

kvalifikacijo. *Toda 30,6 % mladih pravi, da se želijo izobraževati, in to zato, da bi bili bolj splošno izobraženi.*

In na koncu naj še povem, morda se bo zdelo komu nepomembno, da 5 % mladih delavcev najraje prebira poezijo.

Ali bomo znali ta zdrava jedra oploditi in jim zagotoviti rast? Ali bomo pustili, da se utopijo v motnih vodah, ki jih nosi s seboj industrijska potrošniška družba. Prepričan sem, da je v nas dovolj moči, da bomo usmerili našo socialistično družbo, pa čeprav je industrijska, na pravo, človeka vredno pot.

MERILA ZA VREDNOTENJE V GLASBI

Pavel Šivic

Nova glasba ni ustvarjena, da bi ugajala, in ne, da bi ganila, in ne, da bi jo v hipu dojeli.

(Pierre Schäffer)

Kadar se javni delavec katerekoli stroke ravna po zakonskih predpisih, pa postane predmet žaljivih očitkov in krivičnih napadov pri izvrševanju svojih poklicnih nalog, si more vsak čas poiskati zaščito in zadoščenje pri sodnih oblasteh. Ustvarjalni in poustvarjalni glasbeni umetnik pa sta nenehno izpostavljena poslušalcem od javnih ocenjevalcev do ljubiteljev glasbe, ki bodo le redko priznali, da njihova dojemljivost je ali ni kos duhu umetniškega dela, temveč bodo sodili: to je dobro — ono je slabo, namesto da bi ostali pri mnenju: *to mi je všeč*, ono mi ni. Umetnik sam pa se nima sklicevati na ničesar drugega, kot na svojo neoprijemljivo vest.

* * *

Alfred Einstein je pred smrtjo trdil, da živijo na svetu morda trije veleumi, ki so zmožni slediti njegovemu miselnemu procesu do zadnjih potankosti. Tega mu nihče ni zameril! V glasbeni umetnosti so genialni iskalci vselej nepriljubljeni, če ne celó zaničevani. Pojem »glasba« je namreč za veliko večino poslušalcev, deloma tudi izvajalcev, še vedno sinonim za zabavo od najbolj preproste do najbolj kulturne, ne pa za umetniškovo duševno izžarevanje, saj se mu je treba približati s stalnim negovanjem osebnih nagnjenj do umetnosti. Zato glasbeni zgodovinarji radi ugotavljajo paradoks med poraznimi ocenami mnogih značilnih revolucionarnih glasbenih del ob njihovih premierah in med veljavnostjo, ki so si jo ta dela sčasoma pridobila takó v zgodovini glasbene umetnosti kot v repertoarju izvajalskih teles.

* * *

Že pri posluhu grešimo, saj ga radi istovetimo z glasbeno nadarjenostjo. H. Stendhal v svojih Sprehodih po Rimu zelo jasnovidno ugo-

tavlja, da glasbeni amaterji in ljubitelji glasbe z izvrstnim posluhom kaj radi ostajajo docela neprizadeti ob globljem, bistvenem jedru umetnine, medtem ko ga vsrkajo vase mnogi poslušalci, ki niso obdarjeni z glasbenim posluhom. Koliko razočaranj je že povzročilo poklicno šolanje samo na preverjenem dobrem sluhu in — ali ni gromko odobravanje pevčevega »visokega C« po nemuzikalno zapeti ariji grdo zavajanje v zgrešeno samozavest, hkrati pa slabo spričevalo za zrelost občinstva?

