

TEZE K NEKATERIM POGLAVJEM GLASBENE ESTETIKE

L. M. Škerjanec

Uvod

V kulturni zgodovini se glasbena estetika pojavlja obenem z razmotrivanji o ostalih umetnostih kot del splošne umetnostne estetike. Zato je njena proučevalna metoda enaka in se njeni problemi obravnavajo podobno kot vprašanja ostalih umetnosti. Takšno ravnanje more obveljati le dotlej, dokler gre za splošno problematiko, ki je vsem umetnostim skupna. Brž ko pa je prišlo do podrobnosti, v katerih se javljenja človeškega duha bistveno ločijo, je postalo tako skupno obravnavanje ravno za glasbo, ki je od vseh umetnosti najbolj občutljiva in besedni razlagi najteže pristopna, usodno in je zavedlo na stranska pota, koder ni bilo pričakovati dokončne razbistritve pojmov. Že filozofi antike so se trudili, da bi spravili vse umetnostne pojave pod en kalup, pri čemer je bilo več nasilja kot prilagajanja; antični miselnosti je prijala sistematika, ki je družila vse umetnosti, zato ji je bilo malo mar posebnosti vsake posamezne muze. Zato učinkujejo antična razmotrivanja o glasbi danes dokaj čudno in prisiljeno in imamo od njih le malo koristi, čeprav so na videz, t. j. miselno, logična in dosledna. Manjka jim pač neposredni stik z naravo obravnavane umetnosti, ki se preveč nerada podredi pogledom, povzetim z drugih področij in siloma prikrojenim za posebno rabo.

Vse opazovanje in presojanje srednjega veka je bilo, kakor vsa ostala miselnost, pod tako močnim vplivom antike, da se je le redkokdaj povzpelo do samostojnega gledanja. Pa še v takšnih redkih primerih je bilo podvrženo predsodkom in vražam, nanesenim od vseh vetrov, saj so se le-te spričo krhke in težko prijemljive materije zlahka razpasle na plodnem področju glasbenega modrovanja. Teološki pritisk je želel od vseh opazovanj, naj se skladajo z načelnimi stališči, ki jih je izrekala verska oblast. Zato je srednjeveška glasbena teorija, ki je bila hkrati tudi njena estetika, čudna zmes resničnih opazovanj in površnih sodb, za katere je treba pogosto iskati utemeljitve povsem druge, kajti iz razgrnjenih podatkov niso logično izvedene. Verjetno je takšno stanje značilno tudi za ostala umstvena področja tega razdobja, toda malokje se je moglo tako močno ukoreniniti kot v umetnostni estetiki, zlasti v glasbeni, saj so vanjo segali vplivi od vseh strani. Po takratnem običaju so se tudi na tem polju

bili boji zavoljo problemov, ki niso bili vzeti iz stvari same, temveč poljubno in samovoljno zastavljeni ter seveda prav tako spremenljivi. Razmeroma bogata renesančna literatura o glasbi je polna takšne špekulativne navlake, iz katere se dajo pravi problemi le trudoma izluščiti. Zaradi posebne in takrat še docela nepreučene nature te umetnosti so se nekatere teorije najlaže ujemale v tistih postavkah, ki niso bile vzete iz nje same, temveč so bile zanjo le prilagojene po drugih vzgledih: udarci, ki so si jih razna mnenja delila na tem področju, niso boleli, ker so tolkli mimo predmeta. Muzikalni estetiki je iz tistih časov ostalo prav malo, pa še to so v glavnem zmote, ki se jih vseh morda še do danes nismo docela otresli.

Novejša doba je v glavnem pregledala in popravila osnove glasbene estetike: njeno fizikalno pogojenost. Vek izumov in tehničnega napredka je prinesel tudi akustiki nove vidike in je odgrnil marsikatero zaveso, ki je dotlej zapirala vpogled v fizikalne pogoje tudi v glasbi uporabljenih naravnih pojavov. Mnogo je bilo zavrženega, še več popravljenega in postavljeni so bili trdnejši temelji za akustična raziskovanja. Nastale so nove preučevalne metode in novi zapisovalni in kontrolni stroji, s katerimi so si znanstveniki ustvarili zanesljivejša pomagala, kakor pa so bila poprej na razpolago. Tedaj so se očitno pokazale tudi razpoke, ki so zevale med — še ne dodobra postavljeno — teorijo in življenjsko realno prakso. Te zevi so bile velike, še prav posebno pa so zijale v tistem delu akustike, ki je bil prenesen na muzikalno-teoretska tla. Pokazala se je potreba, znova in na trdnejših osnovah zgraditi celotno stavbo glasbene teorije v vseh njenih različkih, pričenši z osnovno teorijo, pa preko učnih metod harmonije, kontrapunkta in podobnih, tja do muzikalne estetike; le-ta naj bi prinašala dokončne izsledke vsega glasbenega prodiranja v zamotani kompleks čustev in misli, ki se slej ko prej odraža v umetni (pa tudi ljudski) glasbi. Postalo je očitno, da so zvočni pojavi do glasbenega izražanja v določenem, četudi še nepreučnem odnosu in ta odnos je bil večji, globlji in bolj zapleten kot kdaj koli. Nujna je bila revizija dotedanjih stališč in razlag, toda to bi skoraj do temeljev zrušilo veliko zgradbo, ki so jo nanesele stoletja teoretičnega dela. Takšno ravnanje bi zahtevalo več kot enega samega človeka; ker pa je miselno delo — vsaj na tem področju — bilo doslej plod razglabljanja posameznikov, se je glasbena estetika rajši omejila na lažnejše probleme, predvsem na prilagajanje novih izsledkov starim načelom, kar pa ni šlo brez popuščanja na obe strani. Zato imamo danes mnogo po svoje pomembnih glasbenih teorij (v najširšem po-

menu), pri tem pa celo vrsto nasprotujočih si mnenj o osnovnih pogojih in nalogah vseh umetnosti, zlasti pa glasbene. Nikjer pa ni tako zelo neenotnega in v zraku visečega presojanja o tem, kakor ravno v glasbi. To pa je razumljivo iz dveh vzrokov: prvi je ta, da so ravno glasbeni fizikalni pogoji najkasneje, a najboljšeje prišli v pretres, drugi razlog pa je njena težko prijemljiva, fluidna tvarnost, ki se rada upogne in podvrže — na videz — še tako nasilnemu pri-krojevanju in tolmačenju.

Ako želimo najti pravo pot do te občutljive in rahle umetnosti, pa pri tem kolikor toliko trdno stopati po ozki stezi nespornih dognanj, se nam kmalu odprejo nove, nepričakovane in presenetljive perspektive. Ta okorna pot daje dosti priložnosti za spodrsaljaje in je čustveno mnogo manj zanesljiva kot tista, ki jo po navadi uberejo vsi, ki jim je glasba po naravi pri srcu, s tem da se ji prepustijo in so ji hvaležni za vse lepo, kar jim je dala. Takšen odnos do glasbe je zanje tudi najbolj prirodni. Ne zadošča pa tistim, ki bi radi globlje prodrli v njeno bistvo in učinkovanje ter odkrili neslutene razglede, za katere je treba poleg intuicije tudi dobro mero intelekta. Vprašanje je še vedno, katera pot najbolj zanesljivo pripelje do cilja, namreč do obvladovanja ali vsaj do popolnega spoznanja materije. Kaže, da v naši dobi ni toliko mesta za tiste, ki se ravnaajo zgolj po nenapisanih zakonih lastne domiselnosti; ne smemo pa se predajati krivi domnevi, da je bilo tako nekoč. Vsaka resnična in popolna umetnina je bila — in vselej bo — plod najtesnejšega spoja nadarjenosti z delom; delo pa je čedalje bolj umstveno pogojeno ter se ne more več zadovoljevati z nenehnim ponavljanjem priučenega, temveč zahteva novih, razširjenih obzorij. Za razjasnitev vloge samega dela je treba že takoj spočetka ločiti snovno stran od duhovne in ju povezati samo tam, kjer je neogibno, se pravi na tistih mestih, kjer preskoči ustvarjalna iskra z drugega, z invencijo doseženega brega tostran, kjer si še vedno prizadevamo spoznati pogoje za njun skupni obstoj. Toda do tja je še dolga pot; najprej si je treba dodobra ogledati osnovne postavke, nato jih razmejiti in razčistiti njihove odnose do višjih kriterijev. Po drugi strani pa je treba preučiti obsežnost in veljavo estetskih načel (v kolikor ta obstajajo) ter določiti dotikališča, odnosno razhodišča obeh področij. Slednjič bi kazalo privesti vse, kar se dá količkaj dognati, k skupnemu cilju — seveda, kolikor to sploh gre in kolikor ne nastajajo umetnine iz protislovja med pogoji in pričakovanji kakor mnoge, če ne vse nadpovprečne človeške storitve, ki potlej tudi nosijo znake tako neizenačenega na-

