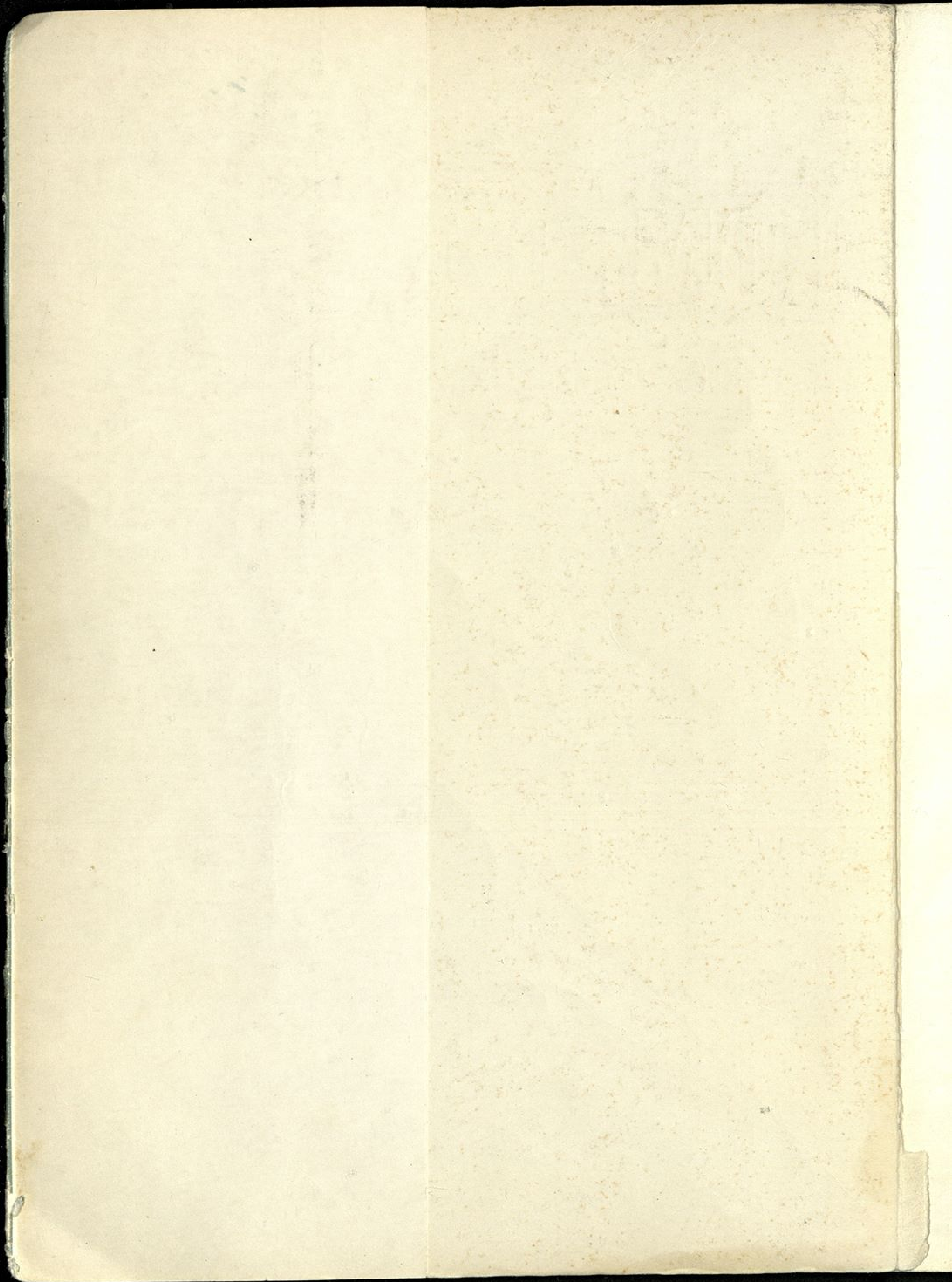


Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

237648

KOMPOZICIJA

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC



L. M. ŠKERJANC
KOMPOZICIJA

LUDWIG MARIJA ŠKERJANC

KOMPOZICIJA

1971
DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA

LUCIJAN MARIJA ŠKERJANC

KOMPOZICIJA

1971

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA

237648

✓

LUCIAN MARJA ŠKERJANC

237648

KOMPOZICJA



0719/1972

1971

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
LJUBLJANA

a

UVOD

Z naslovno besedo so dandanes označena razna področja praktične, umstvene in umetnostne človeške dejavnosti in glasbena kompozicija je le eno od njih. Za pričujočo knjigo naj velja definicija: »kompozicija je nauk o skladbi«. Tudi v takšni formulaciji je dovolj obsežna in zajema skratka vse, kar spada v to področje, počenši s prvim zapisom muzikalnega domisleka pa tja do umetniško kar najbolj dognane dokončne formulacije z glasbenimi sredstvi izraženih misli, najsi je njih zadnji cilj samo čisto glasbeno doživetje ali pa sega prek mej glasbe v konkretni svet stvarnosti ali v abstraktni svet idej. Kajti čeprav je osnovno torišče glasbenega snovanja glasba sama po sebi in njen lastni, vase zaključeni svet, ji vendar neke njene latentne lastnosti dovoljujejo izstop iz svojega območja in vsaj začasno bivanje v drugih sferah stvarnosti in emocionalnosti, seveda največ le nadomestilno, vselej pa kratkotrajno, kot dokazujejo primeri iz tako imenovane »programske« glasbe. V najstrožji povezanosti vseh glasbenih prvin, kot jih v primerni meri očituje že vsak najmanjši muzikalni domislek (če naj zasluži to ime), je kompleksnost glasbenih stvaritev. Študij kompozicije terja analitično razčlemba posameznih sestavnih prvin; takšen postopek je seveda zgolj racionalen in ne more nikoli pripeljati do sinteze, iz katere bi — po nekem predpisu ali navodilu — mogle nastati življenja zmožne kompozicije. Kakor je sicer razčlemba v bistvu nerazčlenljivega sterilna, vendar dovoljuje do neke (ne skrajne) mere vpogled v strukturo muzikalne gradnje in pri tem uporabljenega materiala, ne da bi bilo dopuščeno logično sklepanje na posledično nujnost. Svet, na katerem nastajajo, se razvijajo, obstanejo ali propadejo glasbene misli, je drugačen od onega, kjer vlada miselna logika s svojo neizprosno in prepričljivo doslednostjo v sklepanju od člena do člena. Glasba ne pozna vzročnosti in iz katerih koli njenih podatkov ni nikoli moči sklepati vnaprej: nobene nujne povezave ni med posameznimi toni, kaj šele med frazami, melodičnimi ali kakršnimi koli fragmenti, ki bi narekovala nadaljnji potek glasbene preje, ki pa se vendar vselej pojavi kot sintetična enota in učinkuje bolj ali manj prepričljivo. Glasba se razvija samo enodimenzionalno — časovno — in je krhek, občutljiv in zelo

kompleksen organizem, ki mu z instrumenti miselne logike ne moremo do živa; v svojem hitrem potekanju, ki ga komaj in le nepopolno s sluhom dohitevamo, se sproti izvije vsakemu strožjemu prijemu in splava visoko nad njegovo neizbežno prozaičnost. Analize glasbe se je treba lotiti sila občutljivo in pozorno in v stalni nevarnosti, da se zdrkne na vršino slovnične ali logične razčlembe, kajti le-tej pač po svoji, v bistvu še nedoumljeni naturi, ni podvržena. Splošne primerjave z drugih področij tu ne morejo služiti; od drugih umetnosti se glasba razlikuje skoraj v vseh elementih in vzporejanje z njimi je jalovo ter le z dobršno mero nasilja izvedljivo. Treba jo je pač vzeti zase, ločeno od drugih umskih in umetnostnih udejstvanj ter — za vse evropsko kulturno in umetnostno življenje — še vedno veljajoča Aristotelova sistematika ni več kos njeni komplicirani kompleksnosti. K temu je še prišteti njeno posebno, za analitika le deloma uporabno prilagodljivost, ki omogoča, da vsaka trditev najde zlahka zgovoren »dokaz« v svetovni glasbeni literaturi; seveda pa z isto brezskrbno lahkoto tudi »protidokaz« — od te antiteze živi in se obrestuje dobra večina knjig o glasbi, koder se učinkovito dá poigravati s pojmi in postopki, ki v resnici glasbe same niti ne zadevajo, pač pa tečejo mimo.

Nauk o glasbi ne razpolaga z mnogimi pozitivnimi navodili, ki bi jamčila za učinkovitost pri vestnem in doslednem upoštevanju. Že pri prvostopnem teoretičnem pouku se izkaže njihova relativna nezanesljivost in edini glasbeni nauk, ki je vsaj kolikor toliko učvrščen, je akustika; z njo pa se skladatelj-začetnik, pa tudi do kraja izučeni kompozicijski adept ne more okoristiti, kajti njeno področje je fizikalno ter le najredkeje preseže ozke meje matematično določljivih funkcij. Kakor hitro pa stopimo na spolzka tla glasbene teorije, naletimo na protislovja in nasprotujoča si tolmačenja najbolj osnovnih navodil, ki se seveda v šire zajeti teoretični problematiki še zaostrijo, v veliko zadoščenje izumiteljev »novih« sistemov in neprestano pojavljajočih se »reformatorjev«. Le-ti so vselej in povsod na viru novih in nesluteno bogatih izsledkov, do katerih po navadi prihajajo z varljivimi sklepi, ki jih z vedrim izumiteljskim čelom komunicirajo; lahkoverno strmeča mladina je zanje hvaležno torišče za razbrzdani temperament, vzhičen nad lastno domiselnostjo.

Kljub nezanesljivosti vsakršnega teoretičnega razmišljanja o glasbi sploh — ali pa prav zaradi nje — je analitično ukvarjanje s prvinsko problematiko glasbe za nastajajočega skladatelja poučno in koristno, morda celo neogibno. Časi, ko se je skladatelj brez premisleka predajal čustvom in iskal zanje adekvatne muzikalne izraze, so za vekomaj proč, če so sploh kdaj obstajali (največji primeri iz zgodovine glasbe pričajo, da jih ni nikoli bilo). Zdaj in v bodoče še krepkeje velja, da je treba prirojeno invencijo (talent) podpreti z znatno mero znanja, če je cilj doseči dovršeno dognane kompozicije, ki bi v polni meri zaslužile naziv

umetnost. To pa je vsekakor cilj vsakega glasbenega entuziasta, ki se čuti k temu pozvan brez ozira na dokazano stopnjo sposobnosti, ki morejo priti do polnega razcveta itak šele po končanem »šolanju« in ob nenehnem in nepopustljivem kaljenju samega sebe. —

* *

Že v osnovnem glasbenem pouku so v obrisih prikazani glavni glasbeni elementi in pa discipline, ki pripomorejo do njih spoznavanja in obvladavanja. Njihov vrstni red in poimenovanje sta se v vrsti stoletij spreminjala in sproti so pristopali novi, vedno težje obvladljivi problemi, ki so po eni strani naznanjali vedno strmejši razvoj, po drugi pa tudi nenehno naraščajočo zahtevnost. Nauk o kompoziciji mora seveda zajeti celo elementarno problematiko in trenutno kompleksno stanje na najširšem področju. Postopati mora tedaj fenomenološko in morfološko: pojasniti in pravilno uvrščati je treba pojave ter ugotavljati njihov zgodovinski razvoj. Odveč pa je vzročno utemeljevanje; kajti spričo dejstva, da se glasbena logika upira zakonom miselne logike ter hodi od nje neodvisna pota po še neraziskanih in neproučenih lastnih zakonih, so sledje pojavov in razvojnih stopenj ni odvisno od (miselno) logičnih zaključkov ter je vsakršno sklepanje le ugibanje in ne sodi v pozitivno znanost, pač pa je zatorej tudi vsakemu dano na prosto voljo.

Fenomenološko: popisati je treba vse oblikovne pojave, jih opredeliti po formi, vrsti in načinu pojavljanja, po namenu (in s tem v neločljivi zvezi tudi po vsebini), po drugih stalnih značilnostih, ki morda ločijo bodisi po strukturi ali pa po obravnavi sredstev določeno obliko od sorodnih. Slednjič se dajo vse glasbene oblike vključiti v dve glavni razločevalni skupini po osnovnih izvedbenih zasedbah bodisi v vokalno ali instrumentalno področje; nekaj pa jih je, ki lahko nastopijo v obeh, bodisi neposredno ali pa v prenesenem smislu. Vse povedano se seveda nanaša v glavnem na poglavje, ki govori o glasbenih oblikah (formah); drugod so pojavi mnogo enotnejši in manj pestri ter samostojni.

Morfološko: izslediti je treba (domnevni ali pa dokumentirani) zgodovinski razvoj pojavov; to pa prvenstveno v eruditivne svrhe, ne pa zavoljo — bolj ali manj tveganih — sklepanj »pro praesente et futuro«, ki bi ostala slej ko prej spekulativna in samozadovoljiva ter brez vsakršne obvezne vrednosti. (To bodi omenjeno vstran, ker je zelo razširjeno praznoverje, da je mogoče iz preteklega sklepati na bodoče; morda pač odpre včasih pogled nazaj vidike zamujenih ali preztih situacij in ozke izseke relativno zanemarjenih priložnosti, od oživljenja katerih si lahko obetaš nekakšne poživitve obstoječega; v velikem je nekaj podobnega namerjala renesansa, ki pa je slednjič — in še prav posebno v glasbi — zašla na popolnoma drugačna pota in v neslutene zagate.)

Tema dvema kriterijema bi se lahko pridružil tretji, ki bi utegnil postati celó najvažnejši in dokončno odločilen: estetski. Nobenega dvoma ni, da bi želel vsak popolnoma odkriti adept glasbe ustvariti dela trajne vrednosti, ki bi dajala tako njemu, kakor človeštvu sploh, zadoščenje estetskih pričakovanj. Išoč pri tem učinkovita in zanesljiva pomagala, bo v tej knjigi naletel zgolj na tehnološke pripomočke in ne bo našel zaželenih lepotnih navodil. Le-teh ne more dati noben učbenik vzlic največji prizadevnosti, vloženi v to, načelno nerešljivo vprašanje. Tudi v tem pogledu — kakor v mnogih drugih, tičočih se predmeta — smo se v prilično kratkem razdobju nepopravljivo daleč odmaknili od lepotnih načel, vsebovanih v naukih in knjigah estetskega obeležja, h katerim se ne bomo — tako vsaj vse kaže — nikoli več povrnili. Estetika je bila kot nauk vselej nekoliko majava in njena navodila so bila bodisi trivialna ali pa spekulativna. Vsakdanji so bili njeni splošni napotki (v kompoziciji, za primer, opozorilo, da se nobena misel ne sme ponoviti več kot trikrat, če noče forma zapasti dolgočasnosti — največjemu strašilu iz polpreteklosti), spekulativno pa nasprotje tega opozorila (priporočilo, da naj se vrstijo nenehno nove misli — postopek, ki ni nič manj dolgočasen od prejšnjega). Oboje izhaja iz zmotne domneve, češ da se dá tehnološko vdihniti duha nastajajoči umetnini, upošteva neka preizkušena navodila, veljajoča od pamtiveka in za vselej. Do dosti takšnih kodificiranih predpisov se estetika kot nauk ni nikoli mogla dokopati spričo vedno novih in bolj dognanih umetnin, ki so njene krhke zakone postavljale na laž ali vsaj v neveljavnost; učitelji so jih tedaj raje zadržali za ustmeni pouk; saj bi napisani terjali večjo splošno pozornost, ki je nasploh ne bi mogli zadovoljevati.

Danes ne obstajajo estetska načela, ki bi veljala za vse in vsakogar, kakršna izkazuje, na primer, glasba zgodnjega srednjega veka. Vzrok je bržčas v tem, da je bila takrat glasbena kompozicija enotna v svojem kulturnem namenu in prej nekakšno učenjaško modrovanje s toni, kot pa plod estetskega hotenja, četudi je bil vsaj delček učinka končno le lepoten. V teku stoletij se je položaj glasbe — in s tem tudi vse njeno delovanje — razširilo in postalo del splošnega kulturnega izživljanja vsega človeštva v vsej njegovi raznoličnosti ter ne izkazuje več podvrgljivosti ožjim estetskim zakonom. Zato se ta knjiga namenoma izogiblje področju estetike ter se omejuje zgolj na tehnološke kompozicijske ugotovitve v dobri veri, da si jih bo vsak nadarjeni bralec znal prilagoditi lastnim, zavestnim ali intuitivnim estetskim načelom, brez katerih itak ni plodne nadarjenosti. Vplivanje na tem, slednjič vseobsežnem in odločilnem področju, bi zamoglo zavesti k odklonom od notranjih estetskih zakonitosti in s tem od samostojne ustvarjalčeve poti in jo popačiti.

* *

Področja, ki jih mora ta knjiga po teh pogledih obravnavati, je moč naštetiti takole:

- I. Ritem, dinamika in agogika.
- II. Zapis (notacija).
- III. Melodija in kontrapunkt.
- IV. Harmonija.
- V. Gradnja in oblike.
- VI. Izvedba (vokalna, instrumentalna).
- VII. Slog.
- VIII. Vsebina in izraz.

* *

Utemeljitev. Navedena razporeditev je izbrana prvenstveno iz didaktičnih razlogov, kot najbolj praktična. Razume se, da nobene naštetih disciplin nikoli ne nahajamo same: povezane so med seboj in le ostra razčlemba jih lahko razloči. Za podrobnejšo spoznavo jih je treba definirati in v kompozijah analitično razstaviti.

Pogostna je razdelitev med »nujne« in »dopolnilne« glasbene elemente. K prvim štejejo ritem, melodijo in harmonijo, vsi ostali so dodani. Takšna načelna razločevanja so samovoljna (kot slednjič vsakršna porazdeljevanja) in ne zajemajo sistematično vseh področij, razvrščujoč jih med »važna« in »nevažna«, medtem ko so v resnici enakovredna in neločljiva. Naša razpredelnica je nekoliko zgodovinsko-razvojno pogojena, čeprav ni mogoče zavzeti strogo historično-znanstvenega stališča pri pojavih, ki se nenehno prepletajo med seboj in nepopustljivo vplivajo drug na drugega. Noben naštetih elementov ne obstaja sam zase, temveč je povezan vsaj z enim, v veliki večini pa z več ali celo z vsemi drugimi. Obravnavati pa moramo vsakega zase analitično, to je ločeno od drugih, odkrivajoč njegove bitne lastnosti in pa s posebnim pogledom na njegovo uporabljivost v glasbi preteklosti in sedanjosti.

* *

V tej zvezi bi šlo poudariti še neko bistveno okolnost, ki zamore vsaj do neke mere zagovarjati potrebo po takšni knjigi, kot je pričujoča. Ta traktat obravnava zgolj umetno glasbo seriozne smeri in ne upošteva niti folklore, niti jazza, ter tudi ne močnih vplivov obojih nanjo. V pogledu tako imenovane narodne (tudi ljudske) glasbe stoji avtor na stališču, da nobeno narodnostna ali politično-teritorialna enota ne more biti ustvarjalec kakršnega koli umetnostnega področja; takšno udejstvovanje je pridržano posameznim poklicanim nadarjencem, od katerih potlej ljudstvo (narod) prevzame in ohranja ali pa zavrže ustvarjeno. S tem je nekoč prestalo ustvarjalčevo avtorstvo in prešlo v last občestva, njegovo ime pa v pozabo. To se godi še nenehno dandanes in bo — verjetno — ostalo tudi v bodoče: sedaj že prehajajo mnoge uspele masovne pesmi, katerih skladatelji in pesniki še živijo med nami, v zakladnico ljudstva, kateremu so bile itak namenjene, imena avtorjev

pa se postopoma pozabljajo. Tako smemo smatrati, da so tudi vokalni ali instrumentalni napevi iz davnine v bistvu skladbe posameznikov, vredne, da jih narod reši pozabe. Ni pa povoda za domnevo, da bi bilo v bodoče mogoče na takšni podlagi ustvarjati nove, značilne in v vsakem pogledu dognane kompozicije, kot jih terja sodobno umetnostno življenje (in jih bo še ostreje sodilo v bodoče). Kajti v bistvu je tudi »narodno glasbeno blago« individualno pogojeno, čeprav se ga poslužuje širša masa človeštva, in nosi vse značilnosti, vrline in pomanjkljivosti svojega avtorja. Od njega torej v tehnološkem kompozicijskem pogledu ni kaj več pričakovati, še manj pa posnemati. Ideja »večnega vira« kot še neizrabljene in v bistvu neizčrpane zakladnice ljudskih (narodnih in ponarodelih) pesmi se je pojavila kot spremljevalka splošnih regenerativnih gesel francoske revolucije in je dala pobudo k nastanku različnih nacionalnih glasbenih smeri in šol skoraj po vsem svetu; bila pa je preveč preprosta in prelahko izvedljiva, da bi se mogla obdržati spričo naglo naraščajoče in vedno zahtevnejše (vsebinsko in izrazno) samonikle glasbe, ustvarjene na lastnih domislekih in po lastnih umetniških postopkih. Mogla je služiti tedaj le površno in začasno kot pobuda in dokaj poceni pripomoček manj zahtevnemu ustvarjalcu, dasi je treba priznati, da je bila z njo močno poživljena in obogatena glasbena literatura vseh zvrsti (z izjemo, morda, komorne glasbe, ki je že od početka terjala močnejšo poglobljenost in z njo neločljivo povezano strukturalno dovršenost). V sodobnem nauku o kompoziciji je njen prostor po naturi omejen na omembe in sodi v področje folklornega proučevanja.

Še dosti manj je moč upoštevati »jazz« v vseh njegovih oblikah in razrastkih, čeprav ne gre podcenjevati njegovega vpliva na vse sedanje ustvarjanje in poustvarjanje v glasbi nasploh. Oblikovno je pač podobno siromašen, kot pesmi iz prejšnjega odstavka; če temu dodamo načelno utilitaristični namen in hoteno omejitev na stopnjo zabavnosti, je očitna ozka vplivna sfera, prek katere ne more v svojih glavnih značilnostih. Edino področje, ki ga lahko originalno izpolni, je pravzaprav instrumentacija, ki pa zavisi v glavnem od industrije glasbil in dosti manj od invencije avtorja. Tudi skladbe s tega področja so obsojene, da gredo bodisi med ljudstvo (in, žal, tudi pri nas se to dogaja dan na dan) ali pa v pozabljenje; zmotna domneva pa je, da se dá od njih kaj globljega, trajnejšega naučiti, končno kar koli, kar bi zamoglo zadostiti zahtevnejšim ambicijam in višjim ciljem, od katerih pa resnejši kandidat kompozicije ne bo nikoli smel odstopiti.

* *

Obstaja pa še tretje področje glasbenega udejstvovanja, ki je pretekla stoletja imelo glavno in odločilno besedo v vsem glasbenem življenju: cerkvena glasba. Čeprav njen vpliv na splošni glasbeni razvoj našega kulturnega kroga kopni iz dneva v dan, vendar ne gre prezreti

ogromnega pomena njenega dela, brez katerega si težko predstavljamo razvoj in dosežke umetne glasbe sploh. Od vsega početka ji bo torej treba v vsakem pogledu, fenomenološko in morfološko, odrediti zaslužno mesto, ne toliko v obredju, kot v borbi za izpopolnitev ustvarjanja skoraj na vseh glasbenih področjih, saj je z umetninami najvišje dovršenosti izpolnjevala silno vrzel od primitivizma do visoko kulturnih dejstevitev.

* *

Pojasnila k posameznim poglavjem. — Vse teoretične knjige o glasbi so si edine v tem, da je **ritem** prvobitni glasbeni element, brez katerega si ni misliti glasbe (pravzaprav življenja sploh). V tem smislu zavzema tudi v tej knjigi ritem prvo mesto; spričo svoje elementarne nedvoumnosti ga tudi zasluži, dasi se je glasbena teorija vseh stoletij trudila, zbrisati njegovo preprostost ter ga obremeniti s komplikacijami, predvsem v zvezi z metrično porazdelitvijo glasbenega toka, torej s postopkom, ki je v glavnem grafični pripomoček ter spada pravzaprav v drugo poglavje (notacija). Zaradi enostavnosti sta dodani najpreprostejši definiciji **dinamike** in **agogike**, kot jih danes razumemo. Glasba poteka le v dimenziji časa, zato ima trajanje v nji edino mersko veljavo; pospeševanje in zavlačevanje sta tedaj le modifikaciji tempa, to se pravi hitrosti, ki jo določa avtor ter po njem izvajalec samovoljno in je spričo njene karakteristične spremenljivosti mersko ni mogoče točno določiti. Relativnost vseh v tem poglavju zapopadenih določil je očitna ter skozi vsa stoletja obstoja glasbe zanjo značilna; iz tega izvira mnogo pogrešnih in v pomote zavajajočih trditev, ki bi morale kot osnovna določila biti aksiomatična, če naj bi veljal vsaj ta odstavek glasbene teorije. Zajema naj tedaj le nesporne ugotovitve in jih zoži na kar moči preproste obrazce, ki lahko ostanejo zanesljivi. —

II. poglavje prikazuje odlike in pomanjkljivosti **današnje notne pisave** in podaja zelo strnjen zgodovinski oris njenega razvoja, od začetnih poskusov pa do sedanjih, dnevno porajajočih se »reformnih« predlogov, kajti tudi današnja pisava še dolgo ni popolna, zlasti spričo vedno naraščajočih zahtev in pričakovanj v naši dobi elektronske glasbe. Od kompozicije kot nauka prav gotovo ne gre terjati, da bi v celoti zajela zelo zapleteno in deloma tudi protislovno evolucijo, ki jo je notna pisava preživela v svojem razvoju; zadoščati mora bežen in površen popis glavnih struj in zelo nedoločena (in tudi nedoločljiva) časovna razmejitev, ki je v glavnem iluzorna, kajti različni sistemi notnega zapisovanja so tekli (in še tečejo) vštric in bi bilo pretirano, zahtevati njihovo obvladovanje. To pa je tudi menda poglavitni vzrok, da se nove ideje na tem področju že stoletja dolgo niso mogle uveljaviti in smo danes v bistvu še navezani na — primerno izpopolnjeno — srednjeveško notno pisavo.

III. poglavje obsega dva doslej po navadi ločena nauka; prvega o **melodiji**, drugega pa o disciplini samostojnega vodenja posameznih melodičnih linij, kot jo v bistvu obravnava **kontrapunkt**. Melodija je za ritmom nesporno najpoglavitnejši in najznačilnejši glasbeni element; v glasbo prinaša izraznost, medtem ko ritem le poudarja njen utrip. Nauk o melodiji je še zelo mlada panoga iz področja glasbeno-estetskih razmotrivanj; zato še ne razpolaga s kriteriji, po katerih bi šlo opredeliti in razmejiti veljavo naziva. Vobče si vsak muzikalični človek misli, da dobro vé, kaj je melodia; teže mu je že določiti, kje se konča in kdaj nastopi njena negacija. V nobenem primeru pa determinacija pojma »melodija« ni še dokončna; pozitivna definicija — če sploh takšna obstaja — je preveč ohlapna, negativna pa je tvegana in ne velja splošno. Zgodovinski razvoj je mnogo doprinesel k njenemu razpletu, a vanj posegajo še druge okoliščine regionalnega in celó nacionalnega značaja, ki jo bodisi povzdignejo ali pa prekrijejo. — Kontrapunkt je v bistvu metoda kompozicijskega dela, ki se prav posebno ukvarja z melodijo in uči sočasno vodenje različnih melodičnih linij ter reševanje zapletov, ki tak postopek lahko zaide vanje. Z ozirom na prevladujoči pomen, ki ga je imel kontrapunkt zlasti v obdobju vokalne polifonije, mu pritiče pomembna in dosledna obravnava.

IV. poglavje je posvečeno **harmoniji**, torej nauku o obstoju, konstrukciji ter uporabi (vertikalnih) sozvočij. Harmonija je naozko povezana z melodijo, kajti v evropskem kulturnem krogu skoraj ne obstajata sami zase. Razvoj občutka za harmonijo v teku stoletij je zelo zanimiv in razodeva, da si teoretiki dolgo niso bili na jasnem o njenem pojavu in funkciji in morda ni o nobeni drugi disciplini v glasbi (kajti tudi harmonija kot nauk je le ena od glasbenih disciplin) bilo toliko ugibanja kot prav o nji, kar priča o njeni problematični samostojnosti in neprijemljivosti. Mnogi jo — posebno v našem veku — odrivajo kot zgolj barvno primes melodije; pogosto pa je (in bržčas še bo) igrala izhodiščno in oblikovalno vlogo ter prispevala odločujoč delež pri razvoju glasbe, zlasti moderne. Kot tipičnemu glasbenemu elementu, ki ga v podobnem svojstvu ne pozna nobena druga umetnost (drugod je ime uporabljano le po analogiji in v prenesenem smislu), ji gre v kompoziciji obsežen in nikoli preširoko odmerjen prostor.

V. poglavje obravnava **glasbene oblike** (forme), tako razvojno (historično) kot v danes za nas dokončnem stanju. Izhajajoč od osnovnih kali (motivičnih celic) pa do največjih instrumentalno-vokalnih gradenj kažejo vse neko skupno rast pod vplivom postopka, ki ga prav tako ne pozna nobena druga umetnost, to je ponavljanje. Ritmično, melodično, harmonično in motivično (včasih tudi barvno) ponavljanje je v bistvu oblikovalni postopek, ki slednjič razmejuje glasbene oblike. Popolnoma pogrešno je tedaj pogosto pojavljajoče se mnenje, da je ponavljanje v

glasbi odveč, kot bi bilo neumestno v mnogih drugih umetnostih (izjemno ga pripušča poetika). Zanimati to najvažnejše oblikovalno sredstvo v glasbi pomeni, ne poznati in ne pripoznati gradnje glasbenih oblik od najmanjše pa do največjih, ki so slej ko prej navezane nanj. — Oblikoslovje v najširšem pomenu besede zajema tako analitično proučevanje oblikovnih pojavov, kakor tudi navajanje k sintetičnemu uporabljanju analitičnih izsledkov. Takšno je pod nazivom »uporabnostno oblikoslovje« tvorilo jedro kompozicijskega pouka, okoli katerega so se ostale discipline razvrščale kot dopolnilne, kar danes spričo obsežnosti in bogastva vsake od njih ni več vzdržno.

V poglavju, namenjenemu opisu **izvedbe**, prihajajo do besede discipline, ki uravnavajo uporabo obeh možnih izvajalskih zasedb, vokalne in instrumentalne, tako posamič kot združeno. Velik del tvarine je zapaden pod naslovi »Nauk o instrumentih«, »Instrumentacija« in deloma tudi »Slog«. Pod pogojem, da je vsakomur, ki se dandanes loteva študija čiste kompozicije, vsaj dodobra poznana vsebina prvega od teh naslovov, prehaja v to področje pravzaprav le drugi od njih, pa še ta le pogojno, kajti instrumentacija je še bolj od dosedaj navajanih disciplin navezana na individualno občutje, mnogo izkušenj in kritičnega primerjanja zgledov iz vseh stoletij in slogov ter je kot takšna v največji meri nepriučljiva. Zadevna metodološka dognanja zamorejo biti le splošna in nikakor ne morejo od zunaj zadeti osebnega načina obravnavanja in uporabljanja glasov ali instrumentov; pač pa lahko podajajo le splošna, v glavnem veljavna navodila in k njim pripadajoče zglede (pri tem pa je na dlani, da je za vsako navedbo zlahka najti dovolj bolj ali manj prepričljivih primerov, ne da bi moglo biti njihovo posnemanje obvezno za kogar koli). V zadevah instrumentacije (vokalne, instrumentalne in združenih obeh) odločata slej ko prej prirojeni in privzgojeni smisel zanjo, podprta s spretnostjo in s prakso, pridobljeno s kritičnim poslušanjem vzornih partitur iz literature vseh glasbenih obdobj (po možnosti s partituro v glavi ali vsaj v roki). Spričo ogromnega porasta reproduktivnega glasbenega materiala vseh dob in splošno razširjenih možnosti pridobitve (radio, gramofon ipd.) je instrumentacija v dobršni odmeri prestala kot učna disciplina in prešla v splošno ročnost zanimancev, ki jim je prepuščena v eksploatacijo. —

Za višjo stopnjo področnega znanja prihaja do veljave specializacija na posebne panoge vokalnega in instrumentalnega udejstvovanja. Semkaj sodijo zvočni problemi svojstvenih zasedb, kakor jih gojijo komorne zasedbe z glasovi ali instrumenti (vokalni kvartet, kvintet, sekstet, septet in oktet ter nadaljnji do komornega ali madrigalnega zbora in pa instrumentalne komorne zasedbe kvarteta, kvinteta in tako naprej do komornega — godalnega ali mešano sestavljenega orkestra). Vživljanje v takšne zvokovne sestave in vežbanje njim namenjenih kompozicijskih oblik ni samó didaktičnega pomena, temveč odpira vpogled v najintim-

nejše snovanje velikih glasbenih tvorcev vseh časov. Brez tega si ni misliti dovršenosti niti v instrumentaciji, kaj šele v kompoziciji za žive izvajalce v kakršnih koli sestavah od solistov pa do vokalno-instrumentalnih ansamblov.

* *

VII. poglavje govori o »slogu« ter je problematično in najmanj trdno prijemljivo. Obravnavanje tega področja, ki je postalo v našem stoletju skoraj najbolj važno, je v bistvu šele v začetku in je doslej obrodilo le malo uporabnih sadov. Deloma zato, ker je med vsemi najbolj individualno pogojeno in tedaj ne zajema splošnih, tako rekoč materialnih podlag, temveč se nenehno vrti okrog domnev in ugibanj, ki jim sproti skuša dokazovati obstojnost in veljavo. Deloma pa tudi zaradi pomanjkanja, oziroma neizdelanosti zadevne terminologije, ki je preveč splošna in ne more seči do dna pojavom, kaj šele s pojavi zvezanim problemom in se zato ubada z medlimi izrazi, izposojenimi z drugih področij, zlasti z umetnostnih in splošno psiholoških, ki pa dejansko le oplazijo, a ne izčrpajo dovolj določno postavljenih vprašanj. Vsako razmotrivanje o slogu je v glavnem meditativno-psihološko in je vselej v nevarnosti, da zdrkne v poceni verbalizem ali pa v trivialne ugotovitve, ki jih je lažje postaviti kot zagovarjati. V pričujoči knjigi je tedaj to poglavje, v želji po kolikor mogoče dosegljivi objektivnosti, v glavnem razvojna priprava za naslednje poglavje, postavitev zgodovinsko verjetnih (četudi redko dokazljivih) tokov, ki so oblikovali potek glasbe od početka pa približno do danes, četudi seveda ne popolnoma dobesedno: kajti poiskati vzroke in utemeljitve za številne danes vladajoče muzikalne struje bi bila težka naloga, ki bi gotovo prekoračila dane meje tega poglavja in cele knjige.

