

REFLEKSIJE

PRO MUSICA VIVA

Marjan Lipovšek

Skupina mladih glasbenih avantgardistov se združuje v zvezo *Pro musica viva*. Organizirajo koncert simfoničnih skladb z orkestrom slovenske filharmonije, odličnimi solisti in z dirigentom Hubadom. Na sporedu so dela Cipcija, Ježa, Stibilja, Petriča in Božiča, od tujih komponistov pa skladbe Poljaka Pendereckega in Nemca Henzeja.

To so zunanji podatki o koncertu, ki se je vršil 1. marca 1965. Ob tem se načinja cela vrsta vprašanj, in če začnemo le malo razmišljati o vsem, kar zadeva tak koncert, se pokaže, da je treba za količkaj natančnejši prikaz teh problemov izpovedati svoj celotni umetnostni *credo*. Ali se ga danes sploh da? Če smo vestni, komaj. Vendar bi poizkusil načeti nekaj vprašanj.

Najprej naslov. Ne bi se rad spotaknil ob nevažno stvar. Toda ali je nevažno, če je skupina glasbenikov prepričana, da so edini, ki goje »živo« glasbo? Dokler ostaja to prepričanje zgolj zato, da umetnik pri svoji nedvomno težki poti do uveljavljanja vztraja pri načelih, da ne popusti in da se tako ali drugače ne prodaja, je tako prepričanje pogoj, brez katerega bi umetniku komaj bilo mogoče živeti svoje lastno notranje življenje. Ko pa pride do negacije kvalitete druge in drugačne glasbe, ki poleg te, če smem reči, samozvane »žive« glasbe seveda tudi obstaja, pa postane stvar nekoliko ostrejša. Mogoče pa ti mladi ljudje potrebujejo taka ekskluzivna stališča, da v svoji smeri dosežejo priznanja, ustrezno mesto v naši kulturi in tisto zaščeneje umetnika, ki je nujno potrebno za njegov obstoj in razvoj? Zakaj zgodovina, seveda tudi naša slovenska zgodovina jih uči, kako bridka je bila pot nove umetnosti vse od impresionizma naprej in kako je malomeščanski krog metal velikim umetnikom le drobtinice s svoje bogate mize. Tudi v glasbi se je to dogajalo in dva slovenska skladatelja, ki ju danes imenujemo kot najvažnejša pobudnika moderne, Kogoj in Osterc, sta na lastni koži občutila te težave, od katerih so bile materialne morda še najmanj pomembne.

Toda danes je le nekoliko drugače. Priznati je treba, da so nekatere strani v življenju naše umetnosti precej bolj znosne kakor kdajkoli prej. Če pa pogledamo po svetu naokrog, lahko vidimo, da je moderna umetnost — predvsem dvanajsttonska, torej tista, ki si lasti epiteton najnaprednejše — odlično organizirana. Nikoli ni bilo prej toliko festivalov nove umetnosti, nikoli toliko propagande, nikoli ni bil evropski poslušalec — in seveda tudi poslušalec drugih zemljín — tako močno, skoraj nasilno seznanjen z novo glasbo. Nikoli niso bili prej njeni zagovorniki in predstavniki na tako odločilnih položajih v najrazličnejših glasbenih ustanovah. Predvsem imajo glavne svetovne radijske postaje v svojih glasbenih sodelavcih zagovornike najradikalnejših smeri. In radijske postaje so finančno najmočnejše ustanove, lahko si ne glede na resnični odziv privoščijo močno propagando umetnosti, ki jo zastopajo njihovi glasbeni šefi. Tudi v Jugoslaviji je deloma tako, razen tega imamo sedaj zagrebški bienale, ki je eminentnega kulturnega pomena in

velikanske propagandistične važnosti za uveljavljanje naše nove umetnosti in za ugled jugoslovanskega glasbenega življenja.

