

RAZVOJ GLASBENE MISLI 20. STOLETJA

Ivo Petrić

I

Razvoj glasbene misli nemirnega 20. stoletja doživlja v našem času pomembne in — gledano iz neposredne oddaljenosti — prelomne trenutke. Razpوتا, ki ločijo številne ustvarjalce, vodijo v povsem različne smeri in prav ta raznovrstnost daje vsej sodobni glasbeni umetnosti svojevrsten pečat. Razlike med estetskimi nazori skladateljev na eni in na videz nepremostljiv prepad med ustvarjalci, poustvarjalci in odjemalci po drugi strani, terja v današnjem času skoraj neodložljive izpremembe v glasbenem življenju vseh kulturnih narodov.

Pri vsem tem pa nepoučen poslušalec ali ljubitelj glasbene umetnosti obstane često brez moči pred problemi, ki terjajo večjo strokovno izobrazbo in temeljitejše poznavanje vzrokov izprememb, slogovnih značilnosti, posebnosti glasbenega jezika in osebnosti sodobne glasbe. Poljudna literatura, ki bi pojasnjevala razvoj glasbene misli v našem stoletju, pa je zelo redka in našemu bralcu težko dosegljiva. Pričujoča razmišljanja skušajo v skromnem obsegu izpopolniti to vrzel.

V drugi polovici prejšnjega stoletja je kraljevala romantična miselnost v snovanju skoraj vseh skladateljev, medtem ko v našem stoletju nobena stilna usmeritev ni dosegla takšnega pomembnega mesta. Impresionizem, ekspresionizem, nacionalne šole, neoklasicizem in neobarok ter futurizem in naturalizem kot najpomembnejše smeri v glasbi našega stoletja niso uspele pritegniti ob svojem nastopu vseh ustvarjalcev hkrati. Ti so v svojem snovanju navadno prehajali od ene smeri k drugi — odvisno pač od trenutne mode, osebne nagnjenosti in specifičnosti kulturne sredine, v kateri so delovali. Prav tako tudi izrazna sredstva niso enotna ali vsaj z neko stilno usmeritvijo trdneje povezana. V govorici sodobnih skladateljev zasledimo kompozicijske tehnike od široko pojmovane tonalnosti, svobodne atonalnosti, politonalnosti, mikrotonalnosti, nove tonalnosti do dodekafonije z vsemi njenimi otenki. Poseben pojem našega časa predstavlja novi izvor zvoka — elektronika, ki je prinesla v tradicionalno glasbo šume in predelane zvoke iz narave. Najnovejša

zgodovina, ki zasleduje razvoj zadnjih šestdeset, sedemdeset let, je polna pestrega prepletanja vseh teh stilnih orientacij in govoric.

Vzroki za takšno razvejanost in različnost glasbene govorice in izraza izvirajo iz globljih socioloških izprememb in dejstva, da je glasba pričela služiti širšemu krogu odjemalcev. Glasba se prične vse očitneje deliti z ozirom na svoj namen, pomen in vsebino. Včasih so skladatelji več ali manj v eni osebi, celo v vsakem svojem delu, združevali svojo izpoved z uporabnostjo in iskanjem novega. V dvajsetem stoletju pa se prične opazna delitev na izpovedno glasbo, uporabno umetnost in eksperimentalne poizkuse. Vsi ti tipi seveda včasih neopazno prehajajo drug v drugega, lahko pa tudi ostro ločeno služijo svojemu namenu. Skladatelj ne komponira več samo za lastne koncertne nastope, izraža obenem svoja čustva in išče morda celo nov izraz. Kadar izraža svoj notranji svet, svoj odnos do življenja in umetnosti, navadno ne poseza za trenutno najmodnejšimi izraznimi sredstvi; ko piše za potrebe splošnega muziciranja, glasbenega šolstva ali celo z namenom, vplivati na določeno vrsto poslušalcev, poseza po povsem drugačnih izraznih možnostih. Pri eksperimentiranju z novimi zvoki pa često ni zmožen istočasno izražati tudi svojih najglobljih doživetij, še manj služiti določenim uporabnim namenom. Zato srečujemo v glasbi našega stoletja skladatelje, ki se specializirajo za eno teh možnosti, pa tudi takšne, ki s svojimi deli segajo na vsa tri področja.

Pojave v glasbi 20. stoletja velja zato opazovati tudi s tega stališča. Prepletanje teh treh motivov prinaša včasih zanimive rezultate in postaja vse značilnejše za našo glasbeno kulturo.

II

Glasbeni impresionizem je bil prvi znanilec razkroja romantične umetnosti. Ni naključje, da se je mogočna zgradba glasbene romantike zrušila najprej v Franciji. Njena lahkotna in prefinjena mediteranska kultura se je najmanj prilegala težki, prenasičeni pozni romantiki. Že predhodniki impresionizma — naj omenim samo Duparca, Chaussona, d'Indyja in Chabrierja — so ustvarjali glasbo, ki se je močno razlikovala od težke nemške patetike in prenasičenosti v izrazu in zvoku. Ker je glasbeni impresionizem predvsem programska umetnost — po tej plati je veren nadaljevalec romantike — je pognal svoje korenine iz simbolizma v literaturi in impresionističnega slikarstva. Zato je to novo umetnostno gibanje lahko zajelo glasbo šele, ko sta poezija in slikarstvo že prešli prvo razvojno stopnjo. Prva impresionistična skladba je nastala po letu 1890.

Glasbeni impresionizem označuje predvsem novo obravnavanje glasbene vsebine in nov umetnikov odnos do ustvarjanja. Debussy je zapisal: ...*šum morja, lok horizonta, veter v listju, klic ptice: vse to zapušča v nas neke vtise. In nenadoma, brez našega sodelovanja, izrazimo takšen vtis z glasbenim jezikom*... Takšno prelivanje vtisov v tonski svet pa je zahtevalo povsem nov glasbeni jezik. Kot so slikarji opustili trdne obrise predmetov, tako so skladatelji rušili široke loke svojih melodij in jih drobili v male, bežne motive, ki niso zmožni tradicionalnega motivskega dela, marveč služijo zgolj za ustvarjanje razpoloženj. Dotlej uporabljeni dur-molski sistem v okviru tonalne harmonije naenkrat ni več zadoščal. Za slikanje s toni uporabljajo skladatelji nove izrazne možnosti: celotonsko lestvico, pentatoniko in njih harmonske kombinacije, paralelno gibanje akordnih blokov, ki se razširjajo do peterozvokov. Ritmično okostje dobi svežih impulzov v eksotiki, največkrat v španskih narodnih ritmih. Instrumentacija podpira vsa ta prizadevanja in postaja često sama sebi namen. Formalno oblikovanje pa postaja odvisno od bežnih vizij in ne sloni več na klasični doslednosti in izpeljavi motivov. Kratke skladbe so največkrat samo bežne skice. Pravi impresionizem ne pozna velikih cikličnih del, ki bi izhajala iz klasičnih oblikovnih shem. Tako so izvenzglasbeni impulzi pripomogli k energičnemu prelomu s tradicijo v materiji sami. Impresionizem je znanilec novega bolj v uporabi novih glasbenih sredstev kot v vsebinskem pomenu, saj kot tak predstavlja zadnji odtенок romantike. Zato opazamo vplive impresionizma v kasnejših stilnih usmeritvah vse do današnjih dni.

Impresionizem je neločljivo vezan na ime Clauda Debussyja (1862 do 1918), edinega resnično doslednega impresionista. Sprva spoštovalec Wagnerja in romantike, išče že v prvih klavirskih delih nova pota. Občuduje francoske impresionistične slikarje; ob svetovni razstavi v Parizu leta 1889 posluša koncert del ruskih skladateljev, ki ga je dirigiral Rimski-Korsakov. To ga vzpodbudi, da v naslednjih letih preštudira partituro Musorgskega opere *Boris Godunov*. Na tej razstavi se je seznanil tudi s primitivno glasbo javanskega naroda, njenimi značilnimi instrumenti in pentatonsko lestvico. Odločilnega pomena za njegov razvoj pa so bili obiski literarnega salona simbolistov in prijateljstvo z Mallarméjem.

Prva dela, ki so že nosila v sebi nekatere značilnosti impresionizma — *Godalni kvartet v g molu* (1893) in *Preludij k faunovemu popoldnevu* (1892—1894) — so bila še vezana na tradicijo. Zato pa je v orkestralnih *Nocturnih* (1897—1899) našel nov način izražanja, ki je zavrzel ustaljene oblikovne obrazce. Sledile so tri simfonične skice z naslovom *Morje* (1903 do 1905) — morda najpristnejše delo glasbenega impresionizma. Tudi v

klavirski glasbi je Debussy našel nova pota, tako kar zadeva klavirski zvok kot samo klavirsko tehniko. Najznačilnejši so *Preludiji*, zbrani v dveh zvezkih (I: 1910, II: 1910—1913). V operi *Pelléas et Mélisande* (1892 do 1902) razodeva Debussy svoje stališče do glasbene dramatike, ki je nasprotno wagnerijskim principom. Sam je zapisal te besede: ... *zamišljam si popolnoma nov tip opere: v njej se glasba prične tam, kjer beseda izgubi svojo moč. Glasba je ustvarjena, da pove tisto, česar z besedami ne moremo. V operi se vse preveč poje, vse preveč je pretiranih patetičnih izlivov ... naj bi izgledalo, da glasba včasih stopi iz sence in vanjo zopet utone — naj ostane vedno diskretna ...*

Negiranje klasičnih oblikovnih principov, ki sta ga Debussyju narekovala nova vsebina in impresionistični izraz, pripeljejo novo umetnost v slepo ulico. Ravnoesje med glasbenimi elementi je bilo močno omajano in s tem tudi notranji glasbeni zakoni, ki uravnavajo nastanek glasbenih del. Tega se je zavedal tudi sam in v poslednjih letih svojega življenja posegel po jasnejšem oblikovanju, ki je izhajalo iz glasbe same. Plod teh prizadevanj so zlasti tri sonate: *Sonata za violoncello in klavir*, *Sonata za flauto, violo in harfo* (1915) in *Sonata za violino in klavir* (1917).

Debussy pa je bil tudi edini dosledni impresionist. Odmev te smeri zasledimo sicer v delih mnogih skladateljev tistega časa, vendar njih snovanja v večji ali manjši meri prehajajo v nove pobude ali pa se impresionističnih manir poslužujejo le delno. Med temi skladatelji je najpomembnejši Maurice Ravel (1875—1937) — njegova zasluga pa je, da je obvaroval impresionistično tradicijo stranpoti, v katero bi lahko zašla z negiranjem klasicistično pojmovanega oblikovanja. Nekateri sicer trdijo, da Ravel sploh ni impresionist, vendar njegovo snovanje kaže v zgodnjih delih značilne impresionistične črte, pa tudi v kasnejših skladbah čutimo velik delež impresionizma, čeprav je siže njegovih del nasproten tej estetiki. Ravel je vrnil tedanji francoski glasbi trdno in jasno obliko in tako spojil tradicijo z novim pojmovanjem, kar zadeva jezik in vsebino. Lahkotnost in prefinjenost njegovih skladb sta rezultat bistrega duha, ki je ljubil eleganco, odklanjal pa pretirane izbruhe patetike in čustvenosti. V njegovih delih občudujemo mojstrstvo kompozicijske tehnike, domiselnost idej in predvsem sijajno instrumentacijo.

Medtem ko nekatera njegova dela razodevajo zelo močan vpliv debussyjevskega impresionizma — balet *Daphnis et Chloe* (1909—1911) in nekatera klavirska dela — pa v drugih rad poseza za izrazito eksotičnimi navdihi. Sem štejejo v špansko folkloro zagledana dela: *Šeherezada* (1898), *Španska rapsodija* (1907), *Tri pesmi Don Kihota Dulcineji* (1932), opera *Španska ura* (1907) in *Bolero* (1928); dalje parafraza na ciganske folklorne značilnosti *Tzigane* (1924) in spomin na čase dunaj-

skega valčka v koreografski poemi *La Valse* (1920). V nekaterih njegovih delih opazimo tudi očitne vplive jazza, najbolj v obeh *Klavirskih koncertih* iz leta 1931. Izrazito klasicistično snovanje razodevajo njegove ciklično zasnovane sonate.

Paul Ducas (1865—1935) je svojemu sicer romantičnemu izrazu dodajal nekaj impresionistične barvitosti. Znan je predvsem po izredno uspelem orkestralnem scherzu *Čarovnikov učenec* (1897). Pomembna osebnost francoske glasbe tega časa je Albert Roussel (1869—1937), ki je z nekaterimi svojimi deli segel v popolno atonalnost. Impresionistične odseve zasledimo zlasti v baletu *Pajkova pojedina* (1912). Kasneje je pod vplivom neoklasicizma in ekspresionizma izoblikoval svojstven izraz, ki ga uvršča med najpomembnejše ustvarjalce našega stoletja.

Impresionizem je našel odmev tudi v delih nekaterih skladateljev izven Francije. Med temi gre vsekakor prvo mesto poljskemu skladatelju Karolu Szymanowskemu (1883—1937) predvsem v skladbah, nastalih okoli leta 1915: klavirski cikli *Métropes* in *Masques*, violinske skladbe *Mythes*, ki jih barva s svojsko filozofijo. Njegov jezik je v teh delih zelo blizu popolni atonalnosti. Italijanski skladatelj Ottorino Respighi (1879 do 1936) v orkestralnih skladbah — *Rimski vodnjaki* (1917), *Rimske pije* (1924) in *Botticellijanski triptih* (1927) — uporablja tipične impresionistične prijeme, ki slonijo predvsem na mojstrskem izkoriščanju orkestralnih barv. Španski skladatelj Manuel de Falla (1876—1946) uporablja v nekaterih delih, ki jih je napisal neposredno po vrnitvi iz Pariza, kjer se je seznanil z glasbo Debussyja in njegovih prijateljev, razpoloženja, ki so blizu impresionizmu (*Noči v španskih ortovih*, 1909—1915). Odsev tonskega slikanja opazimo tudi v nekaterih zgodnjih delih Igorja Stravinskega (*Ognjemet*, 1908, in deloma v baletu *Ognjena ptica*, 1910), medtem ko v delih Béle Bartóka — poleg mladostnih klavirskih skladb — opazimo impresionistična vzdušja tudi v nekaterih zrelejših delih (*Plesna suita*, 1923, *Glasba za instrumente s strunami, tolkala in celesto*, 1936, in *Koncert za orkester*, 1943).