* *

Zadnje poglavje, namenjeno obravnavi »vsebine in izraza«, je nesporno najkočljivejše in zategadelj ne more terjati bralčevega soglasja; v bistvu tudi ne želi biti drugo, kot napotek in priporočilo za lastno razmišljanje, čigar rezultati nikakor niso nujno potrditve tu iznešenih domnev. S trdnih tal (relativno) neproblematičnih disciplin, potrebnih za razumevanja kompozicijskega ustvarjalnega procesa, pa mimo komaj ošvrknjene problematike, ki bi jo nesporno vsebovalo vsako estetsko obravnavanje, najsi bi bilo skladno s priznanimi (ali vsaj najbolj uporabljanimi) lepotnimi načeli ali vsemu tradicionalnemu nasprotno in tedaj spet s svoje strani problematično, prestopi to poglavje na področje spekulativne filozofije, ki doslej v tem pogledu še ni prinesla dokončno veljavnih odločitev. Postavke takšnega razmišljanja se zelo približujejo hipotezam, katerih verodostojnost ostane slej ko prej sporna: tako različen je lahko pogled na muzikalno snovanje, da dopušča katero koli

razlago hkrati z njenim kontradiktornim nasprotjem ter je prepuščeno bralčevi odločitvi, za katero se ogreje. Sicer pa tudi odločitev sama po sebi ni tako važna: gre v glavnem le za to, ali je glasbenim tvorbam pripisovati neko (kakršno koli) vsebino in nji adekvaten (zvočni) izraz. Namen tega poglavja je tedaj, predočiti ta problem in ga staviti v razmislek spričo dejstva, da je bil doslej v področni literaturi zanemarjen ali pa — še pogosteje — po krivem napihnjen in obravnavan na nadčloveški vršini, ki mu — kot se pritiče od človeka ustvarjeni in gojeni umetnosti — ne ustreza.

* *

H kraju vsakega razmišljanja in razpletanja obsežne tvarine, zapadene v izrazu »kompozicija«, bi bilo prav, opozoriti na neizpodbitno dejstvo, da je kompozicijsko ustvarjanje slej ko prej plod samotvorne sposobnosti, ki je nobeno podučevanje ne more vcepiti, temveč se javlja spontano in nezadržno, samovoljno in nezavisno, ravnajoče se po še neproučenih in morda neproučljivih, a v delih latentno popolnoma občutnih, splošnih in individualnih pravilih. Morfološko to prikrito pravilnost lahko zasledujemo, a logično spletnje oblikovnega razvoja od razdobja do razdobja in od osebnosti do druge je zgolj spekulativno, oprto na znane podatke, ki pa ne obvezujejo nadaljnjega ustvarjanja. Sicer lahko gledamo dosednji potek razvoja umetne glasbe skozi nekoliko nasilna očala neovržne nujnosti (in umetnostni zgodovinarji se radi nagibajo k takšnemu gledanju), toda objektivno se dá prav tako zagovarjati stališče, da vsaka razvojna faza sproti preseneča; tako je bil skoraj gotovo prestop iz romantike v impresionizem bolj presenetljiv kot pričakovan, medtem ko je istočasno nadaljevanje romantike v neoromantiko šlo »logično« bolj nujno pot; a na kraju sta se oba razcepa spet sešla — kar ni bilo v bistvu niti pričakovano, niti presenetljivo. Vsako napovedovanje razvoja je ugibanje: in v tem je ravno samohotna tvornost talenta, ki ga ni moč s poukom spraviti s poti evolucije.

Namen te knjige je torej prvenstveno eruditiven in bi bilo napak, kaj več od nje pričakovati. Z erudicijo želi razširiti obzorje in napotiti k premisleku; želi pomagati pri preskakovanju zaprek, pred katerimi jih mnogo obstane, ker so videti nepremagljive pri prvem, nespretnem naskoku. Želi tudi pokazati na prostrana, še malo ali sploh še ne obdelana področja in tako odvrniti zagledani pogled začetnika v uspešno udejstvovanje drugih na zanj že zasičenem polju ter ga napotiti drugam. Na vsak način pa hoče dokončno pomesti s prevaro, da je komponiranje obrtno priučljivo in da sta za ta posel potrebna le preizkušen (in morda celó prebrisan) učitelj ter poslušen učenec: varljiva domneva, ki se laska prenapeti stremljivosti in je kriva za mnogo zgrešenih in razočaranih življenj, napotnih sama sebi in resničnemu napredku. Zanesljivih predpisov in zgledov za uspešno, tj. napora vredno, pomembno in trajno zgledno komponiranje ni; obstajajo le napotki k delu, oslonjeni na iz-

kustva generacij in zgledovanje na njih. Osnovni in do kraja najpoglavitejši pogoj ustvarjanja pa ostane slej ko prej specifična pripravnost zanj, sposobnost, iz malo ali celo tako rekoč iz nič graditi veliko, ki pa je ne more dati nobeno šolanje, najsi je takšno pričakovanje še tako zapeljivo in mikavno. Kljub tej ugotovitvi pa tudi za nadarjenega ni nikoli odveč, spoznati v bistvu zgolj tehnološko obstojne in razvojne lastnosti umetnosti, kajti iz erudicije lahko črpa pobude za svoje delo in za svojo skrb, kako obvarovati se pred klavrno umetnostno obrtjo, ki je je v glasbi že dosti preveč po svetu.

I. RITEM, DINAMIKA, AGOGIKA

Hans von Bülow, znameniti nemški dirigent iz srede preteklega stoletja, je menda sprožil odtlej do naveličanja gnano krilatico biblijskega kova: »V začetku je bil ritem«, ki je danes bolj kot kdaj koli trmasto ponavljano geslo premnogih privržencev k preproščinam nagnjenih razlagateljev glasbe. Seveda je jasno, da mora pri edini umetnosti, ki poteka zgolj časovno, osnovno obstojno gibanje biti odraz takšnega poteka; s tem pa še dolgo ni rečeno, da je najvažnejše, čeprav je bistveno in prvi eksistenčni pogoj. Tudi ni nujno, da brezpogojno drži zgoraj navedena trditev. Nesporno je sicer res, da najprimitivnejša današnja ljudstva izhajajo z nabijanjem ritmičnih obrazcev in morda ne čutijo nobene potrebe, se sicer kakor koli muzikalno udejstvovati; s tem pa ni povedano, da moramo prav pri njih iskati izvore umetne glasbe skozi vse vekove in se na njih zgledovati. Po drugi plati pa je tudi res, da je bila prva evro-azijska kulturna glasba aritmična, navezana na latinsko besedno metriko, kakor jo očituje gregorijanski koral, ki ponekod še vedno velja kot zametek vse umetne (pa deloma tudi folklorne) glasbe evropskega kulturnega kroga. Verjetno drži ugotovitev, da je ritem sicer osnovni pogoj človeške (vezane in nevezane) besede in prav tako (oblikovane in neoblikovane) glasbe, nikakor pa ne njuna najbolj značilna in pomembna lastnost, ki bi zaslužila največjo pozornost in gojitev. Sicer pa ga njegova preočitna primitivnost, zvezana z nezmožnostjo vsakršnega stopnjevanja prek najosnovnejših računskih operacij, ovira v razvoju, ker namreč nikakor ne more iz okvira seštevka treh prvih števil naravne številčne vrste (1, 2, 3) in je pri umetni glasbi vseh stoletij še mimo tega vkovan v trdni metrični red, ki se ne ujema nujno z njim. Slednjič velja z nekaj več svoboščin metrum kot časovna mera, brez katerega ne more biti gibanja v časovni dimenziji, tudi za neumetno (tj. primitivno) glasbo in je v bistvu ritem brez metruma nepredstavljivo protislovje.

Ritem je v umetni glasbi definiran kot gibanje v metričnem okviru (taktu). Vsak muzikalni ritmični zlog, najsi je enojen ali kompleksen, nekako odgovarja metričnemu besednemu zlogu; matematično more biti le binaren (dvojen) ali ternaren (trojen); vse kombinacije so lahko

le vsote ali zmnožki teh dveh in nastopajo le v metričnem (taktovnem) okviru. Potemtakem je ritem samó menjava naglasov z ne-naglasí. Pri binarnem ritmu dveh zlogov je lahko prvi ali pa drugi naglašen; pri ternarnem ritmu sledita dva nenaglašena zloga naglašenemu ali pa stojita pred njim. Preprost premislek prepriča, da drugih možnosti ni in nikoli ne bo, zato je vsako modrovanje o »brezkončnih ritmičnih kombinacijah« puhlo. Pač pa lahko muzikalni zlog obsega enega ali pa (omejeno) več tonov, kar slednjič zavisi od agogike (hitrosti potekanja) na ta način v sklop povezanih tonov. Antična metrika je poznala obrazce za analogno sosledje besednih zlogov: trohej je pomenil dolg zlog z naslednjim kratkim, jamb obratno; daktil je družil dolg zlog z dvema kratkima, anapest dva kratka zloga z naslednjim dolgim. V glasbi ne velja pravilo, da je dolg zlog obenem naglašen in obstaja obratna možnost; zato je presaditev antičnih označb le metaforična in more služiti le kot pojasnevalno pomagalo. Z metričnim označevanjem položaja naglaskov se je ritmika bistveno poenostavila: taktica je postala orientacijski znak, ki pove, da je prvi muzikalni zlog za njo naglašen. Z uvedbo metruma (gregorijanski koral ga še ni poznal) so začeli njegovi predpisi brzdati in uravnavati ritmično življenje ter ga podrežati skupnemu poteku. To je prav gotovo šlo v škodo ritmične samostojnosti, pripomoglo pa je k vpostavitvi večjih, metrično enakomernejših oblik in omogočilo gradnjo obsežnejših simfoničnih form, ki so slednjič le postale najpomembnejši dokumenti razvoja in podviga evropskih kompozicijskih dosežkov; ritmika je pri tem morala zaostajati in se omejiti na skromnejša področja ter se je končno zatekla k stereotipičnim obrazcem komercializirane zabavne glasbe.

Podučen je pogled na razvoj antagonizma med ritmom in metrom. Medtem ko v gregorijanskem koralu še popolnoma prevladuje ritem v svoji najpreprostejši obliki kot korelat besednega akcenta, ki je docela nevezan in spremenljiv, se počasi ureja njegov položaj v nadaljnjih razvojnih etapah s prevladovanjem metričnega uravnavanja in doseže že v dobi vokalne polifonije (XVI. stoletje) nekakšno ravnovesje s tem, da trodobni tempus perfectum tudi obredno zavzame mesto jubilačije, medtem ko ostane dvodobni tempus imperfectum na pripovedni vršini. Seveda so mnogi avtorji bodisi očitno ali pa tudi prikrito pretrgali pretrgali prestroge spona enakomernega metra z uvajanjem neregularnih triol; naš Gallus-Petelin nudi nekaj posrečenih primerov izstopanja iz vrste, pa tudi drugim sodobnikom postopek ni bil neznan in potrudili so se, da je bil vselej utemeljen. Sicer pa je prav ta doba najuspešnejša nihala med oblastima ritma in metra; to je začela dopuščati tudi srednjeveška latinščina, ki ni bila več prestroga glede metrike in je dovoljevala tudi znatne odstopa. Naglašanje péti h zlogov je prestopilo iz območja stroge metrike v popustljivejšo ritmiko in je utrpela marsikakšen prestop v korist glajšega muzikalnega poteka. Sicer pa v mnogoglasju itak ni bilo mogoče dosledno vzdržati prvotnega naglaševanja in so bili me-

trični premiki vsakdanji pojav, ki ni motil osnovnega razporedenja, niti že precej razrahljanega občutka za latinsko metriko. Tako je bilo s kompromisom doseženo sožitje ritma z metrom, obema v korist in brez škode za konsumenta — versko občestvo.

S prestopom v instrumentalno polifonijo (XVII. stoletje in naprej) je prešlo težišče v metrum. Z uvedbo novih metričnih predpisov, »takta«, je prvotno popolnoma jasni dvovrstni (dvodelni in trodelni) ritem na videz začel bogateti v kompliciranejših seštevkih. Začeli so ga izražati v notnih veljavah, pomnoženih s številom iz naravne številčne vrste, kakor to delamo še dandanes. Pri tem so prekoračili prirodno omejitev na praštevili dve in tri (binarni in ternarni metrum), ter začeli uporabljati tudi vsote ali zmnožke le-teh, ponajveč zaradi okrajšave zapisa ali v izbegavanje preštevilnih taktic. Tako so se pojavili novi ulomki metrične narave, pri katerih je postal števec poljubno število, imenovalec pa prav tako poljubna notna vrednost, kar je sicer zelo popestrilo metrične predpise, hkrati pa tudi zavedlo v številne, še danes ne popolnoma zabrisane, domnevne razlike v tehtnosti označb. Prvi predpis te vrste se je nanašal na tempus imperfectum: njegova osnovna dvodelnost je že v madrigalski literaturi prešla v četverodelnost ($2 \times 2 = 4$). Odtlej je skoraj kot osnovna mera obveljala četverodelna, najnavadnejše izražena v pojmu »štiričetrtnski takt« ($\frac{4}{4}$), s čimer je bilo povedano, da sodijo v območje enega takta štiri četrtnike kot notne veljave ($\frac{4}{4} = \frac{2}{2}$ itd.). To je v bistvu okrajšave za $2 \times \frac{2}{4}$, imela pa je kmalu za posledico, da so teoretiki, ki jim natura muzikalnega ritma ni bila popolnoma jasna, iznajdljivo zatrjevali, da je v $\frac{4}{4}$ taktu tretja četrtnika manj naglašena kot prva, in analogno, četrta manj kot druga — praznoverje, ki še danes ponekod plaši, dasi od vsega začetka ni doumljivo, za koliko naj bi bili tako zapostavljeni četrtniki šibkejši od drugih dveh. Johann Sebastian Bach je v zbirki »Das wohltemperierte Klavier« in kasneje še v naravnost preveč vzornem »Das musikalische Opfer« za vselej in neizpodbitno dokazal, da temu ni tako in da je, skromno, 4 vselej bodisi $2 + 2$ ali pa 2×2 , na kar se ne dá drugače vplivati kot agogično (t. j. s spreminjanjem osnovne hitrosti, ko lahko v danem primeru dve četrtniki zaležeta za eno mersko enoto — spoznanje, ki so ga poznali že predhodniki in označili z »alla-breve« — štetjem). Podoben predsodek je dolgo veljal tudi za števce 6, 8, 9, 12 i. p. in ponekod še vedno domuje, predvsem v učenjaški literaturi o glasbeni teoriji, ki stremi k zapletenemu pojasnjevanju preprostih zadev. Iz prejšnjega se razume, da so tudi števila 5, 7, 10, 13 i. p. le vsote števil 2 in 3, seveda v različnih zaporedjih; uporabljamo jih smiselno le za okrajšavo v pisavi in da se ognemo prepogostim menjavam takticnih predpisov, to pa ponajveč iz tradicionalnega spoštovanja do začetnih označb. Sicer pa predpisovanje višjih števecv ponajveč samó zamegli dejansko stanje in ga zapleta, v avtorju pa dviga zmotno zavest svojevrstnega in nenavadnega domisleka, ki v resnici nadomešča preprosto

računico. — Nekatered edicije postavljajo namesto imenovalca v taktnih ulomkih kar notno veljavo; takšno ravnanje je sicer umestnejše od običajnega, saj taktna označba nedvoumno kaže v imenovalcu notno veljavo in ne poljubno izbranega števila, kajti če bi bilo drugače, bi tudi n. pr. označba 12/19-takt nekaj pomenila: samo ne moremo doumeti, kaj.

* *

Z izposojenko iz biologije bi smeli definirati ritem kot življenjski utrip glasbe. Do neke mere je primera upravičena in jo je moč skoraj do konca izpeljati: predvsem ima enakomerni (regularni, gladki) ritem enaka svojstva, kot normalni utrip, medtem ko neenakomernega (iregularnega, sunkovitega) podobno srečamo v neredovitem utripu. O enakomernem ritmičnem poteku govorimo, kadar ohranja skozi daljše razdobje isti (binarni ali ternarni) ritmični obrazec; pogostno — in s tem presenetljivo — menjavanje ritmičnih obrazcev ustreza definiciji neenakomernega ritma. Metrum je v bistvu zapisovalni pripomoček, ki deli celotni potek skladbe v enaka razdobja, okvirjena s taktnicami. S tem postane tudi regulativ ritma, ki se mu — ako je gladek — rad prilagodi. Nenadno, a upravičeno izmenjavo binarnega ritma s ternarnim so poznali že klasiki vokalne polifonije; z izrazom »hemiole« (ali hemiolije) so označili vdor ternarnega ritma v sicer gladki potek binarnega. Včasih so ta postopek označili grafično z vmesno uporabo znaka za tempus perfectum; nekateri pa (med njimi naš Gallus) so obdržali osnovno binarnost in ji vpisali triole.

Sinkopa je pravzaprav konflikt med ritmom in metrom: javlja se s tem, da se premakne akcent iz sicer poudarjene notne (ali pavzne) enote na predidčo ali naslednjo nepoudarjeno, pri čemer dolžina tona (ali pavze) ne igra vloge. Tudi to ritmično sunkovitost se dá primerjati z utripno sinkopo in jo lahko smatramo kot nenormalno. V sodobni glasbi, zlasti pri jazzu, je sinkopa ritmično poživilo; uporabna pa je skoraj izključno le v večglasju, koder določena skupina izvajalcev vztraja pri prvotnem menzuriranem ritmu, medtem ko druga skupina (ali pa posameznik) na ljubo ritmičnemu samoljubju izskače iz prvotnega obrazca. Mojstri vokalne polifonije niso poznali sinkop in klasiki instrumentalne glasbe od XVIII. do XX. stoletja so se jim radi odrekli zaradi nemira, ki ga vnašajo v glasbo, katere apolinični ideal je bilo slej ko prej ravnovesje med vsebino in izrazom. Nemir novejših dob, zvezan z vdorom manj vkročenega eksotičnega folklorja, si je od sinkop več obetal, kot morejo nuditi, kajti prekmalu se njihova učinkovitost obrabi in končno postanejo v svoji dosledni iregularnosti trivialnejše od enakomernega ritma.

* *

Dinamika in **agogika** sta pravzaprav sekundarna, dodana glasbena elementa, odvisna od skladateljeve idealne zvočne predstave in precejšnje vrste priložnostnih vplivov, ki niso vselej muzikalno pogojeni. Dinamika v najširšem pomenu besede pomeni vso jakostno razporeditev zvoka in obenem tudi vse vmesne stopnje in spremembe. Akustično merimo jakost z različnimi objektivnimi pripravami in jo temu ustrezno označujemo; za kompozicijo kot individualno umetnost takšna opredelitev nima praktičnega pomena. Zato ostanemo raje pri tradicionalni jakostni terminologiji, ki je seveda vseskozi približnostna in podvržena osebnim in kolektivnim ter stvarnim modifikacijam. Iz italijanščine pobrana prislova »Piano« in »Forte« z vmesnih »mezzopiano« = »mezzoforte«, uporabljenima v kraticah »p«, »mp«, — »mf« in »f«, njihovimi reduplikacijami in morebitnimi pojasnjevalnimi pridevniki izhaja cela svetovna vokalna in instrumentalna literatura od konca XVI. stoletja pa do danes; ne kaže, da bi jih bilo treba spreminjati, čeprav je seveda dosti več jakostnih odtenkov, kot jih je moč z zapisom fiksirati. Uporaba teh popolnoma relativnih oznak ima v sebi toliko prilagodljivosti, da je mnogo generacij izhajalo z njimi in je upravičeno upanje, da bo šlo še naprej tako: to dopušča svojstvena neopredeljenost glasbene umetnosti, iz katere izvira poudarjena individualnost tako v produkciji kot v reprodukciji in v kateri tiči velik del njene mikavnosti.

* *

Dinamiki je **agogika** analogon v časovnem merilu. V najširšem besednem pomenu je agogika skratka vse, kar se nanaša na časovni potek skladbe; ože pogledano, spada podnjo označevanje osnovnega hitrostnega predpisa, kakor ga dá avtor, obenem z vsemi vmesnimi spremembami, ki so bodisi označene ali pa prepuščene izvajalcu kot posredniku med avtorjem in sprejemalcem. Tudi agogiko je moč fizikalno in točno meriti; v tej smeri je bilo napravljeno mnogo lestvic in poizkusov, od katerih se je v preteklem stoletju najbolj obnesel »metronom«, izum Beethovnovega prijatelja Mälzla. Kmalu pa se je izkazalo, da se živa glasba skoraj ne more podrediti točnemu štetju te priprave, ki se je od početka posluževal tudi Beethoven, temveč da je njen utrip dokaj samovoljen in podvržen mnogim drugim vplivom, za katerimi togo in enakomerno štetje z uro močno zaostaja in slednjič kvarijo eno najpomembnejših glasbenih lastnosti: svobodno kretanje njenega duha. Zato se še danes raje poslužujemo tradicionalnih italijanskih označb za »tempo«; te so sicer na moč ohlapne ter zadevajo hkrati hitrost in značaj skladbe in so dandanes tudi močno oddaljene od osnovnega besednega pomena. Vendar so muziku razumljive in bodo bržčas — podobno kot izrazi dinamike — ostale takšne tudi še v nadalje.

II. NOTACIJA

Pravi izvor in pravo javljenje glasbe sta nam v bistvu še neznan; če drži preje navedena krilatica o ritmu kot prapočetniku vse muzike, potem je razumljivo, da nimamo zapiskov iz davnine, saj so bili nepotrebni spričo popolnoma jasne ritmične strukture. Potreba po zapisovanju se je začela šele z melodijo, ki jo je že zavaljo spomina šlo nekako fiksirati. Nekateri viri trdijo, da so že Sumerijci poznali neke znake za glasbo, ki pa jih doslej še niso znali odgonetiti. Šele Grki so poimenovali tone po svojem alfabetu in jih tudi v tem svojstvu zapisovali; njihovo notno pisavo se je posrečilo razvozlati in, če bi našli dovolj takšnih zapiskov, bi lahko dodobra spoznali njihovo glasbo. Žal pa so zapisi iz antične grške glasbe tako zelo redki, da smo še danes navezani na kasnejše, ohlapne in morda tudi nezanesljive komentarje, iz katerih za silo razberemo podatke o grški muzikalni teoriji in praksi, kajti obojega je bilo dovolj.

Za nas zanimiva je pravzaprav notacija zadnjih stoletij prvega tisočletja našega štetja, torej iz dobe, ki je že nesporno dajala prednost melodiji pred ritmom; ti prvi zapisi zanemarjajo ritem s tem, da ga sploh ne zapisujejo, pač pa skušajo na razne, sprva dokaj nerodne, a vselej iznajdljive načine določati višino tona, torej nedvoumno zapisati potek melodije. Začela se je dolga in zapletena življenjska pot **nevm** (izvor te besede tolmačijo na razne načine), ki so danes pravzaprav prvi čitljivi notni zapisi, četudi še dolgo ne v dokončnem smislu, kajti izraz »nevma« pomeni sprva ne le zapis posameznih tonov, temveč tudi celih tonskih skupin in znaki so v glavnem risali dviganje in padanje melodije. Proučevanje nevmatske pisave je znanost zase; otežuje jo dejstvo, da so razne pokrajine, pa tudi razni samostani, koder se je v glavnem gojila srednjeveška znanost, imela svojo lastno pisavo, ki se je z ostalimi deloma krila, deloma pa tudi razhajala. Nevmatičnih oblik je bilo mnogo; poimenovali so jih v glavnem po smereh, ki so jih naka-zovale. Osnova sta bila »punctum« (pika) in »virga« (vejica), s katerima so bili v glavnem označeni posamezni toni. Iz teh obeh, v en (novi) znak ali v skupino znakov povezanih oblik, so nastale kombinacije, katerih imena so nekoliko odkrivala njihove smerne težnje; mednje spadajo (tu so brezvezno nekatere najbolj uporabljene forme): »pes« ali

»podatus« (»noga«, tako imenovan po obliki), ki je družil globlji ton z višjim; njegovo nasprotje, »clivis«, kjer sledi globok ton višjemu; več tonov, usmerjenih navzgor, dajo obliko »scandicus«; obrnjeno naznačuje »climacus«; visok ton, stisnjen med dva nižja, dá »torculus«; njegovo nasprotje je »porrectus«. Nevma, ki se h kraju povzpne, je »resupinus«, njeno nasprotje »flexus«. Dvojni so: »bipunctus« in »bivirga«, trojni »tripunctus« in »trivirga«. Posebne zvrsti se imenujejo še »pes subpunctus«, »pes quassus«, »trigon«, »quilisma«, »pressus«, »franculus«, »epiphonus«, »cephalicus«, »ancus« in še več drugih, katerih pomen še ni popolnoma razjasnen (tako mnogo uporabljani »oriscus«, o katerem še teče pravda). Še razni drugi priložnostni znaki so podrobneje označevali nevmatično pisavo, ki pa je postajala vedno zapletenejša, čim se je večala zaloga napevov v obredju. Zavaljo mnogih nejasnosti, ki so se vrinile v nikjer določeno in popolnoma samovoljno uporabljano snov, je bila takratna glasba precéj zagonetna in je še danes takšna. Šele globoka reforma, ki jo zgodovina pripisuje **Guidu d'Arezzo** in datira z letnico 1032, je napravila nekakšen red, na katerega se je lahko oslonila glasba srednjega in novega veka in je v bistvu še vedno osnova današnje notacije. Ta reforma je prinesla uporabo (štiri- in kasneje petvrstnega) črtovja, ki je pripomoglo k stalnosti intervalnega položaja. Sicer so uporabljali že pred njim posamezne orientacijske črte, vendar vse kaže, da je bila v glavnem zasluga imenovanega teoretika, če je glasba prispela do nekega kolikor toliko zanesljivega zapisovalnega sistema, ki se je potlej uspešno uveljavil v svetu.

Zdaj temelji notacija na načelih jasnosti, razumljivosti in lahki priučljivosti označevanja glasbenega dogajanja: zahteve, ki jih je skoraj nemogoče hkrati izpolnjevati. Treba je določno in nedvoumno z njo karakterizirati vse njene poteze, in dalo bi se reči, da je običajna notacija ustrezala tem zahtevam v vsakem pogledu, ali vsaj v glavnem. S (peterovrstnim) črtovjem so bili zajeti vsi intervali v svoji relativni višini; absolutno višino in glasovne obsege se je dalo, kolikor bi to bilo potrebno, določevati s »ključi« — posebnimi znaki, ki so bili prvotno vzeti iz (nordijske?) abecede, kasneje pa so otrpnili v »pečate«, kot jih poznamo danes v treh oblikah in pomenih: C-ključi, G-ključi in F-ključi. Vsak ključ lahko postavimo na vsako črto (ne na vmesni prostor!) in tako dobimo 15 ključev, s katerimi popolnoma izhajamo v vokalni glasbi. Instrumentalna glasba terja zaradi svojega prevelikega obsega še druge notalne pripomočke, kot znak za (eno) oktavo — više ali niže —, običajno nadpisano ali podpisano 8; pri povečanju obsega — navzgor ali navzdol — stoji številka 16; pri orgelskih piščalih poznamo takšne, ki zvenijo oktavo više od napisanega notnega teksta, njim torej prav tako pripada znak 8 (le da pri orglah pomenijo številke menzuro, t. j. razmerje med dolžino in širino piščali, izraženo v čeveljskih merah), dalje 16 in 32, poglobljeno pa 4, 2 in 1. Oktavni znaki niso točno intervalne mere; oktava se dejansko šteje kot osmi ton (= oktava kot interval), toda druga oktava je (kot interval) kvintdecima, a je ne ozna-

čujemo s številko 15, temveč kot drugo oktavo s 16 ($2 \times 8 = 16$), in tako naprej. Zato stoji za globljo oktavo spet podpisan znak 8, za dve oktavi pa podpisana 16. To je ena značilnih pomanjkljivosti notne pisave, da se znaki ne skladajo s poimenovanji v vseh podrobnostih; podobnih nedoslednosti, pa tudi preobilica ključev, zaradi katere lahko določeno noto napišemo najmanj v treh ključih različno, zna biti zagatna.

Pri pisavi intervalov gre prav tako vse nedvoumno, dokler ne pri-
spemo do kromatike in enharmonike. Tu moramo uporabljati dopol-
nilne znake — poltonske višaje, nižaje in razveznike, pa še tudi dvojne
višaje ali nižaje, s katerimi ne moremo ravnati po kakšnem določenem
predpisu. Nekoč je veljalo hišno pravilo, da služijo višaji pri polton-
skem zvišanju, nižaji pa pri poltonskem znižanju sicer diatonično (sed-
merostopno) notiranih intervalov. To pravilo se je izkazalo kot togo,
ker je sililo k uporabljanju višajev navzgor, nižajev navzdol tudi pri
tonalitetah, ki so imele že celo vrsto istovrstnih predznakov predpisano
(za polton znažani to »h« naj bi bil vselej »b«, četudi bi bil isto-
zvočni »ais« morda bližji, i. p.). Zato se je pravopis začel opirati na
širšo podlago in je sprejel načelo, da notiramo kromatične tone po naj-
bližji poti, torej nižaje za tonalitete, kjer prevladujejo nižaji, in ana-
logno višaje. Pa tudi to se ne obnese, kajti veljati more le v enoglasju;
v večglasju nastanejo akordi in je treba o njih voditi račun. Obveljalo
je torej, da se kromatični toni v diatoničnih osnovah notirajo v več-
glasju tako, da imamo po možnosti opravka z lahko razumljivimi akor-
dičnimi strukturami, četudi bi se melodični smeri bolje prilegala prvo-
bitna notacija (višaji v smeri navzgor, nižaji navzdol). Ker se večina
sozvočij v klasični glasbi dá tolmačiti v smislu diatonične akordike
terčnega sestava, je nazadnje omenjeni pravopis zanjo najprikladnejši,
četudi se ga skladatelji zadnjih stoletij niso dosledno posluževali.

Pri uporabi sozvočij izventerčnih sestavov ali pa v čisti kromatiki
pa tudi to navodilo odpove, kajti moglo bi biti nedvoumno le, če bi imel
vsak polton lastno poimenovanje in bi predznaki (višaji, nižaji, raz-
vezniki in njihove podvojitve) odpadli. V tej smeri je bilo napravlje-
nih mnogo bistrournih predlogov in do kraja izvedenih sistemov, od
katerih pa se noben ni mogel obnesti. Ovire so bile preočitne, kajti
privaditi bi se bilo treba popolnoma novemu načinu zapisovanja, za-
vreči dosedanjega in celo ogromno glasbeno literaturo mnogih stoletij
prepisati na novi način — v resnici neizvedljive naloge, ki bi jih ne
bilo moč do kraja izvesti. Položaj ni več takšen, kot je bil pri prehodu
nevm v današnje note in po večini enoglasno literaturo prvih stoletij
se je še nekako dalo prepisati, čeprav je pri tem šlo marsikaj v izgubo.
Dandanes slutimo — pa tudi že vemo — da je glavni doprinos naši
glasbi nasploh iskati v mojstrskih delih skladateljev od XV. do XX.
stoletja, preko katerih tudi najbolj smeje sanje o glasbi prihodnosti
ne bodo mogle; bila bi nepopravljiva škoda za vso kulturo, ako bi jo
moralo zavreči smiselnejšemu pravopisu na ljubo; zato pa so številni
in dan na dan ponavljajoči se poskusi nove notacijske reforme zaman

in se bo tradicionalna notna pisava kljub mnogoterim svojim pomanjkljivostim obdržala. —

Drugače je z zapisi iz elektronske glasbe: ta seveda lahko operira s popolnomja novimi termini in z izrazoslovjem, ki zanj tradicionalna notacija nima enakovrednih znakov. Partitura tovrstne glasbe se poslužuje zapiskov s področja valovanja in elektronike, ki so zanj edini prikladni, torej z znaki, ki akustično ustrezajo zvokom in so občutljivi za najmanjše diferenciacije v vseh odtenkih glasbenih elementov (ritma, dinamike, agogike, melodije itd.), kar tradicionalna notacija prav gotovo ne zmore. Kljub svoji približnosti — ali pa mar prav zavoljo nje? — pa je dovoljevala in gojila takšno porast glasbe skozi stoletja, da nima prav nobenega smisla, zamenjati jo z drugo, morda popolnejšo in odgovornejšo na pogled: na posluh je bila kar najprimernejša in nepresežna, če je omogočila produkcijo in reprodukcijo največjih kompozicijskih dosežkov nekoč in zdaj ter za dolgo vrsto obdobij vnaprej.

III. MELODIJA IN KONTRAPUNKT

Točna in vseobsežna definicija, po kateri bi se dalo umsko konstruirati melodijo, doslej še nikjer ni podana; navada je smatrati, da vsak muzikaličen človek vé po sebi, kaj je melodija in mu ni treba dopovedovati, kaj naj mu ta izraz pové. Večina vseh glasbenih piscev se slej ko prej spoprime s poskusom čim točneje opredelitve pojma, čigar pomen ni zagoneten; v nekaterih, ponajveč nebistvenih pogledih so si mnoge definicije enake; a nobena ni tako splošna in obsežna, da bi lahko vsako melodijo spravili podnjo. Prav to pa naj bi bila naloga univerzalne definicije, ki bi pomagala, ločiti melodijo od »ne-melodije« ali pa celó ože omejiti pojem v smislu »dobre« (uspele?) melodije od »slabe« (nezadovoljive). Dokler ne bo moč najti splošno veljavnega kriterija, so vse sodbe navezane na goli občutek melodije, ki pa je — kot vsak občutek — ponajveč individualno pogojen. Vendar smo si vsi edini v tem, da so nekatere melodije »boljše« od drugih; z uporabo katerega kriterija pa lahko brez posebnega premisleka izrečemo takšno sodbo in celó neomahljivo vztrajamo pri njej?

Evo na slepo izbranih četrero leksikalnih definicij:

Riemann (1922): Melodie (griech., von mélos und odé, eigentlich musikalische Einkleidung eines Gedichts), eine in sich einheitlich gestaltete und abgeschlossene Tonfolge; besonders im Gegensatz zu Motiv oder Phrase ein abgerundetes musikalisches Gebilde, das zum mindesten einem vollständigen Satze der Sprache zu vergleichen ist und aus der Verbindung einer kleineren oder grösseren Zahl von Gliedern (Motiven) entsteht. Die meisten Melodien haben aber entsprechend der Entstehung des Wortes den Umfang von Strophen und gliedern sich musikalisch in mehrere Sätze.

(V sodobnem smiselnem prevodu: Melodija (grško, iz mélos in odé, pravzaprav muzikalno oblačenje pesnitve), je v sebi enotno oblikovano in zaključeno zaporedje tonov; posebno v nasprotju z motivom ali frazo zaokroženo muzikalno stvorenje, ki se ga dá primerjati vsaj s popolnim jezikovnim stavkom in ki nastane iz zveze manj ali več členov (motivov). Večina melodij pa ima, ustrezno nastanku besede, obseg kitice in jih lahko razčlenimo muzikalno v več stavkov.)

Scholes (1960): Melody has been called the surface of music. This is not merely in the sense that is often what we call the »top« part; in whatever part of the music it may for the moment be it is what catches the ear as the surface of an object catches the eye. Melody without harmony is all surface; it is like painting without perspective, and just as the element of perspective entered into the art of painting late in its history so did the element of harmony into the art of music, (in tako naprej).

