

Uvod v glasbo

Dr. Stanko Vurnik

Uvod

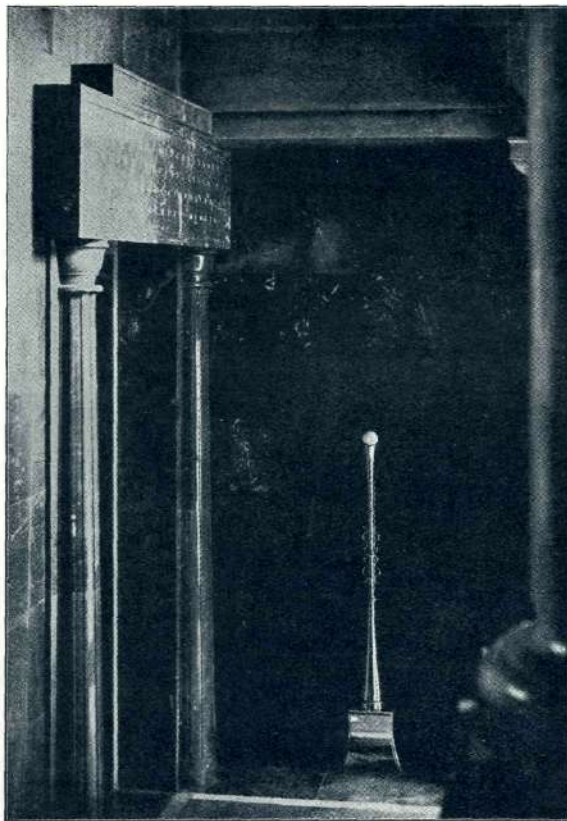
Ta spis je namenjen izobražencu, ki se hoče poglobiti v razumevanje glasbenih umetnin. Slovenci še nismo imeli doslej podobnega dela, ki bi uvedlo ljubitelja glasbe v stil in razumevanje zgodovinskih stilnih tipov muzike. Gotovo je namreč, da po svojem čutnem učinku deluje glasba močno celo na živali, res je pa tudi, da glasbena umetnost ne učinkuje na vse ljudi z enako silo. Neki ljudje, med njimi tudi izobraženci ali celo za literaturo ali upodabljačo umetnost sicer zelo sprejemljivi ljudje trdijo, da »niso muzikalični« ali da glasbe sploh ne »razumejo«, da zanjo nimajo »talenta«. Tak talent se pripisuje ljudem, ki se zlahka vživljajo v posebni, malo predmetni glasbeni »jezik«, čigar izraz, artikulacija in vsebina jim je tako prirojena, da morejo uživati glasbo celo iz same abstraktne partiture.

Psihologi trdijo, da obstojajo posebna dušeslovna nagnjenja pri posameznikih, tako da neki ljudje »mislijo v likih in barvah«, da so neki drugi »motorično disponirani« in tretji »akustično«, t. j., da jim od gotovega dogodka, postavim veselice, ostanejo zlasti v spominu šumi in glasovi, muzika, dasi se »vizualniku« pri spominu na isto veselico pokažejo v mislih barve in obrazi valujoče množice itd. Gotovo je tudi od disponiranosti »muzikaličnosti« nekaj odvisna; tako n. pr. trdijo, da ima čisto vizualno disponiran človek izredno slab spomin za melodijo in da se melodijske spominja često kot take ali take vijuge, da je pa ne »sliši« v mislih in si akordov ne more »predstavljati«. Taki ljudje n. pr. hvalijo tiste vrste godbo, ki »slika« (Tonmalerei), t. j. ono, ki vzbuja tudi asociativne vizualne predstave, za katere daje z naslovom smer in navodilo, da pa od tako zvane »čiste muzike«, n. pr. kánona, nimajo nič, da jim globlje seže učinek slabe slike kakor mojstrske fuge. Največ ljudi »razume« še programsko muziko, vokalno pesem, opero, oratorij, ker je spojena z besedo, za njo sledi že omenjena asociativna, ker je večina ljudi disponirana pol »vizuelno« in pol »akustično« obenem; v krogu »absolutne« muzike, v prvi vrsti čisto instrumentalne pa se v splošnem najhitreje »razume« ritmična plesna glasba, pri kateri ni skoro ničesar treba »razumeti«.

V ostalem se ločijo kakor v vseh umetnostnih panogah, tudi v glasbi ljudje, ki so »glasbeno verzirani«, od onih, ki imajo z glasbo le površno znanje. Dočim zadnji vrtajo le bolj za predmetno, čuvstveno vsebino, se prvi zanimajo bolj za zgolj formalno plat glasbene umetnine in preiskujejo kompozicijo, tematiko itd.

Vse to so zgolj individualni razločki v nas, ki poslušamo glasbo: eni jo razumejo tako ali tako enostranski, drugi jo zgrabijo drugače, kakor so pač disponirani, glasbeno naobraženi itd.

Vsi pa smo podvrženi v uživanju in presojanju glasbe oni subjektiviteti, ki izhaja iz »usmerje-



Plečnikova šola (arh. Fr. Tomažič), svetiljka v veži palače Zbornice za TOI v Ljubljani

nosti časa« za naše razumevanje glasbe. Tako ima ali je še nedavno imela povprečnost, tudi med glasbeniki samimi, za impresionizem in romantiko več umevanja kakor za Haydna, skoro nič pa se ni mogla vživeti v tvorbo XIV. in XV. stoletja, koral ali antično glasbo. V najnovejšem času oživljajo, t. j. dobivajo za naše umevanje točnejše obrise tudi te tvorbe in zanimanje zanje narašča čimbolj začenjamo čutiti romantiko za osladno, literarno, poceni »čutno žgečkanje« malo »čisto muzikalno« itd.

