), the focus is on four works — *Symphonie*, *Semi-mono opera*, *Der achte Tag* and *Für Klavier?* — which are peculiar forms of the »Foretić-

like« instrumental theatre. In this genre, the three elements that Foretić is most interested in are joined; and they are: text, action and music. Creation of their relationship prompts the composer to discover always new, original and specific solutions. It is important to stress that all these works assume a specific performing procedure into which the author integrates into as actor, singer, conductor and pianist — a versatile musician. Almost every work is created on the programmatic basis determined by the text, while sound is almost reduced to the level of »consumer goods«. As the main mediator and transmitter of the author's engagement, the text is an autonomous body that takes over the function of the author's idea, notion, and action presentation. The subject is both about engagement in a sense of the composer's relationship toward the milieu — in this particular case toward the Zagreb musical-cultural (academic) circle of the 1960s and the 1970s — as well as about the conductor's/performer's (or musician's in general) relationship toward music itself, i.e. toward certain phenomena within music and the way of their interpretation. The very literary-satiric elements are those revealing the authentic orientation of the author's active engagement, while action and music form a union as additional elements (no less important