

Jože Osana | **Znakovna umetnost in čas**

V celokupnem krogu umetnosti se zrcali vsa polnost življenja, kakor ga doživljamo v naravi, samo da je dvignjeno v lepotni svet. Ta za umetnostni svet velja, da živi človek v prostoru in času. Življenje, čas in prostor zajemajo celoto umetnostnega sveta prav kakor celoto vsakdanje življenjske resničnosti, a vendar umetnostni svet ne more postati nikdar enak vsakdanjemu, ker je nestvarjen in mu je človek ustvarjalec in smoter.

Svet posebne estetske resničnosti (bitnosti) ustvarja človek v arhitekturi, dramatiki in glasbi; v teh treh strokah si ustvarja prostor, življenje in čas svojim življenjskim, нравstvenim in razpoloženskim smotrom ustrezno, a vendar tako, da arhitekturni prostor ni več samo vsakdanji življenjski prostor, ampak nova prostorna estetska bitnost, čeprav namenjena vsakdanjim življenjskim potrebam. Prav tako je dramatsko življenje nasproti vsakdanjemu življenju nova estetska bitnost, izraz našega etičnega hotenja. V glasbi slednjič postanejo človekova resnična razpoloženja nova glasbena estetska bitnost.

Svet razpoloženj se javlja z znaki: kretnjami, besedami ali melodijami, torej s časovnimi ritmičnimi liki. Glede na čute in čutna sredstva se človek lahko razpoložensko izraža prvenstveno ali spacialno (prostorno) ali akustično (zvočno) ali temporalno (časovno). Na ta trojni način se pojavljajo znakovno umetnostne zamisli; vendar se s tem ne moti načelna enotnost naše duševnosti, le svet znakovne umetnosti se točneje opredeljuje, po prevladujočem čutnem posredniku. Znakovni umetnik je zato že po naravi prvenstveno ali plesalec ali pesnik ali glasbenik, a vendar predvsem umetnik.

Ker torej živi človek tudi v svetu umetnosti v prostoru in času, se dado posamezne umetnosti takole razporediti:

prostor	življenje	čas
kiparstvo	nema igra	lirika
arhitektura	dramatika	glasba

slikarstvo	pripovedništvo	ples
likovna umetnost		znakovna umetnost

Dramatika, nema igra in pripovedništvo se upoštevajo v tej razporeditvi samo zaradi popolnosti. Za nadaljnja izvajanja prihajata v poštev le znakovna in likovna umetnost:

likovna umetnost	znakovna umetnost
kiparstvo	lirika
arhitektura	glasba

slikarstvo	ples
prostor	čas

I. Znakovna umetnost in ritem

Znakovne umetnosti: ples, glasba in lirika uresničujejo svoje umetnostne zamisli z vidnimi in slušnimi znaki.

Ples uporablja vidne časovne znake, t. j. ritmične kretnje telesa v prostoru, glasba in lirika pa se izražata s slušnimi ritmičnimi znaki v času, z besedami in melodijami. Besede kot občevalni znaki ohranijo ta svoj značaj tudi v liriki, so pa poleg tega še posebej razpoložensko oživiljene. Kretnje so že bolj razpolo-

ženjski znaki, čeprav lahko služijo tudi kot občevalni znaki; melodični liki pa so čisti časovni znaki, ki uveljavljajo ta svoj značaj vselej, kadar se uporabljajo kot razpoloženski ali pa kot občevalni znaki.

Znakovna umetnost služi izražanju razpoloženskega sveta, ki teži po čim neposrednejšem izrazu. Zato glasbena in plesna umetnost najbolj vzvalovita duhovno-telesno harmonijo v človeku, ker je tu v ospredju akustično-ritmična osebna (razpoloženska!) stran izražanja, dočim je predmetno nazorna v ozadju.¹ V težnji po čim neposrednejšem izrazu poznamo zato tudi v liriki primere, da izgubi beseda celo svojo logično pomensko stran, samo da bi prevladala neposredna razpoloženska, zvočno ritmična.

Res je sicer, da se v plesni umetnosti duh (razpoloženje!) javlja mnogo neposrednje, po vsem telesu, celo telo je substancialno v njegovi službi, zato more izraziti včasih tudi še one odtenke, ob katerih artikulirana beseda že odpove in, dasi je res, da more tudi glasba kot izrazito dinamično-ritmično močnejša od jezika, govoriti človeku še preko onih mejá, v katerih jezik že umolkne, ga razgibati celo na onih gladinah, do katerih več jezik nima dostopa, vendar vse to velja tudi narobe. Živa artikulirana beseda je tista, ki je v nekih stvareh in odtenkih za človeka edino razumljiva govorica, še več: je tista, ki je zaradi svoje določenosti v pomenu skoraj vedno potrebna tudi kot »besedilo« v dopolnilo in razlago glasbene, plesne in vsake druge umetnosti.²

Kljub pomembnosti jezika kot občevalnega sredstva pa je morda značilno dejstvo, da uporablja le ena znakovna umetnostna stroka jezik in prave občevalne znake — seveda tudi razpoložensko oživiljene — da sta pa obe drugi, glasba in ples umetnosti čistih časovnih (in prostornih) razpoloženskih znakov, ki jima gre predvsem za neposredno izražanje razpoložjenja, najbolje v »pesmi brez besed«.

Ritmični liki: besede, melodije in kretnje temelje sicer v splošnih zakonitostih reda in razmerja v času, kakor se opredeljuje ritem sploh, so pa tako značilno različni med seboj, da lahko govorimo o treh posebnih vrstah ritma: o zvočnem ritmu pesništva, časovnem ritmu glasbe in prostorno-časovnem ritmu plesa. Nosilec plesnega ritma je plesalec, nosilec zvočnega ritma pesništva in časovnega ritma glasbe pa je zvok.

1. Zvočni ritem pesništva.

Telo, ki se za trenutek ali dalj časa sunkovito giblje — niha — imenujemo zvočilo, ki oddaja zraku impulze, da se kot zvok po njem širijo na vse strani in prenašajo energijo od zvočila do ušesa.

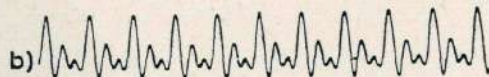
Krivulje, ki jih zariše fonautografova igla na sajasti stekleni plošči kot oblike zvočnih pojavov, se dajo uvrstiti v štiri skupine.