Baš te večne menjave okusov in interesov pa mešajo človeka, ki bi rad razumeval glasbo in sledil njenemu večnemu vretju, ter se čimbolj opojil z njeno umetnostno močjo. Res je namreč, da se da v največ primerih celo dozdevne »popolne nemuzikaličnosti«, razumevanje glasbe pri posamezniku dvigniti z vzgojo. Nebroj uvodov v glasbeno razumevanje imajo drugi narodi; vse te izdaje slede cilju: na popularen način, dostopen širšim krogom, uvesti čitatelje v jezik, stil in zgodovino muzike. Slovencem naj za prvo potrebo služi tale uvod.

V prvem, sistematičnem delu sem poizkusil poljudno uvesti čitatelja v posebno muzikalno govorico, izrazna sredstva ter terminologijo muzike, dalje v nje vsebino in stil kot zaključen organizem, v bistvo kulturnega razvojnega mehanizma, v razliko med estetsko subjektivnim in histo-

rično objektivnim razumevanjem muzike, v drugem pa sem nanizal po vrsti glavne zgodovinske tipe stila, katera vrsta je nekaka kratka glasbena zgodovina v skicah, obsegajoča glasbo antike in zapada do najmodernejših smeri.

Skušal sem pojmovati stil v glasbi po kriterijih, ki jih je izoblikovala za svojo rabo moderna znanost, ki obravnava likovno umetnost. Marsikomu ta postopek ne bo všeč, trdil bo, da sta glasba in slikarstvo dve tako različni stvari, da ju ni mogoče obravnavati po isti metodi. V tem spisu, sem, mislim, nudil dovolj dokazov za to, da kaže ista doba v obeh panogah bistveno iste stilne, idejne in formalne poteze, pri čemer razlika izraznih sredstev ne igra take vloge, da ne bi se dale muzika, slikarstvo, arhitektura in literatura preiskovati z bistveno in splošno enakim orodjem specifično umetnostnih kriterijev, ki veljajo za vso umetnost. Znano je tudi, da si mlada glasbena znanost še ni ustvarila potrebnega stilno kritičnega orodja in terminologije. Mestoma tiči še globoko v pozitivizmu in naravoslovnih metodah, katere je metodika upodabljaljoče umetnosti že davno zavrgla in zamenjala s specifično umetnostnimi. Povprečno se n. pr. stil monodije še vedno razlaga z uveljavljenjem violine, kakor da bi bil instrument in ne človek merodajen za nastanek novega umetnostnega organizma. Zgodovino periodizira glasbena znanost še danes po gotovih zunanjih, nestilnih, čisto neumetnostnih vidikih, pri čemer se izkaže, da imamo visoki in mali stil, oratorijski in operni, instrumentalni in vokalni, kakor da postavim stil baroka ni isti v oratoriju kakor v instrumentalni skladbi, operi, instrumentalno spremljevalni pesmi itd. Celo ena izmed najboljših in najmodernejših glasbenih zgodovin, Adlerjeva (Wien, 1924) obravnava na staro materialistični specialistovski način razvoj glasbe: posebej govori o vokalni glasbi ene dobe, posebej o instrumentalni, posebej obravnava opero in gre celo tako daleč, da moraš n. pr. Monteverdijevo delo iskati pod različnimi naslovi in da se Bachov Wohltemperiertes Klavier obravnava deloma pri traktatu o tedanjih preludijih, deloma v poglavju o fugah. Jasno je, da čitatelj na ta način iz samih specializacij ne pride do umevanja glasbenega stila, da se iz samih atomov ne spozna v celoti in ne prodre v bistvo stvari.

Predlog za odpomoč tem neprilikom hoče biti do neke mere tudi ta spis, ki uraja v glasbeno obravnavanje nemara bolj trden, umetnostni pojem stila in stilnih kriterijev za periodiziranje. Kakor je moj poskus nepopolno delo, česar se, ker je zgodovinski material glasbe še zelo pomanjkljivo raziskan in terminologija še netočna, zavedam, mislim vendar, da bo kolikor-toliko služil svojemu vzgojnemu namenu, pa tudi zanesel v sistematiko in terminologijo nekaj novih vidikov in terminološke jasnosti, ne kljub temu, nego ravno zato, ker metodično izhaja iz skoro dodelane metodologije likovne umetnostne znanosti, kateri sledijo tudi glasbeni zgodovinarji čedalje bolj.

Poudarjam pa, da ta »Uvod« noče biti ne zgodovina glasbe, ne psihologija, ne estetika, ne metafizika glasbe, najmanj pa učna knjiga kompozicije, instrumentacije, kontrapunkta itd., nego splošen uvod v glasbo za laika, mentor uživajočemu subjektu, nikakor norma skladatelju. Kdor se hoče lotiti katerega specialnega studija, si bo zlahka poiskal tozadevnih strokovnih del.

Glavna izrazna sredstva in tehnične ter formalne možnosti glasbe

Glasbena umetnina se od likovne ali literarne bistveno loči po svojem posebnem izraznem sredstvu, tonih in po tem, da je že po tem sredstvu omejena na poseben svet »muzikalčno izrazljivega«, muzikalnega, t. j., da n. pr. ne more izraziti portreta ali rdeče ali zelene barve in ne more učinkovati s pojmi kakor literatura. Vendar ima glasbena umetnina z literarno neko skupno točko v tem, da obe »trajata«, t. j. da sta v nasprotju z likovno umetnino, ki jo naenkrat obsežeš, navezani na razvoj v časovni dimenziji.

