

KONEC GLASBENE PARODIJE?

Hellmut Federhofer (Mainz)

Raznoliki glasbeni in zvočni pojavi, ki jih je prineslo 20. stoletje, kakor tudi vse večje raziskovanje preteklih glasbenih kultur in izvenevropske folklore, kažejo prastaro vprašanje »Quid sit musica?« v novi luči. Zdi se, kot da so padle dosedanje meje in da se odpirajo neslutene možnosti. Pesem »Ich fühle Luft von anderen Planeten« Stefana Georgeja, ki jo je Arnold Schönberg v zadnjem stavku godalnega kvarteta op. 10 dal pevskega glasu, je postala geslo celotnega avantgardnega tabora. Predvsem je revolucionaren nov odnos do forme. Če se je doslej kril pojem glasbenega dela večinoma s pojmom glasbe, pa je treba sedaj o njem na novo razmisliti, tako da ga lahko kar se dá jasno postavimo nasproti drugim pojmom kot so glasbena, zvočna in akustična tvorba, kar na primer priporoča Z. Lissa.¹ Skupina mlajših ameriških strokovnjakov se ukvarja z razmerjem med »musicology and the musical composition«, pri čemer izkazuje posebno pozornost zgodovinskemu razvoju, ki ga predstavlja »the concept of the piece«.²

Da je kategorija glasbenega dela kot celovitega glasbenega procesa, ki se ga dá z notami fiksirati, ponoviti in identificirati, v bistvu produkt Zahoda, in da še nikakor ne predstavlja popolno območje tega, kar se imenuje glasba, je seveda že zdavnaj znano in zlasti z izsledki etnomuzikologov dokazano. Vendar je novo to, da se mnogi produkti avantgarde ne dajo opredeliti kot glasbena dela. Kaj so potem ti? Poskušali so napraviti paralelo z glasbenimi tvorbami folklorne, ki prav tako večinoma niso glasbena dela. Paralela zajema vsekakor le zunanjo pojavo, ne pa tudi njenega pomena. Osnova folklornih glasbenih tvorb je etnično družbeno vezana melodična, ritmična ali zvočna vzročna struktura, ki jamči smisel in razumljivost neskončnega števila variant za določeno narodnostno skupino. Takšna umetnost pozna božanske ali bogovom podobne stvaritelje glasbe in glasbenike, vendar praviloma nikakršnih skladateljev. V avantgardnih tvorbah, ki prav tako dovoljujejo izvajalcem prepuščeno raznolikost variant in postavljajo skladatelja v ozadje, nadomešča vzročno strukturo miselni, po paraznanstvenih načelih na eksperiment usmerjen proces. Eksperimentalni karakter stopa v ospredje tudi v avantgardnih kompozicijah, ki takšnih variant ne predvidevajo. Zgradbo in zvočni potek ne določa nekaj čutno danega, ampak izmišljeni red, pri čemer manjka družbena vez. V tem se načelno razlikujejo

¹ Lissa Z., *Über das Wesen des Musikwerkes*, Musikforschung 21, 1968, 162. Nadalje prim. Feil A., *Musikmachen und Musikwerk*, *ib.*, 7 in dalje.

² Current musicology 5, 1967, 49 in dalje; *ib.*, 1968, 85 in dalje.

folklorne glasbene tvorbe od zvočnih pojavov, ki jih je ustvarila avantgarda. Z. Lissa opredeljuje skladbe eksperimentalnega značaja, ki ne ustrezajo nikakršni glasbeni predstavi, kot »ludistični« tip. Zanje bi bilo po njenem mnenju bolje, da jih »v okviru tradicionalnega koncerta« ne izvajamo.³ Tudi G. Albersheim govori o »ludističnih« tvorbah, npr. aleatorike, ki jih vzporeja z različnimi drugimi igrami.⁴ Vendar je dosti prehodnih pojavov, katerih opredeljevanje je težko, ker deloma še sledijo tradicionalnim principom gradnje, a jih že deloma tudi opuščajo, kar je morda najbolj jasno razvidno v Schönbergovem opusu.

Neposredno preden je sprejel dvanajststonsko tehniko, je Schönberg zavrgel nasprotje konsonance in disonance. Vendar je pri tem obdržal v določenem smislu tradicionalna motivična, ritmična in dinamična oblikovalna sredstva, na primer tudi v klavirskih skladbah op. 19, od katerih bo št. 3 še pozneje obravnavana. Zdi se, da skladbe te vrste v veliki meri zavajajo v zmoto,⁵ ki jo sicer opazujemo v glavnem pri programski glasbi, kar pa namerno varanje še stopnjuje. Prav to potrjuje naslednji poskus, ki ga je zasnoval skladatelj in muzikolog Hans Gal in izvedel na neki ameriški univerzi s približno štiridesetimi študenti glasbe. Isti poskus je bil ponovljen na muzikološkem oddelku Gutenbergove univerze v Mainzu, januarja 1969 z magnetofonskim posnetkom izvirnika v obsežnejši in nekoliko modificirani obliki, a s podobnimi rezultati. Poskusa se je udeležilo 53 študentov in študentk glasbe, rojenih v letih 1937 do 1950, pri čemer je bilo težišče na letnikih po 1945; le en sam udeleženec poskusa je imel že štirideset let. Večina jih je istočasno obiskovala državno glasbeno visoko šolo v Mainzu. Potek poskusa in njegov rezultat je bil takle:

