

UDK 78.036.7

Ivan Klemenčič
Ljubljana

EKSPRESIONIZEM KOT GLASBENI SLOG

Ekspressionizem, umetnost notranjega izraza, ki se je razvijal sredi prvega desetletja 20. stoletja, je proizvod nemškega duha. Kot protiimpresionistična in poudarjeno protinaturalistična smer in že slutnja vojne katastrofe je dosegel prvi vrh pred prvo svetovno vojno v Nemčiji in Avstriji, medtem ko se je v vseh umetnostnih vrstah bolj ali manj intenzivno in samostojno širil po Evropi zlasti v drugem desetletju in dosegel nov višek ob koncu prve vojne in v nekaj letih po njej. Pri tem je razvojno in po svojem bistvu nedvomno ustrezal tudi drugim kulturnim okoljem, manj racionalnejšemu romanskemu in posebej francoskemu, ki mu je bil bliže povojni nadrealizem, bolj pa čustvenejšemu slovanskemu in prav tako slovenskemu. Pri nas ni odločala le tradicija življenja v avstroogrski monarhiji z deloma podobno duhovno in socialno problematiko in delna kulturna gravitacija proti Dunaju, marveč tudi nekatere notranje dispozicije in sprejemljivost zaradi zbližanosti s severnimi sosedi, kljub vsem velikim razlikam in posebnostim. Lahko rečemo, da je ekspressionizem notranje ustrezal slovenskemu umetniku in tudi skladatelju in ker se je na Slovenskem v glasbi plodno razvil približno med leti 1914-1941 in po 1950, je njegov splošni potek zanimiv še posebej z vidika našega razvoja. Pa tudi sicer je ekspressionistično gibanje še pozneje med obema vojnoma za današnji čas aktualno zaradi razvoja po drugi vojni, zaradi vprašanja nadčasovnosti in ne nazadnje zaradi svoje ne povsem enotne fiziognomije, ki ob relativno neveliki oddaljenosti pogojuje še vedno različna gledanja nanj.

Kot že prej, tudi v razvoju ekspressionizma glasba ni bila vodilna, a še manj je bila tokrat v zaostanku, saj je hitro odkrila prednosti svojega izraznega medija in se je na široko razmahnila. Neposredno je nanjo vplival splošni umetnostni razvoj in duhovna usmerjenost dobe, ki je pomenila reakcijo na pozitivizem iz konca 19. stoletja in na takratni materializem, razočaranje nad meščansko družbo, državo, vero v takratno znanost in napredek ter socialno pravičnost. Hkrati je že prvo desetletje 20. stoletja čas prevratnih in daljnosežnih odkritij Einsteina, Plancka, Rutheforda in drugih fizikov o ustroju vesolja v velikem in malem. V luči zamenljivosti mase in energije in "praznine" atoma in vesolja se ponovno postavlja

vprašanje materije, ki vodi filozofsko pogosto v metafiziko, idealizem ali vsaj agnosticizem. Družbeno se uveljavljajo daljnosežne ideje socializma in socialistične demokracije in humanizma kot alternativa kapitalizmu in njegovim institucionaliziranosti. Sočasen poudarek na psihologiji prinese Freudove raziskave podzavesti in psihoanalizo. V umetnosti, kjer odmevajo vse te velike ideje in novosti in se ustvarja nova duhovna klima, ki jo s svoje strani spodbuja ne dosti zgodnejše odkritje takrat že bolnega Nietzscheja, prinese to prvo desetletje novo kvaliteto v abstrakciji in atonalnosti. Prva umetnostna kal nastane v slikarstvu, kjer predhodniki fauvisti pod van Goghovim vplivom v letih 1898 do 1907 že uveljavljajo intenziteto, iracionalnost doživetja, tu še optimistično naravnane, redukcijo na bistveno, diskontinuiteto risbe, preobrazbo vidnega sveta in učinkovanje čistih, močnih barv. Tako vplivajo na dresdensko skupino "Die Brücke" (1905-1913) s slikarji Hecklom, Kirchnerjem, Muellerjem, Noldejem, Pechsteinom in Schmidt-Rotluffom. Njeno že značilno nemško, problematizirano, antinaturalistično in vizionarno umetnost ekspresije prevzame in razvije v prvi vrh Münchenska skupina "Der Blaue Reiter" (od 1909 do začetka vojne), s Kandinskim, Marcom, Kleejem in drugimi. Njen sodelavec in somišljenik, ideolog izrazne umetnosti v glasbi je Schönberg, ki v katalogu skupine z učencema Bergom in Webernom objavi svoje skladbe. Poleg glasbe se ekspresionističnemu gibanju pridružijo še druga umetniška področja, ob dramatikih zlasti pesništvo, z liriki Traklom, Bennom, Strammom, Däublerjem, Werflom in drugimi. Za Münchenom postane Berlin novo stičišče napredne umetnosti, še posebej z revijami "Der Sturm" (1910), ki se ji pridruži slikar in dramatik O. Kokoschka, in "Die Aktion" (1910). V tem mestu deluje od 1911 že drugič začasno Schönberg in naslednje leto prvič izvede melodramo Pierrot Lunaire, tu dirigira takrat napredni R. Strauss, tu živi in koncertira od 1894 Busoni. Prav ta naturalizirani Italijan se je že 1907 s knjigo "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" programsko zavzemal za nekonvencionalno, nepozitivistično umetnost in bil nekaj let pozneje blizu Schönbergu, čeravno se je ob koncu prve vojne kot predstavnik avtonomne estetike tudi teoretično usmeril v čisto glasbo "mladega klasicizma".¹ Pomembna, a bolj stvarna vprašanja kompozicijske tehnike in estetike v duhu nove glasbe je ob vsem rigoroznem in sistematičnem upoštevanju klasičnih pravil harmonije načeljal štiri leta pozneje Schönberg v svoji "Harmonielehre" in teoretično utemeljil pota nove glasbe v atonalnost.² Sicer ostaja dolgoletno glasbeno središče predvojnega in povojnega ekspresionizma Dunaj s Schönbergovo šolo in temeljnim razvojnim potekom od še tonalnih skladb do atonalnosti in dodekafonije. Ko ob koncu vojne ekspresionizem v glasbi znova vzplamti tudi zunaj dunajske šole, je že nanj organiziran in povezan ter pomeni sicer množičen, a bolj individualen odziv skladateljev na nove duhovne in družbene tokove. Kmalu za tem viškom začne nanj v dvajsetih letih vplivati treznejše in objektivnejše gledanje na svet, ki rodi

- 1 Prim. Busoni F., *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trst 1907; zadnja izd. s podnasl.: *Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H.H. Stuckenschmidt*, 1979 (*Bibliothek Suhrkamp*, 397); isti, *Scritti e pensieri sulla musica*, Milano 1954.
- 2 Gl. Schönberg A., *Harmonielehre*, Leipzig, Wien 1911.

nove slogovne smeri, ob katerih pa je glasbeni ekspresionizem še dolgo živ in ga tudi brutalen prodor nacionalsocializma ne more zlomiti.

Ekspresionizem je tako nastajal kot reakcija na staro družbeno in duhovno ureditev, vendar tudi kot evolucija, pri kateri je poglobljajal zlasti romantična izhodišča, subjektivizem, izpovednost, čustvenost, transcendenco in stopnjeval učinek kompozicijskih sredstev. Tak in širši naslon na tradicijo, ob vsem novem in ekstremnem, ki je v glasbi posebno očiten pri Schönbergu,³ potrjuje naravnost tega razvoja. Poleg tega je v ekspresionizmu tudi nadčasovna razsežnost, latentna navzočnost umetnostnega prizadevanja po poudarjeni in včasih prenapeti izraznosti, po duhovni izpovednosti, doživetju in iracionalnem, ki se je od srednjega veka sem zgoštila v delih in ustvarjalnih potezah od Grünewalda in El Greca do van Gogha in Muncha, v črnski umetnosti, pa v glasbi Josquina des Présa in Gesualda, Monteverdija in Bacha. Kaže, da je v napetostih 20. stoletja ta izrazni način našel še posebno plodna tla in da se še ni mogel izživeti, saj je ekspresionistično gibanje prva vojna le prekinila v novem razmahu in se je umetnostna smer znova široko razrasla v novih oblikah po drugi svetovni vojni.

Prav širina pojava ekspresionizma, ki še dandanes ni zamrl, je med drugim povzročila tudi različnost pogledov nanj. V muzikologiji so se izkristalizirala temeljna stališča, ostala pa so ne le odprta vprašanja vsaj nekaterih izmed notranjih kriterijev, marveč tudi neenotnost glede periodizacije, vprašanja začetka in konca, ob prvotnem omejevanju meril se pojavijo poskusi prevelike relativizacije, ki skušajo uvrstiti v ekspresionizem tudi povsem nasprotno pojave, kar vse otežuje njegovo točno označitev. Tako se širšemu razumevanju ekspresionizma pridružuje W. Hofmann,⁴ ki ob nekaterih pronicljivih psihološko kompozicijskih analitičnih posplošitvah uvršča med zgodnja ekspresionistična dela še deloma romantične in postromantične ali impresionistične skladbe kot so Schönbergova simfonična pesnitev Pelleas in Melisanda ali Skrjabinova 4. klavirska sonata. Isti avtor prisoja visokemu ekspresionizmu še tonalne skladbe na prehodu v atonalnost okoli 1907-1908, kot so Schönbergov godalni kvartet št. 2 v fis-molu ali Skrjabinov Poem ekstaze, medtem ko vključuje v pozni ekspresionizem poleg dodekafonije že oblikovanje novega gradiva pri Skrjabinu v letih 1914-1915. Po drugem znanstvenem in reprezentativnem vzorcu H.H. Stuckenschmidta⁵ se začenja ekspresionizem z atonalnostjo⁶ v l. 1908, čeravno avtor sam uvršča sem tudi Skrjabinova, ki ni nikoli pripadal pravemu atonalizmu, dasiravno vsebuje njegova poznejša glasba atonalne elemente,⁷ ali podobnega Bartóka⁸. Sicer deli

3 Schönberg A., *National music* (2) (1931), v Schönberg A., *Style and idea*, London 1975, 172-74. Tu Schönberg sicer z vidika nemške glasbene hegemonije sistematično navaja skladatelje od Bacha, Mozarta in Beethovna do Brahmsa in Wagnerja ter jim dodaja še druge rojake, od katerih se je učil vrsto klasičnih elementov kompozicije in te elemente tudi našteva.