Nešteto se je že primerilo, da je kdo v zgodovini poskusil razbistriti vprašanje, zakaj in kako je mogoče, da oni fizikalno tako navadni in lahko razložljivi pojav tona in tonskih kombinacij sploh more na človeka učinkovati z umetnostno močjo. Stari narodi so si razlagali ta pojav z božansko čudotvornostjo, moderna znanost je nabrala kopico fizioloških, psiholoških, estetskih in drugih dognanj, ki pa vendar še niso v bistvu nikak direkten odgovor na to še vedno odprto vprašanje. Vzeti moramo ta učinek kot dano dejstvo; učinki, deloma morda tudi vzroki zanj bodo v tem uvodu vsaj enostransko razloženi.

Oglejmo si torej »material«, ki glasbenik gradi z njim svoje ogromne umetnostne tvore oper in simfonij, ki jih svet hvaležno uživa in slavi njih avtorje čisto še bolj kakor slovite vojskovodje, izumitelje in učenjake!

Ton in tonski sistemi

Fizikalno je mogoče stopnjevati najmanjše število tresljajev, ki so potrebni za nastop nizkega zvoka, ki ga komaj še slišimo, v nepretrgani vrsti do skrajnih višinskih možnosti. Ta vrsta se da poljubno sekati v večje ali manjše tone, poltone, četrttone. Ti se dajo poznamenovati na ta ali oni način (najpogosteje s črkami) ter se razporejati v brezštevne možne tonske sisteme. Če vzameš, da ti toni v vrsti napredujejo po četr- ali poltonih, dobiš poltonski, četrtonski »kromatični«, če po celotonih ali mešano, »diatonični« sistem, s čimer pa možnosti sistemiziranja nikakor niso izčrpane. Med diatoničnimi sistemi zopet so možne nepregledne variante sistemiziranja z ozirom na to, ali si izbereš sistem na matematično-nadčuten, ali čutno-empiričen, subjektiven itd. način, kakor bom skušal pokazati v historičnem delu tega spisa. V glavnem se v teh sistemih na ta ali oni

način izrablja fizikalni pojav, da se nahajajo v sklenjeni tonski vrsti na gotovih medsebojnih razdaljah virtualno isti toni, ki se le po višini razlikujejo med seboj, postavim:



Skupina med po dvema takima enakima tonoma, skala ali tonska lestvica, šteje lahko več ali manj tonov, višinskih stopenj, celo ali poltonskih »intervalov«, po čemer je določen posebni značaj vsakega sistema. Na vsak posamezen ton v skali je mogoče zgraditi novo skalo, ki upošteva iste norme sistema (tonski načini).

Ti tonski sistemi niso stalni ali absolutno neizpremenljivi, nego se z nastopom skoro vsake večje stilne epohe menjajo. Vsako posebno novo umetnostno in stilno hotenje si najde svojim potrebam primeren tonski sistem, temelj, če jim stari, podedovani ne zadošča več. Tako so se zadnja stoletja tako zelo držala konvencije sedemtonskega diatoničnega sistema, ki je ločil med »trdo in mehko« (dur in mol, o teh pozneje) skalo, med obema glasbenima »spoloma«, in se je zdel edini logičen, naraven, edino pravi in samoumevno nepremakljiv. Zakaj baš diatonični in zakaj baš s poltonskimi intervali v duru med $\frac{1}{4}$ in $\frac{7}{8}$, v molu $\frac{2}{3}$ in $\frac{5}{6}$ stopinjo? Ali ne bi bil še enostavnejši anhemitonični (brezpoltonski) sistem? Zakaj baš tak in ne drugačen, je utemeljeno globoko v okusu, občutenju, estetskem in svetovnem nazoru dobe, ki ga je izoblikovala. Ko je nastopil imenovani sistem in se polagoma dograjal, je zamenil stare srednjeveške in ti antične sisteme in v najnovejši dobi se tudi durmolški heptatoniki že mamejo temelji vsled prodiranja dvanajstpoltonskega in četrtrtonskega sistema. Taka je usoda teh sistemov. V individualizmu moderne smo jih videli veljati celo več ob enem. Tako so eksotičnih efektov žejni impresionisti često uporabljali »cigansko« ali azijske skale, in še o starem Verdiju je znano, da je za neka »egiptizirujoča občutja« v Aidi porabil v to svrhu nalašč poiskano »enigmatično« skalo.

Pomen določenega tonskega sistema za stil glasbe je fundamentalen. Tonski sistem je podlaga vsej na njem zgrajeni glasbeni produkciji, kolikor se tiče stilnega značaja, saj odločilno posega v melodiko itd. in je pretežno »subjektivna« muzika mogoča le na »subjektivnem« sistemu, pretežno »čutna« na »čutnem« itd.

Če si ogledamo sedaj posamezen ton, je ta definiran po svoji glasovni intenziteti (da se sploh čuje, da je glasan ali poltihi), da traja vsaj nekaj časa, da je gotova višinska ali nižinska stopnja in eventualno še, da ima svojo lastno barvo glasu (človeški glas, violina itd.)

Že pojav tona samega na sebi in njega menjavo s pavzo (časovno prekinjenje zvenenja) so si glasbeni psihologi in estetik v svoji težnji, opazovati v muziki same »napetosti« in razvozljaje, ki estetski učinkujejo,

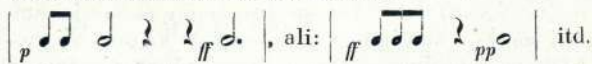


Plečnikova šola (arh. Fr. Tomažič), vhod v veliko dvorano palače Zbornice za TOI v Ljubljani

razlagali kot učinkovito menjavo znakov aktivite in pasivitete, znakov življenjske volje in miru itd. Dalje so ugotovili učinek samega ponavljanja istega tona v času kot »potrjevanje«, »jačanje«. Prav učinkovito, nematerialno sredstvo obdelave tonov tiči v dinamičnih možnostih, t. j. v menjavi glasovne sile tona in nje naraščanjem ali padanjem (p, f, pp, ff, cresc. < > decrescendo):



Z dinamičnimi sredstvi so možna različna stopnjevanja in pojemanja, napetosti in razvozljaji in vseh vrst kontrastna presenečenja, ki morejo često sila dramatično učinkovati:



Dinamika, ki jo po učinku primerjajo s svetlobnosensko učinkovitostjo v upodabljanju umetnosti,* je takisto merodajna za stil, zakaj niso se je posluževali umetniki vseh dob v enaki meri kakor n. pr. romantika in moderna.