stanka. Toda poslednje ne sodi več sèm, temveč v področje psihologije, posebej v preučevanje ustvarjalnega procesa, in presega naloge tega prispevka h konkretni estetiki.

*

Razmotrivanja o pogojih, zmožnostih in značilnostih glasbe obsegajo po navadi naslednja poglavja:

1. nauk o intervalih,
2. nauk o intervalnih sozvočjih ali akordiko,
3. ostale teoretične nauke, ki zadevajo bodisi formalne, zvočne ali metodične postopke in jih po materiji delimo v oblikoslovje, instrumentacijo, kontrapunkt s harmonijo in podobna, ožja področja,
4. akustiko, predvsem glasbeno, in pa
5. glasbeno zgodovino, ki zajema tudi zgodovino glasbene estetike.

Doslej še ni priročnika, ki bi bil dovolj izčrpen in bi obsegal vsa ta področja: vsako od teh področij pa ima razmeroma bogato literaturo, med katero zavzema kritično-estetska najobsežnejše mesto. Prav tu pa bi bilo treba razčiščenja pojmov in izraznih sredstev, kajti v teku stoletij se je nabralo že mnogo navlake, ki jo — prav po nepotrebnem — bodisi iz udobnosti ali pa iz nepremišljenosti vleče večina avtorjev s seboj.

Nauk o intervalih velja še danes kot osnova vsem glasbeno-estetskimi razpravam. Intervalom vseh gradbenih oblik — diatoničnim, hromatičnim, enharmoničnim — pripisujejo teoretiki precejšnjo in ponekod odločujočo važnost. Menimo, da po krivem. Zgodovinsko zavzema nauk o intervalih prevladujoči delež med vsemi teoretičnimi premišljevanji in ugotovitvami. Le-te so gotovo kar se dá točne in dognane, saj nam je narava intervalov dodobra znana in ni več problematična. Popolnoma drugačno sliko pa dobijo intervali, ako jih prenesemo na področje spekulativne estetike, ki je tehnološko preučevanje ves čas spremljala. Tu se je nakopičilo skozi stoletja polno zmot in predsodkov, ki so omejili pomen intervalov ter jih ovrednotili po zdavnaj zastarelih nazorih. Nauk o intervalih kot nosilcih posebnih estetskih značilnosti bi lahko — v prenesenem pomenu — imenovali *intervalno hermeneutiko* in nji so namenjene naše prve pripombe, kajti kljub temu, da je kaj preprosta, so je še vedno polne osnovne učne knjige o glasbi ne samo pri nas, temveč tudi drugod. Intervalna hermeneutika pa je sokriva velike zmedenosti, ki vlada tako med glasbeniki kakor tudi med presojevalci umetniške produkcije in reprodukcije in s tem posredno med vsemi, ki se kakor koli ukvarjajo z glasbo ali pa jo občudujejo kot pasivni dojemalci.

Gradbeni značaj intervalov je v današnjem temperiranem sistemu nedvoumno določen s poštevanjem poltonov, ki jih je dvanajst v okviru oktave. To štetje je akustično utemeljeno z razdelitvijo oktave na dvanajst poltonov, ki so med seboj enako oddaljeni. Znano je, da se tako porazdeljeni razliki nekoliko ločijo od onih intervalov, ki jih dobimo iz vrste alikvotnih (ali delnih, partialnih) tonov, iz katerih je nad vsakim tonom sestavljen zven. V zvenu so intervali razvrščeni po vrsti nastanka od najpreprostejšega do najbolj kompliciranega v smislu razmerij med števili naravne številčne vrste (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 itd), pri čemer prihajajo za glasbo v poštev le razmerja med prvimi petimi. Prirodni pojav je, da se ta vrsta nikakor ne strinja z vrsto, ki nastane po računski delitvi oktave na dvanajst enakih delov; skladata se samo v razmerju 1 : 2 (odnosno 2 : 1), ki predstavlja oktavo. Zgodovina vé povedati, kako je bilo prvotno muziciranje povsem naravno, to je, poznalo je le drugo vrsto intervalnega določanja, kako je polagoma postal položaj zaradi razširitve glasbene materije in mnogoglasja, tega za evropski kulturni krog tipičnega pojava, vedno bolj zapleten, dokler se ni slednjič izkazalo, da je za praktično muziciranje prva oblika intervalne dispozicije mnogo prikladnejša in pravzaprav edino primerna za doseg višjih ciljev. Vendar se je treba zavedati, da je matematična oznaka intervalov še popolnoma neuporabljena ter se še vedno poslužujemo imen, ki so jih intervali prejeli kot stopenjska sosledja v diatoničnih lestvicah, torej pravzaprav prirodno po vrsti alikvotnih tonov, samo z drugega vidika. Zaradi te historične razporeditve tonov imamo danes še vedno opravka z intervalnimi označbami »prima, sekunda, terca, kvarta, kvinta, seksta, septima in oktava« (latinski vrstilni števniki), zraven tega pa dvanajst različnih tonov hromatične lestvice, ki jih moramo poimenovati s primernimi dostavki (zvečana, zmanjšana in podobno) h glavnim (diatoničnim) označbam. Označevanje po koraku med dvema tonoma imenujemo »kvalitativno«, posebno, dodano označbo pa »kvantitativno«, zaradi česar ločimo intervalno kvaliteto in kvantiteto. To bi lahko odpadlo, ako bi bila z imenom zapopadena vedno ista (poltonska) razlika ter s faktorjem označen sproti njen zmnožek: n. pr. veliko sekundo bi predstavljala dva poltona, malo terco trije itd. S tem pa bi bila odpravljena tudi posebna karakteristika intervalov, ki je zgodovinsko nastala tako, da je bila vsaki stopenjski (diatonični) razliki pripisana posebna značilnost. Prav ta hermeneutika — kajti z določitvijo posebnih značilnosti je bil vnesen svojstven in z drugih področij posnet element — že sto-

letja vlada v glasbeni estetiki kljub mnogim in očituim pomanjkljivostim.

Premislek pokaže, da je potemtakem v diatoniki izrazljivih sedem intervalnih značajev, medtem ko bi jih hromatika imela dvanajst. Prvo kot drugo je zmotno in v resnici prav ničesar ne pove o izčrpnosti glasbe. Niti ni z diatoničnimi intervali mogoče izraziti sedem bistveno različnih pomenov ali razpoloženj niti se z dvanajstim ne zveča izrazno bogastvo; skratka, glasbeni izraz ima povsem drugo domovino, kot pa je objektivni in — sam po sebi — docela neizraziti glasbeni material intervalov. Prav iz tega napačnega tolmačenja materialne glasbene osnove je izšla vsa zgrešena in fantastična hermeneutika diatonike in nastaja danes znova nič manj samovoljna in omejena dvanajsttonska estetika.

