

ki so v zamahu sablje delili ljudstva in ustvarjali narode na velikanskem, na pol praznem prostoru. Prešeren je bil pesnik, Bolivar pa heroj.

Oglejmo si sedaj še učinek njunega dela: slovenski narod je sicer majhen, a kulturno izredno razvit. Ne pozna nepismenosti. Drznil bi si celo trditi, da skorajda ne pozna slojev. Naš proces v nastanku prek širokega ljudskega gibanja je bil nekaj tako demokratičnega, nekaj tako homogenega in enotnega, s takšno kontinuiteto so se kmetje praktično v eni generaciji prek šolanja in prosvete prebijali v višjo družbeno obliko, da pri nas praktično ni pravih razredov. Vsaj ne v tistem slabem pomenu besede, ki je takó značilen za mnoge predele sveta. To opažanje je omenil že Edvard Kardelj v svoji knjigi o slovenskem narodnem vprašanju. Kardelj je poudaril, da je bila pri nas buržuazija zmeraj zelo skromna. Jaz bi si drznil iti še dalje. Mi sploh nikoli nismo imeli prave buržuazije: tiste, ki trdno drži v rokah veliko koncentracijo kapitala, tiste, ki podkupuje državno oblast, tiste, ki v državi edina šteje . . . Ne bi sicer rad šel predaleč, vendar se mi zdi, da je slovenski narod v tem pogledu — to se pravi glede na cilj brezrazredne družbe — nekje pri vrhu med narodi sveta. In če je temu takó, se imamo prav gotovo večinoma zahvaliti našemu kulturniškemu pokretu, ki nas je v eni, kvečjemu dveh generacijah, iz kmečkega sloja spremenil v narod.

Bolivar pa je s svojimi bitkami, pretepi in heroizmi ustvaril kasto ljudi, ki še danes izvajajo skoraj popolno ekonomsko in politično oblast nad brezoblično množico temnopoltih mesticev. In kdor pozna tamkajšnje razmere, ve, da je najhujši problem za te množice prav napredovanje kulture, napredovanje prosvete, ljudskega izobraževanja, prehod milijonov v dvajseto stoletje, to, kar stoji na samem začetku našega srečanja z zgodovino. To je tisto, kar dela nosilce tega kulturniško-prosvetnega pokreta velike, ne pa to, da so bili transcendentni geniji.

Upam, da se bo sedaj J. K. strinjal z menoj, da usoda Slovencev ni takó nezanimiva in tako »nič izrednega«, kot jo on opisuje.



Vinko Globokar:

Improvizirajo . . . improvizirajte! . . . improvizirajmo . . .

Danes jih veliko čuti potrebo po improviziranju. Možnosti so široke — nekateri skorajda ne poznajo naše zahodne glasbene kulture, ker ne znajo niti brati not, drugi se niso nikoli učili igrati na katerikoli instrument na tradicionalni način . . . Nekateri skladatelji poskušajo navajati občinstvo k improvizaciji — in veliko je amaterjev, ki hočejo sodelovati pri glasbenem ustvarjanju, kadar priložnost nanese: v happeningih, na promenadnih koncertih, v multimedia manifestacijah itd. . . . V okviru tega članka načeloma ne bomo razpravljali o teh vrstah improvizacij.

Že nekaj let skušamo spet uvesti improvizacijo v našo komponirano glasbo. Pot do tega zopetnega oživljanja improvizacije je vodila najprej prek naključnosti, nato grafizmov, pozneje simbolov, do psiholoških reakcij, besedil in končno do ustnih dogovorov. *Naključnost* — kjer mora glasbenik izbirati med več možnostmi, ki so mu na voljo, kakor na primer izbor not, izbor artikulacije, izbor vrstnega reda struktur itd. *Grafizmi* — transpozicija vizualnega podatka v zvoke in tišine, kjer je risba stimulans glasbeni invenciji izvajalca. *Simboli* — ki razlagajo izvajalcu različne načine, kako naj spremeni na začetku dano zvočno snov, tako da jo poveča, skrči, pospeši, preoblikuje itd. *Psihološke reakcije* — kjer mora izvajalec reagirati na zvočno snov, ki ga obdaja, tako da jo posnema, se vključuje vanjo, da dela nasprotno od tistega, kar sliši, da se ne zanima zanjo itd. *Besedila* — s katerimi skuša skladatelj na splošno kontrolirati ravnanje izvajalca, vendar mu prepušča odgovornost za ustvarjanje zvočne snovi.