Hitre ali počasne zapovrstnosti pri ponavljanju tonov so urejene z vsakokratnimi predpisi tem -

* Manj zadeta se mi zdi primera s perspektivo, t. j. da bi f-u odgovarjalo »spredaj«, p-u pa »zadaj« v slikarstvu.

p a. Tudi z menjavo hitrosti izvajanja so združeni mnogoteri kontrasti, z naraščanjem in pojemanjem te hitrosti pa neštevilni učinki, ki si jih psihologi in estetiki skoro enodušno razlagajo kot »razburjenost« (hiter tempo), »mirno ravno-
vesje« (polagoma) z raznimi medstopnjami), naraščanje pa kot »strastno pohitevanje, zagon« itd. (accelerando, stringendo, allargando, ritardando itd.). Tempo je absolutno hitrostno določilo; note kažejo v svojih značkah le relativno hitrostno mero, katero pa tempo regulira s časovno mero. Ta je v svoji normali povzeta po hitrosti pulza človeške žile (primeri s tem v zvezi tudi antropomorfno štetje tonske vrste od srednjega regiona, ki je obseg človeškega glasu, navzdol in navzgor!), nekako 75–80 udarcev na minuto. Na to mero je prikrojen oni (Maelzlov) metronov z nihalom, s katerim se tempo regulira. Znane so italijanske baročne oznake, ki jih je za romanistične periode sprejela vsa Evropa: Andante (MM ♩ = 80), Allegro (ne »veselo«, marveč v pomenu »živahno«! ca. ♩ = 120), Presto (♩ = ca. 100), Largo (♩ = 45), Adagio (♩ = 92) itd.

Razlike v tempu in kontrasti te vrste med deli skladb so igrali ogromno vlogo vsaj od baroka sem preko romantike k moderni, in obstojale so celo konvencije, po katerih je moral biti prvi stavek skladbe vedno hiter, drugi počasen in tretji zopet hiter itd. (sonate, simfonije), s čimer so se dosegli svojevrstni stilno značilni umetnostni učinki, kakor bom pokazal v zgodovinskem delu. Važno je za stil kar se tiče tempa tudi, ali je skladatelj tempo določno predpisal, ali pa ga je izrečno prepustil čutu in uvidevnosti interpreta (tempo rubato, giusto), kar se je često dogajalo pri skladbah iz začetka XVIII. veka sem, ki stavijo na interpreta visoke agogične (subjektivna interpretacija) zahteve.

Ena izmed najvažnejših možnosti umetnostnega oblikovanja glasbenega materiala je dana z istotako nematerialnim, pa še bolj učinkovitim sredstvom kakor dinamika in tempo, namreč ritmom, ritmičnimi kombinacijami in komplikacijami. Žal je danes ves kompleks ritmičnih stilnih vprašanj še zelo neurejen in so med mnenji posameznih glasbenih teoretikov na tem polju še občutne divergence.

Ritem je prav za prav terminološki izraz za vse pojave, ki se tičejo muzikaličnega trajanja tonov v času kot dolgi ali kratki (»ritmične kvantitete«) in njih naglašenosti ali nenaglašenosti (»ritmične kvalitete«). Da se izognemo zamenjavam, naj ga koj omejimo s tempom: V hitrem ali počasnem tempu se ritem ne izpremeni, tempo regulira le celokupno trajanje ritmičnega kosa kot Allegro, Adagio, ritmične kračine in dolžine, naglasi pa obdrže relativno iste kračine, dolžine in naglase. Estetski pomen muzikaličnega ritma tiči v zapovrstni menjavi dolžin in kračin na eni in poudarkov in nepoudarkov na drugi strani.

Pod vtisom glasbenih teorij od XVII. stoletja dalje, posebno še v XVIII. in XIX. stoletju so se pojmi ritem, metrika (zlogomereča skanzija) in

takt (grupacija ritmičnih enot v numerično fiksirane ali proste skupine, bistvo je poudarek prve note v taktu in nepoudarek zadnje, tako zvani »dobri« in »slabi«, težki in lahki taktni deli) fatalno zmešali. Neki teoretiki sploh identificirajo ritmiko z metriko, drugi ju spravljajo v najbližje odnose (Riemann: »Rhythmik ist die Unterscheidung von Tönen verschiedener Dauer innerhalb des durch Takt und Tempo gegebenen metrischen Verlaufes«), češ da se ritmične kvalitete (trajanje) tičejo metričnih (lahko, težko). A. Schering definira »metrum ali takt« (Musikal. Bildung, Leipzig, 1917) kot grupacijo dveh ali treh... časovnih enot v skupino, določeno po poudarku ali nepoudarku, pravilno pa, mislim, se zavzemlje za znanstveno ločenje ritmike in silabične metrike ter takta s svojo šolo G. Adler (Der Stil in der Musik, Leipzig, 1911), ki fiksira na eni strani nemuzikalične metrične kvalitete in kvantitete, na drugi pa muzikalične ritmične in ugotovi v zgodovini različne stilne pojave, možne v teh raznih zmislih.

