

Avtor želi v vrsti člankov prikazati problematiko glasbene umetnosti pri nas in drugje ter jo osvetliti s tehnološke in z vsebinske strani. Zato je bil potreben marsikateri poseg nazaj, v splošno kulturno-zgodovinsko področje, ne da bi hotel člankar s tem dati morfološko strnjen prikaz razvoja ustvarjalnosti v glasbi. Sistematično zajetje vseh semkaj spadajočih problemov glasbene umetnosti bi pač daleč presseglo okvir neprisiljeno vrstečih se člankov, ki v glavnem le zrealijo niz misli, porajajočih se ob zaključkih, ki so tudi za samega pisca včasih presenetljivi. Pričujoči problemi so torej le izbor iz večjega kompleksa in so obravnavani na skop in enostranski način. Pogosto okornost v izražanju in morebitne nejasnosti je do neke mere možno pripisati dejstvu, da pri nas tu nakazana problematika, kakor tudi posebna glasbena estetika doslej še ni bila dovolj samostojno proučena in zato ne razpolaga z zadostnimi in popolnoma točno opredeljenimi pojmi in z njihovimi besednimi korelati; sicer pa je ta težava zelo očita tudi v glasbenem člankarstvu drugih narodov in je bila vobče glasbeno-estetska literatura preveč podvržena oni ostalih umetnosti, s katerimi ima glasba le rahle podobnosti in vezi. Iz navedenega sledi tudi neurejenost misli ob obravnavani problematiki in njihovo pogosto preskakovanje; avtor bo skušal v neprisiljenem sosledju dodati opuščeno, tako da bi cela vrsta člankov pod gornjim naslovom zajela kolikor toliko veliko področje iz našega in tujega muzikalnega dogajanja, posebno v območju glasbene ustvarjalnosti. Pri tem se želi avtor že vnaprej zavarovati zoper očitek apodiktčnosti, ki rad nastane spričo redkosti javljenj na tem področju; tu izrečene misli ne pomenijo dokončnih formulacij, ki bi se mogle izoblikovati samo na podlagi obsežno predelanega gradiva, temveč so le plod razmišljanja in reakcije na pozitivne in negativne pojave v domači in tuji glasbeni tvornosti.

I.

Ni dvoma, da je bila glasba v kulturah vseh večjih narodov in v strnjenih kulturnih obdobjih zelo pomembna in včasih celo prevladujoča med umetnostmi in ni pravega povoda, da bi tega položaja ne ohranila tudi v bodoče, čeprav kažejo mnogokateri znaki, da je razrahljana povezanost med glasbeno tvornostjo in dejansko potrebo njenih odjemalcev, h katerim moramo v prvi vrsti šteti kulturne narode. Mislim, da je takšno začasno odstopanje normalno v življenjski krivulji pojavov, ki so ji podvržene tudi umetnosti, ter ga ne moremo smatrati kot odločilno in trajno. Jasno je, da odmiranje nekih že ustaljenih in navajenih oblik pomenja najprej osiromašenje v včasih kar preobilnem bogastvu; kot takšno je potrebno, a le začasno, saj samo pripravlja prostor novim razcvetom, ki bi se hkrati s prejšnjim ne

