

Tako je govoril Strauss

Ob 150-letnici rojstva Richarda Straussa

Povzetek

Pred sto petdesetimi leti se je rodil Richard Strauss. V svojem življenju je napisal mnogo dobrih kompozicij, najbolj znan pa je zagotovo po svoji simfonični pesnitvi Tako je govoril Zarathustra. Njegov glasbeni pogled na literarno predlogo, ki jo je pred tem naredil Friedrich Nietzsche, je brez dvoma izrednega pomena za razumevanje glasbene teksture in same ideje. Stanley Kubrick je uporabil uvodne takte te monumentalne glasbene kompozicije in jih vgradil v svoj film 2001: Odiseja v vesolju. Ko pogledamo vse te elemente skupaj, nastane popolnoma novo razumevanje teksture, ki se razvije pred našimi očmi v novo entiteto pogleda na umetnost, ki se staplja v nove sfere, v večdimenzionalne strukture, ki jih je treba brati na nov način. Tako je mitološki lik Zarathustre sestavil trikotnik Nietzsche – Strauss – Kubrick, ki je zagotovo fenomen v razumevanju in poslušanju tega glasbenega dela.

Ključne besede: glasba, filozofija, film.

Najprej

To pripoved moramo začeti s popotovanjem po zgodovini. Le tako bomo namreč vsaj približno zajeli tok misli, ki je pripeljala do tega, kar hočemo na koncu zaokrožiti v smiselno glasbeno

Abstract

Richard Strauss was born 150 years ago. Among many good compositions that he wrote in his lifetime, it is his symphonic poem 'Thus Spoke Zarathustra' that made him distinguished. His musical view of the literary text written by Friedrich Nietzsche is undoubtedly of great importance for the understanding of musical textures and ideas themselves. Stanley Kubrick used the opening bars of this monumental masterpiece and fitted them into his film '2001: Space Odyssey.' When we look at all these elements together, they result in a completely new understanding of texture evolving before our very eyes. A new entity of art perception thus emerges, it blends into new spheres and multidimensional structures to be read in a new way. Thus, the mythical figure of Zarathustra connected Nietzsche, Strauss and Kubrick into a triangle, which is certainly a phenomenon of understanding and listening to this musical work.

Keywords: music, philosophy, film.

celoto, s katero je nadvse dobro polepšati in izpopolniti vedenje mladih glav, ki v današnjem času nadrealnosti in nadčasovnosti izgubljajo smisel ter pomen glasbe kot umetnosti poslušanja, premišljevanja in razumevanja.



Richard Strauss – fotografija s skladateljevim podpisom

Naslovnica partiture R. Strauss, *Tako je govoril Zaratustra*



Res je, da gre pri tem za zelo zapletene postopke, vendar poučevanje nikoli ni bilo preprosto. Samo nekateri današnji farizeji, moderni ministranti, ekonomistični fevdalisti in politični modeli kapitalističnih oligarhij poskušajo narediti iz poučevanja nekakšno tovarno (ne)smislov, ki jih je treba spremeniti v ideologijo vsakdana ali pa v popreproščeno oglašanje mladeži, iz katerih glasov se ne da razbrati vsebine, temveč le zvočne okrajšave, hitro in kratkobesedno meketanje, s katerim se zapolni prosti čas, ki ga potrošništvo tako na veliko obljublja in prodaja.

Ker je komunikacija postala bolj popolna med stroji kakor med ljudmi, je postala tudi vsebinska, moralna in etična narava bolj popolna v svetu navidezne resničnosti, v resničnostnih oddajah, šovmanipulacijah in socialnih omrežjih, kakor pa doma v dnevni sobi, kuhinji in spalnici. Tako je spremljanje in razumevanje glasbenih vsebin postranskega pomena, nekakšen sodoben nadomestek za nekaj, kar se dogaja samo tedaj, ko se nič bolj pametnega ne dogaja – na primer žur. Glasba se s tem trgovanjem uvršča med potrošnjo kibernetičnih svetov, v tekmo z neenakovrednimi pogoji, v kateri se ve že vnaprej, da bo izgubila. Zakaj? Ker je edino glasba *par excellence* tista, ki spada v del življenja, za katerega si je treba pač vzeti čas. Mnogo časa.

Bil je Zaratustra

Pravzaprav niti ne vemo točno, kdo je bil to. Ime Zaratustra (ali Zarathustra, ali perzijsko Zartost, kurdsko Zerdust, grško Zoroaster) pomeni le »mož starih kamel«. To pa ni prav veliko, če želimo izvedeti o njem karkoli bolj konkretnega. Gre očitno za

možaka iz pastirskega življenja, saj naj bi bilo njegovemu očetu ime Pourousapsa, kar pomeni »mož sivih konj« in nič drugega. Rodil naj bi se kakšnih 300 let pred Aleksandrom, torej približno leta 640 pred našim štetjem. Iz vsebine sedemnajstih himen v narečju Gatha,¹ o katerih priča Avesta,² izvemo, da naj bi jih napisal Zaratustra – le tukaj pa tudi izvemo nekaj malega o njegovem življenju. Iz zapletenega narečja Gatha je mogoče namreč sklepati, da je bil iz srednje Azije oz. severovzhodnega Irana. Kakorkoli – ustvaril je verski, politični in etični sistem, ki naj bi nekoč odrešil tako človeka, kakor tudi ves svet. Ta njegov sistem je ukazoval vero v enega samega boga, imenovanega Ahura Mazda (prev. gospod, ki vse ve), ki je bil po vsej verjetnosti kakšen star bog, poznan iz politeistične dobe, in je veljal za najvišje božanstvo neba. Zaratustra ga je naredil za edinega stvarnika in upravljavca vesolja, za nekakšnega absolutno dobrega duha, iz katerega izvira šest abstraktnih bitnosti: resnica (oz. prava misel), dobra volja in sveta pobožnost, izbrana vrhovna oblast, blagost (ali popoln zakon), poštenost in vsekakor nesmrtnost.