Nekako naravno je res, da se ritmične dolžine obenem tudi taktično poudarjajo, vendar kaže zgodovina, postavim koralnega stila tudi čisto nasprotna dejstva, da gresta metrika in ritmika narazen in da ritmika koral nikakor ni taktično opredeljena. Na drugi strani nahajamo tudi ritme, ki obstojajo iz enakovrednih (k simetriji stremelih) časovnih delov in njih pomnožitev, na katere pa vendar še ni mogoče aplicirati one v XVII. stoletju se pojavivše teorije o dobrih in slabih taktnih delih. Tako ločimo prosto, neapriorno, preconceptivno nevezano ritmiko, ki se ne da vkleniti v numerično fiksirane časovne skupine, pa tudi »pravilno ritmiko« z enakovrednimi dolžinami, ki tudi ni treba, da je taktično vklenjena. Dalje ni mogoče tajiti v nekih dobah sovpadu metričnih in ritmičnih kvalit in kvantitet v pesmih s podloženim tekstom (tektonski stil antike, deklamatorični stil), mogoče pa je tudi ravno nasprotno. Še posebej treba ločiti tako zvano poliritmijo, ki obstoja v mnogoglasju, če ima vsak glas posebno ritmiko in ne vsi enake in razne ritmične komplikacije, če se postavim v isti skladbi vrste »enaki« in »neenaki« ritmi itd. V tem tiče osnove za ritmične stilne kriterije; pomen ritma za umetnostni učinek pa je dan v tem, da ga, kakor so ugotovili, občutimo kot red ali nered v trajanju in naglasih, »korakajoč«, »skakajoč«, »spotikajoč se«, »zadržujoč« itd., kar omogoča glasbi v zvezi z ostalimi doslej naštetimi možnostmi celo vrsto raznih učnikov.

Takt je kot sistem metriki podobnega vklepanja ritmičnih enot v »taktične skupine« novejša, zgodnjebaročna iznajdba. Ti naprej določeni, vedno isti, enaki okviri za ritmične skupine skladbe, so iznajdba, ki se je niso posluževale vse dobe enako; posebno moderni, k naturalizmu usmerjeni čas kaže tendenco, da bi se taktnega »nasilja« iznebil ali pa vsaj pokazal neodvisnost med ritmičnimi in taktičnimi poudarki, ki so jih izza baroka rinili na isto mesto. Berlioz je bil

eden izmed prvih, ki se je jel upirati taktičnemu nasilju in ga često odvrigel z uporabo sinkop.

Takti so dvodobni, trodobni, četrdobni, peterodobni, šesterodobni, sedmerodobni, t. j. enostavni in sestavljeni (enaki ali neenaki), kakor kaže sledeči shema:

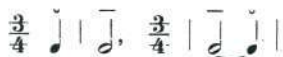


Bistveno pri njih je to, da je prva nota za taktnico vedno poudarjena, zadnja lahka, srednje pa se ravna po vzorcu večje ali manjše poudarjenosti, kakor kažejo gornji primeri. Možni so tudi taktični kompleksi v zmislu neenakosti, kakor postavim:

$$\frac{3}{4} - \frac{4}{8} - \frac{3}{2} - \frac{1}{4} \text{ itd.}$$

Ta »politaktičnost« je bolj »naturalistična« od idealne »enake« taktike in je posebno lastna narodnim pesmim nekih narodov, posebno vzhodnjaških (Balkan!)

S taktičnimi akcenti so možna mnoga izrazna oblikovanja, kakor n. pr. učinek predtakta, ki je »agresiven«, »drzno zamahovit«, jambično moški (— —), v nasprotju z obliko zveze poudarjene in nepoudarjene dobe, ki ji pravijo »ženski« (trohejski — —) itd. učinek:



S tema učinkoma, kakor bomo videli, so posebno romantiki opremljali svoja karakteristična temata in dosegali često silne dramske konflikte z njima. (Beethoven, Wagner.)

Omeniti moram še učinek sinkope, ki pomeni neke vrste postavitev na glavo vseh pravil o predtaktih učinkih:



Nje bistvo obstoji v nenadnem, izrečno nakazanem poudarku naravno sicer »slabega« taktnega dela, ki se često zveže z naslednjo poudarjeno taktno dobo preko taktnice. Sinkopa učinkuje kot nasilen zadržek, upiranje in je važno sredstvo muzikaličnih konfliktnih tvorbo.

Melodija

Formalne in estetske možnosti so že pri primitivni menjavi tona s pavzo, njega ponavljanja, dinamiziranja, ritmiziranja neštene. Še važnejše sredstvo od teh je morda — menjava tonske



Plečnikova šola (arh. Fr. Tomažič), veža I. nadstr. palače Zbornice za TOI v Ljubljani

višine, ki se odigrava s pomočjo druženja tonov v okviru melodije.

V glavnem ima glasbenik dve osnovni možnosti druženja tonov v skupine: 1. lahko druži tone zapored v časovne skupine (sukcesivno) na tako zvani »horizontalni način« in dobi tako melodičen, linearen tvor, 2. pa lahko zveže dva ali več tonov »vertikalno«, da zvenita istočasno (simultano) kot sozvočje (najmanj trije toni v sozvočju dajo akord).

Ti dve kombinacijski možnosti sta odločilni za dvoje temeljnih stilnih možnosti glasbe, vodoravno in navpično. To sta dva stilna svetova, kakor sta to podobno v slikarstvu plastični in slikoviti stil. Vsaka slikarska umetnina nujno pripada enemu izmed obeh, ali pa je mešanica obeh, baš tako je z glasbeno, ki je ali horizontalna, ali vertikalna ali pa kaže eno izmed nešteti možnosti mešanja.