(Prevod: Melodijo so označili kot »površino« glasbe. To pa ne samo v tem smislu, ki je pogosten in ga označujemo kot »vrhnji« del; kjer koli je v danem trenutku, ona pritegne uho kot površina stvari pritegne oko. Melodija brez harmonije je zgolj površinska, podobna slikanju brez perspektive, in prav kakor je element perspektive vstopil zgodovinsko kasno v umetnost slikarstva, tako je tudi element harmonije vstopil v glasbeno umetnost.)

Fasquelle (1961): Dans son sens le plus large, la mélodie est une ligne de sons successifs ordonnés en hauteur et en durée, et intelligibles comme un tout pour l'entendement.

(Prevod: V najširšem smislu je melodija vrsta zaporednih tonov, urejenih po višini in trajanju in razumljivih kot celota.)

Larousse (1957): **Mélodie.** Ensemble de sons successifs de hauteur variable, ayant entre eux des rapports tels que leur perception globale soit susceptible de satisfaire à la fois l'intelligence et la sensibilité.

(Prevod: Melodija je skup zaporednih tonov razne višine, ki imajo med sabo takšne odnose, da njihovo celotno dožemanje lahko zadovoljuje obenem razum in občutljivost.)

Naštete definicije, katerim bi bilo zlahka dodati še drugih, podobnih, so si v glavnem edine v tem, da je melodija vrsta različno visokih tonov; kritičen preizkus te navedbe pa takoj objasni, da je to kvečjemu ena, a niti najbolj značilna lastnost melodije. Zato se vsi leksikografi (razen prvega, ki mu lastna definicija očitno popolnoma zadošča) podajo po prvih stavkih na lažnejše poprišče bolj ali manj izčrpnega in zanesljivega popisovanja nekaterih najbolj izstopajočih svojstev melodije, kakor jih pač premislek sproti prikazuje, pri čemer zaidejo bodisi v opevanje ali pa v suhoparno modrovanje, s katerim se obravnavani temi bolj izmikajo kot približujejo. Vse kaže, da občutje (ki ga pripušča Fasquelle) privede bliže, kot pa razumska pot, po kateri stopajo po večini, misleč, da je zanesljivejša: v tem primeru očitno zataji. Definicijo melodije kaže prepustiti intuiciji, katere zakonitosti ne poznamo, temveč le domnevamo, a smo o nji vendar popolnoma prepričani obenem z vsemi onimi ljubitelji melodioznosti, ki v bistvu očitujejo smisel zanjo.

Preočitno je, da je melodija v najširšem besednem pomenu nosilec glavne muzikalne vsebine, njen najjačji odraz in najostreje izsekani profil. Po nji najlaže prepoznamo skladbo; medtem ko ritem udarja

utrip, se nad njim boči melodična linija, za vsak posebni primer posebej konturirana. Medtem ko je isti ritmični obrazec lahko podlaga mnogoterim kompozicijam (kar najlaže dokažemo pri popevkah in sploh v uporabnostni glasbi), so preostale značilnosti razvidne iz melodičnih — in v večglasju tudi iz harmoničnih — potez. Zato ne moremo obtožiti plagiatstva skladbe, ki navajajo isti ritmični kalup, pač pa le one, ki so melodično enake in se torej — bolj ali manj — skladajo v melodičnih obrisih ali pa vsaj nesporno spominjajo druga na drugo. Muzikalna iznajdljivost se najočitneje izkaže v melodiki, četudi je dovolj primerov za podobnost v različnih ritmičnih, harmoničnih in drugih okoliščinah. Razmejitev je pri tem dovolj težka in sporna ter zavisi od pre mnogih činiteljev splošnega in osebnega značaja, predvsem pa od stopnje kritičnosti, ki z njo pač razpolaga sodnik. Vselej pa je melodična linija odločujoča za splošno oceno melodičnih vrednot, ki jo drugi muzikalni elementi le podpirajo (ali pa, v nasprotnem, redkejšem primeru, ovirajo).

Glavna kompozicijska skrb naj bo tedaj poverjena dognanosti melodičnega skladbinega deleža. Napotki za uspešno gradnjo melodičnih linij so bili svojčas kaj preprosti in so se omejevali na podčrtavanje spevnosti: melodija naj je bila kratka spev, kar moči prilagojen petju in izogibajoč se vsega nespevnega. To je veljalo seveda zlasti za vokalno glasbo in v dobi razcveta vokalne polifonije je bil v tem poglaviti kriterij za dognanost skladbe. Še danes in za vselej bo veljala melodična obravnava **Palestrine** in najboljših sodobnikov kot vzor invencijskega in hkrati spevnega sloga in ves kontrapunktični nauk je usmerjen v proučevanje njegovih potez, pri čemer je bilo mnogo iskanja pravil, predpisov, navad in napotkov; v tej obilici se je h kraju izkazalo, da je bilo le manj premisleka kot intuicije: skladateljeva svojstvena silna muzikalna miselnost je bila v najizrazitejših primerih tako organizirana, da skoraj ni mogla pogrešiti pravih, t. j. najboljših in najvzornejših postopkov za dosego svojega cilja. Takšno dognano funkcioniranje v organizaciji fantazije (invencije) je težko s premislekom ali z učenjem doseči; dano je pač nekaterim posameznikom, ki jih potlej po pravici cenimo in njihova dela občudujemo ter stavljamo za — po večini nedosegljivi — zgled.

Vendar ne bi bilo prav, pustiti v nemar približevanje k vzorom ter se prepustiti tokovom; sicer je to udobneje, ker zadošča spogledovanje na primerih iz najbližje soseščine in ne terja mnogo navora; zato največ skromno stremljivih stopi na cenejšo in pogostoma donosnejšo pot navadnega modnega posnemanja. Danes še vedno velja vežbanje v kontrapunktičnih disciplinah kot najzanesljivejši pripomoček k dosegi nepogrešljive ročnosti v vodenju vokalnih in instrumentalnih linij v mnogoglasju, ker usposablja za točno in kritično ocenjevanje melodičnih potez v sklopu obligatnega večglasja. Jasno je, da je treba pri tem razlikovati razne sloge po razdobjih in značilnostih ter jih posebej obravnavati; pričeti pa je vsekakor treba pri vokalni polifoniji XVI. stoletja

in se zgledevat na primeru njenega viška (Palestrina). Tudi naš Gallus-Petelin zasluži pozornost, dasi njegov slog ni tako čist kot Palestrinov in je včasih nekoliko površen. Palestrinov slog je skušal (1722.) na novo oživiti **Johann Joseph Fux** v sloviti knjigi »Gradus ad Parnassum«, ki odtlej velja kot vzorni učbenik klasičnega sloga in je še danes v bistvu osnova kontrapunktične učne discipline. Sicer je močno osporavan in prav gotovo ni nepogrešen; njegova poenostavljena doslednost je daleč vstran od Palestrinovega poleta in njena pedantnost je ne more prikupiti. Fux sam je dejal v predgovoru, da je njegovo delo plod temeljitega preučevanja Palestrinovega kompozicijskega sloga; toda vanjo je vnesel mnogo lastnih, morda kar preveč priostrenih tez, ki jih je skoraj nemogoče vseskozi plodno uporabiti, ne da bi zašli pregloboko v shematizem in puhlo ponavljanje fraz, ki so se vsem obnesle. Zato je mnogo novejših avtorjev izdelalo nove priročnike iz kontrapunkta, ki razširjajo Fuxova obzorja in jih skušajo prilagoditi sodobnejšim vidikom. V tem smislu bi bilo treba kritično predelati vrsto učbenikov, zlasti Cherubinija, Duboisja, Riemanna, Richterja, Jeppesena, Berardija in drugih ter zadevne študije (zlasti o Palestrinovem slogu) Morrisa, Jeppesena i. dr. Knjig o kontrapunktu in nanj meječih disciplinah je mnogo in skoraj vsaka je podučna; za samo vežbanje v ročnosti kontrapunktiranja si je treba izbrati sistem in ga dosledno izvesti z neizprosno nepopustljivostjo — za samouka pač komaj izvedljiva pot k trajnemu obvladanju ne ravno preproste tvarine.

Nauk o kontrapunktu obsega poleg praktičnih vaj v večglasnem strogem stavku tudi navodila za obravnavanje in izgotavljanje drugih kontrapunktičnih disciplin, kot so kánon, imitacija, dvojni in večkratni kontrapunkt ter slednjič kompozicija fuge. Poslednje poglavje je seveda najvažnejše in pomeni prestop iz vežbanja v ustvarjanje, seveda v okviru in skladno z navodili iz prejšnjih poglavij. Bližnjice k temu cilju ni; s tem se je treba spoprijazniti, kajti še vedno velja, da brez popolnega obvladovanja vseh kontrapunktičnih disciplin ni možno tekmovanje v kompoziciji in odmik od nespretnosti, ki očitujejo diletantizem.

* *

Podrobnejša navodila k delu iz tega poglavja sodijo v posebni okvir »Nauka o kontrapunktu«. Poleg popreje naštetih del s tega področja — seznam, ki ga je seveda še mogoče izpopolniti — so zajeta v avtorjevi knjigi »Kontrapunkt«, čigar I. del obravnava strogi (vokalni) stavek, II. del pa svobodnejši, s harmonijo povezani prosti stavek. K temeljitemu študiju kontrapunkta spada tudi analiza vzornih del tega področja, ki so zanjo prav tam tudi podani zgledi in napotki za samostojno delo. Brez v podrobnosti segajoče analize celotnih vzorov iz kontrapunktov in na njem prvenstveno osnovanih kompozicijskih oblik, zlasti pa fuge, obvladanje te temeljne kompozicijske discipline ni možno.

IV. HARMONIJA

Zgodovinsko se je med glasbenimi elementi najkasneje pojavila in uveljavila harmonija. Noben antični narod je ni poznal in večina primitivnih, pa tudi kulturnih narodov se ji zlahka odreče in njeno delovanje je skoroda izključno omejeno na evropski kulturni krog, pa še tu je njena vloga neenakomerno porazdeljena in uvaževana. Pozna jo že dolgo in skoraj izjemoma naša narodna pesem; podoben odnos do nje izkazujejo še nekateri evropski narodi, zlasti keltske preostaline, medtem ko drugod ni vkoreninjena. Začetek našega stoletja je zelo gojil »harmonizacijo« ljudskih napevov vseh narodov; to je bil postopek, ki je so-pranski melodiji po svobodni izbiri podlagal akordiko ter jo s tem prilagajal prevladujočemu okusu v togem, nekontrapunktičnem slogu. Takšno ravnanje se je dovolj dobro obneslo pri melodijah, ki niso vsebovale prikritih harmoničnih podstavk; kjer pa je melodija rasla iz latentnih harmonij, se je pokazalo nesoglasje, ki je opozorilo na nasilnost. Še danes nagibajo ponekod k umetnemu podtikanju akordičnih harmonij melodijam, ki laže obstajajo brez njih; takšno prilagajanje v bistvu homofonih napevov domnevni potrebi po večglasju je krivično in neumetniško in ga ni moč zagovarjati.

Ime samo je seveda (kot velika večina kulturnih tujk) grško in je pomenilo »skladje«, toda ne v sedanjem glasbenem pomenu, kajti grška glasba, kolikor je poznamo, je bila strogo enoglasna (homofona). Takšen je bil tudi prvi zametek evropske umetne glasbe, gregorijanski koral. Šele v dobi mnogoglasja so se začeli izkristalizirati akordi kot sozvočja posebno dopadljive vrste. Ni še docela dognano, ali so takšna zavestna sozvočja nastala slučajno zaradi sovpada melodičnih linij, ali pa so se že pojavila kot samostojne kompleksne zvočne tvorbe, ki so prav zavoljo takšne nenadne samostojnosti vzbudile pozornost in dopadenje. Dejstvo je, da so posebno proti koncu skladbe nastopali akordi kot pomirjenje dotlej kontrapunktično razgibanih glasov, ki so se zlili v en sam zvok — akord. S tem je bil podan že tudi zametek harmonične funkcionalnosti, saj je zaključni akord predvsem potrdil tonalitetno pripadnost vseh v poteku skladbe pojavljajočih se tonov: **tonika** kot osrednji in ciljni zvok. Tudi razdobje gregorijanskega enoglasnega korala jo je že poznalo kot »nota finalis«, s katero se je nujno končal

vsak koralni spev. Poleg nje je igrala »nota repercussa« dominantno vlogo; toda spremenljivost reperkuse najbolje priča o tem, da njen položaj v tonaliteti ni bil zdaleka tako učvrščen, da bi se dalo iz njega nedvoumno sklepati na pripadnost (kajti ni bila vselej kvinta lestvice, kakor je bila tonika vedno njena prima). Pojav harmonije gre nekaj časa vštric s kontrapunktično prakso, ki ji svojega vodilnega položaja ne more in noče odstopiti; šele dosti kasneje jo pripozna kot enakovredno in še stoletja pretečejo, predno harmonični pojavi nadkrilijo kontrapunktične in jih nadomestijo.

Že prvi specialni teoretik harmonije, **Jean-Philippe Rameau**, je v razpravi »*Traité de l'harmonie*«, trdil, da melodija nastane iz harmonije, torej prav nasprotno, kar so dotlej dokazovali teoretiki, namreč, da akordi nastajajo iz sočasnih melodij. Od takrat (1722.) dalje je skozi naslednja stoletja potekal nepojenljiv disput o prvenstvu obeh elementov, ki v bistvu še danes ni — in bržčas nikoli ne bo — odločen. Tudi v zadevah harmonije odloča občutje, podobno kot pri melodiji. Znanost lahko opredeli in razvršča harmonične pojave po strukturi, pogostnosti, skritih ali očitnih lastnostih, slednjič po uporabljivosti ali sicer po kakršnih koli vidikih, ne more pa utemeljiti njihovih posebnih vplivov na harmonično občutljivega poslušalca; tudi stopnja takšne pripravljenosti za harmonično učinkovanje je zelo različna in v skrajnosti celo individualno pogojena. Razmotrivanja o vsem tem spadajo v glasbeno psihologijo, ki pa je še zelo malo proučena in ji bo težko najti skupna in vselej veljavna izhodišča. Gotovo pa je, da različna slogovna obdobja tudi različno reagirajo na svojskosti harmoničnih pojavov: klasična harmonija je postavila vsa konfliktna dogajanja v harmoniji na temelj akordike terčnega sestava in osnovnih kadenc (t. j. akordičnih zvez), pri čemer je vztrajala na karakterizaciji intervalov kot konsonanc in disonanc, popolnoma v smislu takrat in še zdaj veljavne glasbene teorije, katere znanstvena utemeljitev je zelo majava. Romantika in njeni številni razrastki so odločno podpirali pojav višjih, t. j. zapletenejših akordičnih zvrsti in pa akordično tujih tonov in so s tem ojačili vplive konfliktnosti; harmonija zanje ni bila več pomirjevalni faktor, temveč vznemirljivi. Drugam je spet vodil harmonijo impresionizem: zanj je bila akordika sredstvo bolj ali manj statične kontemplativnosti in barvnega opajanja, za kar so služile tvorbe iznad trozvokov pa tja do sedmerezvokov. Še novejši smeri so se postopoma oddaljile od kriterija zvočkovne nasičenosti in skoraj čutne vplivnosti ter so se začele vračati k baročnim sredstvom. Takšno ravnanje je v sebi jalovo in v resnici le zagatno, kajti vse harmonično občutje ljudi našega veka je v bistvu drugačno od onega prejšnjih stoletij in pot nazaj ne vede nikamor. Vprašanje o bodočnosti harmonije ostane odprto vse dotlej, dokler kulminacija harmonične vplivnosti, kot jo izkazuje naš vek, ne najde novih pobud, ki jih pa ne gre iskati v preteklosti, temveč v poglobljenju harmonične izraznosti brez ozira na strukturo.

»Nauk o harmoniji« je kot kompozicijska disciplina omejen na področje fenomenološkega preučevanja in pravzaprav ne more niti dajati navodil za ravnanje, razen če se samolastno sklicuje na doslej veljavno prakso. Harmonija je bila toliko časa pastorka glasbene teorije, da je nujno prevzela vse teoreme — in z njimi mnogo predsodkov — iz nje. Danes je v tem mnogo nevzdržne navlake, počenši z deklarativno opredelitvijo intervalov v konsonance in disonance, pa tja preko skoraj zastarelega vztrajanja pri kadenčnem redu s poudarkom na avtentični kadenci in še mnogo drugih domnevnih pravil o spajanju akordov in funkcionalnem sosledju, kar je svobodna domiselna kompozicija ovrгла. Seveda je pri takšnem »čiščenju« stalna nevarnost, da zaidemo v pretiravanje in zavračamo vse sproti, kar ne znamo ali ne želimo spojiti; takšni težnji je zapadlo zelo mnogo sicer dovolj tehtnih razprav in si tako uničilo lastne perspektive. Harmonija kot nauk o gradnji in vezavi akordov (takšna je ena njenih najbolj uporabljenih definicij) je v bistvu neločljivo povezana s kompozicijskim slogom in vsako stilno obdobje terja lastno obravnavo stvarine: kar naj velja za strogi polifoni stavek klasičnega kova, kjer smejo nastopati le trizvoki, njihovi obrati pa že pod določenimi pogoji, ne more biti obvezno za vse nadaljnje periode. Harmonične vežbe imajo smisel samo v določenem slogu; papirnati četveroglasni stavek, ki ga po navadi navajajo učbeniki, je sicer v svoji abstrakciji v začetku gotovo koristen, ne predstavlja pa kompozicijskih zgledov. Treba bi bilo vaditi harmonični stavek morfološko, t. j. slogovno-razvojno, pa tudi ne samo vokalno (kar se redno dogaja), temveč tudi instrumentalno, pri čemer dobijo razni napotki in prepovedi drugačno lice in pomen. Omejevanje na abstraktni četveroglasni (vokalni) stavek in v njem veljajoča pravila hromi domiselnost in vodi v shematizem, ki je gotovo njena največja ovira. Vsi pri delu uporabljeni primeri bi morali biti vzori, kar pa je dokaj težko doseči.

* *

Akustično dejstvo je, da je vsak posamezni ton v resnici kompleksni zven, sestojč iz osnovnega tona in — navzgor do nezaznavnosti pojemačje — vrste alikvotnih (delnih, parcialnih) tonov, katerih nihajna razmerja so določena s faktorji naravne številčne vrste. Prvih pet alikvotnih tonov vsakega tona dá namreč sozvočje — akord, ki smo ga vajeni imenovati durov (ali veliki) trozvok; njegov temeljni ton je potrojen, kvinta in terca sta zastopani po enkrat, kakor je že znano iz osnovne teorije. Ta zven je pravi model za vsako akordično tvorjenje, a v naravi je zastopan le enkrat v navedeni sestavi. Blizu je bila težnja, sestavljati analogne akorde z nekoliko spremenjenimi kvalitetami intervalov, ki so v primarnem akordu čista prima, čista kvinta in velika terca. Drugačnih naravnih trozvokov ni, pač pa lahko nadalje gradimo akorde v vrsti alikvotnih tonov. Prvi naslednji je četverozvok — tako

imenovani dominantni septakord, ki sestoji iz primarnega akorda z dodanim sedmim alikvotnim tonom (malo septimo). Proti višini se zožujejo intervalne razdalje v vrsti alikvotnih tonov in obenem se zmanjšuje njihova jakost, tako da postanejo kmalu komaj za najobčutljivejše priprave zaznavni (človeško uho jih itak že od kraja skoraj ne loči, pač pa vpliva jakost in razporeditev na posebno lastnost glasov in glasbil, ki ji — z izposojenko iz slikarstva — pravimo »barva«; to je glavna značilnost, po kateri lahko razločujemo vire zvenov in zvokov sploh). Durov trozvok in dominantni septakord (in prek zaznavne mere še isti nonakord in terdecimakord) so tedaj edina akordična tvorba, podana po naturi zvena; vse ostale možne akordične tvorbe so iz teh izvedene. Razume se, da postanejo akordi tem teže zapopadljivi, čim kompliciranejša je njih sestava in čim večje je število sestavnih tonov. Primarni trozvok pa kaže še na posebno gradbeno svojstvo: ako zbližamo njegove tone (1., 3. in 5. alikvotni ton) v okvir oktave, vidimo, da jih je moč razvrstiti po tercah. Takšen akordični gradbeni sistem potemtakem lahko imenujemo terčnega in cela umetna večglasna glasba vseh stoletij temelji na njem in samó na njem. Vse kaže, da je terčni sistem najprirodnejši, četudi si poleg njega lahko umislimo še sekundnega in kvartnega; več pa ne, kajti ostali intervali so le v diatoniki oktavne obrnitve teh treh in ne morejo dati novih aspektov. Drugačni so rezultati pri kromatični lestvici kot akordični osnovi: tu bi bila poltonska razvrstitev najbližja; s tem pa bi bila pretrgana zadnja vez s prirodnimi podatki in zveni bi bili za analitično slušno funkcijo nerazčlenljivi, tedaj nezapopadljivi, kajti sluh je prav tako zgrajen na prirodnih zakonih, ki mu ravno omogočajo razvitje ustreznih funkcij, t. j. analitično in sintetično poslušanje. Le-to pa bržkone ni podvrženo modnim spremembam.

* *

Poglavitna lastnost s svojstvenimi dinamičnimi potezami je v diatonični harmoniji funkcionalnost. Z besedo »funkcija« izražamo pri tem položaj ali vlogo akorda v nizu akordičnih sklopov, ki jih na kratko označujemo kot »kadence« brez ozira na zvrst in zaporedje. Sicer ločimo po starem zgledu tri glavne kadenčne oblike, avtentično (in njen obrat: plagalno) kadenco z značilnim razkorakom kvinte (= kvarte) v osnovi; nato mediantno kadenco (razkorak je terca = seksta) in slednjič sekundno zvezo. Kot najjačja velja prva, bržkone zaradi odločnosti v razkoraku. Vsaka zveza ali vsako sosledje dveh akordov se dá vključiti v enega od teh kadenčnih tipov; s tem pa je tudi popolnoma izčrpana vsa variabilnost v kadenčnem redu in vsa umetna glasba dosedanjih stoletij ne navaja drugih možnosti, razen če bi še prišteli možne, a ne tehtne dopolnitve z menjavo intervalnih kvalit (čista — zvečana — zmanjšana kvarta ali kvinta, mala ali velika terca in sekunda; druge teoretične spremembe v kvaliteti intervalov odpadejo, ker so enharmonično zamenljive).

Na nasprotstvih kadenc sloni skoraj ves harmonični razvoj klasike in pretežnega dela romantike. Igra med glavnimi funkcijami tonike (T), dominante (D) in subdominante (S) skoraj docela obvladuje vse harmonično dogajanje, ki ga uporaba stranskih funkcij tonične paralele (Tp), dominantne paralele (Dp) in subdominantne paralele (Sp) le še popestri in ojači. V bistvu se lahko vsako akordično zvezo podredi sklopu dveh od naštetih glavnih funkcij (kajti stranske funkcije le-te samó dopolnjujejo). Potemtakem je harmonično izživljanje v okviru ene tonalitete dokaj preprosto in skorajda shematično. Temu stanju odpomore postopek, imenovan »modulacija«. Z njim nasplošno označujemo »prehod iz ene tonalitete v drugo«, uporaben pa je seveda le v funkcionalni diatonični harmoniji. Pri njem podtaknemo funkciji prve tonalitete označbo iz druge in obe istovetimo. To je popolnoma arbitrarni proces in v bistvu samovoljen; pogoj je, da tako postavljena enačba res velja, in uho jo gladko, včasih tudi presenečeno sprejema, vsekakor pa pripozna. Kadence in modulacija so svojstva diatonične harmonije, s katerimi zadobi prednost pred drugimi sistemi, ki obojega ne poznajo.

* *

Poseben gradbeni harmonični učinek je **sekvenca**. Ta izraz je pogosto v rabi tudi pri drugih umetnostih, toda v glasbi je to sicer neposnemljiva gradacija s prilično preprosto predstavitevjo določenega kadenčnega reda na višjo lestvično stopnjo. Že melodika sama pozna to sredstvo in se ga često poslužuje; s podloženim, značilnim akordičnim sosledjem izzove močno stopnjevanje v izrazu in novejša simfonična glasba si brez tovrstnih gradacij skoraj več ne moremo misliti. Muzikalični in psihološki učinek gradacij v harmoniji daleč prekaša vsa druga stopnjevanja, kot so dinamična in agogična; podoben vzpon izkazujejo le še velike kontrapunktične gradacije. Običajno gredo s takšnimi harmoničnimi (ali kontrapunktičnimi) gradacijami dinamične vštric; lahko pa si predstavljamo družitev harmoničnega stopnjevanja s poje-manjem dinamike: takšni primeri so nenavadni in redki. Tudi gradacijo v smeri navzdol bo težko najti, tako zelo smo navezani na nujnost vsakršnega stopnjevanja v smeri navzgor, da ga vselej z napetostjo pričakujemo in smo v primeru izostanka razočarani. Seveda je v tem mnogo, ali celó preveč vkoreninjene navade, ki so jo vzgojila vzorna dela v vseh preteklih stoletjih; vendar, če se je bomo nasilno otresli, jo bomo venomer pogrešali.

* *

Predklasika, počenši z J. S. Bachom, je videla v akordičnem sosledju v glavnem izpolnitev kadenčnega reda, na katerem je bila zgrajena oblika fuge; tudi preludiji k fugam, dalje pa še večina suitnih stavkov je očitovalea ponajveč isti kadenčni red, v katerem so se izme-

njavale avtentične kadence s plagalnimi ter vmesne vrinjene kadence preostalih zvrsti. Po močnejših izmikih v najbližnje tonalitete, v glavnem dominante in subdominante ter njunih paralel, vključujoč tonično paralelo, se je zmagovito uveljavila osnovna razširjena avtentična kadenca (S-D-T), redoma z že tradicionalno formulo kvartsektnega zadržka in ustreznega razveza na dominantni in končno raztegnjeno toniko. Takšen je bil kadenčni red pretežne večine vseh instrumentalnih kompozicij XVII. in XVIII. stoletja s tem, da je prešel iz ozkega okvira motivičnega akordičnega zaporedja tudi na oblikovne enote višjega reda: medtem ko so bili prvotno vsi stavki cikličnih, t. j. večstavčnih kompozicij (suit) v istem tonovskem načinu, so polagoma začeli težiti k razlikam, toda le po najbližjih harmoničnih funkcijah. Štiristavčna suita je oblikovno lahko predstavljala razširjeno avtentično kadenco (T-S-D-T); odtod je prešel podoben postopek tudi v sonatni in simfonični stav, kjer pa je polagoma izginila prvotna kadenčna vez med posameznimi stavki in se je le še najdlje ohranila v okvirnih dveh stavkih. Tako je klasika zaključnih desetletij XVIII. in skoraj celega XIX. stoletja z romantiko vred črpala iz oblikotvornih sil prvotno zgolj harmoničnega kadenčnega reda, ki se je tako izkazal kot najjačje sredstvo pri gradnji tudi najrazsežnejših glasbenih form.

Novejša glasba se je — iz strahu pred neizvirnostjo, pa tudi išoč novih izraznih in oblikotvornih postopkov — poskusila otresti spon harmoničnega kadenčnega reda in ga nadomestiti s svobodnim kretanjem glasov in sozvočij. Odvrnila se je od tradicij prevzete harmonije, čuteč se preveč vklenjeno v stereotipične formule, ki jih je bilo težko napolniti z novo vsebino. Začelo se je vesplošno eksperimentiranje, ki pa doslej ni moglo s svojimi izsledki zavzeti prejšnjih postojank harmonije: novosti so bile v sebi premalo trdne in splošno veljavne, pa manjkalo jim je doslej tudi prepričljivosti; preveč pa so bile tudi teoretično podkovane in predaleč od pričakovanj muzikalne sredine; kajti zgodilo se je namreč, da so bile vse nove teze najprej teoretično podprte, a še ne praktično preizkušene: v glasbi — in verjetno pri vseh umetnostih — pa gre praksa pred teorijo, ki ji pripade naloga, zagovarjati in utemeljiti ideje, ki jih postavijo daroviti posamezniki.

* *

Literatura o harmoniji kot kompozicijski disciplini je velika. Ne da bi bilo dandanes treba začeti s prvo — in morda še vedno najizčrpnjšo — knjigo, že omenjenim traktatom J. Ph. Rameauja, bo vendar moral vsak zanimanec seči najprej po starejših standardnih delih, ki jih je v vseh jezikih dovolj (slovensko je napisal Anton Foerster pred skoraj sto leti). Od novejših del zasluži posebno pozornost ruski »Učbenik garmoniji« avtorskega kolektiva Dubovski, Jevsejev, Sposobin in Sokolov (1956), ki je obsežen in pronicljiv ter druží starejšo, general-

basovsko stopenjsko terminologijo z novejšo Riemannovo ter ponazarje postopke z dobro izbranimi primeri. Riemannova področna dela so zelo pomembna, zlasti zaradi ugotovitve važnosti funkcionalnega pomena akordike, a zaidejo kar preveč v dosledno uvrščanje vseh harmoničnih pojavov v vnaprej določeni kalup, kar gre včasih le nasilno. Solidno in izčrpno delo na tem področju je francosko avtorja Koechlina; d'Indy sam je izdal (mimo odstavka o harmoniji v glavnem delu knjige »Cours de composition musicale«) le še zvezek 100 nalog iz harmonije, ki je zelo zahteven in podučen. Nekaj časa je bila v modi Schönbergova knjiga o harmoniji, ki pa ne odpira pogledov v njegovo kasnejše revolucionarno kretanje, temveč je prilično tradicionalna, ponekod kar reakcionarna, in se poleg tega spušča v dolga zmerjanja sodobnikov, kot je to pogostna navada pri nezadoščenih novotarjih. Pač pa obiluje nemška literatura v bolj ali manj dognanih, a po navadi do kraja izpeljanih področnih knjigah; naštejem le imena avtorjev Kurth, Marx, Weigl, Capellen, Hindemith, Titel in drugi, ki jih je vredno predelati, ker vsak od njih pojasnjuje in tolmači stvarino na svoj, pogosto zelo izviren način, ki vsekakor odpira adeptu obzorja in ga navaja k lastnemu razmišljanju o zakonitostih svojstvenega glasbenega pojava, ki ga v enakem smislu ne pozna nobeno drugo udejstvovanje človeškega uma in umetnostnega čuta. — V jugoslovanski literaturi imamo dela Franja Lhotke, Milenka Živkovića in L. M. Škerjanca, ter drobnejše prispevke drugih avtorjev.

* *

H koncu naj stoji teza, podprta z vsemi zgodovinskimi dokazi, po kateri nosi vsak pristni skladatelj v sebi sliko harmoničnega sveta, ki ustreza njegovi biti in je vanjo vraščena. S študijem in spoznavnimi izkustvi jo lahko izpopolni, razširi in poglobi, težko pa spremeni, ker bi s tem zanikal in popačil njen obstoj, ki je za njegov celotni odnos do glasbe značilen in enkraten. Izkušnja uči, da najlaže prepoznamo avtorja sicer neznanega dela prav po značilnih okretih v harmoniji, ki jih ne more zatajiti; drugi kriteriji hitreje odrečejo. Vsak skladatelj goji svoj izsek iz območja celotne, vobče možne harmonije: ta uporablja stalne diatonične zveze, drugi kromatične, tretji enharmonične; eden razgibane, drugi statične; eden tradicionalne, drugi nenavadne, tretji vznemirjujoče nove; kjer pa dva ravnata enako, zanesljivo pripadata bodisi isti »šoli« (smeri), ali pa sta si značajno zelo podobna. Izbira harmoničnih sredstev kroji lik osebnosti močnejše kot drugi glasbeni elementi.

V. GRADNJA IN OBLIKE

Naloga **oblikoslovja** je, seznaniti z obstoječimi in historičnimi glasbenimi oblikami, jih karakterizirati in analizirati; h **kompoziciji** pa spada nauk o sintetični gradnji oblik po slogovnih kriterijih. Razlika med obema disciplinama je tedaj v glavnem v tem, da prva opisuje oblike, druga pa navaja k samostojnemu ustvarjanju oblik s pomočjo zgledov iz preteklosti in sedanosti. Prvo je spoznavanje oblik, drugo pa njihova uporaba v kompozicijske namene; prvo je bolj ali manj pasivno sprejemanje, drugo pa aktivno oddajanje. Oblikoslovje je potemtakem lahko do kraja izčrpno (takšno bi bilo seveda tudi jako obsežno), drugo pa je v bistvu kritično pretehtavanje na podlagi oblikoslovja ustvarjenih novih del. Oboje se torej načelno lahko odvija sočasno in v tem smislu je sestavljena tudi večina knjig iz kompozicije, ki so jo Nemci radi in pravilneje označevali kot »angewandte Formenlehre« (uporabnostno oblikoslovje). Takšen nauk o kompoziciji je vodil učenca od prvih kompozicijskih zametkov — motivov — skozi vse vrste vokalnih in instrumentalnih oblik, predpostavljajoč, da je oblikovna gradnja vnaprej določen postopek, ki je priučljiv in v bistvu vsakomur dostopen. Po nekakšnem tihem sporazumu izhaja velika večina kompozicijskih učbenikov s primeri iz dobe klasične instrumentalne glasbe (od druge polovice XVIII. do kraja XIX. stoletja), ne meneč se za pojave pred tem razdobjem in po njem in v trdni veri, da je bil takratni kompozicijski način najzgodnejši in vsega posnemanja vreden.

Takšno mišljenje je sicer zgodovinsko popolnoma utemeljeno in bi se ga dalo tudi z estetskimi pravili zagovarjati, ako bi mogla biti le-ta enkrat za vselej postavljena in veljavna. Vendar pa bi didaktično mogli na ta način nastati le posnetki, ne pa samostojne umetnine. Zmotna je namreč prijetna domneva, da pri gradnji umetniških stvaritev odločujejo nekakšni normativi, ki naj so zajeti v razumljivih in otipljivih predpisih. V glasbi takšnih zapovedi, brez katerih »nikakor ne bi šlo«, pravzaprav ni; vsa, v vseh učbenikih zbrana navodila so le regulativni napotki, ki veljajo relativno, t. j. v določenem okolju (ki mu lahko rečemo »slog«) ter le narahlo segajo čez omejitve, ki jih določuje avtor dovolj samovoljno z zanj značilnimi slogovnimi potezami; te pa so splošno in individualno pogojene, če od njih pričakujemo, da nam pred-

očijo tako oblikovne kot osebnostne značilnosti. Brez obojih pa nobena umetnina nima pravice do takšnega poimenovanja in stvaritve ostanejo na ravni diletantizma, katerega prav hitro prepoznamo in občutimo.