Tej glasbi torej ne gre tako slabo. Zares se je treba strinjati s tistim nemškimi kritikom, ki je nedavno tega napisal: danes bi bilo junaško, če bi kdo organiziral festival glasbe, ki ni dvanajsttonska. Tako nekako je napisal, zakaj po vsaki glasbi, ki ni komponirana v njihovem smislu, padejo dvanajsttoniki in drugi sorodni umetniki kot po reakcionarni, zastareli, skratka: mrtvi. V tem pa je zmeta. Vsi dobri glasbeniki vedo: v *vsakem* slogu se dà pisati dobro glasbo.

Toda katera od dveh umetnin, ki ju poslušamo, je vrednejša, če je ena izmed njiju tako imenovana »napredna«, druga pa »reakcionarna«? Tu prihajamo do starega konflikta med tistimi, ki so poklicani, da utirajo poti, in tistimi, ki iščejo trajnejše vrednote v umetnosti. Seveda so v zadnjih desetletjih tisti, ki utirajo poti, ustvarili marsikaj trajno vrednega, marsikdaj pa so za ceno naprednosti pozabljali na kvaliteto. Medtem pa so drugi tudi za ceno pravilne in pravične sodbe devali v nič tako imenovano moderno. Vsak dan doživljamo v umetniškem svetu zmote enih in drugih.

Toda od kdaj je umetnost tako zelo zmedena, kdaj je splezala tako visoko na svoj komaj dosegljivi vrh, da so potrebna dokazovanja, prepričevanja, pojasnjevanja za njeno umevanje? Konec prejšnjega stoletja so živeli umetniki, ki so dotlej še kar mirni veletok glasbenega ustvarjanja vznemirili in izzvali mnenje in kritiko o tem, kako je njihova glasba nemogoča, kaotična, brez oblike, nezaslišana in kar je pač še takih epitetov, ki jih je deležna domalega vsaka nova umetnost. Niso bili Debussy, Richard Strauss, Max Reger in še nekateri v življenju evropske umetnosti prvi, na katere so leteli taki hudi očitki. Pač pa prvi, ki so izzvali vsesplošni odpor poslušalcev, med katerim so se izgubili redki glasovi priznanj. Vse je bilo seveda organsko povezano s sociološkim razvojem družbe, s porastom poslušalskega kroga, z vdorom novih družbenih plasti v dotlej mnogo ožje omejene poslušalske vrste. Prizadetost in neposredno zanimanje, s katerima so pomlajeni udeleženci koncertov in oper spremljali dogodke na odru, sta bili taki kakor povsod, kjer življenje določene družbe šele začenja svoje vrenje in presnavljanje.

Nekaj takega pa se dogaja še dandanes. Po lastnih izkustvih spremljamo pot umetnostnih smeri, usodo posameznih umetnin in odnose do umetnikov. Kako tipična sta za to ravno Kogoj in Osterc! Spominjamo se posmeha, ki sta ga bila deležna, kar je zlasti pri Kogoju izzvenelo izredno tragično, medtem ko se je Osterc s svojim rezkim humorjem in s satiro postavljaj po robu nerazumevanju do konca svojega življenja. In vendar, kako močna so nekatera njuna dela, kako odločno in nedvoumno kažejo pot naprej in so obenem — tudi sama po sebi — pomembne umetnine ne glede na naprednost. Venomer prihajamo v izkušnjava, da pravimo, če le ni morda tudi sedaj tako. Da novega zvočnega sveta, ki se ponuja v skladbah mladih umetnikov, še ne doumemo, da pa ga bodo zanamci dojemali lažje.

Razvojne poti so namreč dolgotrajne. Ob prej omenjenih avantgardistih konec 19. stoletja, ki so nam danes že vsi prav domači in prijazni, so še živeli velikani, popolnoma tradicionalno usmerjeni, a poleg njih so vstajali že drugi. Nekateri so gledali nazaj, drugi naprej, kakor so bili pač vezani na tradicijo in kolikor so jih zanimali novi zvoki. Nekaj nam pa mora biti pač jasno. Kakorkoli so prejšnji novi — sedaj že stari — skladatelji posegali v ustvarjanje in

izzivali ogorčenje in najrazličnejše sodbe, nikoli ni njihovo delo prešlo meje osnovnih fizikalčnih zakonitosti zvoka in združevanja zvokov. Ostali so — tako ali drugače — tonalni. Med drugimi tudi Debussy v vsem svojem delu. In ravno Debussyja imenuje npr. Stravinski pravega začetnika moderne umetnosti. Kajti on je bil tisti, ki je razbil staro tradicionalno oblikovanje. In vsi vemo, da mu je bil vzornik Musorgski. Ne vzornik v dramtiziranju glasbene snovi, temveč v tem, kako je tonsko snov uporabljal, kaj je iz zvočnega sveta postalo za oblikovanje najvažnejše. Zakaj namesto oblikovanja melodije sta postajala bistveni del strukture barva in ritem.