Na magnetofonskem traku so predvajali deset kratkih klavirskih skladb, ki so trajale približno deset minut; njihovi skladatelji niso bili navedeni. Da bi se te bolj vtisnile v spomin, je bil isti posnetek dvakrat ponovljen. Tako so omenjeni študentje iste kompozicije poslušali v istem redosledu vsega skupaj trikrat. Zatem je sledilo na vprašalniku osem vprašanj, ki jih tu ponavljamo skrajšano: a) Ali so kompozicije znane? Če ne, kdo so domnevno avtorji (za vsako skladbo je stal v vprašalniku kvadrat, ki ga je bilo treba v primeru pritrditve prečrtati)? b) Kakšen je bil vtis? c) Ste občutili skladbe stilno enotne? d) Če ne, med katerimi skladbami ste ugotovili neke stilne razlike? e) Ste ugotovili med kvaliteto skladb razliko? f) Če ste jo, med katerimi? g) Ali dajete posameznim skladbam prednost iz drugih razlogov? h) V pritrdilnem primeru navedite, katerim skladbam in zakaj?

Drugi vprašalnik, ki je bil dodan prvemu, se je nanašal izključno na osebo udeležencev poskusa. Tu je pretežna večina udeležencev poskusa odgovorila na vprašanje »Kateri sodobni ali nedavno umrli skladatelji so dobro znani?« z večimi imeni znanih avtorjev kot Bartók, Berg, Blacher, Boulez, Bresgen, Cage, Egk, Erpf, Genzmer, Heiss, Henze, Hessenberg, Hindemith, Kagel, Ligeti, Messiaen, Nono, Orff, Penderecki, Schönberg, Stockhausen, Stravinski, Webern. Na nadaljnja dodatna vprašanja, ki niso v zvezi s tu predvajano glasbo in se glasijo: »sta vam dodekafonija in serijsna glasba znani?«, »ju res dobro poznate?«,

³ Lissa Z., *ib.*, 182.

⁴ Albersheim G., *Ludus atonalis*, Musikerziehung 22, 1968/69, zv. 4.

⁵ K temu prim. še Wallek A., *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt a. M. 1963, 379.

»jo sami izvajate?«, pa je odgovorilo sedem udeležencev poskusa (št. 1, 5, 24, 36, 40, 51, 53) pozitivno. Vendar se je pokazalo, kar so potrdili tudi ostali poskusi,⁶ da ni bilo mogoče ugotoviti nikakršne kakovostne razlike med njihovo sodbo in sodbo ostalih glasbenikov, kar lahko preverimo s pomočjo spodaj navedenih rezultatov.

Od desetih skladb so skladbe št. 1—4 in 6—10 delo Hansa Gala, medtem ko je št. 5. Schönbergova in sicer tretja iz Klavierstücke op. 19, ki je nastala še pred obdobjem dvanajsttonskega sistema. Smisel poskusa je bil v tem, da se je Hans Gal prizadeval pisati skladbe podobne vrste kot je omenjena Schönbergova. Pri tem je izbor posameznih tonov v veliki meri prepustil slučaju, le da je pazil, da se je kar se dá izogibal konsonantnih sozvočij.⁷ Medtem ko ne vemo in tudi nič ne kaže, da Schönberg svoje klavirske kompozicije ne bi pojmoval kot umetnine ali vsaj kot resno nameren poskus, pa predstavljajo vse skladbe H. Gala prav nekaj nasprotnega. S pomočjo poskusa naj bi se dognalo, ali je mogoče ugotoviti razlike med Schönbergovo skladbo in tistimi skladbami, ki jih je napisal Hans Gal, in katere naj bi tu bile. Da bi kakorkoli že ne vplivali na poskusne osebe, je ostal namen poskusa prikrit.

Kako so reagirale poskusne osebe na trikratno predvajanje prej omenjenih desetih skladb?

Iz odgovora na vprašanje a izhaja, da ni nobena od poskusnih oseb poznala ali prepoznala Schönbergove klavirske skladbe, pri čemer je bila nevednost osnova za udeležbo pri poskusu. Kot domnevni avtor je bil Schönberg v celoti

⁶ Prim. R. Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, str. 133 in dalje, nadalje Weltek A., *Expériences comparées sur la perception de la musique tonale et de la musique dodécaphonique*, Sciences de l'Art 3, Paris 1966, 156 in dalje.

⁷ S pismom z dne 24. septembra 1968 je Hans Gal (Edinburgh) sporočil avtorju med drugim: »Enkrat sem napravil eksperiment, ki lahko dá objektivno, vsaj v eni stvari odločilno pojasnilo: ali ima določena vrsta glasbe komunikacijsko sposobnost, to je, kateri poslušalci jo vselej lahko razumejo kot smiselni jezik. Pred osmimi leti sem bil v Združenih državah in sem imel med drugim dve predavanji na glasbenem oddelku univerze v Clevelandu. Tam so zahtevali, naj posvetim eno od teh predavanj problemom dvanajsttonske glasbe, za katero so se menda študentje in učitelji posebno zanimali. Ker od svoje zahteve niso odstopili, sem prinesel s seboj magnetofonski trak, na katerem je bilo v moji izvedbi 13 kratkih klavirskih skladb. Ena od teh je bila Schönbergova, ostale pa so bile docela brezvezne improvizacije, ki sem jih spravil na papir tako hitro, kot sem le mogel pisati, pri čemer me je vodila težnja, da te ne bi imele nikakršne muzikalne, harmonske ali drugačne zveze. Poslušalci so morali izjaviti, katero od teh skladb, ki so numerirane s številkami 1 do 13 imajo za »pravo«, to je Schönbergovo. Trak sem predvajal dvakrat z navodilom, naj napravijo beležke in pri drugem poslušanju svojo odločitev preverijo. Rezultat je bil, da sta se od približno 40 poslušalcev odločila za »pravo« skladbo dva (kar je bilo daleč pod odstotkom, ki odgovarja verjetnosti); tisti, ki so se odločili za pravo skladbo, so priznali, da so bili popolnoma nevedni in so pač eno izbrali, ne da bi pri tem dosti razmišljali. Smešnost diskusije, ki je sledila, si lahko predstavljate; edini zanesljiv rezultat je pač bil, da me tja ne bodo več povabili na predavanje.