V resnici nimajo intervali v temperiranem hromatičnem sistemu, v katerem muziciramo že nekaj stoletij in bomo muzicirali še dalje, ne oziraje se na teoretično-kompozicijski sistem, nobenega določenega značaja. Njihove značilnosti so zgolj prilagojene in podrejene skladateljevi ustvarjalnosti in postanejo toliko bolj očitne, kolikor je njegova volja bolj ali manj izrazita in uspešna. Tako si lahko razlagamo, zakaj isti intervali, denimo, pri Mozartu drugače zvenijo kot pri Beethovnu, pri Wagnerju drugače kot pri Debussyju, in tako dalje: razlika je psihično pogojena, ne pa snovno. To je tudi edini in pravi vzrok, zakaj so skladbe nekaterih komponistov pomembne, drugih pa ne, pa tudi, zakaj so nekatere skladbe istega komponista polne izraza, druge pa prazne. Seveda gre nekaj odstotkov vseh teh doznanj v breme dojemalca in je njegov dodatek, kajti vsako intenzivno dožemanje je hkrati tudi oddajanje; toda ta delež je prilično droben in glavnina je na ustvarjalčevi strani. Če bi bilo res, da pritiče samim intervalom (kasneje bomo smeli reči: zvokom) določena in opredeljiva lastnost, bi za ustvarjanje zadoščalo nanizavati vrsto intervalov takšnih lastnosti, ki bi ustrezale sestavljalčevi ustvarjalni želji ali vnaprej določenemu načrtu. S tem pa bi se »komponiranje« spremenilo v »kombiniranje«, kakor si dejansko nekateri laiki predstavljajo glasbeno ustvarjanje; pri tem jim gre na roko videz in jih podpro nekateri površni in priročni nauki, ki obetajo hitro in zanesljivo rokovanje v tej težki in vsem mogočim vplivom podvrženi materiji.

Važno bi torej bilo, odpraviti vsakršno hermeneutiko iz osnovnih tehničnih nauk glasbe, ter poudariti že takoj spočetka, da gre pri vseh poglavjih glasbene teorije (semkaj je šteti tudi harmonijo, kontrapunkt in ostale učne metode) le za izolacijo nevtralnih delov glasbene materije, ki nimajo nobenih psihičnih komponent in torej nobenih

teženj k izraznosti. Če stvari tako pogledamo, postane prav vseeno, ali imamo opravka z diatoniko, hromatiko, enharmoniko, dvanajstonskim ali pa četrtrtonske sistemom; razlika med temi in mnogoterimi možnimi drugimi sistemi je samo faktorialna, t. j. se nanaša le na število različnih tonov v okviru oktave, ne pa na domneve značilnosti med njimi. Zato iz same izbire med njimi, pa najsi je še tako domiselna in dosledno izvedena, ne nastanejo bistvene razlike med tako ustvarjenimi deli in jim še tako dobro preračunana metoda ne more dati tistega, kar od umetnine pričakujemo, namreč, da nam nekaj — kar koli — pove. Prav to je tudi vzrok, da so si skladbe, trdno zgrajene po katerem koli izmed sistemov in zložene dosledno po njegovih pravilih, med seboj docela podobne, kakor je opazil že eden prvih zagovornikov »stezosledcev« v sodobni glasbi, Aaron Copland (v knjigi »*Music of to-day*«). Iz istega vzroka so si tudi kompozicije skladateljev-epigonov iz vsakega obdobja med seboj tako zelo slične, da jih je na posluš skoraj nemogoče prisoditi določenemu avtorju, medtem ko zadošča že nekaj tonov, da prepoznamo skladbeni značaj pomembnega ustvarjalca. Izbira sistema, ki v temelju sloni na intervalni hermeneutiki, torej ne jamči, da je po tem sistemu koncipirano delo tudi zares uspelo, temveč ga uvrsti le med tisto skupino del, h kateri po svoji snovi pripada — kar pa ne pomenja vrednotenja, temveč golo registracijo; ta pa nima z umetnostjo nobene zveze.

Toda velika večina kompozicijskih teorij se zadovoljuje s takšno (zmotno) karakterizacijo muzikalne gmote in nanjo gradi celotno, največkrat prav obsežno in zapleteno zgradbo svojih nauk. Kaže, da si vsak kompozicijski teoretik na ta način olajša nalogo, in to predvsem tako, da povzame iz prejšnjih teorij nekaj podatkov in jim pripiše pomen, ki ga niso imeli, ga pa — po njegovem mnenju — imajo. Tako so nedolgo tega »razlagali« Wagnerjevo hromatiko in ji podtikali silno zapletene in nemuzikalne procese, ki bi jih njihov izumitelj ne mogel izslediti in tudi ne s pridom uporabiti (vsaj v razmeroma kratki dobi enega življenja ne). Toda v tem primeru je korakala teoretična razlaga za ustvarjeno umetnino. Bolj vabljivo pa je bilo, teoretično podlago določiti *pred* ustvarjanjem. S takšnim ravnanjem bi dobili vse potrebne kriterije kar vnaprej, tako rekoč postavljene na dom, in bi se izognili grozečim stranskim potem in ugibanjem ter iz tega izvirajočim zmotam. To pot je izbrala dvanajstonska glasba, pri kateri ima kritika lahek posel: na podlagi učbenika ugotoviti skladnost »kompozicijskega« (tokrat res bolje »kombinacijskega«) ustvarjalčevega postopka z naukom in po tem soditi dograjenost skladbe. Sistem je dobro zaokrožen in nima vrzeli, skozi katere

bi se dalo tihotapiti prepovedano blago. Njegova napaka je edino v tem, da so mu temelji postavljeni na peščena tla vere v veljavnost teorije, izumljene vnaprej in predvidevajoče *nekaj* primerov, nikakor pa ne zajemajoče *vseh* možnosti: takšne teorije namreč v umetnosti ni, vse dokler so umetnine plodovi individualne ustvarjalnosti. Praviloma prihajajo teoretične razlage za ustvarjenimi deli in jih pojasnjujejo, kolikor jim to dopuščajo razpoložljivi pripomočki. Včasih je treba zavoljo novosti posebno genialnih umotvorov spremeniti oziroma razširiti kriterije, ki ne zadovoljujejo več in ne morejo več pripomoči k razumevanju obravnavanega dela; nikoli pa ne bo mogoče vnaprej predpisati zakone ustvarjalnega procesa, po katerih bi se moral ustvarjalec ravnati, kajti po tej poti bi prišli iz težko priborjene svobode ustvarjanja v določeno izdelovanje umetninam podobnih izdelkov, torej v umetnostno obrt, kar pa ne more postati edini cilj ustvarjalno obdarjenih osebnosti.

Potemtakem je zmotno misliti, da so sistemi ustvarili umetnine: te zmotne trditve se apologetiki novih struj radi poslužujejo, češ. dosednji sistem komponiranja se je izrabil, treba je pristopiti k novemu. Nasprotno je res: umetnine so nastale svobodno, ustvarile pa so sisteme s tem, da so bile njihove karakteristike močne in posnemanja vredne. Sistemi so torej nastali iz vzorov, ne pa obratno. Zaradi te temeljne in zmotne zamenjave vzroka z učinkom boleha velik del vseh razmišljanj o glasbi, predvsem estetika, v današnjem času pa tudi manj zahtevni učbeniki z raznih glasbenih področij, ki menijo, da se ne smejo odreči modrovanju o namenu in cilju umetnosti. Omenjena napaka pa tudi povečuje zmedo pri presojanju umetnin, kajti vsakomur je na prosto dano, da *ex post* vnaša vanje svoje lastne misli in domneve in jim torej podtika pomen, ki jim ga ustvarjalec ni dal. S takšnim početjem, ki zajema v glasbeni literaturi zelo velik obseg, se skladbe po krivem obtežujejo in pogostoma tudi spravljajo ob pravi smisel. Kal vsemu temu pa je skrita že v prvih obrazložitvah značaja in pomena intervalov, zato bi jo kazalo prav tu najprej zatirati.