Nekateri uvrščajo poslednja dela Aleksandra Skrjabina (1872—1915) med impresionistične stvaritve, vendar ta ruski skladatelj uporablja le deloma podobna izrazna sredstva za slikanje notranjega človekovega sveta, njegove podzvesti in nekakšnega svojstvenega mysticizma. Tudi nekateri nam manj znani skladatelji, ki pa so pomembni za glasbene kulture svojih narodov, so ustvarjali pod vplivom impresionizma, ki pa ni nikdar dosegel tiste čistosti kot v delih Clauda Debussyja. Impresionistične manire so jim često služile le za obogatitev romantičnega izraza (Charles Griffis, Charles Martin Loeffler, Frederick Delius, Arnold Bax, Gustav Holst, Cyril Scott, Frank Bridge). Nekaj značilnosti impresio-

nizma je prevzel v svoj jezik tudi češki romantični skladatelj Vitezslav Novák (1870—1949).

Impresionizem je z zakasnitvijo našel pot tudi v slovensko glasbo, vendar ne toliko v vsebinskem pomenu kot v uporabi izraznih sredstev in kompozicijskega prijema. Navedene oznake očituje večji del snovanja skladatelja Lucijana Marije Škerjanca (1900), ki uporablja impresiistično barvan jezik za tvorbo večjih cikličnih oblik. Podobna prizadevanja opazimo tudi v delih nekaterih njegovih učencev. Najmočnejši impresionistični odsev v slovenski glasbeni tvornosti pa zasledimo v *Treh vizijah* (1939—1941) Demetrija Žebreta (1912).

III

Impresionizem je sprostil tisto gibalo, ki je najznačilnejše za umetnost naših dni: mrzlično iskanje novega. V germanskih deželah, kjer impresionizem zaradi svoje narave ni mogel najti pravega odmeva, je zamenjal v začetku stoletja romantiko mračni in težki ekspresionizem, logični nadaljevalec nemške romantične tradicije. Slovanske kulture so nadaljevale svoje nacionalne šole, upoštevajoč vse pridobitve novega glasbenega izraza. Industrializacija in vse hitrejši tempo človekovega življenja pa sta dobila v umetnosti svojo uresničitev v futurizmu in naturalizmu. Obenem pa se prične prebujati tudi nagnjenje h klasicistični uravnovešenosti, ki so jo vse nove smeri rušile ali celo popolnoma zavrgle. Neoklasicizem postavlja v ospredje čiste glasbene zakonitosti, vključuje pa vanje nova izrazna sredstva.

Preden podrobneje obdelamo navedene stilne posebnosti našega stoletja, preglejmo na kratko najznačilnejše in najpomembnejše novosti v glasbenem jeziku, ki jih je prinesel razvoj med zorenjem novih smeri. Te novosti, ki so zavrgle domala vsa pravila kompozicijske tehnike prejšnjih stoletij, so se pričele oblikovati v prvem desetletju našega stoletja. Danes lahko te novosti — politonalnost, atonalnost, mikrotonalnost in dodekafonijo — ocenjujemo v precejšnji časovni razdalji in jim lahko odmerimo mesto in pomembnost v sodobni glasbi.

Politonalnost, atonalnost in dodekafonija so se razvile postopoma iz dur-molskega sistema. Razvoj diatonike je pripeljal do sočasnega zvenenja več diatonično zasnovanih kompleksov, to je do politonalnosti. Atonalnost in njen končni rezultat — dodekafonija — pa izvirajo iz kromatike, ki je s postopnim izenačevanjem vseh dvanajstih poltonov lestvice uničila odnose med posameznimi stopnjami.

P o l i t o n a l n o s t pomeni istočasno zvenenje več diatonično zasnovanih melodičnih linij ali večglasnih (akordnih) kompleksov. V praksi teh linij (kompleksov) ne zasledimo več kot tri, štiri, medtem ko pre-

vladuje *bitonalnost*, kjer zvenita istočasno le dve liniji (navadno v klavirskih delih, kjer vsaka roka igra v svoji tonaliteti!). Od skladatelja je odvisno, kako postavlja tonalitete drugo proti drugi — bodisi da vodi istočasno več melodičnih linij ali pa kombinira med seboj akorde različnih tonalitet. Takšno istočasno zvenenje daje svež, nov zvok, ki je včasih lahko dokaj rezek, če je kombinacija tonalitet sorodnejša pa mehkejši.

Zgodovinski izvor politonalnosti pojasnjuje Darius Milhaud v članku *Politonalnost in atonalnost* v *La Revue Musicale* leta 1923 s primerom Johanna Sebastiana Bacha, ki je v nekem kanonu uporabil dosledno dve različni tonaliteti — d mol in a mol. V kasnejši literaturi zasledimo bitonalnost v Beethovnovi *Eroici*, kjer se pred reprizo v prvem stavku pojavi tema v toniki nad dominantno harmonijo. V pozni romantiki so nekateri skladatelji z občasnimi kopičenji akordov različnih tonalitet dosegali napetosti, vendar tu ni govora o načrtni politonalnosti (R. Strauss — *Saloma*, 1905, in ljubavna scena v *Junakovem živiljenju*, 1898).

Prvi je zavestno uporabil bitonalnost leta 1911 Igor Stravinski v baletu *Petruška* (slika Pri Petruški: C dur proti Fis duru in kasneje Fis dur proti G duru). Pred njim pa je že ameriški skladatelj Charles Ives uporabil politonalnost v skladbi *The unanswered question* (1908). Najvnetejši pobornik politonalnosti je francoski skladatelj Darius Milhaud (1892). Mnogo njegovih del temelji na tem kompozicijskem principu, po njem pa so to metodo prevzeli tudi nekateri ostali člani skupine šestorice — *Les six*. Politonalnost — v klavirskih delih pa predvsem bitonalnost — srečujemo v delih italijanskih skladateljev (Ferruccio Busoni: *Sonatina seconda*, 1912, in Alfredo Casella: *Notte di Maggio*, 1914, in *Klavirska sonatina*, 1916).

Dosledna uporaba politonalnosti izpodbija njeno učinkovitost: ustvarjanje harmonskih napetosti. Pri daljši uporabi te metode postane zvok prenasičen in monoton. Tega so se skladatelji zavedali in uporabljali ta kompozicijski prijem le občasno in tako izkoriščali njegov učinek v največji meri. Politonalnost je našla svojo uporabo zlasti v neoklasicizmu in nacionalnih šolah.

Atonalnost* se je pričela oblikovati že v delih poznih romantičkov, svoj izvor pa ima v Wagnerjevem *Tristanu in Izoldi* (1857—1859).

* Beseda atonalnost pomeni pravzaprav negiranje tona in so se proti njej borili prav njeni tvorci Schönberg in Berg. Predlagali so besedo atonikalnost, kar pomeni glasbo, ki zanika osrednjo stopnjo, toniko. Nekateri predlagajo tudi besedo pantonalnost, kar pomeni vsestransko uporabljeno tonalnost z vsemi svoboščinami. Vendar izraz atonalnost navajajo vsi učbeniki, leksikoni in glasbene zgodovine, tako da se je nehote udomačil.

Takšen proces zasledimo zlasti v delih Richarda Straussa in Aleksandra Skrjabin. Vendar njih glasbeni jezik sledi kljub nekaterim atonalnim tvorbam še vedno tonalni tradiciji. Postopno zanemarjanje medsebojnih odnosov med stopnjami v lestvici, vse češča uporaba kromatike, ki je izenačevala vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice, vodi ob koncu našega stoletja v zanikanje akordne gradnje na podlagi naravnega niza alikvotnih tonov. Osnovni gradbeni element ni več terca, zamenjajo jo sekunda, kvarta, zvečana kvarta, septima. V polifoniji ni več nikakršnih pravil o vodenju glasov. Pri nastanku skladbe odloča le še skladateljev okus in občutek za pravo mero. Seveda takšen kaotičen sistem ni nastal slučajno. Skladatelji so v težnji za odkrivanjem novih izraznih možnosti za izražanje vse bolj kompliciranih duševnih stanj, brutalnosti in nenormalnosti, uporabljali vedno manj konvencionalnih sredstev, ki niso bila sposobna izražati ta novi svet umetnikove fantazije. Pojem lepega postane nenadoma načelno vprašanje porajajoče se estetike. O tem piše Schönberg: *O lepoti v umetnosti pričnemo govoriti, ko postane odvečna. Prej umetnik nanjo sploh ni pomislil. Vzroke, da umetnik ni več iskal vzvišene lepote in uravnovešenega miru, iščemo v človekovem življenju in zanimanju za probleme, ki usodno posegajo v njegovo bistvo. Luigi Dallapiccola je zapisal: Umetnik ne išče lepote, marveč tisto, kar izraža njegovo notranjo resničnost.*

Prava atonalnost gradi na akordiki, ki ne sledi tradicionalnemu terčnemu sistemu, polifonija pa je prepuščena skladateljevi svobodni volji. Tudi ritmika in tematika dobivata novo lice. Ritem se vse bolj komplicira, postaja krčevit in često izstopa nad ostalimi elementi. Melodika pa spričo vse pogostejše uporabe vedno več tonov kromatične lestvice izgublja čvrste obrise in jasnost. Po drugi plati pa z drobljenjem melodičnega materiala prehaja v kratkosapne domislice, ki so bolj nosilke razpoloženj (tu je nekaj stičnih točk z impresionizmom). V skrajni točki vodi to v atematiko — to je zanikanje melodike, kjer tematski material ne služi za gradnjo in motivsko delo.

Prva skladba, ki ne sloni na tradicionalni gradnji akordov, upošteva pa še ostale elemente, je Arnolda Schönberga *Komorna simfonija* op. 9 iz leta 1906, v kateri igra glavno vlogo interval kvarte. Pomembne za takšen razkroj so tudi njegove *Tri klavirske skladbe* op. 11 (1908). Skoraj doslej atematiko pa se srečamo že v njegovih *Šestih malih klavirskih skladbah* op. 19 (1911), kakor tudi v delih njegovega učenca Antona Weberna (*6 skladb za orkester* op. 6 — 1910, *5 skladb za orkester* op. 10, 1913, in v večini njegovih kasnejših del). Takšna kaotičnost in atematika sta najbolj prizadeli princip oblikovanja. Zato so bile našete skladbe kratkosapne, saj je v njih manjkal osnovni formativni proces — mo-

tivsko delo. Takšno brezizhodnost je opazil že sam Schönberg in v svojem epohalnem delu *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) segel po tradicionalnih oblikovnih obrazcih — pesemski obliki, passacaglii, vseh vrstah kanona in imitaciji. Tudi kasnejši dvanajstttonski sistem temelji na takšnih klasičnih oblikovnih kalupih.

Atonalnost je dosegla svojo najdoslednejšo uporabo v ekspresionizmu. Tu je popolno zanikanje starih zakonitosti imelo svoj globlji smisel, ki pa je kljub temu vodil v slepo ulico. Zato so pristaši te smeri krenili za Arnoldom Schönbergom v dvanajstttonski sistem, ki je nastal kot nujna posledica takšnega obravnavanja atonalnosti. Anarhija, ki je vladala med leti 1905 in 1920, je bila s tem sistemom uzakonjena in pričelo se je novo obdobje, ki se je z raznimi izpopolnitvami in odkloni ohranilo vse do današnjih dni.

Druga smer atonalnega snovanja pa ni šla po poti atematike in ize-
načevanja vseh dvanajstih poltonov, marveč je uporabljala atonalne kombinacije v zvezi z več ali manj tonalnimi principi, politonalnostjo in snovanjem na podlagi folklornih ali starih cerkvenih lestvic. Takšna svobodna atonalnost živi danes v delih mnogih velikih mojstrov, največji vzorniki takšne uporabe glasbenega jezika pa so slej ko prej klasiki sodobne glasbe, Stravinski, Bartók, Hindemith, Honegger in drugi.

Nekateri skladatelji so v tej smeri izdelali celo svoje posebne sisteme.

Pomembno vlogo igra danes dvanajstttonski sistem ali, kakor ga navadno imenujemo, *dodekafonija*, ki jo je znanstveno razvil in utemeljil Arnold Schönberg (1874—1951). Anarhija atonalnosti in vse češča uporaba večine dvanajstih tonov kromatične lestvice sta ga napotili na razmišljanje, ki je okoli leta 1920 rodilo natančno izdelan sistem. Skladbe, ki deloma temelje na takšnem sistemu, zasledimo sicer že prej, vendar ta dela ne upoštevajo vseh načel dodekafonije. Kot prvega, ki je komponiral v takšnem nedoslednem sistemu, omenjamo Josefa Matthiasa Hauerja (1883).