Kdo so glasbeniki, ki potrebujejo improvizacijo? Med njimi so taki, ki ne le globoko poznajo našo zahodno glasbeno kulturo, temveč so celo sodelovali pri nastajanju naključnosti ali vódene improvizacije in večkrat sprožili te poskuse. Značilno je, da se mnogi izmed njih zanimajo za jazz in ga prakticirajo, ali pa se zanimajo za folklorne glasbe, predvsem tiste, kjer je improvizacija še živa. Ti so prešli rt virtuoznosti in postali glasbeniki, ki jim je instrumente v sredstvo, s katerim muzicirajo, in ne edini cilj. Zato brez predsodkov transponirajo instrument, če jim za določeno nalogo v navadni obliki ne zadostuje.

Vzroki, zaradi katerih hočemo improvizirati, so različni in zapleteni. Razlage izvajalcev so predvsem subjektivne, čustvene, toda ne analitične; na splošno govorijo o svojih doživetih občutkih. To je razumljivo: nemogoče je opazovati in analizirati svoje ravnanje med akcijo, v trenutkih skrajne psihološke napetosti, ko imata nagon in glasbena intuicija izvajalca glavno vlogo. Poleg tega izvirajo razlage iz spomina o tistem, kar se je verjetno dogodilo.

Že nekaj let se oblikujejo številne improvizacijske skupine. Pri nekaterih so težnje jasne in določljive. Predvsem so »politične« in »sociološke« v skupini, ki hoče pritegniti občinstvo k sodelovanju in brezpogojno sprejema njegovo udeležbo. Vsakdo lahko igra na karkoli in na način, ki mu ustreza. Na splošno ni nobene smernice, nobenega neposrednega odgovornega vodenja. Druga skupina se sestaja, vsak prinese svoje instrumente ali predmete; bolj ali manj kolektivno se odločijo za témo, zgodbo — npr. potovanje iz Anglije na Japonsko na ledeni gori — in ta tema je jedro in edina opora, edini skupni imenovalec improvizacije. Težnja je v tem primeru predvsem »humanistična«. Pogosto se zgodi, da se ljudje sestajajo po naključju in improvizirajo glasbo, ki nima več etikete avtorja ali izvajalca; anonimna je in ima verjetno bolj »pacifistično« naravo.

Kakšen je zdaj zvočni rezultat? Za nekatere je postranskega pomena, ker so prepričani, da je le neposredna posledica okoliščin, v katerih so zvoki izvedeni, in načina izvajanja. Za druge je kontrola zvočnega rezultata edini cilj. Na splošno se to ujema s številnimi vajami, ker poskušajo z improvizacijo doseči ali preseči kompleksnost napisane partiture. Sodelovanje publike ali celo glasbenikov, ki niso člani skupine, je avtomatično izključeno, ker gre tu predvsem za estetska vprašanja, ki jih je mogoče rešiti le z mnogimi vajami in dogovori. Dandanes se v večini primerov zbira improvizira-

cijska skupina okrog enega skladatelja. Ta prevzame odgovornost za »organizacijo« ali »kanaliziranje« improvizacije, kadar gre za sodelovanje množice. Njegova vloga se je spremenila. Ne organizira predvsem glasbenega gradiva za delovno mizo, temveč prej ravnanje udeležencev. Namesto da bi izzval kombinacijo ali nekombinacijo zvokov, izzove komunikacijo med udeleženci ali si izmišlja načine, da se ji izogne. V mnogih primerih je položaj dvoumen in nevaren, ker skladatelj ravna z ljudmi približno tako, kakor je prej ravnal z zvoki. Zaradi tega ga pogosto bolj ali manj pohvalno pitajo s fašistom, anarhistom, humanistom itd. ...

Sredstva, ki jih uporabljamo za »kanaliziranje« improvizacije, so v večini primerov izrečeni napotki ali risbe, redkeje glasbeni podatki. Skladatelj ali sama skupina lahko na primer programira splošno obliko, udeležencem pa prepusti, da si izmislijo podrobnosti (zvočno snov). Izvajalci morajo torej napolniti čas z zvoki, ki bi si jih morali izmisliti. Vendar se zgodi, da so nezmožni resnične invencije, ko naj bi improvizirali v bolj ali manj omejenem okviru. Celotne osebe, ki imajo močno invencijo, praznijo samo svoj repertoar instrumentalnih navad, osebnih klišejev, memoriranih struktur.

