

ZASANJANOST

IGO GRUDEN

*Gledam vsako jutro, vsak večer
na drevo, cvetoče kraj potoka;
mimo njega gre vodá nemir,
a nobena zanj ni pregloboka,
kot si v meni ti in mi na dnu
tvoj odsev še v snu vso noč trepeče:
val za valom mimo tebe teče,
v meni preko tebe brez miru.*

IZ MUZIKALNIH PROBLEMOV

DRAGOTIN CVETKO

I.

Kakor vedno v zgodovini, kadar je čas pognal razvoj, se je tudi danes pojavila v glasbeni umetnosti vrsta najrazličnejših načelnih in izkustvenih problemov, ki se dotikajo središčnega bistva glasbe same. Pojemovno so jih razlagali teoretiki vsak z vidika svojega naziranja, zaradi česar ni bilo in tudi ni nekakega enotnega pogleda na njihovo jedro. Med njimi eden najvažnejših pa je vsekakor problem tkzv. moderne glasbe, se pravi naj-novejših poizkusov kompozicijske gradnje glede na sredstva in stil.

Izraz »moderna« je mnogo preveč pomanjkljiv, da bi mogel označiti smisel in smoter novih glasbenih hotenj. Tudi je premalo določen v ljudskem besednem zakladu, da bi mogel pojasniti novi razvoj ter ga širši krogi, prav tako oni, ki pripadajo (vsaj formalno) inteligenčnemu sloju, prečesto razumevajo napačno. Zdi se mi, da veliko bolj točno označuje in opredeljuje navedeni pojem izraz »sodobna«, ki se z »moderno« v obče uporabljajočem smislu ne krije. Prav ta »sodobna« pa je naletela v muzikalnih in izvenmuzikalnih krogih na močan odpor takoj, ko se je pojavila in so njeni prvi produkti s težavo dosegli prve izvedbe. Doživela je isto kot slična stremljenja v slikarstvu, kiparstvu, literaturi in arhitekturi sedaj in vedno v času novih razvojnih faz. Kritiki in poslušalci so ji očitali, da pomeni degeneracijo, dekadenco in kar je še besed, ki izražajo kvalitativno padanje ali zastajanje v umetnosti. Nastalo je važno vprašanje: ali je to vobče še glasba, in če je, kako jo moramo pojmovati.

Razvoji so si načelno vsi bolj ali manj podobni. Lahko so evolucionalni ali revolucionarni: vsi v svojem začetku zavračajo dotlej veljavne vrednote in hočejo uzakoniti nekaj povsem novega, kar bi ne imelo s preteklostjo nobenih skupnosti. V tem pogledu je med obema vrstama razlika le ta, da prvi izvršijo prehod počasneje, zmerneje in zato manj opazno, medtem ko so drugi bolj udarni in ne izbirajo poti, po katerih nameravajo doseči

stavljenе smotre. Da bi bili eni bolj uspešni od drugih, ne moremo trditi, kajti učinek je v poslednjih konsekvencah vendar le isti. Katerega načina se posluži razvoj, pa je v glavnem odvisno od pogojev, ki so na razpolago. Zaviranje, zadrževanje razvojnega poteka bo nudilo evolucionalnemu načinu nedvomno neprimerno manj pogojev kot revolucionarnemu, ker bo onemogočalo normalno rast; primeri, ki jih moremo v ta namen najti poljubno na vsakem področju človekovega udejstvovanja, so pač tako jasni, da jih posebej ni potrebno niti navajati in niti dokazovati. Seveda pa je revolucionarni potek značilnejši, po intenziteti močnejši ter pestrejši od evolucionalnega, kakor povsod tako tudi v umetnosti. Obema razvojnima načinoma pa je skupen izvor, razlog, ki utemeljuje in opravičuje razvoj. Odkod in zakaj razvoj? V politiki, v gospodarstvu, v znanstvu in drugje ga priznavamo ter ga smatramo za nujnega in samo po sebi umevnega, češ da je v polnem soglasju z izpremenjenimi življenjskimi razmerami. Nekje pa ga nočemo priznati, ne opravičiti: v umetnosti, prav posebej v glasbi. Glasbeni razvoj se v splošnem za večino ljudstva ustavlja pri romantiki, v najboljšem primeru pri novi romantiki. Kakor bi se za glasbeni izraz tamkaj ustavilo življenje, kakor da bi glasba od tistih dob dalje ne imela več nobenega stika s človekom in njegovim življenjem!

