

FORMALIZEM IN EKSPRESIONIZEM V ESTETIKI
EVROPSKE GLASBE

Ivo Supičić

V času, ko je vladal etos z ekspresivnim pomenom grških modusov, ali ko so v drugih civilizacijah, kot npr. na Kitajskem, povezovali glasbene elemente s kozmičnimi pojavi in letnimi časi ali pa z obdobji človeškega življenja, kot na Javi,¹ je institucionalni značaj teh atributov glasbe onemogočal, da se o njih dvomi, da se jih obravnava izven osvojenih filozofskih sistemov, katerih del so bili.² Toda ekspresivni pomen se je pripisoval glasbi tudi v Evropi in se pripisuje več ali manj še danes. V 19., posebno pa v 20. stoletju se pri spoznavanju, razumevanju in vrednotenju glasbenega dela poudarja vse bolj drugotni pomen vprašanja izražanja izvenglasbene vsebine. Tako zastopa B. de Schloezer naziranje, da estetsko gledišče usmerja pozornost *izključno* na dano formo, torej na estetsko oblikovan glasbeni element dela.³ Po M. Schoenu ustrezajo bistvu v značaju umetnosti samo tisti činitelji estetskega iskustva, ki pripadajo *predvsem* formi.⁴ Ne glede na nianse v teh naziranjih je pri tem važno razlikovati sicer pravilno dajanje prednosti glasbenemu elementu in njegovemu preučevanju pri celotnem spoznanju in vrednotenju glasbenega dela od negiranja obstajanja ali možnosti izražanja neke izvenmuzikalne vsebine z glasbo, kar je neutemeljeno. Zdi se, da ni izvedel v svojih zgodnejših delih tega razlikovanja niti E. Souriau, ki je sodil, da imajo od vseh razmišljanj, ki so svojstvena filozofiji umetnosti — pa naj bi bilo ostalo še tako interesantno — znanstveno vrednost le tista, ki se nanašajo na striktno pozitiven študij forme.⁵ Nasprotno pa je pozneje Souriau naziranja, da je lahko glasbeno delo izraz izvenmuzikalne vsebine, pri čemer poudarja, da ni razloga, da se le glasbi vsiljuje neki *purizem*, ki se ga v drugih umetnostih ne ceni.⁶

Vendar je značilno, da pri negiranju izraznih in deskriptivnih sposobnosti glasbe večina avtorjev, ki zavzemajo formalistično stališče, ne

¹ Prim. Sachs C., *The Rise of Music in the Ancient World*, New York 1943, str. 110 in dalje.

² Prim. Francès R., *La perception da la musique*, Paris 1958, str. 252.

³ Prim. Schloezer B., de, *Introduction à J. S. Bach*, Paris 1947, str. 259.

⁴ Prim. Schoen M., *The aesthetic attitude in music*, Psychological Monographs, Princeton 1928, št. 39, str. 169.

⁵ Prim. Souriau E., *L'avenir de l'estétique*, Paris 1929, str. 36.

⁶ Prim. Souriau E., *O odnosu među umjetnostima*, Sarajevo 1958, str. 144.

upošteva poslušalca in činitelj doživljanja, ker ju imajo za element, ki je zunaj same umetniške aktivnosti, samih estetskih kriterijev. Po takšnem naziranju je vredna pozornosti samo umetnikova svoboda, ki rodi »čiste forme« in potemtakem zahteva, da se jo osvobodi mita ekspresivnosti in izražanja.⁷ V tem smislu je izjavljjal tudi Stravinski, ki je imel glasbo v bistvu za nesposobno, da karkoli (občutje, odnos, psihološko stanje, priroden pojav) izrazi, in ki je sodil, da je zloraba povzdigniti publiko v razsojevalca vrednosti glasbenega dela. Toda Stravinski je izražal v mlajših letih tudi drugačna mišlenja, tako na primer 1913, da je v *Sacre du printemps* želel izraziti sublimno rast narave, ki se obnavlja, globoko drhtenje univerzalne rasti, sakralni strah pred opoldanskim soncem...⁸ Ta in podobna mišlenja potrjujejo ne samo obstajanje različnih variant formalističnega pojmovanja glasbe, ali — kot pri Stravinskem — resne težave, da se formalizem dosledno brani, ampak tudi to, da ta predstavlja določeno omejevanje, izvršeno v imenu »čistosti« umetnosti in njene obrambe pred zunanjimi, umetnosti tujimi primesmi. Čeprav se formalizem lahko definira kot konцепцијa, ki izpodbija vsako možnost izražanja izvenmuzikalne vsebine z glasbo, a ekspresionizem kot konцепцијa, da je glasba sposobna izražati določeno izvenmuzikalno vsebino, obstajajo pri raznih avtorjih znatne razlike v formuliraju enega kot drugega pojmovanja, medtem ko poskušajo nekateri, kakor G. Brelet, ta pojmovanja sintetizirati in najti srednjo rešitev.⁹

