

DODEKAFONIJA

(Vprašanja o govorici in o obliki v sodobni glasbi)

Pavle Merkuš

I

Dodekafonija je danes v modi. In ta moda je mrzlično zajela tudi v Jugoslaviji mlade in stare ustvarjalce: pustila je ob strani le izrazite tradicionaliste in nekaj okamenin. Tudi v Sloveniji: Srebotnjak, Ramovš, a tudi Škerjanc, Pahor, vsi so, vsak po svoje, pristali na bregu »metode, kako komponirati z dvanajstimi toni, ki niso v nikaki sovisnosti mimo medsebojne«. In izraz »dvanajsttinski« je že prestopil meje skladateljevih delavnic in posvečenih krogov ter se z bohotnostjo cenene žurnalistične formule udomačil v kritikah, recenzijah, člankih in opombah; pač nič zato, če njegova raba ne ustreza dejstvu: izraz vendar priznava recenziranemu skladatelju ali piscu aktualnost, razgledanost, zanimivost. Uredništvo Slovenske glasbene revije opozarja na »dva danes vladajoča, a obenem močno nasprotujoča si sloga: pretežno dvanajsttinski in pretežno diatonični« (SGR V, 3—4, str. 27). In je pri tem označena kot pretežno dvanajsttonska skladba, ki bi jo z isto upravičenostjo lahko označili tudi kot pretežno diatonično.

Torej: površno etiketiranje, uporabljanje modnega izraza. Edino opravičilo: psihoza dodekafonije, ki nas je vse zajela.

*

Sicer je sam izraz »dodekafonija« neposrečen, saj daje možnost zelo širokega tolmačenja, ki gre od najstrožje doslednosti pri uporabi melodične serije ali celo serialne ureditve vseh štirih parametrov (melodija, ritem, barva, dinamika) do zelo proste uporabe vsega kromatičnega materiala in se v tem primeru istoveti z enakomerno uporabo popolne kromatične nasičenosti. Toda tudi Schoenbergova teoretična

definicija, ki sem jo citiral ob začetku tega pisanja, ni tako popolnoma jasna, da bi ne mogla dopuščati dvomov in krivih tolmačenj. Pač pa ne dopušča nobenega dvoma izraz »serialna tehnika«, saj je to pravzaprav osnovno genetično načelo vse šole od Schoenberga mimo Weberna do najmlajših elektronikov. Ta izraz nas obenem tudi obvaruje pred zamenjavo tehnike in sloga. Tako bomo rekli le, *exempli gratia*: serialna tehnika, diatonična tehnika in ekspresionistični ali neoklasicistični slog.

Še en izraz je, katerega uporaba lahko povzroča neprilike: in to je »atonalnost«. Na netočnost tega izraza je opozoril že Schoenberg v svoji *Harmonielehre* in v razpravi o harmoniji v *Modern Music*, New York, maj—junij 1934. »Atonalnost lahko pomeni le nekaj, kar ne odgovarja naravi zvokov,« trdi Schoenberg, in zato »priporočam uporabo izraza ,pantonalnost' za to, kar imenujejo ,atonalnost'« itd. Vendar so vsi še nadalje uporabljali izraz atonalnost pri glasbi, ki se je odpovedala tonalnosti, to je tonaliteti kot uravnavajočemu načelu, ki ustvarja točno določeno hierarhijo med dvanajstimi notami oktave v temperiranem sistemu.