V tem primeru seveda lahko govorim le subjektivno. Če sedimo pri delovni mizi in imamo neomejen čas za razmišljanje, je inventivnost predvsem racionalno delo; počasi izločamo najbolj površne misli, ki se na splošno pojavijo najprej. Ko pa igramo, se čas razmišljanja zmanjša na minimum. Inventivnost kakor tudi reakcija na igro partnerjev postaneta instinktivni in intuitivni. V načelu je treba vedno izpolnjevati neko nalogo, bolj ali manj kompleksno — ustvariti podrobnosti ali se opreti na konvencije glede »ideje« ali splošne oblike — torej nalogo, ki so si jo prej izmislili bodisi skladatelj bodisi soglasno sami izvajalci. Na to nalogo, kakršnakoli je (ustni dogovori, ukaz, sugestija, nasvet itd.), stalno mislim in prav v trenutkih preokupacije in pozornosti do te naloge avtomatično izlijem svoje prstne ali stilistične »navade«. Tu nastane vprašanje: ali se je mogoče odločiti, da bomo nekaj časa racionalni in da bomo mislili na nalogo, nato pa ne bomo več mislili nanjo in bomo instinktivni in intuitivni, ker lahko le tako zaživi invencija? Ali pa: ali je mogoče zavestno doseči obe ravni, racionalno in intuitivno, hkrati? Prepričan sem, da je to nemogoče, zato zaman upamo, da bodo glasbeniki lahko ustvarjali, kadar jim bodo ukazali. Seveda proizvajajo in kombinirajo, vendar vedno v območju znanega, pod možnostmi, ki si jih lahko izmislimo in zasnujemo pri delovni mizi. Ali se torej lahko tolažimo z mislijo, da to hočejo in da potrebujejo več odgovornosti?

To bi torej pomenilo, da si je mogoče kaj izmisliti le, če smo popolnoma svobodni? Poglejmo, kaj se zgodi, če se glasbeniki (seveda v omejenem številu in taki, ki se zelo poznajo), odločijo, ker jim je to res potrebno, da se zberejo k improviziranju. Pri tem se dogovorijo, da ne bodo vplivali drug na drugega niti z besedami niti z ravnanjem, da se ne bodo sklicevali na noben ustni, vizualni ali glasbeni podatek, da ne bodo sklenili nobenega dogovora. Edini dogovor je, da ne bodo vplivali drug na drugega in bodo skušali občevati v določenem trenutku le z zvoki, brez slehernih predpisov za občevanje. To bi torej pomenilo, da je vsak udeleženec svoboden. Seveda je svoboden v izbiri instrumentov, morda je svoboden v igri ali molku, toda ker se je odločil, da sodeluje z mnogimi udeleženci, da občuje z njimi, mora upoštevati njihovo igro (njihovo osebnost), uganiti intuitivno vsak hip

njihove namene, biti strpen do njih kakor sam do sebe. »Strpnost ni kontemplativno stanje, ki bi delilo odpustke temu, kar je bilo in kar je. To je dinamična drža, ki obstaja v tem, da predvidevamo, razumemo in sprožimo, kar hoče biti.« (Claude Levi-Strauss) Udeleženec se torej lahko pridruži predlogu, če se mu zdi zanimiv, lahko pa razdre situacijo, če se mu zdi banalna ali se prepogosto ponavlja. Lahko posnema, dela nasprotno, predlaga novo idejo, ki je nenadno nastala, ki pa jo bodo drugi sprejeli, razdrli ali odbili, ker jih (ne) bo zanimala. Je stalno na preži, ker mora biti vsak čas zmožen slediti mislim vsakega udeleženca. To je kontrapunkt misli, ki ga razrešuje in celo predvideva njegovo nadaljevanje, pri tem pa je sam eden od glasov v akciji.

To je poskus komunikacije, v kateri je »laž« izključena. Vsako glasbeno idejo, ki jo predlaga eden od udeležencev, drugi takoj v minimalnem času pretehtajo, presodijo, »psihoanalizirajo«. Udeleženec je prisiljen, da si neprenehoma izmišlja, kajti sleherno preveč tekočo ponovitev klišejev ali sleherno pristranost drugi načeloma odbijajo. Ali molči ali si izmišlja, izpolnjenje časa s čimerkoli je izključeno. Seveda je mogoče tako muzicirati samo, če izvajalci živijo v globokem prijateljstvu, v medsebojnem spoštovanju, če razpravljajo odkrito ne samo o glasbenih problemih, temveč tudi o človeških, ki se jih tičejo. Srečni so, da so se zbrali. Lahko si predstavljamo, da je poglobljeno znanje instrumenta potrebno, da pa ne zadošča samo po sebi. Problemi, ki nastajajo, so predvsem »kompozicijski«. Izvajalec igra glasbo, ki še ne obstaja. Komponira in kombinira v trenutku, ko igra. Nenehno se bogati z izkušnjami, uči se reagirati, si izmišljati, prevzemati iniciativo, se prepuščati vplivom, nositi popolno odgovornost za tisto, kar izvaja. Razvija se ne samo glasbeno, ampak predvsem človeško. Ker se mora menjaje približati temu ali onemu izvajalcu (instrumentu), je prisiljen najti nove instrumentalne rešitve. Spreminja svoje instrumente, da postanejo bolj pripravi, si izmišlja nove barve zvoka ali nove artikulacije, ki so bile dotlej značilne za drugo družino instrumentov. V določeni situaciji je lahko kakršenkoli zvočni predmet včasih bolj dragocen kakor najbolj izpopolnjeno glasbilo. Svobodno izbira sredstva, ki mu omogočajo vsak trenutek, da se spoji s katerimkoli zvočnim virom.