V prvo skupino uvrščamo povsem neurejene krivulje:



ki jih povzročajo šumi, ropoti in drugačni neurejeni tresljaji.

V drugi skupini so krivulje s precej sestavljenimi, toda periodično se ponavljajočimi deli:

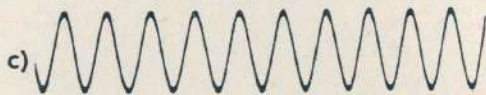


Tako obliko imajo n. pr. izgovorjeni samoglasniki.

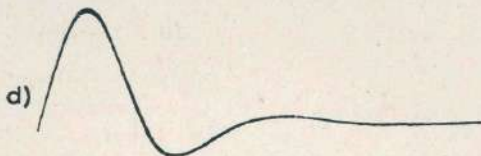
¹ Dr. A. Trstenjak: Človek in njegova govorica, DS 1937/8, str. 250.

² Dr. A. Trstenjak — prav tam, str. 251.

V tretjo skupino štejemo enakomerno valovite sinusove krivulje:



Četrto skupino krivulj pa predstavljajo močno dušene sinusove krivulje, ki jih povzroča pok, n. pr.:



Krivulje, po katerih razporejamo različne vrste zvokov, kažejo, da imajo zvoki posebne različne oblike ali barvenost, po katerih ločimo različne enako visoke tone, pa tudi šume, ropote in poke iz različnih zvočnih virov.

Med zvočili pa se loči predvsem živi človeški glas od mehaničnih zvokov glasbil; tako govorimo o »obliki« človeških artikuliranih glasov-samoglasnikov in soglasnikov in o »barvi« zvokov pri glasbilih.

Ton je po obliki in barvi določen z glasbilom samim. Višina, trajanje in jakost pa so tri lastnosti tona, nujno navezane na čas. Brez časa si jih sploh misliti ne moremo. Zvok je torej že sam po sebi časovna snov, nosilec slušnega (zvočnega in glasbenega) ritma.

Slušni ritem je red in razmerje med zvoki (glasovi in toni) v časovnem zaporedju. Določuje se po realni neenakosti med zaporednimi poudarki, dolžinami in višinami zvoka in tako ustvarja časovne zvočne like (besede, melodije).

Poudarek, dolžina in višina so tri časovne razsežnosti slušnega ritma. Temelje pa na omenjenih treh lastnostih zvoka, in sicer: na jakosti poudarek, na trajanju dolžina, na višini melodika. S temi tremi razsežnostmi se ustvarjajo ritmični, časovno trirazsežni zvočni liki.

Kakor pri anorganski snovi sta tudi tu dve možnosti: ali je namreč zvok sam predmet oblikovanja (lirika — kiparstvo) ali pa je sredstvo za oblikovanje časovnih ritmičnih likov (melodij; glasba-arhitektura).

Na tej podlagi se deli slušni ritem v zvočni in glasbeni ritem.

Vzporeditev lirike s kiparstvom temelji na trirazsežnosti: tam zvočnih jezikovno ritmičnih, tu prostorno telesnostnih likov (upodobitev), lirika namreč ustvarja v času zvočno trirazsežne like — pesmi — kot razpoložensko oživiljen jezik.

Lirika izrablja v svoje zvočno ritmične namene v besedah artikulirano obliko človeškega glasu (samoglasniki in soglasniki), poudarek in dolžino. Melodije v pravem pomenu besede ne pozna; njena melodika se marveč giblje v intonacijsko sicer določljivih, a vendar nedoločenih intervalih.

V jeziku gre predvsem za obliko glasu, dolžino in poudarek, melodika pa je drugotnega pomena, čeprav neločljiva od govorice. Besede so sicer časovno trirazsežne, toda njih poglobljena značilnost obstoji v oblikovanju zvočne snovi, ne pa v časovnih melodičnih razmerjih. Govorica torej čas samo izrablja za oblikovanje zvočne snovi, zvočne like pa oživlja z notranjo besedo. Tako postane jezik nosilec idejnega življenja in kot tak snovna možnost pesniškega oblikovanja. V njem se uresničuje pesniška ritmika, ki izrablja (prav tako kakor jezik) predvsem zvočne lastnosti jezika kot zunanji izraz notranje ritmike.

Po tej ritmiki pa se jezik razpoložensko oživlja, dobi svojo pesniško obliko in svoje značilno pesniško, idealno razpoložensko življenje.

Ta akt razpoloženskega oživljanja jezika je zelo podoben oživljanju sicer mrtvega telesa v kiparstvu. Tudi v tem je lirika podobna kiparstvu, ker uporablja čas za oblikovanje svojih trirazsežnih časovnih likov le kot možnost, kakor oblikuje kiparstvo v prostoru trirazsežna telesa, a z njimi prostor samo razriva.

2. Časovni ritem glasbe

Za glasbene ritmične like so važne predvsem vse tri časovne lastnosti zvoka:

trajanje-nihanje zvočila }
 jakost-velikost nihajev } v času.
 višina-število nihajev }

Barva in oblika pa, ki sta v zvočnem ritmu tako zelo pomembni, sta za glasbeni ritem drugotnega pomena, ker sta dani že z glasbilom (zvočilom) samim.

Z glasbenim ritmom se ustvarjajo časovni liki dveh in treh razsežnosti. Melodični glasbeni lik ima tri razsežnosti (dolžino, poudarek in višino), agogični pa dve (dolžino in poudarek):

melodični lik:



lahka doba težka doba

agogični lik:



lahka doba težka doba

Časovno trajanje — dolžina (agogika) — je določeno z notnimi vrednostmi:



lahka doba težka doba



lahka doba težka doba

Jakost — poudarek (dinamika) — je na lahki dobi v taktu:



lahka doba težka doba



lahka doba težka doba

Višina — čista melodika — pada z lahke dobe proti težki:



lahka doba težka doba

Višina nedoločena:



lahka doba težka doba

Z glasbenim (časovnim) ritmom se torej čas ne samo izrablja, ampak naravnost oblikuje. Ritmični liki — melodije — so čisti časovni aritmetični znaki. Podobno, kakor ustvarja arhitektura s čistimi geometričnimi liki, ustvarja glasba s čistimi aritmetičnimi znaki, ker veljajo za prostor geometrični, za čas pa aritmetični zakoni.

