



Marija
Bergamo

Podoba in pomen glasbeno avantgardnega

(na primer srbske glasbe na začetku 20. stoletja)

Zavedam se, da se pri lociranju pojma avantgardno na področje glasbenega pogojnost in abstraktnost njegove teoretične podobe ne zmanjšujeta. Kvečjemu zvečata; ker se ta, že sama zase »vprašljiva metafora«¹ umetniške kritike, s krogom vsega tistega, kar pomeni glasbeni specifikum, teoretično še bolj izmika shematizaciji. (Ni naključje, da jo njeni najbolj izraziti protagonisti, kot sta bila na primer Stravinski v prvem in Boulez v drugem glasbeno-avantgardnem plimnem valu v našem stoletju, uporabljajo le v ironično-negatorskem smislu.) Ker pa so naša razmišljanja to pot usmerjena predvsem na avantgardo kot zgodovinsko kategorijo, ki je časovno in prostorsko določena, smo v precej bolj hvaležnem položaju, da svoje reflektorje usmerimo na mnogovrstnost avantgardnih pojavov in da skozi pomen duhovno-zgodovinskega preloma in estetske revolucije v letih, ki nas zanimajo, spoznamo njeno bistvo. Lahko izkoristimo protislovje, ki ga Hans Enzensberger vidi kot osnovno v problematiki avantgardnega, da se namreč njeno določanje in označevanje lahko izvrši šele »a posteriori«.² Še več: od žariščnih let nas loči že dovolj velika časovna distanca, da moremo s precejšnjo gotovostjo vrednotiti pomen avantgardnega napredka v smislu razširitve glasbenega mišljenja.

Če kot osnovno posebnost glasbenega (v estetsko-filozofskem smislu) vidimo dilemo, s katero so se glasbeni ustvarjalci in teoretiki nenehno in vedno znova ukvarjali, — je razvoj glasbe avtonomen ali pa družbeno pogojen, ali, bolj konkretno: izraža glasba samo sebe ali posreduje občutke, je igra form ali njihova funkcija? — potem najdemo v letih naše zgodovinske avantgarde in glede na naše razvojne okoliščine, projekcijo te dileme v vseh osrednjih temah, ki se ta čas rešujeta. Prva se nanaša na glasbena sredstva, na celo vrsto kompozicijsko-tehničnih postopkov, ki kot čisto racionalna, objektivna kategorija, kot rokodelsko orodje morajo biti pridobljena, da bi se obnovila in oživila glasbena tehnologija, ki v tem času še nedopustno zaostaja za glasbeno Evropo. Druga tema pa se giblje na estetski, čutni ravni in se dotika vprašanj glasbenega izraza, ideologije, vsebine glasbe, vprašanja odnosa med nacionalnim in kozmopolitskim.

V funkciji teh dveh tem se v našem glasbenem prostoru oblikuje avantgardni zagon, ki sicer ni izrazito bojevit, ima pa s svojimi idejami

¹ C. Dalhaus, Schönberg und andere, Mainz 1978, str. 40.

² H. Enzensberger, Die Aporien der Avantgarde, v Einzelheiten, Frankfurt 1962, str. 299.

o glasbenem napredku, o odnosu do tradicije, ter s svojimi kompozicijsko-tehničnimi inovativnostmi velik razvojni pomen.

Čeprav je ena bistvenih značilnosti naše intelektualne elite zaprtost v etične in nacionalne meje, je v medvojnih letih na glasbeni ravni medsebojna povezanost in informiranost večja kot sicer. Delno po zaslugi osebne naravnosti nekaterih glasbenih ustvarjalcev (predvsem Osterca, pa Milojevića, Konjovića in Slavenskega), a tudi zaradi skupnega izhodišča, zaradi iste glasbene metropole, Prage, v kateri so si večinoma pridobili svojo glasbeno vzgojo.

Nimam sicer namena trditi, da jugoslovanski glasbeni razvoj tega časa kaže homogenost in nekakšno skupno naravnost, toda vzporedjanja pokažejo, da se je skupno avantgardno glasbeno hotenje, — ta napor, ki ima isto izhodišče in isto smer, — realiziralo v sicer različne dosežke, katerih pomen za nadaljnji glasbeni razvoj pa je soroden, tako da je bistvo glasbeno avantgardnega, določeno a posteriori, skorajda skupno.