Horizontalne stilne možnosti obsegajo v prvi vrsti melodijo, v drugi pa mnogoglasna, iz linij sestavljena glasbena telesa specifično horizontalnega značaja.

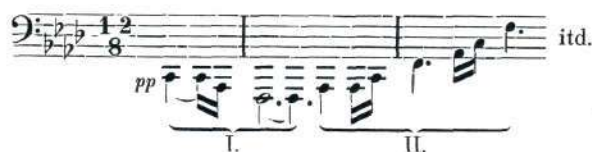
Bistvo melodije je linearno-vodoravno sklenjena vrsta tonov, ki se menjavajo z ozirom na svojo tonsko višino in ritmične kvalitete in kvantitete, zakaj brez ritma si ne moremo misliti

nobene melodije (brez takta pa lahko). Že stari Plato je definiral melodijo kot zvezo harmonično urejene zaporednosti tonov, ritma in besede. Zahteval je to v zmislu glasbenih zahtev antike, ki je poznala v njegovem času skoro samo vokalno glasbo programskega značaja (melodija je nekaka »obleka« pesniškemu besedilu, ki je glavno). S harmonično urejenostjo je mislil na posebno glasbeno teorijo o intervalih, ki nima z našo harmonijo kot sistemom akordike nobene zveze. Novejše teoretske razprave o melodiji so pod dojmom do nedavna splošnoveljavnih tonalitetnih predpisov še zahtevale, da naj vsaka melodična linija s svojimi deli in členi vred »stremi v končni ton«, imenovan finalis. To se je v resnici godilo zadnjih tri sto let, ko so bile vse melodije sestavljene tako, da so bili vsi njih toni v sistematski urejenem »tonalnem odnosu« do centra pripadajočega tonskega načina, končne »tonike« (v C-duru ali molu pisana melodija se mora obvezno končati s tonom C). Ta centralizacija vseh tonov skale po sorodstvu okrog tonike (tonalnost) je bil nekak osrednji nauk harmoničnih predpisov, na katere se še povrnemo. Danes se stari »harmonski« predpisi že odklanjajo, moderni dvanaestpoltonski »kromatični« sistem nima nobenih »tonalnih« odnošajskih imperativov v svojem organizmu (trdijo, da je ta sistem »naturalističen«) in prav lahko ustvarja »atonalne« melodije. S tem se zahteva po tonaliteti ali atonalnosti pokaže kot estetski princip gotovega, tako in tako usmerjenega glasbeništva, ne pa kot splošnoglasbeni absolutni princip. V zgodovinskem delu bomo videli še več podobnih primerov, postavim v poznem srednjem veku, ko se s prekonceptivnimi predpisi urejajo začetki in končne kadence melodij itd.

Ta melodija torej s svojimi ritmičnimi kvaliteta in kvantitetami, ki jo pregledno razčlenjujejo kakor okna, stebri, vrata fasado hiše, opremljena ali neopremljena z dinamičnim aparatom in izvajana v določenem tempu, more učinkovati že sama kot popolno arhitektonsko »glasbeno telo«, kot »monofonija«, kakršna je načelo antične in srednjeveške glasbe.

Značaj ji pa daje v glavnem poleg razčlenjenosti in tonalitete zlasti njeno gibanje, t. j. menjava tonov po višini in nižini v nje sklenjenem organizmu. To gibanje melodije odloča ponekod čuvstvo (romantika), izraz teksta, ali pa lastni formalni zakoni (kontrapunkt) v takozv. »čisti«, formalistični glasbi. Že naše nazivanje: »visoki«, »nizki« toni kaže, da so vsaj neke stilne dobe pripisovale temu višanju in nižanju gotov »simbolni pomen« in neki psihološki raziskovalci melodičnega gibanja so fiksirali, da si večina ljudi, tudi mnogi glasbeniki, »predstavljajo« visoke »tanke« tone kot »svetle«, »lahke«, »eterične«, nizke za »temne«, »težke«. Višanje in nižanje melodije je včasih zvezano s predstavami »dviganja« in »pogrezanja«. Ko Beethoven v »Deveti« vodi k »Očetu nad zvezdami«, vede melodiko

postopoma v izredno višino; narobe slika Wagner plavanje Grala iz nebes v Lohengrinnu. Začetek Beethovne sonate Appassionata:



si razlagajo v prvem motivu po pomenu kot pogreznjenje v drugi, duhovni svet, ali padec v svrhu živahnejšega učinka sledečega dviganja, drugi motiv kot žareče morje lave, ki se iz temnih globin »podzemlja prekipuje« vali kot gorje navzgor v cvetoče dežele« itd. (primeri Volbach, Die Klaviersonaten B. Köln, 1919). Človek, — toda le gotovo usmerjenega časa! — ne občuti le nage motivične oblike samo abstraktno, kakor občuti v upodabljalno umetnosti geometrični ornament, nego ji pripisuje gotov simbolni pomen in jo »oduševlja«. Schopenhauerjanski nadahnjeni »filozofi volje« vidijo v vzponu melodije vzpon energije, volje, skoro splošno se vzpon občuteva kot »napon«, padanje kot pojevanje te dvigajoče energije itd.