S tem pa ni rečeno, da je vežbanje v gradnji in vsebinskem izpolnjevanju tradicionalnih klasičnih oblik odveč. Takšno delo mnogo pripomore k globlji spoznavi raznih gradbenih načinov — kajti pomotno je misliti, da je vsa preteklosti gradila po enem kopitu — in s tem k obogatitju lastne graditeljske domiselnosti. Obenem s tem pridobi ročnost in skladatelj doseže neko določeno, vsekakor individualno najvišjo spretnost, ki mu omogoča, da zlahka preide mnogo miselnih in manualnih ovir, katerih je ustvarjalno delo prepolno. Tem bolje, ako se mu posreči, izpolniti stari oblikovni kalup z novim tokom muzikalne domiselnosti: tako so se vežbali stari mojstri in primer J. S. Bacha, ki je za vajo prepisoval kompozicije spoštovanega A. Vivaldija, je zgleden in podučen ter so mu mnogi med največjimi sledili. Sploh je bil nekoč pouk v glasbi bolj nazoren in manj retoričen: učitelj se je ponajveč zadovoljil s skopimi napotki, sklicujoč se pri tem na posnemanja vredne zglede, ki si jih potlej učenec notranje prilastil s prepisovanjem toliko časa, da je bil sam zmožen ustvarjati nove zglede iste zvrsti. Če je pri tem prekosil vzornika, toliko bolje in toliko višje se je s tem povzpel na lestvici mojstrstva. Ta metodika bi bila tudi še dandanes prav gotovo najučinkovitejša, da se ni med tem v teku stoletij nabralo toliko zglednih mojstrov, da bi jih v dobi, odmerjeni za učenje, ne šlo prepisati; v toliko je sodobno učenje bogatejše, a hkrati površnejše od nekdanjega in morda je prav zaradi tega tudi obilje v napol dovršenih umetniških študijah tako izredno košato.

Nesporno drži, da bi bilo treba ravno vežbanju v oblikovni gradnji posvetiti mnogo časa in ga torej začeti kar se dá zgodaj. Običajno pa pride vežbanje v čisti kompoziciji prav h kraju v vrsti ostalih disciplin; temu je kriva tudi kar preobširna tvarina, obsegajoča več teoretičnih kot praktičnih območij; nemalo pa tudi preobloženost z drugimi bremenimi na raznih področjih, ki jih svoj čas niso gojili, posvečujoč se docela glavnemu pozivu.

* *

Umestno je začeti po zgodovinski poti s tehniko vokalne polifonije strogega stavka XVI. veka. Številne so koristi takšnega ravnanja. Razdelimo jih lahko v teoretične in praktične. K prvim šteje zlasti priučevanje in obvladanje starih tonalitet in ključev; s tem se odprejo popolnoma novi vidiki in izhodišča. Osnova teh vežb naj bo četveroglasni vokalni stavek z dognanji nauka o kontrapunktu strogega stava. Neposnemljivi ostanejo zgledi kompozicijske tehnike Palestrine, Lassa in v manjši meri tudi našega Gallusa-Petelina, a zavorjo nedosegljivosti

ni treba popuščati v stremljenju, da bi jih dosegli. Njihova obravnava vseh posameznih področij kontrapunkta, vključeno imitacije, kánona in fugirane obravnave, hkrati z otežujočimi pogoji dvojnega, trojnega in še večkratnega kontrapunkta; v isti sapi do kraja dognane harmonije z vsemi takrat dopustnimi podrobnostmi; točna odmera v oblikovanju in izmeničnem uvajanju homofonih in polifonih odstavkov in končno — a ne nazadnje — še čudovita melodična gradnja vsakega posameznega glasu, zvezana z izbrano vokalno instrumentacijo, t. j. najprimernejšo glasovno in spevno postavitvijo glasbenega toka in s polnim, včasih celó do onomatopoeitike segajočim vsebinskim podajanjem, to so neprekosljive odlike motetnega kompozicijskega sloga vokalne klasi-ke, ki jih je treba si prisvojiti ali vsaj približati. Šele po priličnem obvladovanju strogega četveroglasnega stavka, čigar splošna pravila podaja nauk o kontrapunktu, bi šlo načeti vokalno fugo od dvoglasja do četveroglasja; večjih zasedb že zaradi izgube časa ne bi kazalo vežbati, čeprav so mojstri vokalne polifonije segali do 64 glasov ter tako v ločenih in povezanih zborovskih skupinah (cori spezzati) dospeli do takrat in še danes občudovanih viškov. Z najpomembnejšimi deli iz tega — slogovnega — obdobja se je treba dodobra seznaniti, čeprav bi bila zahteva po popolnem obvladovanju danes že morda pretirana; vsaj analitično pa ne bi smeli viški vokalne polifonije ostati neznani, kajti razvojna pot evropske umetne glasbe se prične pri njih.

* *

Med motetom in madrigalom, obema prototipoma vokalne polifonije XVI. stoletja, ni tolikšne razlike, da bi bilo koristno, oba ločeno vežbati; zadošča dobra spretnost v motetni tehniki. Vsebinsko se po tekstu sicer razlikujeta (prvi je ponajveč nabožen, drugi posveten, a ta razlika je postopoma zabrisana) in tudi v gradnji se malenkostno razhajata; madrigal, ki je bil bližji ljudskemu petju, daje prednost lahnejšim postopkom v vsakem, tudi oblikovnem pogledu, kar je bilo razvidno že iz njegove notacije, ki je uvajala prednostno drobnejše notne vrednote. Težje kontrapunktične umetelnosti so bile pri madrigalu redkejše; nadomeščala jih je povečana živahnost in pojačana težnja k preprostosti v tehniki in v izrazu.

Druge priljubljene pesemske oblike iz te dobe (chanson, frottola, virelay i. p.) so se še krepko naslanjale na ljudsko petje in niso toliko pazile na dognanost v gradnji. Gojili so jih sicer prav tako največji mojstri — najboljši motetni skladatelji so bili hkrati najpomembnejši madrigalisti in se tudi niso izogibali poljudnejših oblik — kot manjši tvorci, ki se niso upali segati po vrhovih. Po načelu, da so najodličnejši primeri didaktično ravno najprimernejši, nepomembnejše pojave v bogatem muzikalnem svetu opisanega veka lahko brez škode prezremo, če smo si le viške prisvojili.

* *

Sestop z višin vokalne kompozicijske tehnike XVI. stoletja v nižave zborovskega skladanja naslednjih vekov sicer ni naporen, pač pa razočarljiv in pomeni pravšen padec, od katerega se zborovska kompozicija v bistvu še do danes ni povsem opomogla. Z nastopom posebnega umetnostnega gledanja, kakor ga je uvedla »ars nova« ob prelomnici dveh stoletij, so se umaknili stari zvočni ideali novim. Široko pevsko razbohotenje se je iz cerkve preselilo v gledališče, kjer pa je z zborovskega prestopilo v solistično in ansambelsko zasedbo. Tudi slog zborovskega petja se je iz polifonije zatekel v akordično homofonijo, saj je operni zbor tolmačil dogodke in situacije pred njimi in po njih, kar je dajalo le malo priložnosti za imitatorično ali celó fugirano obravnavo. In koder je bil zbor krepkeje soudeležen v odrski akciji (takšne momente najdemo še pri Glucku), je nastopal nekako kompaktno in se ni več kontrapunktično drobil, kot je bila popreje oratorijska navada (Händel, Bach). S tem pa je polagoma izgubil svoj razvejani kontrapunktični koncept in je prešel v homofono popevanje vložkov in pesmi. Koncertno petje motetov in madrigalov je skoraj popolnoma zamrlo; izpodrinile so ga krajše, razpoloženske pevske slike v novem, šire pristopnem in sentimentalnem slogu zgodnje romantike; razvilo se je družabno priložnostno petje v pevsko-pivskih skupkih — nemški »Liedertafel« slog, ki je iz Nemčije v velikem valu prodril v obmejne slovanske dežele ter jih popolnoma zavzel. Na zapadu mu je sledila Anglija, sicer nekoliko modificirano in z jačjim upoštevanjem cerkvene glasbe, katere delež je bil tam močnejši. Pri nas se je ta način zelo uveljavil in se deloma še zdaj drži ter je rodil zelo obsežno literaturo, a na prilično nizki umetniški stopnji, ki v sebi ni imela kali razvoja ter je šele po drugem desetletju našega veka postala umetniško zahtevnejša. Vadenje v tem načinu je skorajda odveč: zborovodska praksa, ki si ji mora skoraj vsak aktivni umetnik zmlada podvreči, prikaže dovolj zgledov zborovske kompozicijske tehnike preteklega stoletja, ki je ni težko obvladati; izhodišče je pa slej ko prej v mojstrovinah iz velike dobe vokalne polifonije XVI. stoletja.

Srednji vek je s svojim močnim čustvom za kolektivno, množično petje, bodisi v okviru cerkvenega občestva, prav tako pa tudi v posvetnem, zlasti tja proti renesansi zelo razbohotenem življenju, našel v skupinskem, zborovskem petju največje muzikalno zadoščenje. »Ars nova« pa je zanesla vanj težnjo k individualnemu uveljavljanju in je poudarila svojstvenost osebnega, solističnega petja kot nosilca čustvenega izraza in osebne prizadetosti; začela se je doba gojitve glasovne lepote in izraznosti. Številni oboževani solisti so terjali pozornost in poklonitveno delo in skladatelji so se ga radi lotili. Nekako od dobe trubadurjev pa do XVII. stoletja je samospjev stal v ozadju; šele mlada opera ga je prebudila in za opernimi arijami se je oglasil še v kantatah in v oratorijih. Stoletje romantike je bilo najugodnejše za razmah koncertnega petja; mladih skladateljev je čakala hvaležna naloga, v nekomplikiranem okviru kitične pesmi in z veliko spevnostjo dajati duška

romantično prekipevajoči čustvenosti. Vrsto nemškega romantičnega samospeva je z ne prav mnogo sreče odprl že Beethoven in mnogi njegovi manj daroviti sodobniki so znali zadeti intimni, ne preveč zahtevni ton prvih tipičnih **samospevov s klavirsko spremljavo**, sprva kitično, počasi tudi v prostejših oblikah. Gojitev samospeva je vsestransko potrebna in za doraščajočega skladatelja nujna vežba, ki uvaja po eni strani spoznanje glasovnih izraznih možnosti in omejitev, po drugi pa še primerno stopnjo spremljave; največjo korist pa daje samospevno delo s tem, da uči zadržani tok muzikalne preje in se izogiba dramatičnemu, sunkovitemu preskakovanju idej.

Kompozicijsko oblikoslovje so ponavadi začeli s pesemskimi oblikami (po uvodnem poglavju o motivični gradnji), razdeljujoč jih s štejtjem taktov v male in velike, v raznovrstne periode i. p. To je bilo navajanje k gradnji izrecno simetričnih, po dvotaktjih razdeljivih oblik, ki so zelo primerne za kitične pesmi in jih v najlepših primerkih kaže že narodna (in ponarodela) pesem, pravzaprav že vsaka enakomerna melodija na ponavljajoč se ritmični obrazec. To je bil splošni kalup kitičnih pesmi, ki še prevladujejo pri Schubertu in v času neposredno po njem. Zaradi te svoje strukturalne enostavnosti, prikupnosti melodične invencije in prikladnosti za memoriranje (pri čemer je pomagalo ponajveč v čustvenost vtopljeno in zlahka zapopadljivo besedilo) se je te vrste samospev neverjetno hitro razširil po celi Srednji Evropi od Anglije do Rusije. Prav tu je zvođenel v dokaj plehki in šablonski »romans«, ki se je nato obdržal celih sto let in so ga gojili tudi največji med skladatelji XIX. in prve polovice XX. stoletja. Danes je v zatonu in ga je težko oživljati, dasi se ga ne bi smel noben stremljivi skladatelj izogibati.

* *

Narekuje se analitični študij samospevne literature od Schuberta pa prek Schumanna, Wolfa, Straussa, Marxa, Regerja in drugih vzornih nemških skladateljev na tem področju, dalje pa iz manj obsežne, a nič manj tehtne francoske pesmi, tu češče po nemško imenovane »Lied« Duparca, Fauréja, Debussyja, tja k ruskim zgledom Glinke, Čajkovskega, Rahmaninova, Arenskega, pa končno tudi k nam, kjer je po preprostih začetkih Ipavcev Lajovic najkrepkeje zaoral brazde. Ne da bi šlo posnemati jih, kajti to bi bilo zares brezplodno in zaradi popolnoma spremenjenih umetnostnih gledanj (in morda celo načel) odveč delo, pač pa zaradi spoznanja in pravičnega ocenjevanja ene najobsežnejših kompozicijskih panog, ki je dajala ogromno pobudo ustvarjanju in poustvarjanju in ki bo, morda, po nezasluženem zatišju spet prišla do veljave v ugodnejših okoliščinah.

Velike vokalno-instrumentalne forme so **kantato**, **oratorij** in **opera** z vsemi svojimi podzvrstmi. Prvi dve spadata prvenstveno na koncertni

oder, opera pa v gledališče; vendar je tudi tu dovolj odstopov od pravila in poznamo oratorije, ki sodijo v gledališče — biblijske opere — in pa opere, ki jih češče čujemo na koncertih kot na gledališkem odru. Tudi vsebina tu ni ločnica in kantate ter oratoriji so prav tako lahko posvetnega značaja; takšne najdemo celó v pičli slovenski literaturi, ki — temu nasproti — ne pozna biblijskih oper. O tem odloča pač le praksa in z njo zvezana tradicija.

Večina kantat in oratorijev sestoji iz več ločenih delov z večjim ali manjšim obsegom. Koder so ti deli posebno razsežni, razpadajo seveda v manjše, a še vedno trdno kontinuirane poddele. Razdelitev višje, tj. v poddelih bogatejše dele narekuje ponajveč tekst, oziroma njegova vsebinska ali oblikovna razdeljivost; poddeli pa so bodisi formalno vase zaključeni odstavki ali pa se neposredno, pa prav tako tudi lahko z vmesnimi krajšimi odstavki navezujejo drug na drugega. Trdno določenih pravil ali vsaj navodil pri tem ni in izbira je popolnoma prepuščena skladateljevi presoji. Prekomponiranih, t.j. od začetka do konca v eni sami sapi koncipiranih kantat in oratorijev skoraj ni v svetovni literaturi; le krajši primerki kažejo takšno strukturo. —

Pri operi je bil boj med »točkovno« in »prekomponirano« formo dolg in dovolj srdit in je v resnici še danes neodločen. Prvotna opera — kot »ars nova« — je bila točkovna; posamezne solistične arije so se izmenjavale z ansamblskimi točkami, nato spet z zborovskimi ter instrumentalnimi predigrami in medigrami v zaporêdju, ki ni bilo nikjer in nikoli predpisano, a s tradicijo kolikor toliko učvrščeno. Wagnerjeva »reforma opere« je skušala nadomestiti tradicionalni postopek ter zbrisati ločitev glasbenega poteka po točkah in ga poenotiti z uvajanjem kar moči dosledno pojavljajočih in ponavljajočih se »vodilnih motivov«, kratkih klenih in izrazitih domislekov, ki so imeli nalogo, označiti tako glavne nastopajoče osebe kakor tudi druge stvarne in idejne okoliščine, ki so bile za razvez dejanja značilne in pomembne. Seveda se je dal tak postopek izvesti le deloma in zelo nepopolno; kajti če bi pri tem hoteli ravnati do kraja dosledno, bi cela operna glasba razpadla v brezzvezen mozaik iz drobcenih, venomer se vrstečih domislekov. Že Wagner sam je to svoje graditeljsko načelo glasbenemu toku na ljubo sproti prilagajal zahtevam odrskega dogajanja in glasbenega razpleta; njegovi posnemalci pač niso imeli vselej njegovega ustvarjalnega duha in so se ponajveč zapletli v bolj zagatne kot prepričljive zadrege. Novejša operna tvornost se je tedaj po veliki večini odločila za kompromis: deloma uvažujoč Wagnerjevo tehniko »vodilnega motiva« in njegovega muzikalnega prepletanja, deloma nagibajoč oblikovno k zaključenim graditeljskim enotam — točkam, je ustvarila vmesno, na obe strani spogledljivo obliko, ki najmanj moti in je najbolj učinkovita; kajti sama doslednost pač ni nobena muzikalna odlika in se je je zlahka odreči. — V novejšem času se pojavljajo novi poskusi, oživiti opero, ki je ob sožitju

več umetnosti — poetike, dramatike, slikarstva in glasbe — najbolj hibridna forma, v kateri se pač nobena od naštetih ne more do kraja izživeti; dokončna rešitev tega zelo kompleksnega vprašanja se še ni posrečila. —

* *

Večina učbenikov oblikoslovja iz bližnje preteklosti, pa tudi še zdaj, se zadovoljuje z udobno domnevo, da se dá glasbeno ustvarjanje posneti z zgledov, ki kažejo neke konstrukcijske enakosti ali vsaj podobnosti in razčlemba vzorov je dovedla do zelo razširjenega mnenja, da je najkrajša glasbena misel — motiv — zametek vsega muzikalnega toka neke skladbe. Ta sodba je površna in ne zadeva resnične muzikalne rasti; kajti sicer bi bilo komponiranje kaj lahek in priučljiv posel z jasnimi in vsakomur dostopnimi predpisi in navodili; komaj je treba omeniti, da je to zmotna domneva. Res segajo učbeniki do najdrobnejšega, po navadi začetnega domisleka in zapažajo potlej po njegovih ponavljanjih ali prenosih na druga tonska območja neko redovitost, ki jo ocenijo kot zakonitost ali vsaj preizkušen napotek k posnemanju. Takšen pogled je nedvomno preozek; ustvarjanje je zapleten psihološko-muzikalni proces, ki nikakor ni »kombiniranje raznih tonov« v smislu računskih operacij (od katerih pa bi že zavoľjo časovnega razpleta glasbe prišlo edinole seštevanje v poštev), temveč je svojevrsten, skoraj še popolnoma neproučen elementarni pojav, s katerim ravna daroviti »manipulant« svobodno in ubogajoč le svoje, bolj ali manj samonikle ali pa na zglede vezane intuicije. Le-ta pa je pogojena od mnogih, še malo znanih dejavnikov, od katerih je osebna domselnost gotovo najznačilnejša in najmočnejša. Pri takšni osebnosti je posnemanje na zgledih pravzaprav le primerjanje z lastnimi, še ne utelešenimi predstavami. V tem borbenem primerjanju in prilagajanju sčasoma zmaga lastna individualnost, oziroma ustvarjalna sila, ki se konec koncev lahko zgleduje na vzorih, a jih v lastnih dosežkih ne posnema. Uravnavanje tega vežbanja je zelo tvegano, in to še prav dandanes, ko ni več regulativov nekega povprečno zadovoljivega in tehnično neoporečnega ustvarjanja, temveč teži vsako kompozicijsko udejstvovanje k čim izrazitejši osebni izpovednosti. Spričo zelo divergentnih slogovnih prijemov in stremljenj po se še celó mora omejiti na splošne in samo od širine obzorja zavisne kriterije, ki pa jih ni več moč ločiti od osebnosti. Solidno znanje seže pač le v docela proučena področja; le-ta mora pouk prav posebno temeljito posredovati, od osnovnih disciplin pa do skrajnih, analizi še dostopnih dosežkov.

* *

Najvažnejši vokalni obliki, motet in madrigal, sta bili prvotno asimetrični in aperiodični; zavest simetrične in periodične gradnje takrat še ni bila oblikovalna. V umetno glasbo je to strukturno občutje zašlo

bržkone z vdorom ljudskih pesmi in plesov, ki jih ni mogel pregnati noben napor cerkvenih oblasti. Iz velikih obrednih kompozicij največjih skladateljev poznega srednjega veka vemo, da se je marsikatera poljudna popevka s plesnimi melodijami vred prikradla v maše in je bila celó toplo sprejeta in obravnavana v tako imenovanih »parodijskih mašah«. Razigrana posvetna glasba je s plesom vred tekla vstric in gojila lahko zapopadljive periodične oblike: enodelne, dvodelne in trodelne, ki jih zdaj na splošno imenujemo »pesemske« tako v vokalni kot v instrumentalni rabi. Običajno so grajene po dvo-, tro- ali četvero-taktnih »stavkih«, ki jih po obsegu lahko delimo v »male« in »velike«; za večstavčne oblikovne enote služi tudi izraz »perioda«, vendar takšno razlikovanje niti ni dogovorjeno niti dosledno, temveč variira od avtorja do avtorja. Starejše ljudske pesmi takšnega shematičnega reda ne poznajo; v posplošenih novejših pa je skoraj brezizjemen. Oblikovalni red je po večini binaren in izrazljiv v sodih številih taktov; redkejši je ternarni red, ki izkazuje zmnožke sodega števila taktov s številom »tri«. Notacija o tem ne vodi računa; treba se je zanesti na muzikalni čut, oprt na harmonično kadenco, pri čemer je kmalu razvidno, za katero od obeh možnih zvrsti gre; višjih redov od teh dveh tudi pri periodičnem oblikovanju ne more biti. Pač pa lahko nanizamo več malih ali velikih stavkov ali period zapored, bodisi tako, da je vsaka vendarle zase ločena (priredje), ali pa se sproti vključujejo druga v drugo (podredje); prvo je preprostejše, a prekinja muzikalno tkivo; drugo je umetniško dozorelejše, obenem pa tudi zahtevnejše. Oba načina sta nenehno prisotna v vsaki skladbi; prvi prevladuje v enostavnih, ne posebno zahtevnih skladbah, drugi pri obsežnejših, zlasti sonatnih (simfoničnih) delih; sicer pa je to v veliki meri tudi odvisno od skladateljevega subjektivnega gradbenega čuta in načela. Pri podredju nastopajo pogostoma nepričakovani ritmični premiki, ko si sledita dva — po dotedanji shemi naglasnih sosledij — enako naglašena takta (zloga) in manjka vmesni nenaglašeni; takšne eluzije in iz njih izvirajoče spojitve dveh enako naglašanih taktov (zlogov) so bile v klasični glasbi zelo česte in od pozornih poslušalcev tudi zelo cenjene. Danes je povsod natrpano toliko raznih, tudi manj muzikaličnih problemov, da takšne drobnarije v osnovni motivični (stavkovni) strukturi skoraj ne morejo do izraza, četudi močno poživijo glasbeno gradnjo, vnašajoč vanjo asimetričnost in zametavajoč togo, enakomerno »nabijanje« taktov, ki se še vedno ohranja in do prenasičenosti ponavlja v vseh zvrsteh popevk in plesov.

Začetnik, ki mu glasbeni utrip še ne deluje popolnoma zanesljivo in osebno, stori najbolje, da se poskuša v izzivanju domislekov (vokalnih ali instrumentalnih), ki bi kar najjasneje odražali različne oblikovalne variante v najožjem merilu. Ta posel se lahko koristneje opravlja brez zapisa; s tem se vežba fantazija hkrati s kontrolo: oboje je neizbežno, a se pri zapisovanju in z njim zvezanimi tehničnimi ovirami, predvsem časovnimi, zabriše in zamuja; gojitev žive in neposredne mu-

zikalne predstave v vseh podrobnostih je zaželeno in celo neobhodno potrebno za jasno in nedvoumno uravnavanje idej, ki ne smejo biti plod približnega ugibanja, temveč strogi red koncizno zasnovanih in predočenih misli.

Vsako metodično postavljeno oblikoslovje navaja najbolj uveljavljene instrumentalne pesemske oblike, klasične in novejšje, zlasti pa tiste, ki so jih družili radi v večje, ciklične, to se pravi več posameznih v skupen red, cikel, povezanih skladb, kakor to v najčistejši in najbolj preizkušeni formi prikazuje »**suita**«. Definicija tu ni težka; radi pa razlikujemo »klasično«
suito od »moderne«
suite. Prva je nastala v XVI. stoletju in se obdržala — v mnogih različkih — še naslednjih dvesto let posebno kot solistična instrumentalna glasba z obveznimi (obligatnimi) in neobveznimi (fakultativnimi) deli. Običajno je štela štiri obligatne dele, pravzaprav idealizirane plesne v dokaj stalnem zaporedju (alemanda, kuranta, sarabanda in žiga, lahko pa tudi kakor koli drugače); poglavitno je bilo le, da se vrstijo zapored plesi različnega značaja in izraza. Tem štirim obveznim delom so dodajali po prosti izbiri prav toliko ali pa manj neobveznih, tudi s to edino redovitostjo, da so se točke med seboj kontrastno navezovali. Teh imen je mnogo in naštetih so v »Oblikoslovju«. Vsi ti stavki so navadno dvo- ali trodelne, bolj ali manj simetrične oblike; podlaga jim je trden kadenčni red, nad katerim se boči bolj ali manj napet melodični lok. Bach je v prvem odstavku vsake oblike rad moduliral v tonaliteto dominante, v drugem, ki je bil redoma motivično enak ali vsaj ozko soroden, pa se je vračal v prvotno tonično območje. Sicer so bili vsi štirje obligatni stavki ponajveč v isti tonaliteti in le odstop proti dominantni (redkeje proti subdominantni) je tudi pogosten. V bistvu so vsi štirje obligatni stavki enakovredni in nobeden od njih ne predstavlja nekega težišča: v tem je osnovna razlika med suito in sonato. Suita je vselej niz bolj ali manj svobodno izbranih, večinoma plesnih form, od katerih vsaka ima lasten položaj in razvoj ter ponavadi nima nobene motivične zveze s sosednjo obliko.

Moderna solistična, komorna in orkestralna **suita** se je odrekla obligatnim klasičnim delom in je svobodno izbirala med (bivšimi) neobligatnimi deli; prednost je prešla s plesnih na karakterne, brez kakršnih koli oblikovnih ali redoslednih obveznosti. Tudi število stavkov je postalo na prosto dano; imamo moderne suite od treh do osem stavkov (malce podobno prejšnjim klasičnim kasacijam, divertimentom in serenadam). Nekateri suite so se začele vsebinsko in razpoloženjsko poimenovati, n.pr. lirična **suita** i.p. Tudi mnoge simfonične slike, ki nimajo stavkov grajenih v sonatni formi, so v bistvu suite, tako n.pr. simfonične skice »Morje«
Cl. Debussyja, i.p. Dandanes je **suita** svobodno obravnavana niz krajših ali daljših, solističnih, komornih ali simfoničnih skladb brez določenih form ali vsebinskih zahtevkov; edini pogoj je pravzaprav večstavčnost katerih koli oblik poljubnega izraza.

S sodobno suito se je predvsem obogatilo vsebinsko poimenovanje posameznih suitnih delov, ne da bi vznikle nove oblike; posebno obilujejo novejšje suite v iznajdljivih, po navadi zelo pomembnih ali izpovedujočih naslovih in vse kaže, da napenjajo skladatelji svojo domiselnost močneje pri izbiranju imen, kot pri kritičnem presojanju svojih novih del. Velika večina modernih nazivov v bistvu formalno nevezanih suit je zagonetnih, zlasti ker so v rabi v prenesenem ali celo zmotno prisojenem pomenu. Takšno ravnanje je menda modno, nima pa globlje vrednosti in je rado varljivo.

* *

Vežbanje v klasični suitni obliki je sicer koristno zaradi priučjenja v obvladovanju (bivših in sedanjih) form ter kot pobuda za organizacijo fantazije v ozkem kadenčnem ali sicer kakor koli predpisanem redu; seveda pa je uporabno le v omejenem pomenu. Moderna suita pa je danes — zlasti pri suitah iz scenske (incidentalne) glasbe — zelo vidna, ohlapna in hvaležna koncertna oblika, pri kateri pa so merila uspelosti le težko določljiva. Vsekakor pa je ostala suita ena redkih oblikovnih skupin (cikličnih oblik), ki je še danes v bistvu enako živa in uporabljiva kot pred stoletji, samo seveda v prenovljenem smislu.

Variacije

Variacije so monotematična ciklična instrumentalna oblika z nedoločenim številom zaključenih ali med seboj povezanih delov, katerih prvi je »téma«. Pogosten je tudi naziv »Téma z variacijami« ali podobno; isto pomeni tudi izraz »Metamorfoze«. V vsakem primeru gre za vsakovrstno spreminjanje obravnavane »tème«, ki je zase zaključen (veliki) stavek (perioda) ali pa pesemska oblika (dvo- ali trodelna); lahko pa je tudi ples in variirani plesi so bili prvotni zgledi za to formo. Téma mora biti izrazita in dovolj značilna, da bi v naprej lahko prenesla mnogotere spremembe, ne da bi s tem utrpela na svojih karakteristikah. Harmonična podlaga mora biti odločna, klena kadenca; v diatoniki je osnovni kadenčni red ena glavnih opor, po kateri je moč témo prepoznati.

Variiranje lahko prizadene vse tematične elemente: ritem, melodijsko in harmonijsko, bodisi vsakega zase ali pa kombinirano med seboj. K prvemu sodijo spremembe ritma in spremembe metra; ponajvečkrat zadevajo variacije oboje. Melodično spreminjanje se prvenstveno loteva intervalov, in sicer kvantitetno in kvalitetno. Še globlje posegajo harmonične spremembe in te so bile ene prvih in najpriljubljenejših sploh. Seveda sprva v preprostem izmenjavanju tonskih rodov dura in mola; v zvezi s tem pa so najraje pristopile agogične in dinamične spremembe: molovska varianta je bila skoraj vselej počasnejša in tišja od durovske osnove ali variante (menda v celi glasbeni literaturi ni

primera za obratni postopek). Sicer pa je zaloga možnih sprememb skoraj neizčrpna, zlasti če upoštevamo še v oblikoslovju našete tri temeljne prijeme variiranja: a) ornamentalni, b) kontrapunktični, in c) karakterni variacijski postopek, ki lahko z vsakim od prejšnjih stopi v zvezo do končnega izrabljenja vseh s tem možnih kombinacij (do tega viška pač praktično nikoli ne pride, ker bi načrtno kombiniranje postalo dolgovezno in težko znosno). Moramo pa — pri večjih instrumentalnih variacijah — računati z nešteti možnostmi barvnega variiranja, počenši s posamično menjavo instrumentov prek skupinske pa tja do odločne popolne barvne in z njo zvezane položajne spremembe, obenem z oktavnim variiranjem leg — skratka skupek variant, iz katerih gre izbrati najuspešnejše. Variacije so tedaj ena najbogatejših in najuporabnejših cikličnih instrumentalnih form in bržkone zaradi tega najdlje kljubujejo »zobu časa«; tudi najnovejše slogovne struje jo visoko cenijo in dodekafonija vobče še ni našla stanovitnejše stalne forme od variacijske.

Poglavitna naloga forme variacij — in v to smer mora biti naperjeno vse vežbanje — je, ob ohranitvi posebnih značilnosti teme in iz njih črpati nove vire invencije ter jih potlej med seboj stopnjevati. Staro pravilo je velevalo, da morajo variacije spoštovati dolžino teme; toda že Beethoven ga je prelomil in se je v marsikateri (klavirski ali simfonični) variaciji raje predal toku fantazije, sproženem ob novem variacijskem domisleku. Podobno so ravnali za njim drugi in marsikdo med njimi je za zaključek nanizal popolnoma novo, drugo-oblično kompozicijsko zvrst, zaneteno spričo prvotne misli ali pa tudi kasneje skombinirano, npr. Reger, Mozart-Variationen, z zaključno veliko fugo, ki ima z osnovno Mozartovo klavirsko sonato skupen komaj še tonovski način. Skratka dopušča variacijska kompozicijska forma tolikšno pestrost in spravlja najrazličnejše, na prvi pogled nasprotujoče si ustvarjalne silnice pod svoje okrilje, da je praktično v resnici neizčrpna.

Vaja za obsežnejše variacijske forme je temeljito vežbanje v eni najbolj upoštevanih kontrapunktičnih zvrsti, šakoni.

»**Chaconne**« (ciaconna) in njena inačica »**Passacaglia**«, med katerima ni bistvene razlike in se jih ne dá vaditi zase, je morda najstarejša kontrapunktična variacijska oblika, ki so jo obsežno gojili že od XVII. stoletja dalje največji mojstri (G. F. Händel, J. S. Bach i. dr.). Njena struktura je na moč enostavna: mali (štiri- ali osemkratni) stavek v ternarnem taktu in s popolnoma zaključeno, jasno in odločno kadenco, služi za neprekinjeno niz prav tolikšnih in na isti harmonični kadenci zgrajenih odstavkov, ki so postopoma variirani, sprva v drobnem stopnjevanju z izbiranjem drugih, največ manjših notnih vrednosti, nato s pristopanjem dinamičnih diferenciacij (že najstarejše španske variacije so nosile naziv »diferencias«) in kasneje tudi agogičnih gradacij do primernega prvega viška. Sledi notranji del, navadno v istimenskem drugem tonskem rodu (dur — mol ali obratno), s podobnim,

utišanim začetkom in v novem postopnem stopnjevanju, ki seveda ne sme biti ponovitev prejšnjega, temveč mora izkazovati drugačno gradnjo in hotenje; to privede do novega, notranjega vrha, ki naj je po možnosti jačji v izrazu od prvega. Tretji stavek, ki se spet neprekinjeno naključni na prejšnjega in stoji v prvotnem tonovskem načinu, je zaključek kot takšen po navadi krajši od prvega; prične se tako rekoč na isti ravni kot prvi, ali pa še bolj pritajeno, zato da je gradacija spricho krajše dolžine vsaj enako napeta, kot v prvem stavku, ali pa jo po možnosti še nadkrili. Zaključek je rad, a neobvezno, najkrepkejši in najtrdnjši in se tako povrne v prvotno razpoloženje, iznova podčrtujoč glavne tematične značilnosti.

Po tej, analitično dognanljivi shemi je grajeno največ šakon vseh stoletij, pri čemer pa postopek seveda ni obvezen, pač pa je vzoren. Glavna naloga pri gradnji šakone je nekoč bila ohranitev basa (basso continuo), kar je v bistvu isto kot ohranitev osnovne kadence. Ta forma je tedaj uporabljiva le v diatoničnem slogu; presaditev na tla dvajstttonske prakse je zanjo osiromašenje v več pogledih, zlasti pa v osnovnem harmoničnem; stopnjevanja torej izzvanjajo v prazno, ker se ne postavljajo v konflikten položaj s kadenco; brez vsakršne konfliktnosti pa so dramatične gradnje brez učinka, ako jih sploh še smemo obravnavati s temi merili.

* *

Mimo naštetih variacijskih delovnih metod pozna glasbena zgodovina še nekaj, zdaj že skoraj popolnoma opuščeni form, ki pa se v pogledu obravnavanja ne ločijo bistveno od prejšnjih. Sem sodijo: variacijski tip »folía«, portugalski različek prvotno španske šakone, s katero jo družijo ternarni ritmi (metrum) in osnovna svečana togost; tudi folía je variirala stalno pričujoči kadenčni obrazec in je težila k notranjemu, izraznemu stopnjevanju, odražajočim se na zunaj v pospeševanju notnih veljav (in s tem na videz hitrosti, ob istočasnem ohranjanju temeljnega gibanja); njeno notranje protislovje, zapopadeno v zadrževanju hitrostnega stopnjevanja, je bilo hkrati najmočnejše gibalo za izraz, podobno kot pri šakoni. Zato jo pri vajah lahko brez škode obidemo. — Dalje najdejo tu prostor »Kanonične variacije«. kot jih pozna zlasti mnogo protestantska obredna (spremljujoča) glasba (J. S. Bach). Semkaj slišijo variacije na podlagi in okrog koralnih napevov; najdemo jih pri splošnih predigrah in medigrah, zlasti orgelskih, in njihov namen je bodisi uvesti ali pa zaključiti petje (luteranskega) koral, kot je pač še sedaj pri obredu v rabi. Koral nastopi tu kot »cantus firmus«, ponajveč v dolgih, metrično enakih notnih veljavah; obigravajo ga kontrapunktično obdelani melodični obrazci, ki se pogostoma stopnjujoče se variirajo. — Navadne kanonične variacije (brez notranjega »cantus firmi«) so običajno le zvrst sprememb na kanonični način; tu se téma — mimo drugovrstnih sprememb — variira tudi v eni ali več kanoničnih disciplin hkrati, ne da

bi se pri tem ohranjal kadenčni red (to bi bilo namreč pri vseh kánonih nemogoče, razen pri oktavnem). To je že skoraj igráckanje »višjega reda«, dasi ga niti J. S. Bach ni zametaval; posebno poglobljenih učinkov od te vrste variacij ni pričakovati. —

Še drugi variacijski razločki so, ki jih ne gre vežbati; tako n.pr. variacije, ki se začnejo z zadnjo spremembo in se končajo s témo; to pa seveda ni nova oblika, temveč le preobrnitev prvotno gotovo obstoječega vrstnega reda. Podobnih neposnemljivih domislekov je najbrž še več.