*

Za »tonalno« zvočno podobo sta bistveno značilni in nepogrešljivi dve načeli: terčni harmonski sistem in dialektika gravitacije vseh not in harmonij proti enotni tonalni osnovi. Od začetka tonalne dobe do Ravela, ki je to dobo bistveno izčrpal, smo priča nenehnemu izpopolnjevanju in zapletanju tega sistema z neredkimi podvigi, ki težijo že izven tonalnega območja ali vsaj izven njegove dosledne uporabe: Wagner je le eden izmed zadnjih členov verige; pred njim srečujemo mnogo zgovornih zgledov v Bachovi, Mozartovi, Chopinovi glasbi, da se omejimo le na nekaj najsvetlejših imen. Ob začetku našega stoletja je torej tonalnost dosegla v doslednem razvoju skrajne meje razvojne zmogljivosti in skladatelji so si na vse mogoče načine prizadevali razbiti tonalne okove. S tem se je tonalnost kot zgodovinsko dejstvo izčrpala, niso se pa izčrpale vse možnosti nadaljnje uporabe tega sistema: to je potrdil tudi Schoenberg z zelo znano izjavo, da je mogoče pisati še mnogo dobre glasbe v C duru. Dejstva so to potrdila: Šostakovič in mnogo drugih skladateljev iz tega stoletja je napisalo še mnogo dobre tonalne glasbe, potem ko sta Wagner s *Tristanom* in Schoenberg s svojimi prvimi deli že dosegla brezbrežje atonalnosti. V slovenskih razmerah nam to potrjujejo enako svetli zgledi: Lajovic, Škerjanc, Lipovšek, pa tudi mnogo mlajši skladatelji vse do današnjega dne.

Uporaba eksotičnih lestvic, polharmonija, četrtonska glasba in podobne novosti so poskusi osamosvojitve od tonalnega sistema. To je šlo polagoma in je pri nekaterih skladateljih in skladbah težko ugotoviti, ali se dajo še spraviti v kalupe tonalnosti ali že zaslužijo oznako atonalnosti. Pa to niti ni pomembno. Pomembno je: zavedati se, da je tonalnost značilna za pokopano zgodovinsko dobo in da je atonalnost (rajši bi rekel s Schoenbergom: pantonalnost) najpomembnejša in najširša skupna značilnost glasbe v našem stoletju. Toda nikakor ni nujno, da se zato vsak skladatelj strogo izogiba vsakega nihanja med tonalnostjo in atonalnostjo: saj zaznavamo to nihanje zelo pogostoma in ne more samo po sebi prejudicirati veljavnost skladbe. Pač pa se mi zdi zgrešeno, vztrajati le v okviru stroge tonalne doslednosti in zametavati vse široke izrazne možnosti, ki jih novi tehnični prijemi nudijo današnjemu skladatelju. To pomeni zametavati sodobno življenje, to je beg pred življenjem v slonokoščeni stolp popolne izolacije.

Zoper simbiozo tonalnosti in atonalnosti, zoper sočasno rabo heterogenih tehničnih prvin lahko nastane očitek: kompromis! eklekticism! Vendar je to očitek, ki ga lahko postavi le fanatik: ko bi namreč črtali iz svetovne glasbene zakladnice vse, kjer sta na ta ali oni način, posredno ali neposredno, uporabljena kompromis in eklekticism, bi ne ostalo veliko. Črtati bi morali Bacha, Mozarta, Bartóka, Berga... In v slovenski glasbi sploh vse. Toda: v umetnosti šteje predvsem osebnost, moč izpovedi, ne pa brezkompromisno stališče v korist te ali one tehnike. Zato je Berg umetniško močnejši in pomembnejši od Schoenberga. Zato ne bo čas odklonil nobenega skladatelja, ker ni dvanajsttonik, veliko prej ga bo, če hoče biti dodekafonist za vsako ceno.

*

Ideja o popolni neodvisnosti dvanajstih tonov v okviru oktave je nastala v začetku našega stoletja pri številnih glasbenikih. Hauer, Busoni, Alaleona, Schoenberg so le najbolj znani med njimi. Vsi ti so postavili načelo, ki je osnova pantonalnosti. S popolno neodvisnostjo dvanajstih tonov je razbit tonalni okvir: nujna posledica tega je opustitev terčnega harmonskega sistema (z iskanjem novih harmonskih sistemov ali še raje z uporabo povsem prostih vertikalnih sklopov in kombinacij) in dialektike gravitacije tonov proti eni tonalni osnovi oziroma dialektike kadenčnih postopkov. Svoboda v izbiri tehničnih in izraznih sredstev postane na ta način neomejena. In popolna svoboda v uporabi materiala lahko privede do zaključkov, ki so podobni materialu v popolnoma svobodnem stanju, to je kaosu. To je gnalo Schoen-

berga v iskanje novega sistema in vsakdo lahko ve, kako je nastala njegova nova metoda, to je serialna tehnika, saj sta literatura o njej in njena historiografija danes zelo bogati.