4 Hofmann W., *Stilbestimmung des musikalischen Expressionismus*, v *geslu Expressionismus, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III, Kassel und Basel 1954, 1658-73.

5 Prim. Stuckenschmidt H.H., *Što je muzički ekspresionizam?*, *Zvuk* 1969, št. 92-93 (*izvirnik Was ist musikalischer Expressionismus?*, *Melos* 36/1969, št. 1).

6 *Ib.*, 59: "Pri vseh skladateljih ekspresionistične smeri je odločilna

ekspresionizem⁹ na prvo obdobje med leti 1908-1918, na drugo obdobje širše uporabe v letih 1918-1933 in na tretje obdobje neоекspresionizma po l. 1945. Takšna in podobna, včasih precejšnja različnost gledanj se kaže nadalje v nekaterih zgodovinskih delih pri izvzemanju dodekafonije iz ekspresionizma in uvrščanje h konstruktivizmu. Tu je zanimiva tudi Mersmannova teza o evoluciji impresionizma v ekspresionizem, tj. o ekspresionizmu kot zadnjem izrastku impresionizma in ne o kakšnem nasprotju med obema, ki jo avtor izvaja iz Skrjabinovega primera.¹⁰ Čeravno v bistvu netočna in zelo enostranska - razen samega zgleda Skrjabin, jo je novejšje naziranje tudi nemara iz poenostavljanja po nepotrebnem povsem zavrglo.¹¹ Pogosto je nadalje zaslediti preveč poenostavljene trditve o uporabi ekspresionistov proti vsemu obstoječemu v družbi in umetnosti in o antiklasičnosti ekspresionizma, ki vsaj za glasbo ne drže v celoti ali včasih sploh ne.¹² Pa tudi nasploh rado prihaja do preveč mehaničnega in neutemeljenega prenašanja splošnih ali likovnih značilnosti ekspresionizma na glasbo. V

Likvidacija tonalnosti."

- 7 K temu prim. še Mast D., *Skrjabin - verlorene Originalität um die Jahrhundertwende?*, v *Neue Zeitschrift für Musik* 141/1980, št. 5.
- 8 Stuckenschmidt H.H., op. cit., 58 in isti, *Béla Bartók*, v Stuckenschmidt H.H., *Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts*, Bd. 1: *Deutschland, Mitteleuropa*, München 1971, 221: "Med vsemi ... folkloristi zavzema Bartók posebno mesto, kajti pri njem pomeni z nacionalnim povezani slog kopico modernističnih, posebno ekspresionističnih sredstev. Njegova glasba po ostrini disonance, razbitosti melodičnih linij in skurilnosti zvočne barve komaj zaostaja za glasbo Schönberga in njegovih naslednikov. Seveda ni tonalna svoboda isto kot je zaporedje doslednega poltonskega mišljenja. Največkrat meša tonalitete tako, da lahko govorimo o promiskuiteti. Seštevek takšnih zvočnosti dveh ali več tonalitet je atonalni glasbi zelo blizu." Kljub načelnosti glede atonalnosti očitno Stuckenschmidt v praksi pri tem nekoliko odstopa.
- 9 Stuckenschmidt H.H., *Što je muzički ekspresionizam?*, 63.
- 10 Mersmann H., *Die moderne Musik. Seit der Romantik*. Potsdam 1932 (*Handbuch der Musikwissenschaft*, Lief. 2), 127.
- 11 Npr. Wörner K.H. in Mannzen W., *Deutungsversuche, v geslu Expressionismus, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III, 1957. Sam Schönberg kot ideolog glasbene ekspresionistične umetnosti v svojih nazorih ni bil impresionizmu nepomirljivo nasproten ali celo sovražen, marveč ga je - kljub nedvomnim ideološkim razlikam - objektivno upošteval. Npr.: "Organ impresionistov je izredno fino uglašen mehanizem, seizmograf, ki zabeleži vsak najrahljější vagib." (Schönberg A., *Harmonielehre*, 449.) Odtod je sklepal s svojega zornega kota: "V tem smislu je vsak resnično velik umetnik impresionist: najfinejša reakcija na najrahljější dražljaj mu odkriva neslišano, novo." (Ib., 450.)
- 12 Med redkimi primeri gl. geslo *Ekspresionizam v Muzički enciklopediji*, I, Zagreb 1971 (B. Antić). Navesti velja le Schönbergovo deklarirano konservativno, meščansko in danes že kar reakcionarno monarhistično prepričanje, s katerim je videl v avstroogrski monarhiji zelo uspešno državno tvorbo različnih narodnosti; zato je bil ob začetku prve svetovne vojne ponosen, da lahko kot vernik habsburške hiše sodeluje v boju na avstrijski strani (Schönberg A., *My attitude towards politics /1950/*, v Schönberg A., *Style and idea*, 505-06). Ni pa ostal ravnodušen ob vprašanju židovstva v nacizmu in človeških pravic (Schönberg A., *Two speeches on the Jewish situation /1934 in 1935/ in Human rights /1947/*, oboje v *Style and idea*, 501 in 506). Glede enostranosti trditve o

skladu s širino kriterijev se ravna izbor skladb in skladateljev, ki je v ožjem delu trden in bolj neenoten pri posameznih skladbah in na mejnih področjih.¹³

Kljub ne povsem enotnemu in kompleksnemu pojavu glasbenega ekspresionizma v sočasnem nastopanju in časovnem zaporedju je mogoče to gibanje brez nepotrebne relativiziranja določiti vsaj v temeljih razvoja in slogovnem bistvu. Pri tem je treba upoštevati, da slog ni zgolj tehnika, raba takšnih ali drugačnih kompozicijskih sredstev, marveč celoten skladateljev odnos do sveta in posebej do ustvarjanja. Vključuje torej poleg kompozicijskih sredstev tudi določeno estetiko in nazorske poglede. Četudi ta odnos ni vedno zavestno izoblikovan, razodeva nekatere temeljne poteze skladateljeve naravnosti, bodisi v duhovnost ali čutnost, subjektivnost ali objektivnost, racionalnost ali iracionalnost ipd., s čimer govori o umetnikovi nazorski, psihični in v splošnem osebnosti konstituciji. S takšnim pojmovanjem umetnosti naj se sooči znanost, vključujoč predhodno doživljanje¹⁴ kot iracionalno sestavino in upošteva vse njene imanentne vidike od idejno-vsebinskih, do estetskih in tehničnih, četudi so lahko empirične zveze dokaj oddaljene in neposredna dokazljivost močno zmanjšana. Pri tem ne kaže izključevati niti mejnega področja, umetniškosti umetnine, kljub spoznanju, da je znanost empirično ne more dokazati, razložiti in na sploh objektivno predstaviti, četudi je v svojih vrednostnih sodbah implicitno z njo že doslej računala.

Tako se nam na podlagi skupnih potez glasbenih del in ob pritegnitvi teoretičnih spisov kažejo analitično posplošene in abstrahirane značilnosti in merila sloga v nekaj naslednjih vidikih: prvi upošteva ustvarjalca in označuje tako njegov celostni odnos do sveta kot tudi stanje in usmerjenost njegove psihike; v vsej sestavljenosti zlasti pomemben je drugi zorni kot, ustvarjalčev "umetniški organ", način kako preobraža življenjsko snov v estetsko tvorbo, v umetnost; rezultat predhodnih dveh vidikov sta tako realizirana vsebina in izraz,

antiklasičnosti ekspresionizma prim. op. 3. Prav pri Schönbergu je bil smisel za klasičnost in urejenost močno razvit. Vsaj nekatera njegovih stališč in njihovo skladnost z razvojem v preteklosti dobro ponazarja v dodekafoniji ne atemalizem, temveč uvedba serije v vlogi teme kot zgodovinskega kontinuuma. Podobno velja za Berga in posebej za oblikovno dognanost njegovega Wozzecka.

- 13 *Tako uvrščajo nekateri v izbor tudi F. Schrekerja z operama Der ferne Klang in Die Gezeichneten (gl. Hofmann W., ib., 1663 in geslo Ekspresionizam, ib.), ki je poleg tega za nas zanimiv kot Kogojev nekajletni profesor kontrapunkta na dunajski Akademie für Musik und darstellende Kunst. Vendar sta njegovi operi še očitno pisani v duhu razvoja ob koncu 19. stoletja in prehoda v 20. stoletje: prva v novoromantično-impresionističnem načinu, ki radikalnejše vključuje posamezne disonance in kvartne akorde in se le tu in občasno približuje ekspresiji, druga (1913-15) nekoliko bolj umirjena, bolj impresionistična kot novoromantična. Najverjetneje zaradi te ne povsem izoblikovane slogovne usmerjenosti postavlja Stuckenschmidt Schrekerja v bližino Debussyja, Dukasa in Puccinija in ga uvršča k slogovno prav tako ne povsem določenemu dunajskemu secesionizmu (Stuckenschmidt H.H., Franz Schreker, v Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts, 81), tj. vmesnemu obdobju med tradicijo in pravo moderno.*
- 14 *Prim. Mendel A., Evidence and explanation, v IMS Report of the Eighth Congress - New York 1961, Kassel, Basel 1961, 16.*

medtem ko so najkonkretnejši predmet presoje in merilo kompozicijska sredstva, seveda notranje povezana s predhodnimi značilnostmi.

Po nazorski orientaciji, najsi je življenjsko neposredna in podzavestna ali zavestno izoblikovana in tudi filozofsko domišljena, gre pri ekspresionistično usmerjenem ustvarjalcu pretežno za idealistično in metafizično naravnost, širše pa za že omenjeno nasprotovanje in odklanjanje od duha pozitivizma in materializma iz konca 19. stoletja. Miselne osnove te zgodovinske dialektične stopnje izhajajo od Hegla, Schopenhauerja in njegovega pesimizma ter idealistične in subjektivne predstave sveta, od Nietzscheja in njegove vizije nadčloveka, ki jo prevzema zdaj umetnik nase¹⁵ ter od drugih podobno usmerjenih mislecev in filozofov. Hkrati s tem označuje skladateljev odnos do sveta intuicija kot neracionalna sestavina duševnosti in po razočaranju nad racionalizmom edina zanesljiva vodnica v življenju in v najbolj skritih človeških stvareh. V vsem vesoljskem prostoru pritegne umetnika prvenstveno človek; močno se ukvarja s samim seboj in prav tako z vsem eminentno človeškim, odtod pa tudi z božjim in mističnim, in s tega zornega kota upošteva objektivni svet. V odnosu do družbe ga najbolj neposredno kritično spodbuja njeno nezadovoljivo socialno stanje in ga lahko usmerja protimeščansko.