Eksperimenti takšne vrste bi bili vsekakor primerni, da najdemo objektivne osnove za presojo: ali ima namreč lahko glasba te vrste sploh kakšno zvezo z umetniškim izražanjem. Zdaj že dolgo časa ugotavljam, da stojimo nasproti uspešni revoluciji ogromne večine, večine brez talenta iz vseh dežel, ki ji je uspelo razvrednotiti prave kvalitete glasbe. Temu ustreza tudi dejstvo, da je v vseh deželah brez števila »skladateljev« takšne vrste, ker je povsem umljivo, da pride na vsakega, ki ima talent, 100.000 takšnih, ki nimajo talenta, pač pa ambicije.«

imenovan le petkrat, vendar brez navedbe številke kompozicije. Oseba št. 24, ki je navedla, da sta ji dodekafonija in serialna glasba dobro znani in da ju tudi izvaja, je omejila svojo domnevo na »zgodnje Schönbergove skladbe«. Razen tega je bil Schönberg imenovan v trinajstih odgovorih kot domnevni avtor poleg enega ali več komponistov kot so Bartók, Berg, Debussy, Eimert, Genzmer, Hauer, Henze, Hindemith, Honegger, Milhaud, Skrjabin, Stravinski, Webern. Pri tem je bil napravljen štirikrat poskus opredelitve kompozicij:

Poskusna oseba št. 2: 1 pozna romantika, 3 eventualno Skrjabin, 5 pozna romantika, 6 impresionizem, 8 moderna, 9 eventualno Schönberg, 10 moderna. Poskusna oseba št. 8: Schönberg (2, 8, 10), Hindemith (1, 3, 5), Hauer, Eimert.

Poskusna oseba št. 34: 1 Debussy, 5 Schönberg, 6 Genzmer, 8 Hindemith, 10 Schönberg.

Le zadnja poskusna oseba se je odločila pri št. 5 konkretno za Schönberga, je pa dala prednost št. 10, ki jo je prav tako pripisovala Schönbergu (»povzemanje teme, hitra imitacija se menjata znotraj glasov, skladba učinkuje z ritmom lahkotno in ljubko«). V ostalih odgovorih, od katerih pa noben ne vsebuje Schönberga, so imenovani še drugi avtorji kot Badings, Berio, Biala, Fortner, Maderna, Stockhausen, Toch, Zimmermann. V petih odgovorih so domnevali enega samega neimenovanega skladatelja (»skladatelj dvanajsttonske glasbe«, »sodoben skladatelj«), v treh odgovorih »dunajsko šolo ali njen bližnji krog«, »skladatelja 20. stoletja«, »iztekajoči se ekspresionizem in serialno tehniko«. Ena od poskusnih oseb je mislila, da je prepoznala v avtorjih »novejše eksperimentatorje.«

Na vprašanje b je odgovorilo 18 poskusnih oseb v bistvu pozitivno, 16 pa negativno; ostali so se vzdržali glasovanja ali so bili nevtralni. Naj navedemo nekaj izrazitejših sodb (številka poskusne osebe v oklepaju): »ugajalo ne glede na to, da je atonalno in da ni spoznavna nobena forma; zanimive zvočne barve« (št. 9); »vse skladbe so bile ekspresivne in bogate na razpoložljivih« (št. 22); »nekoliko nenavadno, ampak dobro, moderno« (št. 29); »nekoliko čudno, toda z večkratnim poslušanjem je zanimanje rastle« (št. 34); »zelo tuje, toda ne negativno. Vtis skladb se ni izboljšal, kar se dogaja sicer pri moderni glasbi« (št. 42); »žal mi ni mogoče domnevati avtorja, gotovo pa spada vseh deset skladb skupaj in so od istega skladatelja. Še spoznavna jasna načela gradnje, sicer predvsem vpliv romantike, vendar poskuša skladatelj nove zvočne efekte; večkrat se zdi, kot da bi se drobilo steklo. V celoti: pozitivno!« (št. 51). Druge pozitivne sodbe se omejujejo na ugotovitve splošnega značaja kot »pozitivno« (št. 2); »po ponovnem poslušanju bolj razumljivo. Ostanki romantične harmonije (posebno št. 3)« (št. 4); »čisto zanimive skladbe« (št. 10); »zelo različno; nekatere skladbe so mi bile prav všeč (št. 2, 3, 4), ostale pa so brez izrazitejših značilnosti, premalo invencije, preveč racionalno« (št. 26); »nekaj prav interesantno« (št. 40); »skladbe so mi večji del zelo ugajale« (št. 31); »nobena skladba ni povsem slaba« (št. 49).

