

GLASBA

DANILO ŠVARA, OCEAN

V operni knjižici, ki izhaja ob premierah, smo ob premieri Švarove opere *Ocean* brali med drugimi tudi prevod Adornovega traktata *Uvod v filozofijo nove glasbe*. Ko človek prebira Adornove misli in trditve in ko začena razumeti njegova stališča, mu ravno ob tej priložnosti — namreč ob izvedbi nove opere, pri kateri gre brez dvoma tudi za novo glasbo in čisto določen odnos skladatelja do tonske snovi — postane jasno, kako izredno važno je, da so nam vprašanja o zapletenem problemu »nova glasba« bolj razumljiva. Theodor Wiesengrund Adorno iz Frankfurta ob Meni (rojen l. 1903) je bolj muzikolog in kritik kakor skladatelj. Ker pa je študiral kompozicijo pri istem profesorju kakor Švara, namreč pri B. Seklesu, poleg tega pa še pri Albanu Bergu na Dunaju, in ker precej silovito diskutira v navedenem eseju o novi glasbi, je kajpak prav vablljivo, da se spogledamo z njegovimi nazori spričo našega novega dela. Zakaj po teh nazorih sodeč, je kaj malo upanja, da bi tudi Švarova glasba sama našla milost v očeh strogega gospoda, ki je gotovo zelo pameten in razumno razčlenjuje filozofsko ozadje nove glasbe, pa se vendar spozabi do takih trditvev, kakor: Šostakovič, na katerega se oblast njegove domovine neupravičeno jezi kot na kulturnega boljševeka, čili gojenci pedagoške namestnice Stravinskega (pri tem misli najbrž na Nadjo Boulanger, op. M. L.), pomanjkljivost Benjamin Brittna, ki maha z aduti — vsem je skupen okus v neokusnosti, preprostost zaradi neizobraženosti, nezre-

lost, ki jo imajo za bistrost, nerazpoložljivost tehnike...

Njegovo delce, v katerem nam poleg izredno pametnih misli in opažanj postreže tudi s takimi modrostmi, se imenuje *Filozofija nove glasbe* in je bilo napisano l. 1949. Mislim vsaj, da se ne motim, in da to, kar je izšlo v opernem listu, ni prevod kakšnega novejšega dela. Adorno je poleg tega napisal še članke o družbeni vlogi glasbenikov, o Wagnerju, o jazzu, o Bachu, o Schönbergu, o fetišu v glasbeni umetnosti, o modi, ki je nadčasovna, in tako naprej. Leksikon pripoveduje, da so njegova dela »violenment discutés« — kar res ni čudno. Saj se tudi v našem *Uvodu* spozabi do trditve, da »splošno priljubljeni Čajkovski portretira celo obup s šlagerскими melodijami«.

Tole s šlagerскими melodijami za smrtno resna prizadevanja nove glasbe, da bi zaboga bila dovolj tehtna in da bi za nobeno ceno ne padala v kakršnokoli cenenost, ni brez zrna resnice. V primerjavi s koncentrirano Bachovo melodiko ali z arhitekturno dovršeno odtehtano Mozartovo melodično domiselnostjo so teme iz romantike, ki jih nosi napeto čustvovanje, morebiti res bolj »poceni«, če zadeva ta sodba zavestno in razumno oblikovanje. Seveda ni moči odreči Čajkovskemu velikopoteznega oblikovanja. V tehtanju vrednosti ideje pa gotovo obstajajo razločki v prid Bachu in Mozartu.

Toda kako daleč smemo tako presojsati? Prav kmalu bomo imeli na seznamu skladateljev, ki »portretirajo s šlagerскими melodijami« osebe in osebnosti, kakor je Beethoven, vsaj v nekaterih delih. In prava sreča je,

da je celo Bach napisal še kakšno posvetno kantatico, za katero morajo tudi muzikologi priznati, da črpa motivne ideje iz prav prešernih posestnih popevk. Seveda vemo vsi, da je veličina ravno v oblikovanju, v doslednosti in v nepopustljivi enotnosti sloga, pri čemer mislim na trenutni vsakokratni slog skladbe — toda trditve, kakor je Adornova o Čajkovskem, zadevajo domiselnost melodične ideje same po sebi in njenega karakterja. Seveda pa ni nikjer rečeno, da tiči v takih melodijah več čustva kakor v »seizmografu Schönbergu«. Meni pa se vsaj zdi, da je treba razločevati dobo nastanka umetnine, njene vzore in seveda skladateljevo duševnost.