Roko v roki s to zmoto teče druga, hermeneutika tonovskih načinov. Ta je že prastara in izvira iz grške muzikalne estetike, ki je pripisovala in predpisovala vsaki lestvici poseben pomen in uporabo. Vsi antični narodi, danes pa še vsa tista primitivna plemena, ki vobče pripuščajo glasbo v obredne ceremonije, so natančno razmejili dejavnost znanih tonskih zaporedij. Pri tem ne moti, da so ponekod prevladovala pentatonične (peterostopne) lestvice, drugod heptatonske (sedmerostopne) ali pa druge zvrsti; povsod so dobile lestvice svoja imena in z njimi združen delokrog, preko katerega praviloma niso smele.

Tako je določena tonska vrsta veljala za svečane prireditve, druga je pozivala k molitvi, tretja k igri in tako dalje. Ker je naša glasba nastala in doslej skoraj popolnoma obstala v evropskem kulturnem krogu, bi bilo tu odveč navajati silno natančno in zapleteno vlogo, ki so jo igrale in jo še igrajo tonske vrste v izvenevropskih kulturah, n. pr. v indijski in v kitajski obredni glasbi. Za naše razmotrivanje zadošča ugotovitev, da je tudi evropska antična glasba poznala dokaj točno opredeljena torišča glasbenega udejstvovanja, četudi razmejitve morda niso bile preveč stroge spričo kipečega antičnega življenja sploh. Pač pa je odsev grške urejevalne miselnosti, ki je tudi tonovskim načinom odredila mesto v kulturi, prešel kasneje na mnogo bolj togo srednjeveško sholastiko in tam povezal stare cerkvene tonovske načine na precej opredeljene karakterne predstave. Tako je vsaki od štirih starih lestvic (dorska, frigijska, lidijska, miksolidijska), katerim sta se kasneje pridružili še jonska in eolska — zaporedje tu ni kronološko, ker ni važno — pritikal raztezljiv značaj, ki je kompozicije tako rekoč vnaprej primerno označil. Seveda je bila takšna karakterizacija dokaj ohlapna in dalo bi se najti primere prav tako zanjo kot proti nji. Vendar je, vsaj teoretično, prevladovalo prepričanje, da je vsaka lestvica najbolj prikladna za določeno izrazno območje in tako se jih je to označevanje prijelo v tolikšni meri, da je prešlo tudi na naslednike starih tonovskih načinov, na dur in mol. Tu se sprva ni moglo močneje uveljaviti, ker se muziciranje v 17. in 18. stoletju ni tonalno bistveno odmikalo od predhodnega. Šele z uvedbo temperiranega sistema (Andreas Werckmeister, okrog 1700), ki je dovoljeval transpozicijo durske (ali molske) lestvice na vsako stopnjo dvanajsttonske hromatične lestvice, so se odprle nove možnosti za hermeneutiko tonovskih načinov. Še J. S. Bach, ki je bil med prvimi praktičnimi glasbeniki novega sistema, legam transponiranih tonaliteta ni pripisoval posebnega pomena, kar izpričuje njegova zbirka »Das wohltemperierte Klavier«. Nekatero točko med temi 48 preludiji in fugami v vseh (praktičnih) tonovskih načinih so bile komponirane kar v osnovnem C-duru in naknadno prenesene na druge tone, iz česar se dá upravičeno sklepati, da Bach ni upošteval domnevnega značaja določene tonalnosti. Kasneje pa se je čedalje bolj uveljavilo razlaganje pomena tonaliteta in njihovo razvrščanje v čustvenih odnosih. Romantika se je tega postopka polastila in v obsežnih in tehničnih razpravah so esteti razmišljali o vlogi tonovskih načinov in njihovi izraznosti. Višek takšnega, bolj ali manj amaterskega početja je dosegel Christian Friedrich David Schubart (1739—1791), pesnik in komponist, ki je v svoji knjigi »Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst« (1806) skušal postaviti pravila za uporabo

posameznih tonovskih načinov. Pri tem se je opiral deloma na navade znanih mu skladateljev, deloma na lastne fantazije, ki niso imele nobene znanstvene podlage. Po njegovem ima vsak tonovski način svoj značaj, določen po legi tonov svoje lestvice. Ta značaj je Schubart opisal z besedami, ki so povzete iz slovarja človeških čustev, kajti muzikalni izraz se z besedami ne more točno opisati. Njegove misli so prijale romantičnemu in nekoliko k pustolovskemu nagnjenemu duhu, ki je takrat jel zavzemati pretežni del buržoazne inteligence. Najbolj so seveda ugajale fantastične, iz trte izvite trditve, za katerimi se je domnevno skrival zelo mistični spoznavni duh. Tudi največji skladatelji se njegovim prepričevalnim besedam niso izognili. Celo sam Beethoven jim je dodobra podlegel in si uravnal tonalitete kompozicij tako, da so se skladale s predsodki. Na ta način si je razlagati, da ima n. pr. Beethovnov C-mol tragično obeležje, Es-dur junaško, F-dur prirodno, C-dur prekipevajoče in analogno ostali tonovski načini. Seveda ni s tem rečeno, da je poznal Schubartove teorije in iz njih izvirajoče karakterizacije: te sodbe so bile takrat tako splošno veljavne, da niso bile več navezane na Schubartovo ime, niti se niso več točno držale njegovih navedb. Beethoven je o tem često razmišljal in bil prepričan o veljavnosti tako samovoljno postavljenih območij, kakor je bil nasploh za čudo preprost, kar zadeva probleme življenja in nehanja človeštva. To pa seveda ni bilo v kvar njegovim kompozicijam, katerih korenine so rastle čisto drugje, vsekakor pa daleč stran od precej sterilne in z vsakovrstnimi predsodki postlane miselne spekulacije. Pseudopsihologija muzikalne estetike pa se je, oprta na takšne avtoritete, krepko razmahnila in ustvarila cel kodeks raznih predpisov, ki so se jih nekateri naivni skladatelji kar zares držali. Še danes srečujemo sledove docela samovoljnih mnenj o funkciji tonalitete v skladbi in niti najnovejši, popolnoma drugam usmerjeni kompozicijski učbeniki jih niso še tako opustili, kakor bi to že zdavnaj bili zaslužili.

*

Pri tem bi šlo v oklepaju zabeležiti, da malokje vražarstvo tako cvete kot v glasbi. Morda je temu kriva njena preveč zamotana in deloma še nepojasnjena natura, ki dovoljuje varljive in zmotne sklepe. To je posledica posebnega ustroja muzikalne logike, ki je sicer evidentna, a ni podvržena postopkom z instrumenti s področja miselne logike. To je opazil menda prvi dr. H u g o R i e m a n in temu problemu posvetil posebno pozornost, ne da bi ga mogel povsem zajeti. Dejansko obstaja neka doslednost v razvoju glasbenih misli, v njihovem podrejanju višjim estetskimi meram in pa v njihovem med-