Skladatelj, ki želi komponirati v takšnem sistemu, sestavi najprej dvanajstttonski niz — serijo — iz vseh dvanajst tonov kromatične lestvice. Le-ti naj bi bili razporejeni tako, da ne bi med seboj tvorili intervalov, ki bi spominjali na tonalne akordne tvorbe (izogibati se je torej terc in sekst). To pravilo se je v razvoju sicer zanemarjalo, vendar še danes prevladuje v večini del tega sistema. Tako skonstruirano serijo oblikujemo na naslednje načine: v rakovem postopu, to je od zadaj naprej; v zrcalnem postopu, kjer intervali dobe vrednost svojih obratov

(iz sekunde nastane septima itd.), in končno še v kombinaciji rakovega in zrcalnega postopka. Vsi ti postopki so povzeti iz kompozicijske tehnike vokalne polifonije 15. stoletja. Te štiri oblike serije lahko transponiramo na vse tone kromatične lestvice. Tako dobimo 48 serij, ki tvorijo osnovo vsaki dodekafonski skladbi. Ta grobi kompozicijski material sedaj ritmično oblikujemo, predstavljamo v različne oktave, kombiniramo v vertikalni in horizontalni smeri. Prvotna dodekafonija dopušča skladatelju prosto fantazijo pri oblikovanju ritma, instrumentacije, oblike, agogike in dinamike.

Prvo delo, ki je nastalo po zavestnem proučevanju tega sistema, je Arnolda Schönberga *Valček iz Petih klavirskih skladb* op. 23, ki so nastale v letih 1921—1923. Njih avtor se je tega sistema držal več ali manj dosledno v vseh svojih kasnejših delih. Kljub takemu, na videz togemu intelektualnemu sistemu pa je znal ohraniti pravo mero muzikantstva in na romantičnih ostalinah temelječega čustvenega izraza. Znamenit je njegov izrek: *Varujmo se nevarnosti, v katero lahko zaidemo s pretirano reakcijo zopet romantiko. Stara romantika je mrtva, naj živi nova! Današnjemu skladatelju, ki nima v sebi romantične iskre, manjka nekaj osnovno človeškega.*

Za nadaljnji razvoj dodekafonskega sistema je še prav posebno pomemben Anton Webern (1883—1945), ki je nauk svojega profesorja razvil v abstraktno smer z uvajanjem novih principov. Predvsem je do kraja razvil atematični način oblikovanja. Herbert Eimert, oče elektronske glasbe, je dejal o njem: *Webern nam je dal poslednji filtrirani ekstrakt glasbene umetnosti. Očistil jo je vsakršnih afektov in drugih čustvenih primesi. Struktura njegovih del se sestoji iz motivov treh, dveh ali pa celo ene same note.* To ga je pripeljalo v tako imenovani *pointilizem*, to je postavljanje osamljenih tonov, ki pa jih je izredno fino dinamično niansiral. Zelo je ljubil najtišje odtenke in ga zato nekateri imenujejo mojstra trojnega pianissima.

Druga pomembna novost je *Klangfarbenmelodie*, po naše melodija zvočnih barv. Webern nikdar ne izpelje daljšega motiva ali serije v eni instrumentalni barvi, marveč tak domislek drobi in ga zaupa vsak čas novemu instrumentu. Glasbene ideje prehajajo tako iz instrumenta na instrument in obenem menjavajo svojo barvo. Naj omenimo v tej zvezi tudi nenavadne zasedbe v nekaterih njegovih delih, s katerimi je skušal ustvariti ekstremne zvočne kombinacije (*Pesmi* op. 18 spremlja s klarinetom in kitaro, *Kvartet* op. 22 tvorijo violina, klarinet, saksofon in klavir). S tem je Webern pokazal kasnejšim generacijam nova pota v instrumentalnem oblikovanju.

Webernova pot je bila skoraj znanstveno strogo načrtana: od mladostnega oboževanja romantike preko svobodne atonalnosti, posnemanja Schönbergovega nauka do abstraktno zasnovanega pointilizma. Atematiko njegovih del lahko primerjamo s prvimi abstraktnimi slikarskimi deli, če pristanemo na primerjavo melodika-figurativnost, atematika-nefigurativnost. Njegov opus predstavlja danes kamen mejnik in vzor vrsti avantgardnih skladateljev, ki mu sledijo predvsem v pointilizmu in skrajno abstraktnem izrazu.

Schönberg tvori s svojima učencema Webernom in Bergom tako imenovano *dunajsko šolo*, ki predstavlja eno izmed najpomembnejših šol v glasbeni umetnosti našega stoletja. Vpliv njihovega nauka in njihovih del stalno raste. Nekateri slede Schönbergovi smeri, ki pušča ustvarjalni fantaziji večjo svobodo in se opira na bolj čustven izraz. Eden od najbolj vnetih pobornikov te smeri je poljski skladatelj René Leibowitz (1913), ki pa živi in deluje v Parizu. Njegovi teoretski deli *Schönberg in njegova šola* (1947) in *Uvod v dvanaajsttotsko glasbo* (1949) predstavljata pomemben prispevek k proučevanju tega še vedno problematičnega sistema.

Večji del pristašev dodekafonije sledi Webernovim načelom strogega serielnega sistema. Leta 1949 je ta sistem doživel zelo važno izpopolnitev: Olivier Messiaen (1908) je na tečaju sodobne glasbe v Darmstadtu komponiral klavirsko etudo *Mode de valeurs et d'intensités*. V tej skladbi je dotedanjo svobodo v oblikovanju vseh elementov vkljenil v strogi, vnaprej preračunani sistem. V serije je konstruiral tudi trajanje posameznih tonov, njih jakost in zvočno barvo. S tem je odpravil vsako naključje — skladba je v vseh elementih vnaprej *totalno organizirana*. Tega sistema so se oprijeli mnogi skladatelji po svetu, kar pa ni čudno, saj nudi mnogim podpovprečno talentiranim ustvarjalcem možnost skoraj matematičnega sistema dela in ne zahteva dosti intuicije in inspiracije. Ker se ta sistem v današnjem času umetno forsira v nekaterih glasbenih središčih zahodne Evrope in Amerike, se je v poslednjih letih v njegovem imenu izvršilo mnogo zlorab. Najpomembnejši tvorci tega sistema so Francoz Pierre Boulez, Italijan Luigi Nono in deloma Nemec Karlheinz Stockhausen.

Vse našete novosti v glasbeni govorici so se znašle z malo zakasnitvijo tudi v snovanju jugoslovanskih skladateljev. Politonalnost in predvsem atonalnost zajema med dvema vojnoma večino naših skladateljev, ki težje sicer bolj k ustvarjanju tipa Stravinski, Hindemith, Honegger ali Bartók, kot k posnemanju Schönbergovih atonalnih del. Dvanaajsttotski sistem pa je bil deležen manjše pozornosti predvsem zato, ker se

je večina naših ustvarjalcev naslonila na narodni izraz, ki pa je v bistvu nasproten takšnemu sistemu. Po drugi svetovni vojni je zlasti mlajša generacija odločno posegla po atonalnosti, v zadnjem času pa vedno več skladateljev sledi zahodno evropskim vzorom in uvaja v svoj jezik tudi dodekafonijo in celo totalno organizacijo.

(Se bo nadaljevalo)

KOLONIALNI VOJAK

Janez Menart

Skrbel sem za ženo in konje
in polje in troje otrok.
Vsenaokrog
bilo ni nobene vojne.
Bilo je le morje njiv
in rž, ki je h koncu zorela.
Bilo je čez glavo dela.
A vendar je poštar prinesel poziv.

Pod mojo čelado
bilo ni besede svoboda
in ne domovina.
Bilo je le ženino pismo
in duh naftalina
in nekaj o nas, ki da smo,
in onih, ki niso,
predvsem pa »jeklena armada«,
težak telečnjak, brzostrelka,
obleka kot lev močerada
in vodja oddelka.

In prvič v življenju sem gledal
visoko z neba kakor ptica
na njive in hoste v zelenju
in prvič zagledal sem morje
in škrbaste bele goré, ki za nami
zašle so v obzorje;
in gledal sem ladje in mesta in džungle
in potlej, omamljen z brnenjem noči,

RAZVOJ GLASBENE MISLI 20. STOLETJA

Ivo Petrić

(Nadaljevanje)

VI

Leta 1909 je italijanski pesnik Marinetti objavil prvi futuristični manifest, v katerem je zapisal tudi tole: ... *izjavljamo, da svet stremi za novim idealom: lepoto gibanja ... nočne vibracije arsenalov in gradbišč pod njihovimi električnimi meseci — železniške postaje s požrešnimi vijugami kadečih se kač — mostovi, ki se kot telovadci poganjajo preko sončnih rek ...* Priključili so se mu slikarji Carlo Carrà, Umberto Boccioni in Luigi Russolo. Glasba se je futurizmu pridružila sprva bolj plaho. Skladatelj Ballila Pratella je v letih 1910, 1911 in 1912 izdal tri futuristične manifeste, v praksi pa pokazal kaj pičle rezultate. Glavnemu geslu futurizma: gibanju in iskanju četrte dimenzije v življenjskem utripu in ritmu strojev naraščajoče industrializacije, pa s posnemanjem impresionizma in verističnih manir ni mogel slediti. Šele slikar Luigi Russolo (1885—1947) je odkril pravi smisel futurizma v glasbi: šum kot izrazno sredstvo. S pomočjo Uga Piatta je do leta 1916 skonstruiral 21 instrumentov za izvajanje šumov in jih imenoval *intonarumori*. Le-ti so bili uglaseni v nekakšnih lestvicah z vmesnimi mikrointervali in glissandi. Takšen instrument je prvič zazvenel v juniju leta 1913 v Teatro Storchio v Modeni. Njegov izumitelj je tedaj zapisal: ... *mi futuristi smo zelo ljubili glasbo velikih mojstrov Beethovna in Wagnerja, a sedaj je tega dovolj. Iskati idealne kombinacije šumov cestne železnice in motorjev je mnogo večji užitek ... tudi zvokov nove vojne ne bomo zavrgli ...* Kasneje je Russolo svoj izum še izpopolnil in ga dal celo patentirati. Novi instrument, ki je bil podoben harmoniju, se je imenoval *rumorarmonio*. S tipkami je izvajal šume v lestvicah, ki so vsebovale tudi $\frac{1}{4}$ in $\frac{1}{8}$ tonov.

Takšna glasba je seveda služila bolj kot scensko dopolnilo in je v tistem času vzbudila precej zanimanja. Russolovi poizkusi pa so dobili svojo umetniško veljavo šele po drugi svetovni vojni v delih neofuturistov, le da so ti posegli po šumih na čisto svoj način.

Pomembnejši za razvoj glasbene misli tistega časa je bil glasbeni *naturalizem*, ki je delno izšel iz futuristične estetike. Kot umetnost, ki se je naslanjala izključno na izvenglasbene pobude, predstavlja naturalizem zadnjo stopnjo v razvoju programske glasbe. Novo življenje, stroji, tovarne, nesluteni razvoj prometa — vse to je vplivalo na izbiro

umetnikovih sižejev. Skladatelji so skušali — za razliko od futurističnih umetnikov — s tradicionalnimi instrumenti pričarati vzdušje tega novega življenjskega utripa ali pa globlje zajeti smisel vseh izprememb v človekovem življenju. Nekaj naturalizma zasledimo že v Satiejevem baletu *Parade* (1917), katerega partitura navaja celo pisalni stroj. Zelo tehten prispevek h glasbenemu naturalizmu pa je dal Arthur Honegger (1892—1955) z deli *Pacific 231*, kjer s toni slika divjo vožnjo težke lokomotive, in *Rugby* — himno veselja nad življenjem in gibanjem v tem surovem športu. Leta 1926 je ruski skladatelj Aleksander Mosolov (1900) komponiral slovito *Železolibarno* za simfonični orkester. Ob izvedbi so pisali: ... *gibanje in ritmi vodijo eksplozije trobil nad veliko treskajočo frazo, ki sloni na hrupu orkestra* ... In vendar so bila vsa našeta dela napisana tradicionalno in so skušala slediti ustaljenim oblikovnim obrazcem. O *Pacificu* je dejal sam Honegger: *Zasnoval sem ga na velikem figuriranem koralu, ki se zgleduje po oblikovanju Johanna Sebastiana Bacha*.

Močnejši poseg v bistvo glasbene strukture in oblikovanja pomeni *Ballet Mécanique* ameriškega skladatelja Georga Antheila (1900), ki je nastal leta 1927 na pobudo slikarja Fernanda Légerja. Zasedba orkestra je bila zares nenavadna — poleg štirih klavirjev in množice tolkal še instrumenti za izvajanje šumov, avtomobilske sirene in letalski motor. Škandal pri prvi izvedbi je bil seveda nepopisen, odmev ameriške premiere pa takle: ... *Antheilova glasba je eksplodirala v ušesih prestrašenih poslušalcev* ... Najpomembnejši skladatelj naturalistične smeri je Francoz Edgar Varèse (1885), ki živi v Ameriki. Že v manjših komornih delih išče nove zvoke, ki jih oblikuje kot grobe zvočne mase. Takšna prizadevanja so najočitnejša v orkestralni *Arcani* (1927), medtem ko je z izvedbo leta 1931 nastalih *Ionizacij* za 42 tolkal na tečajih za novo glasbo leta 1950 v Darmstadt dal mladi avantgardi nove pobude za neofuturistične poizkuse.

V dvajsetih in tridesetih letih je nastalo več del, predvsem baletov, ki so črpali svojo vsebino v naturalizmu. Omenimo Sergeja Prokofjeva *Pas d'Acier* (1927) — napisan za Sergeja Djagiljeva, Bohuslava Martinůja *Le Raid Merveilleux* (1927), mehiškega skladatelja Charlosa Chaveza (1899) *PS* in ameriškega skladatelja Virgila Thompsona (1896) *Tankstelle* (1932).