Sv. Avguštin govori o prostornih in časovnih likih: »...Ne samo umu spoznatne in netelesne zamisli čutnih, v prostor postavljenih reči bivajo brez prostora in kraja, marveč obstoj brez časnega preminjanja imajo tudi zamisli gibanja, v času preminjajočega, ki so kajpada prav tako le umu spoznatne, ne čutom zaznavne... Netelesna in nespremenljiva zamisel štirioglatega telesa n. pr. ostane (v netelesni resnici); človekova misel pa ne ostane v njej tako — ako se je sploh mogla brez predstave kraja in prostora do nje povzpeti. Ali, če dojameš ritem umetnega in blaglasnega napeva, potekajočega po časovnih trenutkih, kako brez časa v skrivnem in globokem molku stoji (miruje), ga moreš vsaj toliko časa misliti, kolikor časa bi utegnil tisti napev poslušati; duh pa more tisto, kar je njegov pogled, četudi le mimogrede, ondi (v netelesni resnici) ugrabiti in, kakor bi vase pogoltnil, v spominu shraniti, iz spomina ponoviti in

v vednost prenesti, česar se je tako naučil. Ako pa je pozabljenje to popolnoma zabrisalo, te pouk povede, da zopet dosežeš, kar je popolnoma (iz spomina) prešlo, in najdeš tako kakor prej.³

S čistimi zvočnimi znaki ustvarja glasba časovne razpoloženske like — melodije — in tako z njimi oblikuje razpoloženski glasbeni čas, zvok pa je pri tem le snovno sredstvo za oblikovanje tega časa.

Zvoki, ki nosijo glasbeni ritem, hite drug za drugim in v svojih razmerjih drug do drugega ostvarjajo glasbene misli v čistih zaporednih časovnih likih. To potekanje zvokov je podobno padanju vodnega slapa, ki si s svojim gibanjem (brez korita ali struge) ustvarja lastno obliko v prostoru.

Po naravi glasbenega ritma je glasba čista časovna umetnost.

3. Prostorno-časovni ritem plesa

K plesu štejemo vsak poizkus, izražati se razpoložensko s kretnjami v prostoru. Ples je torej med znakovnimi umetnostmi predvsem očesu namenjena umetnost. V skladu s tem je torišče plesnega snovanja prostor okoli plesalčevega telesa. Ta prostor je za plesalca po svoji naravi brez oblike in se mu nudi kot možnost, da oblikuje v njem najrazličnejše zamisli. Prostor je zato v tej umetnosti neka iluzijska oblika časa, kakor je v slikarstvu ploskev iluzijska oblika prostora. Kot neprestano se spreminjajoča prostornina okoli plesalca dobiva ta prostor po plesnih kretnjah svojo znakovno obliko, se sam tako oznakuje in izžareva razpoložensko življenje plesalčeve.

Zaradi ritmičnega gibanja plesalca pa ples pripada krogu časovnih umetnosti, čeprav je težišče ustvarjanja preneseno v prostor; ta je namreč le navidezna oblika razpoloženskega časa, ki prostor razpoložensko oznakuje. Kajti prostor more biti samo iluzijsko razpoloženski, resnično razpoloženski pa le čas.

Nosilec plesnega ritma je človeško telo. Zanj je prostor tako važen, kakor čas za obstoj zvoka. Zvok kot časoven pojav in kot nosilec zvočnega in časovnega ritma predpostavlja čas kot možnost in v njem ustvarja trirazsežne like bodisi s poudarjanjem časovnosti pri glasbi ali zvočnosti v jeziku; v obeh primerih pa so to časovno trirazsežni liki, ki so do časa v primeru glasbenega ritma aktivni, ker čas oblikujejo, v primeru zvočnega jezikovnega ritma pa pasivni, ker čas le uporabljajo za oblikovanje zvočne snovi.

Pri plesu pa je prva funkcija časa — čas omogoča obstoj nosilca — prenesena na prostor; plesalec kot prostorno telesno bitje more bivati resnično samo v prostoru. Druga funkcija časa — razpoložensko znakovna — pa ostane časovna in omogoča po plesnih ritmičnih izžarevanjih razpoloženski v prostor. Po tem mnenju je prostor tista možnost, ki je dana plesalcu v oblikovanje.

V razdelitvi umetnosti pa je ples zaradi svojega posebnega položaja v krogu znakovnih umetnosti prirejen slikarstvu v likovnem krogu, ker je prostor v obeh primerih iluzijski.

Znakovne umetnosti rešujejo svoj problem v odnosu do časa tako, da lirsko pesništvo oživlja jezik z zvočnim ritmom, ples ustvarja z ritmičnimi kretnjami razpoložensko napet (iluzijski) prostor,

glasba pa razmerja in oblikuje s trirazsežnim časovnim (glasbenim) ritmom čas sam v razpoloženski namene.

V zgodovini znakovnih umetnosti se kaže vseskozi posebna pomembnost glasbe. Med znakovnimi umetnostmi, ob liriki in plesu, pa se glasba nikdar ni odrekla vodilni vlogi vprav zaradi svoje posebne časovnosti.

Glasbeni zvočni slap dopušča namreč možnost sožitja plesa in pesmi v sebi, ne da bi pri tem ples ali lirika izgubila na svoji individualnosti; v tem sožitju se marveč zmogljivost plesa ali pesmi nenadomestljivo poveča. Tako glasba idealno zaokroža celoto znakovno-umetnostnega sveta.

³ Aurel. Augustinus: De Trinitate XII, 14, 23. (Za citat in prevod se zahvaljujem g. prelatu dr. Fr. Lukmanu.)

II. Glasba v okviru znakovne umetnosti

Problem znakovnih umetnosti in časa se zaradi posebne časovnosti glasbenega ritma in zaradi vodilne vloge glasbe v krogu znakovnih umetnosti izoblikuje slednjič v vprašanje: v kakšnem razmerju stoji glasba do časa?