Nekateri avtorji pa ne le priznavajo realnosti izražanja, ampak ji dajejo celo prednost. P. Dukas je imel izraz za bistveni element glasbe.¹⁰ J. d'Udine je enako smatral neko Bachovo fugo ali Mozartovo sonato kot neko stran Berlioza ali Wagnerja za »transpozicije« izvenmuzikalnih vsebin in doživljanj. Zastopati stališče, da so ti mojstri v njih iskali samo zvočne kombinacije, bi po tem avtorju pomenilo okrniti njihova dela in jim odvzeti del človeškosti, ki jih je napravila nesmrtna.¹¹ In M. d'Ollone je imel izražanje občutja v glasbi za nekaj nespornega.¹² H. Delacroix pa je sodil, da vsaka forma simbolizira občutja, tako da neekspresivne glasbe pravzaprav sploh ni.¹³ Nasprotno pa zastopajo drugi estetiki samo *prioriteto* izražanja, tako R. Arnheim, za katerega izraz ni dodatek neki posebni primarni perceptivni danosti, ampak je neposredni učinek globalnega delovanja glasbenega dela, medtem ko posameznosti fakture, razni formalni elementi, čeprav so sestavni del motiva ekspresije, ki jih zahteva, pridejo v drugi plan.¹⁴ Tem pretežno spekulativnim poskusom reševanja problema so se pridružili povsem umestno tudi prvi poskusi empirijskega

⁷ Prim. Francès R., *La perception de la musique*, str. 252.

⁸ Prim. Goléa A., *Esthétique da la musique contemporaine*, Paris 1954, str. 26—27.

⁹ Prim. Brelet G., *Le temps musical*, Paris 1949, 2 zvezka.

¹⁰ Prim. Dukas P., *Ecrits sur la musique*, Paris 1948.

¹¹ Prim. Udine J. d', *L'art et le geste*, Paris 1910, str. 195.

¹² Prim. Ollone M. d', *Le langage musical*, Paris-Genève 1952 I, str. 38.

¹³ Prim. Delacroix H., *Psychologie de l'art*, Paris 1927, str. 303.

¹⁴ Prim. Arnheim R., *The priority of expression*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, Cleveland 1946, zv. 8, št. 2, str. 106—109.

pristopa. Tako je svoj čas izvedel V. Lee med številnimi glasbeniki v Angliji, Nemčiji in Franciji anketo, ki je pokazala, da se je približno polovica opredelila za naziranje, da je glasba »samo glasba«, oz. polovica za to, da prenaša tudi nekaj izvenmuzikalnega.¹⁵ Zanimivejši so rezultati, ki izhajajo iz psiholoških eksperimentov, ki jih je zadnji čas izvršil R. Francès.¹⁶ Večina poslušalcev in glasbenikov, ki ne priznavajo zveze med glasbeno in izvenglasbeno vsebino, navajajo pri tem stalno kot razlog splošne estetske principe o značaju glasbe ali pa neko teorijo o samozadostnosti in specifičnosti forme. Ti večinoma ne trdijo, da take zveze niso sposobni odkriti. Včasih jo navzlic svojemu naziranju celo navajajo. Vendar imajo to za estetsko neopravičeno, nesmiselno in diletantsko užalitev glasbe. Iz tega je razvidno, kot sklepa Francès, da vplivajo na posamezna naziranja o izraznih sposobnostih glasbe splošna estetska pojmovanja in vzgoja posameznika. Ta aspekt problema je poskušal osvetliti zlasti L. Meyer, ki je poudarjal, da glasba dobiva izrazno in simbolično funkcijo samo pod pogoji, ki jih določajo zgodovinski in kulturni činitelji.¹⁷ Prav gotovo je namreč, da vplivajo na pojmovanje te funkcije širši družbeni aspekti, navade in mentaliteta časa. Omenili smo že skoro obvezen pristop poslušalca h glasbenemu delu v smislu izraznosti in simbolike v starih kulturnah Kitajske, Jave in antične Grčije. Tam je obstajal skoro normativni značaj estetske kontemplacije. Neki stari spisi o glasbi govore ne le, *kaj* je treba v glasbi odkriti in slišati, ampak tudi, *kako* je treba k posameznemu delu ali zvrsti pristopiti. Tako je bil način poslušanja in pristop h glasbi naznačen s celim filozofskim in religioznim kontekstom, z družbeno funkcijo in namenom glasbe v danem okolju. Bolj ali manj enako je bilo tudi z umetno glasbo v evropski civilizaciji.