Pred kakimi desetimi leti se mi je serialna tehnika upirala iz čisto preprostega razloga: nisem mogel doumeti, zakaj je Schoenberg iskal in iznašel nove spone, ko se je osvobodil tonalnih okovov. To početje se mi je zdelo izrazito nemško, preveč racionalistično. Vsa dvanajstonska glasba, kolikor sem jo poznal — in poznal sem jo malo — se mi je zdela preumska, prematematična. Toda lotil sem se njenega študija — zgodovine njenega nastanka in razvoja ter tehničnih problemov — da zadostim radovednosti in želji po poznavanju, zakaj zavedal sem se, da je enako poceni in jalovo odklanjati, česar ne poznam. Tako sem polagoma spoznaval Schoenberga, Berga, Weberna in vse postwebernovske punktiliste od Stockhausena mimo Křeneka do Góreckega in Pendereckega.

Ko sem spoznaval značilnosti serialne tehnike, me je ta očarala: saj odpira pred skladateljem docela nov svet in mu omogoča izrazne dosežke, ki so vsem drugim sistemom tuji. Toda spoznal sem tudi, da postavlja serialna tehnika skladatelja pred dolgo vrsto novih problemov: kakor hitro sprejmeš serijo kot ustvarjalno načelo, postane ta — v celoti ali v krajših drobcih, v izvirni obliki ali v vseh rakastih in zrcalnih inačicah — pravo genetično jedro skladbe; iz njega izhajajo vse možne vodoravne in navpične kombinacije na način, ki dopušča najprostejšo iznajdljivost: pri tem je skladatelj mnogo manj vezan kot v tonalni glasbi in njegove možnosti rastejo do neskončnosti. Prav zato postane najteže rešljivo vprašanje oblike: kakor hitro se odpoveš tematičnemu izdelku, je nevarnost, da padeš v džunglo, velika.

Tematični izdelek: na njem je slonela tonalna glasba skozi več stoletij; vsa tradicionalna glasbena morfologija sloni na tem načelu in v stoletjih so se razvile zamotane oblike, ki se opirajo na dialektično zóprvanje tém. Ta dialektika tvori ob dialektiki tonalnega stavka bistvo logike vse tradicionalne glasbe: ljudje so vajeni spoznavati téme in jim slediti; zavedno ali nezavedno — to je odvisno v veliki meri od njihove glasbene izobrazbe — jim nudi prav melodija — to je tematična gradnja — najzanesljivejšo logično oporo, da slede glasbi in tako lažje dojamejo tudi njene ostale komponente. Kakor hitro se skladatelj zave, da se je ta sistem nesporno preživel — in do tega zaključka pride z lahkoto, ko spozna preživelost tonalnega sistema — in sprejme serialno načelo, postane zanj forma najresnejši problem.

Schoenberg sam je rešil ta problem na dva načina: serialno tehniko je vezal na stare polifonske oblike, ki so se mu zdele najpriklad-

nejše; vsekakor je ena izmed možnih rešitev, prilagoditi že dane oblike novi ustvarjalni tehniki, ali natančneje povedano, ustvariti nove oblike po vzoru starih. Druga je še preprostejša: rabil je variacijo. Saj je ta, prej ko oblika, pravzaprav le osnovno načelo, iz katerega so se na ta ali oni način večinoma razvile oblike. Tudi pri poznejših dodekafonistih je variacija eno izmed najbolj pogostnih sredstev oblikovne gradnje: spomnimo naj se vsaj znamenitega primera iz Weberneve *Simfonije*. In prav tako pogostoma naletimo pri vseh na oživitve starih, strogih polifonskih oblik: passacaglie, fuge, kanona itd.