Naiven poslušalec zaznava s svojimi čuti predvsem glasbeni zvočni slap, zanj časa posebej ni, zato glasba po preprostem pojmovanju ustvarja le zvočne slapove, ki čas oblikujejo ali pa šele ustvarjajo.

Tudi skladatelj ne more mimo zvočnega slapa. Zanj je dragocen predvsem zvok in šele na višjih stopnjah se zave problematike glasbenega časa, sicer pa je prepričan, da ustvarja glasbene zvočne slapove.

Naravno je, da je tudi veda o glasbi — kot zgodovinska ali teoretična stroka — najprej zaznala zvočni slap. Na izkustveno pridobljena dejstva v tej čutno najbolj dostopni glasbeni sestavini je oprla tudi svoja estetska raziskavanja. Vsa stilna sistematika ohranjene glasbene literature temelji predvsem na vrednotenju zvočnega slapa.

Zvočni slap pa se zlasti vrednoti tudi zaradi tega, ker je glasbena veda temeljila na klasični antiki, kakor so tudi sicer na njej gradili krščanski teoretiki srednjega veka. Od antike (Pitagora) je prevzela srednjeveška glasbena veda oktavni sistem, ki je še danes v rabi; glasbeni vedi, osnovani na tem temelju, pa je predmet raziskavanja in opazovanja izključno zvočni slap. Nanj se je opiral skoraj do naših dni tudi nauk o lepotnem organizmu glasbe.

Glasbena praksa pa je ne glede na teorijo prenesla že v starokrščanskem koralu pogloblilito pomembnost glasbe na čas. Čim bolj se je poglobljala posebna problematika zahodnoevropske glasbe, tem bolj je živi čut za glasbo prehajal z zvočnega slapa na čas. Glasbena veda zato tega važnega dejstva ne bi bila smela prezreti, ker je pravilno vrednotenje in razumevanje zahodnoevropske glasbe in njene globlje problematike s problemom časa nujno povezano.

Zahodnoevropska glasba kot predmet zgodovinskega, teoretičnega, estetskega in psihološkega raziskavanja je namreč skladna enota zvočnega slapa, časa in smotra. Vse tri sestavine obsegajo celoto glasbenega problema, zato glasbena veda ne sme nobene izpustiti, med njimi pa mora najbolj upoštevati tisto, ki je kot razvojna stalnica⁴ izkazala osrednjo problematiko zahodnoevropske glasbe.

Taka stalnica je namreč nedvomno pravilen kriterij tudi za presojo prave estetske problematike zahodnoevropske glasbe.

Smoter

Smoter v glasbi temelji v človeku in njegovih razpoloženjskih potrebah; v glasbenih stvaritvah se uresničujejo najrazličnejši smotri in prehajajo iz zamisli v resničnost.

Razni smotri se družijo v skupine, po katerih ločimo glasbene vrste in oblike, vendar so rešitve v posameznih skladbah tako enkratne, da bi jih druga ne mogla v celoti ponoviti, če naj nastane posebna nova skladba. Vsaka vrsta smotra ima neke splošne zahteve, ki jih mora skladatelj upoštevati, rešitve teh zahtev pa se prepuščajo individualnim osebnim zamislim. Tako se smotri spreminjajo v raznih razvojnih stopnjah kulture, zavisni so od navad, krajev in ljudstev. Kot nepogrešljiva temeljna sestavina v organizmu glasbe je smoter stalnica, v razvojnem pogledu pa je skrajno nestalna in izpremenljiva predmetna sestavina tega organizma.

V celotnem razvoju glasbe z vidika smotra ni namreč nikjer najti takega smotra, da bi od njega in njegovega napredka zavisela celota glasbenega napredka in razvoja; pri tem nas seveda ne sme motiti, da živijo poedini smotri v razvoju posameznih tipov mnogokrat dosledno razvojno življenje.

Smoter daje ime tipu in vrsti (sonata, kantata, koncert, cerkvena glasba...), pa tudi posamezni skladbi, izraža njene individualne zahteve in rešitve teh

⁴ Problem razvojne konstante primerjaj v razpravi: Dr. Fr. Stelè, *Architectura perennis*, Ljubljana 1941, str. 10. — passim.

zahtev; smoter je smisel in vodilna ideja skladbe in zato stalnica v organizmu glasbe, ni pa razvojna stalnica celotne problematike.

Verska in posvetna glasba sta dve skrajnosti smotra, med njima se razvija glasbeno snovanje. Po tej široki razpetosti smotra služi glasba celoti človekovega razpoloženskega življenja in ne samo posameznim delom tega življenja. Vse, kar ustvarja, ustvarja za človekove resnične razpoloženske potrebe; postala bi neresnična in celo nemogoča, kadar bi jih hotela preseči.

Mnogo važnejši kakor smoter pa je v organizmu glasbe zvočni slap; z njim zajema glasba sproti človeku njegov življenjski čas in ga preustvarja s časovno (glasbeno) ritmiko v glasbeni razpoloženski čas.

2. Zvočni slap

V zvočnem slapu sta združena življenjski čas in razpoloženski čas. Kot objektivna mera časa meri zvočni slap človeku življenjski čas, kot subjektivna mera pa je človeku po njem oblikovan razpoloženski čas. Glasba hoče ostvarjati človeku čim ustrežnejši razpoloženski čas, poln domišljjskih pobud, za katere naj poskrbi zvočni slap.

Vloga zvočnega slapa v glasbi je podobna vlogi lupine v arhitekturi; tudi razmerje časa do slapa je podobno razmerju prostora do lupine. Slap daje času obliko, izraža njegova razmerja in ustvarja z njim posebno razpoložensko zbranost in urejenost, v kateri postanejo človekova resnična razpoložena estetska bitnost. Zvočni slap mora biti zato tudi primerno zanimiv in svojsko izrazit, kajti nezanimivost je v glasbi najhujša zamera.

Slap je lahko zgrajen na dva načina: ali je zložen ali pa spleten. Oba, zloženi in spleteni slap, živita v zgodovinskem razvoju glasbe vseskozi drug ob drugem kot enakovredna tipa zvočnega slapa. Zanimivo je pri tem, da more zloženi slap učinkovati kot spleten in obratno. Za pravilno estetsko vrednotenje glasbe je treba upoštevati to značilno dvojnost v glasbeni tipologiji.