Vendar Srednja Evropa — predvsem ta — ni ob Regerju in drugih mogla pozabiti na Bacha in na vso svojo slavno tradicijo od Bacha naprej. Na tisti resnobni način komponiranja, ki se skrbno varuje vsake poljudnosti. Ki se pa dostikrat tudi trudi, da bi bil učen, ne glede na to, če je muzikalni navdih pristen. Vsakokrat so privlekli zagovorniki novosti na dan Bacha pa tudi poznega Beethovna kot dva vzornika in ju citirali za vzgled. In ker jim je postajala tonska snov dolgočasna — saj kaj pa so tudi mogli povedati z zastarelim trizvokom ob dostikrat tako revni invenciji? — je avantgarda družno krenila na pot čim intenzivnejšega razčlenjevanja tonske lestvice v kromatiko. Iz alteracij, ki so jih na primer Franck, Reger in Skrjabin (kot dokaj čisti tipi romanskega, germanskega in slovanskega načina oblikovanja) pritirali do umetniško zelo pomembnih in neoporečnih viškov, poti pravzaprav ni bilo naprej. Od teh treh komponistov je pokazal možnosti za nadaljnji razvoj edino Reger, medtem ko sta druga dva bila le posredna iniciatorja za bodoča pota, in izmed njiju spet Skrjabin neprimerno bolj kot Franck. Reger — bachovski kontrapunktik, združujoč wagnerjevsko širino in patetiko, samo da je bil v raznolikosti idej bolj razgiban — je zelo zgodaj uvajal aperioidično gradnjo v svoja dela in je izrazno vodil neposredno v tako imenovani ekspresionizem. Tedaj je vstala dunajska šola. Zgodnji Schönberg je bil še naivni tonalni skladatelj. Toda komponiste je gnala vse bolj naraščajoča želja po novostih naprej in naprej. Z vse večjo hitrostjo, ki traja še danes (no, danes še prav posebno) in ki ji konca ne moremo dogledati, so se ožili razponi med tem, kar je bilo včeraj zanimivo in aktualno, in tem, kaj bo jutri takega. In ker je bila »atonalnost nezadržna težnja časa« (Stravinski), je kromatična alteracija postala ne končna posledica, ampak začetni princip, izhodišče. Rodila se je atonalnost, tj. na dvanajsttonsko načelo postavljeno oblikovanje zvokov, melodije kakor tudi harmonije. Da je bil ta način sprva dokaj okoren, pričajo premnoge skladbe, med drugimi tudi dela Schönberga samega. Snov je namreč bila preveč tuja in seznaniti se je bilo treba z možnostmi melodičnega in kontrapunktičnega oblikovanja. Zato toliko te glasbe kaotično učinkuje. Zakaj prepletajo se linije, ne da bi jih bil skladatelj zmožen ritmično organizirati, da bi imele neposredno učinkujočo, zanesljivo, smiselno in jasno ritmično obliko. Za to prvotno neobglednost dvanajsttonske glasbe pa so bili najbrž odločilni tudi drugi razlogi, ne samo ta, ki je zunajen. Vzrok zanjo je bil gotovo tudi v »duhu časa«, ki mu je ta tip glasbe ustrezal, čeprav so ji bili zares na čelu le redki izbranci.