Vseh teh šest bitnosti se nenehno bojuje na strani Ahura proti nasprotniku, zlemu duhu, imenovanemu Ariman³ (ali Ahri-

- ¹ Izraz *gatha* je pravzaprav sanskrtski termin za »pesem« ali »verz«, nanaša pa se na poetično pisanje, uporabljeno največkrat za pripovedi legend in mitov.
- ² Avesta je delo, ki naj bi ga sestavili magi v ahemenidskem obdobju oz. v času ahemenidskega cesarstva, ki je od leta 550 do 330 pr. n. št. obsegalo območje velikega Irana. Ahemenidi so bili druga iranska cesarska dinastija po Medijskem cesarstvu. Na vrhuncu svoje moči se je iransko ahemenidsko cesarstvo raztezalo na okoli 10,7 milijona km² in bilo največje cesarstvo v zgodovini starega veka. Prav tako je cesarstvo v tem času obsegalo okoli 46 odstotkov tedanje svetovne populacije.
- ³ Imenovan tudi *Angra Mainju* (perzijsko *Mainyu*) – in je tudi bog/duh teme.

„Also sprach Zarathustra!“

Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche)
für grosses Orchester.

Richard Strauss, Op. 80.

Sehr breit. Metr. ♩ = 69.

3 Oboen.
Clarinete in Es.
2 Clarinetten.
(in B)
3 Fagotte.
Contrafagott.
I. II.
4 Hörner (F).
III. IV.
4 Trompeten
(C)
I. II.
3 Posaunen.
III.
2 Pauken.
Grosse Trommel.
Bocken.
Orgel.
Pedal.
Erste (16)
Violinen
Zweite (16)
Bratschen (12)
Violoncelle (12)
Contrabässe (8)

(feierlich)
P (feierlich)
pp (mit Paukenschlägen)
Pedal.
Sehr breit.
(geteilt)
tremolo
pp

Začetek (uvod) v simfonično pesnitev *Tako je govoril Zarathustra*

man), ki mu pomagajo nekdanji bogovi, padli in ponižani v demone: zle misli, laži, slabo vladanje, upor, nemoč in smrt. Tako se ves svet, materialni in moralni, z njim pa tudi ljudje, suče okoli večnega srditega boja med dobrim in zlim. Absolutno so prepovedana vsa dejanja, ki bi lahko kakorkoli pomagala zlim demonom do zmage. Med ta dejanja spadajo tudi ubijanje, žrtvovanje in zanemarjanje živali, kar je bilo za tiste čase še posebno pomembno. Končni cilj tega boja je zmaga dobrega, za tem pa bodo pravični poplačani, hudobni pa kaznovani. Še to: govorimo o zgodnji in kasnejši dobi zaratustrovstva,⁴ temeljni religiji zahodnih in vzhodnih ideologij.

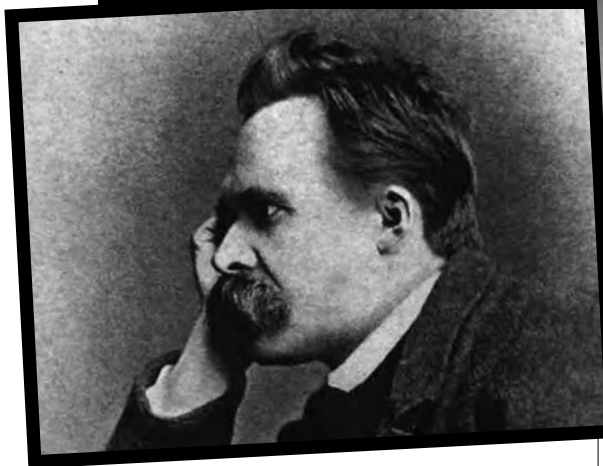
⁴ Kar je v tej religiji morda še danes najbolj zanimivo, je njihova globoka ekološka zavest. Ker je po verovanju ves svet božja stvaritev, verniki nikoli ne sodelujejo pri kakršnemkoli poseganju in uničevanju naravnega okolja, ne dovolijo ne presežka in ne pomanjkanja dobrin – saj oboje pripisujejo zlemu duhu. Iz zaratustrovstva izhajajo tudi mnoge povezave in vplivi na kasnejše religije, tako judovstvo, krščanstvo in islam – če previdno omenimo le nekatere: angeli, konec sveta, poslednja sodba, vstajenje od mrtvih, nebesa in pekel.

Bil je Friedrich Nietzsche

Te pripovedi ne moremo nadaljevati, če ne postavimo ob Straussa še ene osebnosti – vendar ta ne bo zadnja. Friedrich (Wilhelm) Nietzsche (1844–1900), ki se je rodil natančno dvajset let pred Richardom Straussom, je bil brez dvoma eden največjih nemških filozofov 19. stoletja. Bil je Schopenhauerjev učenec, kmalu pa ga je začela zanimati glasba – in to ne katerakoli. Z Wagnerjem sta postala osebna prijatelja, ki pa sta se tudi precej borbeno razšla. V spomin na to druženje in razhajanje imamo vendar tri njegova velika dela: *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom*, *Primer Wagner – problem glasbenikov* (1888) in *Nietzsche proti Wagnerju* (1895).⁵ V davnih letih 1883–1885 je na-

⁵ Pri nas lahko v prevodu najdemo Nietzsche, Friedrich: *Somrak malikov ali kako filozofiramo s kladivom*; vsebuje tudi *Primer Wagner: problemi glasbenikov*; *Ecce homo: kako postaneš, kar si*; *Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*.

Friedrich Nietzsche



Naslovnica knjige F. Nietzsche, *Tako je govoril Zaratustra*

pisal znamenito knjigo z naslovom *Tako je govoril Zaratustra*⁶ in z njo pritegnil veliko pozornosti. Nietzsche je v tem delu svojo misel zavil v podobe in prispodobе in tako lahko rečemo, da je kljub vsemu filozofsko mislil v literarnem jeziku. Zato vedno obstaja možnost napačnega razumevanja besedila, njegovega napačnega interpretiranja in tudi zlorabljanja. Res je, da je bil nasprotnik morale šibkih, zato se je norčeval iz socializma, pa tudi iz krščanstva — šlo mu je za novo moralo, za moralo kulturno razvitega aristokratskega duha. To je v najbolj žlahtnem smislu tudi vtisnilo svoj pečat delu *Tako je govoril Zaratustra*. Nietzsche je gradil svojo misel iz zamisli o nadčloveku, ki jo izpopolni v nauk o volji do moči⁷ ter konča z naukom o večnem vračanju istega. In tako ne moremo mimo mitologije, ki nam prinaša nekoga z imenom Zaratustra, pa tudi ne mimo premislekov, ki jih pred nas postavlja Nietzsche.