Izrazito zložen zvočni slap ima n. pr. glasbena romanika (Palestrina) ali renesansa (Haydn, Mozart), spletenega pa gotika (Bach) in barok (Beethoven), pa tudi velik del sodobne glasbe.

V izrazu zloženega zvočnega slapa odloča zakonitost zlaganja, ki se simbolično izraža v vseh njegovih delih. To zakonitost zaznava poslušalec obenem s časom, in sicer kot napetosti in sile, ki delujejo v slapu dejansko ali pa znakovito.

Zloženi zvočni slap pogosto vsiljuje času svojo voljo in se premnogokrat nasilno uveljavlja v odnosu do njega. V razvoju časovnega koncepta se jasno kaže ta borba med aktivnostjo zvočnega slapa in časom, ki ob slapu stopa skoraj docela v ozadje.

Spleteni zvočni slap pa učinkuje v času samo z uspehom svojevrstnih skladateljevih prizadevanj. V tej vrsti glasbe se prepušča učinkovanje predvsem času samemu.

Načelo priredja, ki velja za zloženi slap, uveljavlja prvenstveno slap v razmerju do časa, načelo podredja in dinamizem spletanja pa uveljavljata aktivnost časa samega; poslušalčevo pozornost priteguje namreč pestro spletanje melodij (časovnih likov), pri tem pa stopa zvočni slap v ozadje.

V razmerju do slapa pa čas sam nikakor ni nevtralen, ampak se na razne načine uveljavlja, če glasbeni izraz to zahteva. Dokaz za to težnjo časa, da se uveljavi nasproti slapu, je predvsem baročna glasba Lisztovega tipa; tu je aktivnost časa do skrajnosti poudarjena, slap se vdaja igračkasti samovolji časa, kakor da je iz same zračne in lahne snovi.

Dokler opravlja zvočni slap samo svojo časovno glasbeno nalogo, t. j. da ostvarja glasbeni čas, je le bolj ali manj ustrezen stroj, produkt računa in kombinacije, kar dokazujejo skrajnosti v razvoju moderne glasbe.

Poleg zgolj časovne vloge pa je skušal slap obeh tipov v vseh časih uveljaviti tudi svoje prav posebno življenje in služiti človekovim težnjam po lepoti.

V skladu z značilnostmi zloženega in spletenega zvočnega slapa se uveljavlja tudi njiju svojsko življenje.

Zloženi slap hoče uveljaviti svojo zvočnost in v njej jasno razčlenjenost in simboliko svoje gradnje. V njem se razvija predvsem življenje zvočne snovi z vsemi fizikalno-akustičnimi lastnostmi in posebnostmi.

Spleteni slap pa skuša pričarati poslušalcu čim večje domišljjsko bogastvo. Zato taka glasba oživlja slap z bujnimi domisleki in prepušča učinkovanje času; v njem uveljavlja le uspehe skladateljevih prizadevanj, vse komponente teh prizadevanj pa skrbno prikriva.

V življenju slapa se pomembno uveljavlja tudi svojski izraz raznih gradiv. Njihova vloga je dvojna: gradiva (zvoki glasbil) omogočajo obstoj zvočnega slapa, vtisnejo pa mu tudi svojski zvočni značaj.

Do te druge pomembne lastnosti zvočnih gradiv so razna stilna obdobja različno reševala svoj odnos, vedno pa v smislu težnje po bolj ali manj pristnem izrazu gradiv. Izrazita težnja po pristnem izrazu gradiv se je javljala v modernem francoskem impresionizmu (Debussy).

Vloga slapa v organizmu glasbe je zelo važna. Vendar pa se glasbena veda ne bi smela enostransko nanj opirati, čeprav je to izkustveno najbolj dostopna sestavina glasbe; tudi slap namreč nima razvojne stalnosti, ki je za zanesljiv kriterij potrebna. Saj se neprestano spreminja pod vplivom razpoložljivega zvočnega gradiva in njegovih zmožnosti, izvajalske prakse in okusa. Oblike okusa, ki se javljajo kot različni stili, pa vzbujajo celo vtis, da zahodnoevropska glasba razvojno ni enoten pojav.

Glasba tega umetnostnega območja pa je vendarle čudovito enoten pojav: njen razvoj se kaže v razvoju časa.

Čas je namreč tudi razvojna stalnica glasbe.

3. Čas

Z glasbo si človek ostvarja ritmično urejen in razmerjen razpoloženski čas.

V vsem razvoju zahodnoevropske glasbe se kaže težnja po najpopolnejšem in človekovemu razpoloženskemu izžarevanju najustreznejše oblikovanem razpoloženskem času; v njem skuša zajeti človek čim več pestrosti razpoloženj, vanj izžareva vso mnogoličnost svojega doživljanja in čustvovanja, po umetnem ovinku skuša biti deležen vse polnosti in sproščenosti naravnega, umetno neoblikovanega življenjskega časa.

Glasbeni čas torej tudi v umetnosti ne zgubi svoje stvarne bitnosti, zato na videz ni razlike, če se neoblikovani čas zamenja z oblikovanim. Vendar je človekov odnos do tega oblikovanega časa bistveno drugačen kot do neoblikovanega, ker je razpoložensko občutje bistveno drugačno. Pri tem gre za estetsko bitnost glasbenega razpoloženskega časa.

Vsaki umetnini kot estetskemu predmetu je lastna neka »estetska bitnost« njene idealne vsebine. Čeprav je ta estetska bitnost splošno umetnosten pojav, vendar ni v vseh znakovnih umetnostih enake vrste; te umetnosti loči med seboj vprav različnost njih estetskih bitnosti.

a) Čas kot iluzijska estetska bitnost

Ples in lirsko pesništvo izražata idealno razpoložensko življenje s tem, da ples razpoložensko oznakuje prostor in ustvarja v njem napetosti in meje, lirsko pesništvo pa z razpoložensko oživiljenim jezikom izpoveduje doživetja. Z besedo ali kretjo izražena razpoložjenja so idealen svet, različen od neposrednega razpoloženskega življenja in čustvovanja; to svoje iluzijsko bistvo ohranijo tudi v območju estetskega vrednotenja. Zato je njih (idealnih razpoloženj) estetska bitnost le iluzijska.

