

Jože Osana

## Čas – razvojna stalnica glasbe

Čas, smoter in zvočni slap so v živi in polnovredni glasbi neločljive sestavine; za pravilno umevanje celotne glasbene problematike je treba zato primerno upoštevati vse tri. V glasbenem organizmu pa vse tri sestavine – stalnice – niso enako pomembne. Najpomembnejša je marveč tista stalnica, ki kaže tudi v razvojnem pogledu sklenjen razvoj in napredek. Od nje upravičeno pričakujemo, da predstavlja obenem tudi osrednji problem te umetnostne panoge.

Če tako presodimo vsako posebej po njenih značilnih lastnostih in skušamo sklepati na značaj razvojne stalnosti, bomo našli predvsem, da razvoj smotra v glasbenem organizmu ne more biti razvojna stalnica. Smoter je glede razvoja skrajno izpremenljiva sestavina, ker temelji v človeku in njegovih razpoloženskih potrebah. Različni smotri se izpreminjajo kot posamezne rešitve glasbenih zamisli v skladu z različnimi razvojnimi stopnjami kulture, odvisni so od zahtev, navad, krajev in ljudstev. Vsaka individualna rešitev smotra je tako enkratna, da je druga v celoti ne more in ne sme ponoviti.

V celotnem razvoju glasbe pa ni najti nobenega smotra, ki bi kot osrednja razvojna stalnica kazal dosledno razvojno pot in bi od njegovega razvoja zavisela celota glasbenega razvoja in napredka.

Smoter daje ime tipu in vrsti (sonata, kantata, koncert, cerkvena glasba...), pa tudi posamezni skladbi, izraža njene individualne zahteve in rešitve teh zahtev; smoter je smisel in vodilna ideja skladbe in zato stalnica v organizmu glasbe, ni pa razvojna stalnica celotne problematike.<sup>1</sup>

Tudi zvočni slap ni razvojna stalnica zapadnoevropske glasbene problematike. Čeprav je vloga slapa v organizmu glasbe zelo važna, vendar se glasbena veda ne more zadovoljiti samo ali predvsem z njim. Slap namreč nima razvojne stalnosti, ki je za zanesljiv kriterij potrebna. Saj se neprestano izpreminja pod vplivom razpoložljivega zvočnega gradiva in njegovih zmožnosti, izvajalske prakse in okusa. Oblike okusa, ki se pojavljajo kot različni stili, pa vzbujajo celo vtis, da zahodnoevropska glasba razvojno ni enotna.<sup>2</sup>

Dokler je bil zvočni slap v ospredju raziskavanj glasbene vede, se je n. pr. reševalo vprašanje, od kod in čemu večglasje v zahodnoevropskem glasbenem območju tudi predvsem s tega vidika; znanstveniki so skušali značilni pojav večglasnega zvočnega slapa razlagati bodisi zgodovinsko, tako da so iskali pojave večglasja tudi pri drugih kulturnih območjih, od koder bi ga bilo mogoče zanesti v zahodni kulturni krog ali pa z ugibanjem, n. pr. »Kako je prišlo do tega, da so začeli peti na več glasov istočasno, je težko povedati. Bržčas je pokazal pot do večglasja slučaj (!), ki je privedel opazujočega človeka na več važnih izumitev. Morebiti je bil recimo v meniškem zboru v cerkvi mož brez dobrega muzikaličnega posluha in ni zadel tona, ki so ga peli ostali. Čula sta se torej na istem mestu in istem zlogu dva različna tona. Bilo je sicer napačno, a poslušalcem je ugajalo in, ker se jim je zdelo lepo ali vsaj zanimivo, vsekakor pa novo, so poskušali to posnemati namenoma. Iz takih poizkusov se je polagoma razvilo pravilo in potem so začeli tudi skladati po tem pravilu. Morebiti so bili prvi opazovalci opozorjeni tudi od poizkusov na glasbilih ali kaj podobnega. Skratka: kako je prišlo do mnogoglasja, ne vemo; kar se o tem morebiti pripoveduje, so domneve. Vsekako so zasledili zelo zgodaj dejstvo, da se moreta glasiti dva različna tona istodobno. Morebiti imamo tudi še kako poročilo pri starih pisateljih, a ga ne razumemo, ker za nas ni dovolj jasno povedano.«<sup>3</sup>

<sup>1</sup> J. Osana: Znakovna umetnost in čas, DS. 1943, II, str. 114.