* * *

Nedvomno je izrazit posluh osnovni pogoj za vsakega poklicnega glasbenika. Toda le eden izmed osnovnih pogojev, med katere spada obogatitev v muzikalnem smislu. Kadar pa se druži obvladanje notne pisave s točno slušno predstavo o ustreznem zvoku — »tonu«, in ne le v višinski relaciji do drugih tonov, ampak tudi gledé na trajanje, intenziteto, barvo in trenutno vlogo, tedaj smemo prvič govoriti o pomembnem elementu pri izvajanju, uživanju in ocenjevanju glasbe. — V glasbo neposvečenim bi le stežka prikazali, kolikšne razlike vladajo gledé tega v poklicnem glasbenem svetu in kakó na tem področju pomanjkljivosti usodno usmerjajo glasbeni pouk, izvedbo, oceno, celó ustvarjalnost samo. Sposobnost združiti notno sliko z opisano notranjo slušno predstavo, štejejo neizpodbitno k nadarjenosti za glasbo. Toda ta lastnost, ki je tudi nepogrešljiva za komunikativnost glasbenika, običajno vzplamti v mladih letih, doseže določen višek in nato stagnira, razen ob neprestanem sistematičnem, zares zamudnem in samokritičnem dopolnjevanju.

* * *

Čeprav pogosto beremo, da je ta ali oni skladatelj *modno kopiral* sodobne usmeritve in ne moremo izključiti tega, da poslušamo res tudi skladbe, ki so nastale iz golega naslona na vzornika-eksperimentatorja; pot velikih ustvarjalcev dokazuje nasprotno, vsaj tistih, ki so bili ustvarjalci-iskalci! Pisali so preprosto tisto, kar je njih same zvokovno, oblikovno, izrazno navduševalo; kar je godilo njihovemu notranjemu sluhu in duhovni predstavi o oblikovanosti; kar se jim je trenutno zdelo domiselno, zanimivo in izrazno učinkovito — in to v primerjavi z že obstoječim. Odtod znana postavka, da mora imeti vsako pomembno novo umetniško delo vsaj tisti *minimum originalnosti*, ki obogati zkladnico glasbene umetnosti kakšne kulturne sredine. Odtod tudi ustvarjalčeva odgovornost do té sredine, da živi z duhovnim utripom svoje okolice in v njegovo vsestransko rastjo. In če ta domiselnost prehití okolico in v svojem iskanju doseže tako stopnjo vizionarnosti, da ji redkokdo more slediti, je ta ustvarjalčev svet zares neopravičen in njegov umetniški izraz res obsodbe vreden?

* * *

Na ravni glasbena umetnost — kulturni užitek se ponovno srečujemo s pojmom »Muzikantstvo« kot posebno stopnjo glasbenega temperamenta. V svojem bistvu ta pojem pomeni udarni in nazorni način

o nezamotanem glasbenem izražanju, ki je po svoji lahki doumljivosti prikrojen najpreprostejšemu dojemanju glasbe in kajpak v popolni opreki z motom, ki smo ga navedli na čelu te razprave. Nedvomno je tudi muzikantstvo neobhodni sestavni del vsakega reproduktivnega ali produktivnega glasbenega talenta. In narobe: nesporno tli v vsaki prepričevalni umetnini! Kjer pa postaja muzikantstvo samo sebi namen, običajno ostaja na ravni vsakdanje »množične proizvodnje« uporabnega izdelka.