V času, ko se je začela v Nemčiji oblikovati romantična koncepcija glasbene umetnosti, po kateri glasba ni le sestav tonov, ampak je tudi odkritje nečesa globokega in skrivnostnega v svetu in človeku, poslušajo Haydna in Mozarta, pa tudi Bacha s te perspektive. Takšno gledanje se je kazalo tudi v različnih nemških časopisih tega časa, približno med leti 1798 in 1805. Od tedaj začne ekspresionistična koncepcija prevladovati, temu ustrezno se tudi interpretira umetnost preteklosti.¹⁸ Toda že v 18. stoletju je bila ena izmed najpomembnejših tem glasbene estetike teorija o »afektih«. Čeprav je imel J. Ph. Rameau glasbo za fizikalno-matematično »znanost« (toni bi morali biti predmet preučevanja fizike, njihovi odnosi pa predmet raziskovanja matematike), je videl njen namen v tem, da ugaja in da vzbuja v človeku »strasti«. Podobno naziranje imata tudi J. Mattheson in J. A. Scheibe, kar v tedanji terminologiji pomeni, da mora glasba izražati določena občutja.

Če pozneje v 19. stoletju močneje poudarjajo formalne aspekte glasbe in se afirmira nekoliko formalističnih teorij, od katerih je najbolj

¹⁵ Prim. Lee V., *Music and its lovers*, London 1932, str. 28 in dalje.

¹⁶ Prim. Francès R., *La perception de la musique*, str. 254.

¹⁷ Prim. Meyer L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.

¹⁸ Prim. tekste, ki jih je objavljala od l. 1799 dalje Kantov učenec Chr. Fr. Michaelis v *Allgemeine musikalische Zeitung*.

izdelana Hanslickova,¹⁹ je tako med drugim zato, ker so romantične konceptije glasbenega izraza ne glede na sprejemljivo jedro pokazale tudi velike hibe in pretiravanje v tolmačenju dejstev. Razen tega izgubi umetna glasba v tem času dobršen del svoje dotedanje funkcionalnosti in postaja vse bolj samostojna aktivnost, ki se ne povezuje nujno z nekimi zunanjimi priložnostmi in izvenmuzikalnimi nameni, ampak se izvaja vse bolj v koncertni obliki kot koncertna glasba. Tej osamosvojitvi glasbe na družbeni ravni ustrezojo tudi teorije o njeni avtonomnosti na estetski ravni, ne samo glede na izvenmuzikalno vsebino, ki bi jo glasba morala »transponirati« v svoj lasten jezik, ampak tudi glede na druge umetnosti. Znano je sicer, da je Hanslick, ki je zastopal formalistično stališče, močno branil načelo avtonomije glasbene umetnosti v nasprotju s Heglovimi idejami o edinstvu vseh umetnosti. Močan prodor formalizma nastopi torej po polnem razmahu romantičnega ekspresionizma. Emancipacija glasbe na ravni družbene potrošnje in oblika izvajanja pa sta vplivali tudi na način poslušanja in pristopa k glasbenemu delu — samo kot glasbenemu, ne kot nosilcu nekega izvenmuzikalnega sporočila ali izvenmuzikalne vsebine. Ta proces se je nadaljeval in stopnjeval v 20. stoletju, ko tudi radio predstavlja glasbo v njeni »čistosti« in izključuje sleherni vizualni ali drug izvenmuzikalni okvir. V našem stoletju se je formalistična tendenca znatno razvila tudi pri mnogih glasbenikih, zlasti komponistih. Celo v znanstvenem tolmačenju glasbenih del preteklosti se postavlja akcent na formalne elemente, tako npr. pri Beethovenu na začetke politonalnosti, celo na elemente dodekafonije ali na harmonijo osnovano na intervalih kvarte, kar je delal Schönberg. Uvajanje človeškega glasu v IX. simfonijo bi govorilo npr. po mnenju Scherchena samo za potrebo, da se skladatelj zateče k različnim timbrom, ki so drugačni od zvočnih barv orkestra, a ne za izrazno namero.²⁰ Med Mozartom in Beethovnom bi bile samo razlike v glasbenem »jeziku«, to je v načinu pisanja, tehniki, osebnem stilu, kar je treba razumeti izključno kot pogostost določenih melodičnih shem.²¹ Dejansko pa obstajajo tudi druge globlje razlike, ki presegajo te elemente.