Subjekt, ki dojema tako izražena razpoložjenja, jih kot estetski predmet z njih iluzijsko estetsko bitnostjo podoživlja in tako estetsko vrednoti.

Prostor kot iluzijska oblika razpoloženskega časa ima v plesni umetnini po svoji umetnostno oblikovani vsebini neko estetsko bitnost, toda ta, kar za-

deva razpoloženje, ni ista v dojemajočem subjektu kakor v plesnem zasnutku (kot estetskem predmetu). To, kar izraža oznakovani prostor, je prav tako malo resnično kakor upodobitev na ploskvi v slikarstvu. Pri opazovanju plesalca lahko občutimo, da nas vleče želja v plesni prostor; toda ta notranja želja, ki je vseskozi estetsko utemeljena, ostane nujno neizpolnjena, kajti prostor, ki ga plesalec ustvarja in oblikuje, je samo njegov, ne gledalčev »razpoloženjski«
prostor. Zato je oblikovano gibanje in razpoloženjsko napetost prostora pri plesu prav tako malo mogoče združiti z gledalčevim lastnim razpoloženjem (razen iluzijsko!) kakor prikazano bitje ali dogajanje na sliki. Prostor, v katerem se giblje plesalec, je tako njegov, da ne more vanj nihče, najmanj pa dojemajoči subjekt.

Zato se pojmuje ta oznakovani prostor samo kot iluzijska estetska bitnost plesne umetnine, le kot podoba njenega razpoloženjskega časa, ki ga ravno oblikuje.

Prostor kot podoba tega časa pa je prav tako samo videz, kakor je videz pri sliki oblikovana ploskev kot podoba prostora; kajti le čas more biti stvarna razpoloženjska bitnost in le trirazsežni prostor (v arhitekturi) stvarna življenjska bitnost.

Ples je občevalno dosti manj določen kot jezik; vendar je smatrati gibe telesa le še kot neke vrste občevalne znake, v katerih se javlja plesalčevo razpoloženje, kakor ga kaže napetost prostora, le da nimajo tiste izrazite občevalnosti, kakor jo imajo vselej besede; kretnja je zato mnogo bližja čistemu znaku kakor beseda.

Kakor ples ima tudi lirski pesem samo iluzijsko estetsko bitnost; vselej izpoveduje nek drug, idealno iluzijski razpoloženjski svet. Občevalnost in razpoloženjska znakovitost se v liriki med seboj dopolnjujeta in ustvarjata v krogu znakovnih umetnosti značilno razliko: glasba in ples sta razpoloženjsko znakovni umetnosti, lirsko pesništvo pa občevalna, razpoloženjsko oznakovana umetniška stroka.

Zvočni lik v lirskem pesništvu je pravi simbol razpoloženjskega življenja. Čas, ki ga izrablja za svoje namene, ni smotrno razpoloženjsko oblikovan, ampak le vzbuja videz, kakor da je razpoloženjski. Ker pa je ta čas le objektivni čas, v katerem se more izoblikovati pesem (ne pa resnično razpoloženje), in se razpoloženja v njej le simbolno izpovedujejo, so ta razpoloženja prav tako idealni svet, izražen v zvočnem simbolu.

Zvočni lik brez simbolnega pojmovnega pomena — čist časovni lik — pa predstavlja le sam sebe; kadar ga dojemamo, ga vedno dojemamo kot časovno stvarnost, kot posebno obliko časa.

Tako prehaja načelo občevalnosti pri besedah in kretnjah (izraževalnosti) na eni strani in čiste časovne znakovitosti na drugi strani v načelo razlikovanja med iluzijo in stvarnostjo estetskih bitnosti.

Glasbo zato loči od lirike in plesa posebna stvarna razpoloženjska bitnost, ki temelji na človekovem resničnem razpoloženjskem življenju v glasbi; zato je glasbeni čas umetniško oblikovana razpoloženjska bitnost, ker je smotrno oblikovan za neposredne razpoloženjske funkcije.

Treba pa je pri tem poudariti, da ne gre za razlikovanje med estetsko in vsakdanjo razpoloženjsko bitnostjo, kakor da bi bila lirsko pesništvo in ples estetska, glasba pa vsakdanja razpoloženjska bitnost, gre marveč za posebno vrsto stvarne bitnosti v okviru estetskega doživetja in vrednotenja samega.

b) Čas kot stvarna estetska bitnost

Čas ohrani vse značilnosti svoje stvarne bitnosti tudi v glasbenem oblikovanju.

Zaradi stvarne razpoloženjske bitnosti, lastne glasbenemu času, pa je treba še posebej upoštevati problem izločitve umetnine iz vsakdanjosti kot osnovni problem estetike.

Glasba kot umetnost in njen oblikovani čas ne more biti v estetskem pogledu vsakdanja razpoloženjska stvarna bitnost, ampak more postati predmet

lepotnega vrednotenja šele, če se iz vsakdanje resničnosti dvigne v estetsko. Ustvarjalno dejanje umetnika skladatelja šele dvigne glasbeno umetnino v lepotni svet in jo oplemeniti, tako da postane estetska razpoloženska stvarnost.

Pojavljajo pa se vprašanja: kako more biti glasba umetnost, kako more stvarna bitnost njenega razpoloženskega časa postati stvarna estetska bitnost, kako naj se glasbene razpoloženske funkcije dvignejo in izločijo iz vsakdanjih resničnih razpoloženj, da morejo postati estetski predmet, če pa so bistveno časovno razpoložensko zvezani s človekovo zavestjo in njegovim razpoloženskim življenjem.

Glasba je umetnost, ker imajo glasbene stvaritve vse znake pravih umetnin, izvirajočih iz umetniškega ustvarjanja.

Stvarna bitnost glasbenega razpoloženskega časa more postati stvarna estetska bitnost samo tedaj, če se tudi človekova zavest kot doživljajoči subjekt pri estetskem motrenju soizloči, se tako v estetsko bitnost glasbenega časa dvigne in postane sama estetska bitnost. Ker je namreč razpoloženski čas glasbene umetnine že dvignjen v estetsko sfero, njegova stvarna bitnost pa pri tem ostane čas, namenjen neposrednim razpoložanjem (ostane pa tudi zveza in spojenost z doživljajočim subjektom), se mora zato tudi subjekt sam (zavest) dvigniti v svet estetske resničnosti.