VII

Potrebo po obnovitvi klasičnega duha v glasbi so občutili že nekateri romantični skladatelji. Poudarjena subjektivnost romantične glasbe je potisnila namreč v ozadje klasicistična načela, ki so zagotavljala glasbenim delom tako imenovano klasično ravnovesje med vsemi elementi,

ki so zastopani pri nastanku skladbe. Tako je že Musorgski komponiral v »klasičnem slogu«, Čajkovski pa v *Rokokojskih variacijah* za violoncello in orkester in suiti *Mozartiani* izrazil svojo ljubezen do Mozarta. Najpomembnejši obnavljalec klasične tradicije pa je bil Max Reger (1873—1916), njemu je bil polifoni slog Johanna Sebastiana Bacha vzor pri oblikovanju, ki v tistem času ni imelo mnogo pristašev.

Ko je romantika pričela odstopati mesto novim stilnim pobudam, misel na klasične ideale ni zamrla. Francoski skladatelj Vincent d'Indy je na svoje učence v sloviti *Shola Cantorum* leta 1900 naslovil tele besede: *Študirajte stare mojstre in naši boste vzgled, ki bo dal vaši glasbi novih spodbud...* Zanimanje za stare mojstre je rastlo, ustanavljala so se društva, ki so gojila staro glasbo. Znamenita čembalistka Wanda Landowska je pričela s koncerti stare glasbe na tem instrumentu seznanjati občinstvo z deli skoraj pozabljenih skladateljev, sledili pa so ji številni drugi umetniki. Pričel se je naravni proces, kakršnega zasledimo v zgodovini vedno takrat, ko se neki slog povzpne do viška, ko se možnosti izražanja v neki smeri popolnoma izčrpajo. Romantika je s svojimi, na programski umetnosti zasnovanimi nadaljevalci: impresionizmom, ekspresionizmom in končno naturalizmom, izčrpala poslednje možnosti. Novi slog, ki je korenito izpremenil umetnikov odnos do ustvarjanja — neoklasicizem — pomeni torej logično nadaljevanje glasbenega razvoja. Skladatelji so prevzeli iz klasicizma le nekatere značilnosti in jih prekrasili s pridobitvami sodobnega glasbenega jezika. Najvažnejše pa je, da so pričeli izhajati iz glasbene materije same in ta jim je narekovala celotno oblikovanje. Obračali pa se niso samo v klasiko — tudi barok s svojo polifonijo in motoričnim ritmom služi za zgled vrsti del neoklasicizma, ki ga nekateri zato imenujejo tudi *neobarok*.

Neoklasicizem se je razvijal v dveh smereh. Prva sloni na predelavi in stiliziranju starih mojstrov, druga pa brez vsakršnih citatov obuja duh klasicizma. Nekateri skladatelji so v ljubezni do starih mojstrov oživiljali njih dela v raznih transkripcijah ali pa stilizirali njih motive. Omenimo transkripcije starih plesov in napevov za lutnjo Ottorina Respighija in njegovo suito *Ptički* (1927) po motivih Pasquinija, de Gallota, Rameauja in anonimnega angleškega skladatelja 17. stoletja. Kot primer umetniške stilizacije motivov pa navajamo Casellovo *Scarlatiano* (1926), Stravinskega *Pulcinello* (1919) po motivih Pergolesija in njegov *Monumentum pro Gesualdo da Venosa*, ki obuja čase madrigala.

Druga, mnogo pomembnejša smer, pa je vključevala neoklasicistične elemente v lastni izraz in postala tako mnogim skladateljem osnovni način izražanja.

V Franciji, deželi impresionizma, je prvi opozoril na možnost in potrebo obnove klasičnih načel Eric Satie (1866—1925). Satie, sprva prijatelj in pristaš Debussyja, kasneje zagrizen nasprotnik impresionistične estetike, ustvari vrsto del v jasnem, enostavnem slogu, ki odpira pota vrsti francoskih skladateljev — neoklasicistov. Zanj so bili impresionisti vse preveč v svoj svet zasanjani umetniki, ki niso imeli pravega stika z vsakdanjim življenjem. Ko ga je Debussy kritiziral, da slabo obvlada glasbeno oblikoslovje, je napisal *Tri skladbe v obliki hruške, z nečim, kar spominja na začetek, njegovim nadaljevanjem, dodatkom in ponavljanjem*. S tem je hudomušno meril na Debussyja, ki bi po njegovem opeval celo hruško. Satie se je boril zoper impresionizem predvsem s satiro, manj z vzornim kompozicijskim stavkom, saj njegova dela danes ne predstavljajo večje umetniške vrednosti. Pomemben je predvsem zato, ker je sprožil reakcijo na programsko zasnovano umetnost.

Prvi, ki je praktično, pa tudi umetniško dognano sledil novim pobudam, je bil pravzaprav že Maurice Ravel, čeprav njegov jezik izhaja iz impresionizma. S precizno in jasno fakturo svojih del kaže pot kasnejšim skladateljem in jih opozarja na vrednote klasicističnega snovanja. V tej zvezi omenimo samo njegovo suito *Couperinov grob* (1914—17). Zelo močne črte neoklasicističnega snovanja kaže zreli opus Alberta Roussela, v katerem prevladuje motorični ritem in klena tematika. Gradnja njegovih simfonij in ostalih simfoničnih del išče vzore v klasičnih mojstrovinah.

Izredne zasluge za prerod francoske glasbe v tistih letih je imel književnik Jean Cocteau (1892). Sprva je bil tudi on somišljenik Debussyja in Ravela, a je kmalu postal pristaš Satieja in njegovih prevratnih idej. V članku *Le coq et l'Arlequin* (1916) manifestira njune skupne umetniške nazore, na podlagi katerih se je kasneje osnovala skladateljska grupa *Les six*. V lokalu *Le Boeuf sur la Toit*, katerega soustanovitelj je bil Cocteau, se je zbirala vsa umetniška avantgarda Pariza, ki je tedaj slovel kot svetovni glasbeni center. Cocteaujeve besede ... *dovolj nam je oblakov, valov, akvarijev, vil in nočnih vonjav... potrebna nam je glasba za vsak dan, v kateri se bom počutil kakor doma. Music hall, cirkus, ameriški črnski orkestri, vse to lahko oplodi umetniškovo fantazijo...* so oznanjale nove poglede v umetnosti. Cocteau je v kasnejših letih mnogo sodeloval s Stravinskim in ustvaril vrsto tekstov za njegove neoklasicistične stvaritve.

Francoska glasba se je res oprijela teh gesel. Stroji, jazz, sport in vsakdanje življenje so nudili obliko spodbud za umetniško oblikovanje. Tako je nastala popolnoma nova estetika, ki je zanikavala impresio-

nizem, pa tudi težko wagnerjansko filozofijo. Oprijela se je neoklasicističnega izraza, delno tudi naturalistične estetike, vse to pa spojila z značilnim francoskim čutom za pravo mero in eleganco. Tako je neoklasicizem v Franciji zrasel preko naturalizma v popolnoma svojsko smer. Polagoma pa so tudi v njem programski elementi, ki so sprva prevladovali, odstopili mesto absolutnemu snovanju, ki je postavljalo v ospredje čiste glasbene zakone.

Satie in Cocteau sta botrovala skupini skladateljev, ki ji je kritik Henry Collet vzdal ime *Les six* — šestorica, ko jih je v listu *Comoedia* primerjal z rusko mogočno peščico. Darius Milhaud je leta 1949 v avtobiografiji *Notes sans musique* napisal o tem sledeče: *Collet je popolnoma svojevoljno izbral šest imen: Auricovo, Dureyevno, Honeggerjevo, Poulencovo, Tailleferrovo in moje — samo zato, ker smo bili dobri prijatelji in ker so se naša dela izvajala na skupnih koncertih. Ni ga zanimala razlika med našimi temperamenti in hotenji. Toda zaman bi se bilo upirati! Članek je tako odjeknil v glasbenem svetu, da je bila skupina ustanovljena in jaz — hočeš nočeš — njen član.* O Dariusu Milhaudu smo govorili že v zvezi s politonalnostjo. Njegov neverjetno obsežni opus lahko zvečine uvrstimo v neoklasicizem. Zanj je značilna južnjaška vedrina, lahkotnost izraza, nagnjenost k plesnim ritmom in eksotičnim vplivom. V njegovih delih zasledimo dramatične stvaritve, pa spet dela, ki mejijo na zabavno glasbo. Svojemu delu ni bil nikoli pretirano strog kritik, zato mu je izpod plodnega peresa ušla marsikatera nepotrebna nota.

Arthur Honegger je nedvomno najpomembnejši francoski skladatelj po Debussyju in Ravelu. Rodil se je švicarskim staršem v Le Havru in si ga zato laste tako Francozi kot Švicarji. Vendar je njegova umetnost tipično francoska, čeprav precej drugačna od Milhaudove. Oboževal je Bachovo polifonijo, ki je osnova njegovih monumentalnih oratorijev in simfonij. Leta 1927 je komponiral lirično tragedijo *Antigona* na tekst Jeana Cocteauja, ki je to Sophoklovo delo presadil v današnji čas s pojasnilom: *Poizkus, fotografirati Grčijo iz letala, je bil nadvse mamljiv. Učinek takšnega pogleda je bil resnično nov. Iz ptičje perspektive izginejo namreč marsikateri velike lepote, medtem ko druge izstopijo v nepričakovanih zgostitvah, blokih, sencah, kotih in linijah. Morda je moj poizkus nov način oživiljanja starih mojstrov in ...* Honeggerjeva večja dela izdajajo nagnjenost k dramatični patetiki, medtem ko je v nekaterih manjših stvaritvah, predvsem v *Poletnem pastoralu* (1920), *Concertu da camera za flavto, angleški rog in godala* (1945) in *Concertinu za klavir in orkester* (1942) z opaznimi jazzovskimi elementi, in pa v vrsti komornih del izrazit neoklasicist.

Ostali člani šestorice ne dosežajo Honeggerjeve in Milhaudove pomembnosti, nesoglasja v estetskih pogledih so pripomogla, da se je skupina kmalu razšla. Vzpodbudila pa je vrsto skladateljev, ki so se v kasnejših letih združevali v podobne skupine. Omenimo Satiejevo *Solo iz Arceuila*, dalje skupini *Zodijak* in *Jeune France*, iz katere izhajata pomembna skladatelja André Jolivet (1905) in Olivier Messiaen (1908). Med francoskimi neoklasicisti omenimo še Jacquesa Iberta (1890—1962) in Jeana Françaixa (1912), ki sta sledila lahkotnejši muzi ter uspevata bolj pri publiki kot pri strogih kritikih.

V Italiji, deželi operne umetnosti, kjer je ob prelomu stoletja kraljeval verizem, se je zoper tradicijo najvneteje boril Alfredo Casella (1883—1947). Pred njim so sicer skladatelji Ferruccio Busoni (1866—1924), Ildebrando Pizzetti (1880), Francesco Malipiero (1882), delno pa tudi Ottorino Respighi, z uvajanjem sodobne govorice vnesli svežega duha v italijansko glasbo, vendar so njih prizadevanja še vedno slonela na tradiciji. Alfredo Casella pa je skušal vrniti italijanski glasbi sijaj izza časov Vivaldija, Boccherinija in Scarlattija. Osvobodil jo je pretirane navezanosti na izvenglasbene pobude z naslonom na baročno motoriko, kleno izražanje in klasično oblikovanje. Boril se je zoper sladkobnost *bel canta*, banaliziranje in plehkost glasbenih idej. V programsko knjižico ob prvi izvedbi svojega *Koncerta za godalni kvartet* (1924) je zapisal: *Koncert sodi v tretjo fazo mojega ustvarjanja. V delu sem prvič dosegel to, kar iščem že petnajst let: moderen italijanski slog.* Casella velja za predhodnika vrste sodobnih italijanskih skladateljev, ki ne sledijo slavni operni tradiciji, marveč skušajo korakati vstric z najsodobnejšimi tokovi evropske glasbe.

Igor Stravinski velja še danes za najpomembnejšega neoklasicista. Že v *Zgodbi o vojaku* (1918) išče nov način izražanja, ki se kasneje oblikuje v tipičen, neponovljiv slog. Osebna nota Stravinskega je namreč tako močna, da vtisne pečat vsakemu delu, najsi je komponirano na osnovi motivov starih mojstrov, kot parodija klasicizma in romantike ali pa v dodekafonski tehniki. Čeprav bi zato njegovemu snovanju najbolj odgovarjala oznaka *à la Stravinski*, vendarle večji del njegovih skladb odgovarja neoklasicističnim načelom. Stravinski je prišel v obnavljanju klasicizma celo tako daleč, da je svoj glasbeni jezik poenostavil do skrajnih meja. Ko se je v oratorijski operi *Oedipus Rex* leta 1926 priklonil vzorom starih oper, je dokončno razočaral številne ljubitelje svoje muze. Asketska ekonomičnost in arhaiziranje v slogu številčne opere pomeni v tisti dobi osamljen primer, ker tudi v glasbenem jeziku odklanja sleherno atonalnost. Posebno pikro ga je napadel Arnold

Schönberg v tekstu svojih zborovskih *Satir* op. 28, ki se v svobodnem prevodu glasi:

*Kdo vendar tu razgraja?
To je vendar mali Modernsky!
Pustil si je odstriči čopko
in sedaj kar dobro izgleda!
Kakor pristni umetni lasje,
kakor pristna lasulja!
Popolnoma (kot si to mali Modernsky predstavlja)
popolnoma kakor »papa« Bach!*

Kasneje je Stravinski pripravil še marsikatero presenečenje glasbenim strokovnjakom, ki niso vedeli, kam bi z njegovimi večnimi poizkusi, ustvariti nekaj novega, originalnega. Vendar je svoj jezik v letih pred drugo svetovno vojno in kasneje močno zaostрил, končno pa leta 1952 zašel celo v dodekafonijo, ki pa jo je spet neoklasicistično pojmoval.