<sup>2</sup> Ibidem, str. 116.

<sup>3</sup> Dr. J. Mantuani in dr. A. Dolinar: Zgodovina katoliške cerkvene glasbe, Ljubljana 1938, str. 33.

Vsakdo lahko presodi verjetnost in smiselno upravičenost teh znanstvenih predlogov, obenem pa se lahko prepriča, kako vrednotenje zvočnega slapa kot osrednje glasbene problematike ne more dati zadovoljivega odgovora na to, pa tudi na druga važna glasbena vprašanja. Gotovo ni slučajen ves dosledni razvoj polifonije, utemeljen morda na pomotah in napakah slabih pevcev, zadovoljiv odgovor pa je iskati drugje. Pač pa je treba pravilno vrednotiti vlogo zvočnega slapa v glasbenem organizmu; zvočni slap je namreč le sredstvo za oblikovanje glasbenega časa, namenjenega človekovim razpoloženjem. Zato bo le tako pojmovanje lahko vsaj smiselno odgovorilo na vprašanje, od kod večglasje, in bo morda tudi to pravdo razrešilo.

Prav tako temelji dosedanja razdelitev zgodovinskih obdobj na prvenstvenem vrednotenju zvočnega slapa. Vrsta slogov v glasbi kaže pestro zgodovinsko zaporedje zvočnih slapov, ki so ga skušali primerjati z zaporedjem arhitekturnih slogov, kakor se kažejo v arhitekturni lupini. Ker pa tudi v arhitekturi lupina ni razvojna stalnica, ne more biti stilno zaporedje dovolj zanesljiv kriterij za primerjanje glasbe z arhitekturo. Vendar ju primerja G. Adler v članku »Periodisierung der abendländischen Musik« in skuša na tej osnovi razdeliti vso glasbeno zgodovino na obdobja; ker pa mu je kriterij le zunanje primerjanje, temelječe na slogih, kmalu naleti avtor na težave.

»Med gradbeno in glasbeno umetnostjo obstoje notranja soglasja. Oznake ‚zamrzla glasba‘ za arhitekturo in ‚tekoča arhitektura‘ za glasbo so globoko osnovane... Obstoje analogije in soglasja.«

»Dobi korala ustreza romanska gradbena umetnost, razvoju večglasja do 16. stoletja pa poligonalna gotika. Oznaka ‚renesansa‘ pa že naleti na vsakovrstne težave in negotovosti. Proto- (ali Pred-) renesansa pričenja v glasbi v 15. stoletju, po najnovejši hipotezi (ki se smatra za tezo) že v 14. stoletju. Saj so vendar govorili v zgodovini o karolinski renesansi v 8. in 9. stoletju ter o renesansi v dobi Otonov v 10. stoletju. Neizpodbitno doseže glasbena renesansa višek v dozdevnem prenosu antične drame v glasbeno dramo okoli leta 1600. To je po namenu čist, absoluten prerod, in poleg tega po splošno privzeti oznaki: odkritje človeka. No, na srečo je bilo to odkritje v glasbeni umetnosti doseženo že prej in pogostejše. Kajti v glasbi so čisto človeška doživetja in izrazne možnosti nepogrešljivi prvi pogoji, izhodišče, vsebina in končni smoter umetniškega izražanja — brez tega si ni mogoče misliti najpreprostejše glasbene stvaritve, razen če ni le glasbeni videz ali obrazec.«