* * *

S pojmom muzikantstvo se kaj rado veže pojem »izpovednost« in v svoji skrajni konsekvenci »angažirana umetnost«. To pa ravno zaradi svoje uporabnosti. Drži, da se vsak glasbeni umetnik izpové, brž ko se izživlja v tonih, ki niso prepisani iz že obstoječega dela in so plagiat. Toda ta izpovednost je lahko oprijemljiva ali docela neoprijemljiva. Ponavljam svoje prepričanje, da se v tehtni skladbi lahko mnogo muzikalno pomembnega dogaja, čeprav skladatelj zelo malo »pové«, kar bi se dalo s konkretno besedo opisati. Nasprotno poznamo umetnine, ki so prepolne čustvene in čutne nabreklosti, pa se v njih kaj malo muzikalno pomembnega dogaja. Mislimo samo na Bachovo *Kunst der Fuge* ali na Beethovnov kvartet op. 133 in ga primerjamo npr. Lisztovim dramatičnim oratorijem itd. Koliko kompozicijskih dragocenosti v prvih, koliko površinskega balasta v drugih! Muzikalna vrednost in izpovednost pač nista istovetna pojma in enakovredni lastnosti. Čas je v tem pogledu krut sodnik. Čim več deklarativne nazornosti od politične parole do sentimentalnega doživljajskega sveta je v skladbi, tem bolj ta hipno zažari, da bi nato ugašala in kmalu zgubila vsak pomen. Ne morem na tem mestu mimo najrazličnejših pogledov vplivnih kulturnopolitičnih osebnosti, čeprav so jih že pogosto citirali. Češki pozni romantik Jozef Suk ni nehal prigovarjati svojim učencem: »Skušajte gledati v vsem, kar doživite, glasbo.« Igor Stravinski pa je dejal: »Na glasbo mislim le tedaj, kadar sedim za pisalno mizo pred notnim papirjem.« — Najznačilnejša pa je nedvomno primerjava med izjavo avstro-ameriškega skladatelja E. Křeneka, ki je bil vzradoščen, ko so mu pred nekaj leti ob povratku iz Amerike izvajali kantato, za katero je bil mnenja, da njene izvedbe ne bo nikdar doživel, ker je pri komponiranju zašel v skrajnost svojega skladateljskega iskanja. Odločil se je bil, da jo napiše šele ob naslednjem doživetju: v avstrijskih planinah je opazil v majhni gorski cerkvi imeniten kip Kristusa, ki ga je izrezljal domač umetnik. Ko je Křenek opozoril župnika, da ta soha zaradi svoje lepote spada v centralni muzej, mu je oni odgovoril: »Gospod, če je ta kipec zaradi svoje lepote Bogu všeč, ni prav nič važno, ali visi tule ali v mestnem muzeju.« — Ob navidezno naivnem, a pomembnem dogodku (prim. *Musikalische Zeitfragen* XII, *Bärenreiter*) se zdrznemo, ko prebiramo slavnostni govor predsednika W. Lesserja (*Musik und Gesellschaft* XII. Henschelverlag) z dne 30. oktobra 1968 na kongresu vzhodnonemških skladateljev v Leipzigu. »Samó ob uskladitvi s partijskimi nazori nastane umetnina, ki bo na višini našega časa... Partijska pripadnost in stopnja spoznanja (o borbi dveh razredov) bosta bolj ali manj neposredno vplivali na glasbo; ta je namreč

odvisna od partijske pripadnosti in od teoretičnih spoznanj skladatelja... Mnogo analiz zanemarljivo vprašanje, kaj je skladatelj izpovedal gledé na vse novo v našem življenju... in ne raziskuje, ali opus ustreza družbenim potrebam... Povezanost s partijo in ljudstvom terja globoko emocionalnost umetnine.« — Vse te kulturnopolitične izjave bi bile razumljive v ideološki borbi za obstanek, ne pa vstric z izjavo predsednika republike Ulbrichta o sijajni zmagi socializma v NDR, ki bi mogla in morala končno sprostiti vse ustvarjalne silnice v umetnosti. Takó pa se Lesserjev govor nanaša izrecno na *poveličevanje* ozko pojmovanega socialističnega realizma, ki po sklepu državnega sveta NDR (18. oktobra 1968) omejuje pojem umetnine z zahtevo po »pripadnosti partiji (beri: vzhodnonemški), ljudstvu in globoki ideološki vsebini, da bi z vsemi silami krepila politično, нравno in estetsko vzgojo naroda«. — Kakšno reakcijo bi izzvala ob teh načelih izjava J. Vidmarja, ki je zaključil pred leti znano kulturnopolitično polemiko z B. Zihlerom z besedami: »Umetnik je bil vedno kritik svojega časa.« Se pravi ne le poveličevalec.