Od negativnih sodb naj še navedemo: »zdi se, da gre za atonalno glasbo, katere umetniške kvalitete za enkrat ne morem priznati. Zdi se mi, da izhaja ta glasba iz razumskega mišljenja in tako zajema le en del človeka« (št. 8); »poslušanje del samo te vrste deluje utrujajoče, preveč izumetničeno, prehladno, enostransko poudarjanje intelekta« (št. 18); »zelo enolično. S konsekvantnim poskusom, da se nič ne ponovi, se prav tako, ker stalno prihaja nekaj novega, vzbuja vtis enakomernosti, kot da bi se stalno ponavljalo eno in isto« (št. 23);

»moderno, zveni nekoliko zmedeno, noben prvorazredni komponist, morda dvanajststonska tehnika« (št. 16); »epigonsko, večinoma neenotno, posebno proti koncu, celotni vtis je boljši proti koncu« (št. 5); »utrujajoče« (št. 33); »atonalna, skonstruirana glasba« (št. 12); »zelo pusta, skonstruirana glasba« (št. 20); »prazno, brez pomena« (št. 21); »ne prevzame« (št. 27); »pretežno dolgočasno« (št. 43).

Na vprašanje c je odgovorilo 37 oseb z da, 14 z ne, dva sta se glasovanja vzdržala. Na vprašanje d je bilo le 14 izjav. Izrazitejše so naslednje: »Kompoziciji 3 in 4 sta v primerjavi z drugimi veliko bolj romantični« (št. 42); »št. 3 je nekoliko ‚romantična‘ št. 8 je motorično baročna, št. 2 ima elemente jazza, št. 10 je ena najboljših skladb« (št. 49); »stilno enovito: 1 in 5; nasprotje k tema 8 in 10« (št. 2); »zdi se, da spadajo št. 3, 5, 9, 10, št. 1, 2, 4, 8 kakor tudi št. 6 in 7 stilno skupaj« (št. 19); »na primer kompoziciji 5 in 10; obe sta bili sicer polni disonanc, vendar se zdi, da je št. 10 stilno enovitejša« (št. 11); »1, 2, 3, morda tudi 5 nekoliko drugače kot ostale, sicer pa so bile skoro vse kompozicije neenotne in je zato takšna sodba težka« (št. 5).

Na vprašanje e ni ugotovilo 35 poskusnih oseb nikakršne kakovostne razlike, medtem ko jih je 17 odgovorilo pritrdilno; ena oseba se je vzdržala glasovanja. Odgovori na to in na naslednje vprašanje f, ki sta bili osrednji vprašanji poskusa, zaslužijo posebno pozornost. Tu so zbrani vsi odgovori na vprašanje f, v katerih je omenjena Schönbergova kompozicija (peta skladba): »dobra kvaliteta: 1, 5, 9 zaradi močnega izraza« (št. 2); »med 1, 3, 5, 10 in ostalimi učinkujejo 1, 3, 5 in 10 bolj zaključeno« (št. 12); »1, 3, 5, 9 so bile bolj zaključene, zdelo se je, da so imele en motiv« (št. 29); »skladbe 3, 4 in 5 imajo po mojem mnenju še večjo kvaliteto kot ostale zaradi jasno zaznavne žalostne (!) melodije« (št. 31); »3 in 5 se mi zdita tonalno vezani (3 in 9 izrazni), recitativni; 6, (7), 8 in 10 so kazale imitacijo in podobne načine gradnje« (št. 1); »3, 5, 9 in 10 na eni strani, 6 in 7 na drugi strani kakor tudi 1, 2, 4, 8 v redosledu navzdol iz formalnih in kompozicijsko tehničnih razlogov« (št. 19); »št. 8, št. 10 opazna tematična konstrukcija, št. 5 močno ekspresivno obarvana akordska tehnika, št. 2 učinkuje zelo zmedeno« (št. 18); »1, 2, 3, 5 čisto slabe, psevdoharmonične, okorne, pogosto omledne, slabi sklepi, 4, 8 nekoliko boljše, 9, 10 prav dobri, precej enotni, posebno 9« (št. 5). Ostali odgovori na vprašanje f zadevajo izključno dozdevne kakovostne razlike med kompozicijami Hansa Gala. Te lahko tu izpustimo, čeprav so glede vprašanja ustvarjanja zmotnih sodb o vrednosti prav tako zelo informativne.

Na vprašanje g jih je 24 odgovorilo z ne, 28 z da, le-ti pa so se zato tudi izjasnili na vprašanje h. V 6 odgovorih na vprašanje h je omenjena tudi kompozicija št. 5. Ti odgovori se glase: »8 in 10 zaradi jasnega oblikovanja, 5 zaradi izrazne vsebine, druga polovica skladb je bila nekoliko boljša, menda zato, ker smo se nanje navadili« (št. 1); »1, 5, 9 (močnejši notranji izraz)« (št. 2); »Skladbe 1, 3, 5, 9, 10 so se zdele enovitejše; ta vtis pri drugih ni bil tako močan« (št. 11); »št. 3 preglednejša, enako tudi št. 5, ker je tema deloma razločnejša, medtem ko je pri nekaterih drugih, predvsem hitrih stavkih le težko zasledovati tematske skupine« (št. 8); »6, 8, 10, ker jih občutimo v načinu kanonov, 3, 5 ugajale so zvočne barve, razen tega melodija nad akordi močno izrazna« (št. 9); »3, 5, 9 zaradi njihove melodične (pogostejše postopna kot pri drugih, mehkejši akordi posebno pri 3), 8, 10 zaradi uporabljanja imitacije, lažje dojemljivi kot ostale« (št. 37). Vsi drugi odgovori na vprašanje g so dajali prednost tej ali oni Galovi

kompoziciji z ali brez navedbe razlogov, ne da bi omenili št. 5. Tako daje na primer poskusna oseba št. 19 prednost kompoziciji 10 s pripombo: »Ko bi Bach živel leta 1920, bi ena izmed njegovih invencij morda tako zvenela.«

Od zgoraj navedenih poskusnih oseb št. 1, 5, 24, 36, 40, 51, 53 so na vprašanje c odgovorile tri z da, tri z ne, ena pa z da in ne. Na vprašanje e so odgovorile tri pozitivno, štiri pa negativno. Schönbergovo skladbo omenjata le št. 1 in 5 (primerjaj ustrezne gornje odgovore na posebna vprašanja).