Vsaka prava glasbena umetnina ima zmožnost s svojo časovno razmerjenostjo in estetsko oblikovanostjo vzbuditi v dojemajočem subjektu ustrezajoča razpoložjenja, jih oplemeniti in s tem dvigniti nad vsakdanjo resničnost; dojemajoči subjekt pa mora biti sam zavestno pripravljen (smoter!), dvigniti se iz svoje vsakdanjosti in predati se delovanju umetnine: tedaj se bo počutil kakor »prestavljen v drug svet«. Glasbo zato doživljamo, in sicer v polni meri šele tedaj, če razpoložensko sodelujemo in utripljemo z njo, če nas prešinja njej adekvatno razpoloženje.

Glasbeni čas je torej umetniško oblikovana razpoloženska stvarna estetska bitnost, utemeljena v človekovi zavesti in njegovem razpoloženskem življenju; glasbeni čas je oblikovanje tega razpoloženskega življenja ali oblikovanje v tem razpoloženskem življenju. Tako zažive v človeku ob poslušanju glasbene umetnine razpoložjenja, ki jih je le-ta zmožna vzbujati in oblikovati in postanejo s tem razpoložjenja sama stvarna estetska bitnost. Glasba zato ne izraža razpoloženj, ampak jih kot estetsko bitnost naravnost ustvarja in oblikuje.

Da je glasbeni čas stvarnost, ki jo more človek le v svoji zavesti — v duši — meriti in zaznavati, je dobro čutil že sv. Avguštin, ko razmišlja o času v svojih »Izpovedih« in pravi:

»Misli si glas telesa, ki začne zveneti in zveni in še zmerom zveni, nenedoma pa neha in zdaj je tišina in glas je prešel in ni več glas. Preden je zazvenel, je bil bodoči glas in ga ni bilo moči meriti, ker ga še ni bilo, a tudi zdaj ga ni moči, ker ga več ni. Pač pa si ga utegnil meriti, dokler je zvenel, ker je tedaj bilo, kar se je dalo meriti. Pa tudi tedaj ni bil stalen: prihajal je in prehajal. Mar ga je bilo ravno zaradi tega mogoče meriti? Kajti ob prehajanju se je raztezal preko nekega razdobja, v katerem ga je bilo lahko meriti, vtem ko sedanjost sama nima nikake razsežnosti... Kaj torej je, kar merim? — Kje je kratki zlog, s katerim merim? Kje dolgi, katerega merim? Oba sta izzvenela, oba odletela, nobenega ni več: in jaz ju kljub temu merim in zavestno odgovarjam, kolikor je moči zaupati bistremu čutu, da je eden, enojen, drugi dvojen, namreč po razsegu časa. To morem pa reči le, kadar sta že prešla in sta končana. Potemtakem ne merim njih samih, ki ju ni več, marveč merim le nekaj v svojem spominu, kar je ostalo vtisnjeno v njem.

V tebi torej, duh moj, merim svoje čase. Ne ugovarjaj mi: tako je! Ne ugovarjaj sam sebi v gomotu svojih občutij! V tebi, pravim, merim čase, to se pravi, merim beleg, ki ti ga vtiskujejo stvari, ko prehajajo, in ki ti ostane, ko so prešle. Tega merim, ker je pričujoč, ne stvari, ki so prešle, da je mogel nastati: njega merim, ko merim čase! Potemtakem je ali ta beleg čas ali pa jaz ne merim časov.

Kako pa, kadar merimo molk in pravimo: ta tišina je trajala toliko časa kakor le-oni glas? Ali pri tem ne raztezamo misli po meri glasu, ko da bi še zvenel, da utegnemo tišini napovedati v časovnem razsegu dolžino trajanja? Tako si včasih, četudi glas in usta mirujejo, obnavljamo v mislih kako pesem ali stihe ali kak govor in poljubno ugotavljamo ob časovni meri, v kakem razmerju stoji drugo do drugega glede obsega in trajanja, prav kot da bi jih govorili z resničnim glasom. Če hoče zapeti kdo dlje časa trajajoč glas, pa si določi poprej v mislih njegovo dolžino, utrdi vsekakor najprej na tihem časovni razseg in ga preodda spominu, nato šele začne peti in vzdržuje glas, da zveni toliko časa, dokler ne dospe naprej postavljene mu meje: ali bolje, glas je zvenel in bo zvenel, kajti kolikor ga je že končano, je odzvenelo, kolikor pa ga še ostane, bo zazvenelo. In tako se izpolni celota, s tem da pričujoča dejavnost preoddaja prihodnje v preteklo, ob čemer se prihodnje čimdalje bolj zmanjšuje, preteklo pa raste, dokler ni prihodnje od preteklega do kraja použito.⁵

III. Zaključne misli

Glasba oblikuje čas razpoloženskim smotrom ustrezno z zvočnim slapom. V skladu s stvarnostnim značajem razpoloženskega časa sta tudi obe drugi temeljni sestavini glasbenega organizma, smoter in zvočni slap, stvarni estetski bitnosti.

Važnost smotra v organizmu glasbe smo že ugotovili. Vendar je smoter sam po sebi izven estetskega območja; s tem da človek svoja razpoloženja smotrno (in smiselno) oblikuje, se še ne ustvari umetnina. Zato smoter sam ne more bistveno določevati estetskega vrednotenja.

Ker glasba ne izraža neke idealne vsebine, ampak ustvarja in oblikuje pravi čas kot prizorišče za določena človekova razpoloženja, je smoter prav s tem utemeljen in z glasbo bistveno združen. Smoter upoštevati ne pomeni zato nič drugega, kakor da šele človek napolni glasbo z njej ustrezno »vsebino«, kadar oblikuje svoja razpoloženja, da postanejo po glasbenem času kot stvarni estetski bitnosti sama stvarna estetska bitnost.

Ker mora glasba učinkovati kot stvarnost, obstoji njen smisel prav v tem, da smotrno oblikuje človeku resnična razpoloženja in tako opravičuje svoj obstoj.

Če pravimo torej, da glasba oblikuje glasbeni čas razpoloženskim smotrom ustrezno, že določujemo neka obstoječa resnična razpoloženja, ki naj jih glasbena umetnina oplemeniti in dvigne v estetski svet.