Bil je Richard Strauss

Enajstega junija 2014 je minilo sto petdeset let od rojstva Richarda Straussa (1864–1949). Takoj na začetku moramo zapisati, da je bil bolj cenjen in znan kot dirigent, kakor kot skladatelj. Zagotovo je bil ena vidnejših glasbenih osebnosti Nemčije in nemške glasbe po Richardu Wagnerju. Že kot mlad mož je bil deležen glasbene izobrazbe, vendar bolj pod vplivom Mendelssohnovih in Schumannovih romantičnih vzdihov, kakor pa drznosti časa, v katerem je živel. Ko se je srečal s skladateljem in violinistom Alexandrom Ritterjem, mu je ta odkril skrivnostni

[prva tri dela] prevedel Janko Moder, [zadnje delo] prevedel Tine Hribar; spremna beseda Ivan Urbančič]. 1989. Ljubljana: Slovenska matica. Medtem ko prevoda *Nietzsche contra Wagner* (orig.) ne bomo našli.

6 V izvirniku *Also sprach Zarathustra – Ein Buch für Alle und Keinen*, pri nas v prevodu: Nietzsche, Friedrich: *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*. 1999. Ljubljana: Slovenska matica.

7 V mislih imamo njegovo veličastno delo Nietzsche, Friedrich: *Volja do moči – poskus prevrednotenja vseh vrednot* (iz zapuščine 1884/88). 1991; ponatis 2004. Ljubljana: Slovenska matica.

svet glasbene govorice Richarda Wagnerja. To ga je prestrelilo in začel je komponirati v popolnoma novem, poznoromantičnem duhu. Ne moremo prezreti spogledovanja z Wagnerjevo kromatiko, z njegovo drznostjo harmonskega okolja, prav tako pa ne z njegovo melodiko, ki je bila vedno bližja prihajajočemu 20., kakor odhajajočemu 19. stoletju. S svojo bogato glasbeno in orkestralno retoriko je pokazal na glasbo kot na jezik pripovedi in izpovedi, kot na nekaj, kar se zapisuje v družbo močnejše kakor samo s svojo prisotnostjo. Ker je študiral tudi filozofijo, ni čudno, da je njegova glasba polna idej, ki so ljudem več ali manj tuje. Po letu 1900 se je začel celo nagibati k atonalnemu glasbenemu premišljevanju, skoraj vzporedno z glasbenimi eksperimenti, ki jih je tedaj počel Arnold Schönberg (1874–1951), katerega 140. obletnico rojstva se prav tako spominjamo letos. Vendar se je Strauss kmalu umaknil v nekakšen staromodni način komponiranja in obtičal v neki postromantični drži, s katero in v kateri se je tudi izpel.

Bil je Stanley Kubrick

Kot četrtega soustvarjalca te pripovedi moramo imenovati še filmskega mojstra, režiserja in cineasta Stanleyja Kubricka (1928–1999). Njegovi filmi so izredno koncizni, natančni, izdelani in vsekakor polni tehnične popolnosti. Prav zaradi tega je bil neizprosni in brezkompromisen ustvarjalec, ki je marsikomu grenil ure in dneve sodelovanja z njim. Svoje delo pri vizualnem mediju je začel kot fotograf in zato so njegovi filmi tako polni vizualne sporočilnosti, večplastnosti podob in brezbesednega dialoga. Leta 1968 je posnel film z naslovom *2001: Odiseja v vesolju* (2001: *A Space Odyssey*). Pri tem filmu je bil

Naslovna fotografija filma *2001: Odiseja v vesolju* Stanleyja Kubricka



Stanley Kubrick

režiser in producent, sama ideja pa je nastala po istoimenskem romanu Arthurja Charlesa Clarka.⁸ Film se ukvarja s pomembnimi elementi, ki jih lahko imamo – skoraj petdeset let po njegovem nastanku – za temeljne točke današnje družbe. Gre za vprašanja evolucije, tehnologije, umetne inteligence ter zunajzemeljskega življenja.

Kot režiser, mojster podobe in resnični filmski pionir na področju posebnih vizualnih filmskih učinkov, naj bi sodeloval pri domnevnem snemanju pristanka Apolla 11 na Luni.⁹ Resnici na ljubo je treba povedati, da so mnogi raziskovali fotografsko gradivo tega dogodka in ga primerjali s filmom o vesoljski odisejdi. Ker je bil Kubrick odličen fotograf, so ga baje povabili k sodelovanju in (ponovno baje) vnaprej posneli vse, kar sta tedaj prenašali NASA in TV mreža po vsem svetu – pristaneke na Luni, kot največji filmski dogodek v človeški zgodovini. Primerjali so celo fotografije domnevno prave Lunine površine in ugotavljali nekaj osupljivih podobnosti s filmskim gradivom. Dolge in tehtne razprave so bile izvedene in napisane o tem filmu, duhove je buril računalnik HAL 9000 (v navezi s filmom *Metropolis*, delom Fritza Langa iz davnega leta 1927), ob njem pa tudi velik monolit. Glasba, ki jo je za ta film izbral Kubrick, je več kot dokaz o njegovem izrednem poznavanju zgodovine glasbene literature: Richard Strauss, Aram Hačaturjan, György Ligeti in Johann Strauss.

Kakorkoli – Stanley Kubrick je bil brez dvoma velik ljubitelj »resne« glasbe – od njenih klasicističnih do poznoromantičnih del. V svoji zbirki naj bi imel več kot tri tisoč vinilnih plošč, mnoga izvedena dela pa celo v najrazličnejših izvedbah. Tako

je izbral pač izvedbe, ki so bile najprimernejše za predstavitev filmskega gradiva – naš tokratni pogled bo usmerjen na izvedbo uvoda simfonične pesnitve *Tako je govoril Zaratustra* (orig. *Also Sprach Zarathustra*), dela Richarda Straussa iz leta 1896 v izvedbi Dunajskih filharmonikov pod taktirko Herberta von Karajana.