V skladateljevi notranjosti prihaja do intenzivnega čustvenega življenja in koncentriranja nanj. Njegovo psihiko, ki daje "temperaturo" tako nastalim delom, označuje pogosto potencirano čustvo, podton močne napetosti, posebej pa stanja duševne vznemirjenosti, razdraženosti, afekta, agresivnosti, nervoznosti, pa tudi vitalizma, ki jih prekinjajo redkejši trenutki pomiritve, in ki se lahko stopnjujejo do izbruhov prenapetosti in do ekstaze. Nekatera od teh čustev in stanj povečane duševne napetosti so bila znana in blizu že romantičnemu umetniku in skladatelju, a jih je ekspresionistični ustvarjalec še močno poglobil, podkrepil in zaostрил, v zadnjem razvojnem obdobju pa deloma umiril.

Stanje te in takšne umetnikove duševnosti in njegovo razmerje do sveta kajpada odločilno vplivajo na oblikovanje njegovega izraznega načina. To je kompleksen, a v svoji značilnosti ne docela stalen medij, pri katerem je ena temeljnih lastnosti, skozi katero rojeva glasbena dela, subjektivizem, vsakršno umetnikovo presojanje in doživljanje z vidika lastne notranjosti. Zlasti ta, kot jedro novo oblikovane osebnosti, ki se lahko stopnjuje do solipsizma, skupaj z iracionalizmom vodi k resnici in je merilo eksistence človeka in sveta. Čeravno med osrednjimi značilnostmi ekspresionizma, se v zadnji razvojni fazi z dodekafonijo deloma umika objektivnejšemu podajanju. Takšno podajanje pa deloma označuje tudi nekatere skladatelje, ki so le v eni ustvarjalni fazi prešli ekspresionizem, kot npr. Hindemith, in zamenjujejo subjektivno izpoved z doživetjem tipičnega. Zato tudi ni temeljna poteza ekspresionističnih skladb zgolj psihološki čas, čeravno je na tej ravni osrednja, marveč tudi ontološki čas, kjer danost glasbenega toka in bolj čistoglasbenega poteka spremljajo druge izrazne prvine, kot so napetost ritmike ter ostrina disonance. Tako je mogoče doseči mnoge tipične ekspresionistične izraze,

15 *S Schönbergovimi besedami: "Postave narave genialnega človeka so vendar postave prihodnjega človeštva."* (Schönberg A., *Harmonielehre*, 364).

npr. silne napetosti, krika in smrtne groze, kar značilno dokazuje Posvetitev pomladi Igorja Stravinskega.

Pogosten rezultat umetnikovega subjektivizma, združenega z močno napetostjo, je disociacija, tj. razbijanje glasbenega poteka na drobce, diskontinuiteta poteka. Psihološko je posledica krize jaza, krizne točke zlasti atonalnega ekspresionizma, ki se lahko stopnjuje v shizoidna in shizofrena stanja¹⁶ in ki se v harmoniji značilno družijo s poudarjanjem disonance.

Ob subjektivizmu pomembno uveljavljena poteza umetnikovega izraznega načina je poduhovljenost ali na splošno duhovna naravnost. Tu se neposredno kaže nasprotje in reakcija do smeri kot so realizem, naturalizem in v glasbi še posebej verizem in impresionizem, na splošno pa do vsega materialnega, čutnega in čutnonazornega ali tudi hedonističnega v umetnini. Človekovo življenje in svet obvladuje duh kot prvotna realnost in skozi njega vidi in upodablja resnico tudi umetnik. Tu je prepad med njim in konkretnim svetom, ki se je oblikoval v družbi z vsemi socialnimi in drugimi implikacijami in posebej v umetnosti, največji. Zato je bolj kot subjektivizem prav poduhovljenost tisti ves čas skupni imenovalac, brez katerega si ekspresionističnega izraza ne moremo zamisliti. Lahko se še posebej razvija v smeri fantastike in s tem deformacije realnega sveta ne le v neko odmaknjenost, tujost (Skrjabin), marveč v pogosto navzoč nadrealni, polrealni ali sanjski svet¹⁷ ali tudi še posebej v abstrakcijo.

Prav abstrakcija je značilen in še poseben vidik poduhovljenosti ekspresionistične glasbe, čeravno je niso sprejeli vsi ustvarjalci. Kot izgine v likovnih delih okoli 1910 predmetni svet, tako sočasno tudi v glasbi čustva, predstave in vsakršna doživetja niso več nujno vezana na zunanjo, predmetno pojavnost, marveč postajajo le sama zase pomembna in kot taka neposredna priča umetnikove notranjosti. Do tega kvalitativnega preskoka pride z razpadom tonalne glasbe in s formiranjem atonalnosti z letom 1908,¹⁸ ki se po l. 1923 z dodekafonijo bolj racionalno organizira. Gre za zadnjo stopnjo idealizacije upodabljanja nasproti naturalizmu in tudi skrajno redukcijo glasbe na bistveno, pri kateri je pomemben le še izraz umetnikovih čustev kot takih in ne več njihova zavezanost s predmetnim, snovnim, "pripovednim", "slikovitim", s tekstom itd.¹⁹

- 16 Prim. tudi Wörner K.H. in Mannzen W., *ib.*, 1657-58, z navedbami zvez med antinaturalistično umetnostjo in posebej ekspresionizmom s shizofrenijo; to povezanost označuje trditev E. Kretschmerja, da "izkazuje shizotimni duševni značaj protinaturalistično umetnost".
- 17 Takšna mesta s fantastiko še v okviru tonalnosti prim. krajše še v Straussovi Salomi in v okviru atonalnosti izdatno v mnogih delih, kot je Schönbergovih Pet orkestrskih skladb op. 16 ali Bergov Wozzeck ali v razširjeni tonalnosti z atonalnimi elementi še posebej izvorno v Kogojevih Črnih maskah.
- 18 Prve atonalne skladbe iz tega leta sta zadnja dva stavka iz Schönbergovega godalnega kvarteta v fis-molu op. 10 in Schönbergovih Petnajst pesmi iz "Knjige visečih vrtov" Stefana Georgea op. 15, naslednje leto 1909 pa Tri klavirske skladbe op. 11.
- 19 Temu vprašanju je posvetil Schönberg poseben esej *Das Verhältnis zum Text*, ki ga je 1912 objavil v zborniku *Der Blaue Reiter*. Prav tam je izšlo tudi znano besedilo Kandinskega *Über das Geistige in der Kunst*,

Kot vzajemno posledico umetnikovega subjektiviranja in poduhovljanja hkrati je mogoče imeti redukcijo in tudi deformacijo. Čisti vidik je redukcija na bistveno, tj. prizadevanje umetnika, da odkriva pod videzom, površjem stvari in pojavov vse kar je bistveno, globlje, notranje in izloča vse materialno, nebistveno in moteče, eno in drugo v želji, da se kar najbolj približa svoji predstavi resnice in jo kar najbolj verno upodobi.²⁰ Posebni vidiki so redukcije na čustveno, na pesimizem ipd., na preprosto, kar je izzvalo tudi skladanje za komorne zasedbe, na mitično in magično, na mistično in demonsko, ki je še v zvezi z deformacijo, redukcije na vitalizem, na folkloro, na prvotno zavestno oz. kolektivno nezavestno kot vira zlasti vrhunske umetnosti vseh časov,²¹ pa tudi redukcije na posamezne kompozicijske elemente od akordike do linearnosti, od melodike do ritmike, od dinamike do oblikovnosti in s tem njihove avtonomnosti.²² Redukcija na katerikoli od njenih številnih vidikov sicer ni vedno navzoča v ekspresionistični glasbi, kakor je tudi res, da jo je vsaj do neke meje poznala že starejša umetnost in glasba; a kadar se pojavi, jo označuje poudarjena in izrazita izpeljava.

Če je redukcija s svojimi učinki usmerjena navznoter, se kaže učinkovanje deformacije v umetnini navzven. Kot spreminjanje, deformiranje naravnih oblik je zapletenejša in kompleksnejša. Je rezultat velikih notranjih napetosti in idealiziranja, poduhovljanja, še posebno lahko kot posledica redukcije na bistveno ali redukcije na nekatere posameznosti na eni strani ter na drugi strani nesorazmerja med stopnjevanim subjektivizmom ali vsaj napetostjo ter silami v umetniku in med objektivnim svetom. Širše je bolj ali manj očitna deformacija značilnost večidel vse napredno usmerjene umetnosti 20. stoletja, tudi objektivnih smeri kot so neoklasicizem in njegove izpeljanke in kaže s tem na splošno intenziviranje

ki prvi obravnava to problematiko in z vidika likovne umetnosti opisuje delovanje harmonije barv in črt na človeški duh, zaradi česar lahko umetnik opusti oblike iz narave.