*

Preden pa se nadalje poglobim v vprašanje oblike v sodobni serialni in neserialni glasbi, ne bo odveč, če skušam razčistiti svoj odnos do serialne glasbe. Tehnika kot taka me je sicer očarala zaradi neskončno bogatih možnosti, ki jih nudi; toda kako sem reagiral na dosežke skladateljev, ki so to tehniko že uporabljali? Berg je najdo-stopnejši med njimi zaradi kompromisnega značaja svoje govorice: Berg je pravzaprav, skladno s svojimi izpovednimi nameni, na uravnotežen način združil serialno tehniko s tradicionalnimi prvinami; nikjer ni žrtvoval umetnine neizprosni bogovom Teorije, nikjer ni zaradi dosledne uporabe sistema delal sile vsebini. Njegova umetniška postava je enovita, človeško dostopna, čustveno pregnantna. Zanj je najlažje reči, da bo njegova glasba ostala. Njega je najlažje resnično ljubiti.

Njegov učitelj in prijatelj Schoenberg je teoretik dunajske šole. Njegov zgodovinski pomen je nesporen. Toda v svojem opusu doseže malokje preprosto pretresljivost, ki jo zna Berg tako pogostoma doseči. Skladatelju *Verklaerte Nacht* ne moremo nikakor očitati čustvenih inhibicij in skladatelju *A Survivor from Warsaw* ne dramatične ne-učinkovitosti. Vendar njegova umetniška postava in pomen ne dosežata obeh učencev, Berga in Weberna.

Webern je med skladatelji dunajske trojice najbolj problematičen. Privedel je učiteljevo teorijo do skrajnih posledic in do novih pogledov; posebno dve značilnosti njegove glasbe mi delata preglavice: horror vacui in tista skrajna izrazna napetost, spričo katere se vsako njegovo delo izčrpa v zelo kratkem obsegu. Obe privedeta do podobnih, prej negativnih kot pozitivnih zaključkov: horror vacui jemlje glasbi možnost dinamičnih in dramatičnih konfliktov, skrajna izrazna napetost pa onemogoča vsako valovanje in stopnjevanje; oboje povzroča enoličnost.

In mladi privrženci postwebernovskega punktilizma? Po zgledu Webernove „Klangfarbenmelodie“ so razširili serialno načelo na vse štiri parametre, da bi tako dosegli največjo možno diferenciacijo med sestavnimi prvinami. Toda uporaba tako številnih različnih melodičnih, ritmičnih, barvnih in dinamičnih prvin v najtesnejšem možnem obsegu doseže prav nasproten učinek: doseže belo barvo kot sestavino vseh barv. Doseže melodično, ritmično, barvno in dinamično nediferenciranost, neučinkovitost, enoličnost. Zato so si njihove skladbe pogostoma podobne kot jajce jajcu. In vsem je lasten tisti skrajno napeti izraz, ki pomeni že odsotnost vsake napetosti.

Sploh me je pri branju literature o dodekafoniji, pri poslušanju predavanj o njej in pri poslušanju skladb presenetilo nekaj, kar navidezno ni v neposredni zvezi z glasbo: in to je mistični značaj glasbenih produktov mladih postwebernovskih dodekafonistov. Že sam ustroj dvanajsttonske metode zelo spominja na srednjeveško „Ziffern-mystik“, in to posebno pri razvojni podobi te metode v delih že omenjenega mladega rodu. Enako presenetljivo je visoko število vokalno-instrumentalnih, vokalno-elektronskih in vokalno-instrumentalno-elektronskih del mladih skladateljev, ki se poslužujejo bibličnih besedil. S tem nagnjenjem mladih do mistike si je lažje razlagati tudi odmaknjenost njihove glasbe, odsotnost normalnih dinamičnih in dramatičnih konfliktov v njej, skratka njeno tipično mistično koncepcijo. To je razlog več, da gledamo na to »šolo« ali skupino mladih skladateljev kot na samostojno vejo glasbene umetnosti v današnjem času, težečo v odmaknjenost in izolacijo, in obenem razlog, da gledamo nanjo z distanco in močnimi rezervami. Nespametno bi bilo zanikati, da lahko nastanejo tudi na ta način močne in vredne umetnine, toda ne upam si pričakovati od take šole velikega števila res pomembnih umetnin. Lažje mi je zdaj razumeti njihovo fanatično in nič manj apodiktično dokazovanje, da je njihova smer edina odrešilna in zveličavna. Posebno, ko sami obenem priznavajo, da so vsa njihova dosedanja dela eksperimentalnega značaja, in ko vsako leto odkrijejo kako novo edino odrešilno in zveličavno formulo spričo očitnih neuspehov prejšnjih.