Ta vzpon se lahko vrši v kratkih ali dolgih skokih intervalov, od česar je »energija«, »odločnost« tega vzpenjanja, te »volje« odvisna. Schering (o. c.), ki je raziskoval »estetiko intervalov«, pripisuje kromatičnim postopom »strastno hrepenje« učinek, diatoničnim postopom v sekundah (od osnovnega tona skale, tonike, prima, se imenujejo drugi ton sekunda, tretji terca, dalje kvarta, kvinta, seksta, septima, oktava virtualno že sovpadajo s primo, kakor sem pokazal zgoraj) enostavno umerjenost, petje, »skakajočim« intervalom, čim večji so, tem večjo »razburjenost«, »patos«. Terci pripisuje zalet, energičen izstop iz duševno ravnovesnega stanja, kvarti in čisti kvinti poudarjeno gotovost koraka kvišku, po harmoničnih predpisih disonantnim učinkom ostalih intervalov »grotesknost«, »jarkost« itd. Koliko imajo take »estetike intervalov« znanstveno absolutno in za vse čase veljavnega na sebi, je zelo problematično, je pa to gibanje melodične linije z ozirom na sekundno rahli ali groteskno skokoviti značaj stilno značilno. Dá se to gibanje izrabiti tudi za zelo pozorno literaren izraz v muziki, kakor je v Letnih časih to storil Haydn (primeri padec melodije za 13 tonov in glej zato opravičilo v tekstu!):



Gibanje melodije lahko po hitrosti narašča, pada, skoro stoji (vendar tako zvanih ležečih tonov ni šteti med melodije), v zvezi z dinamičnim dobi zopet novo izrazno sredstvo več v svoje spremstvo. S temi sredstvi se dajo »izraziti« številne glasbene misli, glasbena lirika, dramatika, komika, tragika, epika itd. Eminentno se tem sredstvom: gibanje, tempo, dinamika, k izraznemu sodelovanju pridruži še ritmika:



a) je simbolični vodilni motiv za Wagnerjevega Blodečega Holandca. Krepki *ff*, »odločno-agresivni« kvartni skok a—d in kvintni d—a ter »moško-junaški« jambični naglas so simbolična sredstva za muzikalično karakterizacijo v prokletstvu blodečega tragičnega heroja. b) je vodilni motiv Sente iz iste opere, motiv odrešenja po kreposti in zvestobi. Primeri »žensko« padanje ritma iz taktičnega poudarka v prvih dveh taktih in lahni terčni vzpon v drugem delu do »svetle višine« (odrešenje), kamor ta motiv izzveni. Prvi motiv je v hitrem tempu »Vivace«, drugi ima predpisan počasnejši tempo; tako tudi tempo pomore gibanju, ritmu in dinamiki k čim ostrejši karakterizaciji. Toda več o vsebinskem »pomenu« in »izrazu« muzike pozneje, ko bom obravnaval vsebino in simboliko glasbe (hermenevtika).

Preden naštejemo razne vrste melodij, naj opozorim na to, da ločimo glasbo v absolutno in programsko. Programska (opera, oratorij, sploh vokalna glasba) se loči od absolutne po tem, da ima podložen (kot petje) besedni tekst, ki ga interpretira; tudi neke čisto instrumentalne tvorbe veljajo za programske, tako neke vrste asociativne glasbe (ki zaploja vizualne predstave), ki ima nadpise kakor: Večer v gorovju, Snežinke, Uvertura 1812., Egmont, Metuljček itd. Za absolutno si mislimo večinoma glasbo, ki ne vzbuja baš nujno vizualnih predstav ali ki ni baš podrobneje vsebinski opredeljena, to je čista muzika fuge, simfonije, sonate, imenovana po formi: Koncert, Fantazija, Scherzo, Finale, Allegro itd.

Dalje ločimo vsebinsko in formalno tako zvano melodično melodijo z njenimi podvrstami in deklamatorično melodijo. Deklamatorične melodije so one, v katerih več ali manj prevladuje deklamatorična artikulacija, prednašanje in poudar govora. Ločimo melične recitacije na enem tonu s kadencami (padci v konec), dalje tako zvan »parlante«, ki je z večjimi ali manjšimi izjemami samo v note prenešeni govor, dalje tako zvan recitativ, ki tvori neko sredo med govorom in pravo melodijo, ločimo silabično ali nesilabično vezane deklamatorne »melodije« na tekst ali prozo. V sredi med recitativom in parlatom bi bil Wagnerjev Sprechgesang:

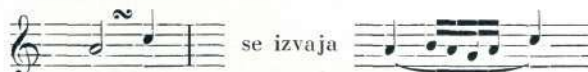


parlantu je dalje podobna moderna operna deklamacija brez not, s samo nakazanimi padci glasu (n. pr. pri Schönbergu itd.).

Med melodičnimi melodijami imamo programske in absolutne, »vsebinske« in samo ornamentalne. Posebne vrste nevsebinska melodika je v melizmu:



vokalne muzike, ki se pojavi kot samostojen melodičen mikroorganizem na enem samem zlogu v koralu kot interpunkcija, ali na zmiselno važni besedi v stavku kot poudarek (tudi v baroku često). Od melizma ločimo čisti ornament, ki je konvencionalna formula in ima posebne znake, postavim:



Gotovo »nevsebinski« je tudi melodični tvor kolorature, bravurnega vokalnega, baročnega ali rokokojskega vložka (primer začetek neke Scarlattijeve »Gloria«):



Neke vrste konvencionalne tonske melodične ritmične figure, neke vrste tipični melodični modeli se stalno ponavljajo v srednjem veku (nevme), tako kažejo na te tipične figure že znaki: n. pr. flexa resupina , ali scandicus .

ali podatus  itd. Stakimi modeli gradi srednjeveški glasbenik svoje monofone vokalne tvorbe.

S tem smo prišli do poglavja o kompoziciji melodije. Pod pojmom kompozicija razumemo celoto melodičnega telesa z ozirom na to, v kakšnem razmerju so v njem nanizani posamezni kompozicionalni členi.