- 20 V tej smeri, poduhovljanja in abstrahiranja kot redukcije na umetniško bistveno, razmišlja Schönberg v zvezi z uglasbljanjem besedil: "... v vsej glasbi, napisani na poezijo, je točnost reprodukcije dogodkov nepomembna z umetniškega vidika, kot je podobnost portreta svojemu modelu; navsezadnje ne bo nihče ugotavljal podobnosti po sto letih, medtem ko bo umetniški učinek ostal. In ostal ne bo, kot morda verjamejo impresionisti, ker nam govori človek iz resničnosti (to je tisti, ki je očitno portretiran), marveč ker nam govori umetnik - ta, ki se je tu izrazil, ki mu mora biti portret podoben v višji resničnosti." (Schönberg A., *The relationship to the text* (1912), v Schönberg A., *Style and idea*, 145.)
- 21 Prim. Jung K.G., *Lavirint u čoveku*, Beograd 1969, v poglavju *Psihologija i poezija*, 166-86. "Kolektivno nezavestno" v umetniku je po Jungu izvor umetniškega dela, zlasti najpomembnejše vrste, vizionarne umetnosti. Umetnik je "kolektivni človek", ki iz svoje nezavestne psihe umetniško izrazi psihični arhetip, pradoživljalaj, skupen ljudem, narodu. Osebnost v umetniku ni nikdar bistveno za njegovo umetnost. "Njegova osebna biografija je lahko biografija filistra, spoštovanega človeka, nevrotika, norca ali zločinca, zanimiva in neizbežna, toda za njegovo pesniško ustvarjanje nebistvena."
- 22 Prim. o tem še podrobneje Hofmann W., *ib.*, 1662-67, ki obravnava ta vidik s posebnim poudarkom. V svojem sklepanju prihaja tudi do spornih

življenja s povečano napetostjo v človeku in na neskladje med njim in objektivnim svetom. V ekspresionizmu je deformacija kot ena bistvenih sestavin še posebno pogosta in poudarjena, zlasti v začetni in visoki fazi, ko lahko zajame vse izrazne prvine od harmonike, kjer jo domala pooseblja disonanca in jo širše označuje atonalnost, do melodike in ritmike, še posebej z njuno disociacijo, do velikih nasprotij v agogiki, dinamiki in tempu, oblikovno v razpadu klasičnih oblik in z "deformacijo" standardnih, npr. plesnih stavkov ter v instrumentaciji s posebno zvočnostjo s sordini, glissandi, col legni, flatterzungi ipd. V psihološkem smislu stopnjuje čustva do groteske, grimase, sarkazma ipd., v masko in demonsko ali siceršnja čustva in dogodke, tudi drobne, močno povečuje. Dasi ravno je domala konstanta ekspresionistične glasbe, se njena poudarjenost v atonalnem ekspresionizmu nekoliko umiri v zadnji, dodekafonski fazi in hkrati z upadanjem krize jaza in s tem disociacije porazdeli in porazgubi v glasbenem poteku, čeravno seveda še zdaleč ne izgine.

K značilnostim duhovnosti in subjektivizma sodi z njima skladajoča se iracionalnost izraznega medija. To pomeni, da izhaja umetnik pri svojem dojetanju in upodabljanju sveta iz visoko vrednotenega čustva, iz vsega intuitivnega, fantazijskega, tudi ekstatičnega in eruptivnega, pa podzavestnega, človeško prvotnega in neposrednega pred razumskim. Razum mu pomeni le manjši in manj pomemben del človekove zavesti, ki vsebuje marsikaj privzetega, psihično sekundarnega in lahko s človekovo notranjo naravo neskladnega, zato te narave ne izraža najbolje. Nasproti misli in njeni težnji v splošnost in brezosebno postavlja umetnik bogastvo, zlahtnost in resničnost čustva, ki bistveno označuje človeka in njegovo psihično in posebej moralno življenje. Šele v dodekafonski fazi, pa že deloma prej v atonalnosti, z uvajanjem linearnosti in polifonskih oblik, prihaja do umiritve tega čustvenega zanosa in do bolj ali manj občutnega upoštevanja racionalizma.

Doslej obravnavane temeljne postavke ekspresionizma, subjektivizem, poduhovljanje in iracionalizem kažejo na pomembne značilnosti ekspresionistične umetnine, vendar same po sebi kot čiste kategorije ne zadoščajo, saj označujejo tudi druge slogovne smeri, zlasti še v ustreznem stopnjevanju romantično umetnost. Hkrati smo videli, da subjektivizem in tudi iracionalizem nista izključni značilnosti ekspresionizma, ker se lahko ob njiju - čeprav redkeje in omejeno - pojavita njima nasprotna objektivizem in racionalizem. Že ko pritegnemo njihove izpeljanke, podrejene označbe kot so psihološki in z njim še delno ontološki čas, disociacija, fantastika, abstrakcija, redukcija ali deformacija, lahko določneje sklepamo o slogovni usmerjenosti. Vendar morejo pripadati tudi nekatere od teh označb, kot so fantastika in redukcija ali psihološki glasbeni čas, drugim slogovnim smerem, ali pa imamo morebiti opraviti z ekspresionistično skladbo brez posebno izrazite navzočnosti teh elementov. Zato, zlasti še za ugotavljanje razlike z romantiko,

rezultatov, saj je nesprejemljivo, da šteje pri redukcijah na ritmično k tipično ekspresionističnim delom "glasbo strojev" kot sta Honeggerjev Pacific ali Železolivarna Mosolova, ki sodita s svojo deskriptivnostjo v ekspresionizmu nasprotna realizem in naturalizem.

je treba upoštevati iz razmerja lepota - resnica še četrti vidik, notranjo resničnost upodabljanja. Gre za temeljno konstitucijo umetniškega subjekta, za novo oblikovanega človeka, ki vidi ideal v resničnosti svoje narave in ne več v njeni idealizirani lepotnosti in ki se skozi izraža; to, kar izraža, je estetska resničnost, kajpada njegova in duhovna, čeravno še po estetsko navzočih lepotnih zakonih.

Kot rečeno, je ta vidik še zlasti odločilen v razmerju do romantične umetnosti, iz katere se je povečini ekspresionizem razvil. Tudi romantični umetnik je imel za osrednjo vrednoto subjektivnost, v kateri so ga vodili čustvo, doživljanje in domišljija in kamor je pritegnil tako ali drugače pojmovani nadčutni svet, transcendenco.²³ To je pomenilo samozadostnost, avtonomnost in svobodo jaza, popolnost in absolutnost pa je dosegel, ko je te elemente idealizirane združil v lepotnem idealu svoje notranjosti, v lepoti, ali umetniško gledano v estetskem. Ko je to svojo notranjost projiciral na umetniško doživljanje in podajanje, je seveda zavzela osrednje mesto lepota, najsi so bila njegova čustva še tako silovito resnična, tragična ali usodna. To razmerje se je v književnosti in likovni umetnosti realizma obrnilo, saj je nekdanjo subjektivnost nadvladal pomen objektivnega sveta, kar pogojuje poudarjanje objektivne resnice nad lepoto. Nasprotno izhaja skladatelj v istočasno nastopajoči glasbeni novoromantiki še vedno iz svoje lepote subjektivnosti, h kateri bolj ali manj pritegne svet nadčutnosti, pri čemer pa začenja vedno bolj upoštevati bodisi tudi resničnost zunanjega sveta (npr. Bizet, Musorgski, ki sta že blizu realizmu, pozneje verizem), ali pa bolj upošteva resničnost svojega notranjega sveta (npr. Wagner, Mahler), čeravno lepotni ideali obeh smeri praviloma še prevladujejo. Tako pride šele v ekspresionizmu in v njegovem stopnjevano samozadostnem in avtonomnem subjektivizmu, ki vključuje močno razvite oblike duhovno nadčutnega sveta, do poudarka na resničnosti umetniškega subjekta in odtod podajanja. Se pravi, da je zdaj prvič umetnikova vrednota medij notranje resničnosti in umetnikova potreba izražati notranjo resničnost pomembnejša od idealizirane duševne lepotnosti in njenih estetskih lepotnih zakonov. Ti se umaknejo v ozadje, a z notranjo resničnostjo preobraženi kot estetsko nujni še ne izginejo, saj je lepota tudi tu, čeravno znatno reducirana, še vedno temeljni konstitutivni element umetnosti.

Vprašanje razmerja lepote in resnice, ki je glede na romantično umetnost v širšem časovnem razponu le relativno, je toliko pomembnejše zaradi dejstva, ker tudi pri nekaterih vodilnih ustvarjalcih glasbenega ekspresionizma ne moremo govoriti o čistosti sloga. Poznamo dokaj očiten nagib Berga v romantiko, v njen subjektivizem "lepe duše", v hedonizem lepotnega, ki se sooča s prav tako uveljavljenimi ekspresionističnimi normami resničnega.²⁴ Ali pri Schönbergu občasno vračanje v tonalnost in romantiko, ki sta mu blizu, čeravno je v novem slogu večidel dosleden upodabljaalec

23 *Prim. k temu tudi Kos J., Med romantiko in realizmom, Sodobnost XXII/1974, št. 2.*

24 *V tem nas potrjuje tudi Stuckenschmidt H.H., Alban Berg, v Stuckenschmidt H.H., Schöpfer der neuen Musik, München 1962, 134, kjer beremo: "Berg, romantik v temelju, stoji v modernem svetu kot človek, ki občuti lepoto in resnico kot napetost, kot nasprotje."*

resničnega,²⁵ medtem ko je pri Skrjabinu še tudi v zadnjem, ekspresionističnem obdobju od nekako opusa 60 latentno navzoč impresionizem in ponovno rahlo izstopi proti koncu, v zadnji, deseti klavirski sonati, pri čemer pa njegovo značilno gibanje, pasivno motrenje ali poetičnost večidel obvladuje poduhovljenost. Podobno je vprašanje lepote - resnice občutljivo pri ustvarjalcih na prehodu, kot na primer pri Kogoju, kjer se poudarki lepote in resničnega, novoromantičnega in ekspresionističnega lahko spreminjajo od skladbe do skladbe, ali vsaj od enega ustvarjalnega obdobja do drugega.²⁶

Ob obravnavanih vprašanjih, ki so zajemala z vidika ustvarjalnega umetnika in njegovega "umetniškega organa", s posebnim načinom preoblikovanja upodobljene snovi, je vsebina tako izražene umetnosti v tesni soodvisnosti. Že iz povedanega ne more biti dvoma, da se umetnik vsebinsko koncentrira v človekovo notranjost, v človekov psihični, intelektualni in zlasti čustveni svet in šele preko tega upošteva zunanji svet in naravo.²⁷ Sicer samo snov in tematiko ekspresionistične glasbe že zaradi narave glasbe ni mogoče označiti tako določno kot likovno ali besedno umetnost ekspresionizma, razen kadar nastopa glasba v povezavi z besedo, kjer pa je spet močno osamosvojena. Takrat lahko le nekoliko bolj določno govorimo o poudarjeno napetem, resnobnem, problematiziranem in nerazrešenem človekovem odnosu do sebe, do okolice in do boga. Kot teme izstopajo vprašanja človekove eksistence, smrti, ljubezni, erotike, osamljenosti, bolezni, socialnih in družbenih krivic in bede, pojavlja se vojna tematika, groza in veličina mest, tematika proletariata, revolucije proti obstoječemu in iskanje novega humanizma in družbe, politično-socialistična dejavnost ter religiozna vprašanja.²⁸ Prav tako kažejo prej omenjene oblike ekspresionističnih redukcij na poudarke pri vsebinskih in pojmovnih področjih, bodisi da gre za temeljne komplekse kot so redukcije na čustveno, pesimizem, tudi preprostost, pa na vitalizem, elementarno in folkloro, ali na mitično-magični,

25 Prim. tudi Stuckenschmidt H.H., *Stil und Ästhetik Schönbergs*, v op. cit., 126: "Schönberg je zgodaj više cenil umetniško resnico kakor nejasno in spremenljivo lepoto." Sam Schönberg je pogosto zavračal stare, tj. lepote norme in zakone, posebno že takrat, ko je kot pedagog hotel učencem kompozicije vzeti "slabo estetiko" in jim dati v zameno "dobro rokodelstvo" (Schönberg A., *Harmonielehre*, ?) in ko se je po drugi strani zavestno zavzemal za upodabljanje resnice (ib., 364): "Toda lepota, če sploh obstoji, je nedoumljiva. ... Druga lepota, ki jo je mogoče najti v dognanih pravilih in v dognanih oblikah, ta lepota je hrepenenje neustvarjalnih. Umetniku je tako postranska kot vsakršna danost, saj umetniku zadošča hrepenenje, toda povprečneži hočejo lepoto posedovati. Kljub temu doseže umetnik lepoto, ne da bi jo bil hotel, ker si je vendar prizadeval biti resnicoljuben. Zgolj resnicoljuben!"