Ta pesnitev je v glasbenem svetu nekaj posebnega – združuje mitologijo, religiozno ideologijo, filozofijo in glasbeno umetnost. Morda gre za resnični tovrstni »Gesamtkunstwerk«, o katerem je sanjal Richard Wagner in ga uteleševal v svojih glasbenih dramah. Strauss je bil, kot vemo, kar velik občudovalec Wagnerjevih del in tako ni naključje, da se je ukvarjal tudi s to idejo. S povzemanjem in naslanjanjem na literarne ideje so se skladatelji ukvarjali vse od Franza Liszta naprej, toda Stanley Kubrick je k temu pritegnil še film, kar ni bilo dano ne Wagnerju in ne Straussu. Strauss je sicer doživel njegovo rojstvo in prva desetletja delovanja, vendar se ni ukvarjal s tem. Tako je Kubrick spregovoril o Zaratustri prek Straussove glasbe in v Nietzschejevem jeziku na popolnoma nov način, ki ga je treba pač premisliti v različnih dimenzijah.

Bila je Odiseja in tako je govoril

Sama simfonična pesnitev ima več delov, za razumevanje uvodnega, citiranega dela v filmu *2001: Odiseja v vesolju* pa bi bilo morda dobro, da jih poznamo. Slavni, kultni, razvpiti, popularni prvi del je uvod in nadvse pomemben za razumevanje celotnega dela. Temeljni motiv je sestavljen iz dveh intervalov: osnovnega basovega tona, njegove čiste kvinte in čiste kvarte oz. oktave prvega. Gre za tone C, G in ponovno C. Za vpogled v ta preprosti glasbeni element in njegovo razumevanje moramo najprej povedati nekaj o Ptolemaju (Ptolemej, Ptolomej).

Bil je starogrški astronom, astrolog, matematik, geograf in fizik, rojen okoli leta 86, umrl okoli leta 179. Pisni viri navajajo, da

⁸ Clarke, Arthur C.: *2001: A Space Odyssey*. Hutchinson, United Kingdom, 1968. Ob tem lahko povemo, da je imela ta knjiga pravzaprav tudi nadaljevanja, ki jih je Clarke napisal v upanju na uspeh prvega dela. Tako sledijo knjige *2010: Odyssey Two* (1982), nato še *2061: Odyssey Three* (1987) ter končno *3001: The Final Odyssey* (1997).

⁹ Apollo 11 je bila julija 1969 prva vesoljska odprava s človeško posadko, ki je uspela pristati na Luni. Poveljnik Neil Armstrong je 20. julija stopil na mesec in rekel, da je to »majhen korak za človeka, a velik skok za človeštvo«.

je bil rojen v Tebaidi (Egipt), umrl pa v Aleksandriji; pomembno pa je, da je se je veliko ukvarjal z opazovanjem neba. Na področju astronomije je naredil neverjetne korake; ker pa se je ukvarjal tudi z matematiko, ni mogel mimo glasbe. Napisal je za tedanji čas izredno vplivno delo *Harmonije*, ki obravnava del (tedaj poznane) teorije glasbe, matematiko in glasbo samo. Zelo je kritiziral delo in misli svojih predhodnikov, razpravljal pa je o temeljnih glasbenih intervalih s pomočjo matematičnih razmerij – z razliko od Arstoksenovih privrženecv ter v skladu s Pitagoro (570 pr. n. št. – 495 pr. n. št.) in njegovimi učenci, ki so se večinoma ukvarjali z glasbeno etično, filozofsko in estetično noto. Pitagora je s filozofskim razglabljanjem povzemal bistvene elemente glasbene teorije in teorije akustike ter našel tako imenovano *harmonijo sfer*. Med drugim je učil tudi to, da se deset svetov na nebu stalnic z ubranim zvenenjem vrtili drug okoli drugega, vendar žal tako, da človeško uho tega ne sliši, lahko pa ga sliši njegov duh. Spoznal je, da je višina tona ob isti napetosti strune obratno sorazmerna z njihovo dolžino. V razmerju strun 3 : 2 (oz. 1/3 dolžine) zazveni čista kvinta, v razmerju 4 : 3 (oz. 1/2 dolžine) pa čista oktava nad osnovnim tonom oziroma čista kvarta od (prejšnje označene) kvinte. Ta sistem imenujemo pitagorejsko uglasjevanje, Ptolemaj pa ga je nadgradil z idejo, da mora glasba v splošnem obsegati tetrakorde in oktave in prav nič drugega, saj le tako odraža red in ustroj sveta, kozmosa in človeka. Svojo delitev tetrakordov (ki sicer temeljijo na odnosu osnovnega tona, njegove kvinte in oktave /kvarte/) je izpeljal s pomočjo *monokorda*, enostrunskega glasbila. In tako je razmišljal tudi Strauss in se poklonil tej starodavni ideji.

Morda je mnogo bolj kot njena matematična, melodična in glasbena logika pomembno njeno ideološko mesto v sami pesnitvi. Ob njej se namreč pojavi njena obdelava, razširitev, vendar v H-duru. Skozi vse glasbene stavke nas vodi glasbena misel, ki se ji ne moremo izogniti: Kakšno poanto je Strauss zasledoval, ko je uporabil parafrazo na Nietzschejevo knjigo? Ostanimo pri prvem stavku, uvodu, saj je ta najbolj relevanten za razvoj te misli. Ta glasbeni citat se v filmu pojavi trikrat: v uvodu, na koncu in v delu, v katerem pračlovek dvigne kost in začne z njo tolči – prav ta kost odleti in se spremeni v vesoljsko ladjo. Razmišljajmo.