Napaka vseh takih in podobnih naziranj je v tem, da generalizirajo, da so ekskluzivna in da zavoljo enega principa ali celo realnosti zmanjšujejo vrednost ali prisotnost drugih načel in dejstev. Napaka je tudi v tem, da niso dovolj poglobljena in da se pravilno ne razume niti samih pojmov forme in vsebine, da se ne uvidi, da predstavljajo samo dva aspekta iste umetniške resnice, zaradi česar jih je treba gledati v medsebojni povezanosti, da dobe tisto mesto, ki jim gre v določenih delih ali historičnih in stilnih okvirih (ne da se jim na splošno daje samo glavno ali izključno mesto). Nesporno je na primer, da je v obdobju klasike pozornost pretežno usmerjena na formo, v romantički na izraz. Vendar

¹⁹ Prim. Hanslick E., Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wien 1854.

²⁰ Prim. Scherchen H., Vom Wesen der Musik, Zürich 1946, str. 206.

²¹ Prim. Schloezer B. de, Sur le langage musical, Journal de Psychologie, Paris 1951, št. 1—2, str. 250 in dalje.

to niti najmanj ne pomeni, da je vsa klasična glasba neekspresivna ali pa da niso romantični izkazovali formi nikakršne pozornosti. Če je pretirano misliti kot je mislil P. Dukas, da diktirajo vsako novost glasbenega jezika imperativi, ki izhajajo iz potrebe po izražanju²², je tudi nepravilno naziranje, po katerem bi bil razvoj glasbe izključno omejen na novosti s področja tehnike, forme, ritma in harmonije. Ta je nekje pogojen po potrebah izražanja glasbene vsebine, a nekje — po njej — tudi izvenmuzikalne vsebine. Povsem elementarno in splošno znano je dejstvo, da skladatelji ne uvajajo tehničnih novosti vselej ali izključno zaradi njih samih.

Čeprav ni treba zmanjševati razlik v naziranjih, je gotovo, da te — kot je že omenjeno — izhajajo deloma iz nesporazuma in nerazumevanja, ki izvira morda še iz razprav v času Hanslicka, ki je odločno branil formalizem in postavljal nasproti Wagnerja in Liszta Brahmsovo ustvarjalnost. Toda v 19. stoletju problem glasbene izraznosti ni bil nov, le postavljal se je v povsem drugačnem družbenem, miselnem in čustvenem ozračju kot v 18. stoletju. V stoletju prosvetljenstva so o njem pisali M. P. G. de Chabanon, J. J. Rousseau, A. Morellet in J. Ph. Rameau v Franciji, J. A. Scheibe, J. J. Engel in J. Mattheson v Nemčiji in Ch. Avison v Angliji. Ta čas je sledil času, ko so klavsenisti s svojimi kompozicijami imitirali kokoši, kukavice, slavce in človeške temparamente, ko je Froberger »slikal« z glasbo ljudi in njihove značaje, Buxtehude pričaral prirodo in planete in Kuhnau biblijske prizore. To je bil čas omenjene teorije o »afektih«, razprav o »imitiranju« prirode v glasbi in s tem v zvezi tako imenovanega tonskega slikanja.