Zahtevati, da glasbeniki improvizirajo v okviru različnih podatkov ali dogovorov se mi zdi obsojeno na neuspeh. V vseh kulturah (orientalskih, »primitivnih«, srednjeveških itd.) so se improvizacije lotevali in se je še lotevajo na osnovah in pravilih, ki so se počasi razvila in kristalizirala. Ne poznam primera, kjer bi kaka oseba odločala o teh pravilih in bi jih naslednja generacija sprejela s popolnim zaupanjem. V upanju, da se bo svobodna improvizacija še razvijala, smemo tudi upati, da se bodo pravila in predpisi oblikovali sami od sebe, s prakso, v času. Za zdaj so pravila in dogovori, ki jih predlaga ta ali ona oseba, preveč subjektivni in neizogibno spekulativni. Za svobodno improvizacijo ni pravil, ni skupne vere, zato je treba verjeti iskrenosti in predvsem nujnosti tistih, ki jo prakticirajo. Na vsak način improvizira samo tisti, ki je tega življenjsko potreben. Igra, kar je in kar misli. Ta glasba je zelo odvisna od okoliščin, v katerih je proizvedena, od akustike trenutka, od topline tistih, ki jo poslušajo, od človeškega stika, ki vlada v trenutku igre med udeleženci, od osebnega razpoloženja vsakogar! ... Rezultat je lahko prav tako vzvišen kakor po-

rozen, jasno pa je, da ne more ustrezati kulturnim normam, ki smo jih vajeni. Napačno je uvrstiti to glasbo v predal moderne muzike.

Največje razlike nastajajo prav v obliki. To je razumljivo, ker je oblika predvsem intelektualni proizvod. Ko igramo, se je nemogoče natanko zavedati tega, kar se je že zgodilo, še manj pa predvideti, kaj se bo zgodilo. V tem je vzrok, da je oblika te glasbe vedno preprosta. Prehodi med akcijoreakcijo, preprostim-kompleksnim, napetostjo-popuščanjem so postopni, redko strmi. Oblika je skoraj vedno sinusoidna, vsaka situacija traja, dokler se ne izčrpa. Zato tudi ugaša počasi, nikoli se ne konča sunkovito.

To so dejstva; treba jih je sprejeti, kakršna so. Ljudem, ki so zmožni sprejeti glasbo v njeni celoti, ne samo razumsko, temveč tudi fizično, emocionalno, visceralno, gestualno itd., se lahko ta glasba zdi dobra ali slaba; tisti, ki poslušajo glasbo samo zato, da jo analizirajo, bodo razočarani, ker ne preneso konvencionalne glasbene analize.

Pogosto se sprašujemo, kakšne so posledice in prednosti te improvizirane glasbe. Za praktično uporabo so minimalne, razen če se lotimo študije o psihološkem ravnanju izvajalcev. Predvsem je mogoče opazovati pojem časa in trajanja. Kdaj pa kdaj se tudi zgodi, da po srečnem naključju nastanejo razmerja in srečanja misli, ki bi si jih verjetno nikoli ne mogli izmisliti. Treba jih je slišati, da si lahko izmislimo druge, ki bodo te prekosile.



Andrej Hieng

Orfeum

(Nadaljevanje in konec zaokroženega odlomka iz novega romana)

5

Brž ko je iz spalnice stopila v predsobo, se je znašla pred prstenim obrazom doktorja Kobala; prestrašila se je, ker ga ni pričakovala: očitno je zvečer pozabila zakleniti vrata, gost ni pozvonil, védel se je kakor v starih časih, sumila je celo, da je že nekaj časa mencial po veži.

— Zgodilo se je! je rekel slovesno.

Kaj naj bi se zgodilo? No, v resnici se je marsikaj zgodilo! Predsoba je čez noč zrastle. Stene so se razmaknile, preproga, ki je dotlej pokrivala ves pod, se je zdaj kar zgubljala na njem. Doktor si je otepal sneg s plašča in z dlanjo kazal, koliko ga je zapadlo. Gospa ni utegnila vprašati, kako je