26 Prim. Klemenčič I., *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja, Ljubljana 1973 /strojep. avtogr./ in (SAZU) 1976, 88-89: "... se skladatelj Kogoj nikoli povsem ne odtrga od upodabljanja 'lepega', čeprav išče in dosega poglobitev starega novoromantičnega čustva, torej tudi teoretično izraženo možnost, ki naj daje umetnosti pedat 'resničnega'." "... čisto klasično lepoto /je/ v svojih delih opustil in je namesto nje weljavil določeno ravnovesje med lepotnim idealom in upodabljanjem resnice." "... to razmerje ni stalno..."*

27 Gl. tudi Schönberg A., *Harmonielehre*, 15: "Umetnost na najnižji stopnji je preprosto posnemanje narave. ... Na najvišji stopnji se ukvarja

demonški in religiozno-mistični sklop, na psihična prastanja zgodnjega zavestnega in kolektivno-nezavednega ipd. Čeravno zajema ekspresionizem v načelu vse bogato človekovo čustveno življenje in notranja stanja, ki jih je že precej poznala tudi romantika, ta temeljna čustva intenzivno poduhovlja ter poudarja in stopnjuje do deformacije. Pri tem nagiba umetnik zlasti sprva v temno plat življenja, neskladje v njem in do zunanjega sveta ga sili do potenciranja čustev strahu, tesnobe, groze, nemira, trpkosti, tujosti, pesimizma in depresije. Zlasti sprva blizu mu je čustvena agresivnost s koleričnimi izbruhi, napeta stanja v kriku, grimasi. Pozneje, po prvi vojni so poteze tudi svetlejše, v ospredje prihajajo - v kolikor jih ne zasledimo že prej - deformacije v ironijo, parodijo, sarkazem, grotesko, vsakršne napetosti se stopnjujejo tudi v optimistično razmetnost in v ekstazo. Seveda se ob tem pojavljajo resda krajša stanja notranjega miru, radosti in sreče, nežnosti, zamaknjenja, zbranonosti in kontemplacije (Skrjabin). Tudi celotno glasbeno sporočilo ne rabi biti le izraz negativnega, boleznega, travmatičnega, mračnega in brezizhodnega, marveč je lahko - kot pri nekaterih poglavitnih ustvarjalcih še posebej iz občutka za nadčasovnost umetnosti - visoko etično, pozitivno in bolj ali manj razvidno optimistično.²⁹ Tiste narode, ki so se razvojno v začetku 20. stoletja šele vključevali ali ponovno vstopali v evropske glasbene tokove, kar velja tudi za Slovence, označuje elementarnejše gledanje. Po Kogoju naj bo temeljna usmerjenost nove umetnosti poglobljanje romantičnega čustva; umetnik naj išče zdrav in močan izraz k zdravemu in močnemu čustvu, pri čemer naj brez kakršnihkoli radikalnih izraznih norm upošteva vso možno izrazno širino.³⁰

umetnost izključno s podajanjem notranje narave." Očitno ta Schönbergova trditev ustreza ekspresionističnim normam, a jih hkrati tudi presega z veljavnostjo za umetnost na splošno.

- 28 Prim. tudi Wörner K.H. in Mannzen W., *Wesenbestimmung, v geslu Expressionismus, ib.*, 1656.
- 29 Prim. med drugim Skryabinove umetniško filozofske ideje v njegovih skladbah, pa tudi Schönbergov občutek za celovitost umetnosti, s katerim sodi, "da glasba izraža preroško sporočilo, razodevajoč najvišjo obliko življenja, proti kateremu se človeštvo razvija. In mogoče zaradi tega sporočila glasba privlači ljudi vseh ras in kultur." (Schönberg A., *Criteria for the evaluation of music* (1946), v Schönberg A., *Style and idea*, 136.).
- 30 Prim. Kogoj M., *O umetnosti, posebno glasbeni, Dom in svet XXXI/1918*, 93: "Glasba sili v vedno večjo poglobitev, izločiti hoče zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njenega dna. ... Smer v novo okrožje ji kaže čustvo, čustvo, ki gre v novo poglobitev. Izčrpati to čustvo bi pomenilo izčrpati umetnost." Prim. tudi Kogoj M., *Smer glasbe v zadnjem desetletju, Ljubljanski zvon XLIII/1923*, 324: "Najmlajša/generacija/gre za tem, da se popolnoma osvobodi vsakega vpliva komponistov, ki so se bili uveljavili pred njo. Nje naloga je sčistiti atmosfero, odpraviti iz muzike vsako zvižanost, vsako prizadevanje vplivati na človeka z zvočnimi coprnijami (Strauss R.) in efekti, izvršiti popolno očiščenje in ustvariti objektivne vrednote, ki bi bile vedno zmožne delovati na notranjost človeka; ustvariti dobi subtilnega /? subtilna/dela moči in zdravja ter napraviti enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu; izgnati iz muzike vsako sentimentalnost in dobiti zdrav, močan izraz zdravemu, močnemu čustvu." K temu gl. še Klemenčič I., *op. cit.*, 102. Kogoj se pri

Z različnimi redukcijami in s stopnjevanjem psihičnih stanj prihaja do osamosvajanja posameznih elementov izraza, s tem pa raste pomen posameznih, osamosvojenih kompozicijskih sredstev, kakorkoli so že v soodvisnosti od izraza in njegovih vsakokratnih zahtev. Posebno v začetku vidno vlogo harmonike označuje daljnosežno pojmovanje disonance. V glasbi našega stoletja je ekvivalent za napetost v sodobnem življenju, ne oziraje se, kateri slogovni smeri pripada. Sicer po Schönbergu ni med konsonanco in disonanco nobenega nasprotja in kvalitativne razlike, kot je ni med začetnimi alikvotnimi toni, ki sestavljajo konsonance in med višjimi alikvoti, ki sestavljajo disonance. Razlika je le kvantitativna, v manjši razumljivosti disonance nasproti konsonanci.³¹ Takšna Schönbergova teoretična in že nekaj let prej praktična "osamosvojitve disonance" brez potrebe po razvezovanju vodi do zanikanja funkcionalnih vezi s toniko in do atonalnosti kot osrednjega izraznega načina ekspresionizma. Seveda stoji njej ob strani že na pragu nepredmetnega upodabljanja še močno razširjena tonalnost, pa tudi njeni posebni vidiki, bitonalnost, politonalnost in nova estetika celotonske lestvice, najsi gre za predhodnice atonalnosti ali pri vrsti skladateljev, ki so le v enem ustvarjalnem obdobju upoštevali ekspresionizem, za vzporednico, ki je navzoča še tudi po l. 1923, ob razmahu dodekafonije.

Poudarjena disonanca kot napetost v subjektu in njegovem razmerju do sveta obladuje zlasti visoko fazo ekspresionizma do prve vojne z njeno akutno krizo jaza, ko se uporaba najostrejših disonančnih intervalov, male sekunde, zvečane kvarte, velike septime in male none, družijo z izogibanjem konsonancam.³² To obdobje označuje hkrati naslon na akordiko,

tem z vidika naših razmer realistično programatično zaveda (v svoji kritiki koncerta Amar-Hindemith, Slovenec LII/1924, 291) "kako malo so jugoslovanski moderni preobzirniki v primeri s Stravinskimi, Hindemithom in Hábof... Mi smo mladi narodi in iščemo pri vsej kompleksnosti duha v kolikor mogoče preprostih kompleksih - iščemo nam odgovarjajočih vrednot, takozvani Evropeji pa je najbolj iskana jed komaj dobra, medtem ko so naši ljudje lačni kruha in jim ni toliko do slaščic."

- 31 Schönberg A., *Harmonielehre*, poglavje *Konsonanz und Dissonanz*, zlasti še str. 19: "... izraza konsonanca in disonanca, ki označujeta nasprotje, sta napačna. ... konsonance definiram kot bližje ležeča, preprostejša, disonance kot oddaljenejša, zapletenejša razmerja do osnovnega tona." V zvezi z osamosvojitvijo disonance pravi zato Schönberg (*Composition with twelve tones (1) (1941)*, v Schönberg A., *Style and idea*, 216): "Uho se postopno seznanja z velikim številom disonanc in je tako izgubilo strah pred učinkom njihove 'prekinitve smisla'." "Kar razlikuje disonance od konsonanc ni večja ali manjša stopnja lepote, marveč večja ali manjša stopnja razumljivosti." Zadnja trditev velja seveda lahko z vidika ekspresionistične in poznejših estetik, pri čemer pa ostaja razlikovanje med večjo ali manjšo napetostjo, ostrino disonanc med seboj. Se pravi, da estetski kriterij ostaja, še posebno njegova relativnost z vidika zgodovinskega razvoja, v katerem se je ta kriterij v razmerju konsonanca - disonanca od srednjega veka do danes močno spreminjal. Tudi danes lahko govorimo za vso glasbo doslej o večji ali manjši lepoti, vendar brez vrednostnega predznaka in polarizacije lepo - grdo, govorimo pa lahko pri konsonanci še posebej o funkciji relativne stabilnosti, skladnosti ali po Schönbergu razumljivosti, pri disonanci pa o funkciji relativne

ki se po svoji naravi veže na čustveni svet in pogosto tudi na subjektivnost in ki se rada razveja v polimelodiko. Obenem z razkrajanjem romantičnega ideala notranje skladnosti se terčna gradnja akordov občutno umika kvartni, dasiravno povsem ne izgine, močno pa jo zamenjujejo tudi siceršnji intervali sekund, septim in non. V poznejšem obdobju, ki ga zgodaj uvaja Schönbergov Pierrot Lunaire (1912) in ki se izteče v dodekafoniji, se akordika in tudi polimelodika postopno umikata čistejšemu linearnemu načelu gradnje z bolj miselnimi primesmi in objektivnejšimi potezami. Z linearnostjo postane vertikalni vidik sekundaren, disonanca v dodekafoniji ni več krizni znak in stopi v ozadje, posamezni elementi izraza se spet komplementarno združujejo in dopolnjujejo, zvok postane prozornejši in jasnejši;³³ ponovno se lahko pojavita trozvok in občasno tonalnost,³⁴ čeprav tudi stari izrazni način z ostrino disonance, s krikom in izbruhi še ni povsem opuščen.