* *

Označba »suits«, »variacije«, »rondo« najdemo, čeprav redkeje tudi v vokalni glasbi v istem ali vsaj podobnem, izvedenem pomenu; razume se že po sebi, da so vokalne oblike starejše ter da so se iz njih razvile instrumentalne, ki so prejšnje sčasoma popolnoma izpodrinile. Primerjava doslej obravnavanih oblikovnih tipov izda, da gre tendenca od preprostega nanizavanja bolj ali manj svobodno izbranih stavkov (delov) k strnjenju manjših oblik v večje, dovršenejše: tako se je poleg suite kot večstavčne skladbe vzporedno uveljavila šakona in z njo ostale variacijske oblike monotematičnega značaja. K temu je šteti tudi instrumentalno fugo, ki je svoj višek dosegla v začetku XVIII. stoletja, kjer se je kljub kasnejšim odličnim primerkom pravzaprav ustavila; tako nerazdružljivo je bila in bo navezana na harmonični (diatonični) kadenčni red, da je vedno močnejše uveljavljanje s kromatiko prepojene romantične harmonije ni moglo več zadržati in je nujno zdrknila v breztežno preludiranje; vse fuge XIX. stoletja trpijo na oblikovni hipertrofiji in preobilju »dogodkov«, kar jim je v kvar. Prav tako so suite prerasle svojo prvotno postavo in pravzaprav so le variacije do danes obdržale svoje proporce in se tako še najbolj obnesle in uveljavile. Primerjava suite z variacijami gre tudi zavoljo strnjenosti in monotematičnosti slednjim v prid; na posamezne dele razbita forma suite zaradi pomanjkanja ciljnega stopnjevanja razičara, ker ne zadošča zdaj že uveljavljenemu pričakovanju. Razen tega se v variiranju prvenstveno izkaže skladateljeva zmožnost, prikrite značilnosti téme oživiti in jih predočiti v novi osvetlitvi; prav tako pa tudi njegova izučena sposobnost, komaj nakazane muzikalne misli splesti v nove kontrastne komplekse, ter s tem ustreči gradbeni zahtevi: iz malega, neznatnega, postaviti v dramatičnem vzponu sicer namišljeno in do neke mere neupravičeno, a hkrati učinkovito in prepričljivo zgradbo.

Rondo

Ime, ki ga naglašajo na dva načina (rónodo ali rondó), izvira iz francoskega »rondeau«, kar pomeni nekako isto kot jugoslovansko »kólo«, torej v krogu plesan ples; a to je morda najstarejša oblika družabnega

plesa. Značilno za vsak takšen ples, ki je seveda zvezan s petjem in pogosto tudi z instrumentalno spremljavo, je redovito ponavljanje zaključkov (refrénov), ki tako vežejo posamezne odstavke in jih družijo v celoto. Tudi instrumentalni rondo kaže takšno osnovno značilnost: posamezne odstavke v eni od običajnih dvodelnih pesemskih oblik prekinjajo — in s tem tudi vežejo — refreni, t.j. prejšnjim tuji, novi odstavki iste ali podobne gradnje, po značaju sicer kontrastni, a do neke mere vendarle toliko sorodni, da lahko nemoteno nadaljujejo začetni glasbeni tok. Po celotnem značaju je vsak rondo prvenstveno lahkoten, neproblematičen, in so ga klasiki zato najraje postavili za konec večjim instrumentalnim formam (sonatam, simfonijam, i.p.). Do kraja XIX. stoletja je še veljalo klasično načelo, da mora h koncu tudi najbolj konfliktnih ali celó tragičnih razpoloženj zavladati spravljiva vedrina: še uporni Beethoven se je rad pokoraval tej zahtevi in tudi za njim še dolga desetletja prevladujejo vedra, lahkotna finala. Morda je Čajkovski v šesti («patetični») simfoniji prvi pretrgal ta skoraj uzakonjeni običaj — v preplah dirigentom, ki si želijo bolj zunanje učinkovitih in bleščečih koncev.

Pri vseh rondih je pglavitna prva misel; rondo najnižjega tipa (Couperinov rondo) imajo pogostoma le eno, večkrat variirano ponavljano misel. Včasih so po številu takšnih tém (ki so bile najčešče do kraja izpeljane pesemske oblike) ločili rondo raznih vrst in jih primerno oštevilčili. Rondo I. vrste je imel tedaj samo eno téma (A), rondo II. vrste jih je imel dvoje (A in B) in tako naprej. V smislu osnovne ponavljalne strukture se je pri prvem téma A večkrat ponovila, pri drugem sta se témi A in B izmenoma ponavljali, pri čemer se je téma A redno češče ponovila kot téma B, in tako naprej. Pri rondo s tremi témami (A, B, C) sta imeli prvi dve seveda prednost pred tretjo, ki je lahko nastopila tudi enkrat, nekako sredi stavka. Iz takšne razporeditve tém se je lahko primerilo, da je osrednja téma (C) zadobila poudarjen položaj in širši razmah, včasih tudi drugo tonaliteto, za primer tonično paralelo ali dur-molski kontrast. V kasnejših rondih se je téma C razbohotila v obširnejši odstavek, podoben sonatni izpeljavi (gl. tam!); s tem je prešel rondo svoj prvotno namenjeni okvir ter postal podoben sonatnemu stavku; takšna dvoumna hipertrofija forme ronda je dala povod za označbo »sonatni rondo«, ki je veljal za rondo s povečanim osrednjim odstavkom (C). Sicer pa je obveljalo pravilo, da je vsak rondo v celoti v istem tonovskem načinu in torej ne pozna modulatoričnega vmesnega odstavka, kot ga ima sonatna oblika v izpeljavi. Sonatni rondo so klicali tudi »rondo 5. tipa«, zlasti, kadar se je témi »C« pridružila še — ponavadi manj pomembna — téma »D«, torej kadar je imel rondo daljši vmesni odstavek, koder se je dalo analitično ugotoviti obstoj štirih tém. Vobče pa terminologija rondov ni bila povsod in vselej dosledno izpeljana; to je tudi vzroka dovolj, da raje opuščamo vsakršno razlikovanje rondov po razredih ter se zadovoljimo s splošno veljavno ugotovitvijo, da vsak rondo obstoji po sebi v (več-

kratnem) ponavljanju bolj ali manj periodično grajenih tém, ki ne modulirajo, temveč ostajajo v osnovnem tonovskem načinu ali vsaj blizu njega.

V splošnem je rondo instrumentalna oblika, ki ne nudi mnogo gradbenih problemov; važno, da so téme dovolj izrazite in — če jih je več — dovolj kontrastne, da jih je moč učinkovito razporejati. Vsak rondo naj bo jedrnat in naj ciljno stremi k učinkovitemu zaključku; njegov namen je vsekakor, vzdržati skladbo v zanimivem, privlačnem toku in ji dati zavzeten zaključek. —

* *

Rondo kot naziv nima seveda nobene obveznosti do oblike; vsaka skladba v značaju, ki ga pripisujemo imenu, ga lahko nosi. Rondo določene oblike pa je instrumentalna, bodisi solistična, bodisi ansambelska skladba, ki pri razčlembi pokaže stalne strukturalne lastnosti, predvsem pogostna, redovita ponavljanja periodično grajenih odstavkov. Raznolikost form ronda od najmanj trodelne pesemske oblike A-B-A, kot jo najdemo še v rondu francoskih klavecinstov in angleških virginalistov (čeprav so le-ti oboji tudi segli po višjih različkih in so pravzaprav primitivni tipi tega kova že takrat redkejši od bogateje sestavljenih), pa do oblike sonatnega ronda je dovolj pestra, da je temu oblikovalnemu vzorcu zagotovila potrebno življenjskost, s katero se je ohranil še do današnjega dne. Zgodovina instrumentalne glasbe vseh vrst navaja ogromno rondov, bodisi kot samostojnih skladb, ali pa kot delov cikličnih, t.j. večstavčnih skladb višjega reda (sonat, simfonij, i.p.). Obstajajo pa tudi vokalne oblike ronda, posebno v francoski zborovski literaturi, le da se le-ti naslanjajo močneje na stare oblike pétega ronda (rondeauja, kola) z dovolj kratkimi, večinoma periodično grajenimi odstavki, povezanimi med seboj z refreni. Najsi terjajo takšno obravnavo arhaično zasnovane poezije ali pa namerno hotenje skladatelja, da dá skladbi enovitejšo gradnjo, vsekakor so tudi vokalne skladbe, grajene v formi ronda, oblikovno tehtnejše in umetniško dovršenejše od drugih posameznih oblik, ker kažejo težnjo k vezani, v poddelih kongruentni sestavi in tedaj ustrezajo predstavam poetičnega izpovedovanja in ne zgolj nevezanemu naštevanju in zaporedju bolj ali manj emocionalnih doživetij.

Sonata

Prvič se pojavi naziv »sonata« proti kraju XVI. stoletja v različevalnem pomenu nasproti skladbam, namenjenim petju (»cantata«); raba pa takrat seveda ni niti točno določena, niti dosledna. Pridan je bil najprej za to obdobje tipični obliki moteta, kakor jo je gojila

zlasti tako imenovana »benečanska šola« v večzborovski kompozicijski tehniki in izvajalski praksi (»cori spezzati«). Kot je dognano, so bila dela tega sloga bodisi čisto vokalna, mešano vokalno-instrumentalna, pa tudi čisto instrumentalna. Slednja so bila označena bodisi kot »canzone da sonar«, ali pa skratka »sonata«, kasneje tudi »fantasia«. (Terminologija tistih dob je bila, kot omenja Jacques Handschin, verjetno najbolj kompetentni strokovnjak v tej skoraj nepregledni razpravni literaturi, dokaj ohlapna). V zbirki »Symphoniae sacrae« Giovannija Gabrieli (1597) najdemo skladbo »Sonata pian e forte«, namenjeno dvema četveroglasnima skupinama trobil (cinkov in pozavn, ki se jim drugod pridružujejo tudi gosli raznih velikosti); iz glavnega naziva pa je razvidno, da so jih izvajali v cerkvi, kar dokazuje, da so vdrli instrumenti v doslej strogo pevski sestav cerkvene glasbe (z izjemo orgel, ki so bile že zgodaj pripuščene kot spremljevalno, kasneje tudi samostojno glasbilo). Ta raba je bila sprva močno osporavana, a se je le uveljavila v cerkvi in izven nje in isti skladatelj je napisal tudi (posvetno) sonato za tri violine in bas — predhodnico kasneje tako priljubljene »trio-sonate«, ki pa s tu obravnavano sonatno obliko še nima povezave.

V oblikoslovju je mišljena pod nazivom »sonata« pravzaprav le za prvi stavek ciklične »sonate« značilna »sonatna oblika«. To je doslej najbolj po umetniških načelih in umetno zgrajena forma, ki se je daleč odmaknila od preje uporabljenih, ponajveč še po primitivnih pesemskih zgledih aditivno sestavljenih form, med katere spada še tudi prej obravnavani »rondo«. Medtem ko so bile vse prejšnje vokalne in instrumentalne oblike brez ozira na število zaporejenih sestavnih delov (poddelov, odstavkov) monotematične, t.j. iz ene same glavne misli (»tème«) izvirajoče in njo obravnavajoče, je sonatna oblika načelno politematična, t.j. več tém vsebujoča. Sprva je bila bitematična in dve dopolnjujoči se in hkrati konstantni témi sta v glavnem tvorili tematični material; kasneje se je pridružila še manj pomembna, zaključna tretja téma, ki je redkeje posegala v razvojni sonatni odstavek. Z obema gradbenima elementima in s potrebnimi vmesnimi veznimi domisleki je bila zavestno grajena na podlagi zelo razširjene kadence v svojstvu harmoničnega gradbenega načela široka in tipična muzikalna forma, ki je pravzaprav še do danes ostala edina svojstvena in samo v glasbi obstoječa oblika v vseh svojih različkih.

Sonatna oblika razpade analitično v troje poglobitnih poddelov: ekspozicijo, izpeljavo in reprizo; o tem se na široko razpisujejo vsa oblikoslovja, ki navajajo tudi odstopa od regularnih razvitij in možne različke. Trodelnost je preostalina prastare in za vse muzikalno oblikovanje tipične norme A-B-A, kakor jo prikazujejo skoraj vse umetniško uporabljive oblikovne sheme. Kaže, da je takšna trodelnost postala značilni normativ v glasbi nekje v srednjem veku; izšla pa je verjetno iz ljudske in plesne glasbe in se je s počasnim vdiranjem v obredno glasbo dokončno uveljavila in obnesla kot najmočnejše obli-

kotvorna. Motet je še ne pozna ali jo vsaj ne pripoznava kljub mnogim primerkom; v instrumentalni glasbi poznega XVI. veka vodi že skoraj neomajno s prototipom ronda. Sonata jo povečava v osnovnem oblikovnem obrazcu E-I-R (ekspozicija — izpeljava — repriza) in dotlej je še nobena struktura ni znala izpodriniti; morda tudi estetsko najbolj ustreza pričakovanju, ki ga, dokaj podzavestno, poslušalec nosi v sebi, prisluškujoč odkritjem najobsežnejše in največ obetajoče forme.

* *

Najtežji kompozicijsko-tehnični problem sonatne oblike je v sorazmernem izenačenju njenih sestavnih poddelov, tako v trojici E-I-R, kakor tudi v ekspozicijski trojici A-B-C. Proporc na zunaj (E-I-R) kot navznoter (A-B-C) ne zavisi le od odmerjene dolžine sestavnih delov, temveč še močnejše od značilnosti, ki jim pritičejo. Tu se iznova izkaže jalovost merjenja po taktih, ki se nanj nasloni večina oblikoslovij. Izhajajoč iz dolgo časa prevladujočega obrazca ciklične sonate, po katerem je prvi stavek vselej »Allegro« s primernim agogičnim in vsebinskim pristavkom, je bil ustvarjen nekakšen šolski kalup, ki je bilo treba vanj strpati nekaj motivičnih sosledij ter ga slednjič zapreti z razširjenim kadenčnim zaključkom. Za prvo vajo je tak postopek prikladen, dokler ostane kompozicija le urjenje v še ne obvladovani zunanji obliki. Za ustvarjenje živih in uvaževanja vrednih primerov pa je to nedvomno premalo. Zaradi prepovršnega postavljanja globlje kompozicijske problematike in njene redukcije na popolnoma shematično in nevsebinsko raven je nastalo nešteto kompozicij brez vsakršnega pomena in učinkovanja v vseh dobah in tako še tudi danes. Zlasti sonatna oblika, kot najkompliciranejša in obenem najbolj pristno muzikalna, terja od vežbalca več kot samo upoštevanje gradbenih predpisov in napotkov, ki pač analitično služijo kot prijemi spoznave, nikakor pa ne morejo sintetično podati niti meril, kaj šele kriterijev; slednjič je na izpolnjevanje form z vsebino mladi skladatelj slej ko prej navezan le nase in na svoj, z zgledovanjem na vzornih primerih izšolani kriterij.

Pri podrobnejšem razčlenjevanju in medsebojnem primerjanju najbolj zglednih vzorov lahko izsledimo, da obstajajo tudi za sonatno obliko v vseh poddelih nekateri skupni normativi, ki jih največji mojstri tudi ob največji širokogrudnosti niso radi zatajevali. V splošnem poznamo dve vrsti vzornih sonatnih oblik v prvih sonatnih stavkih: prva vstopi neposredno z ekspozicijo, druga pa z daljšim ali krajšim, motivično s tematiko ekspozicije povezanim ali prosto formiranim uvodom. Ponavadi je bil uvod svečanejši, to pa bodisi da je skladatelj želel vzbuditi pozornost nasploh, ali pa da mu je bila pred očmi pomembnost tega, kar je sledilo in je tedaj želel osredotočiti poslušalčevo zanimanje s primerno pripravo. Morda pa je bil povod za takšen uvod tudi zgolj zunanji: v klasični izvajalski praksi se je začelo mu-

ziciranje prepogostno pred še neumirjenim občinstvom; danes pa je uvod pred ekspozicijo le še vsebinsko pogojen in umesten.

O značaju glavne misli (prve téme) v ekspoziciji je bilo mnogo napisanega; zgolj formalistično bi se dalo reči, da naj bo značilno izklesana in sposobna za kasnejše učinkovito izrabljanje v izpeljavi. Mora tedaj temeljiti na izraziti harmonični kadenci in nositi vse znake enkratnosti v ritmičnem in melodičnem pogledu; hkrati naj bo dostopna za vsestransko variiranje, ne da bi pri tem trpel osnovni značaj. Tako naštetu je videti skoraj nemogoče, zadovoljiti vse zahteve; vendar zna muzikalna invencija sama po sebi zoblikovati takšne misli, ki — kasneje — pri analizi očitujejo vse pričakovane značilnosti. Vendar je treba že takoj v zarodku upostaviti vse naštete splošne kriterije in jim dodati še dosti drugih, individualno pogojenih; še kljub temu je nevarnost, da postane invencija vsakdanja, vulgarna in breznačajna, ako kriteriji niso v vseh pogledih zaostreni in nepopustljivi. Isto terja obravnava druge (ali obeh drugih) misli in vseh motivičnih vezi med njimi; uravnovešenost razmerij v medsebojni pomembnosti zasluži posebno pozornost, da se ne pojavijo nesorazmerja, ki potlej lahko zabrišejo značajne pomembnosti poedinih gradbenih elementov. Pri tem ni važno, ali so téme grajene periodično ali aperiodično in vsa zadevna navodila, v katerih obiljujejo mnogi učbeniki, so odveč: klasični zgledi nagibajo k periodični gradnji osnovnih poddelov misli A-B-C; vendar to ni obvezno. Upoštevati je prirodno stopnjevanje zaporedja A-B-C, lahko pa so vmes »oddihi« in običajno je druga misel (téma B) mirnejša od prve (A); toda tudi to ne more biti pravilo, kajti ob premnogih pravilih bi se izgubila »osebna nota« in vse sonate bi bile zgrajene po enem »kopitu«, kar pa ne bi smel biti cilj učenja. Prav tako naletimo pri klasikih na navado, da je zaključna téma (C) neznatna in — pri klavirskih sonatah še prav posebno — »pasažna«, t.j. zadovoljuje se z odvijanjem vsakdanjih pasaž razloženih akordov in se s tem ponižuje na razširjeno sklepno kadenciranje. Pravilno in estetično odmerjanje dolžine posameznih tém in vzdrževanje njihove privlačnosti spada med težje kompozicijske probleme, ki jih navadno najbolje rešuje intuicija sama, saj se morejo navodila posluževati le popolnoma splošnih spoznanj, ki ne veljajo vedno za vse primere.

Notranji del sonatne oblike, izpeljava, se po navadi definira kot odstavek, v katerem se izkaže discipliniranost skladateljeve domiselnosti obenem z njeno iznajdljivostjo. Takšna definicija je vsekakor presplošna in velja le za omejeno število analitično razčlenjenih klasičnih vzorov. Nasploh poznamo tri vrste kompozicijskega ravnanja v izpeljavi: 1. motivika prejšnjih tematičnih misli se razdrobljena pojavlja nevezano nad harmonično modulacijo; 2. izpeljava obravnava nove misli in način prejšnjih, a v dokaj svobodnem, tudi nenačrtnem modulacijskem redu; in 3. izpeljava zavzame nekakšno osrednje in posredovalno mesto med prejšnjim motivičnim materialom in ciljno

stremi k izhodiščni tonaliteti. Če izvzamemo primere sonatne oblike, ki sploh nimajo izpeljave ali pa jo zožijo na nepomembno vračanje k osnovni tonaliteti, od katere jo je zaključek ekspozicije od druge teme dalje odvrnil, je prvi od omenjenih načinov gradnje izpeljave danes najpogostnejši. Uvedel ga je bržčas Beethoven, ki je vobče nagibal k drobljenju tematičnega materiala v motivične drobce (to sicer ni njegov izum, kakor se rado zatrjuje, pač pa zanj dovolj značilni postopek, katerega so se že posluževali italijanski instrumentalni predklasiki). Modulatorična pot pri tem ni predpisana, temveč je prepuščena skladatelju; s tem se razume, da je prav ta del polagoma postal najobsežnejši in najvažnejši, saj so se klasiki najraje omejili na — po kvintnem krogu — najbližje tonalitete, da bi ohranili potrebno in na vsak način zaželeno neporušeno sorazmerje med posameznimi odstavki. Beethoven se je tudi tu — kot pristni romantik — rad podvrgel emocionalnosti in ustvaril zelo razsežne izpeljave, ki jih je v kasnejših delih še celó razširil v nove odstavke, po njem klasificirane kot »druge izpeljave«. Haydn in Mozart sta stremela k preprostejšim rešitvam in sta se raje posluževala drugih dveh načinov: bodisi da sta izpeljavo komaj nakazala ali pa sta se omejila na najnujnejše; čisto pa pri njih naletimo na nov, prikladen gradbeni material, ki izpolni z nekaj obdelave prostor izpeljave in privede v varno zavetje reprizne tonike.

Repriza je bila prvotno doslovna ponovitev ekspozicije v osnovni tonaliteti: klasiki niso česče odstopali od te formulacije, ki je omogočala hitro dovršitev kompozicije, saj je le na prehodu z glavne teme v stransko temo terjala nekaj pažnje (odpadla je modulacija v dominantno, oziroma tonično paralelo in nadomestiti jo je bilo na kratko treba z nekaj motivične in harmonične vezi). Od tu dalje je bila transpozicija na toniko do kraja točna, le prav na koncu so včasih (a ne vselej) dodali nekaj sklepnih akordov za učvrstitev končnega občutja. V tej, za sedanja pričakovanja morda nekoliko razočarljivi, a stoletja dolgo učinkoviti in občudovani sonatni obliki so bili zgrajeni povprek vsi prvi stavki sonat, simfonij in koncertov, seveda v pravilno zadevnem razmerju do vsebine skladbe. Spričo prevladujočega prepričanja, da je sonatna forma prvenstveno najbolj uporabna, čisto muzikalna oblika, ki ne potrebuje nobene naslonitve na kakšno drugo umetnost in nima z njimi nobene analognosti, so tudi drugi sonatni stavki, počasni ali hitri, zlasti pa končni, polagoma začeli uporabljati to tradicionalno obliko in obstajajo simfonije, ki očitujejo v treh stavkih sonatno obliko; samo menuet (skerco) sta zanesljivo ostala pri trodelni pesemski obliki višjega tipa (A-B-A-Trio-A-B-A, pri čemer često tudi trio navaja konstrukcijo A-B-A). Pri Beethovnu se je ponekod tudi oblika skerca razrasla prek teh meja ali pa je dodala zaključno »kodo«; vendar takšne obogatitve form niso normativne, temveč veljajo kot individualne.

Treba je pripomniti, da je tudi sonatna oblika z vsemi svojimi možnimi ali preizkušenimi različki vseskozi vezana na tradicionalni

harmonični potek: »atonalna sonata« je protislovna, prav tako kot »atonalna fuga«. Pri vseh je harmonični potek oblikotvoren, tako v vertikalnem pomenu kot akordična tvorba, še bolj pa v horizontalnem smislu kot kadenčni (in modulacijski) red. Pri kompozicijskih poskusih, ki segajo prek tradicionalne harmonije, t.j. prek terčne akordične konstrukcije in prek kadenčne povezave akordov, vse obravnavane oblike, vključno sonatne, razpadejo v redosled aditivno (seštevno) razporejenih zvokov brez notranje nujne povezave, ki bi jo bilo moč analitično dognati. Treba se je pri tem zavedati, da sama fantazija ni oblikotvorna, temveč je brezbrežna; oblikovalni postopek ne nastaja v nji, temveč ji je intelektualni pridodatek, ki je podvržen drugi zakonitosti; fantazija teh spon ne pozna ter se jim mora disciplinirano podrediti, če naj iz sodelovanja obeh nastane dovršena in vsem kriterijem dorasla umetnina. —

* *

Mnogokrat so tudi uverture (dramatične predigre) napisane v sonatni obliki in ni nobenega zadržka glede uporabe te forme tudi za druga kompozicijska področja; koncerti prav tako spadajo oblikovno v to zaglavje, samó da je njihova zgodovinska pot drugačna in tudi sama njihova forma malce predrugačena zavoljo skoraj obvezne koncertne »kadence«, solističnega vložka, namenjenega »produkciji umetnikovih reproduktivnih sposobnosti«. V predklasiki pogostni »Concerti grossi« so pravzaprav suite iz več krajših stavkov, zložene za instrumentalne soliste in spremljevalce v najrazličnejših zasedbenih kombinacijah. Drugi nazivi, ki jih često nahajamo pri naslovih kompozicij, označujejo bodisi odlomke iz večjih cikličnih oblik (suit, sonat, koncertov) ali pa brezobvezne oblike, ki ne sodijo popolnoma točno v eno preje obravnavanih (včasih poimenujejo skladatelji po svoje lastne, domnevne ali dejanske odstopne od tradicionalnih form, ne da bi s tem želeli nakazati kaj bistvenejšega). Dosedanji razvoj glasbe kaže, da popolnoma novih oblik, ki se ne bi dale z nekaj prilagajanja uvrstiti med glavne pripoznane forme, v tem stoletju še ni bilo: niti poetika niti muzika se ne moreta povsem odreči izročilu. Tudi velika (po trajanju) vokalno-instrumentalna dela se v detajlih opirajo na prevzete oblike homofono-harmoničnega ali pa polifono-kontrapunktičnega stava ter njunih številnih kombinacij; izbira je sicer velika, a nikakor ne brezmejna in nove, zdaj še ne slutene delovne metode bodo morale seči po novih oblikah, ki ne bodo nadaljevanje dotedanjih, temveč prelom z njimi. Prav zato niti atonalnost niti dedekafonija in serialna tehnika niso mogle ustvariti novih, posnemanja vrednih in trajnih oblik, ker vse izhajajo iz diatonike, ki so jo — vsaka po svoje — modificirale in priredile za svojo uporabo. S tem pa ni bila podana nobena docela nova kompozicijska tehnika, temveč le nekatere modifikacije prevzetih metod, ki pa si niso mogle (in morda tudi v bodoče ne bodo mogle) prikrojiti lastnih, samó zanje veljavnih okoliščin ter morajo prav zavoljo tega ostati nepreizkušeni poskusi.—

Vokalno-instrumentalne forme

Osnovne tipične kompozicijske oblike so v velikem trodelne, v malem pa sestavljene iz ponajveč periodično grajenih odstavkov, kar potrjuje, da je ponavljanje bistveno oblikotvorni postopek pri gradnji form. Isto načelo izpričuje trodelnost oblik fuge in sonate; večina ostalih ustaljenih form pa obstaja v zaporejanju in zajetju manjših, prvenstveno periodičnih oblik; tako suita, variacije i.p. Tudi večstavčne skladbe nagibajo k temu obrazcu; četrstavčne sonate (simfonije) so bolj iz tradicije kot iz formalne in vsebinske potrebe vsebovale dobro stoletje dolgo vmesni plesni (menuetni), kasneje skercozni stavek; težišča pa so bila slej ko prej v obeh okvirnih stavkih in vmesnem, redoma počasnem delu. Kaže, da je trodelnost v malem in v velikem najbolj osnovni gradbeni princip, ki se izkaže že pri malih pesemskih oblikah pa tja do velikih simfoničnih tvorb. Obsežnejših form od sonatne glasbeno oblikoslovje pravzaprav ne pozna; po trajanju večje, prav posebno pa še vokalno-instrumentalne forme ne morejo biti drugo kot v večje merilo vstavljene suite iz najrazličnejših preoblik od navadnega recitativa (pripovedno-péta deklamacija) pa prek pesemskih oblik (arije in ansamblov) do obsežnejših instrumentalnih odstavkov (uvertur, mediger i.p.). Lahko jih tedaj porazdelimo po različnih vidikih, bodisi da upoštevamo količinsko sestavo izvajajočih ali pa namen in način izvedbe. Pod prvo sodijo grupacije od »sola« dalje, n.pr. duet, tercet, (duo, trio), kvartet, kvintet in tako naprej do noneta, kar vse tvori obsežno področje komorne glasbe; po nji slede ansambelski sestavi najrazličnejših zvrsti, potlej scenična dela (opera i.p.) ali koncertna (kantata, oratorij, i.p.); vse te zvrsti pa so skupki že popreje obravnavanih oblik ter jih je moč posebej poimenovati le po drugih, neformalnih značilnostih (obsežnost, namen, uporabnost i.p.). Docela posebnih, nikamor drugam podredljivih vokalno-instrumentalnih oblik ni. Analiza — kot oblikovno-spoznavni postopek — se tedaj mora omejiti na ugotovitve pripadnosti posamičnih delov glavnim formalnim strukturam. —

* *

Vokalno-instrumentalne oblike nastajajo že v malem s tem, da se opremljajo samospevi z obvezno klavirsko spremljavo, v pesmi s spremljavo manjših ali večjih instrumentalnih zasedb od komorne do simfonične. Pretežno lirični spevi pridobijo z instrumentirano spremljavo na zunanji zvočnosti, ki pa gre pogosto na račun intimne poglobljenosti; redki so primeri, da doseže orkestralna spremljava večjo intenzivnost od klavirske. Zato je mogoče uspešno instrumentirati le tisto klavirsko spremljavo, ki naravnost terja takšno zvočno predelavo, kajti sicer nastane občutno nesoglasje med prvotnim skladateljevim

konceptom in ne samo barvno, temveč tudi izrazno spremenjeno podlogo. Instrumentiranje klavirske spremljave samospeva je tvegan poseg v bitnost skladbe, pri kateri sta pevski glas in klavirsko dopolnilo organsko povezana v tako ozko skupnost, da je skoraj ni mogoče doseči z orkestracijo, kajti le-ta spričo razsežnejše barvne palete in s tem neogibnega dinamičnega porasta često preseže prvotno vsebini sorazmerni klavirski stavek in ga neprimerno poveča in s tem izmaliči. Drugače je to s samospevi (arijami) v kantati in operi ter njima sorodnih oblikah, pri katerih je orkester že od početka dopolnilno izvajalsko telo; isto velja seveda tudi za kombinacijo petja s komornimi instrumentalnimi zasedbami.

Najmanjša kompozicijska zaključena formalna enota je pesemska in v njenem obsegu samospev; zborovske pesmi ali zborovski vložki v večjih, skupinskih oblikah običajno nimajo določenih oblikovnih obrazcev, temveč se naslanjajo na besedilo in se ravnajo po njem. Glede njihove gradnje tedaj nujno vlada samovolja, diktirana od potreb teksta in njegovega vsebinskega namena. Veliki poddeli kantatnih in operskih stvaritev niso torej podvrženi nikakršnim oblikovnim obveznostim; vendar je bila že spočetka, t.j. okoli leta 1600, med skladatelji in libretisti nekakšen tih estetski dogovor, ki je veleval, da si posamezne zaključne točke sledijo stopnjevito in izmenoma. Skoraj vseskozi prevladuje takšna dramatična gradnja, da dejanja rastejo od solističnih nastopov (arij in vmesnih recitativov) prek manjših ansambelskih in zborovskih točk proti sklepnim viškom, koder nastopi čim več solistov z zborom (finala); takšni zaključki dejanj so pogosto napisani v vezani, ponajveč kontrapunktični obliki (npr. fugi); to velja zlasti za končno dejanje odrskih stvaritev. Seveda pa je možna navzven manj učinkovita obratna gradnja, ki pa se je n.pr. pri vedrih operah (opera buffa) ali operetah in novejših musicalih skoraj ne moremo predstavljati, oziroma je ne smemo pričakovati. Vsa takšna oblikovanja zavisijo popolnoma od gradnje besedila (libreta) ter se tedaj menjavajo od primera do primera; pri tem odločata pisateljeva in skladateljeva sposobnost in nagnjenje, v veliko zgledih pa zlasti nujna rutina in poznavanje specifično odrskih prijemov in učinkov, ki so do neke mere nepriučljive kvalitete.

Za kompozicijsko tehniko so te specifične podrobnosti brez pomena, a na splošno pa jih ni moč pridobiti po drugi kot praktični poti: posebnih, učinkovitih in za vse primere veljavnih navodil ni in razločevanje vzrokov uspevanja posameznih stvaritev na tem področju bi bilo podvrženo preučevanju, ki bi znatno preseglo okvir vsakega »nauka o kompoziciji«. V tem pogledu je možno toliko različkov, pa tudi izvenmuzikalnih, zlasti psiholoških akcij in reakcij, da zavzema kompozicijska tehnika, ki naj bi jo pomagala ta knjiga približati, sorazmerno malo tehtno in uvaževano mesto; to pa ne glede na slog in

način posameznih kompozicijskih prijemov, ki so pri tem lahko še tudi bistveno različni in odvisni od številnih faktorjev, zlasti pa od ustvarjalne volje in moči posameznika, tako da kakršnih koli splošnih napotkov sploh ni moč dati. Kriteriji so vsekakor divergentni in se zedinijo lahko le v mali in sekundarni odvisnosti od kompozicijskega koncepta. —

* *

Ugotoviti je treba, da od srede XVIII. stoletja, ko se je uveljavila sonatna oblika, pa do danes ni bila uvedena nobena nova, stalna forma na področju solistične, komorne, orkestralne in vokalno-instrumentalne glasbe. Vse oblike, ki so jih poskušali, so se sčasoma izkazale kot le priložnostne; semkaj sodi večina »programske« glasbe, ki je odvrгла vezi »klasičnih« form in — nekako po zgledu Wagnerjevega motivičnega načela, dasi popolnoma samostojno — v svobodnem nizu bolj ali manj zaključenih odstavkov skušala podati posebna razpoloženja, večji del oprta na poetično podlago. Sicer pa je težnja k ponazarjanju zunanjih dogodkov ali pa notranjih doživetij z glasbenimi sredstvi bržkone stara kot glasba sama. V določenih dobah je programska glasba skoraj docela nadomestila »absolutno« glasbo, po večini pa je tekla z njo vštric, pač skladno z osebnim nagnjenjem in ustrezno hotenju in okusu časa. Pogostni so tudi zgledi medsebojnega oplajanja obeh zvrsti pogleda na zmožnosti in namen umetne glasbe nasploh. Ne dá se zanikati, da obseže glasba dovolj sredstev za posnemanje in — vsaj simbolično — ponazarjanje, ki je v skrajnosti lahko tudi onomatopoetično (ptičje petje, vodno žuborenje i.p.), pa tudi pričaranje naravnih predstav, kot so sončni vzhod, nevihta i.p., kakor tudi nekaterih notranjih vzgibov, n.pr. veselje, žalost, mir, nemir in cela vrsta drugih, postopoma manj določno posnemljivih občutij; ponajveč se dá — simbolično — s toni predstaviti mnogo čustev in občutij, vselej ševeda le splošno, abstraktno, nikoli pa individualno, konkretno, razen v primerih popolne prestavitve šumov, zvokov, i.p. v glasbeno-formalni okvir. Novejša glasba je v inačici »konkretna« glasba ponovno oživila in do neke mere obogatila repertoar takšnih, bolj ali manj tipičnih posnemalnih sredstev, v skrajnem primeru tudi brez tonov, t.j. mimo glasbe kot organskega, v službi značilne muzikalne vsebine razporejanja muzikalnih domislekov in zaključenih misli, kakor jih najdemo v glasbenih oblikah. Takšni primitivni in samozadovoljujoči odstopi od tradicionalnega pojmovanja in obravnavanje glasbe vobče se odmikajo vsakršni analizi sestavnih prvin tako v vsebinskem kot v oblikovnem smislu ter jih je nujno moč opredeljevati in presoјati zgolj z naštevanjem in s primerjanjem vsebovanih, bolj ali manj posrečeno izbranih in razporejenih zvočnih učinkov: majhno in resnega truda nevredno početje ozkega duha.