Ob tej muziki pa so vstajale še drugačne estetike, še vse drugam so se skladatelji opirali, navezovali svoje delo in slog ter odkrivali nova in nova območja brezmejnih možnosti tonskega sveta. Eden od njih — Stravinski — iz ruskega folklorja izhajajoč, je pristajal nekje v neoklasicizmu z *Oedipom* in z *Italijansko suito*. Seveda pa so se atonalna sozvočja kot občasni pojavi tudi

pri njem pojavljala. Prav tako pri Prokofjevu, le da je bil ta manj vezan na doktrine. Pa Hindemith, sijajni oblikovalec prostega in novega tonalnega stavka, segajoč seveda tudi v dvanajsttoniko, a nikoli se ne suženjsko držeč navodil »od zgoraj«, tj. od teorije. In, skoraj bi rekli, nad vsemi naštetimi, Bela Bartók, ki je domalega edini znal obenem zajeti tedaj novo ritmično figuracijo z vsemi različnimi kombinacijami (pri njem izhajajočo iz folklornega materiala) in dvanajstttonski material in ju povezati v zlito enoto. Vendar — najbolj dosleden, iz zaključene teorije izhajajoč, je bil vendarle Schönberg s svojo šolo. Postavil je temelje tehnike oziroma sloga, na katerem gradi nova umetnost še dandanes.

Vendar principov komponiranja v tehniki 20. stoletja ni tako lahko poenostaviti. Skladatelj Petrić, o katerem vnaprej rečem, da ga smatram izmed komponistov našega koncerta *Musica viva* za dokaj zrelega, notranje organiziranega in tudi po navdihu vsaj v nekaterih delih najbolj pristnega, je napisal zanimivo delce za flavto in klavir, ki smo ga nedavno tegà izvedli. Od te skladbe si izposodim navedbe različnih načinov sodobnega komponiranja, čeprav mislim, da niso edini, razen tega je nekatere izmed njih zelo težko med seboj zares ločiti, ker segajo preveč drug v drugega, ne da bi jih mogli praktično dobro razločevati, deloma pa so vezani na strukturo skladbe same in jih je skoraj nemogoče spoznati za samostojne načine. Saj prav to dokazuje omenjena skladbica sama v svojih nekaterih stavkih. Vendar pogledjmo! Petrić takole navaja te načine: bitonalnost, labilna tonalnost, nova tonalnost, prosta atonalnost, stroga atonalnost (serielna tehnika). Torej načini, ki so vsi bolj ali manj novi, vendar je najnovejša — bila! — seveda atonalnost v serielni tehniki.

In sedaj, dragi bralci, vam kot šolan glasbenik in kot star koncertant, kot (danes sicer nezanimiv) skladatelj, kratko malo, kot človek, ki se vse življenje intenzivno in vsekakor strokovno bavim z glasbo, priznam, da nekaterih od navedenih načinov komponiranja ob poslušanju nisem zmožen zares dojeti, razumeti, razčleniti, dobiti od njih kaj več kakor kaotičen zvočni vtis. Pri tem ne mislim skladbic Petrića, ki te načine ponazorujejo, temveč pač katerokoli poljubno skladbo, ki je v takih načinih napisana. In vprašam: kako jo boste pa vi razumeli, ki se morete še mnogo manj kakor jaz baviti s temi vprašanji? In kakšen je potem cilj umetnosti? Seveda, učené učenjaki mi bodo privlekli za vzgled Bacha in njegov *Musikalisches Opfer* in *Kunst der Fuge* in nekatere zares problematične Beethovnové kvartete in morda še precej drugih skladb, ki so komponirane tako, da segajo v najvišje dosežke človekovega boja s snovjo, in trdili bodo, da tistih tudi ni mogoče razumeti na prvi mah in da je treba razčlenjevati in analizirati, da jih doumemo. Strinjam se. Mislim pa, da so to predvsem študije snovi (pri Bachu) oziroma, pri Beethovnu, najgloblja prepletanja življenjskih vprašanj, izraženih z glasbeno mislijo, in da se tu seveda ni treba čuditi, če »na prvi mah« tega ni mogoče razumeti. Sicer pa so ti velikani s takimi svojimi deli vedno tudi nekaj skušali povedati, čeprav so načenjali tako težke, v svojem slogu gotovo že skrajne probleme materije same. Ne ločujmo sicer preveč snovi od izraza in izražanja, a umetniško iskro le ugotavljajmo in zasledujmo, kako daleč spremlja doživetje glasbeno snov in kje ostaja glasbena snov zgolj gmota brez navdiha. Tudi v tradicionalnih slogih je seveda mogoče zgolj umsko oblikovanje. Ponekod se kaže to v »praznih taktih«, ki jih kot volka na violini pozna vsak interpret in ve, kako težko je priti preko njih ali jih smiselno vključiti v celoto, ko jih interpretiramo.