Če se pogledamo v katero koli veliko glasbeno stvaritev klasičnega, romantičnega ali novoromantičnega stila, začutimo iz nje duh dobe, v kateri je nastala. Iz nje spoznavamo njenega tvorca, tesno povezanega s takratnim življenjem, katero je dojel v tistih potankostih, ki so ostale večini skrite in zato njej nepoznane ter nerazumljive. Takrat je bil problem v bistvu isti kot danes. Beethoven je bil pretežak in neumljiv, Wagner povrh tega še nemuzikalen. Takratnim poslušalcem se je ustavil razvoj še mnogo bolj zadaj kot današnjim. Zakaj neki, se vprašamo. Prav gotovo zavoljo znanega prastarega, vse do naših dni veljavnega razlikovanja med večino in manjšino; med tistimi, ki samo sprejemajo ter dohitevajo razvoj šele, ko se je ta morda že pomaknil za eno ali celo več faz naprej, in med tistimi, ki v razvoju aktivno sodelujejo ali ga vsaj z razumevanjem spremljajo. Ta v zgodovinskem razvoju izkristalizirana delitev med večino in manjšino je utemeljena, čeprav je pogosto razvoju tudi škodljiva. Različna dedna nastavljenost, različni miljeji in socialni sloji, različna izobrazbena višina in še drugi pomembni činitelji ne dovoljujejo nekakšnega poenotenja ljudi in bodo nastoj takšne oblike ovirali vedno, ne da bi bili s tem v nepremostljivem nasprotju s stremljenji po čim večjem zbližanju in po zmanjšanju izobrazbenih razlik med obema taboroma. Prikazana izobrazbena različnost, združena z zakonitimi posebnostmi psihičnega in socialnega razvoja poedinih individuev ali skupin, nazorno pojasnjuje, zakaj je večina že davno odklanjala umetniške tvorbe svojega časa in zakaj se to stanje še do danes ni izpremenilo. Statičnost omenjenega stanja pa se nanaša prav za prav spet le na umetnost, čeprav bi docela logično pričakovali, da bo veljavna za celotno razvojno pojmovanje večinskega človeka. Zdi se, da moramo iskati razlage tem omejitvam v značajih posameznih razvojnih področij. Izsledki n. pr. gospodarskega ali znanstvenega razvojnega raziskovanja so konkretni ali se vsaj dajo konkretizirati; človek jih uporablja praktično, si z njimi olajšuje svoje delo in so mu zaradi tega kajpada bližji. Izsledki umetniških iskanj pa so zlasti v glasbi večini abstraktni in zato človeku oddaljeni. Prvi se torej nanašajo predvsem na

vnanjo, čisto praktično, drugi pa na duhovno bit človeka; tako so prvi lahko ali vsaj laže dostopni tudi povprečnemu človeku, ki ne išče v sebi posebne poglobitve in ki mu življenje ni kompliciran sestav duševnih problemov, kar v bistvu predstavlja prav vsebina umetniške tvorbe. Samo tako moremo razumeti dvojni, po dinamiki diametralno nasprotni način razvojnega pojmovanja, ki dopušča zdaj časovno omejeno razvojno ustaljenost, drugič pa se z razvojem organski veže, čeprav tudi v tem primeru ne dojema notranjih globin ter ostaja na sebi in svojem potrebam prilagojeni površini. Stališče, ki ga zavzema do novih glasbenih pojavov tudi večina naše dobe, nam je po tem takem umljivo; kljub utemeljitvam pa ga ne moremo in ne smemo ocenjevati za pozitivnega ali tudi nadalje nujno veljavnega, kajti tradicionalna veljavnost v vsakem primeru še ni dokaz pozitivnosti ali stalne eksistenčne upravičenosti nekega pojava. Sodobna hotenja hočejo prav to historično veljavnost omejiti do dosegljivih možnosti, da bi s tem podprla razvoj in kolikor mogoče zmanjšala nasprotja med umetnostjo ter občinstvom. Že te ugotovitve o razlogih za negativno zadržanje večinskega človeka do novih umetniških poizkusov pa same vnanje prikazujejo potrebnost prilagoditve glasbenega izraza novim življenjskim razdobjem. Ne da bi se ozirali v preteklost, kjer bi dobili podobno sliko, se dotaknimo najnovejšega glasbenega razvoja, ki se je začel nekako v začetku našega stoletja in se je s prihajajočimi desetletji stopnjeval. Novi ideologi so začeli oznanjati nove smernice glede tvorjenja akordov, melodij, instrumentacije, glede pojmovanja disonance in konsonance ter sličnih vprašanj. Starejšim skladateljem in veliki večini poslušalcev se je zdelo njihovo početje naravnost strašno in očitali so jim, da niso muzikalni, da so njihove skladbe estetski izvržki in da so največji škodljivci glasbe. Ta očitek je dobil poseben naglas zlasti s konstruktivizmom, ki so mu pripisovali zgolj mehaničen značaj in so ga imenovali glasbeno matematiko, kjer manjka čustvo kot najbistvenejša poteza umetnosti. Tudi so jim odrekli vsako, četudi najmanjšo zvezo z življenjem. Skratka: nova glasba jim je pomenila isto kar nacionalno-socialistični kulturi »entartete Kunst«.