V tem času pa tudi pozneje ni imel skrajni in dosledni formalizem mnogo branilcev. De Chabanon je bil njegov prvi izraziti predstavnik v glasbenem svetu 18. stoletja in hkrati Hanslickov predhodnik. Poleg Hanslicka so ga v 19. stoletju zastopali še H. G. Nägeli, J. F. Herbart, G. Th. Rechner, R. Zimmermann in M. Lazarus, pozneje zlasti H. Riemann in F. Brenn. Nasprotno pa ima daljšo tradicijo ekspresionizem. Glasbo je imel za izraz človeka ali »imitacijo« njegovih duševnih stanj že Aristotel. Pozneje zastopa ekspresionizem za razliko od svojega sodobnika Boecija Kasiodor, ki podčrtava čutno in psihološko delovanje glasbe. Za njega kot kontemplativca ima glasba alegorični pomen, je simbolični izraz globlje harmonije duhovnega reda in izraz višjega, duhovnega sveta. Avtorji, ki so mnogo bližji našemu času kot J. J. Rousseau, A. Morellet, J. Ph. Rameau, J. Mattheson, J. A. Scheibe, J. J. Engel, Ch. Avison in W. H. Wackenroder v 18. stoletju ter J. G. Herder, L. Tiecek, F. Novalis, E. T. A. Hoffmann, F. Haasegger in H. Kretzschmar v 19. stoletju se strinjajo v naziranju, da glasba izraža ali da more izražati neko izvenmuzikalno vsebino. Razen preje navedenih estetikov našega časa so vprašanje glasbenega izraza še zlasti preučevali D. Cooke,

²² Prim. Dukas P., *Écrits sur la musique*, str. 123.

E. Ansermet in S. K. Langer, od katerih sta prva dva zastopala ekspressionizem, Langerjeva pa simbolizem.²³

Vendar ni še vse do danes uvedena v problem muzikalnega izražanja popolna jasnost, a prav tako tudi ne v terminologijo. V sodobni glasbeni estetiki se je v glavnem ustalila uporaba izraza *forma*, da se z njim označi estetsko oblikovan glasbeni element v kompoziciji. Tako se govori o melodični formi, o časovni in ritmični formi, o harmonski formi, kakor tudi kratkomalo o formi ali glasbeni formi. Pomen tega izraza je treba razlikovati od pomena besedi »glasbena forma« ali »glasbena oblika«, ki označuje strukturo glasbenega dela (npr. menuet, rondo, scherzo ali sirsé: suito, sonato, simfonijo itd.). Izraz forma tudi nima, kar se tiče pomena in estetske orientacije, ničesar skupnega z izrazom *formalizem*. Medtem ko je forma običajno estetsko dejstvo, je formalizem estetsko gledanje in koncepcija. Tako se tudi izraz *ekspresionizem*, ki označuje v glasbeni estetiki tisto estetsko pojmovanje, ki priznava glasbi moč izražanja določene izvenmuzikalne vsebine, ne sme enačiti s tistimi tokovi v moderni glasbi, ki jih imenujemo »ekspresionistične«. Enako ne smemo s temi smermi in z ekspresionizmom istovetiti izraza ali ekspresije na sploh kakor tudi ne ekspresivne glasbe, ki se je pojavila že zdavnaj pred »ekspresionistično« smerjo 20. stoletja. Dovolj je, da se v tem pogledu spomnimo del avtorjev, kot so Josquin des Prés, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo da Venosa ali Orlando di Lasso.

Nadalje je treba, kot smo že poudarili, razlikovati razne ekspressionistične in formalistične estetske zamisli: je več ekspressionističnih estetik, od katerih nekatere niso povezane z romantiko; prav tako pa ne obstaja samo eden, samo Hanslickov formalizem. Vendar se je problem glasbenega izraza postavljal dosti dolgo preveč ozko in izključeno. Ker ga je zanesla polemična vnema, je bil tudi sam Hanslick žrtev romantičnih pretiravanj, čeprav se je hotel prav proti njim boriti. Danes lahko pregledamo Hanslickovo estetiko, ki je v osnovi in celoti nesprejemljiva, v zadostni časovni distanci in če jo postavimo v zgodovinski okvir, očnimo bolj trezno in objektivno. Brez dvoma Hanslick ni imel prav, ko je zanikoval vsako možnost, da se z glasbo kaj izrazi. Vendar je imel prav, ko je oporekal mislim, da je glavni cilj vsakega glasbenega dela izražanje občutij. Takšno »sentimentalistično« koncepcijo je zastopal že J. Ph. Rameau, ki ni uvidel, da izražanje izvenmuzikalne vsebine na sploh, a navsezadnje tudi občutij, ni ali vsaj ni nujno namen vsakega glasbenega dela že zato, ker obstaja tudi čista glasba.