»Pojem in nastanek baroka v arhitekturi doslej nista popolnoma in nesporno pojasnjena. Tu je treba upoštevati čustva v primerjanju z glasbo. Kot protiutež visoki renesansi stopi sočasno v ospredje — vedno se razvije nov stil poleg in iz drugega — večzborna in koloristično prenasočena smer (akustično — perspektivno padajoča in v prehodih izenačena) — kar ustreza baroku v likovni umetnosti. To gibanje je doseglo v glasbi višek in svojo najčistejšo popolnost v prvi polovici 18. stoletja. Kakor je v 16. stoletju vokalna polifonija v službi cerkve dozorela do klasičnosti (Josquin Després, Palestrina, Lasso in vodilni sodobniki v vseh glasbenih kulturnih deželah), tako doseže zgoraj omenjena smer svojo neprekosljivo izpopolnitev v delih J. S. Bacha in G. F. Händla, katerim stoje ob strani enakovredne ustvarjalne sile v Nemčiji, Angliji, Franciji in Italiji. In tudi rokoko najde svoj odmev v glasbi: fina, elegantna smer, ki je bila izšla iz Francije in se istočasno razširila poleg visokega baroka. Še dunajski klasiki ji pripadajo v prvi dobi. Toda okoli leta 1750. nastane nasploh pretres v glasbi. Če se je nova doba okoli leta 1600. polno uveljavila v glasbi, se lahko računa od sredine 18. stol. ‚najnovejša doba‘. Kajti osnovne kvalitete dunajske klasične šole, ki se od tega časa polagoma dviga in v osemdesetih letih doseže svoj polni razcvet, so do današnjega dne merodajne, pa najsi se je glasba po zatonu dunajske klasične šole še tako spreminjala, najsi se je še tako bavila od tega časa s starejšimi stili in jih skušala sebi prilagoditi. K temu nima arhitektura nič enakovrednega, nič enako določujočega postaviti ob stran. Kajti njen klasi-

cizem je le paralela maniristom (v najboljšem pomenu besede) naše klasične in poklasične šole. Glasba se odslej tesneje spaja s pesništvom, združi se z njim do popolnega stapljanja. Medtem ko je prej pri zvezah besedila in glasbe prevladovalo zdaj besedilo, zdaj glasba, se sedaj izvrši izenačitev, ki najde svoje polno poenotenje v romantiki. Romantiki obvladujejo 19. stoletje. Kot dediči klasikov so v nemški poeziji in glasbi bolj ali manj ločeno (istočasno) ustvarjali. Poleg in obenem z romantično smerjo se izvrše pri vseh kulturnih narodih stilne izpremembe vseh vrst, novi narodi vstopajo na glasbeno areno. Nove izenačitve se izvrše. In s tem smo v splošnem navajanju slogovnih potez v velikih obrisih prišli do najnovejše dobe.<sup>4</sup>

Vsej razdelitvi in primerjanju z arhitekturo služi G. Adlerju za temelj razdelitev in različnost stilov; primerjava pa je izvedena le kot trditev brez dokazov. Kajti tudi v arhitekturi sami stilna problematika ni njena osrednja problematika.