*

Če odklanjam to mistično naravo postwebernovskega punktilizma, ne odklanjam eo ipso dvanajsttonske metode same in niti ne odrekam samim pristašem punktilizma ogromnih zaslug, ki jih nedvomno imajo. Njihovi številni eksperimenti pomenijo za vsakega skladatelja, ki budno spremlja razvoj glasbene umetnosti, dragoceno izkustvo: po-

sebeno pojem barve in zvočnosti se je v zadnjih časih pod vplivom elektronske in instrumentalne punktilistične glasbe zelo razvil in ti poskusi lahko podžigajo in oplajajo fantazijo vsakega skladatelja. Pa tudi prizadevanja po novi oblikovni gradnji se lahko razmaknejo. Skratka: prav eksperimenti postwebernovske »šole« so razširili izrazne možnosti glasbene umetnosti v danes še neprecenljivem obsegu.

Vsak skladatelj ima torej danes na razpolago toliko novih sredstev, da lahko izbira med njimi brez zadrege. Nespametno bi bilo, odklanjati jih: to bi pomenilo negirati življenje samo. In vsak skladatelj jih lahko izbira v skladu s svojimi pogledi in potrebami, s svojo osebnostjo in z vsebino svoje umetniške izpovedi.

*

Biti dodekafonist ali ne, to ni dilema. Dvanajsttonska metoda je sredstvo in vsak skladatelj si lahko popolnoma prosto izbira ustrezna sredstva. V eni in isti skladbi se po lastnem preudarku poslužuje zgolj te metode ali zgolj kake druge in ne vidim razloga, da bi se ne mogel posluževati dvanajsttonske metode ob drugih kompozicijskih sredstvih, ne da bi s tem kakorkoli prejudiciral svoj slog.

Pred uporabljenimi sredstvi in metodami je pri ocenjevanju skladateljev in njihovih skladb merodajna njihova osebnost in povednost njihovih del. In v tem ne more biti bistvene razlike med Stockhausenom in Nonom na eni strani ter Henzejem in Zafredom na drugi le zato, ker sta prva dva dodekafonista in poslednja dva ne. Kakor ne more biti razlike med Kelemenom in Peričičem. In niti ne med Srebotnjakom in Petričem. In to zato ne, ker so vsi ti močne osebnosti, ker pišejo v skladu s svojimi glasbenimi nazori in znajo izbirati sredstva, ki ustrezajo njihovim izraznim namenom.

*

Toda ob teh je mnogo skladateljev, ki hočejo biti dodekafonisti, ker je to v modi, in pišejo dvanajsttonske skladbe (po možnosti z oznako »dvanajsttonska«), ki so vse prej kot dvanajsttonske. Saj more spreten skladatelj — to je končno le nedolžna matematična igra — tako kombinirati note v serijo, da z njo doseže zelo tonalne in tradicionalne melodične in harmonske postopke. Učinek je vseskozi tradicionalističen ali impresionističen ali karkoli že, vzdevek »dvanajsttonski« je slepilo: zakaj nujen pogoj za uporabo dvanajsttonske metode je pantonalnost, iz katere je ta metoda izšla.

Druga zelo cenena oblika »dvanajsttonske« glasbe je pisava notnih grozdkov enega ob drugem v nenehnem kromatičnem konglomeratu: s takim kopičenjem kromatično si sledečih not se kromatična serija hitro izčrpa, vendar ni tu ne duha ne sluha o serialni gradnji. Spet slepilo. Ali rajši: notno lepilo.