Nadaljnje važno razlikovanje se tiče namreč prav čiste in ekspressionsivne glasbe. Če jemljemo za merilo oziroma kriterij razlikovanja izrazno, ekspressionsivo vrednost glasbe, se nam vsiljuje osnovna razlika med *ekspressionsivo* glasbo, ki izraža neko izvenmuzikalno vsebino, in *čisto* glasbo, ki izraža izključno muzikalno vsebino. Če pa vzamemo za merilo razlikovanja značaj zvočnega vira, ki je določen za izvajanje glasbenega dela, se

²³ Prim. Cooke D., The Language of Music, London 1959; Ansermet E., Les Fondements de la musique dans la conscience humaine, Neuchâtel 1961, 2 zvezka; Langer S. K., O smislu u muzici, Zvuk, Beograd 1966, št. 69, str. 459—486.

pojavi osnovna razlika med *vokalno*, *instrumentalno* in *vokalno-instrumentalno glasbo*. Potrebno je tudi podrobnejše razlikovanje, kot je tisto med »absolutno« in »programsko« glasbo, ki ni niti zadostno niti precizno, medtem ko je nepravilno postavljati ti dve vrsti v medsebojno nasprotje. Izraz »absolutna glasba« je neprimeren že zato, ker ne moremo imeti nobene glasbe in niti enega glasbenega dela za absolutnega. Razen tega je nasproti absolutnemu pojmu relativnega, a o »relativni« glasbi se nikoli ne govorji. Prav tako je neopravičena uporaba besedi »čista« glasba za označevanje instrumentalne glasbe (ki bi bila torej v tem smislu »čista«, ker ni povezana z nikakršnim izvenmuzikalnim izraznim sredstvom, z besedo, kar je navadno v vokalni in vokalno-instrumentalni glasbi). Instrumentalna glasba je »čista« samo po značaju svojega zvočnega vira, kar seveda niti najmanj ne vključuje misli, da ne more biti ekspresivna. Potemtakem je povsem nevzdržno postavljati kot medsebojno nasprotje čisto in programsko glasbo, ki je posebna vrsta ekspresivne glasbe. Pogosto namreč površno zamenjujejo ekspresivno glasbo s programsko ali »dramatsko« glasbo in tako 1) kratkomalo imenujejo vsako glasbo ekspresivnega značaja kot programsko ali 2) imajo vsako glasbeno delo, ki je označeno z naslovom, za programsko glasbo ali pa 3) zastopajo naziranje, da je vsa vokalna ali vokalno-instrumentalna in še zlasti »dramatska« (operna, oratorijska) glasba izrazito ekspresivna, ker uporablja tudi izraznost besedi. Vendar so vsa ta naziranja docela netočna.

Predvsem je tudi čista glasba vselej v določenem ali ožjem smislu »izraz«: je izraz ustvarjalne osebnosti umetnika, čeprav ne izraža na konkreten in podroben način njegov izvenmuzikalni svet doživljanja; ta glasba izraža samo sebe in je na specifičen način »izraz« ali »odraz« svojega časa in okolja. Čeprav čista glasba ni izrazna *fenomenalno* glede na spoznavnost in poslušalca, pa je »izrazna« po svojem poreklu glede na svojega ustvarjalca, to je *ontološko*. Iz tega pa sledi, da čista glasba ni povsem umetna, cerebralna, tehnična ali šolska tvorba, ampak je v globoki in eksistencialni povezanosti z osebnostjo ustvarjalca, iz katere ne glede na tehnično in racionalno obdelavo na nek način spontano izvira. Če se temu ontološkemu-psihološkemu momentu doda fenomenalno-psihološki moment, ki je sposoben pričarati poslušalcu neko izvenmuzikalno doživljajno vsebino, čista glasba preneha biti čista in postane ekspresivna.

Zanimivo je, da je že de Chabanon formuliral argumentacijo proti fenomenальнemu izrazu (izvenglasbeni vsebini), ki je zelo podobna argumentaciji, ki jo je nedavno uporabil E. Gilson²⁴ in ki bi jo mogli v nekaj besedah strniti takole: ker razum in fantazija nista nikdar odsotna, je gotovo nemogoče poslušati glasbo, ne da bi pri tem na nekaj mislili; zato po transpoziciji sodijo, da glasba — glede na to, da nas navaja na neke misli — te misli tudi vsebuje in izraža, čeprav ni dejansko nič več kot skladno sestavljeni toni. Vendar ta na videz trdna argumentacija psihološkega značaja izhaja iz docela napačne osnove: nedopustno *izolira*