Najmanjši gradbeni člen melodije, najmanjša formalna enota, ki pomeni več ali manj individualno melodično in ritmično figuro zase, je motiv. Gori omenjene nevme so taki motivi, v gori navedeni Scarlattijevi Gloriji je za koloraturno melodijo šestkrat porabljen motiv terčnega postopa navzgor v vezanih osminkah, v motivu Holandca je dvakrat ponovljen motiv a—d in enkrat d—a, ki dajeta vsemu tematu značaj. Motiv so primerjali besedi v kratkem stavku temata, ki je najčešče sestavljen iz par motivov. Motivi in temata so gradbeni kamni melodije. Najelementarnejši načini motivično-tematične melodične kompozicije so ponavljanje, n. pr. v koščku »primitivne« ljudske muzike s Salomonskih otokov:





Ponavljanje istega motiva lahko postane sekvencia, če se motiv ponavlja vedno na drugi stopnji (primer iz Wagnerjevega Tannhäuserja):

Andante maestoso.



Taka sekvenca, opremljena z dinamičnim naraščanjem, lahko mogočno učinkuje kot stopnjevanje iste glasbene misli ali čuvstva (gradacije).

Mogoče so v isti liniji tudi vse vrste ritmičnega in melodičnega variranja temata ali njega obrnitve, skrajšave, zdaljšave, razdelitve. Beethoven rabi v svoji fugi v sonati op. 110 sledeči tema (a), ki ga v drugem delu obrne (b), zmanjša (c) in podaljša (d):



Mogoče so v celoti melodične kompozicije, ki nizajo v svoji liniji motivične in tematične surovine v strogo vezani ali prosti formi. Med strogo vezanimi je posnemajoča in sekvenčna kompozicija, pa tudi taka, ki simetrično niza te surovine v celoto, postavim če je dvodelna in zveže v prvem delu melodijo z njeno obrnitvijo v drugem delu. Mogoče so tudi kompozicionalne tvorbe ABBA, ali ABCBA, ali ABAB, ali ABCABC itd. itd. Na drugi strani so mogoče pa tudi povsem proste, nevezane kompozicije, ki ne sledijo nobeni vnaprej določeni shemi, kakor postavim se čisto pokažejo v programski in dramski glasbi, kjer treba slediti vedno drugačnemu tekstu. Kompoziciji ABCDEF itd. pravimo rapsodična. K neke vrste simetričnemu dojmu lahko pomore tudi razdelitev dinamičnih akcentov, postavim je mogoče pol skladbe neprestano dinamično stopnjevati, drugo polovico pokazati kot pojemanje itd.

S tem sem pokazal glavne formalne možnosti v okrilju melodije, ki je lahko samosvoje glasbeno telo (brez spremljave) v monofonem stilu, ali pa sestavni del polifonega ali homofonega stila.

(Dalje)

Umetniško življenje v letu 1927

France Stelè

Splošni položaj

S poročilom o razstavah tega leta bi dobili le malenkosten vpogled v slovensko umetniško življenje zadnjega časa. Njih interes se je gibal v polpreteklosti slovenske umetnosti, impresionizem je nastopal v javnosti to leto s tolikim poudarkom, da bi nepoučeno oko dobilo mogoče celo vtis, da je še vedno edini kvalificirani predstavnik slovenske umetnosti. Da dobimo vernejšo sliko o sedanjosti in njenih tendencah v slovenski umetnosti, je letos bolj kot druga leta potrebno, da pogledamo nekoliko za kuliso, pred katero se je naša umetnost oficijelno kazala javnosti, in tu se nam bo nudila precej drugačna slika, kakor bi jo mogel posneti kronist iz katalogov umetnostnih razstav in poročil v dnevnem časopisju.

Pokaže se nam najprej, da je ena izmed temeljnih umetniških kreativnih sil — Plečnikova arhitekturna šola — ki je, kakor smo lansko leto ugotovili, po parletni nesigurnosti naše javnosti napram nji, na celi črti prodrla, sedaj res postala tisti temeljni kamen, na katerem sloni za bližnjo bodočnost velik del našega umetniškega delovanja. Obrisi njenega programa, kolikor se tiče Ljubljane, so postali že čisto določni. Z izvršitvijo tega programa dobiva Ljubljana polagoma nazaj poteze estetsko pretehtanega mestnega organizma, ki jih je izgubila po še nezaceljenih ranah zadnjega velikega potresa l. 1895. Po tridesetih letih od te za mestno estetiko Ljubljane usodne katastrofe se končno pojavlja tista enotna volja po širokopoteznem reševanju takih vprašanj, ki smo jo dosedaj pogrešali. Vidi se, da se vsa zadevna vprašanja rešujejo z ozidrom na neki končni cilj, za katerega dosego bo potrebnih še par desetletij smotrenega nemotnega dela in se ne dopušča več, da bi slučajna dovršena dejstva obvladovala položaj kakor prej. Prepričani smo, da doživlja z izvršitvijo tega programa estetska Ljubljana svoje prerodenje. Ta program je tem bolj važen, ker stremi za tem, da zveže v enoto staro in novo mesto, kar bi bil moral biti po potresu a priori temelj vseh načrtov, bil je pa žal prezrt. Marijin trg kot naravno novo žarišče mesta bi bil moral dvigniti ta problem do zavesti oblikovavcem novega mestnega lica; njih nezmožnost, če že ne estetsko pa vsaj racionalno zamišljati novi organizem mesta, nazorno izpričuje prav ta trg: Tri bistvene točke, ki bi bile morale tvoriti temelje ti novi enoti, so vse danes manj estetsko zvezane kakor so bile pred potresom. To, kar je bilo takrat precej enostavno, je danes spojeno s tolikimi težavami, da je položaj skoro brezupen. Frančiškanski cerkvi nasproti stojča vrsta poslopij starega mesta je nudila enotno, na desno in levo brezhibno zvezano, zadosti monumentalno mestno