Enako dosledno se načelo izogibanja tonalnim elementom v visokem ekspresionizmu prenaša na melodiko. Ta horizontalni vidik ekspresionistično napetega izraza in sprva in vsej diskontinuiteti in raztrganosti tipično le nakazana naravna zveza z miselnim svetom temelji na nemiru velikih intervalnih skokov in premeščanju velikih tonskih razlik z nekaj toni ter v splošnem na intervalih tritonusa, septime in none in po drugi strani na gibanju v ozkih postopih sekund. Tako postane melodija "tkivo, ki reagira na duševne tresljaje kakor seizmograf reagira na najoddaljenejšo premike zemeljske skorje."³⁵ Bodisi še tonalna, atonalna ali tudi dodekafonsko povezana kaže melodika svojo pretežno subjektivno naravnost v kromatiki ali redkeje objektivnost in predmetni svet v diatoniki. Koncentracija izraza se lahko stopnjuje do dematerializacije melodičnih postopov le z nekaj toni, kot jo je v svojem punktualizmu dognal Webern.

Osredotočenost na človekovo notranjost se kaže nadalje v iracionalnosti, asimetričnosti ritmike, v neurejenosti, nepredvidljivosti notranjega gibanja, vsakršnih vzgibov, sunkov, nenadnih poudarkov, izbruhov in pretresov, v prekinitvah tega gibanja ali v otrplosti (ostinati). Neenakomernosti duševnega toka, njegovemu nemiru in napetostim v okviru psihološkega časa ustreza stalna menjava ritmike in taktovskega načina, sinkopiranje, pa tudi pogosta raba agogike, rubatov in menjave tempa, kakor tudi velikih dinamičnih kontrastov. Hkratnosti osamosvojenega dogajanja in prepletanja v polimelodiki se pridruži sočasnost gibanja v poliritmiki, pa tudi polimetriki. Del ustvarjalcev, ki jim je bližje diatonika in še tonalne prvine za podajanje objektivnega sveta ritmiko kot temeljno urejeno gibanje v okviru ontološkega časa izrazito poudarijo, vnesejo vanjo napetosti ter jo kot tako družijo s človekovo vitalnostjo,

nestabilnosti, notranje napetosti in težje razumljivosti.

- 32 Tudi sicer se je Schönberg kmalu zavedal občutljivosti uporabe konsonance, pa že zgolj oktav v atonalnem stavku (Schönberg A., *Opinion or insight* (1926), v Schönberg A., *Style and idea*, 263): "Moj občutek za obliko ... mi pravi, da bi uvajanje celo enega samega tonalnega trozvoka imelo posledice in bi zahtevalo prostor, ki ga ni na voljo znotraj moje oblike." "Vsak ton teži, da bi postal tonika. Vsak trozvok, da bi postal tonični trozvok. Če bi se odločil samo za navzočnost trozvoka, bi bila ideja nepazljivo prisiljena na napačni tir; toda občutek za obliko in logika sta me tu rešila."

elementarnostjo, s folkloro. Zlasti ti, a ne samo ti, pritegnejo v umetno glasbo družabni ples in še posebej jazz, ki je ekspresionizmu blizu s svojimi iracionalnimi in izrazno deformativnimi značilnostmi.

Obravnavana vsebina in izrazni elementi se v obdobju najbolj neposrednega izraza družijo s svobodno zasnovno oblike. Gre za čas okoli 1908 in takoj zatem, ko zgoščenemu izrazu v radikalni obliki ustreza jedrnatejša oblikovna izpeljava z atematizmom ali svobodno motivično gradnjo, ki lahko temelji po Hábi zgolj na ritmičnih podobnostih ali izhaja iz načela razvijajoče se variacije, ki jo je utemeljil Schönberg po Brahmsu. Nagib k racionalnejšemu še v atonalnem ekspresionizmu omogoča sprejemanje polifonskih načel od imitacije in fugatov do kanona in passacaglie, težnja k večjim oblikam pa tudi upoštevanje klasičnih form, suitnih in sonatnih stavkov ter rondojev, ki jih skladatelji preoblikujejo in "deformirajo". V dodekafoniji pride z oblikovanjem serije v bistvu ponovno do vzpostavljanja tematičnega dela v okviru nove metode in do tvorbe večjih, kompleksnejših del.

Končno, kot na vseh kompozicijskih področjih, se spremeni tudi odnos do zvoka. Prizadevanje po veliki izraznosti in dematerializaciji spodbuja deformacijo zvočnosti instrumentov z nekaterimi prej manj pogostnimi načini igranja in z nadaljnjim širjenjem tonskega obsega v ekstremske najvišjih in najnižjih leg. Vloga orkestrskih instrumentov se individualizira, kar izzove nastanek novih fantastičnih, irealnih zvočnih prostorov, ki ustrezajo "psihičnemu prostoru", v celoti pa bolj ali manj zabrisani realnosti; izzove pa seveda tudi nastanek nove barvitosti izrazitih, čistih barv, ki pri mešanju ohranjajo individualnost. Njihova organizirana oblika je Schönbergova Klangfarbenmelodie, tj. melodija zvočnih barv ali "melodija" barvno instrumentalnih zaporedij pri instrumentaciji akorda.³⁶

Obravnava vseh teh temeljnih in podrejenih kriterijev do vključno kompozicijsko tehničnih omogoča zlasti presojo sloga v njegovi nespremenljivi tipičnosti. Odtod je mogoče ekspresionizem v glasbi označiti za slog in umetnostni nazor, pri katerem je umetnikov izraz poudarjeno protinaturalistično, duhovno in obenem iracionalno in subjektivno naravnano, čeprav lahko deloma nagiba tudi v racionalnost in objektivnost, in v katerem skladatelj skozi resničnost in ne več lepoto umetniškega subjekta izraža psihična, zlasti čustvena stanja, nasprotja in napetosti v sebi in v razmerju do sveta. Kajpada gre za izrazni način, ki se je tako kompleksno izoblikoval v nekajdesetletnem obdobju, v letih pred prvo vojno, med njo in po njej, in v svoji časovni spremenljivosti prešel več

³³ *Prim. tudi Hofmann W., ib., 1670.*

³⁴ *Gl. Schönberg A., ib.: "Toda stoječ tu, kjer sem danes, verjamem, da uporaba konsonantnih akordov tudi ni vprašljiva, kakor hitro je kdo našel tehnično možnost bodisi zadovoljiti ali paralizirati njihove formalne zahteve." Ib., 264: "Če želite narediti kaj čistega, lahko to naredite tonalno ali atonalno ..."*

³⁵ *Schönbergovo označitev reagiranja pri impresionističnem in vsakem pravem umetniku iz njegove Harmonielehre (gl. op. 11) uporablja zdaj Stuckenschmidt za melodiko ekspresionizma (Stuckenschmidt H.H., Što je muzički ekspresionizam?, 59).*

³⁶ *O tem piše Schönberg prvič v Harmonielehre, 471, uporabi pa prvič takšno melodijo v tretji skladbi iz Fünf Orchesterstücke op. 16.*

razvojnih faz, ki nas morajo z dialektičnega vidika kot historični kriteriji prav tako zanimati. Seveda tudi nastal ni takoj, saj zamatke nove duhovnosti in izraznosti zasledimo pri nekaterih značilno usmerjenih ustvarjalcih že prej. Tako ugotavljamo zgodnje neposredne znake že od srede 19. stoletja pri Wagnerju na čustveno in izrazno poudarjenih mestih njegovih oper, zlasti v Tristanu in Izoldi, pozneje, v prvem desetletju 20. stoletja na nekaterih izrazno napetih mestih poznejših Mahlerjevih simfoničnih del. Čustveno in vsebinsko širše in še bolj zaostreno dramatično se izoblikujejo te poteze pri R. Straussu, v operah Saloma (1904-05) in še bolj v Elektri (1906-08). Kot so tu korenine ekspresionizma v novoromantični glashi, tako so tudi pri Schönbergu, ki izhaja razvojno iz Wagnerja in še R. Straussa in pozneje iz Brahmsa ter je blizu Mahlerju, in pri Bergu in Webernu. Schönberg že v svoji simfonični pesnitvi Pelleas in Melisanda (1902-03) začena sicer razvidni temeljni novoromantični tok presegati z večjo poglobljenostjo izraza ter z nekaterimi estetskimi in kompozicijsko tehničnimi novostmi. To velja tudi za njegova dela, nastala tri, štiri leta pozneje. Nasprotno se je iz impresionizma v ekspresionizem razvijal Skrjabin, bodisi še v močno impresionistični 4. klavirski sonati op. 30 (1903), ali bolj v 5. klavirski sonati op. 53 (1907) in Poemu ekstaze op. 54 (1907). Čeravno gre še tudi v teh dveh delih za izrazito čutnonazornost v okviru impresionističnega izraza, prihaja s koncentriranjem v duševni svet in s poudarjanjem njegovega nemira do čedalje večjih čustvenih napetosti, nenadnih sprememb, izbruhov nervoznosti ali poudarjene kontemplacije in zadržanosti, ki jih kompozicijsko spremlja uveljavljanje disonance. Tudi Poem ekstaze tako že prikazuje nadrealne vizije duha, vsebino, ki se - kot že v 4. in v 5. sonati - osredotoča v človekovi notranjosti in že s svojim filozofsko mistično navdahnjenim programom že znotraj ekspresionizma, vendar vse to upodablja skladatelj še s tipično in pretežno starim, čutnonazornim izrazom, ki odloča o slogovni uvrščenosti teh del.³⁷