²⁴ Prim. Gilson E., Matières et formes, Paris 1964.

ustvarjalni akt od njegovega rezultata, glasbenega dela. Ona poudarja, češ da se pade v psihološko past transpozicije, kadar pripisujemo glasbenemu delu izražanje neke izvenmuzikalne vsebine. Ko priznavajo, da sta um in fantazija prisotna pri poslušanju, padejo predstavniki take argumentacije v isto psihološko past, toda na drugem področju in ne da bi uvideli, da *mutatis mutandis* uma in fantazije pri ustvarjalnem aktu komponiranja ni mogoče izključiti; nasprotno, da ta lahko, zlasti če umetnik to želi, vtisneta glasbenemu delu ekspresivni pečat, ki ga more poslušalec v mejah izraznih možnosti glasbenega jezika, ki seveda izključujejo svet pojmov in njihove preciznosti, močno in nedvomno doživeti. Čeprav glasbeno delo ohrani svojo nesporno avtonomijo, ga ne moremo docela odvojiti od človeškega, ne da bi prišli v nezdržne deformacije. Če je vslej bilo eno od trajnih poslanstev glasbe to, da izraža, tako poslanstvo tudi danes ne izgublja vrednosti in aktualnosti. Če pa se ga v današnjem času drugače pojmuje ali se ga v neki meri pozablja in deformira, je to čisto drugo vprašanje.

Ustvarjalnost Bacha je morda eden od najbolj ilustrativnih primerov razlike pojmovanja glede na problem izraza. J. Handschin je pokazal, da so v 19. stoletju pojmovali Bacha v glavnem kot predstavnika starega, izginulega sveta polifonije. Za Spitta in njegove učence je bil Bach predvsem brezkompromisni glasbenik, ki se ni brigal za izražanje občutij ali deskripcijo. Nasprotno pa sta na prehodu v naše stoletje A. Pirro in A. Schweitzer pojmovala Bacha kot glasbenika pesnika, ki ni zamudil niti ene same priložnosti, da skrbi za izraz in smisel, ki ga zahteva tekst, pri čemer se je podredil njegovemu smislu v glasbeni, tako vokalni kot instrumentalni fakturi.²⁵ Za Forkela je bil Bach izrazito utelešenje germanškega genija, medtem ko ga N. Dufourcq prikazuje kot avtentičnega naslednika romanske tradicije. Na Bacha se sklicujejo tudi sami skladatelji tako različnih orientacij, kot so Reger, Honegger, Stravinski in Boulez. Ko podaja J. Chailley ta različna pojmovanja Bacha, dodaja tudi svoje: primerja ga z Michelangelom na področju likovnih umetnosti in ga ima zaradi njegovih detajlnih, minucioznih obdelav teksta v ekspresivnem pogledu ne le za figuralista, ampak tudi za miniaturista glasbe. Dejansko sta Schweizer in Pirro ugotovila, da Bach ni bil samo velik arhitekt tonov, ampak da je glasbo prilagajal smislu teksta, to pa ne le ekspresivno, ampak tudi simbolično in deskriptivno. Čeprav, kot poudarja S. Langer, ne moremo jemati Bachovih ekspresivno-tehničnih postopkov za neki glasbeni zakon izražanja nasploh,²⁶ ima ta konцепциja odnosa tona in besedi pri Bachu splošen značaj. Medtem ko sta Pirro in Schweizer skušala to dokazati v glavnem z analizo njegovih kantat in koralov, je Chailley poskusil dokazati kontinuiteto te konceptije z analizo Bachovih pasijonov, pri čemer je opozoril, da pri Bachu ni manj eksprese in deskripcije kot pri njegovih sodobnikih, a da je vendarle zato

²⁵ Prim. Schweizer A., J.-S. Bach, le musicien-poète, Paris 1905 in Pirro A., L'esthétique de Jean-Sébastien Bach, Pariz 1905.