Neoklasicizem veje tudi iz celotnega opusa Sergeja Prokofjeva, le da je v mladosti barvan ekspresionistično in sem in tja šegavo-groteskno, kasneje pa izraziteje folklorno, z močnim liričnim pridihom. Jasnost njegovega stavka in gradnja po vzoru klasičnih mojstrov razodevata njegovo ljubezen do klasicizma. Sam je v razmišljanju o svojem delu postavil ta element na prvo mesto in mu ostal zvest vse življenje. Najlepši zgled neoklasicizma sploh predstavlja njegova *Klasična simfonija* (1916—17). Sam je dejal, da je želel napisati z njo simfonijo, kakršno bi napisal Mozart, če bi živel v 20. stoletju. Že omenjeni češki skladatelj Bohuslav Martinů sledi skoraj dosledno neoklasicistični tradiciji, ki jo snuje v narodnem izročilu, pa spet v strogih oblikah, temelječih na baročni motoriki. To zapažamo zlasti v *Partiti* (1931), *Concertu grossu* (1938), številnih koncertantnih delih in vedri *Simfonietti La Jola*. Vedrina in sproščenost njegovih del predstavljata potrebno dopolnilo in protiutež mračnejšim delom mnogih sodobnih skladateljev. Pomembno delo neoklasicizma je ena zadnjih stvaritev Manuela de Falle *Koncert za čembalo in komorni orkester* (1923—26), napisan za Wando Landowsko.

Posebno poglavje neoklasicizma predstavlja snovanje nemškega skladatelja Paula Hindemitha (1895). Njemu je edinemu poleg Schönberga uspelo sistematično urediti lastni glasbeni jezik: teoretsko predvsem v delu *Unterweisung im Tonsatz* (1937—39) in praktično v lastnih skladbah. Njegov sistem je veljal dolga leta kot protiutež dvanajst-tonskemu sistemu. Sprva je bil Hindemith pod vplivom romantike, kasneje tudi ekspresionizma (enodejanke *Mörder, Hoffnung der Frauen* — 1919, *Sancta Susana* — 1921). V tem času pripiše nekemu stavku svoje

Sonate za solo violo: V besnečem tempu, divje. Lepota tona ni važna. V uvodu svoje klavirske Suite 1922 napiše sledeče: Ne oziraj se na to, kar si se naučil v šoli. Ne razmišljaj, ali boš udaril dis s četrnim ali petim prstom. Igraj skladbo divjaško, a vedno v enakomernem ritmu, kakor stroj. Imej klavir za zanimivo tolkalo in se po tem ravnaj! Celo sled dadaizma zasledimo v nekaterih njegovih scenskih delih iz teh let.

Ko je postopoma umiril svoj izraz in našel mesto svojem ustvarjanju v sodobni glasbeni umetnosti, je razvil povsem svojski slog, ki je slonel na dosledno izpeljanem sistemu. Kljub avantgardnemu stališču Hindemith ni podrl vseh mostov za seboj: gradil je na izročilu in spoštoval predvsem barok in klasiko in v nji vnašal svoj zvočni svet. Ustvaril je tako imenovano *ново tonalnost* — to je v nekem tonskem centru zasidrano atonalnost, ki gradi akordiko na osnovah sekunde in kvarte. Tako je nastala nekakšna kvartna harmonija. Hindemith je vse znane akordne tvorbe razdelil v tabelo po njih jakosti in izrazni moči. Njegov kompozicijski stavek pa izhaja iz polifonije, katere tematski material obravnava v nekakšni sukcesivni politonalnosti, to je z nenadnimi preskoki iz tonalitete v tonaliteto. Nekatera njegova dela nosijo oznako n. pr.: *Simfonija v ES*. S tem ni mišljen niti Es dur niti es mol, ampak označuje ton es kot tonalni center, h kateremu težijo harmonije in melodika. V oblikovnem pogledu slone njegova dela na klasičnih oblikah, ki jih gradi največkrat s pomočjo kanoničnega imitiranja.

Hindemith je napisal poleg nepregledne vrste odrskih, koncertatnih, simfoničnih in komornih del tudi vrsto skladb za potrebe amaterskega, predvsem mladinskega muziciranja in glasbenega šolstva. S tem je ustvaril tip tako imenovane *uporabne glasbe* — *Gebrauchsmusik*. Z njo je v sodobnem glasbenem jeziku nudil možnost sproščenega muziciranja, obenem pa učni material za potrebe glasbenega šolstva, ki žal še danes sloni na estetsko in tehnično zastareli literaturi. V vrsti sonat za vse instrumente simfoničnega orkestra pa je postavil temelj literaturi pihalnih instrumentov, ki je do tedaj skoraj ni bilo. Med številnimi deli, ustvarjenimi za nepoklicne glasbenike, predvsem mladino, omenimo *Plöner Musiktag* (1932), komponiran za amaterske glasbene svečanosti v mestecu Plönu.

Leta 1935 je moral Hindemith zapustiti domovino zaradi nacističnega preganjanja in se je med drugo svetovno vojno naselil v Združenih državah Amerike. Tu je leta 1942 izdal zbirko klavirskih interludijev in fug z naslovom *Ludus tonalis*, ki zgoščeno demonstrira njegova teoretska prizadevanja.

Prve neoklasicistične elemente je v našo glasbeno tvornost zanesel Slavko Osterc (1895—1941). Za svojega študija v Pragi je imel možnost

spoznati vse številne tokove v tedanji evropski glasbi. Neoklasicizem mu je kot umetniku najbolj ustrežal in mu služil kot osnova v vseh skladbah, v katere je vdahnil svoje ideje, zdaj satirično-groteskne, zdaj dramatično-lirične. Najrazvidnejši pa je v njegovih koncertantnih in komornih delih. Svoje poglede na glasbeno materijo je Osterc vcepil tudi svojim učencem. Med njimi se je neoklasicističnega vzora najbolj oprijel Primož Ramovš, za njim pa tudi nekateri starejši in mlajši skladatelji. Med Hrvati se delno naslanja na neoklasicizem Bruno Bjelinski (1909), med Srbi pa zlasti po drugi svetovni vojni Milan Ristić (1908). Delne vplive takšnega snovanja zasledimo sicer pri vrsti jugoslovanskih skladateljev, le da ti izhajajo bolj iz tonalnosti, ki jo skušajo neoklasicistično obravnavati.

VIII

Po prvi svetovni vojni opazamo v umetni glasbi vse česče vplive raznih eksotičnih kultur. Pojavijo se jazzovski vplivi, primitivizem in arhaiziranje. Jazz, ki je razvil svojevrstno reproduktivno kulturo z močnim nacionalnim izrazom ameriških črncev, nudi mnogim skladateljem vir osvežitve njih glasbenega jezika predvsem v ritmičnem pogledu in načinu interpretacije. Igor Stravinski je že leta 1918 napisal svoj prvi *Rag-time* v *Zgodbi o vojaku*. Kasneje črpa pobude v jazzu predvsem ritem njegovih del. Najizraziteje pa sledi tem vplivom v slovitem *Ebony Concertu* (1945), ki ga je napisal za orkester Woody Hermana. Skladba, ki je napisana za veliko jazz zasedbo — *big band* — predstavlja po besedah nekega kritika *jazz-neoklasicistično sonatino za orkester*.

Razumljivo je, da so vplive jazza srkali predvsem ameriški skladatelji, ki so bili z njim vsekakor v najtesnejšem stiku. Med mnogimi tovrstnimi deli omenimo Aarona Coplanda (1900) *Klavirski koncert* iz leta 1927, katerega zadnji stavek nosi podnaslov *Essay in jazz*. Svojevrstni spoj jazzu z dvanajsttotsko tehniko predstavlja Rolfa Liebermanna (1910) *Concerto for jazz band and symphony orchestra* iz leta 1954, kjer je jazz orkester obravnavan kot soli v baročnem koncertu grossu, simfonični orkester pa kot tutti. V izmenjavi tradicionalnih stavkov s tipičnimi plesi *jump*, *blues*, *boogie-woogie* in *mambo* gradi skladatelj na podlagi dodekafonske serije vrsto kontrastnih odstavkov. Vplive jazzu zasledimo lahko v delih mnogih skladateljev našega stoletja od Ravela, Honeggerja, Milhauda, Hindemitha, Křeneka do mlajših: Henzeja idr.

Pomemben vpliv na sodobno evropsko glasbeno kulturo imajo tudi vzhodne glasbene kulture. Že v impresionizmu zasledimo pentatonsko snovanje, kasneje pa nekateri skladatelji zavestno proučujejo razne značilnosti posameznih folklornih območij Afrike in Azije. André Jolivet

je zlasti v svojem *Klavirskem koncertu* (1948—1950), s podnaslovom *Equatoriales*, uporabil afriške, azijske in polinezijske ritme. Olivier Messiaen je skrbno proučeval indijski tonski sistem in napisal več del na osnovi vzhodnjaških lestvic. V obsežni *Simfoniji Turangalila* (1946 do 1948) vključuje v orkester tudi *Ondes Martenot*, električni instrument s tipkami izredno ekspresivnega — senzibilnega zvoka, da bi podčrtal eksotična vzdušja. (*Turangalila* pomeni hkrati indijsko žensko ime, naslov ljubezenske pesmi in oznako za ritmični obrazec.) Messiaen je kasneje strastno proučeval ptičje petje po vsem svetu in ga skušal prenesti v svoj tonski svet. Nastala je vrsta prav svojstvenih skladb, v slogu, ki so ga označili *Style Oiseau*. Sam pravi tole: *V vrvežu njihovih napevov nastajajo rafinirani zapleti ritmičnih ostinotov. Njih melodični obrisi, posebno pri kosih, presegajo fantazijo človeške domišljije...* Njegova dela nosijo naslove *Réveil des Oiseaux* — klavirski koncert iz leta 1953, *Oiseaux Exotiques* — 1956, *Premier catalogue d'oiseaux*. Ptičje petje kombinira Messiaen s serierno tehniko, v zadnjem času celo s totalno organizacijo v svojstven jezik, ki pa mu kljub iznajdljivosti manjka kontrastov predvsem v oblikovanju.

V naši literaturi imamo sijajen primer eksotičnega snovanja v *Simfoniji Orienta* Josipa Slavenskega, nastali leta 1934, s prvotnim naslovom *Religiofonija*. Ta v posameznih stavkih na izredno barvit način slika veroizpoved poganov, židov, budistov in muslimanov in njih psihološke značilnosti. Zadnja dva stavka izpovedujeta vero sodobnega človeka v umetnost in delo.

Primer arhaiziranja zasledimo v nekaterih delih Ottorina Respighija — *Gregorijanski koncert za violino in orkester* (1922) in *Miksolidični koncert za klavir in orkester* (1924) — ki bi jih sicer lahko uvrstili v neo-klasicizem. Bolj tehtno arhaiziranje kaže opus nemškega skladatelja Carla Orffa (1895), ki oživlja dobo srednjeveške miselnosti z uporabo elementov tedanje glasbe. Melodika, ki je vseskozi primitivno diatonska, in harmonija, ki se giblje v značilnih paralelizmih, služi za ritmično razgiban stavek, obarvan z domiselno instrumentacijo. Manjka pa njegovi glasbi potrebnih kontrastnih elementov in zato učinkuje ta v celoti dokaj monotono. Najboljše njegovo delo je kantata *Carmina burana* (1937), del trilogije *Trionfi*, ki sloni na latinskih tekstih posvete vsebine iz istoimenskega srednjeveškega zbornika in obravnava razvratno življenje tiste dobe.

Nekateri skladatelji posegajo po arhaičnih sižejih bolj po vsebinski plati in jih obravnavajo s tradicionalnimi kompozicijskimi prijemi.

(Konec prihodnjic)

RAZVOJ GLASBENE MISLI 20. STOLETJA

(Konec)

Ivo Petrić

IX

Pota sodobne glasbe med dvema vojnama kažejo na izredno pestrost in prepletanje različnih stilnih tokov, med katerimi zavzemajo najvidnejše mesto ekspresionizem, neoklasicizem in nacionalne šole. Skladatelji se oprijemajo zdaj enega načina, zdaj drugega ali pa združujejo značilnosti več smeri, pač v skladu s svojimi temperamenti in hotenji. Glasbeni jezik sledi vsem možnim načinom izražanja: od tonalne tradicije do svobodne atonalnosti, ki je našla v Hindemithovi novi tonalnosti najbolj izdelan sistem, poleg atonalnosti, ki je izhajala iz folklornih značilnosti in dvanajsttonskega sistema.

Ne glede na omenjene sisteme glasbenega jezika in razne estetske tokove pa teži razvoj v teh letih vse bolj v dve smeri. Večji del umetnikov ustvarja iz neke globlje notranje potrebe in se ne zmeni za novotarije, sprejema jih le, če mu to narekuje vsebina samih del. To so tako imenovani izpovedni umetniki. Nekateri skladatelji pa skušajo v svojih delih za vsako ceno združiti izpoved z novimi tehničnimi prijemi ali celo s popolnoma novimi elementi glasbenega jezika. Pri tem nemalokrat zaidejo v eksperimentiranje, ki jih zaradi izrazitega preizkušanja nove materije zavede v prazno igro z zvoki. In vendar so ti skladatelji tista gonilna sila, brez katere si ne bi mogli zamišljati glasbenega napredka. Najbolj je v tem času zanemarjena uporabna glasba, ki edina lahko vzbudi pri izvajalcih ljubezen do sodobne glasbe. Velikanska večina iz zastarelega šolskega sistema zraslih vrhunskih umetnikov namreč dosledno odklanja naprednejšo umetnost in se zateka k preizkušeni literaturi in tako kroji okus poslušalcev, ki so že na začetku stoletja izgubili pristni kontakt z glasbenim razvojem. Redki poizkusi na tem področju — Bartókova zbirka 153 klavirskih miniaturnih *Mikrokosmos* (1926—1937) in nekatera Hindemithova dela — niso uspeli zamašiti vseh vrzeli. Tako ostaja to usodno vprašanje še danes odprto. Ali ga bodo bodoče generacije uspele rešiti?