Pozornost vzbudi visoko število 18 poskusnih oseb, ki so se pozitivno izjavile glede Galovih skladb in jih vrednotile kot umetniško izpoved. Domnevati smemo, da pri tem rezultatu ni izključiti strahu, da bi v primeru odklonitve nekdo veljal za nazadnjaškega, staromodnega, konservativnega in reakcionarnega, čeprav je bila anonimnost v vsakem primeru zajamčena.

Zatem je sledil še drugi krajši poskus z istimi klavirskimi kompozicijami v istem redosledu in s prejšnjim posnetkom. Pri tem je bilo udeleženih 39 poskusnih oseb prvega poskusa in še 7 študentov glasbe, v celoti torej 46 oseb. Iste skladbe so bile ponovljene dvakrat. Spet so razdelili vprašalnik, v katerem je bilo rečeno, da je 9 skladb Galovih, ena skladba pa Schönbergova. Vprašanja so se tokrat glasila: a) Katera skladba je po vašem mnenju Schönbergova? Zakaj? b) Vam vse skladbe enako ugajajo oziroma ne ugajajo? c) Ako ne, zakaj?

Na vprašanje a 14 udeležencev poskusa ni odgovorilo ali pa so izjavili, da niso zmožni odgovoriti. Ostali so domnevali Schönbergovo kompozicijo (5) v naslednjih skladbah (v oklepaju ustrezno število poskusnih oseb, ki so se odločile za številko, ta vsakikrat stoji spredaj): 1 (3; vendar je omahovala ena oseba med 3 in 10); 4 (0); 5 (3; v to število je vključena tudi ena oseba, ki je priznala, da je v času med prvim in drugim poskusom poslušala Schönbergove klavirske skladbe, a med ostalimi tudi to skladbo; nadalje je ena oseba omahovala med 5 in 9); 6(2); 7(1); 8(5); 9 (dve osebi sta omahovali med 1 in 9 oziroma 5 in 9; glej pod 1 in 5); 10 (11; od teh enkrat z vprašanjem; nadalje je omahovala ena poskusna oseba med 3 in 10; glej pod 3). Za št. 5, za Schönbergovo skladbo, rezultira torej število, ki se približuje meji slučaja (= 3.2). Pripombe poskusnih oseb, ki so se odločile za 5, so se k vprašanju a glasile: »morda št. 5, ker se po zvočni barvi in harmonskem oblikovanju nekoliko razlikuje« (št. 35); ista oseba je seveda odgovorila na vprašanje b z da. »Št. 5 me spominja na neko skladbo, ki sem si jo enkrat zaigrala iz knjige *„Das Musikwerk: 400 Jahre Klaviermusik“*«⁸ (št. 39). Na vprašanje c je ista oseba izjavila: »Skladbe s spevno melodijo, kot št. 3 ali 5 so mi bolj všeč«. Tista oseba (št. 33), ki je omahovala med 5 in 9, je pripomnila: »5: dvodelna, povzemanje motivov, ekspresivna, 9 ekspresivna«; pri vprašanju c je označila 3, 5 in 9 kot »dobre«. Presenetljiv je visok odstotek za 10. Pripombe so se glasile: »po mojem mnenju edina ‚kompozicija‘, ki ne krši stroge dodekafonije, razen tega kompozicijsko dobro uspela« (št. 7); »zdi se, da je tu dvanajsttonska tehnika najbolj konsekvntno uporabljena (mnogo skokov, nobenega tonalnega centra, nikakršne bitonalnosti)« (št. 38); »domnevam, da je 10. skladba Schönbergova, ker se zdi, da gre tu za serišno kompozicijo, pri kateri je serija precej razločno slišna in strogo izpeljana« (št. 29).

⁸ Gre za publikacijo *400 Jahre europäischer Klaviermusik*, Köln o. J. (= *Das Musikwerk* 1), ki ga je izdal W. Georgi; tam objavljeni primer Schönberga je zaključni del iz op. 19, št. 2.

Rezultat bi si lahko razložili na podlagi lahko spoznavne uporabe imitacije in očitne stilne sorodnosti te skladbe s triom menueta iz Schönbergovega op. 25.

Na vprašanje b jih je odgovorilo 23 z da in 21 z ne, medtem ko sta se 2 vzdržala. Na vprašanje c se je izjasnilo skupno 18 poskusnih oseb. Tu naj posredujemo le tiste pripombe, ki se nanašajo na Schönbergovo skladbo, v kolikor jih že nismo navedli zgoraj: »skladbe 3, 4 in 5 so mi še bolj všeč kot ostale« (št. 8); »1, 5, 10; 5 iz zvočnih razlogov« (št. 44); »1, 3, 5 in 9 mi osebno bolj ugajajo« (št. 13); »pri nekaterih skladbah je gradnja jasneje spoznavna (3, 5, 7, 10), medtem ko ostale sprva ne kažejo zelo jasne zveze« (št. 29). Zadnji osebi sta se odločili pri odgovoru na vprašanje a za 10. Poskusna oseba št. 43, ki se je odločila pri vprašanju a za 3 ali 10, je pripomnila k vprašanju c: »Marsikaj se mi zdi kot igrakkanje in vprašujemo se po smislu«.