II

Vprašanje oblike je bilo vedno tesno združeno z govorico in je nujno, da to tako ostane. Saj je oboje, govorica in oblika, enako značilno za zgodovinski okvir, v katerem skladatelj živi, oboje je le sredstvo, s katerim skladatelj izraža sebe, oboje je torej v isti meri odvisno od njegovega značaja, temperamenta, okusa, od njegove teoretične in srčne vzgoje, od njegove človeške in umetniške biti. In je zato nujno, da so obojestranske vzročne zveze otipljive.

Zato je razumljivo, da so si skladatelji, ki so razmišljali o obnovitvi tehničnih in izraznih sredstev — govorice —, prizadevali, da obnove tudi obliko in da dajo tudi tem svojim izsledkom trdne teoretične osnove. Zato ne vidim več v Schoenbergovih teorijah nobenega pretiravanja, nobenega nepotrebnega racionalističnega izživljanja. Schoenberg je pokazal na trdno in zanesljivo pot, na metodo, ki s svojo novo zakonitostjo ureja material in skladatelja obvaruje pred kaosom. Toda s tem ni rečeno, da je ta metoda edina in da ni možno priti do popolnoma različnih zaključkov. In v resnici je to le Schoenbergova metoda. Zakaj že Berg in Webern sta se od te metode toliko oddaljila, da ju ne moremo več meriti s Schoenbergovim merilom; in to kljub temu, da sta oba izšla iz Schoenbergove šole. Pa tudi če gledamo na današnje privrženice serialne glasbe, bomo z največjo lahkoto ugotovili, da se je zelo veliko število skladateljev oddaljilo od darmstadtske matične in »uradne« razvojne smeri postwebernovskega serializma in od njegove mistične narave in da so ti skladatelji dosegli toliko različnih rešitev vseh vprašanj o govorici in obliki, kolikor je močnih osebnosti med njimi. Lutosławski in Baird se gotovo ne dasta primerjati z darmstadtsko šolo: zakaj njuna estetska in etična vodila zahtevajo, kakor pri Bergu, da ne podrejata svoje humanosti, svojega čutenja, svoje potrebe po »dramatičnem« glasbenem izražanju mistiki številki in kompliciranih matematičnih in filozofskih formul. In z izrazom »dramatičen« hočem tu označiti tisto notranje gibanje, dinamično čustveno vsebinsko valovanje, ki je v popolnem nasprotju s statično napetostjo postwebernovcev. V tem oziru je torej dramatična tudi

lirska skladba, kakršne so, kolikor se spominjam, Bairdove *Ekspresije* za violino in orkester. Za Lutosławskim in Bairdom je v večji meri čutiti izkustvo Bartóka, Szymanowskega in drugih pomembnih predstavnikov nedvanajsttonske sodobnosti kakor pa Schoenbergovo in Webernovo izkustvo, in to kljub temu, da pišeta oba serialno. In v isti meri je za najnovejšim Kelemenom še čutiti Bartóka, Slavenskega in vso najboljšo tradicijo jugoslovanske moderne glasbe prej kakor pa darmstadtsko izkustvo.

*

A najsi so poti, ki so možne v okviru serialnosti, še tako velike, najsi je izbira na tem samem področju še neskončno široka, mislim, da je enako — neskončno — število drugih možnosti izven serialnosti. Vendar, ponavljam, ni v tem nobene dileme, zakaj serialnost je le ena izmed oblikovnih rešitev pantonalnosti in pantonalnost dopušča ob njej še druge rešitve, ki se s serialno tehniko ne bijejo in niti ne izključujejo njene souporabe.

Toda, kakor hitro se skladatelj odloči za pantonalnost in zavrže uravnavajočo logiko tonalnega sistema, se pravi terčni harmonski sistem, enotno tonalno gravitacijo vseh not in tematično oblikovno načelo, in kakor hitro najde svojo govorico, mora ob tem nujno rešiti tudi vprašanje nove oblike. Sicer se bo znašel sredi kaosa: o tem nas lahko prepričajo številne sodobne skladbe.