Slednjič gre pri tovrstnih pojavih v odnosih do glasbe nasploh za introvertirano ali ekstravertirano občutje; pri prvem išče komponist

izraz za globlje, vase pogreznjene vrednote, kakor jih pač individualno občuti in katerim hoče dati muzikalno podobo; ob drugem primeru pa obvisi na zunanostih in se zadovoljuje s kar moči točnim podajanjem ali posnemanjem vsakršnih zvočnih pojavov brez ozira na estetsko vrednotenje; slednje pride nujno do uvedbe konkretnih, materialnih zvokov, ki so sicer resda točnejši od vsakega posnetka, a hkrati trivialni in estetskemu vrednotenju odmaknjeni ter s tem za vsakogar, ki v glasbeni umetnosti vidi zahtevnejše ustvarjanje (in poustvarjanje), tuji in nezanimivi. —

* *

Tudi opera — in z njo vsaka scenična glasba — je šla že spočetka obe razhajajoči se poti, le da je nenehno navezana na združevanje obeh. Kajti v svoji prvenstveno spremljevalni vlogi se sme le omejeno lotevati oblik absolutne glasbe (in le-ta jih edina pozna), pač pa skoraj ne more prezreti svoje programske poti, ki jo terjajo realne ali pa idejne podstati besedila in scene. Zato je vsaka v najboljšem primeru kompromis med obema stališčema in zadošča le v idealnem primeru (Carmen); navadno pa se nagne na prvo ali drugo stran, čemur je Wagner zaman skušal ubežati v svoji reformi (še dosti preje se je v podobnem položaju znašel Gluck). Opera je tedaj po muzikalni formi in v izrazu večni kompozicijski nespravljivi problem, kajti sodelovanje več zvrsti umetnosti skoraj ne more nobene od njih dovesti do popolnega razmaha, če ne na račun ene ali več od njih. Težava nastaja tedaj v iškanju ravnotežja med njimi, ki je tako rekoč vsak trenutek ogroženo. V tem je deloma iskati tudi vzrok tako malo uspešnih operskih stvaritev, čeprav sedanost ni manj plodna od preteklosti na tem področju. Uveljavitev »opere« kot mnogoobsežne umetnostne panoge peša v muzikalnem pogledu zlasti na opisani dvoreznosti; ni pa nobene dvoma, da je dovolj činjenic, ki jih je težko vskladiti pri tej hibridni in skorajda nepreračunljivi muzikalni zvrsti, ki pa kljub naštetim in še mnogim prezrtim težavam ostaja zelo mikavna tako za skladatelje, kot za poslušalce. —

Sprednje ne velja v tolikšni meri za ostale vokalno-instrumentalne forme koncertnega tipa, kajti vez med besedo in glasbo je laže vzpostaviti na koncertu kot na sceni. Tudi besedila so manj občutljiva in raznovrstna razpoloženja si redkeje sledijo, ker je po navadi tekst bolj epičnega kot dramatičnega značaja. Tudi je izločeno vizuelno in situacijsko pričakovanje ter je pozornost osredotočena na glasbo, ki s tem laže uveljavlja svoja vsebinska in formalna svojstva. Forme kantat in oratorijev so v osnovi sicer odvisne od teksta, ne pa od scene in skladatelj svobodneje razpolaga z njimi. Zato tudi dandanes srečavamo dosti zelo uspešnih in zaokroženih kantatnih stvaritev posvetnega in nabožnega značaja in kaže, da je to področje šire odprto tako za ustvarjanje kot tudi za poustvarjanje, kakor opera. —

VI. I Z V E D B A

Glasba je med vsemi umetnostmi edina, ki ne more neposredno učinkovati in je navezana na posredovanje reproduktivcev od solista do vokalno-instrumentalnega telesa. Napisana mora biti tedaj izvajanju ustrezno za vse tipe glasbil, všteti petje. Zgodovinsko verjetnost, da je bilo petje pravzaprav prvotno glasbilo, izpodnašajo novejša ugotovitve o nastanku instrumentov in morda ne drži, da bi si bil pračlovek urezal prvo piščal z namenom, da posnema človeški glas, kakor je dolgo veljala domneva. Možno je pač, da so nastajali različni zvoki, podobno kot danes, pod vplivom nekih naravnih dogajanj (veter, koščene piščali, i.p.) že popreje kot je človek preizkusil pevske zmožnosti, če je bil glas pračloveka vobče za petje prikladen; kakor koli je že bilo, nagibamo danes k hipotezi, da so razna glasbila v bistvu že istočasno nastala v pradavnini in brez povezave s petjem (kot tipično človeškemu emocionalnim izražanjem, kot ga sicer poznajo le ptiči), seveda v primitivnih prototipih kot piščali in tolkala. V teku glasbenega razvoja so se skoraj pri vseh, tudi najpreprostejših narodih, pojavile instrumentalne vrste, ki so jih bodisi zadržali ali pa zavrgli; tudi vsako razdobje novejšega kulturno udeleženega se človeka pozna instrumentalne zvrsti, značilne za posamezne kulturne kroge. Za srednjeevropskega so se izkristalizirale posamezne skupine glasbil, ki so zdaj v glavnem že več stoletij stalne, a so seveda podvržene izpopolnitvam in spremembam, kot jih narekuje razvoj s svojo zahtevnostjo. O teh grupacijah in posamičnih primerkih se na široko razpiše vsak »nauk o instrumentih«; o umetniški uporabi posameznih glasbil in instrumentalnih skupin pa razpravlja »instrumentacija«, ki naj dá, povečini na podlagi izkustva, praktična navodila na tem področju. Podobno, dasi dosti lažje in splošno veljavnejše je ravnanje s pevskimi glasovi; dá se ga preprosto priključiti prejšnjemu in obravnavati kot svojstveno glasbilo z lastnimi značilnostmi.—

* *

Razdelitev in obravnava človeških glasov pač verjetno ne terja obsežnejšega prikazovanja. Ločiti je treba v bistvu zgolj med solističnimi in pa zborovskimi pevskimi glasovi. Seveda je tudi na tem

področju potrebna praksa in naloga vsakega učenca iz kompozicije naj je ravno pridobivanje zanesljivega merila za problem, kaj je spevno in za kateri glas, oziroma glasovno skupino je prikladno. Splošna navodila se morajo pri tem omejiti na določitev glasovnih obsegov in najboljših registrov; pobližje spoznavanje teh splošnih, potlej pa še cele vrste posebnih pevskih pogojev mora ostati zavzetosti posameznika. Izkušnja uči, da bi vsak zadevni predpis zavrl svobodo invencije in je moč marsikaj zapeti, kar je na prvi pogled nespevno. Pri kompoziciji misliti na določenega pevca ali pevsko skupino ter njihove pevske dispozicije bi bilo nesmiselno in zavaja v diletantizem; stremljenje k splošni izvedljivosti skladbe naj prevladuje, oprto naj bo na temeljito poznavanje tovrstnih pogojev. Lastno petje je morda še najzanesljivejši kriterij, seveda ob vestni souporabi avtokritičnosti.

Korektni, polnozvočni in vobče zgledni zborovski stavek v vseh zasedbah je najvzorneje razviden iz kompozicij vokalne polifonije XVI. stoletja. Palestrina, Lassus in naš Gallus venomer svedočijo o tem. Treba se je sicer res zavedati, da je bilo takratno petje (in sploh muziciranje) po absolutni tonski višini za terco (ponekod celo za kvinto) nižje od današnjega; to pa nikakor ne vpliva na relativno višino, ki je ostala nedotaknjena. Gallus v sopranskih glasovih ne seže nikoli preko tona a", v basovski globini ne pod D; njegov celotni zborovski obseg je tedaj pri največjih zborih (do 32 glasov) od D do a". Tudi oba preje imenovana sta se v glavnem omejevala na ta obseg, pri čemer so se vsi trije vestno izogibali najvišjih in najglobljih tonov ter njihove neposredne okolice. Orientacijsko jim je pri tem najbolj pomagala notacija v starih ključih, ki so še danes v rabi kot sopranski, mezzo-sopranski, altovski, tenorski in basovski ključ; s pripombo, da so lahko in pogosto uporabljali vseh 15 možnosti postavitve vseh treh ključev (C, G in F-ključi) na vsako od pêtih črt našega običajnega notnega črtovja. Navada je bila, da zapis ne preseže črtovja za več kot eno pomožno črto nad njim ali pod njim. Tako je bil uporabljeni glasovni obseg skozi celo skladbo kontroliran in do neke mere zajamčena zvočnost stavka: vsak glas se je pretežno gibal v okviru črtovja, zlasti okrog 3. (srednje) črte in se je le izjemno dvignil nad črtovje ali padel podenj. Še več! Z izjemno uporabo zgornje ali spodnje pomožne črte so bili skoraj avtomatično doseženi emocionalni viški — zgoraj — ali nižki — spodaj; ta postopek, ki je bil skoraj obvezno ilustrativen, je bil last celega obdobja in le malokateri avtor in le redkeje se ga ni posluževal.

Kasnejša stoletja v glasbi so v lastno škodo odstopala od takšnih »zlatih pravil« zborovskega stavka ter prerado zapeljala glasove v tonska območja, ki se jim niso tako prilegala. Nastala je manira zborovskega kričanja in brundanja, ki še do danes ni docela popustila; zlasti prenitevanje visokih glasov je postalo značilno in neestetsko. Seveda je k temu mnogo pripomogla posvetna dramatičnost, ki je motetni slog ni bil poznal. Tudi dejstvo, da je v operi postal zbor aktivni akter

namesto prvotnega statičnega opazovalca in komentatorja, je prispevalo k svojstvenemu, ne vselej zadovoljivemu zvočnemu učinkovanju umetniškega zborovskega petja, ki v splošnem še tudi danes ni našlo sebi primernega in uravnovešenega položaja. To zasluži vso pažnjo in na tem področju čakajo skladatelje še pomembne in zaželene dejstvitve.

Laže kot obravnavanje zbora je ravnanje s solisti. Tu nastopijo zlasti vrstni in slogovni problemi. Med prve je šteti obe glavni panogi solističnega udejstvovanja: operno in koncertno. Vsako od njih terja svojstveni kompozicijski odnos, ki ga je težko opisati, ker so mu postavljeni mnogi in občutljivi pogoji, katerih ni moč obvladati brez prakse. Med drugimi pa moramo ločiti tehnične in izrazne slogovne značilnosti, ki potrebujejo poseben, razsežen študij in rahločutno vživetje v posebnosti, ki so pri vsakem slogu drugačne. Vse te težave je komaj moč obvladati teoretično, t.j. s študijem; lotevati se jih je treba tako rekoč ročno in s posebno občutljivo in usmerjeno pozornostjo, hkrati kritično ostro s pogledom, stalno uperjenim v končni namen: prisvojitve tehničnih in izraznih značilnosti in njihovo prilagoditev lastni osebnosti; tudi odklonitev v primeru nevskladljivosti stališč utegne koristiti in izčistiti lastni položaj ter obogatiti kriterije.

* *

Stoletja sèm je vežbanje v vokalnih pesemskih oblikah veljalo kot izhodišče za kompozicijski praktični študij, tako v zborovskih a cappella ali spremljanih kompleksih, kakor tudi v samospevih, prvenstveno s klavirsko spremljavo. Priporočljivo je, že pri najmanj zahtevnih malih pesemskih formah z vso prizadevnostjo proučevati in kar najčisteje predočiti slogovne značilnosti; podučno in koristno je pri tem začeti zgodovinsko ter si najprej prisvojiti klasične prijeme. Za zborovsko kompozicijo so to dela vokalne polifonije XVI. stoletja; njihov slog je sploh prvi, popolnoma dognani in prečiščeni glasbeni slog (včasih so začeli zborovsko kompozicijo z gregorijanskim koralom, toda zdi se mi, da je spoznavanje tega ozko omejenega in od današnjosti preveč odmaknjenege načina zelo zamudno in prav redko uporabno). Ustvarjanje motet (in madrigalov) v klasičnem duhu in z njemu primernimi sredstvi je odlično vežbanje v a cappella-zborovskem slogu, seveda z ohranitvijo metrike klasične notacije (kot jo vsebuje, za primer izdaja Gallus-Petelinovega »Opus musicum« v pêtih knjigah zbirke »Denkmäler der Tonkunst in Österreich«, v redakciji prof. E. v. Bezecnýja in dr. J. Mantuanija), torej v transkripciji notnih veljav v današnjem smislu, a v starih ključih (vsaj v štirih C-ključih, dveh G-ključih in treh F-ključih, kot jih navajajo v glavnem partiture iz tiste dobe). Zelo potrebno in koristno pa je obvladovanje vseh 15 možnih ključev, ki služijo lahko kasneje tudi pri instrumentalnih transpozicijah. Ta (šolski) motetni slog naj obsega v prvem delu (nestrogo)

imitacijo ali vsaj imitatorične začetke (ponavadi v tonalnem zaporedju T-D-T itd.), v približno enako dolgem drugem, homofono-akordičnem delu pa sosledja trozvokov (in sekstakordov) raznih stopenj brez pravega funkcionalnega zaporedja; priporočljiva je pogostna uporaba harmonično tujih tonov, zlasti zadržkov s strogo obravnavo, kot jo uči »kontrapunkt strogega stava«. Do kraja izvedeno strogo posnemanje tipičnega Palestrinovega sloga, kot ga priporoča muzikolog Knud Jeppesen v knjigah »Kontrapunkt« in »Der Palestrinastil und die Dissonanz« je zelo zahtevno, a se izplača ne le z estetsko-kritičnega stališča, temveč nagrajuje tudi adepta z obsežnim kompozicijskim tehničnim obvladovanjem, ki se vseskozi obrestuje. Terja pa zato popolno vživetje v metodo dela, ki se ne zdi vselej nujna in v svojih specifičnih pogojih utemeljena; to pa bržkone zavoljo svoje časovne in vsebinske odmaknjenosti.

Pri teh kompozicijskih vežbah se je najbolje sprva posluževati zgodovinskih liturgičnih tekstov, ali pravzaprav njihovih odlomkov, kot je bila takrat navada. Kasneje se dá pristopiti k modernejšim besedilom, zavedati pa se je treba, da klasična vokalna glasba ustreza notranjemu zadržanju obrednega teksta in je ni moč brez očitnega razhajanja med obema poljubno prilagajati. Isto velja za madrigalski, večinoma posvetnim problemom posvečeni vokalni slog: čustvovanje je v osnovi vedno isto, a čas spreminja njegovo izražanje po svoje.—

Vaje v klasičnem vokalnem slogu naj bodo večinoma četveroglasne (S-A-T-B); možni so vmesni troglasni vrivki (za ženski, oziroma deški zbor). Zelo vežbanja vreden je tudi petero- in šesteroglasni stav, z razdvojitvijo enega, oziroma dveh glasov. Kontrapunktik Dubois vede do (realnega) osmeroglasja; v takšnem primeru je morda koristneje uvežbavati se v slogu dvojnih (ali več) zborov: »cori spezzati«, za kar gre poiskati vzore med benečanskimi mojstri, pa tudi naš Gallus obiluje v njih. Vežbanje v orjaškem večzborstvu (Rossi ima 64- do 128-eroglasne zборе, ki pa so v veliki večini le zmnožki četveroglasnega stava) je odveč, ker grmadenje zborov ne pomenja niti vsebinske poglobitve niti zvočne obogatitve, temveč je namenjeno le zunanjemu (vidnemu, manj slušnemu) učinkovanju. Pač pa je souporaba solistov in zbora, bodisi alternativno ali pa istočasno, prodor v kantatno smer in s tem uvaževanja in vežbanja vredno; tudi na tem področju je Gallusov opus dovolj pester in posnemljiv.

Sestav: zbor in orkester je koncertno redkejši, medtem ko ga opera zelo goji; vendar je vloga orkestra pretežno spremljevalna in v glavnem služi kot opora intonaciji. V bolj samostojnem dvogovoru ga srečavamo v oratorijskemu slogu; novejša področna raziskovanja potrjujejo, da so bili tudi a cappella-zbori pogosteje kot pričakovano, spremljani z večjo ali manjšo orkestralno zasedbo. Verjetno je zanjo veljala zborovska dispozicija ter je pač vsak zborovski glas (skupina) bil obenem orkestralni ter torej ni spremljava potrebovala posebnega zapisovanja. Takšna izvajalska praksa je sicer zajamčila točno intonacijo zboru,

zlasti pri daljših motetah pripovednega značaja in s solistom (solisti), ni pa dajala instrumentom nobene samostojnosti ter je tedaj danes ne gre posnemati. Takšna navada se je najdlje ohranila v luteranskem obredju v obliki mešanega zbora s kvartetom pozavn; iz druge umetne glasbe je kmalu po uveljavljanju »nove umetnosti« (»Ars nova«) izginila, dasi najdemo instrumentalno soglasno spremljavo kasneje še v Gluckovih operah, pa tudi novejši primeri ne manjkajo.—

* *

Kasneje (t.j. kraj XVII. stoletja) je izključno zborovska kompozicija začela propadati in se je omejila na priložnostne nastope. Z XVIII., zlasti pa XIX. stoletjem je nastopilo njeno ponovno oživljanje, sprva z malo pomembnimi in pogosteje na folkloro naslonjenimi diletantskimi stvaritvami, kasneje pa s pol-profesionalnimi zbori, ki so na ozemljih pod nemškim kulturnim vodstvom sprejeli naziv »Liedertafel« ter se kot takšni uveljavili tudi pri nas. Za to, v bistvu amatersko zborovsko zasedbo, je bilo v dveh stoletjih napisanih več skladb kot kdaj koli preje, a to v krotkem, vsakemu eksperimentiranju docela nenaklonjenem slogu, ki je popolnoma zatajil vse dosežke vokalne klasike XVI. stoletja in začel svoj zmagoviti pohod prek celin in morij tako rekoč nepripravljen in umetniško nezrel. Mnogoštevilni, sicer dovolj strokovnjaški skladatelji so se zanj žrtvovali in z neverjetno plodovitostjo pisali kar se dá mnogo nepomembnih, pogosto tudi osladno sentimentalnih pesmi, ki so takrat služile kot današnje »popevke« plehkosti čustev in znanja. Tudi naša glasba jim je plačala svoj obstojni tribut; dalo bi se skoraj reči, da se je z njim prebudila iz dolgega premolka in začetek XX. stoletja je v glavnem vzniknil z njimi. Naši najboljši zborovski skladatelji so se naravnost trudili, da so pisali umetniško čim manj zahtevne pesmice in skoraj do drugega desetletja našega veka se jim je posrečilo, zakriti svojo naravno darovitost in ustrezno stopnjo znanja v službi tega nepretencioznega sloga. Šele Anton Lajovic in — v poslednjih delih — Emil Adamič sta premaknila zborovsko skladanje pri nas na višjo umetniško raven in šele v delih teh dveh najdemo nove vzore za sodobnejše ustvarjanje na področju zborovske glasbe. Tu je torej zastaviti začetek vežbanja s široko izrabo sodobnejših tehničnih kompozicijskih pripomočkov v kljub izvajalski praksi, ki raje zapada v lagodno in samozadovoljivo površnost mnogih prejšnjih desetletij. Zatišje treh poklasičnih stoletij pa kaže preskočiti brez bistvene škode za kompozicijsko preučevanje in urjenje.—

* *

Solistična péta pesem — samospev — je bila morda prvotna oblika pevskega udejstvovanja sploh; vsekakor jo že nahajamo v prvih dobah umetne glasbe, morda kot individualni izstop iz kolektivnega enoglas-

nega petja koralnih napevov ali pa kot samostojno emocionalno petje posameznika. Zasledujemo jo tako lahko potlej v ljudski glasbi, kakor tudi umetno prikrojeno v dobi trubadurjev in potujočih vagantnih pevcev; tu že obvezno spremljano s kitaro ali kakšnim drugim glasbilom. Poezija in muzika trubadurjev je že bila individualna stvaritev in se je kot takšna ohranila. V dobah viška občestvenega liturgičnega petja je samospjev stopil v ozadje, dokler se ni znova uveljavil v XVII. stoletju kot arija v operi. Dve stoletji nato je še skoraj neomajno vladal na tem področju in sorazmerno redki so primeri solistične pesmi izven odrskih desk. Šele ob zatonu umetne zborovske glasbe, pravzaprav ob njenem nižku, se je z romantično poetiko opomogel tudi samospjev in nekako od srede XIX. stoletja je prekril skoraj vso drugo pevsko produkcijo z imeni Schubert, Mendelssohn, Schumann, ter kasnejšimi Brahms, Reger, Wolf, Strauss in premnogimi drugimi je prekoračil svoje prvotne regionalne, nemške, meje, ter se razširil na vzhod in zahod.

Naš čas ni posebno naklonjen izpovedovanju notranjosti s samospjevom in marsikateri mladi skladatelj čuti odpor proti vsem možnostim pesemskega oblikovanja. Vsaka péta pesem je v bistvu podčrtavanje in povzdigovanje v poeziji izražene emocije; pri prozaičnem pesnikovanju, ki se zadovoljuje s popisovanjem opaženega, je glasbena spremljava gotovo odveč, čeprav obstajajo primeri, ko je skladatelj uglasbil suhoparno in leporečno reklamo (Milhaud, *Machines agricoles*). Mogoče je tudi v glasbi implicirati popolnoma suhljat in neprizadet odnos do cele okolice in življenja sploh; nastane le vprašanje, kolikšen je smisel takšne implikacije najbolj poetične umetnosti in najbolj vsakdanje potrebe človeškega (in človekovega) življenja, če le-to od tega ne more dobiti ojačnega zadoščenja; kajti nesporno je dobršen del naloge vseh umetnosti, obogatiti življenje na vseh ravneh in mu pridodajati iz svojih zakladnic kar največ, a ne samo opisovati ga s svojimi specifičnimi sredstvi.—

* *

Naš čas razpolaga z mnogo obsežnejšim izvajalskim aparatom tako na vokalnem kot na instrumentalnem področju kot kateri koli prejšnji. V težnji k močnejšim barvnim in izraznim učinkom se je zlasti v našem stoletju silno razvila orkestralna zasedba in iz prvotno ozko omejenega in skoraj točno opredeljenega instrumentalnega sestava so nastali po eni strani orjaški orkestri, ki pomnoženo vsebujejo vse znane instrumentalne skupine, po drugi plati pa so se iz njega izluščile svobodno po določenih željah in potrebah sestavljene grupacije »ad hoc«, ki se često in eufemistično kličejo »orkestri«, češ, vsaka in kakršna koli instrumentalna zasedba je orkester. Sklicujoč se na klasične zglede, bi šel naziv »orkester« le določeni, v stoletjih preizkušeni izbiri v skoraj brezštevilnih instrumentalnih tipih iz preteklosti in sedanosti, kakor se je polagoma izkristalizirala v »simfoničnem« orkestru. Le-ta

zajema iz preobilice vsakovrstnega instrumentarija le posamične značilne skupine in njihove poedinske ali vsaj številčno omejene zastopnike ter postavlja za podlago godalni kvintet (dve violini, viola, violončelo in kontrabas) v skupinski (zborovski) zasedbi, podčrtavajoč s tem klasično utemeljeni harmonični četveroglasni stavek, pri čemer veljata violončelo in kontrabas skupaj za bas. Najsi je bila taka postava temeljito proučena ali pa naključno izbrana, ali pa celo samovoljno oktroirana, dejstvo ostane, da se je najmočneje uveljavila in obdržala v praksi več stoletij, kar dovolj izpričuje njeno življenjsko silo in upravičenost. Temeljni, polni zvok godal, barvno popestren s pihali in trobili ter podprt s tolkali, ustreza izraznim in zvočnim pričakovanjem ter jih tudi v izjemno vsebinsko polnih skladbah skoraj do kraja izpolnjuje; z manj obveznimi, tako rekoč dopolnilnimi instrumenti, kamor sodi harfa, se dá s primernim instrumentiranjem doseči docela enakovredno prikazovanje muzikalnih domislekov in gradnje pod edinim pogojem, da je vsebinska idejnost resnično prisotna in ne le umišljena. Nekoč so to skladnost med vsebino in zvočkovno izraznostjo zelo podrobno učile »instrumentacije«, in to z najrazličnejših vidikov, a ponajveč iz prakse.

»Instrumentacija« kot predmet je, izhajajoč iz pripravljalnega predmeta »nauk o instrumentih« in dopolnjujoč ga, uvajala deloma v tehniko in uporabljivost posameznih instrumentov, deloma v specifična zvočkovna svojstva instrumentalnih skupin, in je skušala dovesti do sposobnosti, poljubno izbrane lastne ali tuje skladbe smiselno postaviti v zvočkovni svet instrumentov. V obeh teh področjih je šlo še kolikor toliko gladko, dokler je bila glasba vsebinsko dovolj poenotena: poskušali so posplošiti značilni zvok instrumentalnih kompozicij in ga »ozvočiti« za določen instrumentalni kompleks. Tisti čas je cvetelo »orkestriranje« in vsaka količkaj priljubljena skladba je bila »instrumentirana«; šlo je tako daleč, da so nekateri (in prav zares ne najslabši) komponisti svoja dela zgolj skicirali in prepuščali drugim, spretnejšim instrumentacijskim specialistom dokončanje partiture (slaven primer je dokaj neenaka dvojica Musorgski — Rimski-Korsakov). Danes smo občutljivejši, a s tem tudi močneje izpostavljeni in najobsežnejše razprave o instrumentaciji še ne morejo predvidevati vseh instrumentacijskih problemov, ki se vedno novi pojavljajo spričo vedno subtilnejšega glasbenega izraza. Večina prejšnjih »instrumentacij« je vzpričo naglega vzpona in porasta tehničnih pripomočkov pri gradnji instrumentov zastarela; medtem ko se klasična »instrumentacija« H. Berliozova z mnogimi dopolnili vred v glavnem muči z naštevanjem tehničnih pomanjkljivosti in zvočnih nedostatkov posameznih instrumentov, in se po drugi plati novejša »orkestracija« Rimskega-Korsakova uspešno, a dokaj šablonsko ukvarja z instrumentacijskimi kombinacijami v melodiki in akordiki, obiljuje najnovejša med njimi, Koechlinova »orkestracija«, v odlično izbranih primerih, ki pa jih, žal, zaradi slogovnih značilnosti ni mogoče s pridom posnemati. Izkaže se, da vsak

glasbeni slog terja posebno instrumentacijsko obravnavo in splošnih, za vse dobe veljavnih instrumentacijskih pravil ni, če izvzamemo nekaj poglobitnih splošnih napotkov, ki pa imajo konec koncev vsi svoj izvor v vrsti alikvotnih tonov kot sestavnega dela zvena. S tem spoznavanjem je odtlej obremenjen skladatelj sam najbolj; kajti dokler je lahko delil svojo invencijsko prizadevnost med elemente melodijo, ritem, harmonijo in njim ustrezno barvnost, jo je lahko naprezal po posamičnih kategorijah in postopoma dopolnjeval. Zdaj pa mu mora intuicija kompleksno zajemati posamezne karakteristike ter jih že vnaprej determinirati brez koristnega oslona na že znan in preizkušen postopek.

Tako gledano, preostane le »nauk o instrumentih« s svojimi tabelaričnimi pripomočki pravi in nepogrešljivi instrumentacijski pogoji, medtem ko razne »instrumentacije« in »orkestracije« podajajo skoraj izključno le sliko dotedanjih dosežkov in takratnega stanja postopka. Služiti morejo tedaj le kot študijska opora pri preučevanju in morebitnem posnemanju raznih slogov in obdobj, katerih vsako je imelo svoj dovolj tipični orkestracijski ideal, ustrezen vsebini in zvokovni predstavi območnih skladb. Instrumentacija se mora tedaj skladati s slogom skladbe vsaj v poglobitnih potezah; prijemi za obdobje klasične, romantike, impresionizma in vseh nadaljnjih slogovnih struj morajo biti tudi v instrumentaciji različni in bilo bi zelo krivo, klasično glasbo instrumentirati na impresionističen način; nadaljna nesoglasja je lahko šteti analogno. Spričo bogastva in značilnosti barvnih zvokovnih palet posamičnih slogov in njihovih prehodov — kajti pravih preskokov med njimi ni — je vežbanje v stilizirani instrumentaciji kaj zanimivo in koristno; pogoj je le obvladovanje sloga in poznanje njemu ustrezne barvitosti; ta pogoj pa je priučljiv, četudi terja mnogo pozornosti, tenkoslušnosti, opazovanja in — časa. Vsaka pravična instrumentacija služi slednjič samó novi osvetlitvi v skladbi zajete in z zvoki predočene vsebine; preobložitev je prav tako nevarna kot zanemarjanje in prava mera bržčas napora vredni, a najteže dosegljivi cilj. Le malo smisla pa ima poljubno in šablonsko predstavljanje določenega zvočnega območja (n.pr. klavirskega) v orkestrsko, razen kadar kompozicija ne očituje pravšnega razmerja do svojega instrumenta, temveč je le skoraj golo prilikovanje nalik na pretek prelajnanim klavirskim izvlečkom; tedaj jo lahko smiselna in stilizirana instrumentacija šele postavi vsebinsko v pravo luč in pravično »ozvoči« (prim. Musorgski-Ravel, »Slike z razstave«). Koncept lastnih skladb, namenjenih orkestru ali kakršnemu koli instrumentalnemu sestavu, pa mora že vsebovati ali vsaj v glavnih potezah naznačevati primerno zvočno predstavo, ki jo posel instrumentiranja tako rekoč samó še pismoeno registrira, odstranjujoč hibe in pomanjkljivosti poprejšnega abstraktnega snovanja in dopolnjujoč ga v neizbežnih tehničnih podrobnostih, vselej nujno skladno z vsebinskimi prvinami in z izraznim hotenjem.—

* *

Za vadenje v stiliziranem instrumentiranju je priporočljivo izbrati krajše, neproblematične suite ali (počasne) sonatne stavke, ki po možnosti očitujejo četveroglasni stavek; le-tega je seveda včasih treba prilagajati in izpopolnjevati ali krčiti; violončelo in kontrabas igrata ponajveč iste note, razen kadar je violončelu poverjena spevna vloga. Nekaterim stalnim instrumentacijskim prijemom se je treba privaditi; tako n.pr. naj noben glas ne končava tik pred taktnico, temveč načelno na težko dobo, kajti pri zaključku prav na koncu takta obvisi glas tako rekoč v zraku (ta opazka je veljala že pri vokalnem stavu in je tu le ponovljena); melodijske linije ne smemo trgati med različne instrumente, temveč jo je treba vzdržati do kraja, za to pa jo moramo vnaprej in načrtno poveriti določenemu instrumentu; če je tonaliteta za godala neprikladna (mnogi predznaki!), je treba stavek primerno — ponavadi za polton — transponirati, da dosežemo ugodnejše položaje, olajšamo igrivost in izpopolnimo zvočnost. Podobnih praktičnih navodil je še več; njihov glavni namen je, z instrumentacijo doseči izvajalski skupini primeren zvok in izrabiti najugodnejše, tehnično najbolj pristopne položaje. — Isto velja seveda tudi za ostale orkestrske skupine ter — kompromisno — tudi za celi orkester. Velika, a pogostna napaka je preobložitev zvoka tako s soglasnimi kakor oktavnimi podvojitvami. Osnovni instrumentacijski koncept naj bo kar najbolj preprost: vsak realni sodelujoči glas prisodimo najbolj zanj primernemu instrumentu, oziroma instrumentalni skupini godal. Če je le mogoče, ostanemo pri tem v isti legi; ako pa zaradi različnih ovir, med katerimi prednjači omejeni obseg instrumenta ali pa neugodnost njegove lege, to ne bi bilo mogoče, sežemo po prestavitvi celega kompleksa ali njegovega zaključnega dela za oktavo navzgor, ali, redkeje, navzdol. Predno se postopimo instrumentiranja v podrobnosti, je treba postaviti »delovni plan«, da nas spotoma ne presenetijo tehnične ovire, ki jih klavirski koncept prikriva; treba se je tedaj vnaprej kar moči vživeti v tehnične in izrazne pogoje instrumenta ali orkestralne skupine, ki ji nameravamo poveriti izvedbo — seveda abstraktno, kajti instrumentirati za določeno, v podrobnosti poznano zasedbo prerado zapelje v oportunistično amaterstvo.—

Posebno pozorno obravnavanje terja v instrumentaciji klavirskih skladb tipični klavirski efekt (desnega) pedala. Z njim, kakor je znano, zadržimo in podaljšamo zvok prek notiranega trajanja. Gre prvenstveno za harmonično učinkovanje: tako vzdržani akordi nekako iz ozadja obarvajo zvok in ga izpopolnijo — efekt, ki ga orkestrski instrumenti posamič ali v skupini nimajo ter jim ga je treba pridodati, ne da bi s tem bistveno zgostili ali kakor koli prizadeli zvok. Zadevno odločitev moramo zelo tenkoslušno pretehtati in vsakršno pretiravanje je prav tako neumestno kot neupoštevanje tega efekta; dodobra je treba preценiti njegovo organsko nujnost, kjer je prisotna, prav kakor tudi morebitno odvečnost; pri poslednjem pa je treba preprečiti zvočno osiromašenje, kar ni vselej lahko in terja precejšnje intelektualno so-

delovanje. Najbolj dognane klavirske skladbe je prav zavoljo tega skoraj nemogoče instrumentirati (Chopin!); preveč so navezane na tipično klavirsko zvočnost in močno v virtuoznost obrnjeno specifično izvajalsko tehniko ter stalno uporabo desnega pedala, ki omogoča sozvenenje alikvotnih tonov na vsako udarjeno tipko in s tem kar najmehkejše prelivanje zvočnih učinkov, kar je v orkestralnem zvoku nepredstavljivo. Vobče je orkester, razen čistega godalnega sestava, zvočno trši in okornejši od klavirskega, obiluje pa v neposnemljivih barvnih kombinacijah, ki naj si jih mladi komponist čimprej priuči in s katerimi naj zna ravnati. Šele po pridobljenju orkestracijske tehnike mu bo mogoče za svoje skladbe najti najprimernejšo zvočnost; to usposabljanje pa traja dovolj dolgo in ga je moč pridobiti le z mnogo studioznosti in s strogo nepopustljivostjo do samega sebe, združeno z napetim opazovanjem in prisluškovanjem. Spremljajoči študij partitur v smotrni izbiri in s posebnim pogledom na slogovni razvoj preteklih stoletij ter neposredne sedanjosti je neogiben zaradi nenehnega primerjanja zapisov z živim zvokom; v kolikor si tega spričo ože omejenih razmer ni mogoče privoščiti, morajo vskočiti vzorne izvedbe s plošč ali magnetofonskih trakov, posredovane po radiu. Mladi komponist naj daje pri poslušanju prednost vsklajanju svojih predstav zapisu in njegovi zvočni realizaciji pred razsojanjem o kakovosti skladb in njenih izvedb; kriterije naj tedaj usmeri navznoter, v ravnotežje med vsebino in izrazom in naj malce odvrne zunanjo presojo, ki pritiče siceršnjemu neprizadetemu poslušalcu; zanj je najvažnejše, da kar največ pridobi od vzorov preteklosti in sedanjosti v vsakem pogledu.—

VII. S L O G

Definicijo izraza »slog« podaja enciklopedija Fasquelle tako-le: »Splošna uporaba tega naziva se nanaša na celokupnost značilnosti, ki razlikujejo delo, avtorja, interpreta, način pisanja, obliko, vrsto, obdobje.« Preučevanje sloga v glasbi je novejše in je bilo posneto po postopku v likovni umetnosti, kjer je že dlje v rabi; prav tako se ga je že zdavnaj posluževala literatura. V glasbi so začeli resneje o njem razmišljati šele v našem stoletju in morda je bil avstrijski muzikolog dr. Guido Adler med prvimi, ki so se mu globlje posvetili (v knjigi »Der Stil in der Musik«, I. del, 1912; nadaljevanje ni izšlo). Prvotno tipanje okrog glasbenega sloga se je popolnoma oprlo na prispodabljanje s slikarstvom, meneč, da tečejo slogovni tokovi med obema, morda tudi med vsemi umetnostmi vzporedno tako v stvarnem kot v časovnem pogledu. To stališče se je sčasoma izkazalo pogrešno in mnogi muzikologi so že odstopili od njega, priznavajoč, da so slogovni načini in obdobja za vsako umetnost podvržena lastnim, morda še ne do kraja proučenim zakonitostim. Vendar se v premnogih glasbenih knjigah in razpravah vztrajno vzdržuje zmotno vzporedje in se glasbena stilistika nasilno vklaplja in podrejuje slogovnim strujam likovnih umetnosti, zlasti slikarstva, kar dovede do bistvenih nesporazumov in večja tudi nerazumevanje za slogovne težnje in zmožnosti. Iz področja likovnih umetnosti so prešle slogovne označbe tudi v glasbo in — dokaj samovoljno — si v nji še sledijo morda popolnoma zgrešeno poimenovana razdobja barok, renesansa, impresionizem i. p., ki časovno zagotovo, najbrž pa tudi stvarno nimajo korelata z istoimenskimi likovnimi stilističnimi pojavi. Bilo bi torej potrebno, prečistiti terminologijo, ki je zašla v glasbo v dobri veri v vzporedni slogovni razvoj s slikarstvom ter postaviti preučevanje glasbenih slogov na drugo, samostojno in historično-kritično podlago s posebnim ozirom na njeno specifično razvojno pot, ki je najbrž le tu pa tam paralelna po času in načinu z drugimi umetnostmi.