sebojнем spajanju, toda zakoni, po katerih se ta logika ravna, so še vedno skoraj neznani. Od miselne logike se razlikujejo zlasti po tem, da v glasbi ne gre za sklepanja in sodbe kakor sicer v človeškem ravnanju. Konkretno: iz posameznega tona kakor tudi iz večjih tonskih kompleksov ne sledi nujno, neogibno noben drug ton ali tonski kompleks. Z drugo besedo: ni pravila, ki bi predpisovalo sosledje tonov, fraz, akordov, oblikovnih enot in ostalih stvaritev, ki jih glasba pozna ter se z njimi izraža. Muzikalna slovnica ni trdna niti v pravopisu: posamezni toni se dajo različno zapisati; nesporna je le njihova moč (če jo zabeležimo), trajnost (ki jo moramo označiti, kajti glasba ima le eno, časovno dimenzijo), višina (relativna) in kar bi še bilo priložnostnih lastnosti. Sicer obstaja neki glasbeni pravopis, ki pa velja le omejeno in kot prvi napotek, sicer pa si je vsak pomembnejši skladatelj ustvaril lasten pravopis, ki pa ni bil niti zanj obvezen ali pa je rokoval z njim tako samovoljno, da je naložil s tem preučevalcem včasih kar dovolj zapleteno nalogo, če so ga hoteli tolmačiti. Kot primer gre navesti vrsto pravopisnih napak, ki so jih največji skladatelji zagrešili s tem, da so posamezne tone enharmonično napak zabeležili in s tem ustvarili sozvočja (akorde), ki jih ni bilo moč uvrstiti v dotlej znane harmonične sisteme, dasi so tjakaj spadali. Zlasti podučne primere je neprostoovoljno prispeval k tej problematiki Chopin, čigar harmonična fantazija je rada prestopila meje takratnih harmonij in se spustila v še neraziskana področja hromatike in enharmonike. Dasi je pri tem postopal skrajno previdno in nenehoma popravljal napisano, so mu bili dejanski odnosi med posameznimi toni akorda v težjih primerih tako nejasni, da jih je skoraj redno pustil napačno označene. Temu pa ni krivo njegovo netočno uho niti njegova teoretična nepodkovanost in niti najmanj njegova površnost: vse te tri okoliščine, ki bi utegnile biti komu drugemu v napoto, so bile pri njem prav nasprotno izredno bistre, trdne in prefinjene. Vzrok je le v omahljivosti glasbenega pravopisa, ki bi moral biti pravi uvod v glasbeno slovnico; dejstvo, da je že to, uvodno poglavje glasbene teorije, mlahavo in nezanesljivo, kaže na to, da je vsa glasbena teorija nezanesljiva; z njo pa visijo premise logičnega glasbenega mišljenja v zraku ali pa nimajo točne povezanosti z notacijo kot posrednikom med tvorcem in dojemalcem. Tu je tudi eden od mnogih virov nesporazuma med ustvarjalcem in njegovim interpretom: notna pisava, ki bi jo moral uravnavati trden in nesporen pravopis, je nelogična in zato podvržena najbolj raznovrstnim tolmačenjem.

Na tem mestu pa se že začne praznoverje. Ker že posamezni toni dovoljujejo različne interpretacije, se pri večji vrsti tonov, torej pri

motivih in iz njih nastajajočih oblikah, silno razmnoži zaplet možnih razlag in v tem labirintu se človek laho zanese samo na svoj muzikalni čut. Z njim pa ne kaže operirati, kadar je treba potek glasbenih misli in njihov značaj z besedami demonstrirati. Prestop iz območja muzikalne logike v miselno je tvegan, ker gre za dvoje med seboj neskladnih področij. Muzik pri tem izgubi trdna tla svoje muzikalnosti pod nogami, nemuzik pa zanese tuj raziskovalni instrumentarij v območje krhke in težko pristopne materije. Neprestani nesporazumi so nujna posledica; znanstvenik začne govoriti *mimo* predmeta, namesto da bi govoril *o* njem, glasbenik pa prav tako posluša in se zateče k domnevam brez podlage, torej k vražam. Takšnih vraž mrgoli v tej umetnosti; ta meni, da je iznašel nepogrešljivo metodo bodisi ustvarjanja ali poučevanja, drugi, da je odkril zagonetko genialnosti, tretji, da je spoznal postopek, po katerem bo dosegel (in morda celo presegel) najbolj dognane mojstre, s tem da jih bo posnemal v številu, obsegu, tonaliteti in v drugih značilnostih njihovih del, in podobno. Za tak, zlahka priučljiv priročnik, ki naj pomaga do najvišjih ciljev nebrzdane stremljivosti, velja pripadnost modnemu slogu, ki vselej jamči za kvaliteto in stavlja samo en pogoj: neomajno predanost skupni stvari. Tudi takšno ustanavljanje združb umetnikov istega prepričanja in enakih ciljev je vzniklo pravzaprav iz praznovernosti: ker posamezniku manjka prave presoje lastnih sil in s tem tudi vere vanje, se zateče k drugim, o katerih nagonsko sluti, da se jim godi podobno, v nadi, da bodo skupaj bolj uspeli. Takšno upanje v resnici ne vara ter mu je zagotovljen uspeh že zaradi same fizične sile in premoči števila nad posameznikom: vprašanje je le, če je ta uspeh trajen. Toda za to ponajveč sploh ne gre — koristniki se zadovoljujejo s kratkotrajnim učinkom, dobro vedoč, da so si ga bili pridobili s prevaro samega sebe in drugih. To so žrtve predsodkov in vraž, katerih je kriva vsem logičnim prijemom izmikajoča se muzikalna logika.

(Konec prihodnjič)

TEZE K NEKATERIM POGLAVJEM GLASBENE ESTETIKE

L. M. ŠKERJANC

(Konec)

II.

Prvotno muziciranje je bilo skoraj nedvomno enoglasno. O tem pričajo maloštevilni dokumenti o antični glasbi in pa muzikalno udeleževanje primitivnih narodov. Kako se je iz enoglasja v evropskem kulturnem krogu razvilo večglasje, je zelo zapleteno in zanimivo poglavje, ki pa ne sodi semkaj. Dejstvo je, da je s prehodom iz prvega v drugo prešla glasba iz časovne dimenzije tudi v prostorninsko ter obe dimenziji združila tako, kot tega ne pozna nobena druga umetnost. S tem se je njena materija izredno zamotala in dala snov za nešteto teorij, ki pa so doslej vse pokazale občutne vrzeli. Nas seveda zanima le poslednja etapa dolgotrajnega razvoja.

Nauk o pravilih, pod katerimi nastajajo in se družijo večglasni tonski pojavi (sozvočja, akordi), je imel izredno težko nalogo. Ne da bi bila težka sama analiza možnih in v glasbi uporabnih zvokov: tu bi zadoščala poštrevanka, da bi spoznali obliko raznih kombinacij. Res so se nekateri teoretiki s takšnimi ugotovitvami zadovoljili, nazadnje še Alojz Hába v svojem »Nauku o harmoniji«. Prav tja je meril, po drugi poti, J. M. Hauser s svojimi »tropi«, ki v bistvu tudi ne izpovedo drugega o sozvočjih, kot da naštejejo vse kombinacije v vrsti dveh do dvanajstih različnih tonov. Oboje je bolj dokaz šolarske marljivosti kot prodora v resnično naravo sozvočij, saj ti nastajajo na primitivni stopnji že iz sestavnih tonov »zvena«, t. j. vrste tako imenovanih alikvotnih (delnih, partialnih) tonov, kakor jih lahko zaznavamo z ustreznimi pripomočki pri vsakem tonu. Oba našeta sistema sta hkrati s številnimi drugimi kratek čas razburjala duhove ter se nato znašla kot kurioza v arhivih, kamor sta že ob nastanku sodila. Pokazalo se je, da se s tako preprostimi postopki ne dá približati snovi, ki je v svojih fizikalnih pogojih vezana na neko še nepreučeno zakonitost. Zato so mnogi drugi ubrali nasprotno pot in se skušali dokopati do zanesljivejših rezultatov s točnim preučevanjem akustičnih pogojev akordičnega tvorjenja. Med poslednje spada zelo zanimivi in bistro zgrajeni poskus skladatelja P. Hindemitha, kot ga prikazuje njegova knjiga »Unterweisung im Tonsatz«. Tu se najvidnejša