Sam glasbeni ekspresionizem se je evolucioniralo in tudi kot reakcija na staro neposredno razmeroma hitro formiral na predvečer prve svetovne vojne v tonalni obliki in z letom 1908 v atonalizmu. Prvo, krajšo tonalno razvojno stopnjo zgodnjega ekspresionizma označuje vsaj enakovredna uveljavitev notranje resničnosti subjekta ob lepotni estetiki upodabljanja in odmik od realnosti, fantastika in deformacija, a še tudi bolj zaznavni romantični elementi in odstavki. Od Schönbergovih skladb sodi sem še deloma romantično zasnovana in prehodna Komorna simfonija op. 9 (1906) in prav tako prvi trije stavki godalnega kvarteta op. 10 (1907-08), že na meji atonalnosti pa samospeva op. 14 (1907-08). Tudi Webernova Passacaglia op. 1 (1908) ne more zakriti romantičnega izhodišča, kljub nadaljnjim izrazitim ekspresionističnim potezam in poudarkom v izrazu in posebej v instrumentaciji, vsekakor manj kot prve tri tonalno napredno pisane pesmi iz Bergovih štirih pesmi op. 2 (1908-09). Še impresionistično podlago kažeta Skrjabinovi klavirski skladbi op. 57 (1908), vendar že temeljita na izrazni karakteristiki uvedene "Prometejevega akorda" iz kvarta.

Nekoliko daljše obdobje visokega ekspresionizma z

37 Zato ni mogoče sprejeti trditve W. Hofmanna, *ib.*, 1671, da sodi Skrjabinova 4. sonata v zgodnji ekspresionizem in Poem ekstaze v visoki

atonalnostjo uvaja Schönbergovih Petnajst pesmi iz "Knjige visečih vrtov" Stefana Georgea op. 15 (1908-09), zadnja dva stavka iz godalnega kvarteta op. 10 in Tri klavirske skladbe op. 11 (1909), pridružuje pa se jim vrsta značilnih del, kot je Pet orkestrskih skladb op. 16 (1909), monodrama Erwartung op. 17 (1909), samospevi s komorno zasedbo Herzgewächse op. 20 (1911) in od teh estetsko že odmikajoči se Pierrot Lunaire op. 21 (1912). Berg začenja to obdobje z zadnjo izmed štirih pesmi op. 2 ter z godalnim kvartetom op. 3 (1909-10) in z Altenbergovimi pesmimi op. 4 (1912), višek svojega ustvarjanja pa doseže z najbolj uveljavljenim in tipičnim delom ekspresionizma, z opero Wozzeck (1917-1921). Webernov prispevek se začenja z opusoma 8 in 4, s po Pet samospevi (oba cikla 1909) in se razvija v smeri velike koncentracije in dematerializacije izraza. Pod Schönbergovim vplivom je tudi srednje obdobje Busonija s Sonatino secondo (1912), medtem ko vključuje Skrjabinova samostojna pot vse klavirsko in simfonično delo z op. 60 in od l. 1908 do smrti 1915; označuje ga raba Prometejevega kvartnega akorda in z njim postopno upoštevanje konstruktivnih načel.

V obdobju atonalnega ekspresionizma med leti 1908-1923 zajamejo njegove ideje tudi skladatelje, ki so ga prevzeli ali samostojno razvijali le v enem svojem razvojnem obdobju. Te ustvarjalce - pozneje, v letih po prvi vojni so se usmerili največ v neoklasicizem - označuje pretežno ontološki čas, združen z močno navzven poudarjeno ritmiko, deloma objektivnejše poteze in harmonsko manj atonalnost in večidel razširjena tonalnost, bitonalnost in politonalnost, pa tudi upoštevanje folklore. Sem sodi po disonantnosti fauvistični balet Stravinskega Posvetitev pomladi (1913) - ekspresionizem pa odzvanja še v njegovi Zgodbi o vojaku (1918), tu so še zgodnejše Bartókove klavirske skladbe, začenši z Bagatelami (1908), sledijo pa jim v tem prvem višku nekatera dela Prokofjeva (Sarkazmi, 1912-14 in Skitska suita, 1914). Do ustvarjalnega razmaha pride v zdaj že povečani skupini ob koncu vojne in v letih takoj po njej. Skupaj končani sta v l. 1919 Bartókova baletna pantomima Čudežni mandarin in opera Prokofjeva Zaljubljen v tri oranže, takrat nastajajo Hindemithove enodejanke Mörder, Hoffnung der Frauen (1919), lutkovna igra Das Nusch-Nuschi (1920) in enodejanka Sancta Susanna (1921), pa ciklus samospevov Marienleben (prva verzija 1922-23) in še nekatera dela do 1925. Sem sodijo Křenekova scenska kantata **zwingburg** (1922) in opera Orfej in Evridika (1923), Šostakovičevi operi Nos (1927-28) in Lady Macbeth Mcenskega okrožja (1930-32), nadalje dela skladatelja in teoretika Aloisa Hábe, in ob njem zlasti teoretika Hauerja, ki je pred Schönbergom razvil svoj dodekafonski sistem, pa vrste drugih skladateljev, pri katerih so Francozi (Honegger) in Italijani manj izrazito zastopani. Skozi ekspresionizem so šli bolj ali manj intenzivno in največ v tem povojnem času domala vsi pomembni in pomembnejši ustvarjalci v Evropi. V Združenih državah se ekspresionizem razvija vzporedno, a samostojno in po zaslugi Ch. Ivesa še pred Schönbergom in njegovimi nadaljevalci.

Pozni ekspresionizem z dodekafonsko tehniko in deloma objektivnejšimi potezami, ki jih prinaša duhovna klima po prvi svetovni vojni obsega desetletje od 1923, ko nastane Schönbergova prva dvanajsttonska skladba, Valček kot zadnja iz

ekspresionizem.

petih skladb za klavir op. 23, in iz Serenade op. 24 četrta, Petrarcov sonet, in naslednje leto v celoti dodekafonska klavirska suita op. 25, ki ji sledi vrsta drugih večjih del. Kmalu po letu 1923, ko se glasbeni tok atonalnega pa tudi tonalnega ekspresionizma deloma umika novim prizadevanjem, se Schönbergu pridružita Berg in Webern, prvi začenši z Lirično suito v l. 1925-26 in do smrti še z nekaj pomembnimi stvaritvami, kot so violinski koncert in opera Lulu, drugi postopoma z l. 1924 v op. 17, in za njima vrsta drugih ustvarjalcev. Četudi zaseka nacizem 1933. v to obdobje zarezo, se njihova prizadevanja ne končajo. O tem najbolje priča nadaljevanje ekspresionizma po drugi vojni z neoekspresionizmom in popolno (totalno) organizacijo serije, ki jo je po Webernu utemeljil Messiaen in so jo v svojih delih uporabili in po svoje razvijali Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Berio in drugi.

Ko govorimo o slogovni periodizaciji ekspresionizma, ni mogoče prezreti dejstva, da so ob njem živeli tudi drugi stili in se deloma mešali z njim. Zlasti nova romantika s svojim osrednjim potekom še izpred srede in do približno konca 19. stoletja je živa še vse 20. stoletje in ekspresionizmu najbliže. Njegov neposredni predhodnik, impresionizem, pri Skrijabinu tudi evolucijsko, ki je kot umetnost čutnega vtisa z njim sicer težje združljiv, se osredotoča nekako med leta 1890 in 1915, a spremlja ekspresionizem še tudi po prvi vojni. In naposled neoklasicizem kot naslednja razvojna stopnja po ekspresionizmu in hkrati reakcija nanj in na romantiko, umetnostna smer vsega obdobja med obema vojnama.³⁸ Ob širšem poimenovanju neoklasicističnega sloga, ki je objektivni, racionalističen, vsebinsko lahko bolj lahkoten ali vsaj nezapleten, čistoglasben, muzikantski in še tonalen ter lahko posnema stare sloge,³⁹ se pojavljajo še ožji pomeni in vsebine. Po teh je neoklasicizem slog, ki posnema klasicistične vzore z motoriko in homofonsko monodičnem smislu in ob njem neobarok slog, ki posnema baročne vzore s takratno polifonijo in motoriko. Poleg teh dveh, vzporedno in prav tako v okviru širšega poimenovanja neoklasicizma prihaja iz likovne umetnosti in književnosti še

38 *Značilno in zgodaj ga uvaja Klasična simfonija (1917) S. Prokofjeva, pa Pulcinella (1919) Stravinskega, medtem ko je z Oktetom (1923) Stravinskega že formiran. Kot vidimo pri Hindemithu do l. 1925, in ne samo pri njem, se ta slog kljub nasprotnosti zlasti sprva lahko meša z ekspresionizmom (gl. tudi Stuckenschmidt H.H., Paul Hindemith, v Schöpfer der neuen Musik, 173).*

39 *Kmalu po vojni je novi slog utemeljeval Busoni (Busoni F., Il nuovo classicismo/pismo P. Bekkerju januarja 1920, obj. v Frankfurter Zeitung 7. II. 1920, v Scritti e pensieri sulla musica, 68-70): "Pod 'novim klasicizmom' razumen prevlado, izbor in izrabo vseh doslej doseženih izkušenj: njihovo vključevanje v trdne in skladne oblike.... K elementom novega klasicizma štejem dokončno osvoboditev od teratizma in ponovno uporabo melodije (ne v smislu ugajajočih motivov), ki prevladuje v vseh glasovih, v vseh impulzih, nosi idejo in ustvarja harmonijo, na kratko: skrajno razvito polifonijo (ne zapleteno). Tretji element - nič manj pomemben - je zanikovanje senzualnosti in odklanjanje subjektivizma (prek objektivnosti ...), ponovno doseganje jasnosti (serenitas). ... Ne globina in čustvo in metafizika, temveč samo glasba, očiščena, ki se nikoli ne skriva pod masko, figuro in mislimi, ki so izposojene iz drugih področij. ... Okvir umetnosti se ne*

nova stvarnost (Neue Sachlichkeit). V začetku in sredi dvajsetih let je zlasti v Nemčiji neposredna reakcija na ekspresionizem v objektivno smer in predmetnost in sprva lahko še pod vplivom ekspresionizma in njegove duhovnosti kot idealistična nova stvarnost⁴⁰ ali tudi magični realizem. V glasbi pomeni nova stvarnost objektivno smer, ki se v svoji polifoniki in izraznem načinu ne zgleduje v starih slogih, ki ne rabi upoštevati danosti motorike, marveč uveljavlja svoje gibanje in je lahko pod vplivom ekspresionizma bolj razmišljujoča in poglobljena.⁴¹