Pred drugo svetovno vojno so skušali zanimanje za sodobno glasbo večati številni v ta namen prirejeni festivali. Najpomembnejši med njimi v Donaueschingenu, Baden-Badnu, Benetkah in vsakoletni festival Mednarodnega združenja za sodobno glasbo (*SIMC* — *Société Internationale*

de Musique Contemporaine). Posebno poslednji, ki so jih ustanovili leta 1922 v Salzburgu na koncertih sodobne glasbe zbrani skladatelji, predstavljajo vsako leto nova dela predvsem mlajših skladateljev. Po pravilih tega združenja izbira v ta namen izvoljena žirija skladbe po posebnem ključu, ki zagotavlja tudi manjšim sekcijam udeležbo na festivalih vsaj vsako tretje leto. Na teh festivalih so sodelovali med obema vojnama skoraj vsi vidnejši skladatelji z vsega sveta. Tudi jugoslovanski skladatelji so včlanjeni v to zvezo — pred drugo svetovno vojno je v njej aktivno sodeloval naš skladatelj Slavko Osterc, ki je bil član žirije za festival v Parizu (1937), s svojimi deli pa je nastopil na festivalih v Pragi, Londonu in Varšavi. Od ostalih skladateljev so na teh festivalih sodelovali še Demetrij Žebre, Miloje Milojević in Milan Ristić. Po drugi svetovni vojni pa Matija Bravničar, Dušan Radić, Alojz Srebotnjak, Milko Kelemen in Ruben Radica.

V tem času so se pričeli uveljavljati tudi nekateri narodi, ki niso imeli močnejše tradicije v glasbeni ustvarjalnosti. Tako je generacija ameriških skladateljev, rojenih pred začetkom stoletja, uspela ustvariti tipičen ameriški izraz, ki je slonel deloma na narodnem izročilu, jazzu in evropskih vplivih. Mnogi med njimi so namreč študirali pri Nadji Boulanger (1886), ki je poučevala nadarjene ameriške skladatelje — štipendiste v posebni vili blizu Pariza. Med njimi pa je vsekakor izjema Charles Ives (1874—1954), samosvoj ustvarjalec, ki je že pred Stravinskim uporabljal poliritmijo, komponiral politonalno, ko je bil Milhaud šele dve leti star, in precej pred Hábo eksperimentiral s četrttoni. Zanimivo je, da je svet za njegova prizadevanja izvedel šele po njegovi smrti, čeprav je nekaj priznanja dobil nekaj let pred smrtjo s podelitvijo Pulitzerjeve nagrade za *III. simfonijo*. Izvirnost idej in način uporabe glasbenih sredstev v njegovih delih prekaša marsikatero avantgardne poizkuse vse do današnjih dni.

Ameriški skladatelji so imeli v boju za priznanje svoje umetnosti prav posebno stališče. Večina priseljenega prebivalstva, ki tvori jedro ameriških narodov, ni bila naklonjena resni umetnosti, kaj šele eksperimentom. Zato je razumljivo, da je velika večina skladateljev hodila sprva zmernejša pota, ki naj bi pridobila pristaše glasbene umetnosti. Med tradicionalnimi skladatelji so se najbolj uveljavili že omenjeni Aaron Copland, Samuel Barber (1910), Walter Piston (1894) in Paul Creston (1906). Med drznejše snovalce, ki pa grade na vzgledih evropske avantgarde, štejemo Henryja Cowella (1897), Carlosa Salzedo (1885 do 1961), italijanskega priseljenca Giana Carla Menottija, Roy Harris (1898), Rogera Sessionsa (1896) in Williama Schumana (1910). Pomembnejši avantgardisti pa so bili v svojem času že omenjena George Antheil

in Edgar Varèse, medtem ko drzni in problematični novator John Cage (1912) v svojih eksperimentih prekaša danes celo evropske ustvarjalce.

Na angleškem otoku, kjer že od časov Purcella sem niso imeli pomembnejših skladateljev, deluje cela generacija ustvarjalcev, ki je uspela vrniti angleški glasbi prejšnji ugled. Nekateri med njimi posežejo resneje tudi v najsodobnejše snovanje. Celo častitljivi Ralph Vaughan Williams (1872—1958) je v poslednjih delih zamenjal romantični izraz s sodobnejšo govorico. Sledili so mu William Walton (1902) z znano suito iz baleta *Façade* (1926), Michael Tippett (1905), ki teži k enostavnosti in se zgleduje včasih tudi v črnski duhovni pesmi, in pa Benjamin Britten (1913), ki je dosegel med vsemi največji mednarodni ugled. Njemu je uspelo združiti sodobni izraz z enostavnostjo in okusom. Pred drugo svetovno vojno je zaslovel z *Variacijami na temo Franka Bridgea* (1937), predvsem pa s sijajnim ciklom za sopran in godalni orkester *Les Illuminations* (1939), v katerem si je ustvaril že povsem svojski izraz. Znamenita je tudi njegova *Serenada za tenor, rog in godala* iz leta 1943. Po vojni pa Britten napiše vsako leto po eno opero, ki mu postane odslej glavna izpovedna oblika. In vendar velja njegova prva opera *Peter Grimes* (1945), ki črpa snov iz življenja ribičev, za njegovo najboljšo stvaritev. Britten odklanja načelno vse pretirane eksperimente in se skuša približati okusu izvajalcev in poslušalcev, ne da bi pri tem zašel v plehkost. Njegov neoklasicistični jezik le redko sega po atonalnih tvorbah.

Na Nizozemskem sta že Sam Dresden (1881) in Daniel Ruyneman (1886) z entuziazmom pripravljala pot sodobni glasbi. Ta dobi v osebi Willema Pijpera (1894—1947) najmočnejšega predstavnika, ki je povezoval atonalnost in neoklasicistični slog s svojevrstno umetniško naravo. Trenutno velja za najpomembnejšega živečega skladatelja te dežele Henk Badings (1907), ki v poslednjem času posega po najsodobnejših izraznih sredstvih.

Kljub heterogenosti glasbenih hotenj pa je v času pred drugo svetovno vojno dosegel splošno svetovno priznanje le tisti del umetnikov, ki ni hodil najekstremnejših potov. Nacionalna smer, neoklasicizem in ostanki tradicije s svojimi predstavniki Prokofjevom, Stravinskim, Hindemithom, Honeggerjem in Bartókom vodijo neenakopraven boj z akademskim okusom svetovnih koncertnih dvoran in opernih hiš. Drznejši snovalci in iskalci novega, med njimi vsa dodekafonska šola, ostajajo izven oficialnih glasbenih dogodkov in le redki oboževalci razumejo njihovo prizadevanje. Zato je ostal krog teh skladateljev sorazmerno zelo majhen. Poleg skladateljev dunajske šole in njihovih neposrednih naslednikov Egon Wellesza (1885), Ernesta Křeneka, Hansa Jelineka (1901) in Hansa Ericha Apostela (1901) prično pred drugo svetovno vojno

slediti dodekafoniji, čeprav zelo svobodno, Italijan Luigi Dallapiccola, Švicar Frank Martin (1890), Grk Nikos Skalkotas (1904—1949), Nemec Herbert Eimert (1897) in deloma tudi že omenjeni Alois Hába. Razmah radiofonije in gramofonske industrije je obetal sicer izboljšanje in večje možnosti za uveljavitev eksperimentalne glasbe, vendar korenite izpremembe v tej smeri dočaka šele čas po drugi svetovni vojni.

X

Normalni razvoj sodobne glasbene umetnosti so v marsičem zavirale že priprave na drugo svetovno vojno. Nekateri vidni skladatelji zabredejo v tem času v konflikte z režimi svojih dežel. Tako je moral Paul Hindemith zapustiti Nemčijo že leta 1935. Med drugo svetovno vojno so se zbrali v Združenih državah Amerike Schönberg, Stravinski, Bartók, Hindemith, Milhaud, Křenek, Martinů, Bloch in drugi. Njihovo delovanje v novem svetu je močno vplivalo na ustvarjalnost cele vrste ameriških skladateljev, saj je mnogo pregnanih skladateljev razvilo tu bogato pedagoško dejavnost. Novost za ameriško glasbo je bila predvsem dodekafonija. Okoli Schönberga so se zbrali prvi dodekafonski skladatelji Amerike Ben Weber, Erich Itor Kahn, Milton Babitt in Leon Kirchner.

Med vojno je izšla v Franciji pomembna knjižica Oliviera Messiaena *La Technique de Mon Langage Musicale* (1942), v kateri posveča avtor šest poglavij vprašanjem ritma, štiri melodiki, tri harmoniji in enega oblikovanju. Iz tega je razvidno, da predstavlja ritem osnovni element njegovega glasbenega jezika. Njegovi ritmi izhajajo iz študija indijske glasbene sistematike. Prednost daje konstrukcijam na osnovi praštevil in nemenzurirani ritmiki z občutkom kratkih ritmičnih vrednosti in njih svobodni multiplikaciji. To dosega s svobodno augmentacijo in diminucijo, kjer igrata glavno vlogo enostavna asimetrija in *valeur ajoutée* (dodana vrednost). Često uporablja ritme, ki niso sposobni rakovega postopa, in ritmično izometrijo v ostinatih in ritmičnih kanonih. Messiaen od skladbe do skladbe komplicira svoj ritem, kar ga je leta 1949 končno privedlo, kot smo že omenili, do totalne organizacije. Messiaenova ritmična struktura velja za najbolj komplicirano v sodobni glasbi. V harmonskem in melodičnem smislu izhaja v teh letih iz tako imenovanih modusov, ki jih snuje iz skonstruiranih lestvic — med njimi je ena identična z našo istrsko skalo! — ki jih lahko transponira z omenjenimi možnostmi (*Modes à transpositions limitées*). Takšno izražanje ustvarja sicer določene zvočne zanimivosti, postane pa sčasoma dokaj monotono. Zato se je Messiaen kasneje priključil dodekafoniji in, kot smo že omenili, proučevanju in posnemanju ptičjega petja. Njegov kompozicijski sistem

prinaša mnoge pomembne novosti in odraža nemirno iskanje v glasbenem jeziku našega stoletja.

Po vojni se je s problemi ritma precej ukvarjal tudi nemški skladatelj Boris Blacher (1903). Njegov izum so izpremenljive taktne vrednosti — *variable Metren* — ki se v vsakem sledečem taktu povečajo za eno osminko. Ko doseže na ta način kulminacijo, se število osmink zopet postopno manjša. Blacher pravi: *s tem postane ritem oblikovalec skladbe*. Ta princip je najdoslednje uporabil v sedmih klavirskih *Ornamentih* (1950) in simfonični skladbi *Orchesterornament* (1953).

Po drugi svetovni vojni se je pričel nesluteni razmah sodobne glasbene umetnosti. Največje zasluge pri tem ima nedvomno kranichsteinski institut za sodobno glasbo pri mestecu Darmstadt. Tu so leta 1946 pričeli s poletnimi tečaji sodobne glasbe. Nemčija, ki je bila vsa predvojna leta izolirana od mednarodnega glasbenega življenja, posebno avantgardnega, se je z vso silo trudila nadoknaditi zamujeno in nuditi mladim ustvarjalcem dela Bartóka, Hindemitha, Stravinskega in dodekafonistov. Ker so prvi trije skladatelji kmalu prodrli v svetovne koncertne dvorane in radijske sporede in postali tako dostopni slehernemu poslušalcu, so v Darmstadt prišli podrobneje proučevati dela skladateljev dunajske šole. René Leibowitz, vnet nadaljevalec Schönbergovega izročila, seznanil mlade ustvarjalce z dodekafonijo, Olivier Messiaen izpopolnil Weberново izročilo z uvedbo totalne organizacije, leta 1950 pa Edgar Varèse spodbudi s svojimi *Ionizacijami* k iskanju nove zvočne materije. Ker se je v tem času pojavila tudi konkretna in elektronska glasba, so vsi ti revolucionarni vplivi usodno vplivali na nadaljnji razvoj sodobne glasbe.

XI

Leta 1948 in 1950 sta rojstni letnici konkretne in elektronske glasbe. Električna je sicer že precej prej posegla v glasbeno življenje s konstrukcijo novih instrumentov. Dne 18. aprila 1916 je francoskemu patentnemu uradu prijavil Amerikanec Lee de Forest napravo iz elektronskih cevi, kondenzatorjev in uporov za *proizvajanje glasbenih in drugih tonov*. Raziskave inženirjev in tehnikov so v naslednjih letih rodile zanimive rezultate. Prvi praktično uporabni instrument je konstruiral Rus Leon Teremin in ga demonstriral na vsesovjetskem elektrokongresu istega leta. Največji uspeh pa je imel Maurice Martenot s svojim instrumentom *Ondes Martenot*, ki ga je izumil leta 1928. Tudi *Trautonium*, ki ga je izdelal leta 1930 Friedrich Tarutweins in kasneje izpopolnil Oscar Sala v *Mixtur-Trautonium*, je vzbudil v tistih letih precej zanimanja. Tu omenimo lahko tudi nekatere instrumente, ki s pomočjo

elektrike le jačajo svoj zvok. Sem spadajo vibrafon, marimbafon, klavio-violina, električne kitare itd. Nekateri teh instrumentov so našli pot tudi v simfonično glasbo — posebno Francozi često uporabljajo Ondes Martenot — André Jolivet je napisal celo *Koncert za Martenotove valove in orkester* (1948).