Oblika: to je ureditev materiala po kaki zakonitosti, po kaki konstanti. Ta lahko postane shema, kakor je le gola shema to, kar imenujemo sonatno obliko ali pesemsko obliko ali fugo ali karkoli že iz šolskih knjig o glasbeni morfologiji; toda shema je le abstraktna ideja in njena realizacija je lahko sto milj daleč od nje; shema je le uravnavajoče načelo, po katerem je skladatelj razvil logično sosledje komponent v svoji glasbeni stavbi; je le sintaktično pravilo, po katerem postane stavek logičen, a so le besede in misli tiste, ki mu dajejo smisel in ustvarjajo njegovo lepoto. To je lastno vsem umetnostim v vsaki dobi in to ostaja v veljavi tudi pri novih glasbenih oblikah. To bo torej glavno, verjetno edino stikališče med tonalno in pantonalno glasbeno morfologijo. V nasprotju s tem lahko takoj poudarimo bistveno razliko: če je res, in to nedvomno je, da je današnji čas do boleznosti razvil občutek individualnosti, se bo ta občutek zrcalil tudi v novi glasbeni morfologiji: sheme bodo namreč rahlejšje, v mnogo manjši meri bodo obvezovale skladatelja. Ali rajši: sheme ne bodo sploh več sheme, temveč jih lahko nadomestijo gola načela. Zato bo tudi terminologija novega oblikoslovja drugačna: nič več ne bo govora

o témi A, ki ji mora téma B nasprotovati, nič več ne bo ponovitve téme A, ki lahko postane A_1 in ki jo lahko izjemoma nadomestuje ponovitev téme B ali B_1 itd.

Vendar mora biti neka konstanta osnova vsake oblike. In če zavremo tonaliteto kot harmonsko konstanto in témo kot arhitektonsko konstanto, s tem nismo izčrpali vseh možnosti. Serija je tudi konstanta: je namreč konstantno sosledje not v glasbenem stavku, ki omogoča sproti se obnavljajoče izčrpavanje pantonalnega prostora. Toda pantonalni prostor lahko ustvarimo in izčrpavamo tudi brez uporabe konstantne serije. V tem primeru moramo iskati drugo konstanto, drugačno oblikotvorno načelo.

Kakšno?

*

Nekaj odličnih primerov novih oblikovnih rešitev v tem smislu nam nudi Alban Berg v tretjem dejanju *Wozzeka*. Vsi prizori v tem dejanju — pet po številu — in orkestrski interludij pred zaključnim prizorom so proste invencije na dani konstanti: ta je v vsakem prizoru različna. Njih oblikovna oznaka je:

1. prizor: Invencija na eni témi
2. prizor: Invencija na eni noti
3. prizor: Invencija na enem ritmu
4. prizor: Invencija na enem akordu
- Interludij: Invencija na eni tonaliteti
5. prizor: Invencija na enakomernem gibanju osmink (*Perpetuum mobile*).

Med temi so za naše iskanje posebno zanimive druga, tretja in četrta invencija, ki se odločneje od ostalih oddaljujejo od tradicionalnega pojmovanja oblikoslovnih funkcij: nota kot oblikovna konstanta dopušča najbolj pester ritmični, barvni in dinamični razvoj in nikakor ne onemogoča dramatičnega stopnjevanja; določena ritmična formula ali določen akord kot oblikovni konstanti pa dopuščata neskončne možnosti.

Le-ti primeri iz Bergovega dela nam omogočajo širšo teoretično formulacijo: iz vsakega parametra lahko izluščimo skrbno urejen del zvočnega gradiva in ga postavimo celotni skladbi za oblikovno konstanto; tedaj ima skladatelj popolnoma proste roke glede oblikovanja ostalega gradiva in se mu ni treba ozirati na nobeno drugo shemo. Izbrana formula postane genetično jedro dela in razen tega nič ne obvezuje skladateljeve domiselnosti.