To posebej velja za slovensko in srbsko glasbeno avantgardo, čeprav kažeta glasbeni razvoj obeh prostorov do prve svetovne vojne in podoba samega avantgardnega gibanja bistvene razlike, ki jih razlike na ravni mentalitete obeh nacij in narave glasbenega le še poglobljajo. Toda dejstvo je, da v izhodišču in pomenu avantgardnega gibanja vidimo istosti, še zveča zanimanje za analizo tega problema.

Moj pogled naj bi se ustavil na srbski glasbeni avantgardi tega časa, posebej na tistih značilnostih, ki jo vežejo oziroma ločijo od slovenske.

Njene korenine in izhodišče so v občem umetnostnem ozračju 20-ih in 30-ih let, ki se hrani z vrsto razburljivih domačih in tujih umetniških vplivov ter kaže preskoke in preHITEVANJA, vračanja in križanja. V tem kratkem času duhovnih vzponov in padcev, predvsem pa prevratov, je izvojevana pravica do idejnega in formalnega napredka v odnosu do umetniškega materiala, do načinov njegove organizacije, razširjeni so polje zanimanja in okviri spoznavanja. Glasba je končno dobila osnovne možnosti za vključevanje v evropske glasbene tokove, osvojila je določeno aktualno profesionalno raven in bistveno razširila dotedanje izrazne in tehnične okvire.

Ta dosežek kot nekakšna končna vrednost, ki ostane, ko odvržemo vse neuspelo, obrobno, zmotno, umetniško nerelevantno (tega je veliko), pa je z naporom realizirana zloženka dveh različnih in raznorodnih tokov, ki nista ne sočasna ne istega pomena in ju ne poganjajo iste osebnosti. Eden izvira iz usmerjanja pozornosti v izraz in iskanje možnosti za njegovo razširitev, drugi pa iz radikalnega, inovacijskega odnosa do zvočne strukture.

Čeprav je prvi tok, katerega protagonisti so močne umetniške osebnosti Petar Konjović, Miloje Milojević in Josip Slavenski (kolikor ga od leta 1925 vidimo integriranega v srbski umetniški prostor), le pogojno avantgarden, ker je še globoko zasidran v romantičnih stilnih vodah in mu manjkajo atributi bojevitosti, skupinskosti in hotenega progresizma, je vendar zelo blizu vsebini avantgardnega. Brez zunanjih oznak sicer, vendar na področju čisto glasbenega z njihovim delovanjem

med 1918 in 1932 nastane nespektakularen, tih, toda bistven in daljnosežen prelom. Če namreč misel, da je pomen glasbeno-avantgardnega napredka predvsem razmikanje razsežnosti glasbenega mišljenja, razumemo to pot v okviru glasbenega izraza (in ne tehnike), bomo v napredku, ki ga opravijo ti avtorji, videli najpomembnejši rezultat glasbenega premika teh let. Naslonjeni so bili na šibko in takrat že neuporabno glasbeno tradicijo St. Mokranjca in J. Marinkovića in so se spoprijeli s problemi profesionalizma v svoji stroki, s pojmovanjem nacionalnega izraza v glasbi in z njegovim posodobljanjem v glasbenem okolju, ki je bilo še popolnoma nepripravljeno za radikalnejše prodore, kakršni so tisti čas že pretresali srbsko literaturo in likovno umetnost. Če v Konjovičevih operah, v Milojevičevih samospevih in zborih ali v komornih skladbah Slavenskega ne moremo mimo ekspresionističnih izraznih razsežnosti (le delno tudi kompozicijsko-tehničnih sredstev), jih moramo razumeti kot rezultat čutnega, skoraj atavističnega odnosa do zvoka, instrumentalne barve in ritma. Gre torej za odnos, ki sodi v območje romantike, po drugi strani pa za novo, sodobnejše stališče do nacionalnega v glasbi, ki ga je neposredno inspirirala smer Janáček-Bartók-Stravinski. V glasbenem izrazu se torej romantično in ekspresionistično prežemata, redukcija na folklorno pa je zelo izrazita. Ob poudarjanju erotično-senzualno-ekstatičnih prvin ter intenzitete doživetja omogoča prav »folklorno«
afirmacijo tistega prvotnega vitalizma podobja in človekove psihe, ki sta značilna za ekspresionizem.