mogli uveljaviti. Tako je mogoče, da je glasba prav sedaj v nekakšni statični pripravljenosti, med katero odmetava s sebe morda lepo, a ne več potrebno navlako, ki se je bila nabrala v dobah razkošja in ogromnega tehničnega napredka, kateremu se tudi njen razvoj ni izmaknil. Prav naše stoletje je prineslo glasbi toliko tehničnih pripomočkov, tako do kraja dognanih sistemov, novih prijemov in pogledov na glasbeno snovnost, da je v mnogem tehnična sposobnost prerasla izrazno ter je nastopilo obdobje, v katerem je bilo videti, da je glasbena kompozicija splošno priučljiva, nekako kakor predmeti splošne izobrazbe, in ne več ločeno področje duhovnega ustvarjanja s posebnimi pogoji in učinki. Neomejenost tehničnega prodiranja v nove, dotlej niti v sanjah slutene svetove, je presegla lastno udejstvovanje in legla na vsa javljenja drugih, duhovnih območij, koder so bili tvornostni pojavi še dokaj mistično zastrti in do kraja romantične dobe trdno povezani z nadnaravnimi gibali. Takšna so predstavili poslušalcem tudi največji glasbeniki preteklega stoletja z izreki, s katerimi so se sklicevali na svoje izvennaravno pozvanost in poslanstvo ter s tem ustvarili zalogo citatov, s katerimi so se kasneje lahko okoristili komentatorji, da z njimi zamegle prirodne pojave. Tako je nenadni in velikanski pokret tehničnih ved našel glasbo še vedno zasanjano v svojevrstno mističnost, ki jo tako nazorno izražajo premnogi vzkliki Beethovna, Brucknerja, Wagnerja in drugih, zlasti nemških skladateljev preteklega stoletja, in še močnejše ditirambična opevanja njihovih občudovalcev, ki se kopičijo v neštevilnih biografijah, komentarjih, vodičih in razlagah, s katerimi je preplavljen muzikalni knjižni trg. Reakcija na to, vase pogreznjeno in v preveliki meri samozadovoljno in zoženo življenje glasbe ob prelomu prejšnjega stoletja je bila kruta in preveč globalna, zato tudi krivična, saj je hotela z enim samim zamahom uničiti vrednote, ki so stoletja in po pravici veljale, ter jih nadomestiti z dokaj nesamostojnimi, tehničnemu poletu prikrojenimi izdelki, v katerih ni bilo mesta za vsebinske vrednosti. Tako smo v našem veku doživeli kratkotrajno in površno zmago načel, ki so bila povzeta iz področja tehnike, ki pa ima z glasbo komaj nekaj dotikališč, a prav nobene skupne osnove, pač pa povsem različne ideale. V neenaki borbi je podlegla slabo podkrepljena stran, ki je ravnala z zastarelim orožjem, sklicujoč se na ne več veljavne in vobče nikoli dobro utemeljene zakone in pravice, dobljene od višjih sil; zmagala je stvarnost, ki se je posluževala novejših metod ter ni imela pridržkov, saj se je z njeno zmago odprla pot celim četam tistih samozancev, ki jih iste »višje sile« niso odlikovale s posebnimi sposobnostmi, pač pa so povsem naravno razpolagale s tolikšnim samoljubljem, da je bilo opravičeno

podiranje starih bogov in postavljanje novih slavolokov. Poborniki novih idej (ki so jih sami domiselno krstili za revolucionarne) so brž sprevideli, da posamič ne pomenijo mnogo; zato so ustanovili družbe ali pa se polastili že obstoječih združenj z njihovimi glasili vred in na ta način z znatnim vzgonom zavladali zlasti med tistim delom dojemalcev in mladine, ki ni bil trden v svojem muzikalnem prepričanju. Tako smo v prvih petdeset letih našega stoletja videli zmagovati nekaj določeno opredeljenih smeri, ki jih je dirigiralo vase zaprto vodstvo iz dobro izbranih in utrjenih poveljevalnic; podpiral jih je kapital snobistično prenasajenih pohajkovalcev, ki so v vsakem enostranskem pokretu videli tudi odraz svojega nesmiselnega življenja in njegovo morebitno proslavitev. Ker se ravno v poslednjih nekaj letih te smeri ponovno skušajo uveljaviti zlasti v nekaterih zapadnjaških kulturnih območjih in obstaja nevarnost posnemanja tudi v malo samostojnih, a stremljivih in vsako ugodno priložnost izrabljajočih glavah povsod, je morda na mestu, da spregovorimo o temeljnih osnovah glasbe kot umetnosti, o njenem poslanstvu v okviru splošne kulture določenih narodov in obdobji, o njenih izraznih in razvojnih možnostih in o njenem sedanjem stanju.