Za začetnika konkretne glasbe velja Pierre Schaeffer, ki je pričel s poizkusi pri francoski radiodifuziji, medtem ko je prve korake v svet elektronske glasbe opravil skladatelj Herbert Eimert s skupino fizikov in tehnikov na radijski postaji Köln. Principi obeh izumov so v bistvu isti, le da se razlikujeta po izvoru zvoka in nekaterih malenkostih v postopku predelave zvočnega materiala. Medtem ko konkretna glasba črpa svoj zvočni svet iz šumov in ropotov konkretnega sveta okoli nas, pa elektronska glasba predeluje umetno pridobljene zvoke ali šume v posebnih električnih generatorjih. Zato so možnosti elektronske glasbe precej večje, učinkujejo pa bolj razumsko in hladneje kot nekateri dosežki konkretne glasbe.

Dejstvo, da ti dve veji glasbenega ustvarjanja ne računata več na izvajalce, ki jih zamenjajo komponisti in tehniki, predstavlja pravcato revolucijo in bistveni poseg v glasbeno življenje. Zvočni svet je sedaj mrtva materija, ki jo z matematično natančnostjo prenesemo na magnetofonski trak — partiture so izpisane v obliki diagramov na milimetrskem papirju! — in nato reproduciramo preko zvočnikov. Izvedba je vsakokrat ista — nepogrešljiva in neodvisna od trenutnega razpoloženja izvajalca. Pojavi se izredno pomembna novost, ki spremlja nastop te glasbe: pojem prostora. To glasbo imenujejo namreč tudi *Raummusik* — *prostorska glasba*, ker jo v večini primerov reproducirajo preko več zvočnikov, ki so razmeščeni v raznih delih dvorane. V to svrho je posneta glasba na več trakov, ki jih nato hkrati reproducirajo. Najpomembnejše raziskave v tej smeri je vršil Karlheinz Stockhausen ... *to nas sili, da zgradimo popolnoma nove koncertne dvorane. Moj ideal je dvorana v obliki krogle, v kateri bi poslušalci v sredini sprejemali zvoke, ki bi prihajali do njihovih ušes z vseh strani enakomerno* ... Ta tehnični futurizem ima predhodnike v poizkusih Paula Hindemitha in Ernsta Tochaja (1887), ki sta leta 1930 priredila prvi koncert, ki je bil reproduciran z gramofona. Glasba je bila v ta namen posebej v naprej posneta in je ni bilo moč živo izvajati.

Pionirji elektronske glasbe v študijih v Kölnu so izpopolnili proces ustvarjanja nove zvočne materije in njene predelave do precejšnje popolnosti. Na razpolago imajo tri aparature, s katerimi ustvarjajo svoje zamisli. Najpomembnejši je *sinus-generator*, ki reproducira *sinus tone*, ki so osnova elektronske glasbene materije. Skladatelji imajo ogromne

možnosti, saj so sinus toni možni v razponu med 50 in 1500 nihaji, imajo lahko 40 različnih dinamičnih stopenj in prav toliko različnih dolžin posameznih tonov. Posebnost tega generatorja je, da lahko poljubno menja alikvotne tone vsakega osnovnega tona in tako ustvari še neznane kombinacije zvoka, ki se imenujejo *Tongemische* — tonske zmesi. Pri tem lahko variira celo jakost posameznih alikvotnih tonov. S to aparaturo dosežejo mikrointervale do $\frac{1}{14}$ tona. Poleg sinus-generatorja uporabljajo še *Rauschgenerator*, ki tvori nekakšne šume v obliki zvočne ploskve — imenujejo jih *beli šumi*. *Impulsgenerator* pa preko posebnih filtrov ustvarja tako imenovani *Knackimpuls*, ki daje kratke zvočne točke. Ves ta osnovni zvočni material lahko obdelujejo na različne načine, kombinirajo, snemajo drug preko drugega (*play back*), filtrirajo in izpreminjajo, dokler ne dobe zaželenih kombinacij zvokov oziroma šumov. Kölnska šola je najpomembnejša skupina elektronskih skladateljev. Poleg že omenjenega Herberta Eimerta so se v njej najbolj uveljavili Karlheinz Stockhausen z delom *Gesang der Jünglinge* (1955—1956), v katerem kombinira elektronske zvoke z glasovi otrok, Ernst Křenek z oratorijem *Spiritus Intelligentiae, Sanctus*, ki je doslej najprepričljivejša skladba v tej tehniki in ki elektronski zvoki v njej spremljajo dva solista in recitatorja, in pa drugi.

Francoski poizkusi so šli v drugo smer in so skušali prenesti ropote, šume in vse ostale zvoke iz življenja v svet konkretne glasbe. Osnovni postopek pri tej tehniki je preoblikovanje posnetega zvočnega materiala s pomočjo raznih aparaturn, ki slonijo na principu menjave brzine in na raznih filtrih. Ko je material pripravljen, so vsi nadaljnji postopki ustvarjanja končne oblike skladbe podobni kot pri elektronski glasbi. Poleg Pierra Schaefferja se je v pariški šoli doslej najbolj odlikoval jugoslovanski skladatelj Ivo Malec (1925), ki deluje že dlje časa v Franciji. Njegova scenska glasba *Mavena* (1957) na tekst Radovana Ivšića služi kot primer izredno okusno uporabljenega novega zvočnega sveta za izražanje finih razpoloženj. S konkretno glasbo so se mnogo bavili tudi Olivier Messiaen — zelo pomembni so njegovi *Timbres-Durées*, nekakšne tabele za izkoriščanje različnih zvočnih materialov — dalje Pierre Boulez, Roman Haubenstock-Ramati, Yannis Xenakis, André Jolivet, Michael Philippot in drugi, ki so se zbirali v *Club d'Essai*.

Med skladatelji te glasbe, ki jo imenujemo s skupnim imenom *tape music* — glasba na traku — opažamo dve zelo različni stremljenji, ki pa obe sodita med neofuturistične poizkuse. Nekateri se oklepajo samo konkretne glasbe in smatrajo elektronsko za nenaravno in skonstruirano, elektronski skladatelji pa očitajo konkretistom nesistematičnost in neložnost. Morda ni naključje, da elektronska glasba prevladuje v german-

skih, konkretna pa v romanskih deželah. Vendar zasledimo tudi mešanje obeh smeri med seboj ali pa v kombinaciji s tradicionalno glasbo. Omenimo Bruna Maderne (1920) *Musica su due dimensioni* za flavto in elektronske zvoke in Karlheinza Stockhausena *Kontakte za klavir, tolkala in elektronske zvoke* (1960) — eno najmočnejših del neofuturizma.

Neofuturizem prevladuje v delih nekaterih avantgardistov zadnjih let, ki oživljajo naturalistične in futuristične poizkuse z novimi zvočnimi sredstvi. Glavni cilj jim je iskanje novih zvočnih kombinacij in šumov, ki so često sami sebi namen. Ta način predstavlja zelo tehtno obogatitev v iskanju novega v glasbeni umetnosti našega časa.

Med nadaljevalce konkretne tradicije štejemo predvsem pomembni *Studio di Fonologia* pri milanski radijski postaji, kjer delujeta Bruno Maderna in Luciano Berio (1925) — izvrstna *Thema-Omaggio à Joyce!* in Eksperimentalni studio v Varšavi, ki zajema vrsto mlajših poljskih skladateljev. Elektronskih studiov je sorazmerno več v raznih evropskih deželah, na Japonskem in v Ameriki.

Skoraj vsi skladatelji *tape music* izhajajo iz pointilizma in serielne glasbe in vse te principe prenašajo v novi zvočni svet. Na lanskem posvetovanju v Benetkah pa je prišlo do resnih nesoglasij s tradicionalno usmerjenimi skladatelji predvsem iz Amerike. Zvočni material dopušča namreč komponiranje v popolnoma tradicionalnem smislu, zoper to pa so nastopili seveda vsi avantgardisti. V Jugoslaviji je opravil pionirsko delo na tem področju zagrebški skladatelj Branimir Sakač (1918), ki pa predvsem zaradi pomanjkljivih aparaturn ni mogel povsem slediti tujim vzorom. Njegov način, ki ga imenuje *sintetska glasba*, izkorišča predvsem popačene zvoke instrumentov, kar smatrajo mnogi za nedopustno. V najnovejšem času je nabavila radiotelevizija Beograd elektronske aparature in s tem odprla možnost razvoja te glasbe pri nas.

XII

Vsi ti avantgardni poizkusi so se iz Nemčije in Francije pričeli širiti po vsem svetu. Poleg nemških radijskih postaj in omenjenih studiov, so pričele podpirati sodobno glasbo predvsem nekatere založbe — *Universal Edition, Schott* — ki so izdajale vsa nova dela in s posebnimi publikacijami in revijami — *Melos, Die Reihe* — tudi teoretsko utirale novi glasbi pot. Na tem mestu omenimo izredno pomembno delovanje *Musice vive* v Münchnu, ki pod vodstvom Karla Amadeusa Hartmanna (1905) pridobiva pristaše za novo glasbo.

Vse našteje smeri so kmalu razdelile skladatelje na več taborov. Najštevilnejši so vsekakor nadaljevalci Webernove tradicije, ki so njegov

pointilistični izraz predelali v vrsto individualnih sistemov. Totalna organizacija je med njimi poslednji krik mode. Število nadaljevalcev Schönbergovega izročila je mnogo manjše, nekaj izredno zanimivih tvorcev pa išče popolnoma nove zvočne možnosti — poleg elektronske in konkretne glasbe — tudi v smeri tradicionalnega muziciranja v neofuturizmu.

Med pointilisti in oboževalci totalne organizacije omenimo najprej Pierra Bouleza (1925), ki je sprva izhajal iz impresionizma, a kmalu postal eden najvnetejših avantgardistov. Tudi v nekaterih kasnejših delih zasledimo odseve impresionizma — *Le marteau sans maître* (1953—1954) in *Improvisations sur Mallarmé* (1957). Tu prevladujejo fine barve v malih komornih zasedbah. Nekatera klavirska dela pa slede totalni organizaciji in zanikavajo sleherno tradicijo — *III. sonata za klavir* (1957), *Strukture za dva klavirja* (1952). Njegovo najobsežnejše delo *Pli selon pli* (1960) za sopran in orkester uvrščajo med najtehtnejša dela svetovne avantgarde. Danes je Boulez vodilni propagator, organizator in dirigent najekstremnejše glasbe. V Parizu vodi koncerte sodobne glasbe *Domaine Musicale*, često pa gostuje v Nemčiji in poučuje na baselskem konservatoriju.

Karlheinz Stockhausen (1928) je pričel leta 1952 v Darmstadtu z izvedbo svojega prvenca *Kreutzspiel* (1951) strmo in bliskovito pot na sam vrh modernističnega Parnasa. Danes velja za brezkompromisnega iskalca novega zvoka in vodilnega misleca nove estetike. Sprva je ustvarjal v pointilistični maniri, kasneje pa pod vplivom elektronske glasbe šel povsem svoja pota in napravil prve korake v neofuturizmu. Pojem prostorske glasbe je prenesel tudi v tradicionalno glasbo v delih *Gruppen für drei Orchester* in *Carbé* (1960) za štiri orkestre. Novost prinaša njegov *Klavierstück XI* (1956) — novo notno pisavo, ki se prične imenovati *glasbena grafika*. Bistvo tega je raztrgan notni sistem, pri katerem izvajalec lahko sledi formi v poljubnih smereh, pa tudi začetek in konec skladbe nista natančno določena in zato prepuščena izvajalčevi svobodni volji. Ta sistem so nekateri skladatelji kasneje razvili do stopnje zelo svobodne improvizacije na osnovi skupih napotkov, ki so se kmalu izpremenili v grafične šifre, ki navajajo izvajalca na tvorbo skladbe. Takšno poustvarjanje zahteva od interpretov popoln soustvarjalen napor. Najznačilnejši primer tako zasnovane glasbe je Stockhausnov *Ciklus za tolkala* (1959). Kakor Boulez tudi Stockhausen razvija svoje ideje v plodnem pedagoškem, publicističnem in esejističnem delovanju.

Glasbeno grafiko podpira predvsem založniško podjetje Universal Edition z Dunaja. Med deli, ki jih je ta založba izdala, prednjačijo skladbe Romana Haubenstock-Ramatiija (1913), ki včasih popolnoma opusti tradicionalno notno pisavo — *Liaisons* za vibrafon in marimbafon,

Mobile for Shakespeare, Interpolacije za flavte itd. Sledijo mu poleg Stockhausna še Boulez, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti in drugi.

Posebno poglavje v sodobnem eksperimentiranju predstavlja delovanje ameriškega skladatelja Johna Cagea. Že v svojih tradicionalnih delih opušča popolnoma vse znane kompozicijske napotke. Ko pa prične snovati v nekakšnem *neodadaističnem* slogu, postane najbolj problematičen avantgardist. Svoj estetski nazor gradi na nekaterih daljnovzhodnih filozofijah in odločno ruši vse elemente, na katerih je slonela doslej vsa glasbena umetnost. Zato je naletel ne samo na odpor pri poslušalstvu, ampak tudi pri nekaterih najvidnejših avantgardistih. Luigi Nono pravi: *Kako se to ujema z nami in današnjim časom? Kako naj umetniške principe opiramo na filozofske anekdote izumrlih civilizacij?* Njegovi poizkusi zasledujejo poleg novih zvočnih možnosti, ki jih doseza na včasih primitiven in banalen način, tudi vizualno plat izvedbe. V bistvu njegova zvočna materija sama po sebi ne dosega pomembnosti današnjih eksperimentov, postavljena pa je v takšen ambient, da s tem predstavlja nekakšen posmeh zmedi današnjih dni. Cage je pomemben kot prvi, ki je skušal doseči nove zvočnosti na tradicionalnem instrumentu — klavirju. Njegov *preparirani klavir* predstavlja izredno zanimivo novost v iskanju novih možnosti reproduktivne umetnosti. Cage igra na klavir poleg prstov tudi z dlanmi, komolci — uporablja zvoke, ki jih doseza s trzanjem strun v notranjosti klavirja, polaga koščke kovin, papirja, lesa in drugih pripomočkov med strune in tako dosega popolnoma nove zvoke. Da je ta njegov način igranja zelo zanimiv, priča vrsta posnemovalcev. Mnogo njegovih del spaja svet konkretne glasbe z živo izvedbo, ki pa večkrat sloni na cirkusantskih domislicah — *Fontana mix* (1958).