Rezultat se v bistvu krije z rezultatom, ki ga je dosegel Hans Gal pri svojem, v Združenih državah izvedenem poskusu.⁹ Oba poskusa potrjujeta domnevo, da pri določeni glasbi 20. stoletja ni več spoznati razlike med predlogo z resnim namenom in samovoljnim posnemanjem.

To dá misliti in izplačali bi se še nadaljnji poskusi v tej smeri, ki bi jih napravili tudi s tonalno glasbo. Razlikovati bi bilo treba med posnemanjem stila z resnim namenom in parodijo. Za oboje je v tonalni glasbi neskončno število primerov. Posnemanje stila velikih mojstrov je, kot je znano, ustvarjalo šole. Tudi na starejše stile so zavestno navezovali, tako že v času baroka na stylus antiquus, ki je kot prima pratica ostal živ predvsem v katoliški cerkveni glasbi do srede 18. stoletja. Še J. J. Fux si je prizadeval, da bi se v delu Missa canonica kar se dá približal svojemu z najbolj visokozvenečimi besedami hvaljenemu vzoru Palestrine. Večkrat je treba izdelati zelo težke raziskovalne metode, da moremo razlikovati med vzorom in posnetkom. V isto območje spada problem pristnosti, ki vključuje za vso starejšo glasbo do 19. stoletja še mnogo odprtih vprašanj, kar dokazuje že bežen pogled v rubriko dvomljivih del v okviru tematskih katalogov velikih mojstrov. Pa tudi parodij najrazličnejših vrst ne manjka.¹⁰ Najznamenitejša primera utegneta biti Mozartova skladba Musikalischer Spass KV 522 in Beckmesserjevo nenamerno popačenje Waltherjeve hvalnice v Wagnerjevih »Mojstrih pevcih«. Naj bo že namen parodije smešenje nekega stila ali kaj drugega, je vselej njen smisel v tem, da jo kot takšno spoznamo. Kot je dokazal poskus, pa ravno to z Galovimi skladbami ni bilo doseženo. Te niso niti resnonamerna imitacija niti parodija, ki teži za zavestnim kršenjem stilnih načel ali kompozicijskih pravil. Nasprotno, na njeno mesto stopa čisto samovoljnost glede izbora tonov, sicer morda z namenom, da osmeši določeno vrsto glasbe, toda brez sproščujoče moči dovtipnosti, ki je parodiji lastna. Kar ni več parodično, pa je izgubilo svoj smisel. Resnoba in parodija sta tako isto, namreč nesmisel.

S tem bi bil takšen stil prepričljivo ovržen in oznake stil, tudi le v negativnem smislu, sploh ne bi več zaslužil. Toda takšen ugovor skoraj ne bi več zalegel pri avantgardistih, ki častijo prav tisto, kar je absurdno in imajo to za znak protesta proti tradiciji, za osvoboditev človeka od vsake sile — kamor spada

⁹ Prim. opombo 7.

¹⁰ Storck K., *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*, Oldenburg 1910.

tudi hierarhični red tonalitete —, kratkomalo za edino možnost sodobnega izraza. »Poženite operna gledališča v zrak« kliče Pierre Boulez,¹¹ Edward T. Cone pa citira J. Cagea, ki je svoj položaj takole očrtal: »I don't claim that what I am doing is music, or art- or that it has any value. I maintain only that it is an activity, and that it is the one in which I happen to be engaged at present«.¹² Z drugimi besedami: »We are confronted by an attack on the whole concept of art. If the attackers win, not only the work of art as we know it but art itself may disappear«.¹³ Herbert Eimert zahteva povsem odkrito, da opustimo razlikovanje med akustičnim in muzikalnim poslušanjem in da tvegamo korak k »pazljivemu, koncentriranemu in ostro razpoznavajočemu poslušanju.«¹⁴ In le s tem je možno povezovati avantgardne zvočne figure, ki niso niti glasbena dela niti glasbene tvorbe. Kdor si hoče priboriti dostop k njim po tradicionalni estetski slušni orientaciji, se bori zaman, ker ga vodijo napačna slušna pričakovanja. Šele stalno zamenjavanje različnih slušnih ravni rodi tesnobno vprašanje: ali je to sploh še umetnost? To vprašanje pa je brez pomena, ker ga ni treba postavljati in se ga tudi postavljati ne more. Če se glasbenozgodovinski prikazi različnih ravni krčevito prizadevajo napraviti takšne glasbene tvorbe 20. stoletja dostopne estetskemu razumevanju, da bi s tem izsilili domnevno zvezo s tradicijo, je to prav tako nesmiselno početje, kot znana in propagandistično vodena teza, po kateri se je treba na to le navaditi.¹⁵ Izza nje se skriva iz romantike abstrahirana izkušnja, da gredo veliki umetniki kot vidci in preroki pred svojim časom, izkušnja, ki je dovolj anahronistična in ki jo prenašajo na današnji čas in položaj. Rezultat je lahko v najboljšem primeru formulacija z oznako »kot da« (izraz filozofa Hansa Vaihingerja). Pač pa bi bila naloga glasbene zgodovine 20. stoletja, da pokaže, katera glasba uvaja odcepitev od muzikalnega poslušanja in preorientacijo k tistemu »ostro razpoznavajočemu poslušanju«, ki ga zahteva Eimert in ki se bo končno radikalno izvršila v avantgardni paramuziki druge polovice 20. stoletja.