Nietzschejev uvod govori o tem, kako se je Zaratustra, star tri-deset let, odpravil v gorovje. Toda kmalu se zgodi obrat. Knjiga pravi takole: užival je (Zaratustra) nad svojim duhom in samoto in se deset let ni naveličal. Nazadnje pa se mi je srce predru-gačilo – in neko jutro je vstal z jutranjo zarjo, stopil pred sonce in ga takole nagovoril: » Ti velika zvezda! Kaj bi bila tvoja sreča, če bi ne imelo teh, ki jim svetiš?«¹⁰ Kubrickov film pokaže v uvodu prvo svetlobo, prvi del filma pa imenuje *Zarja* (orig. *The Dawn*). Naslovna scena pokaže, kako Zemlja vziđe nad Luno,

10 Nietzsche, Friedrich: *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*. 1999. Ljubljana: Slovenska matica. Str. 9.

medtem ko se Sonce dviga nad Zemljo. Tako natančno branje Nietzscheja je vsekakor precej naporno, saj postavlja pred nas nalogo o razmišljanju, prav tako kakor to počne Strauss s svojo kvinto in kvarto (oktavo). Trije toni, trije planeti, tri kozmične konstelacije, trije sistemi, trije Pitagorovi toni, temelji za razumevanje nastanka harmonije. Nietzsche pravi, da se je s tem začel Zaratustrov zaton – namreč s tem, da je stopil iz votline in se namenil med ljudi. Pravi: »Jaz moram oditi v nižavo – kakor ti narediš zvečer, ko zaideš za morje in prineseš luč še spodnjemu svetu, ti prebogata zvezda! Jaz moram, kakor ti, zattoniti, kakor temu pravijo ljudje, h katerim hočem dol.«¹¹ Kubrick poimenuje ta del »pripoved o človeku«, prikazuje puščavo, v kateri se skupina prazgodovinskih ljudi bori za preživetje. Nekega jutra se na njihovem področju pojavi velik in skrivnostno črn, gladek, pravokoten monolit, za katerega nekako izvemo, da je napreden stroj, ki so ga zgradila zunajzemeljska bitja. Osamljeni pračlovek uporabi kost kot orodje, s katerim zdrobi najprej druge kosti, nato pa še kot orožje proti drugim. V zrak vrže kost in ta postane plovilo prihodnosti.

Berimo Nietzscheja: »Napravili ste pot od črva do človeka in marsikaj v vas je še črv. Nekoč ste bili opice in tudi zdaj je človek še bolj opica kakor katera si že bode opica. ... Glejte, učim vas nadčloveka!«¹² Strauss se iz treh tonov odloči sestaviti akord. In to ne kateregakoli, temveč osnovne tri tone dopolni s pitagorejskim načelom. Gre za delitev monokordove strune, ki nam daje v razmerju 1 : 5 veliko terco, imenovano pitagorejska terca, ki daje v osnovi durov trizvok C-E-G. Vendar je ta terca nekoliko višja, kakor jo razumemo danes, v dobi natančno uglasene oktave na dvanajst matematično točnih poltonov. Gre za »čisto« terco, ki je od renesanse do danes prehodila zelo dolgo pot. Ton E je namreč v svoji naravni intonaciji mnogo bližji tonu F, kakor to razumemo danes. Vsekakor je veljal za prvi interval, ki ne spada med tako imenovane popolne konsonance, in so ga uvrščali med mehke disonance. Temelj disonantnega intervala je namreč v tem, da teži k svojemu razvezu, ta pa je v ideji odpravljanje napetosti, ki nastane med tema tonoma. Razvez razumemo kot poltonski postop v smeri, kamor teži disonanca. Toda pri tem nastopi naslednja težava. Strauss napoti ton E v Es, v c-mol.

Vprašati se moramo, ali je disonantni ton zgornji ton intervala (ker po zakonih fizike spodnji zvoni v osnovi podvojeno, močnejše in je zato *temeljni ton*) ali spodnji. Če razvežemo ton E v F, dobimo čisto kvarto (C-F), kar pa pripada labilnim konsonancam, saj je treba najti osnovni ton, kar pa je oktavno nižji ton F novega sosledja (F-C-F, kakor je bilo prej C-G-C). V tem pomenu je postavil Strauss svoj monolitni ton E v praset opic, med praljudi, in povzročil (r)evolucijski razvoj. K temu še dodaten miselni koncept: če pa C-E razvezujemo kot poltonsko disonanco C, nastane kvarta H-E; še bolj zanimivo pa je,

11 *Ib.*, str. 9.

12 *Ib.*, str. 12.

če razvezujemo oba tona protipostopno – torej enega navzgor, drugega navzdol. Dobimo pomemben interval, ki je razklal glasbeno teorijo za stoletja – nastane namreč zmanjšana kvinta H-F (ali obrnjena zvečana kvarta), tako imenovani interval *diabolus in musica*, vrag v glasbi, tritonus, matematična sredina oktave (na vsako stran šest poltonov), interval v razmerju 25 : 18 oz. 10 : 7, disonanca vseh disonanc. Kako pa Strauss? Dobro, hvala. Zapiše, kot smo že povedali, c-mol.

Prav tole idejo, tale H-F, kasneje spremeni z zvišanjem tona F v F# in ponudi novo strukturo, vzporedni svet, diatonično strukturo durovega akorda H-D#-F# in kasnejšega njegovega molovega sopotnika H-D-F#. Današnji vzporedni svet ni več nič novega. V njem živijo milijoni ljudi, z njim se srečujemo vsak dan, že dolgo je znana struktura veselja, ki obravnava resnične vzporednosti prostora in časa, da lahko vsaj približno razloži teoreme kvantnega sveta in najde zasilne izhode iz še marsikaterega zapletenega vprašanja. Vendar to zagotovo ni tema našega razmišljanja tukaj. Vrnimo se k Nietzscheju in Straussu.

»Glejte, učim vas nadčloveka: to je morje, v njem lahko utone vaše veliko zaničevanje. Kaj je največ, kar morete doživeti? To je ura velikega zaničevanja. Ura, v kateri se vam zagnusi tudi vaša sreča in ravno tako vaša pamet in vaša čednost.«¹³ Strauss se obrne k temu in razpre možnost dvojnega, možnost durovega in molovega akorda, s katerima se poigrava. Oba stojita drug ob drugem, kakor svetloba in senca, kakor pritrdjevanje in zanikanje. Postopek E v Eb (E-Es), je več kot samo melodramatičen. Res je, da je glasba prvih, torej zgodnjih *organumov* potekala samo v vzporednih kvintah, kvartah in oktavah, vendar je bilo dovolj za idejo o razvoju večglasja. Tako je Strauss zagotovo »vrnil« najprej durov, nato pa še molov akord v ta semantični začetek svojega glasbenega pohoda. Zaratustrovo učenje in razlaganje nadčloveka zagotovo ni nekaj, kar bi bilo vsem prijetno in simpatično, kakor se nam ponujajo izdelki današnjega časa. Vsak stres, ki naj bi človeka odvrnil od nekega dejanja, je danes strogo prepovedan. Dobro počutje je zapoved, v katero je treba verjeti kot v *absolutno dobro*. Zato potrebuje danes toliko ljudi pomoč psihiatrov, tablet in mamil.