Ponekod pa sega tako oblikovanje umsko do velikih duhovitosti v kombinacijah domislekov. Raznolikosti v dosežkih je seveda velikansko število in glasbeni prvaki so vselej znali priritati svoje vsakokratne snovne probleme do pomembnih končnih oblikovanj. Tudi in predvsem Bach, čeprav Hindemith o njem nekoliko otožno pravi, da je v zadnjih letih svojega življenja manj komponiral, ker je preveč znal. Mislim, da je nasprotno res. Da so se mu še vedno odpirali novi snovni problemi in da je dokaz za to ravno *Musikalisches Opfer* in nedokončana *Kunst der Fuge*. Seveda pa v poznejših umetnikovih letih tisti živi impulz, ki daje toliko soka, popušča, zato je lahko razumljivo, da postaja tedaj snov sama središče zanimanja in poizkusov. Čisto gotovo je oblikovanje pri Beethovnovih *Diabelli-variacijah* (op. 120) neprimerno večje kakor pri tako imenovani *Sonati ob mesečini* (op. 27). Težko je soditi o prej imenovanem »impulzu« pri eni ali drugi izmed teh dveh umetnin. Ne moremo pa dvomiti, da *Sonata ob mesečini* na preprostega poslušalca neprimerno bolj učinkuje.

Marsikatero skladbo je treba torej zares študirati, da jo doumemo. Mnoga dela učinkujejo neposredno, mnoga druga pa dajejo tem več zadoščenja, čim bolj jih z analizo spoznavamo. In tako naj bi bile tudi sodobne skladbe potrebne razčlenjevanja in pojasnjevanja, če bi jih hoteli razumeti. Samo da pri tem ne pridemo do konca. Kajti če bi šlo le za to — in kaže, da gre modernistom dostikrat le za to — da bi skladba imela določen slogovni okvir in v zvezi s tem določeno kompozicijsko (strukturno) izvedbo, potem bi bila pač vsaka taka skladba že umetnina.

In vendar vsi vemo, da ni. Vsi razen ustvarjalcev samih, ki se pri svojem delu, pri prizadetosti, s katero se lotevajo dela, pri vestnosti in pri naporu zaradi lastnih snovnih problemov zapirajo prav vanje in čeznje skoraj ne vidijo. Učinek dela naj bi se pokazal predvsem v umetniški učinkovitosti skladbe. In ta velikokrat izostaja. Kdo je kriv? Skladatelj pravi: publika. Publika trdi: skladatelj, nemogoč slog, disonantni zvoki in tako naprej. In vendar, na mnoge, ki poslušajo brez predsodkov, tudi nova dela močno učinkujejo. Priznam, da je name npr. Petričev prvi stavek iz njegove *Koncertantne glasbe*, ki je bila izvedena na našem koncertu *Pro musica viva*, zelo močno učinkoval. Ne morem trditi, da bi si zapomnil potek misli, kaj šele, da bi si zapomnil domisleke same, vendar moram reči, da sem imel izreden doživljajski vtis. Ne tistega romantičnega, proti kateremu se vsi složno bojujemo, temveč tistega humanistično-izpovednega, h kateremu vsi težimo. Prav tako mislim, da je Pendereckega *Hirošima* za koga morda zvočni kaos, da pa je s temi ilustrativnimi domisleki znal skladatelj ustvarjati napetosti, ki zelo močno učinkujejo. Dalje mislim, da je ta (Pendereckega) muzika bolj filmska kakor čisto glasbena, da pa ima vsekakor pomen. Kot učinkovita umetnina najbrž začasen, kot napotek za nova oblikovanja pa mogoče pomeni precej.