»Okus ima izredno važno vlogo pri nastajanju arhitekture kot lepotnega organizma... Vendar tudi on ne kaže konstantnosti, ki bi bila z našega stališča potrebna... V velikem se ta okus, hotenje, težnja po taki ali drugačni obliki zaokrožene lepotnosti, izraža v ponavljajočih se sestavi skupnih znakov, ki jih imenujemo slogi. Ti arhitekturni slogi so realizirani okus večjih razdobij v razvoju arhitekture. Za problem arhitekture, kakor smo ga postavili mi, pa je važno, da tudi okusu ni mogoče ugotoviti tistega konstantnega momenta, ki bi nam bil potreben. Konstantnost je namreč samo v dejstvu takega ali drugačnega okusa, brez katerega arhitekturnega dela ni, ne pa v tako ali drugače stalno napredujoči obliki tega momenta. Če vzamemo kot kriterij arhitekturnega problema oblike okusa, arhitekturne sloge ali stile, katerim povprečna izobraženost pripisuje tolik pomen, se nam umetnostna zgodovina razdrobi na vrsto dob, katerih vsaka ima svoj skupni imenovalec, nima pa takega imenovalca zgodovinska celota arhitekture, ker si v svoji zgodovinski zaporednosti ti slogi zelo pogosto naravnost nasprotujejo, pravilnost in lepoto drug drugega zanikajo in podčrtujejo predvsem lastne značilnosti. Klasična antika in gotika, gotika in renesansa, klasicizem in rokoko so vsaj na videz in po besedah svojih zagovornikov nepomirljiva nasprotja. V nasprotju s celoto pa kažejo njeni deli, stili, izrazito, naravnost biološko dosledno konstantnost glede zakonitosti, kako se porajajo, kako doživé razcvet in končno neizogibno ob izčrpanju prirojene življenjske moči omagajo. V okviru biološkega, ponavljajočega se razvoja nastopajo z isto zakonitostjo razni tipi okusa, tako da je mogoče z isto upravičenostjo trditi, da okus vodi razvoj, kakor da biološka enota stilnih period poraja in spreminja sebi ustrezni okus. Ne sme nas pri tem motiti, da se zakonitosti glede osnovnih stilnih pojavov, katere nam pokaže posamezna doba, ponavljajo v večjih, skupine stilnih period obsegajočih razdobjih in da marsikaj govori za to, da se isti ritem ponavlja v neštetih inačicah v vsej arhitekturni zgodovini, kajti do tiste slogovne konstante, ki bi ustrezala pomembnosti prostorninske konstante, nas ne vodijo. V tem ritmičnem razvoju se namreč potencia povračujočega se stilskega momenta ne stopnjuje, kakor bi pričakovali, ampak se samo v zakonitem redu ponavlja ali pa povrača.«<sup>5</sup>

Če pa bi hoteli izvesti pravilno paralelo med arhitekturo in glasbo, je treba pri obeh strokah vzeti za temelj osrednjo stalnico, v kateri se kaže njena bistvena problematika. Temu namenu pa stilske značilnosti, ki se kažejo predvsem v arhitekturni lupini in glasbenem zvočnem slapu, ne morejo služiti. Saj je tudi za zvočni slap vloga okusa taka kot pri arhitekturni lupini. Temu dejstvu bo pritrtil vsakdo, kdor le malo pozna najrazličnejše realizacije zvočnih slapov v zgodovinskem razvoju glasbe.

»Ni pa umetnostnega zgodovinarja, ki bi kljub izključujočim se stilskim sistemom in oblikam okusa, ki so tako neutajljivi v tem razdobju, danes dvomil o enotnosti zahodnoevropske arhitekture kot arhitekturno zgodovin-

<sup>4</sup> G. Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, I, Berlin 1929, str. 69.

<sup>5</sup> Fr. Stelè: *Architectura perennis*, Ljubljana 1941, str. 99.

skega pojava, če ga pogledamo s stališča razvojnega kriterija prostora. To enoto mora priznati vsak, čeprav bi se površnemu opazovalcu zdelo, da jo je vrsta arhitekturnih slogov, starokrščanski, romanski, gotski, renesančni, baročni, rokokojski in klasicistični slog ter še posebno slogovni kalejdoskop devetnajstega stoletja, secesija in sodobna stvarnost, nešteto krat zanimala. Prav ta pestrost, ki je odvisna od osebnosti, torej skrajno nestalno zasidranega momenta okusa, je najprepričevalnejši dokaz za arhitekturno zgodovinsko problemsko drugovrstnost kriterija lupine.<sup>6</sup>

Niti lupina in ne smoter nista v arhitekturni problematiki osrednja problema; prav tako nista zvočni slap in smoter v glasbeni problematiki osrednji in najvažnejši stalnici. Za primerjanje nam preostaneta le v arhitekturi prostor in v glasbi čas.

»V arhitekturi se človek bori s prostorom za prostor. Dan mu je kot neskončni, požirajoči in zalivajoči ga prostor; v borbi z njim si pa ustvarja omejeni, sebi primerni prostor. Neskončni prostor je surov, neobdelani življenjski prostor človeka na zemlji; arhitekturni prostor pa je smotrno oblikovani prostor kot naš ožji življenjski prostor. Bistvo borbe za arhitekturni prostor je v tem, da človek v svoji okolici, ki ima neskončne, 'nevtalne', za njegove potrebe brezbrizne mere, uveljavlja sebi lastne mere in instinktivno stremi za tem, da bi si jo čim ustrezneje prilagodil. Bistvo razvoja arhitekturnega prostora pa leži v tem, da človek zasleduje cilj najpopolnejšega, najustrežnejšega in svojemu življenjskemu izžarevanju najidealnejše prirojenega življenjskega prostora.«<sup>7</sup>