Ker imamo tako posebno še po prvi vojni opraviti z vrsto sočasnih, bodisi razvojno različno naprednih ali objektivno koeksistirajočih in prepletajočih se slogovnih smeri kot so nova romantika, impresionizem, ekspresionizem in neoklasicizem s podvrstami - če ne omenjamo drugih kratkotrajnejših poskusov, kot so futurizem, neorenesansa ipd. -, ki se med seboj deloma tudi mešajo, je treba vsaj opozoriti na temeljne razlike med njimi. Pri tem se kaže opreti na primerjavo že uveljavljenih analitičnih elementov s posplošitvami. Za sicer ne povsem zadostno se izkaže primerjava čiste in ekspresivne glasbe. Očitno je namreč, da so vse štiri omenjene slogovne smeri upoštevale eno in drugo, čeprav resda ekspresivno bolj ali pretežno nova romantika, impresionizem in ekspresionizem, medtem ko je neoklasicizem največ izhajal iz čiste glasbe; a tudi ekspresionizmu ni bila čista glasba docela tuja, vsaj z reducirano ekspresivnostjo že v atonalnem obdobju in še bolj v dodekafoniji.⁴² Nedvomno bolj povedni so že uporabljeni kriteriji v zvezi z ekspresionizmom. Takó razmerje subjektivno - objektivno upodabljanje, pri katerem smo že videli, da je prva označba - ob ekspresionizmu - pripadala romantiki, dasiravno se je pozneje v realistični smeri v drugi polovici 19. stoletja umikala objektivnosti. V zmerni obliki je mogoče pripisati subjektivizem impresionizmu, manj Debussyjevega tipa, da je lahko predelal in poetiziral čutni vtis iz narave in njene danosti, bolj pri Skrjabinu, medtem ko se je po močno stopnjevani obliki v ekspresionizmu postopno in deloma umikal objektivnosti, ki v celoti obvladuje neoklasicizem. Videli smo

nanaša samo na vse proporce, na meje lepote, na ohranitev okusa, marveč pomeni zlasti: ne nalagajte umetnosti naloge, ki so tuje njeni naravi (na primer v glasbi: opis). ... Je mogoče, da bodo te teorije imele po eni strani za škodljive in nevarne in po drugi strani za nazadnjaške, polne kompromisov?"

40 Prim. k temu Zadavec F., Slovenska idealistična nova stvarnost, Sodobnost XIV/1966, 178 in 281, ki obravnava to slogovno smer sprva splošno.

41 Nova stvarnost je zlasti značilna za Hindemitha (v razviti obliki prim. simfonijo *Mathis der Maler*). - Termin nova stvarnost kot dodatna, podrobnejša označitev v okviru neoklasicizma se rabi neenotno tudi širše, v smislu neobaroka ali celo neoklasicizma (v ožjem ali širšem pomenu), vendar takšna homonimnost le otežuje razumevanje.

42 Prim. k temu tudi Schönberg A., *Opinion or insight, ib.*, 260: "Tu/ob Wagnerjevih glasbenih oblikah/kaže omeniti, da je mogoče gledati privlačnost 'besedila' v operah, samospelih in simfoničnih pesnitvah kot poskus ustvarjati kohezijo med heterogenimi elementi in da spomim na svoj esej "Razmerje do besedila" v *Plavem jezdecu*, 1912, sem bil morda prvi, ki se je obrnil stran od ekspresivne glasbe - teoretično, ko je bil čas - zelo kmalu po mojih prvih korakih v novi svet, kjer sem še rabil ekspresijo v najširšem razponu, pa čeprav nezavedno." Primer Schönbergovega odmika v praksi je že tedaj, l. 1912, nepatetična in močnejše od besedila

tudi, da je že obravnavano razmerje lepota - resnica posebej pomembno med romantiko in ekspresionizmom kot polarno nasprotje - hkrati ko je notranja resničnost tudi kriterij za nastop "moderne" v 20. stoletju. Nasprotno se pri impresionizmu in neoklasicizmu ta par ne oblikuje tako izrazito in enotno, dasiravno je v impresionizmu še poudarek na lepotnosti ob rastoči resničnosti, seveda bolj zunanji in manj notranji, medtem ko označuje neoklasicizem, ki se je deloma evolucijsko razvil iz impresionizma, že večji poudarek na resničnosti objektivnega sveta, a lahko še z močnim upoštevanjem zunanje lepotnosti vse do hedonizma. Izrazito, a spet ne absolutno merilo je razmerje čustvo - razum. S poudarkom na prvem, iracionalnem mu pripadata romantika in stopnjevano ekspresionizem, drugemu neoklasicizem, delno tudi ekspresionizem in tudi impresionizem, čeravno vključuje ta prav tako čustvo (manj pri Debussyju in močnejše pri Skrjabinu). Na to se navezuje tudi navzven manifestirajoča se razgibana narava romantične umetnosti in zlasti še notranja razgibanost in dinamika ekspresionizma, njegov aktivni odnos do subjektivne in objektivne realitete, v nasprotju s statičnostjo, pasivnostjo in opazujočo naravo impresionizma ali motoriko in drugimi oblikami predvsem zunanjega gibanja neoklasicizma. Zato izhaja impresionizem iz harmonije z zabrisanostjo kontur, z omejevanjem melodike in z ritmično statiko, medtem ko nasprotno ekspresionizem te konture izrazito poudarja in okrepi, sprva v okviru harmonike z eno melodično linijo in lahko še eno njej podrejeno, pozneje bolj polimelodično razvejano ali strožje polifonsko in zatem linearno; ob njima klasično stališče zavzema neoklasicizem z jasnostjo kontur bodisi z eno melodijo ali v polifoniji in linearnosti. Pri tem je romantiki in ekspresionizmu bliže psihološki čas, dasi ne pri vseh ustvarjalcih, in tudi impresionizem, v nasprotju z ontološkim časom neoklasicizma. Se bolj diferencialno, zlasti z vidika ekspresionizma, je razmerje metafizično - empirično, duhovno - materialno ali z izraznega vidika par poduhovljenost - čutni vtis. Ker poznamo stopnjevanje duhovnosti v romantiki, vsaj delno v smeri Wagner, Mahler, in še naprej močno in kvalitativno v ekspresionizmu, jima je očitno nasproten ne le impresionizem, marveč tudi delno bolj realistična smer v novi romantiki in seveda neoklasicizem s svojo čistoglasbeno ali tudi čutno in včasih prav hedonistično naravnostjo, čeprav lahko zlasti sprva navzema v skladu z idealistično naravo tudi duhovne poteze.

Ze iz tega vidimo, da umetnikov odnos do sebe in sveta ter načini upodabljanja v enem slogu niso konstantni, da se prelivajo in lahko prehajajo iz enih v druge slogovne značilnosti, kljub temu da ima slog večidel temeljne prevladujoče poteze v razponu navedenih notranjih označb, kar pogojuje tudi njihovo psihološko vezanost na kompozicijska sredstva. Tako omogočajo - tudi če gre za sočasno ali zaporedno spremenljivost in neenoobraznost sloga kot je ekspresionizem in za njegovo mešanje z drugimi slogi celo v eni skladbi - identifikacijo temeljnega sloga in umetnikovih podzavestnih in zavestnih izhodišč. Seveda moramo upoštevati, da so vse te obravnavane, nekoliko poenostavljene in shematizirane premise rezultat kompleksnosti in življenjske razvejanosti umetnosti. Umetnine so organske celote in ker jim je dal prav ekspresionizem v svoji

osamosvojena glasba Pierrota Lunaira.

duhovni viziji posebno intenziteto, globino in pomen, jih je treba pri preučevanju sloga s tega vidika tembolj pozorno upoštevati.

SUMMARY

The study is first of all concerned with the developmental course of expressionism and of the music inside that course, and in particular with a critical discussion of certain relevant pronouncements of musicologists made so far. In accordance with the author's broader conception of style the central part is focused on the criteria of the expressionist style. Here the following aspects are taken into account: the composer's fundamental attitude towards reality and the orientation in his spiritual outlook; the composition of the especially important creator's "artistic organ" by means of which he transforms the substance of life into art; and as a result of the preceding two aspects the realization of the content and expression and then the most concrete item of scrutiny: the compositional means naturally interconnected with the features indicated above. In the continuation the criteria for the second aspect are analytically divided into subjectivism (with the concepts of dissociation and psychological time) and a partial withdrawal into objectivism, spiritual refinement (from phantastics to abstractions, with reductions and deformations), irrationality including a certain development of rationality; and the inner truth of the artistic subject - also as a criterion of the 20th cent. modern trends - which replaces the romantically idealized beautifulness.

The identification of periods in expressionism begins with its predecessors (Wagner, Mahler, R. Strauss, Schönberg and disciples, Scriabin) and includes the tonal early expressionism (ca. 1906-08), highly developed expressionism with atonality (1908-23) and late expressionism with dodecaphony (1923-33 and further on), which after the Second War develops into the neo-expressionism of the total organization. The first three phases are dominated in particular by Schönberg's school, with Berg and Webern, whereas Scriabin follows his own way out of impressionism which in the first two phases brings him almost to atonality. It further expands with a parallel group of individuals (Stravinsky, Bartók, Hindemith, Prokofiev, and many other important composers). They belong to the developed stage of expressionism already before the First War and mostly in the years immediately after it - chiefly with one creative period and most frequently in forms of strongly expanded tonality. Because of the historical plasticity a special question is devoted to the development and comparison of expressionism by means of some fundamental inherent criteria - a comparison with concurrent styles such as neo-classicism, neo-baroque and "Neue Sachlichkeit".