Vsakdo ve, kaj je glasba in jo temeljito loči od vsega drugega; vendar se še ni posrečilo najti izčrpno, vse obsežno in zadovoljivo definicijo te umetnosti, četudi so se z njo trudili mnogi filozofi od Platona dalje. Vsak od njih je osvetlil to ali ono njeno lastnost, postavil v ospredje eno od njenih značilnosti in ji ostale podredil ali pa jih opustil, kadar je to boljše kazalo za njegovo teorijo. Niti Schopenhauer, ki je bil sam zelo muzikaličen, ni znal dati popolnoma ustrežajoče definicije, temveč se je zadovoljil z analitičnim postopkom, ki je sicer dobro razložil nekatere glasbene pojave, a jih ni znal strniti v celoto, kakor jo dejansko predočujejo glasbene umetnine. V novejšem času je razmišljanje o glasbi prešlo na področje psihologije in estetike: prva proučuje prvenstveno pogoje sprejemanje glasbe, druga pa skuša tolmačiti zakonitost pojavov na podlagi dedukcije sredstev, s katerimi se javljajo, pripisujoč torej učinek glasbe sestavljanju muzikalne materije. Oboje ne daje zadovoljivih zaključkov in pojasnil, čeprav je prvo, psihološko obravnavanje stvarine, rodilo že dokaj točne rezultate v svoji smeri, ki pa je, kot že rečeno, omejena na posebno proučevalno področje in ne obseže problema v celoti. Zdi se mi, da je ta neuspeh estetike kot filozofskega postopka pripisati temu, da so se proučevanja te umetnosti lotili filozofi in to s priborom, ki je bil primeren za siceršnjo razčlenjevanje v modroslovju, a neuporaben za glasbo kot umetnost s posebnimi pogoji. Največja težava v definiciji glasbe je

verjetno v tem, da ji manjka vsaka prijemljiva konkretnost ter se giblje v abstraktnem, a vendar docela točno zaznavnem lastnem »življenjskem prostoru«, v katerem vladajo zakoni, ki jih naša umska logika lahko spoznava le po analogiji in še to dokaj nepopolno. Treba bi se bilo lotiti razmišljanja o glasbi torej z druge, doslej še nenakazane poti, ki jo bo šele treba najti, nikakor pa ne s sredstvi z drugih področij analize.

Ker je raven, na kateri se gibljejo glasbena dogajanja, abstraktna, dejansko glasba ne predstavlja nobenega konkretnega pojava. Namesto tega ji služi njena najbolj značilna lastnost, ki bi ji dejal prilagodljivost; z njo preide z abstraktne ravni na konkretno in omogoča predstave, ne da bi jih sama poosebljala. Od tod njena vsestranska uporabljivost v najrazličnejše namene in v položajih, ki se lahko stopnjujejo do kontradiktornosti. Prav iz te lastnosti pa tudi izvirajo številni nesporazumi o njenih nalogah in o učinkih, ki jih dosega. V tem pogledu so vsa modrovanja vseh stoletij o glasbi polna zmot, domnev, podtikanj in predsodkov. V nekih dobah so ji pripisovali nadnaravne moči, drugič so jo ponižali na stopnjo služnosti, podstavili so ji moralne probleme in od nje pričakovali rešitev; uporabljali so jo pri čaranju in v zdravilstvu — vselej in povsod mimo njenega bistva, v prenesenem pomenu in na zmotnih premicah. Skušali so jo opisati in nastala je ogromna literatura, z namenom, da jo približajo tako onim, ki tega pripomočka ne uporabljajo, ker imajo do nje neposreden odnos, kakor tudi tistim, ki jim tudi to ne more pomagati, ker jim manjka osnovna dispozicija zanjo — v obeh primerih torej bolj ali manj nepotreben trud, ki pa se poplača sam zaradi neizčrpljivosti vedno iznova izpod rok uhajajoče stvarine.

Glasba je individualno in množično prilagodljiva ter pripravna za ponazarjanje najrazličnejših odtenkov čustev in pojavov. Prav zato, ker ne vsebuje jasnih in nedvoumnih formulacij, je prikladna za vzbujanje predstav o občutjih in pojavih ter z istim muzikalnim izrazom lahko predočimo zelo različne pojave iz konkretnega in abstraktnega sveta. V tem se docela razlikuje od vseh ostalih umetnosti, ki se poslužujejo določenih konkretnih sredstev za izražanje, pri čemer ustrezajo enaka sredstva enakim pojmom; le v nekaterih umetnostnih smereh iz polpreteklosti (impresionizem v slikarstvu, simbolizem v poeziji) najdemo odklone od tega jasnega načela, pa tudi ti izvirajo v bistvu iz glasbe (ne obratno, kakor se po navadi razlaga). To osnovno dejstvo je spregledala glasbena estetika, ki je celo menila, da ima glasba v tonih, intervalih, akordih, tonovskih načinih in ostalih elementarnih prvinah korelate za določene čustvene ali miselne pojme.