Ali je to dovolj, da obvaruje skladatelja in poslušalca pred vtisom popolne svobode, to je kaosa? Dovolj, da omogoči skladbi logičen potek, to je pot, ki ji more poslušalec slediti, zato da dojame arhitektonsko logiko skladbe in postane skozi njeno lepoto?

Preden sem si mogel odgovoriti na to vprašanje, sem hotel to oblikovno načelo sam preizkusiti. Za oblikovno jedro prvega stavka *Koncerta* za klarinet in orkester (1959) sem si izbral akord: to je edina harmonija, ki se venomer ponavlja od začetka do zaključka šest minut dolgega stavka in se stalno premika po vsem zvočnem prostoru, ki ga premore orkester; vendar so relacije med sestavnimi notami vsakega vertikalnega sklopa vedno iste in jih mora poslušalec, zavestno ali podzavestno, kot take vedno dojemati. Ker je harmonija le istočasno zvenenje zvokov, ki pripadajo različnim glasovom, ker je torej harmonija odvisna od parametra melodije, sem hotel ohraniti celotnemu melodičnemu gibanju značaj osnovnega harmonskega jedra. Konstantni akord je sicer tako sestavljen, da so v njem zastopani skoraj vsi intervali, vendar so intervali med sosednjimi notami zanj najznačilnejši in so ti postali torej tipični tudi za melodične postopke. S tem ni še formulirana nobena téma, zakaj melodija se — nasprotno — venomer spreminja in obnavlja. Kar se melodičnega izdelka tiče, se torej stavek ne da primerjati z nobeno tradicionalno obliko, temveč teče povsem nevezano in prosto. Pri ostalih parametrih (barva, ritem, dinamika) nisem iskal nobene konstante in sem ravnal z njimi povsem prosto. Izključil sem ponovitve, ki so tako značilne za tematični izdelek, prezrl tradicionalno dialektiko nasprotovanja po značaju različnih tém.

Pri izvedbi in pri poslušanju posnetka sem opazoval izvajalce in poslušalce: odsotnost tradicionalne logike jih ni zbegala in je bila očitno nova oblikovna zgradba zanje prav tako logična. Pred izvedbo sem se zelo bal, ali ne bo prav oblikovna zgradba motila. Po izvedbi sem pa dobil potrdilo, da je ta pot zanesljiva in metodično jasna.

Po tem in naslednjih izkustvih je postal tudi moj odnos do serijske tehnike čist in brez problemov: serijo sprejemam kot eno izmed številnih možnih konstant, po katerih lahko nastane oblika, in ne kot edino metodo, po kateri naj se razvija glasba v bodočnosti.

*

Ti izsledki dopuščajo najširše možnosti v oblikovnem snovanju in obvarujejo delo pred okrnitvijo in kalcifikacijo shem. Skladatelj ima možnost, ustvarjati svoje oblike — za vsako skladbo novo obliko

— v popolnem skladu s svojo osebnostjo in s svojo govorico, predvsem pa mora težiti k temu — in to ni nič novega, temveč večno veljavno pravilo — da je skladnost med vsebino in obliko popolna: odsotnost shem mu bo kvečjemu pomagala, da bo laže uveljavil svojo individualnost; na ta način bo njegov dosežek veren izraz današnje individualistične umetnosti.

Toda to tudi ni recept: zakaj nobena umetnina ne živi samo zaradi svoje odlične oblike, temveč živi le tedaj, kadar je oblika vredna posoda vsebine in je ta močna, osebna, povedna.

TRI PESMI

Saša Vegri

NE KLIČIMO SE PO IMENU

danes je nedelja
in pod nebom
se sprehajajo vrtovi
s pisanimi cvetovi
v laseh.
Sedimo,
za pogrnjeno mizo
pri oknu,
in povabimo oblake,
naj jejo slaščice
z našim otrokom.
Ne ozirajmo se po stenah,
danes je nedelja
in male ure
imajo prost dan,
v gostem gozdu
se veselo potepajo.
Pojdimo v goro
tudi mi,
naj se naš otrok
rokuje s hrastom in praprotjo,
naj nam
pisani metulji
sedajo na glave.