Tako smo pri tistem, kar je tudi vprašanje naše opere, našega novega dela: pri čustvu, pri čustvovanju, pri »lepi« melodiji. Zakaj prav nič ne dvomimo: Švarova glasba ni taka, da bi šla v »ušesa«, ni taka, da bi si na mah pridobila prijateljev, ni taka, ki bi zagotavljala, da bo šlo novo delo čez oder še in še. Švarova glasba je, kot pravimo ali kot jo ocenjujejo bodisi marsikateri glasbeniki bodisi poslušalci iz kroga ljubiteljev, »intelektualistična«. Kolikor vem, Švara sam prav ostro nasprotuje taki oceni. Pravi: kako bi mogel neki komponirati, kakor komponiram, če bi si moral vse to le razumsko izmišljati? — Kako drugače se loti tega vprašanja Adorno! In — da takoj povem — kaže, da pravilno. Trditev namreč, da izhaja nova glasba iz glave, ne pa iz srca ali iz ušesa, ali da sploh ni čutno predstavljena, temveč le izračunana na papirju, je revna fraza. In če je res, da je objektivna doslednost glasbene misli — to je edino, kar daje veliki glasbi njeno dostojanstvo (Adorno) — od nekdanj iskala budno nadzorstvo skladateljeve zavesti — in res ne moremo dvomiti, da je tako, potem je dosledna, lo-

gična in seveda z nadzorom intelekta oblikovana glasba vsaj osnova, na kateri se lahko pogovarjamo še naprej. Toda ne samo krivično, temveč usodno zmotno bi bilo, če bi skladatelje iz romantičnega obdobja izključevali od velike glasbe samo zato, ker je njihov temeljni impulz bilo čustvo, tako veliko, da je dajalo podlago za dela, ki so postala pozneje za poslušalca »pojem«, tako kot kakoli iz stare klasične in klasične dobe. Zakaj brez oblikovanja bi tudi samo čustvo ne zmoglo biti zadosten vzgib za te velike oblike.

Toda čim bolj je oblikovanje (ne samo čut za mero, čut za kakovost, težo in izraz glasbenih misli s privedom oblike, ki more iz njih nastati) vezano s problemi snovi same, tem manj lahko širšemu krogu poslušalcev zares kaj pove. Poslušalca ne zanima snovni problem v umetnosti — nikoli! Lahko ga občuduje, seveda, užival pa ga bo samo toliko, kolikor ga dojame. Zaradi tega bomo pač lahko razumeli, da so Bachova Die Kunst der Fuge, Beethovnova Diabelli variacije ali sonata op. 106 ali nekateri izmed kvartetov in druge skladbe raznih skladateljev, ki so usmerjene v snovne probleme čiste umetnosti — torej v določenem pogledu larpurlartistične — ne samo manj priljubljene, dasi gledamo nanje s strahom in spoštovanjem, temveč tudi zares neprimerno teže dostopne. Tipičen primer izmed pomembnih velikih del je dvoje variacij: Diabelli in pa znamenite variacije v c-molu brez opusa. In pri tem je tema za Diabellijeve čisto vulgaren valček! In vsi vemo, koliko laže in s koliko manj ovir se lotevajo poslušalci skladbe takega tipa, kakor so variacije v c-molu.