Prav zaradi tega, zaradi slabosti, ki jih nosi s seboj permisivna vzgoja otrok in mladih, na katero so nekoč prisegali (in marsikateri nesrečni starši žal to počnejo še danes), je prinesla toliko hudega nad otroke, sedanje polodrasle ali celo odrasle osebe, nesposobne se spogledati z življenjem. Zaratustra pove, da je zaničevanje potrebno, ker le iz njega zraste novo bitje, prenovljen človek. Straussov akord, bi rekli, in Kubrickov pračlovek, ki z novim orodjem (kostjo) pobije svojega bližnjega. Mogočni udarci na timpane, uglasene v kvartnem oz. kvintem intervalu, podprejo udarjanje po predmetih in glavah onih, ki še niso spoznali, da je treba filozofirati s kladivom, če parafraziramo prav Nietzscheja. Strauss nadaljuje svojo glasbeno pripoved in

če se zazremo v to pesnitev onkraj uvoda, potem slišimo del, ki ima naslov *Von den Hinterweltlern*, kar bi lahko prevedli kot *O onih, ki so za svetom*. V knjigi *Tako je govoril Zaratustra* ima ta del naslov *O onstrancih*, karkoli že to pomeni – vsekakor pa ne moremo mimo same ideje, ki prek Nietzscheja govori o tem. Kubrick pokaže, da obstajata torej že takoj na začetku sveta dve vrsti: oni, ki imajo, in oni, ki nimajo – oni, ki so na oni strani in so torej *onstranci*. V filmskem primeru je to orodje, ki postane orožje in spremeni tok zgodovine. Tisti, ki so *za svetom*, pač ne morejo stopiti v korak z *njim*, saj so vendar *za njim*. Strauss sicer začne ta glasbeni del izredno temačno in s citatom prastarega koralnega napeva *Credo in unum Deum* (temo slišimo v rogovih), vendar se hitro umakne v precej romantično izpeljavo te melodije, ob kateri ponudi gosto harmonijo, pogleda torej *onstran*: kakor bi razvil meglo prek poti, po kateri je mogoče hoditi samo onim, ki imajo pripravo, da to lahko naredijo. Strauss sledi naprej in napiše del z naslovom *Von der großen Sehnsucht*, o velikem hrepenenju. Pa tudi Nietzsche ima kaj povedati, saj zapiše celotno poglavje o tem.¹⁴ V njem piše tudi tole: »O, duša moja, zdaj ni nikjer druge duše, bolj ljubeče in obsežne in obsegajoče! Kje bi bili prihodnost in preteklost bližje skupaj, kakor pri tebi? O, duša moja, jaz sem ti dal vse in vse moje roke so se izpraznile zate – in zdaj! Zdaj mi z nasmeškom in vsa otožna praviš: kateri od naju naj se zahvali?«¹⁵

Richard Strauss ob C-dur postavi H-dur. Postavi dušo znotraj citiranega drugega koralnega napeva, sedaj *Magnificat* (v orglah). Srečata in udarita dva svetova, združena v hrepenenje preteklosti in prihodnosti. In Kubrickova Odiseja? Razen uvodnega glasbenega citata ne slišimo več nadaljevanja, toda vseskozi lahko imamo občutek, da gledamo pravzaprav Zaratustrovo (Nietzschejevo) razumevanje sveta, razpon med nekoč in danes, med pradavnino in znanstveno fantastiko. Ali ni film prežet s hrepenenjem, še posebno tedaj, ko poskuša filmski Dave (Bowman) ugasniti računalnik z imenom HAL 9000? Strauss poseže v naslednjem stavku ponovno po knjigi – zapiše del z naslovom *Von der Freuden und Leidenschaften* (prev. *O veselju /radostih/ in strasteh*). Nietzsche se o tem razpiše v poglavju z naslovom *O slasteh in strasteh*, v katerem bere mo: »Glej, kako je vsaka tvojih čednosti željna najvišjega, hoče vsega tvojega duha, naj bo njen glasnik, hoče vso tvojo moč v jezi, sovraštvu in ljubezni.«¹⁶ Straussov del je poln ognjenih sekvenc, kromatične harmonije, demonsko stisnjenih akordov,

¹⁴ Zanimivo je, da še danes mnogi trdijo, da je Straussova ideja Zaratustre zapisana precej »mimo« dela, ki ga je ustvaril Nietzsche. Tisti, ki so kdaj preposlušali in premislili Straussovo simfonično pesnitev in celo prebrali Nietzschejevo knjigo z enakim naslovom, tej neumnosti vsekakor ne bodo prikimali. Prav zaradi tega vseskozi navajamo naslove Straussovih delov simfonične pesnitve, ki se dobesedno ujemajo z naslovi poglavij iz knjige, sledijo notranjim dialogom Nietzscheja in Zaratustre ter jih pretapljajo v glasbene misli. S tem se je Richard Strauss ne le poklonil enemu največjih filozofov 19. stoletja, temveč opozoril na samo idejo knjige, v kateri so misli in razmišljanja, ki jih je nujno treba spremeniti v globok glasbeni jezik, ki je neposredno vezan na to, kar radi imenujemo *čustva*.

¹⁵ *Ib.*, str. 258.

¹⁶ *Ib.*, str. 40.

¹³ *Ib.*, str. 13.



Naslovnica vinilne plošče posnetka, ki ga je Kubrick uporabil v svojem filmu

Filmski monolit med praljudmi



v katerih odzvanjajo ideje *fin de siècle*. In sledi v *Das Grablied* (prev. *Nagrobna pesem*), kar je identično poglavju knjige.