Številni festivali, ki po vojni rastejo kot gobe po dežju, skrbijo za propagando in uveljavljanje najekstremnejših smeri v sodobni glasbi. Benetke, Darmstadt, Donaueschingen, festival SIMC, Varšava in v zadnjem času tudi Zagreb, prispevajo pomemben delež k ustvarjanju nove glasbe in razčiščevanju estetskih vprašanj, ki kaže, da so zašla v najbolj zamotano fazo. Med temi festivali igra pomembno vlogo Varšavska jesen, ki od leta 1956 prispeva k ugledu sodobne poljske glasbe. Skladateljska generacija, ki je sprva sledila neoklasicizmu in nacionalni smeri, se je na teh festivalih oplodila z izsledki avantgarde. V nekaj letih so Poljaki spoznali vse pridobitve moderne in se uvrstili na sam vrh avantgardnih prizadevanj. Dodekafonija, totalna organizacija, glasbena grafika, neofuturizem — vse to je dobilo v glasbi poljskih skladateljev neko višjo kvalitetno realizacijo. Srednja generacija, med njimi Grażyna Bacewicz (1913), Witold Lutosławski (1913) z zelo uspelo *Žalno glasbo* v spomin Béle Bartóka (1958), Kazimierz Serocki (1922), je prešla kmalu na po-

zicije dodekafonije, v najnovejšem času pa celo v najdrznejše eksperimente.

Vodilna osebnost poljske glasbe pa je nedvomno Tadeusz Baird (1928); našel je prepričljiv izraz v okviru dodekafonije, ki pa mu služi le kot sredstvo za ustvarjanje globokih ekspresivnih del. V njegovih delih se združujeta eksperiment in izraz v umetniško prepričljivo celoto. Njegovi *Štirje eseji* (1958), *Espressioni varianti* za violino in orkester (1959), kantata *Egzorta* (1960) in ciklus pesmi *Erotiques* (1961) predstavljajo mojstrovine sodobne glasbe.

Najmlajši ustvarjalci, Włodzimierz Kotoński (1925), Bogusław Schäffer (1929), Henryk Górecki (1933) in Krzysztof Penderecki (1933), eksperimentirajo danes predvsem na področju glasbene grafike, neofuturizma in konkretne glasbe. Górecki je ustvaril v povsem svojskem izrazu, ki sloni na izrazni moči zvoka samega (neofuturizem!) nekaj zelo dobrih del — *Trčenja* (1960), *Simfonija 1959*. Verjetno najzanimivejši tvorec sodobne glasbe sploh pa je Krzysztof Penderecki, ki se ukvarja predvsem z glasbeno grafiko. V svojih delih išče še povsem neizkoriščene možnosti tradicionalnih instrumentov — posebno pozornost posveča godalom — in v vsakem novem delu preseneti z neverjetno originalnimi zvočnimi kombinacijami. Njegova dela, kot *Emanacije* za dva godalna orkestra (1959), *Dimenzije časa in tišine* za zbor in orkester (1960), *Tožba za žrtvami Hiroshime* za 52 solo godal (1960) in *Fonogrami* (1961), prekašajo podobne poizkuse po izredni inventivnosti in odmiku od vseh šablonskih sistemov sodobne glasbe. Njegova glasbena grafika ne sloni na principih improvizacije kot pri zahodnoevropskih skladateljih, marveč zahteva natančno izvedbo povsem novih zvokov in šumov, ki jih v običajno notacijo sploh ni mogoče zajeti. Med vsemi avantgardnimi poizkusi zadnjih let je videti snovanje Pendereckega najbolj utemeljeno in obeta odkriti tisto pot, ki jo avantgardisti tako mrzlično iščejo. Njegovo umetnost bi lahko označili kot nekakšen neofuturizem, ki je tako v oblikovnem kot tudi vsebinskemu pogledu našel svoj *raison d'être*.

Generacija danes snujočih poljskih skladateljev je neverjetno izenadena v svojih stremljenjih in kvaliteti in zato zelo upoštevana doma kakor tudi v tujini. Pristna povezava z reproduktivnimi umetniki, odlična organizacija in propaganda kakor tudi podpora založniških hiš in radijskih postaj omogočajo tej glasbeni kulturi nesluten razmah.

Sodobni tokovi v glasbi so našli močan odmev tudi v tistih glasbenih kulturah, ki so imele doslej povsem drugačen razvoj kot zahodnoevropska glasba. Na Japonskem so mladi skladatelji prevzeli najsodobnejše pridobitve glasbenega jezika in slede predvsem Webernu. Skupini Group of 20 Century v Tokiu in Association for Contemporary Composition v

Osaki združujeta nekaj zelo pomembnih snovalcev, ki so se uveljavili tudi v mednarodnem merilu.

Jugoslovanska glasba je v letih med obema vojnama po zaslugi nekaterih avantgardistov — Osterc, Kogoj, Slavenski — korakala vstric z vsemi naprednimi stremljenji tedanje glasbe. Edino dodekafonija ni našla globljega odmeva, čeprav so se nekateri skladatelji poizkušali tudi v tej tehniki. Po drugi svetovni vojni pa je glasbena ustvarjalnost nekaj časa izrazito zaostala za dogodki v velikem glasbenem svetu. Generacija vodilnih skladateljev v zrelejših letih ni nadaljevala svojih revolucionarnih prizadevanj izpred vojne, najpomembnejšim avantgardistom pa se je življenje že izteklo. Na mladini je ležala odgovornost dati naši glasbeni kulturi sodobnejši pečat. Sprva dokaj negotovo, kasneje pa vse odločneje, so nekateri skladatelji — naj omenim samo Uroša Kreka (1922), Primoža Ramovša (1921), Enrika Josifa (1924), Dušana Radića (1929), Iva Maleca (1925) in Milka Kelemen (1925) — prevzemali izrazna sredstva evropske moderne in jih prilagajali našim potrebam. Na osnovi neoklasicizma in folklore zraste kmalu povsem svojstven atonalni izraz, ki so mu pričeli slediti še drugi skladatelji. V tem času se nekateri skladatelji šolajo v tujini in pridejo v tesen stik z avantgardnimi idejami. Tako so v zadnjih letih zašle v naše glasbeno snovanje tudi najekstremnejše pridobitve — totalna organizacija (Kelemen) in konkretna glasba (Malec).

Prvi bienale sodobne glasbe v Zagrebu leta 1961 pa je odprl pota sodobnim stremljenjem v najširšem obsegu. Dodekafonija, pa čeprav v svoji najtradicionalnejši obliki, zajema vrsto skladateljev — pri nas ji slede predvsem Švara, Ukmar, Šivic, Ramovš, Merkù, Srebotnjak, Stibilj. Pri tem ne smemo prezreti skromnega ustvarjalca, ki je sprva popolnoma osamljeno ustvarjal ekstremna dela in šele v zadnjem času požel nekaj priznanj. To je zagrebški skladatelj Krešimir Fribec (1908), ki v svojih stvaritvah prav nič ne zaostaja za stremljenji zahodnoevropskih avantgardistov. Tako je Zagreb postal v zadnjem času središče sodobnih teženj v jugoslovanski glasbi (Fribec, Sakač, Malec, Kelemen!), medtem ko Ljubljana previdno, a zanesljivo prevzema sodobna izrazna sredstva. Srbski skladatelji, z izjemo nekaterih najmlajših, ki se še niso uspeli afirmirati, sledijo zmernemu modernizmu in skušajo vsako novost prilagoditi svojemu izrazu. To pa je razumljivo, saj so bili doslej izredno močno navezani na narodno tradicijo.

XIII

Ostaja nam še naloga kritično osvetliti stanje sodobne glasbe v trenutku, ki nam onemogoča absolutno nepristranost, saj smo neposredne priče dogodkov, ki bodo lahko šele čez čas našli pravo oceno. Omenili

smo že, da nudi prerez skozi ustvarjalnost naših dni pestro paleto od tonalne tradicije do neofuturističnih poizkusov in *tape music*. Pričujoči pregled bi lahko sicer marsikoga zavedel v napačno oceno trenutnega stanja, saj so v naših razmišljanjih našli mesto predvsem skladatelji, ki so zaradi svojih včasih čisto tehničnih stremljenj zanimivejši od tistih snovalcev, ki dajejo prednost vsebini pred eksperimentom. Poleg avantgardnih skladateljev, ki so pravzaprav v manjšini, ustvarja danes vrsta pomembnih mojstrov, le da njih delovanje ni dovolj zanimivo za ekskluzivne festivale, založniške hiše in propagatorje ekstremne glasbe. Po drugi plati pa njihova glasba še ni prodrla v zavest širšega kroga poslušalstva. Vendar ni izključeno, da bodo ravno ta dela ostala kot priča današnjega nemirnega časa, ko bodo vsi eksperimenti že pozabljeni. Spomnimo se samo na čas renesanse in usode komplicirane vokalne polifonije nizozemskih mojstrov. Pa tudi vse večji ugled Brahmsovih del priča o zmotih njegovih sodobnikov, ki so mnogo više cenili tedaj vsakor naprednejša skladatelja Berlioza in Liszta.

Tako opazamo pri nekaterih skladateljih, ki so bili sprva zagrizeni pristaši vsakršnih novosti, umirjenje v zrelih letih in odmik od ekstremnih smeri. Nepomirljivi *bed boy of music* — George Antheil piše v zrelih letih: ... *z leti odkrivam, da mi pravo glasbeno zadovoljstvo nudijo le dela starih mojstrov* ... Hansa Wernerja Henzeja (1926) nismo obravnavali samo zato, ker je po letu 1953 popolnoma zapustil avantgardne pozicije. Do tedaj je bil up in nada sodobne nemške glasbe in dosegel z nekaterimi deli — tri simfonije, opera *Boulevard Solitude* (1952) — sijajen uspeh. Leta 1955 piše v nekem pismu: ... *napredek akademizma v imenu velikega Weberna, ki se zoper to ne more upirati, vodi glasbo v sivo, suho algebro. Toda pri tem neopazno izgublja vsako sposobnost izraziti najenostavnejše stvari* ... Njegova dela zadnjih let navezujejo zopet na tradicijo, a upoštevajo pridobitve sodobnega glasbenega izražanja. Zato so ga črtali s seznama naprednih skladateljev.

V podobnem smislu ustvarja vrsta skladateljev, ki bi zaslužili vsakor podrobnejšo obravnavo. Tako sodi nemški skladatelj Karl Amadeus Hartmann, ki smo ga že omenili v zvezi z Münchensko *Musico viva*, med najpomembnejše tvorce sodobne glasbe. Njegovih sedem simfonij predstavlja tehten prispevek k simfoničnemu snovanju našega časa. Blacher, Liebermann, Egk, Einem, Petrassi, Dallapiccola, Martin, Orff, Menotti — nekaj med njimi smo jih bežno omenili, predstavljajo danes zlato sredino sodobne skladateljske generacije.

A tudi med avantgardisti zasledimo misli, ki opozarjajo na strpnost med vsemi tokovi v današnji umetnosti. Karlheinz Stockhausen meni, da lahko vsakdo ustvari v vsakem sistemu nekaj zanimivega, če zna svoj

talent prav usmeriti. Istega mnenja je Luigi Nono: ... *vsakdo lahko razodene svojo zgodovino, svoje poreklo, svojo senzibilnost* ... Luciano Berio protestira zoper pretiran kult serielnega sistema: *glasbe ne smemo ustvarjati zaradi nekega sistema, marveč ta sistem uporabljati le kot možnost glasbenega snovanja* ...

Lahko pa prisluhnemo iskalcem novega, ki rušijo za seboj vse mostove in iščejo izvirnost za vsako ceno. Nekateri vidijo obrise nove umetnosti v sintezi zvoka, svetlobe in gibanja. *Novo vrsto drame s pantomimo, likovnimi in glasbenimi ekspresijami. Ali simfonijo velikih prostranstev z igro barv in gibanja* (Sakač).

Vprašanja abstrakcije, atematike, novega zvočnega materiala, novih estetskih kriterijev, odkrivajo vsekakor nova obzorja. A le genialnost umetnikov jim bo lahko vdahnila tisto nesmrtnost, ki bo opravičila vsa mrzlična iskanja naših dni.

REVOLUCIJ NE BO VEČ

(Humoreska)

Marjan Kolar

Moji mami

V sodnikovi pisarni so sedeli štirje možje, ki so bili hudo nejevoljni drug na drugega. V prostoru je bilo namreč vroče, zunaj je sijalo sonce, ura je bila blizu ene opoldne, precej dolgo so se že vrteli v začaranem krogu vprašanj in odgovorov, in kar je bilo najhuje — nič ni kazalo, da bodo mogli kmalu domov. Kvartet so sestavljali: sodnik, odvetnik, zapisnikar in zaslišanec.

Sodnik je dejal:

— Franc Ploha, vi ste delavec, ste poročeni in imate tri otroke?

— Ja.

— Bili ste 16. maja letos ob deveti uri zvečer v gostilni »Koper«?

— Ja.

— Odšli ste za avtomobilskim prevoznikom Jamarjem na dvorišče in ga tam začeli zmerjati in pretepati?

— Udaril sem ga samo enkrat pa se je kar stegnil.

— Torej priznavate, da ste krivi telesnih poškodb, priznavate dejanje, se čutite krivega?

— Saj sem že rekel, tovariš sodnik: priznavam, kar sem storil, ne priznavam pa, da bi bil kriv.