»Arhitektura nam torej ureja življenjski prostor; materija pa, katero porablja in oblikuje, je naravno dani neskončni prostor, v katerem se je ob prvem rojstvu prvi človek zbudil življenjskim ugankam v naročje. Širši življenjski prostor človeka je neskončni naravni prostor; ožji življenjski prostor pa je omejeni, človeški dosegljivosti sorazmerni arhitekturni prostor.«<sup>8</sup>

»V bistvu ni razlike med tem in med onim, zato se komaj zavedamo, da se je kaj spremenilo, ko smo onega s tem zamenjali. Bistveno različno pa je življenjsko občutje v obeh. Tam neprodirljiva skrivnostnost, tu točno izmerljiva resničnost, zaokrožena v vseh smereh. Ta zaokroženost povzroča, da postaja tudi v nas, če se poglobimo vase, vse izmerljivo, jasno, dosegljivo in opredeljivo.«<sup>9</sup>

Prostor je prva materija arhitekture, edina, ki se nikdar ni spreminjala v svojem bistvu, in predvsem tudi edina, ki je v vsej svoji resničnosti bistvena samo arhitekturi in po nji oblikovana tako kakor po nobeni izmed likovno umetnostnih strok.«<sup>10</sup>

»Konstantnost v njegovem razvoju ni izkazana samo v posameznih tipih ali celotnih razdobjih, ampak tudi v celotnem razvoju arhitekture od prvega pojava do ideala sodobne stvarne arhitekture.«<sup>11</sup>

»S širjenjem radija dosegljivosti tudi ožji življenjski prostor narašča, se širi, množi in zamotava, predvsem pa se v svoji življenjski ustreznosti izpopolnjuje. Tako se glasi splošna konstanta v razvoju prostora kot arhitekturnega elementa.«<sup>12</sup>

»Arhitektura oblikuje vselej prostor v zvezi z življenjskim smotrom. Edino v razmerju do prostora izkazuje težnjo po stalnem napredku; najpopolnejši, najustrežnejši prostor se v njenem smislu pravi: prostor z vso polnostjo in bistvenostjo naravnega prostora. To težnjo nam izkazuje razvoj:

a) v stanovanjski arhitekturi, kjer je ideal sodobne stanovanjske arhitekture hiša, najožje in najpopolnejše zvezana z okoliško naravo, tako da se njen prostor z lahkoto zlija v okolico ali vsaj občuje z njim. Isti cilj je dosegla po svoji poti tudi japonska hiša;

<sup>6</sup> Fr. Stelè: *Architectura perennis*, Ljubljana 1941, str. 100.

<sup>7</sup> Ibidem, str. 16.

<sup>8</sup> Ibidem, str. 16.

<sup>9</sup> Ibidem, str. 16.

<sup>10</sup> Ibidem, str. 14.

<sup>11</sup> Ibidem, str. 14.

<sup>12</sup> Ibidem, str. 18.

b) arhitekture v krajini, ki se po svojem bistvu združuje z okolico tako, kot bi prirastla iz nje kot njeno naravno dopolnilo v smislu skladne celote sveta v izrazu tako imenovane domačije;

c) v razpoloženski arhitekturi, ki je arhitektura povišanega življenjskega čuta, posebno v transcendentni smeri obredne, cerkvene arhitekture. V tej po arhitekturi oblikovani prostor na njenih viških sam zavzame aktivno vlogo in iz lastnih teženj, tudi stopnjevanja moči svojega izraza oblikuje celoto dane arhitekture.

Stopnjevanje v oblikovanju arhitekturnega prostora se kaže v velikih časovnih ciklih (razdobjih): Egipt (tektonska stopnja), Grčija (plastična stopnja, Rim in zahodna Evropa (slikovita stopnja in končno stvarna, ki pomeni prostor sam).