glava nemške glasbe našega stoletja podaja na opolzko zemljišče številčne mistike, kar mu zaradi njegove onstran nagnjene nature popolnoma pristaja, a ne more biti prepričljivo za bolj skeptične narave. Z dosledno izvedeno teorijo, ki temelji na matematičnih pojavih, skonstruira Hindemith akordiko, kateri pa pripisuje — kljub realni podstavi — transcendentalno pomembnost; s tem pa bi bila kaj preprosto upostavljena zveza med »fiziko« in »metafiziko« ter na mah rešen skrajno obsežni problem, s katerim so se zaman ubadale cele generacije filozofov. Pri tem pa zagreši avtor še majhen, a tehten opuščaj s tem, da predpostavlja z akustičnim izračunavanjem tonskih višin in razmerij tonov med seboj muziciranje v tako imenovanem »naravnem« sistemu, medtem ko muziciramo — kot je bilo povedano že v uvodu in kot je seveda tudi njemu dobro znano — že stoletja v prilagojenem, »temperiranem« sistemu, ki se mu tudi v bodoče nihče ne namerava odreči, tudi on sam ne. Čeprav je človeško uho kljub točnosti prilagodljivo, vendar v tako prikrojenem sistemu muziciranja ne morejo brezpogojno veljati zakoni, ki jih postavlja narava za svoje pojave. Zakonitost muzikalne logike v tvorjenju in spajanju akordov pa nesporno velja, četudi ne poznamo njenih pravil: dokaz za to trditev je ogromna množica še vedno živih in vedno na novo porajajočih se umetnin, ki uporabljajo akorde, četudi vsaka morda po svoje. Po aktualnosti pa je še najbolj živa teorija Arnolda Schönberga, ki je po nastanku sicer starejša od vseh tu navedenih, po izsledkih in posledicah pa pravzaprav najmlajša, kajti njen vpliv je danes močnejši kot kdaj koli prej. Ta izhaja s postavke, da so v dvanajsttonskem temperiranem sistemu razdalje med intervali konstantne in da torej med njimi tudi ne more biti kvalitativne razlike. Sklep je sicer logičen, a za glasbo očitno ne velja, kar dokazuje vrsta v takšnem sistemu zgrajenih skladb, ki jim manjka vse, kar cenimo v glasbi. Zagovor, da vsak sistem rodi poleg tehničnih tudi manjvredne produkte, velja le ob primerjavi obojih; ker pa prvih del, s katerimi bi bilo mogoče vzporediti druga, ta smer ne pozna, je obilna žetev tega svojstvenega sloga doslej še neuporabna za duhovno hrano tistega dela človeštva, ki ljubi glasbo.

Tako se nahaja glasbena teorija, kar zadeva harmonijo, v še večjem precepu kakor pri teoriji. Tudi tu igrajo prevzeta načela, udomačeni postopki in predsodki važno in mestoma odločujočo vlogo. Mednje spada pojav »vodilnih« tonov, s katerimi harmonija rada rešuje vrsto problemov, ki zanje nima drugega izgovora. V diatoniki je nastal izraz »vodilni ton« za sosesčino poltonov, in sicer najprej v smeri od spodaj navzgor (h—c), kasneje pa analogno tudi od zgoraj

navzdol (f-e, oboje v C-duru). Ker je v diatonični durški lestvici samo dvoje poltonov, stvar ni bila zapletena in bi za silo držala, da ni bilo molove lestvice in njenih različkov. Tu je bilo že treba seči po pomagalih, ki pa so bila le prepogostoma samo domneve. Ko se je diatonična lestvica zgostila v hromatično, je postal vsak ton vodilni ton k svojemu zgornjemu in spodnjemu poltonskemu sosedu — kar je bilo zanj očitno prenaporno in je dovedlo do občutnega nereda. Napaka je bila v tem, da so bila negibni tonski gmoti pripisana psihološka nagnjenja, ali praktično, da je iz tona, ki ga vodimo, nastal ton, ki vodi, iz trpne oblike je nastala tvorna. Po šolah so učili (in še učijo), da vodilni ton zahteva določen postopek, kjer koli nastopi. To je popolnoma zgrešeno. Vodilni ton ničesar ne zahteva, vobče noben zvok (v glasbi) ni z drugim v kavzalni (vzročni ali posledični) zvezi. Če imamo kdaj podoben vtis, je to ustvarjalčeva volja, ki iz prepričanja ali iz navade pelje iz dolčenega tona v drugega, ne pa da bi toni sami po sebi zaradi težnosti ali iz drugega stremljenja držali navzgor ali navzdol, najsi skladatelj s takšnim početjem soglaša ali ne. Iz poosebljenja volje, ki ne more biti nikjer drugje kot v skladateljevi ustvarjalni sili, so nastala pravila nauka o harmoniji. Opirajo se na pogostost podobnih pojavov v zglednih umetninah, pripisujejo jim avtomatičen nastanek, obvezen za »logično« spajanje akordov nekega, za silo z naravnimi pojavi sozvočja (zvena) sovpadajočega harmoničnega sistema. V vseh naukih o harmoniji je do našega stoletja veljal kot takšen terčni sestav, to je red, v katerem se akordi razvrščajo in razčlenjujejo po številu terc, iz katerih so praviloma sestavljeni. Gotovo ima ta sistem prednost pred vsemi možnimi ostalimi zaradi tega, ker nam je — po konstrukciji našega slušnega organa — njegova organizacija najbolj pristopna, tako rekoč naravna. S tem pa ni rečeno, da se akordi tega sestava vežejo po nekih naravnih pravilih, ki jih sicer ne poznamo, a se po njih ravnamo pri komponiranju. V resnici ni nobene zapreke, da se ne bi vsak možen akord katerega koli sistema vezal z drugim prav tako konstruiranim (kajti pri umetninah imamo slej ko prej opraviti samo z akordičnimi konstrukcijami) pod estetskimi pogoji; materialno so med seboj enakovredni in zato postavke brez zahtev. Drugače pa je z njimi v estetskem pogledu: le-ta je ustvarjalčeva, ne gmotna funkcija.

Potemtakem — bi sklepali površno in lahkomiselno — so vsi intervali enako dobri in jih lahko poljubno uporabljamo. Čeprav se čudno sliši, so vendarle res nekateri tako sodili in porodila se je vrsta skladb, ki ni poznala druge obveznosti kot sklop dvanajstih intervalov, spojenih ali razmetanih po mili volji. To je bila doba radikalnega atona-

lizma; vzdevek atonalnosti so tem skladbam prideli drugi, kajti v resnici pomeni atonalnost nekaj drugega, nekaj, česar ti skladatelji niso uporabljali ali nameravali, in jim je ta vzdevek ostal po krivem do danes. Nato so nekateri od njih, pod vodstvom samega Schönberga, sprevideli, da tako ne bo šlo, ker med kompozicijami enega in drugega ne bo skratka nobene razlike, in so ustvarili kodeks pravil in pogojev, ki se jim je treba podvreči, če naj bodo skladbe korekne. Ta pravila niso popolnoma samovoljno postavljena, temveč skušajo biti dosledna nekaterim načelom. Eno od teh zametava doslej rabljene zvokovne komplekse, drugo zahteva točno uporabo vseh dvanajstih tonov, tretje prepoveduje ponavljanje, četrto določuje izjeme, peto variante in tako dalje po redu. Uspeh je glasba, ki to ime na pogled zasluži, ker je napisana z notami, ki pa se ji posluš le nerad ukloni ker nima nobenega oporišča za primerjanje z znanim. Kakor kaže, je prav ta smer sedaj zavzela največ postojank; gojijo jo v celi Srednji Evropi, pa tudi zapad ji je dokaj naklonjen. Obrobljata jo dve skupini. Prva so skrajni in dosledni dvanajsttonci, ki vidijo svoj ideal v delu A. Weberna, druga pa išče izhod v kompromisu med Schönbergovo šolo in tradicijo ter razglša A. Berga kot vzornika. Prav ta je v bistvu zapustil trdna tla brezkompromisne pripadnosti k atonalnosti (v poljudnem in, kot povedano, krivo rabljenem pomenu naziva) ter je duhovito povzel, kar se mu je zdelo najprimernejše od bivše tonalnosti in od sedanje atonalnosti. Spretno je združil oboje in znal ustvariti dela, ki so učinkovita, ne da bi bila nasilna in preveč konstruirana. V Franciji pa se je Schönbergova šola pojavila z vneto propagando R. Leibowitza in potlej prešla nekaj spreminjevalnih faz, dokler niso prodrle nove smeri z deli Messiaena, Joliveta in njune šole. Vse te smeri so si podobne v tem, da se odmikajo od tradicionalnega načina spoznavanja in uporabljanja kompozicijskih elementov, med njimi zlasti harmonije v dosedanem pomenu, in pa v iskanju novih, deloma eksotičnih, deloma naravnih sredstev za izražanje. Treba se je zavedati, da so vse še v stadiju preizkuševanja in danes tako nastajajoča dela ne nosijo znakov dovršenosti. Vsi »novotarji« pa izhajajo iz neutemeljene domneve, da so dosedanja izrazna sredstva izrabljena in je treba iskati in najti nova, naj stane, kar hoče. Kaže, da je ta vnema v premem razmerju z zaskrbljenostjo, da lastne moči ne zadoščajo za ustvarjanje veljavnih in trajnih vrednot, obenem pa v obratnem razmerju s silami, ki bi takšno ustvarjanje omogočale. Zato je ihta, s katero skušajo podreti vse pomisleke in ovire, razumljiva, kajti čas hiti in kažejo se znamenja, da jih bo prehitel, kakor je prehitel že toliko drugih. Naša doba je namreč tako bogata z blago-