Navedeni očitki bi bili težka obtožba, če bi bili utemeljeni, ker bi po njihovem mnenju bili novi komponisti grobarji glasbene umetnosti, novotarji, ki silijo glasbo k propadanju in s tem odvzemajo ljudstvu eno najlepših, najintimnejših in najglobljih umetnosti med umetnostmi. Še preden preidem h kritiki teh očitkov, naglašam, da tudi sam odklanjam vse »skladatelje« (katere koli smeri), ki jim je bila ali je glasba samo mondana zanimivost ali sredstvo za neumetniške osebne cilje. Takšnih je bilo in jih je vedno dovolj ter razvoj zares deloma ovirajo, če ne neposredno, pa vsaj s svojimi deli, na temelju katerih ocenjuje povprečen človek vsa ostala pozitivna stremjenja negativno. V vrsto teh samozvanih skladateljev pa gotovo ne spadajo ideologi, ki iz prepričanja zastopajo svoje nazore in zagovarjajo svoje eksperimente.

Neupravičenost in pretiranost gornjih očitkov najbolje potrjuje doba, v kateri so se rodili novi glasbeni pojavi. Že začetek novega stoletja, prav posebej pa še čas po prvi svetovni vojni, sta v temeljih izpremenila življenjski način ter zahtevala prilagoditve od vsakogar, ki je vsaj za silo želel obdržati ravnotežje sredi neprestanih svetovnonazorskih in drugih križanj. Dejstvo je, da je razumski činitelj izstopil še bolj kot poprej,

posebno v smislu potrebne in vedno izrazitejše racionalizacije. V novih razmerah tudi tvorni človek - umetnik ni mogel ostati osamljen, marveč se je tem tudi prilagodil in se prepojil z novim duhom. Predvsem velja to za mlado generacijo, ki je rastla in živela s časom ter je šele iskala najbližjega in najprimernejšega izraznega načina svojim občutjem. Mlad človek, ki je začutil v sebi stvariteljske sile, je spoznal, da mu dotlej nastala in obče priznana izrazna sredstva več ne zadoščajo, če hoče ustrezajoče svoji strukturi in novim življenjskim razmeram kar najbolj enakovredno oblikovati vnanji umetniški okvir. Zato je stopil na pot, po kateri so šli vsi rastoči tvorci vseh novo nastajajočih stilnih dob: začel je iskati novih sredstev, ki bi verno izrazila novo življenje. Pri tem je seveda ta ali oni često zašel in nič čudnega ni bilo, če je razum nadvladal čustvo, saj je vendar razum primarni činitelj tudi raziskovanju te vrste. In kakor se to v iskanju često dogaja, je tudi iskalec novih glasbenih izraznih načinov v prvem navalu zanikanja vsega zakonitega prešel v nevarno eksperimentiranje, ki je največkrat nasprotovalo estetskim načelom ter izkustvom, zaradi česar so nastajale skladbe, ob poslušanju katerih se je človek upravičeno vprašal, kaj je glasba in kje so njene estetske meje. Vendar so te pojave ocenjevali nepravilno in krivično. Napaka je bila v tem, da jih je svet vrednotil z vidika tvorb trajnejše vrednosti in s tem na temelju običnih estetskih zakonitosti, pa so bili v resnici le prehodni in niso predstavljali niti dognanih izraznih sredstev, niti novega stila. Prehodni pojav more biti trenutno še tako negativno učinkujoč, pa je vendar v svojih posledicah pozitiven, ker da spodbude novim iskanjem, ki bodo po rezultatih trajnejša in skladnejša estetskim zahtevam. Tudi v glasbenem razvoju ima namreč metoda teze, antiteze in sinteze svoj pomen ter veljavo.