Zakaj pri Schönbergu se ne moremo ustaviti. Najprej je treba vedeti o Webernu, da je šel od Schönberga še precej naprej. To, kar kažejo njegove male skladbe za orkester, je osnova za enega od najnovejših načinov, ki so ga v tako veliki meri pobrali ravno Poljaki pa pomešali še dognanja in izkustva iz elektronske glasbe. Tu gre za to, da skladatelj poda v skladbi vrsto zvočnih pojavov, ki jih izraža sicer še s starimi inštrumenti, a jih povečuje z nekaterimi novimi, dalje z novimi načini uporabe teh inštrumentov (npr. trkanje na violinski trup, brenkanje na klavirske strune, prepariranje klavirja z različnimi vložki, igranje z jazz-metlicami, udarjanje z lokom na razne načine pri godalih

in tako naprej), predvsem pa z obogatitvijo skupine tolkal ter z najrazličnejšimi kombinacijami vsega inštrumentarija. Pri tem so dobili važno nalogo šumi raznih vrst, ki se pojavljajo bodisi samostojno bodisi v zvezi s pravimi zvoki (toni). Strnjene melodije že davno ni več, razen čisto kratkih motivičnih utrinkov, večinoma pa so to posamezni toni raznih višin in različnih ritmičnih trajanj. Tok skladbe same je sicer aritmičen, toda strnjen, velikokrat nepopisno histeričen. Dosega določene napetosti, zlasti takrat, ko nastopijo premolki po hudem hrupu nekega nedoločljivega sozvočja tonov in šumov. Vmes pa so — radi priznamo — zares novi, zanimivi, tu in tam naravnost očarljivi barvni domisleki.

Te vrste skladbe torej niso taka skladateljeva izpoved, kakor smo je bili doslej vajeni. Skoraj dvomim, da bi bili sploh izpoved. Nasprotno, dostikrat taka skladba izpoved noče biti, vsaj tako se da sklepati iz poslušanja pa tudi iz teorije o tej estetiki. Glavni namen te skladbe so zvočni fenomeni, novi, seveda, ki sta jim glavna karakteristika barva in ritem. Da segajo skladatelji tudi po najrazličnejših drugih, docela izvenumetniških sredstvih, in da postane marsikatera »umetnina« na ta način klavrno cirkuško delo, je v našem, po novostih hlastajočem času razumljivo.

Toda tako daleč naš koncert ni segal. Dela, ki so bila na njem izvajana, so bila sicer različna. Nekatera ljubeznivo naivna, pa estetično čista, kakor na primer Ježev *Concertino za violino in godala*. Cipcijev *Concertino za komorni orkester* je temeljil na bolj tradicionalnih osnovah, »brez zvočnega pretiravanja«, kakor pravi skladatelj sam. Zaradi tega se je nekoliko odločil od drugih skladb. Božič nas je v svoji izjavi poučil, da serielnost ni zgolj dodekafonija. S tem hoče skladatelj reči, da piše sicer serielno, a ne (dosledno) dodekafonsko, kar se je dalo razbrati tudi iz skladbe same. Božič je pri nas edini, ki je doslej uspešno kombiniral resni jazz s simfonično glasbo. In ne da se reči, da se mu ni to marsikje posrečilo. Nepošteno pa bi bilo, če bi tu dajal o njegovi ali o drugih skladbah končne sodbe. Te bi bile — oziroma so, pri komer se pojavljajo — samo apodiktična in aprioristična mnenja.

Kar zadeva Petriča, sem že povedal, kaj mislim o njegovi *Koncertantni glasbi*, namreč o prvem stavku. Prav tako brez obotavljanja priznam, da drugega stavka sploh nisem razumel. Tudi v partituri, ki leži pred menoj, ga ni lahko razčleniti. Končno je bil na koncertu na vrsti Stibilj, čigar *Skladja za klavir in orkester* je odlično izvedel Sivić. Imel sem vtis harmonsko ostrega stavka s sunkovito odmerjenim ritmom, s čimer je v celoti dosežena znatna enovitost, pa brez velikih kontrastov. Stibilj se mi zdi prav tako eden od bodočih »močnih« skladateljev.