Viški v razvoju prostora so bili doseženi v baročni in klasicistični palači, v kompozicijah infinitezimalnega tipa, v sodobni stanovanjski arhitekturi in japonski stanovanjski arhitekturi; vselej je umetni prostor najtesneje spojen z naravnim prostorom, bodisi dejansko bodisi po polnosti svojega izraza.<sup>13</sup>

V krogu likovnih umetnosti oblikuje arhitektura prostor na prav poseben način; tako ga ne oblikujeta in ne upoštevata niti slikarstvo niti kiparstvo. Zato je arhitektura po svojem odnosu do prostora vodilna stroka, ki pripravlja tudi obema ostalima prikladno okolje, v katerem se šele popolno uveljavljata.

Tudi v krogu znakovnih umetnosti je mogoče opaziti v vsem razvoju posebno — vodilno — vlogo glasbe. Glasba omogoča liriki in plesu popolno sožitje v svojem zvočnem slapu. Zato se problem znakovnih umetnosti in časa 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...

Naravno je, da je tudi veda o glasbi — kot zgodovinska ali teoretična stroka — najprej zaznala zvočni slap. Na izkustveno pridobljena dejstva v tej čutom 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 poglobljeno pomembnost glasbe na čas.<sup>14</sup> »V grški glasbi je v vsakem primeru prevladovalo besedilo nad melodijo; nasprotno pa je v starih cerkvenih spevih mnogo večja samostojnost melodije v razmerju do besedila. Melodija je trdna osnova, ki se ji mora besedilo v vsakem primeru prilagoditi, vedno pa s polnim upoštevanjem vseh zahtev glede poudarka in pravilnega izgovarjanja besed.«<sup>15</sup>

»Cerkveno petje je splošno razširilo novo načelo, po katerem napev ni več vezan na trdno shematično menjavo dolžin in kračin, ampak se giblje melodija prosto (skladno z besedilom) v najrazličnejših ritmičnih variantah; to načelo pa je odločilnega pomena za ves posebni razvoj glasbe v vsem srednjem veku. To načelo ne velja samo za vse liturgično petje, ampak se

<sup>13</sup> Za citat se zahvaljujem g. univ. prof. dr. Fr. Steletu, ki ga je pripravil posebej za to razpravo.

<sup>14</sup> J. Osana: Znakovna umetnost in čas, DS 1943, II, str. 114.

<sup>15</sup> H. Riemann: Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1922, str. 30.

uveljavi tudi na področju izven liturgične duhovne in posvetne pesmi (sekvence, lais, Minnegesang, Meistergesang).<sup>16</sup>

Tako je krščanstvo s poudarkom posebnega smotra molitve in obrednega speva preneslo osrednjo problematiko zahodnoevropske glasbe na melodijo; ker pa je melodija lik časa, je prešel živi čut za glasbo tako že v starokrščanskem koralu z zvočnega slapa na smotrno oblikovan čas. (Primerjaj vlogo notranjščine = prostora v starokrščanski baziliki.)

Podobno kakor v arhitekturi s prostorom se bori v glasbi človek s časom za čas. Človek se rodi v življenjski čas s prvim trenutkom svojega življenja, ki mu je tako določen kot neoblikovan, neskončen čas, ki ga doživlja trenutek za trenutkom. Pri glasbenem ustvarjanju pa gre za oblikovanje smotrno obdelanega razpoloženskega časa, ki ga meri človek po svojih subjektivnih merilih; tako oblikovan čas je človekov ožji razpoloženski čas. V borbi za glasbeni čas gre v bistvu za to, da človek svoja doživljanja razporedi v času tako razmeri, da se uveljavijo ustrezna in njemu lastna časovna razmerja.

Bistvo razvoja, kakor se kaže v zgodovini, pa je v tem, da teži človek po najpopolnejšem, najustrežnejšem času, ki je najidealnejše ustrezen njegovemu razpoloženskemu izžarevanju.

Materija, katero glasba porablja in oblikuje, je človekov življenjski čas, z zvočnim slapom oblikovni življenjski čas pa postane razpoloženski subjektivni čas. Širši razpoloženski čas človekov je njegov življenjski čas, ožji razpoloženski čas pa je ritmizirani in oblikovani glasbeni čas.