vestniki edino pravih in uspeh obetajočih smeri v umetnosti, da se vrstijo drug za drugim znatno hitreje kot nekoč in je vsakemu odmerjen le pičel čas za širjenje njegovih nauk.

Verjetno je izmed vseh glasbenih področij utrpela harmonija največ sprememb v teh stilističnih bojih. Bila je najmanj odporna, hkrati pa najbolj zanesljiv znak romantične usmerjenosti, zoper katero je bilo treba najprej nastopiti. Dejansko se akordika terčnega sestava, ki je bila in bo po svoji naturi najbolj prikladna harmoničnemu občutju, najožje drži čustvenosti, kakor jo je gojila romantika in jo preganjajo novejši smeri. Romantika je prepojena s tisto umirjeno blagozvočnostjo, ki se povsem strinja z njenimi lepotnimi predstavami ter je irealna kljub snovnosti. Nove smeri pa nagibajo k realnosti, ki še nima estetskih postavk, temveč si jih bo morda šele določila. Dosedanji trud se še ni dovolj obnesel, da bi mogel prepričati; vprašanje je še vedno, ali nosijo te smeri v sebi dovolj bogastva, ki bi opravičevalo radikalno rušenje in nadomeščanje obstoječega z novim, nepreizkušenim. Poleg tega pa ostaja še mnogo težje vprašanje: ali je napredovanje spričo tolikšnega odmika od prirodnih podatkov vobče še možno? Tu vidimo razpotje; ena steza nenehno prodira v neznani smeri, utegne pa se zgoditi, da zavede v sotesko brez izhoda; druga pa krene nekoliko nazaj, da od tam najde nov prehod k znani poti. Oboje ima svoj prav in svoje pristaše; gre zdaj za to, kaj ima bolj zanesljive pogoje za trajen, ne trenuten uspeh. Kajti slednjič je treba upoštevati, da bi se moral voditi boj za nove pridobitve v umetnosti pod prej navedenimi pogoji estetike. Ko to omenjamo, pa naletimo na problem, ki še zdaleč ni rešen in ki se vedno znova pojavlja pred človeštvom; prihranimo ga torej za konec!

III

Med ostalimi elementi, ki sestavljajo umetnino, sta dvignili mnogo kontroverz forma in vsebina. Glasbene oblike so radi primerjali z literarnimi, zlasti s pesniškimi, saj se dá med besedami in toni najti nekaj podobnosti. Vendar ta skladnost ni niti obvezna, niti ne seže dovolj daleč in globoko. Možno je, da vidimo med periodično gradnjo v muziki odsev stihotvorstva v poeziji, toda ta podobnost je zgolj zunanja ter pogojena od ritmičnega sosledja zvokov ali zlogov, merjenega v enakih časovnih razdaljah. Obakrat gre za zvokovno sličnost, toda pri muziki je zvok obenem nosilec vsebine, pri poeziji pa samo njen spremljevalec, ki je podvržen modifikacijam zaradi vsebine. Spoznavni znak muzikalne forme in njena najjačja vez je ponavljanje.

V poetiki je ponavljanje podrejenega pomena ter samo včasih prevladuje zaradi (impresionističnega) učinka (prim. E. A. Poe, *The Raven*). Pri glasbi je oblikotvorno in brez njega muzikalno tkivo sprti razpada. Boj zoper ponavljanje je torej boj proti bistvenemu formalnemu organizacijskemu pogoju in izvira tedaj iz nepoznavanja ali preziranja osnovnih muzikalnih karakteristik. Komur se zdi ponavljanje v glasbi odveč, ta gleda glasbo samo na papirju, a je ne posluša, se je torej loteva z neprikladnim organom. Ta opazka morda zato ni odveč, ker je očitno, da je zamenjava sluha z vidom mnogokrat, če ne povečini botrovala modnim smerem in povzročila gotovo največ zmede med ustvarjalci in dojemalci. V glasbi je ponavljanje bistveno za vsakršno gradnjo, počenši z malimi motivi pa tja do celovečernih kantat, in si brez njega ne moremo predstavljati razvoja glasbenih oblik. Golo nanizavanje poljubno izbranih muzikalnih drobcev bi moglo kvečjemu vzbuditi kaleidoskopski vtis, nikakor pa ne občutek organske celote, ki ga upravičeno pričakujemo od vsake dognane umetnine. Kako in s kakšnimi pogoji se v glasbenih formah odvija ponavljanje, je pravzaprav glavna preučevalna in metodična naloga oblikoslovja, ki mora odgovarjati na vprašanja o odnosih med domisleki in njihovim oblikovanjem, spajanjem in ločevanjem. Vse oblike, kar jih poznamo in kar jih moremo tako poimenovati, so grajene na načelih spojitve in ločitve, podobnosti in kontrasta in ta načela nujno odsevajo. Glasbeni tok neke umetnine se odvija pred našim sluhom časovno kot preja med seboj sorodnih in združljivih idej, dokler ne nastopi estetska potreba po kontrastu; toda tudi ta ne sme biti takšen, da bi zanimal vezi, ki obstajajo med njim in prej odvitim odstavkom, torej mora biti z njim vsaj v ohlapno določljivem odnosu. Klasični skladatelji so prav zategadelj obdržali skozi vsako skladbo (ali njen del) isti metrum, pa tudi isto gibanje v tem metru; že s tem so videli enotnost nekako zajamčeno. Kasneje se je izkazalo, da ni metrum edina in najbolj zanesljiva vez, temveč da sega notranja povezanost globlje. Vendar je postala pri tem nevarnost, da se glasbeni tok umetnine razblini, še večja in je kmalu privedla do anarhičnega razkroja in drobitve snovi na najbolj neznatne delce.

Največ običajnih šolskih oblikoslovij izhaja s postavke, da so bile najprej forme, nato pa le-tem prilagojena vsebina. Te postavke sicer ne navajajo, pač pa jo je iz načina predavanja mogoče razbrati. Seveda je zmotna, kajti nesporno velja, da je vsebina rodila formo in ne obratno. Toda zdaj se kompozicija na glasbenih šolah redoma poučuje tako, da se učenci uvajajo v »tajnosti« oblik s pobožno željo, da bodo ideje že kasneje prišle same po sebi in se prilagodile priučenemu

kalupu. Takšen postopek je nenaraven in stvari bistveno nasprotujoč, okostenel in zastarel v jedru. V tem pogledu niso najnovejša strem-ljenja prinesla še nobene reforme, ki bi bila omembe vredna. Prizna-vajo, da oblik, ki bi ustrezale novim načelom, še ni ter se zadovoljujejo z najprimitivnejšo prevzeto obliko, z variacijsko. Ravno v oblikovanju pa tiči najtrši problem nove glasbe, saj ji dosedanje oblike ne morejo ustrezati zaradi notranjega protislovja z njenimi gradbenimi principi.