Odklon od estetskega poslušanja se odraža v glasbenem delu. Kjer do tega pride, pa je pojem glasbenega dela in seveda tudi pojem mojstrovine brez pravega pomena. V takšnih prehodnih situacijah, ko se postavlja zahteva do obeh slušnih ravni, pa je nevarnost prevare posebno velika. To je pokazal poskus. Kajti Schönbergovo delo stoji tako kot skoro nobenega drugega skladatelja, ki še zasluži to ime, na razpotju. Mnogi elementi ga še povezujejo s tradicijo, medtem ko sta se dvanajsttonska tehnika in predhodna svobodna atonalnost, v območje katere spada tudi demonstrirana skladba št. 3 iz op. 19, od nje dokončno odločili. Možnost zavestnega dožemanja posameznih oblikovnih elementov poslušalcu varljivo prekrije dejstvo, da tu celotna zvočna pojava muzikalnemu poslušanju ni več pristopna.

¹¹ Melos 34, 1967, 429 in dalje.

¹² Current musicology 5, 1967, 107.

¹³ Ibid.

¹⁴ Eimert H., *Nachruf auf Werner Meyer-Eppler*, Rückblicke, Wien 1962, 6 (= vrsta 8).

¹⁵ Kulenkampff H. W., *Neue Musik und Publikum*, Hör zu, 1969, frankfurtska izdaja, št. 2, 36. Prim. še Wellek A., istotam, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, 256 in dalje. Nadalje Federhofer H., *Der musikalische Genuss als ästhetisches Problem der Gegenwart*, = Szabolcsi-Festschrift (v tisku).

Ta na kratko skiciran razvoj postavlja uganke, za reševanje katerih vsekakor ni pristojna muzikologija, ampak sta pristojni psihologija in sociologija. Najprej bi se morali vprašati, kakšno funkcijo naj ima tisto poslušanje, ki ga zahteva Eimert in ki se srečuje z množico zvokov in šumov. Te vse lahko zelo dobro slišimo, ne da bi vedeli, zakaj jih pravzaprav moramo poslušati. In čemu prav v 20. stoletju, ko pa je bila že zdavnaj pred elektronskim proizvajanjem zvoka in šuma tisočletja možnost ustvarjati pojave zvoka in šuma z drugimi sredstvi, katere so dejansko tudi proizvajali predvsem s pomočjo tolkal? Problem bi bil zdaleč bolj enostaven kot je, ko bi avantgarda delala tisto, kar si ljudje našega časa želijo. Vendar se, kot vsakdo ve, prav to ne dogaja. Človeštvo se očitno noče ločiti od muzikalnega poslušanja, katerega banaliziranj se niti ne izogiba, zavedajoč se, da je cena tega hlepenje po uživanju in kič. Razne takomenovane znanstvene teorije, od katerih nobena ne prepričuje, skušajo priti v tej navidezno brezupni situaciji avantgardi na pomoč. Kritično stališče do njih je treba zavzeti na drugem mestu. Že pojem avantgarde ni trden. Predpostavlja, da ji nekaj sledi, namreč množica poslušalcev, ki je sprva še manj pripravljena sprejemati. Kar sledi avantgardi, pa je vselej spet nova avantgarda, medtem ko masa poslušalcev resne in zabavne glasbe zasleduje to igro le na robu, večinoma nenamerno v radiu in časopisni kritiki.

Ko hočemo priti ob tem vprašanju do sodbe, utegne biti manj uspešno, če analiziramo avantgardne zvočne tvorbe kot pa njihove ustvarjalce in interese, njihove namere in eksperimente. Spregledati tudi ne smemo dejstva, da se dá problem avantgarde brez kritike družbenih razmer, po katerih je ta pogojen, in le ob samem zvočnem fenomenu še najmanj razumeti in rešiti. Upravičeno ugotavlja Z. Lissa, da se pri zvočnem izražanju, ki ga tu obravnavamo, osredotoča zanimanje na metode. »Osnova ustvarjalnega procesa se premika v smeri znanstvenih operacij. Važno in vredno je iskanje nove konstrukcije ali novega gradiva, ne pa umetniški učinek.«¹⁶ Kdor novo smer sproži in finansira, je znan. »Ko bi ne bilo radijskih postaj, bi bilo za novo glasbo še težje, da jo ljudje sploh slišijo.

Mecensko delo v Münchenski »Musica viva« in hamburškem »Neues Werk« ter drugih obsežnih ciklih je ustvarilo sodobnim komponistom in njihovim stvaritvam prave trdnjave.«¹⁷ Iste ustanove dajejo neprestano naročila za kompozicije. Razmerje mecen — umetnik živi v demokraciji dalje v povezavah, ki so paradokсне in jih je deloma težko spoznati. Vanje so vključeni pogosto tudi politiki brez smisla za umetnost, ki dajejo od davkov dotacije za kulturne namene, upravni in prosvetni uradniki (neredko pravniki), s katerimi se politiki posvetujejo, kritiki in novinarji, ki ne izkazujejo vselej glasbenih sposobnosti, pa se pogosto odločajo za nekaj šele po premišljanju, glasbeniki, ki se zanimajo za eksperimente, tonski inženirji itd. Ta sekundarna struktura in ne poslušalec nosi avantgardno zvočno tvorbo. Gre za postopek manipuliranja, danes tudi pri tradicionalni glasbi. Verjetno bi sicer bile mnoge kulturne institucije kot npr. dunajska Državna opera, Salzburški festival in še večina drugih festivalov v svojem obstoju resno ogrožene ali pa bi sploh prenehale obstajati. Po mojem

¹⁶ Lissa Z., *ib.*, 172.