V bistvu ni razlike med tem in med onim časom; človek se morda niti ne zave neposredno, da se je kaj spremenilo, kadar se zamenja širši življenjski razpoloženski čas z ožjim, glasbenim, ker se ohranijo vse bistvene lastnosti časa. Bistveno različno pa je razpoložensko občutje v obeh. Smotrna oblikovana časovnost povzroča tudi v človeku urejenost, razpoložensko jasnost in opredeljenost.

Čas je prva snov glasbe, edina, ki se nikdar ni spreminjala v svojem bistvu, čeprav je sama zaznavna samo ob neprestanem spreminjanju. Čas je pa obenem v vsej svoji resničnosti bistven samo glasbi; glasba ga oblikuje tako kakor nobena izmed znakovno umetnostnih strok.

Konstantnost v njegovem razvoju se ne kaže le v posameznih tipih in celotnih obdobjih, ampak tudi v celotnem razvoju glasbe od najpreprostejših napevov do ideala sodobne stvarne glasbe.

S težnjo po čim intenzivnejšem in neposrednejšem razpoloženskem doživljanju se tudi ožji razpoloženski čas širi, veča, množi in zamotava, predvsem pa se v svoji razpoloženski ustreznosti izpopolnjuje. Tako se glasi splošna konstanta v razvoju časa kot najvažnejšega glasbenega elementa.

V razvoju najvažnejše glasbene stalnice — časa — gre torej predvsem za osrednjo težnjo, da bi oblikovani čas v svojem malem svetu čim popolneje odseval pestri svet življenjskega razpoloženskega časa. Človeku namreč ne zadostuje samo dejstvo, da je bistvo obeh časov isto, ampak da glasba to bistvo časa tako preustvari, da človek oblikovanega časa ne občuti kot nadležno dolgočasje; v umetno ustvarjenem razpoloženskem življenju glasbe hoče zajeti vso polnost in pestrost življenjskega razpoloženskega časa.

Preden preidemo na zgodovinski razvoj časa kot glasbene razvojne stalnice, je treba še nekaj splošnih opomb glede zgodovinskega razvoja glasbe.

Treba je pripomniti, piše K. Jeppesen, da ima glasba lastno tehnično zgodovino, nezavisno od okoliščin dobe. Glasbeniku niti najmanj ne koristi, da je še tako otrok svoje dobe in da se čuti kar mogoče tesno povezanega z vodilnimi mislimi in idejami svojega časa, ki se izražajo v pesništvu, znanosti ali likovni umetnosti.<sup>17</sup>

Ker splošno velja, da glasba v razvoju vsaj nekoliko zaostaja za drugimi umetnostmi, se pojavi tudi vprašanje, kako potekajo razvojna obdobja v

<sup>16</sup> Ibidem, str. 32.

<sup>17</sup> K. Jeppesen: *Der Palestrinastil und Dissonanz*, Leipzig 1925, str. 7.

glasbeni zgodovini v primeri z drugimi umetnostnimi strokami. Primerjanje stilov med arhitekturo in glasbo je namreč tako negotovo, da že G. Adler sam v svojem članku le previdno išče paralel med istodobnimi pojavi v arhitekturi in glasbi.

Dejstvo je, da je tudi v krogu likovne umetnosti razvojno zaporedje v slikarstvu drugačno kot v istodobni arhitekturi ali kiparstvu. Prerez skozi razne panoge likovne umetnosti v isti dobi kaže prav različno lice. »V okviru zahodnoevropske umetnosti se namreč opaža tudi zelo značilna časovna zaporednost, po kateri arhitektura, kiparstvo in slikarstvo spoznavajo svoj pravi smisel in ga končno formulirajo v obliki, ki je značilna za to kulturno razdobje. Prva se namreč zave in svoj problem z veljavnostjo za dva tisoč let formulira arhitektura v cerkveni baziliki. Sledi ji šele skoraj po tisoč letih kiparstvo, ki najde pot k svoji problematiki z romansko-gotsko plastiko. Zadnje je slikarstvo, kateremu jasno pot nakaže šele Giottoov čas (zač. XIV. st.)<sup>18</sup>