Oblikovanje ne more biti merilo za vprašanje o kvaliteti glasbe. Oblikovanje je nujno, če naj glasba sploh kaj pomeni. V tem ima Adorno še

prav. Tudi Švari njegovega »intelektualizma« ne bomo oporekali. Toda je še nekaj drugega, nekaj, kar je res težko pojasniti, težko določiti, ker kaže, da za to ni nikoli bilo in tudi nikoli ne bo prave besede. Kakršnokoli besedo bi namreč tu uporabili, bi bila ali banalna ali pa bi šla mimo bistva. Mislim namreč na tisto kvaliteto glasbe, ki poslušalca — strokovnjaka ali ljubitelja — zadene v njegovo celotno osebnost. Vsi vemo, da taka kvaliteta obstaja, da obstaja tako pri »intelektualistični« glasbi kakega Bacha, čisto preprosto že pri prenekaterih njegovih témah in v velikanski meri npr. pri Beethovnu, da to kvaliteto preveliko čustvo v romantiki ravno prekriva in jo dostikrat izmaliči, da pa obstaja tudi v moderni glasbi, zakaj ne poznam človeka — vsaj nisem ga še srečal — ki bi ne bil pretresen od Schönbergovega Preživelega iz Varšave. Seveda pa je to spet samo skromen primer spričo mnogih, ki so zares taki dosežki, da bodo pomenili tisto pravo béro nove glasbe, ki bo obstala in bo veljala iz našega časa za vse čase. To bi bilo pravzaprav odločilno in najbolj pomembno, če bi mogel reči tako sodbo o Švarovi operi, o glasbi te njegove dramatične zgodbe. Ne morem reči. Ne vem, če je. Ne vem, ali je ali ni. Rad vzamem (pravzaprav nerad) nase to krivdo, da mi ni moč že danes zanesljivo veljavno izreči take sodbe, kakor bi jo rad. Ob izvedbi (premieri) sem doživel izredno močan vtis zagrizenega zunanega dramatičnega oblikovanja, ki zvesto, natančno in brez dvoma tudi uspešno sledi dejanju. Po pravici povem, ni me zanimal slog, namreč usmerjenost, ali je dodekafonična ali ne, ali je oblikovno privzeta ta ali ona tehnika ali ne. Zanimal me je neposredni vpliv, ki ga je napravila ta muzika name. Povedal bom odkrito, kakor sem skladatelju same-

mu: prevzel me je občutek velikega spoštovanja do tega velikanskega dela. Ne samo do napora, ki ga taka opera terja, temveč do dosežka. Do odličnega znanja v oblikovanju, do izvrstne instrumentacije, do preudarne odtehtanosti scenskih relacij. To ni uspeh enega poskusa, ne uspeh truda za eno samo delo te vrste, temveč rezultat vsega življenja, vsega življenjskega dela in usmerjenosti. Veliki cilji to pač terjajo. Toda če se vprašam, ali me je glasba zadela tako, kakor sem prejle povedal, v »celotno osebnost«, bi temu ne mogel pritrditi. Zunanje vzroke poznam: premajhna razlika v kakovosti vodilnih domislekov. Njihov karakter se med seboj meša, ponekod spaja — toda to je lahko tudi samo prvi vtis. Potem: razmeroma pogostna močna dinamika, pri čemer si prav nič ne želim preobčutljivih, nežnih in sentimentalnih scen — saj te so Švari že tako tuje — pač pa res večji in pogostnejši razmik v dinamični skali. Na drugi strani spet dejanje samo, ki je bogato v močnih pretresih, tako bogato in polno, da pomeni za opernega oblikovalca skoraj nepremostljivo nalogo. In vendar jo je Švara rešil tako, da stoji pred nami kot enovito in kvalitetno resno delo. Kljub temu pa je to ovira, ki jo kot poslušalec težko premagam. Končno muzikalna kvaliteta glasbe sama po sebi, njena vsebinska izpovednost: to je tista točka, pri kateri se navadno ustavljamo, rekoč, da je komponirano »z glavo«, da je tu pomanjkanje čustva. Toda treba je le prav postaviti stvari: na srečo je komponirana ta opera tudi »z glavo«. Kar naj bi manjkalo, pa ni čustvo. To je napačen izraz in napačna beseda, napačna misel in predstava o tem, kar naj bi glasba dala. Prej bi to imenovali »notranjo resnico«, tako da se na koncu povrnem spet k Adornu, ki si postavlja za motto svoje razprave

Heglovo misel: v umetnosti nimamo opravka z nekakšno enostavno, prijetno in koristno igralko, temveč z razvijanjem resnice.