Nietzschejev Zaratustra pravi takole: »Od vas, preljubi moji mrtvi, mi prihaja sladek duh, ki raztaplja srce in solze. Resnično, pretresa in raztaplja srce samotno jadrajočemu.«¹⁷ Prav tukaj se tudi Strauss vrne k prvi ideji, ideji kreacije, kvinti in kvarti, pri čemer se srečata preteklost in sedanjost prek točke smrti. Kubrick se temu delu prikloni v svojem filmu kar nekajkrat – smrt je vsej absolutno zagotovilo, da obstaja *realno*, da se ne bo zgodilo nič, kar bi podrlo vseobsegajočo iluzijo simbolnega in imaginarnega sveta, v katerem ljudje tako radi živimo. Konec filma, človeški fetus, ki se potaplja v kozmos, je hkrati pomoč Straussovim akordom Zarastustre in hkrati podčrtana ideja Nietzscheja, ki hvali bližino zvestobe, ljubezni in vstajenja. Saj poglavje sklene z izredno (njemu netipično) mislijo, ko se obrne k svoji volji in reče: »Da, še zmeraj si mi razbijalka vseh grobov. Slava ti, moja volja! In samo tam, kjer so grobovi, so vstajenja.«¹⁸ Tudi Strauss gre naprej in zapiše del *Von der Wissenschaft* (prev. *O znanosti*). Za idejo mu je služilo poglavje z enakim naslovom, v katerem Nietzsche položi v usta Zarastustri pomenljive besede: »Vi, svobodne duše, kam je prešla vaša svoboda! Skoraj ste, se mi zdi, podobni takim, ki so dolgo gledali izprijene plešče nage deklice: vaše duše plešejo same!«¹⁹ Ta glasbeni del prinaša *fugato*, nadvse zahtevno polifono glasbeno obliko in kompozicijsko tehniko, s katero Strauss naznačuje učenjake. Sama tema je seveda izpeljava osnovnega motiva uvoda, kar se preljuje v del, imenovan *Der Genesende* (prev. *Okrevajoči*).

¹⁷ *Ib.*, str. 127.

¹⁸ *Ib.*, str. 130.

¹⁹ *Ib.*, str. 245.

Poglavje v knjigi nosi naslov *Zdraveči se*, kar je sicer podobno, vendar gre bolj za vprašanje prevoda (Janko Moder), kakor pa napačne ideje. Nietzsche piše: »Komaj je Zaratustra izgovoril te besede, je padel po tleh kakor mrtev in dolgo ostal kakor mrlič. Ko pa se je spet zavedel, je bil blede in je trepetal in je obležal in dolgo ni maral ne jesti ne piti.«²⁰ Fugato prejšnjega dela se pojavi ponovno, sedaj v svoji polni moči, zakoraka naproti temu, kar Kubrick ponudi v zadnjem delu filma: bežeči čas, neobhodno realno smrt, začetek in konec vsega, kar poganja življenje, poklon velikemu umu, s katerim se srečujeta tako kozmična znanost in monolit kakor tudi slehernik, človek, popotnik po neskončnosti časa in prostora. Po Straussu ostaneta v simfonični pesnitvi še *Das Tanzlied* (prev. *Plesna pesem*) in *Nachtwandlerlied* (prev. *Nočna pesem*), obe poglavji v knjigi. Zanimivo za poslušanje je zagotovo dejstvo, kako se ta simfonična pesnitev konča: ponovno smo na začetku, na tistem globokem tonu C, ki odmeva nekje v davnini. Nad njim se pne motiv nove dobe, novega človeka (onega s kostjo, ki pobije druge, in onega, ki potuje po vesolju) v zvenečem H-duru. In čisto na koncu ostane le še en sam ton – dolgi C. Konec se vrne na začetek, rojstvo je ponovno mogoče, kar tudi vidimo in slišimo v Kubrickovem filmu.

Tako je Zaratustra povedal, kar je imel, tako je Strauss zapisal, kar je hotel, tako je Nietzsche premislil, kar je moral, in tako smo spoznali, kar nam je bilo dano.

Pristanek

Lahko bi rekli, da je na koncu popotovanja vendar pomembno vprašanje: Kam smo pravzaprav prišli? Ali smo prišli tja, kamor smo se namenili? Smo spoznali to, kar nam je govoril Strauss?

²⁰ *Ib.*, str. 251.



Konec Odiseje, smrt in rojstvo se stakneta

Glede na to, da govorimo predvsem glasbeni publiki in glasbeno mislečim bralcem in bralkam, je treba poudariti, da je Richard Strauss zagotovo natančno prebral in premislil knjigo, ki jo je svetu ponudil Friedrich Nietzsche. Že samo s tem, da je izbral podnaslove svoje simfonične pesnitve po knjižni predlogi, daje jasno vedeti, kakšni ideji je sledil. Prav zanimivo je srečevati zapise o tem, kako da Strauss te svoje kompozicije ni naslonil na Nietzschejevo premišljevanje in kako ni sledil konceptom njegove pripovedi. Upamo, da smo dokazali nasprotno. In še več – prepričani smo lahko, da smo dokazali tudi to, da je režiser Stanley Kubrick sledil dvema ustvarjalcema – Straussu in Nietzscheju. Ko beremo film, ko ga premišljujemo in se ne pustimo od njega samo zabavati, spoznamo mnoge svetove te najsodobnejše umetnosti, ki kot Wagnerjev *Gesamtkunstwerk* resnično povezuje med seboj vse, kar mu pride pod roko.

Ob pristanku po tako celostnem popotovanju lahko tudi rečemo, da smo se dotaknili obdobja prehoda stoletja, ki je bilo za človeka izrednega pomena. Prelom med 19. in 20. stoletjem ni bil le prelom v koledarju, temveč v mnogih družbeno pomembnih plasteh. Misel, ki jo je nastavljal Nietzsche, ni misel o nacistično in narcistično naravnanim nadčloveku, ki naj bi si podredil ves svet, temveč močna misel o nadčloveku, ki bo sposoben premagati najbolj elementarne težave, ki že stoletja tarejo to družbo. Ko danes pogledamo okoli sebe, pa vidimo, da mu niti približno še ni uspelo kakorkoli nasloniti se na ideje, ki jih je ponudil Nietzschejev Zaratustra. Misleci, ki so sledili – in mislimo na Heideggerja, Adorna, Wittgensteina, Levinasa in Deleuzea –, so postavljali mnoge dodatne poglede in opombe k temu, kar je davno tega povedal Nietzsche. Zato se lahko k njemu vedno vračamo prav tako, kakor se je k njemu vrnil Richard Strauss in prisluhnil oddaljenim besedam Zaratustre – ki je govoril vsem in očitno nikomur.²¹ Če (in ker) ima današnji čas vse več težav s totaliteto, torej z nečim, kar bi lahko razumeli v Zaratustrovem jeziku kot vseobsegajočo bit, bi bilo treba premisliti po poti razumevanja glasbe prav kot njeno (glasbeno-zvočno) entiteto, ali pa tako, kot je premišljeval Lukács v