²⁶ Prim. Langer S. K., O smislu u muzici, Zvuk, Beograd 1966, št. 69, str. 476.

njih kvaliteta povsem različna. Bachov neprestani »komentar« teksta je povezan s takšno glasbeno invencijo, ki je po svoji izključno glasbeni vrednosti tako kvalitetna, zadostna in bogata, da opravičuje samo sebe in bi ustvarila muzikalno logično in dovršeno glasbeno delo tudi brez kakršnekoli intencije izvenmuzikalnega slikanja.²⁷ To pa ne pomeni, da ta invencija tudi dejansko ne slika. Ker je napisal *umetnost fuge*, ki ji je bil prvi cilj tehnična spretnost, je Bach postal za mnoge glavni in autoritativni argument v obrambi formalistične estetike in v zastopanju teze o »absolutni« glasbi in njeni »čistosti«, kot da je nečistost glasbe v tem, da se ustvarjalec izraža in da skozi njegovo delo prihajajo na dan emotivnost, pomeni in misli. Estetska nečistost je lahko samo v vulgarnem, neumetniškem tretiranju izraza in deskripcije, a ne v njih samih kot umetniško izvedenem principu.²⁸ V tej smeri izpričuje skoro vsa ustvarjalna estetika evropske glasbe, tako v svojih pozitivnih ostvaritvah kakor na področju svojih neuspehov. Ti neuspehi so bili ne zaradi tega, ker so hoteli z glasbo izražati izvenmuzikalno vsebino, ampak zato, ker so jo hoteli izražati na zgrešen način, tako kot to glasba s svojimi specifičnimi sredstvi ne more, ali zato, ker so *ekspresivni* smisel glasbenega dela postavljeni nad njegov *estetski* smisel in potem takem tudi nad njegovo vrednost.

Zasluga v osnovi nevzdržnih formalističnih pojmovanj je v tem, da so znala poudariti primat tega estetskega smisla in vrednosti, ki se ju ne sme iskati izven same glasbe. Zasluga v osnovi sprejemljivih ekspressionističnih pojmovanj pa je v tem, da so ohranila človeški in humanistični smisel glasbene umetnosti s tem, da so podčrtavala vrednost človekove prisotnosti v glasbenem delu.²⁹ Gotovo je nujno, da sodobna estetika preseže okvir, v katerem se je razpravljalo o glasbenem izrazu v času romantične. Potrebno je opuštiti simplicistične rešitve sentimentalizma in formalizma. Nujno pa je tudi revidirati concepcije, ki ne upoštevajo dovolj posebnosti glasbenega izražanja in temu dosledno avtonomen in specifični značaj glasbene umetnosti. Toda predvsem je želeti, da se izražanje izvenmuzikalne vsebine ne pripisuje glasbenim delom, ki te vsebine nimajo, in da se vsebina ne negira v tistih delih, v katerih je. Zgodovina evropske estetike jasno kaže, da sta radikalni formalizem kakor tudi radikalni ekspressionizem brez znanstvene podlage.

SUMMARY

Formalism can be defined as a conception which negates any possibility of expressing the contents which are outside the fields of music, by music. Expressionism can be defined as a conception which considers music capable of expressing definite contents outside the fields of music. Individual authors give very different definitions of the one and the other conception which range from extremism to an attempt to

²⁷ Prim. Chailley J., *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris 1963.

²⁸ Prim. Supićić I., *La musique expressive*, Paris 1957.

²⁹ Prim. Fubini E., *Linguaggio e semanticità della musica*, Rivista di estetica, Torino 1961, št. 2, str. 262.

find a synthesis and a moderate solution. Radical formalism and expressionism cannot be justified simply by the irrefutable fact that there exists a pure and an expressive music. Expression is not to be attributed by generalisation to compositions which do not contain modes of expression. However, it must be recognised when and where it exists. Expressive music is not connected exclusively with romanticism though during this period it was developed to its greatest extent. The specific in music and its autonomy as an art on the aesthetic level was emphasized during the post-romantic period and corresponds to the growth of independence of music on a social level and its defunctionalisation. The term »form« denotes aesthetically formed musical elements; the term »musical form« describes the structure of the work. These terms have nothing in common with »formalism« which represents an aesthetic conception and attitude. A more exact differentiation between »programme« and »absolute« music is necessary. Programme music is a special kind of expressive music, while the term absolute music is not appropriate because »absolute« is considered as the opposite of »relative«. However, we cannot speak about relative music just as we can in no way consider it as absolute. Moreover pure music is an expression of creative personality from the ontological viewpoint and not from the phenomenal viewpoint. However, this premise depends on the composition being not merely an exercise nor must it have an artificial, cerebral, technical structure. A deeper analysis of musical works proves that the principles of form and expression do not conflict but on the contrary, they can coexist, as they did so successfully in Bach's works.