To se mi zdi dobra ugotovitev. Še več. Zdi se mi, da samo tista glasba, ki zadane »notranjo resnico« svojega problema, resnico svoje snovne in idejne vsebine, samo tista glasba ni samo velika, temveč je tista, ki res ostane. Ljudje to zamenjujejo s čustvom. Toda vznosenost čustvovanja ni nobeno jamstvo za notranjo resnico. Ta je skrita večinoma za snovnimi podobami in izražaji, ki ne nosijo svojega naličja na prodaj kakor na semenj. Samo v dobro štejemo to Švarovi glasbi — in ne samo v

tem njegovem novem delu — da ni nikoli komponiral take glasbe, ki bi se poniževala na ceneno raven. Nikoli se ni prodajal za uspehe, zaradi katerih bi moral kreniti na dvomljiva pota. Če je oblikoval iz intelekta, je vsaj to počel res strokovno in z zavestnim ciljem. Toda približati se tistemu velikemu vzoru — izraziti notranjo resnico, ne samo zunanega dogajanja ali zunanjih pojavov, to je ali velikanski dar ali pa cilj nekje nad zvezdami, tako daleč in težko dosegljiv je. Pri poslušanju Oceana sem imel trden vtis, da je Švara prišel temu cilju bliže kakor kdaj prej.

Marijan Lipovšek

LIKOVNA UMETNOST

KONTINUIRANOST LIKOVNEGA RAZVOJA JANEZA BERNIKA

Razstava Janeza Bernika v Mali galeriji je — kot vse njegove doslej — zbudila dosti zanimanja, dosti navdušenih aplavzov pa tudi dokaj kritičnih pripomb. Ob nedvomno kvalitetnem slikarskem opusu je bilo tokrat slišati manj očitkov, da se je preočitno naslonil na Bacona, kot ob razstavi slovenskega slikarstva v Zagrebu, Beogradu, Ljubljani in na Bledu. Še vedno pa je v zraku refren, da je Bernik vsakič drugačen, ker nima svojega sveta, katerega bi z nezadržano silo prelival v oblike in barve; pa da ga je zgolj estetiziranje, brez moči izpovedi. Na drugem mestu nameravam odgovoriti na zmotno trditev o Bernikovi »estetičnosti«, ki ima v tem primeru seve pejorativen pomen in hoče zanikati njegovo umetniško izpovednost. V naslednjih odstavkih bi se rad ustavil le ob prvem očitku: o Bernikovi »nesamostojnosti«, o posnemanju, o njegovem nenehnem spreminjanju, bojda brez

konstantnega osebne stržena. Zakaj čeravno upada število tistih, ki še niso uvideli, da je Bernik izrazita likovno snujoča osebnost, bo vseeno prav, če poskusimo ugotoviti z različno njegovih stvaritev na temeljne likovne prvine, ali je končni rezultat zares le vkup zneseno delo brez njemu značilnih posebnosti, ali je res zgolj prisluškovanje tujim zglednikom brez svojega lastnega umetniškega sporočila.

Predvsem moram že na začetku povedati, da povrhnjega, čeravno najbolj vsiljivega videza tokrat ne bom štel za odločujoč element pri razsojanju. V mislih imam motiv, izbrano slikarsko vsebino, sujet. Vsak slikar dobro ve, da privzemanje istega motiva, uporabljanje enake predloge in celo enakega sloga še ne odloča o izvornosti ali posnemanju. Sodba o teh je odvisna od specifičnih likovnih dejavnikov, ki so slikarski ali kiparski izpovedi bistveni. Zato ne mislim preiskovati, ali je ali ni Bernik našel pobude za svoje »odličnike v naslanjačih« pri Baconu, kot so tekle fili-