Val iskanja, utemeljenega v potrebi po novem izrazu, je zajel dokaj širok krog mladih ljudi, ki so kljub ostrim in odklonilnim sodbam svoje delo nadaljevali. Učinki njihovega navidezno ali hipno negativnega prizadevanja pa niso izostali: našli so novih možnosti grajenja akordov, oblikovanja melodij in slično. Polagoma se je začela umirjati tudi prva napetost in danes vidimo, da se začenjajo nove vrednote družiti s starimi v stremljenju po ustvaritvi novega stila. Ta poslednja faza potrjuje pravilnost, potrebnost in utemeljenost prehoda ter zaradi končnega učinka ovrača odklanjanje prehodnih pojavov, kar je vedno le dokaz nerazumevanja in pogrešnega vrednotenja razvojnega poteka. Marsikatera skladba iz najostrejše faze muzikalnega prehoda je že izginila za vedno in marsikatera še bo; večina izmed mnogih pa je vendar prispevala k temu, kar nastaja in pomeni začetek nove stilnosti. Prehodno stanje glasbeni kvaliteti in razvoju torej ni škodovalo. Nasprotno: našlo je nove kvalitativne vrednote in je razvoj omogočilo ter pospešilo. Bojazen glede kvalitete vsekakor ni bila utemeljena. Pozabljamo namreč, da samo izginja, kar ni vredno, in da ostaja, kar je vredno. Ta historična resnica se je vedno pokazala za pravilno in bo svojo veljavnost obdržala ne glede na čas in prostor tudi v bodočnosti.

Tako je sodobna glasbena tvornost zajela faze, ki so vsakemu razvoju in nastoju novih dognanj neobhodno potrebne: iz predhodne zaključene stilnosti izhajajoča nujnost izpopolnitve in prilagoditve vsebinskega ter oblikovnega glasbenega izraza prehaja preko mnogih poizkusov polagoma

v ustaljeno ustvarjanje, iz katerega se bo, kakor se zdi, izoblikoval nov stil, ki bo soglasen z novimi smernicami. Ta pot je bila torej povsem pravilna in v najpopolnejšem skladu z razvojnimi principi. V zvezi z novimi izsledki, ki označujejo duh sodobne glasbe, pa se je pojavilo več važnih vprašanj, ki jim je presojevalno izhodišče estetski kriterij, osnova pa razvojno pojmovanje novega glasbenega ustvarjanja. Razvoj, večni gibalec časa in pospeševalec napredka, kaže tudi v tem pogledu nove možnosti v reševanju spornih glasbeno-estetskih problemov.

Slaba družba — sami literatje!

Res, grdo je napravil Bog s slovenskim narodom: pustil ga je tam, da umira od vsega hudega, v tolažbo pa mu je dal par poetov! — To se pravi: obsodili so siromaka na vislice, pod vislicami pa so mu zagodli veselo kvanto. Vrag vedi, če mu je bila muzika v tolažbo: — visel je naposled vendarle! —

Na Dunaju, 16. maja 1904

Ivan Cankar.

V spominsko knjigo ge. S. N.

Neobjavljene Cankarjeve vstice je uredništvu izročil g. dr. ing. Črtomir Nagode.

NOVA POTA ZASEBNEGA PRAVA

VITO KRAJGER

V meščanski družbi je zasebno pravo brez dvoma doseglo višek svojega razvoja. To pravo je še danes zgrajeno na popolnoma individualističnih temeljih. Meščansko pravoznanstvo se že celo stoletje trudi individualistično podlago prava spraviti v sklad z novimi produkcijskimi odnosi, v katere so stopili ljudje z nastankom industrije, bank in razvojem finančnega kapitala. Zasebno pravo, ki je nastalo na podlagi izmenjave blaga med posameznimi producenti različnih vrst blaga, v katerem so nastopali posestniki blaga kot nositelji pravic in obveznosti — pravni subjekti, — je fikcijo pravne osebnosti preneslo tudi na delniške družbe, truste in koncerne, ki so se razvili iz koncentracije kapitala. Nosilci pravic in obveznosti niso več samo posamezniki, ampak tudi skupina oseb in tudi brezosebni kapital, združen v delniški družbi, katere interese zastopajo po statutih družbe postavljeni organi, ki pridobivajo za njo pravice in prevzemajo obveznosti. Pojem pravnega subjekta, pod katerim se je prvotno vedno skrival živi nosilec