Najverjetneje je, kar trdi danski muzikolog dr. Knud Jeppesen, da pozna glasbena zgodovina le eno samo slogovno prelomnico, in to okrog leta 1600, ko se je začela uspešno uveljavljati »Ars nova«. Dotlej in odtlej pa tečeta obsežni slogovni obdobji »stare« in »nove« glasbe

po lastnih razvojnih poteh in zakonih, nagibajoč se od časa do časa k posameznim strujam in različkom, a v bistvu vtirjeni v kalup, ki je pri »stari« glasbi prikrojen po starih tonalitetah liturgičnega tipa, pri »novi« pa utemeljen s polarizacijo dura in mola. Čeprav so pogostni odstopi od te norme tako v »stari« kot v »novi« glasbi in se naše stoletje prav posebno trudi odvreči nadoblast dur-molskega sistema, ki je neomajno vladal doslej, je vendarle ta odstop razumljiv le v zvezi z njim, tako rekoč kot protest in pogosto nasilen odpor proti njem, ne pa kot nekaj popolnoma novega, vsebinsko in razvojno utemeljenega, kakor bi šlo od docela novega sloga pričakovati. Ta odmik od tradicije je sicer lahko zaključek nekega obdobja, ne pa začetje novega; za to kvalifikacijo mu manjkajo predvsem nove forme, ki ne bi kazale odvisnosti od prejšnjih, temveč bi zanesle v glasbo res novo vsebinsko in formalno oblikovanje, po možnosti na novih tonalitetah in doslej nepoznanih temeljih.

Izhajajoč iz gornje trditve (ki je seveda aksiomatična le dotlej, dokler je ne ovrže novo, prepričljivejše spoznanje), odpade običajna obdobja slogovna razdelitev v glasbi po zgledu iz slikarstva; glasbeni barok se tedaj niti časovno niti vsebinsko ne ujema s slikarskim in enako se godi preostalim slogovnim obdobjem. Sicer pa ni več nujno, da te izraze sploh še dlje uporabljamo v glasbi, ako ne ustrezajo z njimi zvezanim predstavam niti časovno, niti oblikovno, niti vsebinsko. Tako n.pr. v morfološkem pogledu obdobje instrumentalne polifonije z vrhuncem v Bachovem opusu ni drugo kot prenos prejšnjega obdobja s področja vokalne glasbe in z viškom v Palestrini (tudi naš Gallus-Petelin zasluži na tem mestu najvišjo kategorizacijo), menjala sta se le vokalna postava v instrumentalno in antični tonalni sistem v klasičnega, ki pa tudi ni bil prejšnjemu tuj, temveč je bil izšel — kot različek — iz njega. Nov je bil odnos do glasbe sploh, ki je napočil z opero in se zrcali tudi v delih Bacha in sodobnikov ter naslednikov v daljnjih rodovih: glasba je takrat — okoli 1600 — prenesla svoje težišče s cerkvenega področja v posvetno, ki ga je polnovredno uvedla in postavila na novo, dotlej nepriznано stališče. S takšnim, obsežnim razširjenjem vplivnostnega območja na obeh poljih je morala odtlej glasba skrbeti za zadoščenje muzikalnih potreb in želja mnogo številnejših odjemalcev in je mogla to izvesti le z mogočnim povečanjem svojega delokroga tako v vsebinskem, kot v formalnem pogledu. V tako ustvarjenih novih pogojih se je potlej vsestransko razvijala v samostojnih smereh, ne ozirajoč se na istočasne razvojne faze ostalih umetnosti. Tako pogledano odpade ali vsaj močno skrči obdobje baroka v glasbi, ker ni bilo prave potrebe po tej slogovni fazi; šele dvorjanstvo, ki je imelo ogromen vpliv na obstoj in delovanje glasbe in glasbenikov, je rodilo glasbeno klasiko (s tem označenjem ni mišljena le dunajska klasika, dasi je bila morda — po osebnostih — najjačja), ki pa nima istočasnega korelata v slikarstvu, nagibajočem se tedaj že k romantiki. Le-ta je v glasbi nastopila kasneje, kakor so se tudi ostale struje in

faze v glasbenem slogu pojavljale z zamudo prav do najbližje dobe. Tako je razumeti tudi različno razsežnost slogovnih obdobij in dejstvo, da nekaterih slogovnih teženj v slikarstvu v glasbi sploh ni mogoče izslediti ali pa so se izkazale za nepomembne in kratkotrajne; včasih pa je takšno skladno poimenovanje slogovnih struj sploh pogrešno in odveč, zlasti v našem času, ki itak obiluje v efemernih in kaj malo pomembnih slogovnih pojavih.—

* * *

Vživljanje v pretekle slogovne načine in njihovo aktivno posnemanje je koristno, ker veča obzorje in približuje kompozicijske prijeme, uporabne slednjič vsak čas. Seveda pa takšno imitiranje ne sme preseči svojega prvotnega namena in se izmaličiti v popolno odvisnost: ohraniti osebne poteze kljub drugim vplivom je zaželen uspeh, dosegljiv samó s kritičnim naporom. Vežbanje v tej smeri je tedaj skoz in skoz zanimivo in podučno in naloga teži k obvladovanju in svobodnem ravnanju s kompozicijskimi slogi, kakor so zgodovinsko-kritično determinirani. Kot je bilo v prejšnjih poglavjih priporočeno, vežbati se v stilu klasične polifonije XVI. stoletja, tako je na področju instrumentalne glasbe neogibno, ustvariti primerke dobrega poznanja in — kolikor pač dosegljivo — obvladanja raznih predklasičnih in klasičnih slogovnih značilnosti ter poskušati komponirati v duhu bivših slogov. Praktično povedano: komponiranje klasičnih (klavirskih in komornih) suit z obligatnimi in neobligatnimi stavki v Bachovem in Couperinovem načinu; komponiranje (klavirskih in violinskih, morda tudi violončelskih) sonat Mozartovega, Haydnovega in (zgodnjega) Beethovenskega tipa; temeljita izdelava sonatnega vzora v godalnem kvartetu na Haydnov in Beethovnov način; manjši primerki Bachove simfonije (ouverture) in Haydnove ter Mozartove simfonične tvorbe (Beethoven je preveč subjektivno pogojen ter ne prikazuje čistega sloga, temveč stremi k romantiki z njenimi tipičnimi značilnostmi na vseh instrumentalnih področjih). Kasnejše slogovne smeri prihajajo manj v poštev: pri vseh že preveč izstopa »osebna nota«, ki ustvarja svojstvene, neposnemljive prijeme, mimo tega očitujejo skladbe romantičnega navdahnjenja vse preveč razpoloženskih in programskih teženj, da bi se jih s pridom dalo »poustvarjati«. Vežbanje se torej v glavnem omejuje na čas od začetka XVIII. stoletja pa do prvih desetletij XIX. stoletja; kasnejša obdobja imajo preveč vplivne sile, ki ji je zlahka podleči; isto nevarnost vsebujejo slogi od srede XIX. stoletja pa do danes; njihova objektivna posnemljivost je pičila in prepodrobno ukvarjanje z njimi vede v epigonsko odvisnost na račun razvoja osebnih značilnosti.—

Sicer pa je treba tudi v teh pogledih prepuščati odločitev svobodni izbiri in nagnjenju posameznika: marsikomu je težko vživetje v slo-

govne načine, ki so često tudi »manire« in mu ne ustrezajo po vsebinski plati. Neskladno pa je, napolnjevati določene forme z vsebinsko inkongruentnimi podatki: rezultat ne bo nikoli zadovoljiv. Samó za vajo služijo tedaj skladbe »à la manière de...«, ki jih srečavamo v vseh dobah in povsod; globlja umetniška vrednost jim je tuja.

* *

Mnogo del in skladateljev ostaja slogovno neopredeljivih, bodisi da so jim slogovni prijemi tuji, ali pa je njih umetniško ustvarjanje preseglo slogovno problematiko; ležijo tako rekoč »med slogi«. Semkaj bi šlo na prvem mestu šteti Bacha, kajti to, čemur pravimo danes »Bachov slog«, je bilo njega dni že zdavnaj antikvirano in nesodobno. Bil je, kakor pravi njegov najboljši današnji poznavalec, Albert Schweitzer, »zbiralna leča«, ki je pritegnila vse dotedanje sloge in jih strnila v lastnega, katerega je obogatil z neusahljivo invencijo in organizacijsko sposobnostjo, ne da bi vanj posegal s stilističnimi novotarijami. Kar danes pojmuje kot njegovo, je v resnici zbor različnih, heterogenih in skoroda nasprotujočih si smeri, ki pa si jih je znal tako prilagoditi, da je za nas nastal homogeni slog. Podobno je z Mozartom: njegov slog je bil tako enoten, da se mladostna dela skoraj ne razlikujejo od kasnejših in sam pravi nekje, da je zmožen posneti vsak obstoječi slog. Drugi, manj odločni skladatelji, so prešli razne slogovne faze; sèm sodi Beethoven, čigar slogovno nihanje je skoraj prislovično. Tuđi med sedanjimi skladatelji jih je prav malo, ki bi v vseh svojih delih očitovali slogovno enotnost; navadno tavajo od ene smeri k drugi, ne dobro vedoč, katera jim najbolj ustreza. »S svojim slogom rojen« je bil Chopin — ne vemo, ali intuitivno, ali s premislekom; ta slogovna prirojenost je nevarna prednost in premnogi diletanti se lahko ponašajo z njo. Slogovno vprašanje, ki je danes pereče, za prejšnje dobe ni bilo pomembno in skladatelji so se lotevali dela brez pomišljanja, kakor jim je pač bilo dano »po naturi« in »priučeno«. Danes je to zlasti spričo nesolidnosti obeh teh komponent mnogo teže; vplivi so mnogostranejši in številnejši ter povzročajo naraščajočo zmedo — eno glavnih značilnosti našega časa, ne le v umetnostih, temveč sploh.—

* *

Spričo precenjevanja slogovne pripadnosti so v našem času stopile vse druge kompozicijske značilnosti precèj v ozadje, zlasti pa notranje, neopredeljive, a za muzikalno občutljivega poslušalca dobro zaznavne kvalitete, ki ločijo vredno od manj vredne in nevredne, plehko od globlje in globoke glasbe, skratka pomembno od nepomembne. Vse te karakteristike prekrije slog, ki daje pečat skladbi brez ozira na notranje veljave. To je poceni in priljudna cenitev, zlasti če si, kot je

dandanes že kar splošna navada, lasti določeni slog večje pravice in veljave od drugih; pod njegovo mogočno okrilje se tedaj zatečejo premnogi, deloma navdušenjaki, ponajveč pa precèj preračunljivi avtorji, ki nočejo zamuditi edinstvene priložnosti za uveljavljanje; kajti v takšnih idejnih organizacijah je zapopadeno jamstvo za uspeh pripadnikov, ki se znajo s tem okoristiti. Vobče so znane težave, s katerimi se morajo boriti tako dobri kot slabi začetniki, da zadobijo za svoja dela »kotiček na soncu«; krepka in tudi gmotno trdna organizacija je obojnim lahko v oporo in jih podpira tako rekoč taksativno, t.j. brez ozira na kvaliteto, zapajoč zgolj članski izkaznici in organizacijskim prispevkom. Bržkone ni druge možnosti kolektivnega udejstvovanja in uspevanja; prikrajšan je pri tem le posebno daroviti posameznik, za katerega ni mogoče ustvarjati izjemnih pogojev, ki ne bi prizadejali drugih, po društveni presoji enako upravičenih sočlanov. In če si društvo po liniji najmanjšega odpora izbere barve določenega slogovnega pokreta za svoj prapor, preostane članom pač zgolj priključitev podenj ali pa osamljenost, ki posamezniku le škoduje in okreplja pozicije privrženecv razglašene ali pa potihoma vladajoče smeri. K takšnim razmeram, ki vladajo mnogokje, je dosti pripomoglo previsoko ocenjevanje zunanjih značilnosti, po katerih se splošno sodijo slogovno kompozicijske komponente: namesto da bi bilo slogovno opredeljevanje prepuščeno avtorjevim intencijam, si slogi prilaščajo nadoblast, najpogosteje pod modnimi gesli »nov«, »novejši«, »najnovejši« priporočajo svojo smer in — še kvarneje — zapostavljajo in celó preganjajo vse druge usmeritve ter jih — posebno nevarno in boleče — zasmehljivo odrivajo na »mrtvi tir«, boječ se za lastni, ponajveč komercialni prospeh. Tako je postala glasba našega časa svojevrstno orožje v borbi za obstoj svojih producentov in reproducentov in slogovno opredeljevanje je njen najbolj zaslepljivi aspekt.—

* *

Presojajoč glasbeno vrednost po slogovnih kriterijih, se izide skoraj neogibno, da je »najzadnejši« in »najmodernejši« slog vselej tudi »najvrednejši« in za posnemanje najpriporočljivejši, izhajajoč iz predsodka, da je najnovejše hkrati tudi najpopolnejše. Takšna sodba morda velja za nekatera področja, nikakor pa ne za umetnosti. Danes že neizpodbitno vemo, da razvojna črta — vsaj in prav gotovo — v umetnosti ni premica, temveč dokaj vpognjena krivulja, ki ne pripušča zaporednih vrhov brez vmesnih globeli; le-te so pogostoma daljše in globlje ter novi vzpon često komaj doseže raven prejšnjega podviga; vrhunci tedaj niso enaki, temveč so različno »dotirani« in veličine nekega razdobja ne presegajo vselej dosežkov prejšnjega in naslednjega. Razvoj je tedaj valovit in teče ne le po grebenih, nego tudi po nižavah; zgledi se ne prekašajo nujno ter ne veljajo enkrat za vselej. Novi pokreti niso obvezno revolucije »ad melius«, temveč lahko vedejo »ad peius« in ni

nujno, da jim sledijo zboljševalni preokreti; domneva o nenehnem napredku sodi med legende. Možno je, da je glasba evropskega kulturnega kroga (samo zanjo veljajo vsi tehnični pripomočki dosedanjih stoletij) že dosegla in morda celo presegla svoj višek in se nagiba k zatonu; prav tako pa je moč verovati v nasprotno, toda le z omejitvami, ki jih vsebuje vsaka »slepa vera«. Po nespornih vrednotah in tudi pomanjkljivostih sodeč, se giblje po malce znivelirani ravni, s katere si le s težavami vseh vrst, počenši s tonalnimi problemi, priložnostno opomore in nekoliko razočarljivo skuša ustvarjati »nova obzorja« — razočarljivo predvsem za poslušalca, ki ne more slediti strokovni problematiki, temveč obvisi na nepovoljnih rezultatih eksperimentiranja.

VIII. VSEBINA IN IZRAZ

Nekako ob istem času, ko se je začelo splošno razmotrivanje o »slogu«, so se pojavila tudi razmišljanja o »vsebini« glasbe. Seveda so že srednjeveški skladatelji poznali in dodobra izrabljali svojstveno muzikalno sposobnost ponazarjati tako zunanje dogodke kakor notranja doživetja s toni in dolgo časa je obveljalo mnenje, da takšnemu početju niso stavljene nobene meje. Že za časa vokalne polifonije in — ože gledano — celó pred njenim poglavitnim razcvetom so znali Clément Jannequin in njegovi rojaki s prilagojenim petjem skoraj točno posnemati naravna dogajanja, kot je ptičje žgolenje, besnenje viharja, žabje kvakanje, in pa tudi podobna človeška izražanja, kot je ženski klepet, tja do zgodovinskih prigod, kot so bitke in celó zmage. Seveda so računali vseskozi z aktivnim sodelovanjem poslušalčeve domišljije, ki je takšne glasbene slike sprejemala za zlato, če so se količkaj ujemale po zvoku z lastnimi predstavami. Te vrste posnemalno glasbo so pozneje poimenovali »programsko« — izraz, ki velja še dandanes. Spočetka je prevladovala v posnemanju zunanjih dogajanj, a kmalu je preskočila tudi v podajanje notranjih vzgibov. 16. stoletje je že oblovalo v »pečatih«, tj. v stalnih, prvenstveno melodičnih okretih, ki so spremljali in ponazarjali sočasne besedne izraze. Takšni stalni pečati so bili n.pr. dvigi melodične linije pri besedi »ascendens« in nasprotje, padci pri »descendens«: sčasoma so se jih vsi skladatelji posluževali na ustreznih mestih in so pri tem tok melodije, ki je bil navadno neprekinjeno stopnjevito navzgor, oziroma navzdol, le malenkostno zaočrenili »po svoje«. Primerjava med Lassusovim in Gallusovim motetom »Ceciderunt in profundum ut lapides« je zelo podučna: dasi se oba — sicer močno različna — skladatelja zavedata, da je treba pri tem stavku voditi vse glasove navzdol, in to čim jače in čim globlje, je med obema skladbama le nekaj osebne razlike, ki pa je manj očitna poslušalcu kot preučevalcu; v bistvu je z enakim postopkom ponazoreno »padanje kamenja«, četudi osebni skladateljev prijem ni pri obeh povsem isti. Oba pa obtičita pri slikovitem »padanju«, kar pač ni problem podajanja, saj bi se tudi brez besedila ob doslednem »padanju« glasov skozi več oktav neogibno vsiljevala predstava »padanja« v globino; sredstva za to ponazarjanje so bila prav tako preprosta kot prepričljiva, zato so

lahko obdržala značaj »pečata« skozi stoletja. Z vpeljavo kromatizirane diatonike v starih tonalitetah, še bolj pa z vdorom čiste kromatike v vse tonalitete sploh, se je ponazarjanje premaknilo dokaj učinkovito v človeško notranjost in sam J. S. Bach ni nikoli okleval, tonsko predočiti trpljenje in žalost s padajočo kromatično lestvico, podkrepjeno z močno disonantnimi zadržki (poznali so jih že tudi prejšnji mojstri). Tudi pri njem in pri njegovih sodobnikih se obdržijo takšni »čustveni pečati« in postanejo sčasoma kar stereotipični; a niti Beethoven, niti romantiki za njimi se jih niso znali odkrižati in Čajkovski jih je še ves poln; preveč ustrezajo nekoliko sentimentalnemu jadikovanju, da bi se jim dalo odreči vse dotlej, dokler bodo skladatelji vztrajali pri emocionalni uporabi glasbe, toliko časa torej, dokler bo glasba izraz notranjosti v neposrednem ali prenesenem pomenu. To velja tudi za skrajni, t.j. dodekafonski kromatizem; prav tu se je izkazalo, da je njegovo izrazno območje zelo omejeno na potrto vzdihovanje in brezupno borjenje z usodo; »Wozzeck« (Vojiček) Albana Berga prikazuje na ta način usodovsko in prepričljivo neznosno vzdušje do kraja ponižanega in obupanega trpina, za kar ne bi bilo nobeno drugo sredstvo ugodnejše.

* *

Programska glasba je mnogokrat prešla razmeroma ozke meje svoje izraznosti in zašla v pretiravanja, iz katerih so vedli le brutalni izhodi. Mednje je šteti onomatopoetično pomagalo, ki je slednjič uvedlo poleg intervalnih zvokov, posnemajočih ptičje petje, kar neposredno uporabo nemuzikalnih zvokov, piskov, šumov, tleskov in ropotanja vseh vrst do končnega rezultata v »konkretni« »glasbi«. Takšni postopki rahljajo vez med »vsebino« in »izrazom« in izločujejo glasbo kot posrednika med obema, omejujoč se na označevanje različnih pripomočkov za proizvajanje zaželenih (poslušalcu često tudi nezaželenih) zvočnih učinkov. Te vrste glasbeno udejstvovanje se seveda takoj spočetka že odreče muzikalno zapopadljivi gradnji in se prepušča bodisi neurejenemu toku nebrzdane domiselnosti ali pa kar slepemu naključju, ki ga uravnava svojstven zapis (aleatorika). »Nauk o kompoziciji« takšne programske skladbe (kajti slednjič spadajo tovrstni izdelki vendarle podnjo) se načelno lahko samó zgleduje na lastnih mojstrovinah, venomer posnemajoč k istim učinkom vodeče postopke s prav malo individualne razločljivosti, in popolnoma zanikajoč vsako emocionalno prizadetost vseh treh udeležencev: producenta, reproducenta in odjemalca (poslušalca?). Taka objektivna igra s toni je nujno pristopna vsakomur, ker nikogar ne prizadene; s tem lahko postane vsak pismeni človek skladatelj, izvajalec in poslušalec v eni, v resnici ponavadi osamljeni osebi in v popolni solipsistični zadoščenosti.—

* *

Meja med »programsko« in — kot njeno nasprotje proglašeno — »absolutno« glasbo nikakor ni trdna, temveč dopušča prehajanje druge v drugo. Izraz »absolutna glasba« sploh ne zadeva bistva med obema; hoče le reči, da tovrstna skladba ne podaja muzikalne podobe nekega dogodka ali (ponajveč) slovstvene podloge, temveč obstaja sama zase, ponižujoč se »v muziko urejenih tonov« le za priobčevanje izrecno in z ničemer drugim obtežene »vsebine«, ki je drugače ni moč popisati kot v glasbeni obliki. »Absolutna« glasba je tedaj tuja vsem onim, ki iščejo v glasbi prispodobe iz življenja; ona živi lastno, siceršnim življenjskim pogojem tuje in nepodvrgljivo »življenje«, ki je v bistvu urejena in načrtno postavljena tonska gradnja brez vsakršnih drugih primesi. Čudovito naključje hoče, da takšna gradnja lahko vzbuja v poslušalcu določene predstave in nakazuje čustva, ki niso nujno tista, ki jih je imel skladatelj pri ustvarjanju skladbe, temveč se prebujajo bodisi iniciativno, t.j. po skladateljevi intenciji, ali pa samovoljno, ne da bi jih skladatelj slutil (primerjaj Tolstojevo »Kreutzerjevo sonato« z Beethovnovno — prepad med njima je nepremostljiv!). Vobče se tonske emocije bistveno razločujejo od čustvenih; pogosto se med seboj nadomeščajo v tem smislu, da tonske lahko zastopajo čustvene in — redkeje — obratno. Vobče pa je tonska materija tako prožna in prilagodljiva, da ista skladba lahko asociativno sproži različna, da, celo nasprotna čustva, kar se — nenamenoma sicer, a često — prigodi himnam ali drugim masovnim budnicam (v I. svetovni vojni je bila angleška himna ista kot nemška, kar bi — pri starejšem načinu vojskovanja — lahko napravilo zmedo med bojevniki). Domneva, da dá glasba konkretna označevanja dogodkov, nastopov in dejanj, je zmotna; vez med njo in temu, kar skuša tonsko upodobiti, je vselej le asociativna, če izvzamemo namerno konkretno glasbo in njene korelativne pojave v programski glasbi nasploh. Zato je razumljiv Beethovnov razljučeni korak pri III. simfoniji: sprememba prvotne posvetitve revolucionarnemu idealu (Napoleonu) v poklon najbolj reakcionarnemu monarhu (pruskemu kralju) ni terjala ustrezne spremembe niti v eni noti. Pa tudi abstraktne ideje niso izvzete: isti skladatelj je na pritisk cenzure spremenil prvotno Schillerjevo odo »An die Freyheit« v »An die Freude«, kar je nekaj zelo bistveno različnega, ne da bi najmanj posegel v potek glasbe; in čeprav nadomeščanje besede »svoboda« z »radostjo« dovede na več mestih do presenetljivih nesoglasij, nemoteno vztrajamo še danes na popačenem tekstu in se mu pogrešno predajamo, meneč, da opevata pesnik in skladatelj krotko meščansko radovanje in ne sluteč, da oba poveljučujeta svobodo človeštva. Takšnih primerov nesposobnosti glasbe za podajanje konkretnih in individualnih dogajanj in čustev je polno; celo v naši, prilično skromni muzikalni literaturi jih najdemo (prim. J. Slavenski, »Religiofonija« — »Simfonija orienta«). Vsi pokazujejo, da teče glasbena vsebina po dveh tirih: eden je čisto muzikalni ter veljaven le na tem področju, neizrazljiv z besedo in prispodobo, drugi pa ponazoruje zunanje ali notranje dogodke v smislu programa, a

kljub temu ni konkreten, temveč popolnoma splošno veljaven za vse pojave iste zvrsti, izvzemši pristno onomatopoetiko, ki jo smemo v tem smislu smatrati kot predhodnico sedanje »konkretne glasbe«; le-ta pa v resnici ni več glasba, ker se ne poslužuje tonov in zvenov, pač pa samó zvokov.

Kljub svojstveni nepopisljivosti glasbene vsebine je vendarle zlahka opredeliti značaj glasbene vsebine s splošnimi izrazi emocionalne vrste. Tako lahko označimo vsebino s pridevniki »vesel«, »žalosten«, »sladak«, »trpek«, »junaški«, »mil«, »oster«, »bukoličen«, »temperamenten«, »ognjevit«, »zmagovalen«, »potrta« in z mnogo podobnih značajnih oznak, ne da bi s tem prešli iz splošne abstraktnosti v določeno konkretnost. Ocenjevalci Chopinovih kompozicij so si edini v tem, da je osnovna poteza njegove glasbe melanholija; druge njene komponente izkazujejo milino, spevnost, skoraj sentimentalno razpoloženje, heroično zavzetost, ponos, ognjevitost in še dosti drugih karakterističnih potez, katerih sinteza je pač tista tipična svojskost Chopinove glasbe, po kateri jo na mah prepoznamo in z veseljem pripoznamo, ne da bi te svojine nujno izražale ravno Chopinov osebni značaj, o katerem vé zgodovina dosti drugega in z naštetimi značilnostmi neskladnega poročati. Vsebina komponiranja določenega skladatelja ni nujno skladna z njegovimi siceršnjimi značajnimi potezami; prav pogostoma se razhajajo in neredko si nasprotujejo; najznačilnejši primer za to diskepranco med delom in osebo je znabiti Beethoven in njegov »opus musicum«: le prav poredko sta se obadva ujemala. Vsakršno sklepanje iz glasbe na značaj, še bolj pa obratno je tvegano in ponajveč pogrešno; od tod toliko neumestnih pričakovanj in trpkih razočaranj. Vsaka umetnost je slednjič, v svojih najglobljih koreninah, igra in človeška igrivost je njeno prvotno gibalno; vsaka igra pa je v določeni meri pretvarjanje in prikrivanje in le prav poredko izpoved; morda je prav v tem čar vsake umetnosti, zlasti pa glasbe kot najintimnejše med njimi.

Posebna lastnost glasbe je pobudna. Ob dejstvu, da pozna glasba le eno dimenzijo, trajanje, je njena zapeljivost zavajanje v razmišljanje: ob nji se duh zlahka preda meditaciji ter si poišče oporo v nji. Vsaka še tako nepopolna priložnost je pri tem dobrodošla. Kot spremljevalna glasba podpre vsako miselno situacijo; njena skoraj objektivna prisotnost, združena z njeno vsestransko prilagodljivostjo, jo prav posebno usposablja za ta posel; spričo nje se najlaže posvetiš premišljevanju o čemer koli, kajti tonsko sosledje ne terja določenih premis in se rado prilagaja pogojem vsake vrste. V dramski umetnosti je glasba dobrodošla v oporo besedilu, ki ga smiselno lahko nadaljuje, kadar koli odpove zgovornost; podobno, a še stopnjevano in jače spremlja filmske prigode, kar ji zgledno omogočuje njena nepristranska neodrejenost, združena s konvencionalno in vsakomur razumljivo barvitostjo; prav posebno je prikladna za vzbujanje svojstvenih »razpoloženj«, brez

ozira na ledene ali peščene puščave, sončne ali mesečne osvetljave, vse letne čase in temperature, bučanje vetrov in valov, skratka, vse situacije kadar koli, ki jih je moč z glasbo podpreti, ne da bi se konkretno pritikala določenim med njimi. Ta njena mnogostranska uporabljivost in obča prožnost jo usposablja za najrazličnejšo uporabo — od najbolj vzvišene meditacije do najbolj plehke zabave: vsi vmesni odtenki so ji pristopni in dosežajo, ob dovršeni obravnavi, najvišje dosegljivo stopnjo popolnosti. Z njenim sodelovanjem pridobijo vse druge, zlasti pa govorne umetnosti, višjo raven in jo zategadelj rade vključujejo medse.