S smotrom glasbena umetnina človeku njegova vsakdanja »slučajna« razpoloženja preusmeri in oblikuje svojim estetskim razpoloženskim funkcijam ustrezno na smiselni način; s tem pa je smoter po načelu izločitve že posegel v estetsko območje in se tako uveljavil tudi kot višji, duhovno življenjski smoter glasbene umetnine.

Ker glasba zaradi svoje stvarne estetske bitnosti ne izraža, ampak ustvarja resničen razpoloženski svet, je zvočna snov slapa le sredstvo, ki čas oblikuje.

Zvočni slap je potemtakem stvarna estetska bitnost, ki predstavlja le samo sebe in kot stvarnost resnično obstaja. Zgradba zvočnega slapa je torej navezana na naravne zakonitosti zvočne snovi. »Glasbena hermeneutika« skuša razlagati glasbo tako, da te zakonitosti simbolizira in išče v človeku določenih simbolnih odzivov; toda prav zaradi simbolike, značilne za idealni (iluzijski) svet, ne more pojasniti pravega bistva glasbe. Saj ne upošteva stvarnosti glasbenega zvočnega slapa, ki kot ena od treh temeljnih sestavin ne sme motiti skladbe v organizmu skladbe.

Simboliziranje sil, ki jih hermeneutika išče v zvočnem slapu, namreč pripada iluzijskemu svetu prav kakor izražanje razpoloženja v pesništvu ali plesu. Težnje po takem izražanju se najdejo v modernem konstruktivizmu, ki

⁵ Izpovedi Aurel. Augustina. Poslov. A. Sovrè. Celje, 1932, str. 197—199.

skuša v simboliziranih napetostih in neurejenostih v zvočnem slapu izražati njim adekvatno razpoložensko življenje. Zvočni slap teh skladb ne predstavlja več sam sebe, ampak je simbol nekega drugega, iluzijskega življenja. Ob takih primerih pa glasba prekorači svoje meje in posega v področje pesništva.

Dokler ostane zvočni slap v mejah svojih izraznih zmožnosti, ni nosilec in simbol razpoloženja, ampak sredstvo, s katerim se ustvarjajo razmerja glasbenega časa. Njegova gradiva so nepreoblikovana zvočna snov, a zvočni zakoni ji narekujejo medsebojne zaporedne in sočasne odnose.

Stvarna razpoloženska bitnost glasbe se kaže v vseh treh temeljnih sestavinah glasbe: njih funkcija v glasbenem organizmu je določena tako, da je:

čas dana snov, možnost in oblikovalnost, v kateri skladatelj ustvarja vse mogoče stvarne lepotne organizme,

zvočni slap je sredstvo, s katerim se ti časovni organizmi v resničnem življenju ustvarjajo in oblikujejo,

smoter pa je bitni smisel in vodilna ideja, ki daje v ustvarjanju glasbe smer, dokler ne privede do uresničitve.

Stvarna estetska bitnost, lastna glasbeni umetnosti, pa odločilno vpliva tudi na lepotno vrednotenje glasbenih umetnin; zaradi nje namreč glasba ni dostopna vsem modifikacijam lepega.

Glasba ne more biti neurejena, ker bi tako nasprotovala svojemu bistvu: redu in razmerju v estetski razdelitvi časa. Red in razmerje se moreta sicer v glasbi nehote ali hote porušiti — v tem primeru more neurejenost celo simbolno učinkovati v izrazu, ker je nered v njenih predstavnih možnostih — vendar skladba samó zaradi svojega učinka neurejenosti ne more biti estetsko polnovredna; če pa kljub temu estetsko v polni meri zadovoljuje, preneha biti glasba. V tem pa ravno odpove pojmovanje glasbe kot simbolnega izraza razpoloženj; glasba more namreč ustvarjati samo razpoloženski čas v pozitivnem smislu. Pa ne zato, ker razpoloženskega življenja v negativnem smislu ne bi mogla ustvarjati ali pa izražati, ampak zato, ker bi bilo tako glasbeno učinkovanje neestetsko ali pa neglasbeno ter bi presegalo meje glasbe.

Tudi bolest, trpljenje, razdvojenost, z eno besedo neugodje, je pojmovati v glasbi drugače kot pri plesu in pesništvu. Izraz teh razpoloženj more biti v plesu in pesmi estetsko polnovreden, v glasbi pa ne. Taka razpoloženja je mogoče estetsko izražati samo v plesu ali pesmi, kjer so iluzija, ne pa ustvarjati, ker bi postala ta razpoloženja resnično neugodje, ki ni več v območju estetskega; glasba pa bi morala ta neugodja naravnost povzročevati — če sklepamo po stvarni estetski bitnosti melodičnih likov, ki ne morejo takih negativnih razpoloženj izpovedovati (kakor n. pr. besede) — in bi tako ustvarjala dela brez umetniške vrednosti. Taka nerazpoloženja se morejo v glasbi izražati samo, v kolikor jih je mogoče pozitivno vrednotiti in reševati. V glasbi gre le za pozitivno urejene razpoloženske funkcije, ki se morejo v njej razvijati. V tem pa je že razlog, zakaj ni mogoče neurejenosti in neugodja v glasbi pozitivno estetsko vrednotiti: kajti gre vedno za nekaj negativnega, česar si ne moremo zares želeli, kar se ne sme zgoditi; in ravno zaradi te negativnosti se že sama po sebi taka razpoloženja izločajo iz glasbenega območja.

Glasbena stvarna estetska bitnost je tako tudi kot merilo za vrednotenje glasbe bistveno važna; skladbe ni samo pojmovati kot stvarnost, ampak jo je treba tudi vrednotiti kot posebno stvarno estetsko bitnost, ki se bistveno razlikuje od iluzijske estetske bitnosti s plesom in pesmijo izraženih razpoloženj.

V znakovnih umetnostih (ples, pesništvo) se izraža razpoloženje z znaki simbolično, torej kot iluzija, v glasbi pa se z ritmičnimi znaki razpoloženja vzbujajo in oblikujejo kot stvarnost sama, katero doživljamo; v glasbi se zato vedno kaže volja po obvladovanju in oblikovanju resničnega razpoloženja.