svojem delu *Teorija romana*, v katerem pravi, da je individuum še kar naprej iskal idejo totalitete sveta – toda prav ta individuum se implicitno zaveda, da te totalitete ne bo mogel zajeti.²² Glasba, ki posega tako daleč in nazaj, kakor posega Straussov Zaratustra, posega in išče entiteto sveta, v katerega je človek nekoč verjel in mu zaupal. Lahko pa se čisto na tiho, pritajeno vprašamo, ali si lahko zamislimo totaliteto današnjega sveta, ki se je zmožna meriti z dramatično silo moderne subjektivitete, ki jo je v bistvu izkoreninila, razlástila – in iz nje naredila to, kar Pippin in Pinkard s takšnim obžalovanjem imenujeta »proces racionalne avtorizacije delovanja«.²³ Glasbena entiteta Straussove misli sega drzno nazaj, sega v dialoško sfero zgodnjih mislecev, postavlja pod vprašaj samo glasbeno paralelo z jezikom, saj radikalno nastavi naslov svoje stvaritve: *Tako je govoril ...* Kaj nam pravzaprav Strauss s tem polaga v današnji čas? Ali želi sporočiti, da skozi glasbo prenaša besede, ki jih je zapisal Nietzsche, ki naj bi jih izgovarjal Zaratustra? Zagotovo ne – to bi bila trivialnost brez primere.

Strauss nikjer ne trdi, da je njegova simfonična pesnitev kakorkoli ubesedenje Nietzschejeve knjige. H knjigi se obrača kot k entiteti, ki mu daje možnost glasbenega premišljevanja in refleksije v jezik zvoka, ki ne prenaša kodnih sporočil besednega pomena. Strauss nas postavi s svojo kvinto in kvarto v začetku pred uganko, ki jo, znotraj konteksta zgodovinskih glasbenih zapisov, razreši s samo idejo. Ko poimenuje stavke po poglavjih knjige, nas napoti k branju, ne le k poslušanju glasbe. Skozi branje pa postaja vse jasneje, kaj je tisto, kar je govoril Zaratustra. Njegov večni pripev *Tako je govoril Zaratustra* se znotraj tega izkaže kot refren razumevanja, da je le tako lahko govoril Zaratustra in da je le tako lahko spregovoril Nietzsche. Če nadaljujemo – le tako je lahko komponiral Richard Strauss, ki se je v tem odločilnem trenutku pač odločil za Zaratustrovo misel. In pri tem nas pouči še Stanley Kubrick, da v glasbi domuje ob

21 Tukaj se z grenkobo naslanjamo na podnaslov, ki ga je napisal Nietzsche – knjiga za vse in za nikogar.

22 Lukács, Georg: *Teorija romana: filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. 2000. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo. Str. 25–27.

23 V mislih imamo deli Pippin, Robert B.: *Hegel's Practical Philosophy*. 2008. Cambridge: Cambridge Press. Str. 4–5; in Pinkard, Terry: *Agency, Finitude and Idealism: What does it Mean to be a Hegelian Today's*. V: W. Welsch in K. Vieweg (ur.): *Das Interesse des Denkens Hegel aus heutiger Sicht*. 2003. München: Fink. Str. 205–216.

poslušanju tudi razumevanje, s katerim pa se današnji človek vse manj srečuje. Straussovo idejo glasbe je sprejel kot novo entiteto in jo vgradil v veličastno pripoved o možnosti preživetja. Tako naletimo pri tem delu vsaj na dva pomembna diskurza, ki se prekrivata – gre za diskurz vidnega in nevidnega sveta ali bolj konkretno za diskurz podobe in zvoka.

Prav je, da se tukaj ustavimo, saj smo pripotovali. Črni monolit (gr. *monolithos*, mono = *en*, lithos = *kamen*), enota iz enega samega dela, torej enovita, dejanska *entiteta*, je opravila svojo nalogo. Spremenila je tok zgodovine – in z lahkoto trdimo, da bi bila človeška zgodovina bistveno drugačna, če bi ne bilo Zaratusstre, Friedricha Nietzscheja, Richarda Straussa in Stanleyja Kubricka. Da o glasbi sami niti ne govorimo.

Če se bo to naše premišljevanje izkazalo za nekakšno apokrifno besedilo, sploh v luči muzikoloških razprav, pa še toliko bolje.

Literatura

1. Clarke, Arthur C. (1968). *2001: A Space Odyssey*. Hutchinson, London.
2. Lukács, Georg (2000). *Teorija romana: filozofskozgodovinski poskus o formah velike epike*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo.
3. Nietzsche, Friedrich (1989). *Somrak malikov ali kako filozofiramo s kladivom*. Ljubljana: Slovenska matica.
4. Nietzsche, Friedrich (1999). *Tako je govoril Zaratustra – knjiga za vse in za nikogar*. Ljubljana: Slovenska matica.
5. Nietzsche, Friedrich (1991; 2004). *Volja do moči – poskus prevrednotenja vseh vrednot (iz zapuščine 1884/88)*. Ljubljana: Slovenska matica.
6. Nietzsche, Friedrich (1989). *Primer Wagner: problemi glasbenikov; Ecce homo: kako postaneš, kar si; Antikrist: preletstvo nad krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.
7. Pinkard, Terry (2003). *Agency, Finitude and Idealism: What does it Mean to be a Hegelian Today's*. V: W. Welsch in K. Vieweg (ur.): *Das Interesse des Denkens Hegel aus heutiger Sicht*. München: Fink.
8. Pippin, Robert B. (2008). *Hegel's Practical Philosophy*. Cambridge: Cambridge Press.