Tudi tehnično oblikovanje združuje sredstva pozne romantike in impresionizma z novejšimi, ki so večinoma prav tako iskana in najdena v najstarejših folklornih plasteh. Logično je, da sta se Konjović in Slavenski oprla prav nanje in jih aktivirala, kot sta želela razširiti izrazne razsežnosti. Vse te metrične novosti v okviru takta (razporeditve akcentov, poudarjena ostinatnost, ponavljanje nekaterih ritmičnih celic, nekvadratnost modelov itd.) so že povsem v bližini avantgardne avtonomije ritmičnega. Prav tako opazimo v melodiki in vertikali (nadrobnosti so za zanimive le za ožjo stroko) celo vrsto postopkov, ki bi dali — uporabljeni zunaj romantičnega konteksta, v katerega so tu integrirani — drugačne, avantgardno obarvane rezultate. Destrukcija, deformacija in redukcija so še pripomočki, najbolj pogosto folklornega izvora, ki niso plod nikakršnega manifestnega nastopa, inavguriranja nove teorije in racionalne kalkulacije, temveč na površje dvignjeni dejavniki prvotne glasbeno-psihološke strukture.

Pri skromno razviti kompozicijski tehniki in ravni glasbeni tradiciji je s takim razkrivanjem folklornih prvin in z novim načinom njihove uporabe omogočeno pravzaprav neboleče sprejemanje tonalnih predrznosti, ritmičnih kompliciranosti in strukturalnih detajlov, ki so značilni za nekatere plasti evropske avantgardne glasbe tistega časa. Vendar sta v tej glasbi, ki jo vodita bolj intuicija in občutek kot razum in konstrukcija, pravzaprav že uresničena tisti nemir in raziskovalni nagon, katerih odmevi prihajajo k nam v valovih.

Ta sinteza romantično-impresionističnega, folklornega in ekspresionističnega je končna, zaokrožena in nova vrednost, ki bi lahko bila izredno plodna ter inspirativna. Pravzaprav je z njo že storjen korak

v novo. Toda šele v dvajsetih in tridesetih letih, ne prej, kajti glasbeni razvoj proti novemu zaostaja za literarnim in likovnim.

Drugi glasbeno-avantgardni tok, glasbeno-zgodovinska avantgarda v ožjem pomenu, nastopi še pozneje, komaj v četrtem desetletju. Prežet je z raziskovalnim in novatorskim duhom, z jasno tendenco po prekinitvi romantične tradicije in vključitvi glasbe v evropske tokove. Njegovi protagonisti so skladatelji, rojeni med letoma 1900 in 1910, ki se po šolanju v Pragi, takratnem glasbenem centru z močnim občutkom za tradicijo in prav tako močno poudarjenim avantgardnim glasbenim hotenjem, vrnejo domov med 1927. in 1935. letom. To so Mihovil Logar, Predrag Milošević, Dragutin Čolić, Ljubica Marić, Vojislav Vučković, Stanojlo Rajičić, Milan Ristić.

Ko danes sodimo o tem kratkem, a plodnem času njihove avantgardne mladosti, se vedno znova sprašujemo o realni, objektivni vrednosti teh skladb. Če bi jo iskali le v morebitnem večjem izraznem bogastvu glasbe (po kriterijih, ki so veljali do začetka 20. stoletja), bi bil odgovor negativen. Tudi če bi sprejeli poudarjanje kompozicijsko-tehnične konstruktivne ravni glasbenega, ki naj bi jo dosegla vsaka naslednja stopnica na lestvici izpopolnjevanja metodologije glasbenega mišljenja, če bi torej napredek razumeli le v Adornovem smislu, kot napredovanje glasbenega materiala («ki bi ga kazalo vedno znova zagrabiti na najnaprednejši stopnji njegove zgodovinske dialektike»³) — bi ne imeli veljavnih vrednostnih kriterijev. Po našem prepričanju jih samo v tej smeri niti ni mogoče iskati. Določili bi le, in z lahkoto, vse na novo osvojene in ustoličene besede v tehničnem besednjaku glasbene govorice. Teh je sicer veliko. Razširitev tega besednjaka je vsekakor pomembna, z njo so dane možnosti za umetniški govor. Če k temu dodamo potencial talenta, ki je velik, strastno zagnanost za skladanje »na nov način«, ponekod dramatičen boj za profesionalnost, za tehnično usposobljenost pri realiziranju določene ideje, obenem pa nedoslednost, premajhno kritičnost, mladostno vihravost in pogosto površnost, so večidel zbrane osnovne značilnosti skladb te generacije, ki ne nastopa kot skupina, a je pripravljena na tveganje in avanturo.