¹⁷ Schimmig W., *In Berlin ist die Neue Musik auf dem Vormarsch*, Allgemeine Mainzer Zeitung z dne 13. I. 1969, str. 13.

mnenju bi bilo vredno preveriti, kaj bi še danes tudi brez manipuliranja obstajalo. Mislim na tradicionalno glasbo in ne na avantgardno, ki se je šele porodila iz manipulacijskih postopkov. Takšen poskus pa znanosti ni dan. Tako bi morala še tembolj dognati možnosti in meje dojemanja s pomočjo slušnih poskusov. Samo to je bila namera, za katero sem v razpravi sledil.

SUMMARY

If, up till now, the concept of a musical work has, in the main, coincided with that of music, then it is necessary to revise the concept so that it compares as sharply as possible with other concepts, such as musical, acoustic and tone structures. Many products of the avantgarde cannot be classified as musical works. These, like the products of folk tradition, allow an abundance of variants left to the will of the performer and put the composer into the background. However, the structural pattern is here replaced by a mental process which directed through semiscientific principles tends toward experiment. The experimental character also comes to the foreground in avantgarde compositions where such variants are not foreseen. The construction and succession of sounds are not determined by something perceptibly there but by an abstractly conceived order, resulting in a total lack of social connection. And therein lies the principle difference between the musical structures of the folk tradition and the sound phenomena created by the avant-garde. Nevertheless, there are many transitional phenomena which are difficult to classify because they partially follow traditional principles of structure and partially reject them. This is perhaps most clearly seen in the works of Schönberg.

Although Schönberg discarded the contrast between consonance and dissonance before he invented dodecaphony, he did retain to some extent the traditional means of creating form through the use of motifs, rhythms and dynamics, as for example in his piano compositions Op. 19. Pieces of this kind have a strong tendency to succumb to the intentional fallacy which can mainly be observed in programme-music, and this is even increased by intentional deception. The experiment invented by the composer and musicologist Hans Gal and carried out with 40 students of the department of music at the University of Cleveland confirms just this. In this experiment Hans Gal reproduced on tape thirteen compositions: one of these compositions was by Schönberg and the others he composed himself. The point of the experiment lies in Hans Gal's endeavours to write compositions of a similar kind to those of Schönberg in which the choice of individual tones was to a great extent left to chance, although Gal was careful enough to avoid consonances as much as possible. Whereas there is no indication that Schönberg didn't regard his piano composition as a work of art or at least as a serious experiment all the compositions of Hans Gal are in complete contrast. The experiment should show whether it is possible to discern differences, and if so what differences, between the composition of Schönberg and those written by Hans Gal. After the tape had been reproduced twice the audience had to state which of the 13 compositions was by Schönberg. The result was that of the 40 listeners only two chose the correct composition.

The same experiment was repeated in a more extensive and modified form in the Musicological Institute of the University of Gutenberg in Mainz with 53 musicological students. Ten short piano compositions were played back three times without their au-

thors being revealed. As in the former experiment all the compositions were by Gal, except the fifth piece which was Schönberg's Op. 19, No. 3. The audience were given a questionnaire with the following questions:

a) Are the compositions known to you? If not, who do you imagine the authors to be? b) What was their impression on you? c) Did you find the compositions stylistically homogeneous? d) If not, among which compositions did you note any stylistic divergencies? e) Did you feel any difference in the quality of the composition? f) If you did, among which? g) Do you have any preference for any of the compositions for any other reasons? h) If the answer is yes, which compositions and why?

From the answers to the question a) we see that no subject recognized or knew the piano composition by Schönberg. As the presumed author Schönberg was nominated only five times, but even then without the number of his composition being indicated. To question b) 18 subjects answered essentially positively and 16 negatively; the others abstained or gave a neutral judgement. Question c) was in 37 cases answered by yes and in 14 by no; there were 2 abstentions. Question d) resulted in only 14 opinions. In the answers to question e) 35 subjects indicated no difference in quality whereas 17 answered to the contrary; one subject abstained. Question g) was answered in 24 cases by no and in 28 cases by yes. However, it deserves attention that a considerably high number of subjects (18) gave a positive judgement on Gal's compositions and appreciated them as an artistic expression.

At any rate it is characteristic and significant that the results of this experiment also essentially coincide with those of the first experiment carried out by Gal in the United States. Both experiments confirm the assumption that it is not possible to differentiate between the serious model and arbitrary imitations in certain spheres. And the piano compositions by Gal are in fact neither serious imitations nor parodies which strive after a conscious violation of the stylistic principles or the rules of compositions; they are rather dominated by a completely arbitrary choice of tones. There is perhaps an intention to mock at a certain kind of music, but the liberating spirit which is a property of parody is absent.

Herbert Eimert demands quite openly that the distinction between acoustic and musical listening should be abandoned and that we venture a step toward alert and concentrated listening which is sharply diagnostic. The sound figures of the avant-garde being neither musical works nor musical structures can only be referred to by this kind of listening.

The task of musical history of the 20th century is, however, to show which music introduces the deviation from musical listening and needs the pre-orientation to that kind of listening demanded by Eimert.

The deviation from aesthetic listening is reflected in the musical work. Where it happens, the notion of a musical work and certainly that of a masterpiece breaks down. In such a transitional situation where both levels of listening are demanded simultaneously, the danger of an intentional fallacy is especially great. This is proved by the above experiment for Schönberg's works stand at the crossroads. They are on the one hand still bound by many elements to tradition but the dodecaphony and the preceding free tonality, to which the demonstrated piece, Op. 19 No. 3 also belongs, mean a final deviation from that tradition.