* *

Mnogo je danes govora o »izpovednosti« glasbe in pri tem se pričakuje, da zmore glasba izpovedati misli, ki jih beseda ne bi znala do kraja in najprepričljiveje predočiti. To je najbrž zgolj dobrohotna domneva, kajti niti miselnih, niti čustvenih viškov ne more glasba izčrpati in preostaja besedi, da jih najprimerneje in najrazumljiveje izrazi. Pač pa jih glasba najspretneje prebuja in drami ter dovaja do neke stopnje dozorelosti, prek katere se povzpenja abstraktna misel; v takšnih, najsubtilnejših primerih se zdi, da izpoveduje glasba več, kot bi ji bilo sicer dano; vendar omejenost glasbenega izrazoslovja, ki je od vseh drugih obenem najbolj komplicirano, ne dovoljuje, da bi se moglo z njenimi pripomočki pristopiti k reševanju katerih koli problemov in zapletov; glasba jih komaj in le delno lahko nakaže, ne da bi jih sploh mogla razvezovati. Njena vloga je tedaj vselej le posreduvalna in pobudna; dokončnih rešenj od nje ne smemo pričakovati, pa tudi ne odločilnih osebnih izpovedi; njena govorica ostane vselej splošna, vrstna in abstraktna in je ni moč prikrojiti osebno.—

* *

Vsebinski zvočni korelat je seveda še močnejše omejen in komaj kdaj pa kdaj zadene ustrezni izraz in še tedaj le zelo splošno; če izvzamemo uobičajene »pečate«, kakor so bili omenjeni v prejšnjih odstavkih, je treba ustvarjati zvočne simbole sproti čim jasneje in odločneje; v optimalnih pogojih dosežemo »vodilne motive«, ki pa tudi kaj težko izhajajo brez komentarjev, tako da je glasbeni učinek pravzaprav kombiniran in postane glasbena govorica razumljiva in jasnejša šele, če ji je pridodana razlaga. Že Wagnerjevi vodilni motivi so uspevali samo v tipični »topli gredi« koncentriranega enotnega pravljirnega razpoloženja; kasnejši Schönbergovi in še močnejše Bergovi »pečati« so postali čim dlje tem bolj zagonetni in terjajo posebne »vodiče«; na prvi mah so komaj izsledljivi ter se jih ne dá izluščiti iz enako zgrajenih tonskih struktur; ne učinkujejo torej več slušno, temveč šele po branju. Tu je intelekt presegel spontanost intuicije in ustvaril ugan-

karske probleme, ki jih zlahka spregledaš, še laže preslišiš. Ta postopek je priučljiv, ker ga vodi intelektualno naključje (aleatorika); primerjava s katerimi koli vajenimi prijemi ostane jalova, ker je ustvarjalni svet drugačen in glasbi v veliki meri tuj. Vobče je s tem prizadeto ravnovesje med »vsebino« in »izrazom« in prvo močno nadkriljuje drugo, kajti spričo zelo zapletene vsebinske problematike je iskanje nji ustreznega izraza le prereditko uspešno, kakor je slednjič vsaka komplikacija glasbeni umetnosti tuja in vodi v nesporazum.—

* *

Vsako obdobje v glasbeni zgodovini je imelo svoj vsebinski in zvočni ideal, ki je bil ponajveč dosežen proti kraju slogovnega prečiščenja od osebnosti, ki so ga zaključevale. Tako je doba instrumentalne polifonije, ki se često in zmotno izenačuje s tipično likovno usmerjenostjo, z barokom, zaradi časovnega sovprada obeh, dosegla svoj neposredni vrh v delu J. S. Bacha, ki je bil izpolnjevalec pričakovanj in obetov, četudi je svojim sodobnikom delal vtis starokopitnega kontrapunktičnega pedanta in ni bil v nobenem pogledu »novator«. Podobno je Mozart zaključil obdobje dvorjanskega rokokoja, čigar velemejster je bil pravzaprav Haydn; ne prvi ne drugi nista bila osnovatelja nekih stilskih smeri, temveč sta prevzela slog brez pomisleka od prednikov in ga, sicer vsak malo po svoje, a vendar zelo podobno, privedla do končnega vrha; nasledniki so se morali od tega odvrniti, ker sta onadva izčrpala bržčas vse latentne, v snovi in obravnavi ležeče probleme in so se začeli že pojavljati novi, dotlej neobdelani; le-ti so vedli v romantiko. Beethoven je globoko zajel romantiko Haydna in Mozarta ter se ni branil novih dognanj romantičnega kova; tako stoji vmes med klasiko in romantiko ter obstoji v nji zaradi svoje vse obvladujoče osebnosti in nikakor ne zaradi svojega sloga, ki ni v nobenem pogledu čist in vzoren, temveč zgneten iz vseh pobud in (takrat poznanih) usmeritev. V tem smislu najvišjih dosežkov v glasbeni umetnosti ni mogoče smatrati kot samonikle, originalne; le-ti izhajajo redno iz manj pomembnih, a novih izrazov išočih stremljenj. Nekateri vrhovi se izražajo zgolj muzikalno (Mozart); drugi gradijo svoje glasbene misli na literaturo in jih z njo tudi utemeljujejo (Berlioz); tretji se obrnejo navznoter ter po čudni zvezi čustev s toni pišejo muzikalne avtobiografije (Čajkovski); četrti prisluhnejo glasbeni govorici svojega rodu in jo — individualno prekvašeno — skušajo približati svetu (Dvořák); pêtim preostane kontemplacija sveta in se le redko predajajo čustvom (Debussy); ostane pa jih še cela vrsta, ki kakor koli skušajo s toni izraziti vtise in emocije, prožene naravnost ali po ovinkih, ne meneč se za modo in tradicijo. Poleg teh pa teče še gostejša vrsta vseh onih, ki se predajajo modi in vsakokratnim aktualnostim, ne vedoč, da so komaj enodnevene in pričakujoč od njih, da jih s svojimi valovi povzdig-

nejo. V to vrsto se priključujejo ponajveč tisti, ki jim primanjkuje lastni kriterij in sodba o uvrščenosti; razume se, da se individualno razvitejši ne podajajo mednje. Po drugi plati pa tudi ne preseneča, da je modno stremljivih največ; pomanjkanje kritičnosti in samokritičnosti jih sili k množičnemu izpovedovanju masovnih prepričanj, katerim se radi predajajo ob boleči odsotnosti lastnih načel. S tem prekrijejo glas »vpijočih v puščavi« in uživajo ob odmevu skupnih vzklikov, zanašajoč se, da bo tudi nanje odpadel ustrezeni delež uspeha.—

* *

Današnje stanje te vekovite borbe med »vsebino« in »izrazom« je skrajno neenotno in zmedeno. Poleg ekstremistično novotarskih in vse prejšnje rušечih prijemov tekó še bistveno zastarela in preživeta načela, izražena zlasti v osnovnem muzikalnem pouku in vplivajoča na razvoj in potek sodobnih stvaritev (prim. Hindemithovo knjigo »Unterweisung im Tonsatz«, katere podlaga je popolnoma obsoletna »stopenjska« harmonija!). Večina novejših knjig iz kompozicijskih predmetov teorija, harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje, se bije s problematiko, ki je že zdavnaj zastarela in zavržena; novejše razprave pa iz zanikanja navadno zapadejo amuzikalnim pretiravanjem in prihajajo do absurdnih zaključkov, češ da bi morali najprej pozabiti vso dose-danjo glasbo, če bi hoteli prav in popolnoma »razumeti« današnjo — zahteva, ki je lažje izpolnjiva onim, ki »prejšnje« glasbe sploh nikoli niso poznali, kot pa tistim, ki so zrastle z njo in v nji ter jo cenijo in ljubijo. Takšni nasveti so odveč in ne dovedejo nikamor, kajti nova, pomembna odkritja v umetnosti imajo pomen le, če so izšla iz vira in pognala iz globljih prvotnih korenin; postavljena arbitrarno in samovoljno ne morejo pa obveljati kot splošna vodila, temveč kvečjemu kot duhovite muhavosti, rojene iz z dolgočasnosti in snobističnega pogleda na življenje in svet.—

* *

Od splošne dezorientiranosti sodobnega življenja se odsvita podobna zmedenost v vseh umetnostih in še prav posebno v glasbi. Mladi skladatelj, ki čuti (ali vsaj domneva, da čuti) pozvanost zanjo, je v težkem razkrižju, ali naj se ravna po solidnih nekdanjih navodilih, ki so v kričeči opreki s sedanjo, splošno prevzeto prakso, ali pa naj se nepripravljen, na vrat na nos poveri nepreverljivim geslom modnih, sodobnih struj, pa, če treba, tudi proti svojim notranjim težnjam in prepričanjem, zgolj v izogib zaostajanju za avantgardističnimi progresivnimi parolami. V dvomih naj pomaga trezna in dokazljiva presoja, da moda sama po sebi ni stalna, temveč je podvržena nenehnim spremembam, kar je vobče njeno bistvo, zapopadeno implicate že v njenem imenu; zato se komaj izplača (moralno, seveda), se ji posvetiti, še

manj pa, ji žrtvovati svojo naravno usmerjenost, ki jo narekuje svojstvena, še nikoli pri dveh osebnostih popolnoma enaka nadarjenost. Razvoj le-te terja celo in razvito osebnost, ki si je svesta svoje pozvanosti in pozna svoje meje in svojskosti; njeno ravnanje naj bo premo in naj se posveti pogledom v stran le priostreno kritično ter naj se jim ne predaja, četudi so mikavni in cenen uspeh obetajoči; vsako tavanje med odločitvami ima mučne posledice in le najredkeje rodi zadovoljive sadove.—

* *

En sam napotek sledi iz zaključkov tega poglavja za muzikalnega adepta: podrobna in poglobljena preučitev lastnih zmožnosti in ustvarjalne volje, ki jo je treba včleniti v naporni in odgovorni ustvarjalni proces. Do najintimnejših potankosti preučiti vzore iz preteklosti in sedanosti ob skrajno budni kritičnosti, katera terja nepojenljivo avtokritičnost in jo bogati. Brezobzirno primerjanje lastnih dosežkov med seboj in še posebej z drugimi, povezano z nepopustljivostjo nasproti samemu sebi kot avtorju, zamore pri tem največ zbistriti ter učvrstiti tako pridobljene sodbe in jim pridobiti trajnost, ki potlej označuje in oblikuje dovršeni »opus«.—

IX. MEJE TEHNIČNIH IN IZRAZNIH MOŽNOSTI

Vse urejajoči Aristotelov duh se je lotil tudi duhovnih področij človeškega udejstvovanja in posrečilo se mu je kategorizirati celó tako različne umetnosti na način, ki je ponajveč še danes — čeprav neutemeljeno — v veljavi. Njegov vrstni red umetnosti, ki jih je dokaj racionalno poimenoval »tehné«, tvori še danes skoraj neporušno zgradbo, ki jo častimo in vanjo verujemo, ne da bi si jo kritično ogledali; vendar pa postaja vse jasneje, da je zložena brez ozira na lastnosti svojih posameznih delov, včasih celó nasilno in proti njim. V njegovi kategorizaciji zavzema glasba poslednje mesto — morda kot najbolj komplicirana, torej tehnološko najteže pristopna umetnost. Temu nasproti je res, da je glasba najbolj neposredna in kljub zapletenemu transportu svojih pojavov — od ustvarjalca prek posredovalca (poustvarjalca) do dojemalca — od vseh umetnosti, saj je njeno učinkovanje v bistvu globlje in v bít segajoče, podobno oddajniku in sprejemniku v tehniki prenosa (moduliranih ali nemoduliranih) valov. Za pravilno dojetje glasbe je pravzaprav potrebno le, da sta »oddajalec« (kreator) in »dojemalec« (poslušalec) enako »uglašena« na istem področju: učinek je tedaj neposreden in izpolni pričakovanja obeh. Ta ubranost pa terja določeno tehnološko in psihološko pripravljenost; napotek k zelo zapletenemu mehanizmu dovršene *soigre* vseh sestavnih elementov pa se je od vseh početkov lomil v dve veji: spretnostno (»tehné«) in pa čustveno. Nauk o komponiranju se je vselej modro omejil na prvo, zanemarjajoč drugo, ki jo je smatral kot »samoumevno« latentno vedno prisotno, kot nekakšno »*conditio sine qua non*«. Zlasti praksa našega stoletja je pokazala zle sadove takšnega ravnanja in je vzgojila legije dobrih poznavalcev glasbenih teorij, ki bi zadoščali za dobre sprejemnike, a čedalje tem manj takšnih, ki bi po svoji nadarjenosti mogli združevati oboje v takšni odmeri, zadovoljujoči pogojem samostojnega ustvarjanja.

Popolnoma zgrešena je domneva, da se s splošnim naraščanjem tehničnih spoznanj, kakor z njim obiluje naše stoletje, večajo tudi ročne možnosti opisanega mehanizma komponiranja. Napredek na tem področju ne more biti brezkončen že iz preprostega vzroka, ker glasba ni podvržena splošnim zakonom racionalne logike, temveč živi in se izživlja v lastnem, svojstvenem svetu, ki ne pozna logičnih sklepov, temveč le priredja. Droben premislek potrjuje navedbo: iz posameznega tona

(npr. »c«) ne sledi noben drug ton, pač pa mu lahko sledi v zaporedju kateri koli ton. Izraz, ki ga zelo radi uporabljajo glasbeni analitiki, rekoč da poteka skladba »logično«, je izposojenka s tujega področja: glasba ne pozna logičnega razpleta domislekov, pač pa neko notranjo povezanost misli, katere zakonitost še ni proučena (če jo sploh kdo preučuje), temveč prepuščena poslušalčevi svobodni presoji. Le-ta pa v veliki meri zavisi od njegove sprejemljivosti po eni, od prepričljivosti glasbenega toka pa po drugi strani; oboje pa terja neko notranjo obojestransko dispozicijo, ki jo lahko označujemo kot »skladno ubranost« obeh. Cilj glasbene umetnosti je, ustvarjati komunikacijsko sfero (območje izpovedovanja in dožemanja), ki naj izhaja od individualnega pričevanja do dovzetnosti kar najširših množic. To je komaj dosegljivo in doslej pač še nedoseženo, kajti zahtevalo bi enotno raven osebne kreativnosti z vsesplošno dojemljivostjo. Poslednje je bilo najidealnejše, a tudi najbolj kompromisno, doseženo v cerkvenih in laičnih, pretežno kulturnih in masovnih pesmih, ki pa so po svoji naturi omejene na kar najnižjo zahtevnost v ustvarjanju. V silnem zajemu velikih umetnin preteklih stoletij je takšno stanje komaj poželjno.

Kompozicijska tehnika, vzeta sama zase brez ožje povezanosti z muzikalno vsebino je seveda le mrtvo okostje, katerega sicer zlahka razčlenimo (kar dá določeno študijsko korist), a nikoli ne moremo zbuditi k življenju, brez katerega ostane glasbena izpoved med vsemi umetnostmi najbolj gluha. Če si za silo lahko predstavljamo brezsmiselno rimanje v poeziji (takšne pesnitve obstajajo in so vedno obstajale) ali brezzvezno nalaganje barv v slikarstvu (tudi to se je že dogajalo v vseh dobah in se bo tudi v naprej), je v glasbi takšno početje — zaporejanje in razporejanje tonov brez kakršne koli vsebinske ali vsaj zvokovne nuje — moreče in skrajno neprivlačno. Poslušalec postane sprva zmeden, nato nezaniman in zdolgočasen, kajti — tako bo tudi sam dejal — ta glasba mu »nič ne pové«. Kaj pa slednjič glasba sploh zna povedati?

V tem pogledu so se v teku stoletij evropske umetne glasbe razpasla številna dvoumja in pretiravanja, kakor vobče o sili muzikalnega učinkovanja na človeško čud, njegovo ravnanje in nehanje sploh. Izhajajoč iz pravičnega spoznanja, da glasbeni govorci ni moč priti do živega z racionalnimi instrumenti logičnega kova, ji je človeštvo že od pamtiveka pripisovalo metafizične zmožnosti, katerih pa ni bilo nikoli izslediti. Že biblijske jerihonske trobente niso mogle dokazati silovitosti svojega zvoka, temveč kvečjemu razrahljanost jerihonskih utrd, ki bi se bržčas tudi ne mogle upirati smotrnejšemu obstreljevanju. Tudi kasneje so se mnogi zatekli k mistični učinkovitosti glasbe in h gorostasnim pretiravanjem, pričakajoč od nje etične, moralne in celó terapeutične učinke. V tem je bil zlasti iznajdljiv srednji vek, ki se je povzpел do dokaj drznih hvalospevov in pričakovanj, kot izpričuje podpis pri sliki Orlanda Lassa:

Hic ille est Lassus,
lassum qui recreat orbem.



Učinek te priročne besedne igre je pač izostal in renesančnega človeka so razgibavali bržkone drugi dogodki močnejše kot prikupni Lassoovi spevi. Vendar je človeštvo vztrajalo v podobnih varljivih pričakovanjih in noben pokret se jim ni rad odpovedal: celó bojujoče se vojne vrste so se posluževale bodrilnih koračnic, pa četudi so napevi pogosto služili z enakimi melodičnimi potezami obema armadama hkrati in enako uspešno le v domišljiji obeh nasprotnikov.

Tudi naš čas ni prost takšnih zablod. Začenjajo se že pri glasbenem pouku, zmotno razlagajoč intervalne korake in pripisujoč jim trajne značilnosti, lastnosti »mehak«, »krepak«, »odločen«, »mil« in podobno. Razlagatelji si pač niso v svesti, da je izraznost glasbe v bistvu neopredeljiva in so pogostne karakteristične oznake intervalov in glasbe vobče le pripomočki za lažji pristop k »razumevanju« glasbe, ki pa je sploh dvomljivo in odvečno. Tonskih sosledij, melodij, pa tudi drugih elementarnih glasbenih pojavov, kakor sta ritem in harmonija, ni mogoče »razumeti«, ker se (naj bo še enkrat, a zadnjič povedano), po svoji bití izmikajo logičnemu razčlenjevanju in torej razumevanju ter so dostopna zgolj slušnemu in njemu ustreznemu čustvenemu dožemanju. Zato je popolnoma odveč v njih iskati korelate drugim pojavom in drugih področij miselnega ali čustvenega območja. Glasba ni in ne more biti »vesela«, »žalostna«, »vedra«, »resna«, i.p.; vsi ti izrazi so le opisi in pripodobne za neke, z besedo nepopisljive značilne njene lastnosti, ki zamorejo, v ustreznih okoliščinah, vzbuditi analogna občutja, ne da bi jih ustvarjale. Za vse to pa je potrebna poslušalčeva pripravljenost, predati se domnevnim glasbenim evokacijam, ki lahko sprožijo v njem vrsto senzacij, ki si jih je bil sam ustvaril ali pa drugje navzel; nobena tonska vrsta, noben zvok, najsi je še tako iznajdljivo sestavljen, nobena oblika, če je še tako dognana in preračunana, ne more sama po sebi sugerirati določena razpoloženja ali občutja, če niso le-ta v poslušalcu že skrivaj prisotna. Glasba jih v takšnih primerih le podpre in ojača — od skrajne obupanosti pa do borbene samozavesti z vsemi vmesnimi odtenki na skoraj vseh področjih, kamor sega človeška domišljija in z njo najčešče in najože povezana domišljavost. Zmožnost, oplajati fantazijo in jo prikazovati v najpestrejših osvetlitvah, je ena najbolj očitnih in prepričljivih lastnosti glasbe; vsakokrat pa predpostavlja določeno, a mersko nedoločljivo stopnjo poslušalčeve pripravljenosti in vobče glasbene dovzetnosti, ki pa ni kakšna konstanta, temveč niha od primera do primera, zavisna od nešteto nanjo vplivajočih dejavnikov.

* *

Kompozicijska tehnika, kakor jo predočuje v ločenih delovnih metodah nauk o kompoziciji z vsemi dopolnilnimi nauki, je slednjič v evropski umetni glasbi, prežeti s tradicijo, neizbežno konservativna in tudi samo kot takšna učinkovita. V drobnem sektorju obsežnega gradiva zanjo je priučljiva v ozko odmerjenem slogovnem kalupu, preko katerega

v bistvu ne sme seči, če naj ohrani glavno estetsko vodilo »pestrosti in enotnosti«. Prav zato ni stalna, temveč se ravna po razvojnih obdobjih, temelječ na večstoletnih izkustvih in prilegajajoč jih stilnim spremembam brez globljih utemeljitev. Nekatero slogovno značino se ohranjajo in učinkujejo skozi daljša obdobja in se včasih skoraj nezapazno nanovo ponavljajo, ko jih je teorija že zdavnaj obsodila na pozabljanje. Takšen primer je — da navedemo zelo prikritega — srednjeveški »tonus peregrinus« — nota »b« (hes), ki je bila dopustna pri sicer vseskozi diatoničnih cerkvenih (starih) tonalitetah in je ta svoj privilegij mogočno ter učinkovito izrabljala. Da poiščemo nam najbližji primer: v slavnem Gallusovem motetu »Ecce quomodo moritur iustus« je v tretjem taktu refrena znamenito mesto njegovega nastopa kot akordičen fundament na drugem zlogu besede »memoria«, koder nastopa (funkcijsko razložena) druga subdominanta (S) v izogib zabranjenega tritonusa, ki bi nastal, če bi se tod oglasila pričakovana dominantna. Ta, splošno uporabljani harmonični efekt je v svoji presenetljivosti še dandanes (v tradicionalni harmoniji) učinkovit in ga najdemo do današnjega dne (poljudno izbrana sta primera iz napitnice v operi »Cavalleria rusticana« Pietra Mascagnija in iz opere »Ero s onog svijeta« Jakova Gotovca; še laže jih je najti v jugoslovanski, zlasti hrvaški folklori, kjer je običajen kot tako imenovana »miksolijska septima« — že teoretik Hugo Riemann je o tem pisal). Najmočnejše pa je podobno vztrajanje na neobrabljivih obrazcih v plesni glasbi: polka, valček, pa tudi blues in fox se ohranjata pri življenju izključno le s takšnimi tradicionalnimi ritmičnimi (a še bolj metričnimi) formulami, ne da bi zato zastarela. Strah pred zastaranjem je tudi sicer v glavnem zgolj strah pred lastno praznoto in nedomiselnostjo: največji mojstri glasbe ga niso nikoli poznali, kakor jih tudi niso motile reminiscence in celo plagiati lastnih, pa tudi tujih del in prepogostni so pojavi vsakovrstnih citatov v motiviki, pa tudi v večjih odlomkih; različno osvetljenje pač odvzame želo — a tudi za takšno početje je potreben talent, ki edini ga more opravičiti.

* *

Do kraja preteklega stoletja je veljal običaj, da so teoretiki razlagali (bolj ali manj točno) muzikalne pojave, ki so jih v svojih delih priobčili komponisti; le-tem je šla pravica, iznajti nove kompozicijske prijeme, sebi (in s tem seveda tudi drugim) poiskati nove izrazne ali tehnične prijeme, skratka, vse, kar so kasneje znanstveniki opredelili pod prožni in za marsikaj pripravljeni izraz »slog«. V našem veku pa se je vrnil obratni postopek, po katerem teoretiki, ki so kaj pogosto brezuspešni skladatelji, predpisujejo nove, bodočnost obetajoče »stile« ter jih, ponajveč z močnim prizvokom spekulacije, vsiljujejo predvsem stremljivim začetnikom. V takšnem ravnanju ni jamstva, da se nadarjenost razvije po lastnih poteh, pač pa kar preveč priložnosti, da se posameznik pri-

ključi že obstoječim avantgardnim skupinam, zataji svoje značilnosti ter se prilagodi, oziroma podredi predpisanim, v svojem krogu veljavnim doktrinom, od katerih si — s pomočjo požrtvovalnih somišljenikov — obeta uveljavljenje v malo in nalašč slabo poučenih plasteh poslušalcev, ki imajo le malo ali prav nič lastne sodbe in so oplašeni od množičnega pritiska trdno organiziranih novatorjev. To je vesplošen pojav, ki negativno vpliva na celotno glasbeno življenje, v katerem se močneje opira na brezbržno stremljivost, kot pa na izdatno nadarjenost. Tako nastajajo tjavdan kompozicijske šole, ki ubirajo svoje uspehe po zvezah in zvezdicah in z njimi slepijo naivno vanje verujoče umetnostne adepte.

Slogovna vprašanja, ki so raznetila glasbene duhove, ustvarjalne, po-ustvarjalne in sprejemalne v našem stoletju brez primere močneje kot kdaj koli poprej, so pravzaprav v bistvu postranska in ne posegajo globlje v izraznost glasbe, temveč ostanejo na njenem površju, kajti slednjič odločajo njene vsebinske odlike in ne njena zunanja oblika, niti način njenega izražanja, temveč zgolj njena imanentna vsebina. Definicija glasbene vsebine je teže določljiva, četudi je vsakemu za glasbo dojemljivemu poslušalcu a priori jasna. To je njena komunikacijska estetska prvina, ki je ni moč niti primerjati z vsebino drugih umetnosti, še manj pa se dá z besedo popisati. Čeprav se takšni poskusi ponavljajo od vekov na veke, so vsi le metaforični popisi in primerjave, ki si jih lahko vsak prilagaja po sebi. Zgodovina nas o tem prepričljivo podučuje: kar je v zgodnji srednjeveški glasbi veljalo kot »angelsko petje« — nesporno superlativ izraznosti —, je slišati danes le še kot nebogljen poskušanje in poslušalcu, ki ne pozna zgodovinskega odnosa, komaj kaj pové, nikakor pa ne tistega, kar je medlo pričakoval. To nesoglasje med besedno razlago in dejansko izraznostjo glasbe je danes prav tako zijoče, kot kdaj koli, in nepripravljen koncertni obiskovalec ne bo našel med dejanskim obleganjem Leningrada ter nanj nanašajočo se Šostakovičevo »Leningrajsko simfonijo« prav tako nobene prepričljive zveze, kot med Beethovno simfonijo »Eroica« ter Napoleonovim vzponom, četudi je morda skladatelj mislil nanj in ga želel tonsko upodobiti. Konkretno se to ni in se ne bo nikdar moglo zgoditi, kajti glasbena izraznost je popolnoma abstraktno omejena na ozko izbrana, prvenstveno čustvena področja ter ji je vsaka konkretizacija in uporabljivost v določenem konkretnem smislu zgolj le pripisana ali celó podtaknjena. S takšno ugotovitvijo so spodnešena tla vsem poskusom besedne, v obče človeško življenje prenešene razlage, ki se je konec preteklega stoletja tako oprijela slehernega glasbenega dela, da se je še danes ne znajo otresti običajni hemeneutični komentarji pri izvedbi ali napovedi učinka izvedenih del. Želja, poiskati eminentno glasbeni vsebini ustrezno priliko iz drugih, besedni razlagi dostopnejših področij (takšna dostopnost je bržčas v premem razmerju s konkretnostjo v poštevh prihajajočih primerjav) je nasilna in nikdar ne zadene pravega bistva glasbe,

temveč si poišče le cenejše nadomestilo od drugod v skoraj neizpolnjivem prizadevanju, s tem olajšati »razumevanje« obravnavane glasbe. Domneva, da je glasba »razumljiva«, je zmotno; ona ne meri na človeški »razum«, temveč je kategorija zase, ki jo zapopade le tisti, ki ima »posluh« zanjo, seveda ne le zunanji posluh za razlikovanje tonov in splošnih glasbenih »pritiklin«, kot so ritem, dinamika, agogika i. p., temveč tenki, prodornejši sluh za njeno značilno in neposnemljivo izraznost, ki je ni moč nadomestiti z besedo ali barvo, četudi se rada veže z obema. Mlademu skladatelju ne pritiče trud, da bi s toni podal neke konkretne podatke: takšen napor bi bil brezsmiselna potrata, ker je cilj nedosegljiv, ali pa, v primeru sodobnih naporov okrog tako imenovane »konkretne« glasbe, nevredno igrakkanje z zgolj fizikalnimi, umetnostno nezanimivimi pojavi. Glasba ima lastno, nikjer drugod prisotno vsebino z lastno, še popolnoma neproučeno (morda neproučljivo, vsekakor pa nepriučljivo) zakonitostjo, ki so se ji vsi resnični ustvarjalci, samorastniki tako kot izšolani, radi podvrgli, ne da bi se lovili okrog njenega bistva. Odstopanje od tega načela pomeni vdor nemuzikalnih — prvenstveno literarnih — tokov v njeno izrazito, zgolj muzikalno življenje, ter nekaj nerazčiščene sentimentalnosti, ki bi želela prepojiti glasbo z značilnostmi drugih, tudi neumetniških področij.

Prav iz takšnih teženj je nastal nekakšen lov na sloge, ki je močno zavrl samostojno glasbeno življenje tako v produkciji, kot v reprodukciji, in se slednjič skoraj neizkorenljivo usidral v glasbeno znanost ter potlej zlasti od te strani močno vplival na vse glasbeno življenje našega veka. Pretirano poudarjanje in precenjevanje slogovnih elementov se je že sorazmerno kmalu razpaslo v umetnostni zgodovini, zlasti na likovnem polju, ter se odtod preneslo na druga, zlasti literarna in slednjič še na muzikalna področja. Proučevanje slogov, temeljiteje izraženo s tujko »stilistika«, je zavaljo prilično lahkega rokovanja zavzelo tako rekoč ključne pozicije, zlasti glasbene kritike, ki je s tem pridobila zelo uporabno ročico, za katero je bilo potrebno manj muzikalnosti kot verbalne okretnosti. Tudi skladateljem je v primerih nedostatne kritične samostojnosti in ustvarjalne zavesti prišla prav kot pripomoček za uveljavljanje, kajti vsaka »nova« struja je bila slednjič toliko časa nova, dokler je ni izpodrinila nova »nova«, ki je bila v bistvu le cenena varianta prejšnje »nove«. Tako se je znašla sodobna glasba v toku mod, kar ni isto, kot če bi sledila vekovnim duhovnim pokretom, kot so bili v preteklosti n. pr. renesansa, barok, romantika i. p. Menjavanje slogov je mnogo površnejše, kot je bilo nekoč izpolnjevanje humanističnih slogovnih idealov: le-ti so zahtevali popolno posvetitev vseh duhovnih sil novim, vsaj brezizjemno prepričljivim nalogam, medtem ko posnemanje modnih kreacij ne terja posebnih miselnih naporov, temveč le podreditev muhastim geslom brez samostojnega precenjevanja. Takšno početje je ceneno in lahko posebno za tiste, ki jim je podrejevanje pod tujo miselnost lažje, kot pa bi bilo samostojno ukrepanje: zato živi danes — in ponajveč dobro — mnogo več skladateljev, zgnetenih pod določeno geslo,

kot kdaj koli preje, saj je uspeh gesla zagotovilo za njih vse. Od tod tudi
srdita borba, zabeljena s prezirom in s preganjanjem »krivovercev« kot
ob časih mračnjakov, v edinem naporu, uveljaviti »svoje« geslo, ki utili-
tariščno obeta, za čemer težita posameznik in njegova skupnost.

Jean Philippe Rameau, Traité de l'art de l'organe (1722)
Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (1819)
Dr. Hugo Preuss, Die Verfassung des Deutschen Reichs (1871)

Viktor Gollancz, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Ernst Curtius, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)
Karl Kraus, Die Welt als Wille und Vorstellung (1911)

Johann Joseph von Groll, Die Welt als Wille und Vorstellung (1725)
Luis Chomón, Die Welt als Wille und Vorstellung (1830)
Julian Huxley, Die Welt als Wille und Vorstellung (1922)
André Gide, Die Welt als Wille und Vorstellung (1925)
Dr. Hugo Preuss, Die Verfassung des Deutschen Reichs (1871)

IZBOR KNJIG IZ POSAMEZNIH KOMPOZICIJSKIH PODROČIJ

I. HARMONIJA

Jean-Philippe Rameau: Traité d'harmonie réduit à ses principes naturels. (1722)

Arthur Joachim von Oettingen: Das duale Harmoniesystem. (1913)

Dr. Hugo Riemann: Handbuch der Harmonielehre (1920)

Die Natur der Harmonik (1882)

Systematische Modulationslehre (1887)

Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (1920)

Das Problem des harmonischen Dualismus (1905)

Vincent d'Indy: Cours de composition musicale, I. knjiga, 6. poglavje, L'Harmonie (1912), z dodatkom: 100 Leçons d'harmonie

Ernst Kurth: Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik (1913)

Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan (1920)

Kolektiv avtorjev I. I. Dubovski, S. V. Jevsejev, I. V. Sposobin in V. V. Sokolov: Učbenik harmoniji (1956)

Razna področna dela in študije avtorjev **Ernst F. Richter, Simon Jadassohn, Simon Sechter, Josef Bohuslav Foerster, Joseph Marx, Kurt Weigl, Nikolaj Rimski-Korsakov, Anton S. Arenski, P. I. Čajkovski, Charles Koechlin, Georg Capellen, Théodore Dubois, Arnold Schönberg, Alois Hába, Paul Hindemith, Ernst Titel**, i. dr. Jugoslovanski: **Fran Lhotka, Milenko Živković, Natko Devčić, Lucijan M. Škerjanc**. Nekateri od naštetih avtorjev so napisali tudi učne knjige iz elementarne teorije: večina se jih opira na tradicionalno harmonijo in prinaša le prav malo novih pogledov; posamezniki se omejujejo na ože omejena področja (Ernst Kurth, Georg Capellen, i.dr.). Strnjene »nauka o najnovejših stremljenjih v harmoniji« še ni.

II. KONTRAPUNKT

Johann Joseph Fux: Gradus and Parnassum (1725)

Luigi Cherubini: Cours de contrepoint et de fugue (1830)

Johann Heinrich Bellermand: Der Contrapunkt (1862)

André Gédalge: Traité de la Fugue (1901)

Dr. Hugo Riemann: Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts (1914)

Ludwig Bussler: Der strenge Satz (1905)

- Stephan Krehl:** Kontrapunkt (1908)
Vincent d'Indy: Cours de composition musicale, II. knjiga 1. del (1912)
G. G. Berardi: Il contrapunto (1923)
G. Konjus: Kurs kontrapunkta strogog pisma v ladah (1930)
Knud Jeppesen: Kontrapunkt (1935)
 Der Palestrinastil und die Dissonanz (1925)
Ernst Kurth: Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917)
S. S. Skrebkov: Učbenik polifoniji (1956)
Franjo Lučić: Polifona kompozicija (1954)
L. M. Škerjanc: Kontrapunkt in fuga, I, II (1952, 1956)
 K temu analize in študijske izdaje avtorjev **Hugo Riemann, Ferruccio Busoni, Bruno Muggelini, Alfredo Casella, Arnold Schering, Heinrich Schenker, Blanche Selva, Marcel Dupré, i.dr.**

III. OBLIKOSLOVJE

- Dr. Hugo Riemann:** Grosse Kompositionslehre I—III (1902)
André Hoideir: Les formes de la musique (1956)
Vincent d'Indy: Cours de composition musicale I, III (1903, 1933)
Hugo Leichtentritt: Musikalische Formenlehre (1920)
Ludwig Bussler: Musikalische Formenlehre (1913)
Georg Nestler: Die Form in der Musik (1954)
Jacques Handschin: Musikgeschichte im Überblick (1964)
Vlastimir Perišić — Dušan Skovran: Nauka o muzičkim oblicima (1961).
L. M. Škerjanc: Oblikoslovje (1966)
 Splošna glasbeno-zgodovinska in leksionalna dela ter analitični pripomočki, naštetih v knjigi L. M. Škerjanc, Oblikoslovje (str. 73).

IV. INSTRUMENTACIJA

- Obsežen seznam bibliografskih virov za »Nauk o instrumentih« navaja knjiga »**L. M. Škerjanc, Nauk o instrumentih**«. Dodati je še standardna dela:
Hector Berlioz: Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes (1844) z dopolnilom »L'Art du chef d'orchestre et les nouveaux instruments« (1856)
Charles-Marie Widor: La technique de l'orchestre moderne (1905).
 To delo je drugo dopolnilo k prvemu, čigar novi, nemški priredbi sta oskrbela **Richard Strauss** (1905) in **Felix Weingartner** (1904).
Nikolaj Rimski-Korsakov: Principes d'orchestration (1896—1908)
Charles Koechlin: Traité de l'orchestration (1940)

V. KOMPOZICIJA

- Poleg literature iz posameznih kompozicijskih disciplin velja še omeniti standardna dela:
Anton Reicha: Traité de haute composition musicale (1824—1826)

Adolf Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition (1837—1847)

Dr. Hugo Riemann: Grosse Kompositionslehre (1901—1913)

Vincent d'Indy: Cours de composition musicale, I—III (1903—1913)

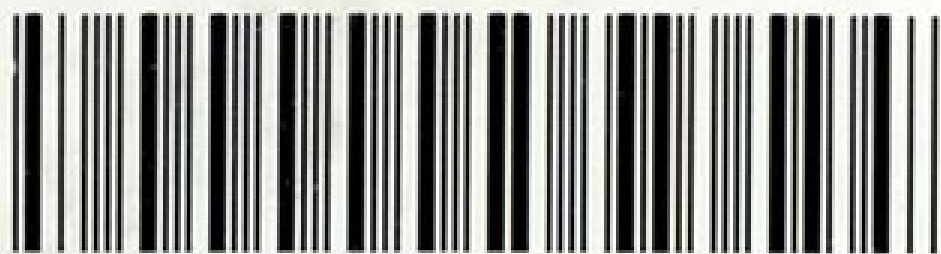
L. M. Škerjanc: Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa (1963)

Neštetim splošnim delom je dodati področne študije in analize, članke v velikih enciklopedijah in slovarjih (Lavignac, Fasquelle, Larousse, Scholes, Riemann, Einstein, Sachs, Fabbri, i.p.) ter specialna, zgodovinsko-estetska dela, kakor tudi biografije in priložnostne študije in razprave.

V S E B I N A

Uvod	5
I. Ritem, dinamika in agogika	17
II. Zapis (notacija)	23
III. Melodija in kontrapunkt	27
IV. Harmonija	31
V. Gradnja in oblika	38
VI. Izvedba	63
VII. Slog	73
VIII. Vsebina in izraz	79
IX. Meje tehničnih in izraznih možnosti	87
Izbor knjig iz posameznih kompozicijskih področij	95

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA



00000037504

VSEBINA

2	Uvod
17	I. Ritem, dinamika in asimetrija
23	II. Taksis (notacija)
27	III. Melodija in harmonija
31	IV. Harmonija
38	V. Gradnja in oblikovanje
63	VI. Izvedba
73	VII. Sloj
79	VIII. Vsečina in izraz
87	IX. Moje tehnične opombe
92	Izbor knjig iz posameznih področij

L. M. Škerjanc

KOMPOZICIJA

Založila

Državna založba Slovenije

Za založbo

Ivan Bratko

Natisnilo

ČGP Delo, Blasnikova tiskarna

Ljubljana 1971