Te skladbe sem poslušal ne samo kot glasbenik, temveč tudi kot poslušalec, ki prihaja na koncert zato, da nekaj notranje doživi. Mislim, da je odločilno, kako skladbe učinkujejo kot celota. Poslušalca ne zanima, da je skladba

pisana v svobodni diatoniki
komponirana v serielni tehniki
da skuša obiti znane obrazce
da je brez zvočnega pretiravanja
da ima določene posebnosti formalne gradnje
(citati iz izjav mladih skladateljev)

temveč ga zanima samo to, ali skladba nanj učinkuje ali ne. Da učinkuje, mora biti komponirana v takem slogu, ki je njemu še dostopen. Stopnje te

dostopnosti so seveda silno različne. Povezuje pa jih eno: namreč notranja vrednost, notranja resničnost umetnine. Ali je zgrajena zato, ker je skladatelj tako želel (ne: hotel — hoteti je vselej treba, če mislimo pri tem, koliko je naša volja udeležena pri ustvarjalnem aktu) — ali pa je zgrajena zato, ker je morala nastati.

In tu smo pri odločilni točki nove glasbe. In ta vprašanja niso aktualna samo v glasbeni umetnosti. Glasba je do sedaj res »nekaj izražala«. Če govorimo čisto preprosto, je izražala vse od človekovih preprostih čustev do kozmičnih spoznanj in odzivov nanje v človekovem notranjem svetu. Torej — vsa različna skala doživetij od narodne pesmi do Bacha in Beethovna. Toda nova dela nočejo biti več izrazna v tem smislu. Ne izpovedujejo svojega notranjega sveta, temveč žele podati predvsem čimbolj zanimivo strukturo. Iskanje novega materiala. Skoraj zadostuje, da je zvok nov, ne več, da je smiseln. Smiselno, to je, tako ali drugače pomensko, je za skladatelje iskanje novosti, medtem ko je končni zvočni učinek že skoraj drugotnega pomena. Hočem reči, da se novi skladatelj nikakor ne ustraši svojih dostikrat zelo spačenih dosežkov, h katerim mnogi dodajajo zunanja sredstva, kakor npr. dela John Cage. Priznam, da sem docela osupel pred obilico možnosti, ki se umetniku nudijo, in samo vprašujem se, zakaj potem sploh še igramo na koncertnih odrih tega nezanimivega Beethovna, Bacha in Mozarta in druge zastarele mojstre. Ti so vendar tako daleč od tega, da bi zadovoljili napredne težnje. Na zagrebškem bienalu so poslušalci napolnili *Nočni koncert* Johna Cagea in samo upati smemo, da so mnogi od njih čutili, kako se je izvedba iz njih norčevala, čeprav Cage sam morda tega ni hotel. Vzel je pač resno svojo nalogo in fanatik, kakršen je, je gotovo vplival na nekaj praznih glav v dvorani. Tako smo pa že nasičeni s koncerti standardne glasbe, da si občinstvo na vso moč želi slišati kaj novega. Domišljamo si, da nam nove skladbe nudijo vselej novo muziko, pa to še zlepa ni res. Nasprotno pa sem bil vselej nekako presunjen, če so prišli po koncertih, kjer smo izvajali standardno glasbo — in takoj povem, da so to bile večinoma umetnine klasične dobe — k meni poslušalci, znani in neznan, in mi rekli: osrečili ste me, kako je bilo lepo! In to se je dogajalo v Ameriki tako kot v Evropi in Aziji. Vera v to, da ima človeštvo vendarle neki konstanten občutek za trajne vrednote in da bo premnogo tega novega snovanja minilo kakor zla senca, se mi vedno znova potrjuje. Če pišem te besede, jih zato, ker sem prizadet kot glasbenik. Ker ne verjamem v grdoto. Grdota ni dodekafonija, to vemo vsi še predobro. Lepota tudi ni diatonika. Toda eno kakor drugo je lahko slabo in dobro, blede in močno ali — kakor pravi laik pogosto —, lepo in grdo, čeprav lepota ni vselej vezana na objektivno »dobra« sozvočja in je grdota dostikrat rezultat tudi čisto znanega in konsonantnega sloga.