Ker torej ta pojav v zgodovini umetnosti ni nov in osamljen, ni potrebno nadaljnje opravičevanje trditve, da doživlja glasba prav iste razvojne faze kakor arhitektura, samo da so zgodovinska obdobja časovno premaknjena. Kakor se zdi morda smela trditev, da predstavlja Palestrina glasbeno romaniko, J. S. Bach glasbeno gotiko, Mozart renesanso, Beethoven prehod v barok in Liszt pozni barok v glasbi, vendar vse značilnosti v primerjavi razvojnih stalnic kažejo presenetljive podobnosti.

Glasbeno romaniko upravičeno zastopa Palestrina kot predstavnik rimske šole. »Njegova dela so skoraj popolna enciklopedija stoletij, ki so bila pred njim; v njih se zbirajo skoraj vse smeri, iz njih vodijo niti globoko v preteklost tja do primitivnega večglasja in do gregorijanskega petja.<sup>19</sup> Njegovo življenjsko delo je poslednji višek idealov vokalne polifonije, izpopolnitev cerkvene umetnosti, ki so jo gojili Francozi, Angleži in Nizozemci skozi mnoga stoletja.«<sup>20</sup>

»Palestrinov stil je idealen cerkveni stil kot poslednji višek a cappella sloga v službi interpretacije svetopisemskih besed, sploh liturgičnega besedila, ne da bi žrtvoval veliko pridobitev zadnjega stoletja — popolno imitacijo.<sup>21</sup>

V delu J. S. Bacha se dovrši ves stoletni razvoj polifonije, ki je zasidran v starokrščanskem koralu. Bach je predstavnik glasbene gotike; v njem se je izčrpal koncept koralne ritmične melodije, obenem pa je v razvoju glasbe dosegel tisti nujni vezni člen, ki veže preteklost in prihodnost. Z letom 1750. pričenja nova doba, glasbena renesansa, katere odlični predstavnik je W. A. Mozart. Prehod v barok je izvršil L. van Beethoven, v Lisztu pa je dosegla glasba opojno zmagoslavje poznega baroka. Liszt je to sorodnost z likovnimi velikani intuitivno opisal v pismu, ki ga je poslal Berliozu leta 1830. iz Rima: »... Umetnost se mi je razodela v vsej svoji univerzalnosti in enotnosti. Čustvo in razum sta mi prodirala vsak dan bolj v skriti odnos, ki družijo genialna dela. Rafael in Michelangelo sta mi razlagala Mozarta in Beethovna...«<sup>22</sup>

Problematika časa v glasbi je torej tista osrednja trdna točka, s katere lahko premostimo celotno vprašanje zahodnoevropske glasbe in nam daje tudi na vsa vprašanja zadovoljive in razumne odgovore.

1. Vprašanje večglasja temelji v problemu časa; razkosano koralno časovno koncepcijo organizira vokalna polifonija in jo gotska vzročno poveže.

2. Razdelitev glasbeno zgodovinskih obdobj kaže razvojno iste zakonitosti v problemu časa kakor arhitektura v problemu prostora, le da so med posameznimi obdobji glasbenega in arhitekturnega razvoja različno dolga časovna obdobja, v katerih glasba dohiteva arhitekturo ter jo slednjič v 19. stol. dohiti.

3. Ker je glasba v odnosu do časa v vseh dobah zahodnoevropskega razvoja to stalnico tudi estetsko na prav poseben način oblikovala, pojmuje mo čas tudi kot osrednjo estetsko stalnico glasbe.

<sup>18</sup> Fr. Stelè: *Architectura perennis*, Ljubljana 1941, str. 182.

<sup>19</sup> K. Jeppesen: *Der Palestrinastil und Dissonanz*, Leipzig 1925, str. XI.

<sup>20</sup> Ibidem, str. 5.

<sup>21</sup> H. Riemann: *Kleines Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig 1922, str. 99.

<sup>22</sup> Conbarieu: *Histoire de la musique III*, Paris 1935, str. 149.