Ta avantgardni nastop je zato manj pomemben zaradi umetniških dosežkov; to raven dosežejo le maloštevilne, izjemne skladbe iz sicer bogate produkcije. Velik pa je njegov pomen za določen zgodovinski trenutek in prostor, pa tudi za glasbeno prihodnost. Z njim se je začelo preizkušanje estetskih in formalnih glasbenih temeljev, boj za nekakšno drugo umetnost, bolj živo in bolj v soglasju s časom, v katerem nastaja. To bolj intuitivno kot racionalno domišljeno hotenje se je pri vsakem od naštetih skladateljev prelomilo v nekakšno osebno varianto skupne usmeritve, določeno z umetniško naravo posameznika, z njegovimi avtonomno-glasbenimi zmožnostmi in pobudami. Zdi pa se, da je imel imperativ, ki ga je Dušan Matić izrazil kot potrebo po »absolutni prostosti iskanja in raziskovanja«⁴, pri skladateljih »praške šole« predvsem pomen želje po drugačnem, pomen odklona od tradicije

³ Th. W. Adorno: Reaktion und Fortschritt, v Moments musicaux, Frankfurt 1964, str. 153.

⁴ Svedočanstva, 1924—25, št. 6, str. 2.

ter pri Vučkoviću poudarjene revolucionarnosti v smislu ideološko-naprednega. Iz današnje perspektive, ko poznamo nadaljnje ustvarjalne poti teh skladateljev med vojno in po njej, je jasno, da so njihovi avantgardni začetki vsebovali kalčke, iz katerih so zrastle poznejše glasbene osebnosti, da pa ni šlo za začetke nekakšne gradbeniške estetike, za temelje dosledne glasbene sistematike ali začetke iskanja poti, ki bi jih peljali do tehnične avtonomnosti glasbe. Skladatelji tega avantgardističnega kroga so, predvsem v ekspresionističnih, le delno tudi neoklasicističnih stilnih vodah, osvojili več razvojno pomembnih pozicij.

— Začeli so se zavedati možnosti, ki jih ima nacionalna kultura v širših, mednarodnih okvirih, če spoštuje imperATIVE tehnične neoporečnosti in sočasnosti v jezikovnem smislu.

— Z zamudo in na hitro so predelali neizživeto romantično izkušnjo.

— Spopadli so se z aktualnimi glasbeno-izraznimi sredstvi, jih razčlenili in obvladali.

— Po kratkem avantgardnem vzletu so kmalu našli povezavo s tradicijo, ki je trajala in dajala sadove paralelno z njim, tako da so se ob medsebojnem prežemanju obeh tendenc sami prečistili, tradicijo pa osvežili.

Avantgardnost dobi ob tem pomen novega, nekakšne »seconde prattice« v odnosu na »primo«. Obe sta v medsebojni relaciji »dopolnjujočih se nasprotij«, ki pa so vse manj ostra. Ne glede na zunaj umetniške dejavnike, ki so v nadaljnjem poteku urejali tudi umetniške tokove, ostane pomen storjenega avantgardnega koraka ne samo zaprt v območje zgodovinskega dogodka (in le v posameznih primerih tudi estetskega dejstva), marveč odpira svoj doseg v širino in globino: postane del organskega in dialektičnega umetniškega razvoja in ne samo obrobna avantura. Tako v Sloveniji kot v Srbiji ali na Hrvaškem. Samo z vključitvijo te pomembne epizode glasbenega razvoja v sliko celotnega glasbeno-razvojnega procesa smo na sledi svoji glasbeni kontinuiteti in identiteti.



Frane
Jerman

Filozofski motivi Vebrove estetike

Ko govorimo o slovenski umetniški avantgardi v obdobju med 1910 do 1930 letom in se čudimo resnični modernosti izraza te nove umetnosti, ali bolje, načinu umetniškega izražanja, se seveda zastavlja staro vprašanje: kako je ob tem umetniškem snovanju, ob tem — lahko bi rekli — boemskem življenju živila in se razvijala tudi slovenska MISEL. Ali drugače povedano, kako je slovenska FILOZOFSKA misel doživljala »novotarijo«, če jo sploh je. Iz zgodovine filozofije in še bolj iz zgodovine estetike lahko izpeljemo misel, pravzaprav že kar spoznanje, da filozofska misel ni