* * *

Ni ga resničnega ustvarjalnega duhá, ki ne bi prizadeto zasledoval *življenjskih tokov svojega časa*, ki ne bi vsrkal vseh novih sodobnih pojavov obkrožujočega ga duhovnega svetá. Zato ni velike umetnine, ki ne bi zrcalila vseh značilnosti svojega časa in okolja, čeprav nam je pogled na sedanji in polpretekli čas vedno nekoliko zameglen. Táke so velike umetnine ne zato, ker je bil avtor med ustvarjanjem hoté angažiran za določeno usmerjenost, niti ne zato, ker se je poglobil v ljudsko umetnost, najsi je delal po naročilu ali črpal iz ljudskega blaga, temveč ker ga je nosil val živega utripa na bolj ali manj deroči struji življenja, s katerim je moral iz dneva v dan obračunavati, z njim tekrovati in zmagovati. — Čim bolj nazorno deklarativna in angažirana je bila kaka umetnina, tem prej jo je pogoltnila pozaba in tem manj umetniškega vpliva je imela na svojo okolico, da omenimo Beethovnovo Wellingtonovo zmago in njej podobne skladbe. Nasprotno njim se na primer tista globoka vera v plemenitost človekovega doživljajskega sveta redkokje kaže bolj presunljivo kot v Matejevem pasionu J. S. Bacha, ki Kristove smrti ne oznanja z odrešilnimi bučnimi fanfarami ali vnebovpijočim fortissimom, temveč z utišanim, docela lirskim spevom o golobčku, ki prinese v kljuno oljkovo vejico na Zveličarjev križ...

* * *

Zanikati utemeljenost in pomen revolucionarnih pesmi vseh časov bi bil nesmisel. Te pesmi so lahko tudi kvas žlahtni umetnini, če uspe ustvarjalcu speljati njih živo klico do umetniško prepričljive sile in širine. Duhovni oče take umetniške tvorbe bo pa vselej njen ustvarjalec, in to tem bolj, čim močneje jo je prekvasil s svojim ustvarjalnim čutom in umetniško silo izraza. Ne pozabimo, koliko kvasa je bilo vgnetenega v testo, ki je rodilo neužiten kruh...

* * *

Vsaka doba s svojo usmerjenostjo in slogom prinaša nov instrumentarij in narekuje nova izrazna sredstva ter njih rabo; v glasbeni umetnosti bolj kot v vsaki drugi. Z njihovo spremenjeno rabo pa posega usodno v dotedanjo zakonitost same strukture glasbenega stavka. S tem pa izzove vedno navdušenje mlajših in negodovanje starejših, tradicionalno utirjenih oblikovalcev. Toda niti prilagoditev novim izraznim sredstvom in novemu instrumentariju niti njih priučitev ne pomeni nepremostljive prepreke. *Uskladitev* ustvarjalnega predstavnega sveta, notranje izrazne nuje z njimi je tisto sporno in mučno vprašanje, ki zasleduje nenehno vsakega tankovestnega ustvarjalca pred ustvarjalnim delom, med njim in po njem. In v tem vprašanju tiči jedro tistega »iskanja«, ki je bilo ténor našega razpravljanja. Na to uskladitev prav gotovo tudi meri v uvodu citirani Pierre Schäffer, ko svoj moto nadaljuje z mislijo: »Sodobni skladatelj je poklican za to, da čimbolj domiselno in prepričljivo oblikuje in razporeja svoj glasbeni material.« Da od pojava konkretne in elektronske glasbe dalje zahteva planiranje skladbe neprimerno *več umskega dela* kot kdaj poprej. Ta premik je morda le začasen, morda čedalje nujnejši pogoj za umetniško ustvarjanje v naši dobi tehnike, vendar je zaskrbljujoč za vse tiste estete, ki so pripisovali nekontrolirani, a nezmotljivi umetniški invenciji v vseh dobah umetniške ustvarjalnosti največji pomen in gradili pojem genialnosti prav na njej. Toda če sklenemo naš bežni krog ugotavljanj, primerjanj in razmišljanj ob Schäfferjevi trditvi o domiselni in prepričljivi rabi novih izraznih sredstev, se moramo vprašati: *Kdo je kot arbiter kos* pravilnemu ocenjevanju dosežkov, ki so tu plod dolgega procesa vraščanja v novi svet glasbe, tam gola želja po uveljavljanju s površinskim posnemanjem njegovih značilnih pojavov, nekje pa zares intuitivni preskok iz notranje nuje.

Ali nismo radi prepovršni pri vrednotenju sodobnih pojavov, zato toliko diametralno različnih, pa tudi zgrešenih in škodljivih ocen?