Bartókova *Druga violinska sonata* je dodekafonična (ne serijsna), pa tako močno izpovedna kakor malokatera umetnina naše dobe. Že pri prvem poslušanju vemo, da se tu nekaj v resnici dogaja, neko umetniško snovanje, ki ga trenutno morda še ne moremo razumeti, toda upamo, da ga bomo lahko, ko bomo prodrli do jedra ali vsaj blizu jedra te skladbe. Vendar — že kot celota učinkuje pri prvem poslušanju.

Do tega učinka, upajo, se povzpenjajo tudi mnoge druge nove skladbe. Saj vemo — pravijo komponisti — da nas ni mogoče takoj razumeti. Toda pogledajte... in potem se prične razlaga, zakaj in kako. Celo tako daleč je že prišlo, da je skladba, ki jo ljudje na prvi mah razumejo, a priori »manj vredna«

ali pa spada med lažjo glasbo. Vendar je glasba dobra ali slaba. Če je dobra in če jo ljudje razumejo, bodimo veseli. Da pa se je oddaljila od umevanja večine — procentualno ne more biti o tem nobenega dvoma — je žalostna usoda moderne umetnosti sploh, in bojim se, njen propad. Tudi če s poštenimi sredstvi računa na poslušalca, ki bo — v nedogledni prihodnosti — sposoben, da bo dojel te komplicirane ritme, to nenavadno, čudno spletanje linij in te akorde, o katerih naj bi verjeli, da lepo zvenijo.

Toda poganjki nove umetnosti se živahno razraščajo. Naj nam ne pride na misel, da bi jih zatirali, tudi če bi jih mogli. Verjamem v silo mlade umetnosti, ki ni dobra samo zato, ker je mlada, temveč je radovedna in nemirna, ker ji manjka spoznanj. V njenem nemiru tiči vzrok za njeno slabost, obenem pa tudi zagotovilo za njeno bodočnost, če so poganjki zdravi. Tu so, taki so, torej naj živé, zakaj slabe klice bodo odmrle same od sebe. Raznolikost umetnostnega snovanja pa ni nikoli bila brez zmot.

PROBLEMI SODOBNE DRUŽBE

TALENTI IN MOŽNOSTI

Nekaj misli o izkoriščanju intelektualnih potencialov naše mladine

Jan Makarovič

(Konec)

6

Dekleta po svojem uspehu v osnovni šoli prekašajo fante: med dijaki, ki uspešno dovršijo osnovno šolo, je namreč več deklet kot fantov — med tistimi, ki obtiče v sedmem ali šestem razredu, pa je navadno več fantov kot deklet. Ta pojav je vsaj v Sloveniji tako splošen (saj ga najdemo praktično v vseh občinah), da očitno kaže na neko splošno zakonitost.

Kje je vzrok tega pojava?

Možne so različne razlage. Lahko da je vzrok v tem, da se dekleta v puberteti tudi intelektualno hitreje razvijajo kot fantje; morda ga je treba iskati v dejstvu, da je disperzija sposobnosti med fanti širša kot med dekleti in je torej med fanti tudi več intelektualno šibkih; morda gre za to, da nastopa pri fantih puberteta v bolj intenzivni obliki kot pri dekletih in zato močnejše vpliva na uspeh v šoli; morda so profesorji do deklet popustljivejši kot do fantov, ker jim pač ne gredo toliko na živce.

Lahko bi si ta pojav razlagali tudi s tem, da imajo dekleta večje intelektualne interese, več zanimanja za šolsko delo kot fantje — saj po drugi strani opažamo tudi to, da se dekleta precej bolj odločajo za nadaljnje šolanje kot fantje.

Ta razlaga je verjetno zgrešena. Oba pojava — boljši šolski uspeh v osnovni šoli ter večje vključevanje v nadaljnje šolanje pri dekletih — si namreč lahko preprosto razložimo z enim samim dejstvom: dekleta imajo razmeroma še največ možnosti pri nadaljevanju šolanja, ostale možnosti pa