Najbolj naravna oblika je gotovo pesem in iz nje so se v stoletjih razvile ostale muzikalne forme. Pri tem so šle strmo naprej in izobliko-vale vrsto popolnoma umetnih, da ne rečemo izumetničenih form, ki pa so postale tvorcem in dojemalcem polagoma domačne. Proti koncu prejšnjega stoletja pa je pojenjal vir novih oblik in začelo se je brezsmerno iskanje, ki ga je netila domneva in z njo neupravičen strah, da v stare modle ni mogoče vlivati novega testa. Bojazen je bila slepa in gluha, stremljenje pa nepristopno spoznanju, da število možnih oblik ni neskončno in se je treba zadovoljiti s tem, kar je.

Glavni problem pri tem ni, ali zahteva nova vsebina novo formo, temveč, ali sploh ima glasba resnično novo vsebino. Kajti razume se skoro samo po sebi, da bi nova vsebina terjala nove oblike in jih slednjič tudi našla, čeprav morda z nekaj napora. Teh novih form pa doslej kljub polstoletnemu iskanju ne vidimo, zato je postavljeno vprašanje upravičeno. Vse kaže, da jih ni, ker glasba nima in morda vobče ne more več najti novih vsebin, to je, ne more preseči doseženega izraznega območja. Z drugo besedo: glasbeni umetnosti ni dano, da bi se teritorialno razširila in v doslej znane kategorije izraznosti vnesla nove prispevke katere koli vrste. Videti je, da ni mogoče ustvariti novih področij, ako se ta trditev pokaže za resnično. Kvantitativno bi torej ne kazalo niti iskati obogatjenja in bi preostajalo le kvalitativno za-vzetje novih gledišč. To pa je prav gotovo še možno, saj tu ne odloča število novih postojank, temveč njihova vrednost. Seveda so tudi po-glabljanju stavljenе neke meje, vendar dosedANJI dosežki v glasbi še ne kažejo prenasíčenosti, kar zadeva kakovostni kriterij, in si je lahko misliti, da bi se še vedno dalo seči globlje v skrivališča duhovnih emanacij, ne da bi bile prizadete oblike; pomisliti je le treba, da vsak posameznik kot ustvarjalec lahko mnogo prispeva, ne da bi rušil obstoječe ali pa po vsej sili hotel najti nove oblike za lastni izraz. Takšno gledanje nam je postalo že docela naravno v literaturi: tam nima vsak individualni tvorec svojih posebnih in vselej novih besednih in slogovnih oblik, temveč se zadovoljuje z dosedanjimi in se jim trudi dati le novo, izvirno in svojstveno vsebino. Glasba je povzela slog po novih oblikah iz upodabljaljajočih umetnosti, zlasti iz slikarstva,

ki je danes slogovno v enakem precepu kot ona sama: neprenehoma išče novo zunanost, pri tem pa ne vidi, da se mu kvaliteta vsebine v istem razmerju suši. Tako smo prišli do položaja, v katerem se vsebinski primitivizem okorišča z najnovejšimi pridobitvami embalaže, pričakujoč, da jo bodo odjemalci cenili kot polnovreden nadomestek za globino izraza. To je morda tudi povod za tako obilno produkcijo, ki pa ostaja površinska in zato ne trajna in ob postanku že skoraj odmre.

Med naloge estetike bi spadalo tedaj ne samo naštevanje, kategoriziranje in zgodovinsko razporejanje pojavov, temveč tudi njihovo vrednotenje. Če bi se estetika tega zavedala, bi postala bolj kritična in ne zgolj registrator tokov, ki so po svoji naravi lahko bolj ali manj pomembni. Na ta način bi estetika lahko postala vodnik ali vsaj svetilnik v morju dogodkov, ki bi v njenem zrklu zadobili določen pomen. Potem bi doraščajoči tvorec mogel presoditi, koliko je vrednosti v novih strujah, če izvzamemo novost, ki je lahko dosegljiva zlasti tedaj, ako je vse novo enako dobro in dobrodošlo. Doslej glasbena estetika te naloge ni poznala ali pa je vsaj ni izvrševala, zadovoljujoč se s kronološko določitvijo nastopa pojavov, pri čemer je povsem naravno poslednji pojav hkrati tudi najnovejši in se ustvarja zmotno mnenje, da je tudi najboljši. Notranja kvaliteta glasbe je s tem ponižana na medno vrednost in izpostavljena nevarnosti, da raste in pade z ostalimi modnimi pojavi. To pa ne bi smelo nikoli biti končni cilj kakršne koli umetnosti; za to bi popolnoma zadoščala umetnostna obrt, kakor jo v glasbi poznamo pri priložnostnih prireditvah, zabavi in plesu, ki pa ne morejo biti edino področje glasbenega ustvarjanja.

IV

Manj problematični so ostali glasbeni elementi, pravzaprav metode dela, kakor so kontrapunkt, instrumentacija in drobni nauki, ki jih učenec dobiva od učitelja. Tu gre v glavnem zgolj za metode postopka, kakor te dozorevajo v praksi, spreminjajo pa se samo toliko, kolikor se večja udejstvovalno področje. To velja zlasti za kontrapunkt, ki ni več cehovska tajnost kakor v srednjem veku, ali pa za instrumentacijo, zaradi katere so nekateri komponisti postali — po krivem — slavni, in to pravzaprav zaradi neke spretnosti, ki so jo drugi zanemarjali, a je načelno vsakomur pristopna. Kazno je, da so se prav te in podobne metode v našem stoletju nenavadno razvile: skladatelji so ob pomanjkanju globljih misli posvetili vso pažnjo zunanosti sicer bornih idej.

S tem so ustvarili videz bogastva; kakor povsod tako tudi v glasbi slepita blesk in sijaj in prenekaterega prevarata, da vidi v njih cilj in višek vseh prizadevanj. Videti je, da se prav sedaj odmika takšno zmotno mnenje treznejši presoji; vendar je odklon od njega kar prevelik in obsoja vsevprek tudi vredno hkrati z manj vrednim, kot je že navada pri pretiravanju. Sedaj smo nekako sredi obdobja, ki obsoja vzibavanje v zvokovne čare in priporoča namesto njih trpka okostja brez mikavnosti. Glasba sedanjosti je mnogokdaj suhljata, bridka in trpka kot nezrelo sadje; vendar zagovorniki abstraktnih struj hvalijo te njene odbijajoče lastnosti, češ da so zdrava reakcija na prejšnje preobilje. To seveda ni napredek, temveč osiromašenje, ki pride prav vsem tistim, katerim manjka domiselnosti in ki se vesele, da lahko svoje tršate produkte oddajajo kot poslednji modni krik. Verjetno je to stanje prehodno; bila pa bi prav tako stvar glasbene estetike, da bi nanj opozorila in da bi ne čakala, kdaj se bo samo spremenilo; kajti le s takšnim bistrovidnim ravnanjem bi postala vodeča v glasbeni znanosti in bi ne bila več samo njen privesek, nekakšen posinovljen del glasbene zgodovine, ki ima pogled uprt nazaj in ne more iz doseďanjega sklepati na bodoče. Vsaka takšna znanost pa je v bistvu le znanje ter ji ne pritiče višji naziv.

SKRB

Matej Bor

Prišla je vame
in poslala ven
vse drugo
in sedla
na svoj tron.
Jaz pa sem pal pred njo
in jo rotil:
Usmiljenje!
Vendar še preden sem končal,
sem se pogreznil v molk:
in potem sva molčala oba,
molčala
vsak svoj molk.
Molk osvajaľca in molk
podloŹnika.