Iz te zmotne domneve je nastala obširna razlagalna literatura, hermeneutika, ki je potem vplivala tudi na pomembne skladatelje, kateri so deloma podlegli tej preprosti razlagi glasbenih prvin. Med njimi je celo Beethoven. V njegovih biografijah čitamo, da je izbiral tonalitete v smislu njihove domnevne svojskosti, n. pr. c-mol za tragiko, C-dur za svečanost itd. Verjetno je, da je bil pripadnik tega hermeneutičnega mnenja, saj iz njegovih zapiskov vidimo, da je bil neizbirčen v literaturi, h kateri se je zatekal v urah stiske (primerjaj njegove izpiske iz manj kot otročje knjige Ch. Ch. Sturma, »Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und Vorsehung«, ki jo je dolga leta nosil s seboj!). Vendar že najskromnejši premislek podre zgradbo hermeneutike, saj bi po njej po eni strani morale vse skladbe, napisane v istem tonovskem načinu, imeti podoben značaj in vsebino, po drugi pa bi bilo glasbeniku na razpolago le ozko odmerjeno število izraznih območij (največ 12 durov in 12 molov), kar gotovo ne bo res. Prav ta princip preprostega pripisovanja posebnih značajnih lastnosti tonovskim načinom je zavedlo tudi mnoge Bachove komentatorje, da so iskali v njegovi zbirki »Das wohltemperierte Klavier« odraz tonovskih načinov (glej Riemannovo analizo tega dela!). Od tega jih ni moglo odvrniti niti razočaranje, ko se je izkazalo, da je Bach mnogo svojih preludijev in fug te zbirke napisal najprej brez predznakov in jih šele nato transponiral v ustrezne tonovske načine (kajti namen je bil, izpolniti zbirko z zgledi iz vseh — praktičnih — tonalitet).

Glasba ne razpolaga z določenimi sredstvi, ki bi točno zrcalili miselne ali čustvene pojme in predstave; pač pa je — morda prav iz tega vzroka — najbolj pripravna za izzvanje predstav in čustev in to zlasti pri onih, ki v glasbi iščejo izvenmuzikalno vsebino in izraz. Takšen je pretežni del poslušalcev glasbe, predvsem tistih, ki sami niti zase ne izvajajo glasbe bodisi s petjem ali z glasbili. Razumljivo je, da jih k temu navajajo vsakdanji opravki, katerih je slednjič tudi misel polna. Zato najdemo ta posredni odnos do glasbe posebno med mojstrovalci drugih umetnosti, ki živijo tako rekoč celo življenje v svojem delu ter utegnejo le tu pa tam vreči pogled na okolje in na področja, ki imajo z njihovo umetnostjo manj stika. Ti navadno iščejo v glasbi potrdilo svojih misli in v svojih delih izraženih duševnih dogajanj, ter ga — zaradi omenjene prilagodljivosti te umetnosti — zlahka tudi najdejo. Slaven je Tolstojev zgled v »Kreutzerjevi sonati«; izhajajoč iz popolnoma individualnega, literarno pogojenega stališča do te Beethovne skladbe, ji je skoraj naprtel del odgovornosti za nagib k dejanju, o katerem v skladbi sami ne moremo najti sledu in ga gotovo tudi skladatelj ni nameraval opisovati v tem delu (ali sicer kjerkoli drugje).

Iz tega zgrešenega odnosa do glasbene vsebine izvirajo tudi nadaljnji Tolstojevi zaključki, izraženi v njegovih spisih o umetnosti, zlasti kadar mu gre za glasbo kot sredstvo za reformacijo človeštva. To enostransko stališče pomenja sicer močno olajšanje pri analizi glasbe in je zato zlasti razširjeno v literarnih krogih; prikazuje pa le en del glasbenega območja, ki pa ni niti najbogatejše niti ne odraža najčisteje prvin glasbenega izražanja. V poštev prihaja zlasti v zvezi glasbe z besedilom, kjer je pomen muzikalne spremljave k petju povsem naravno podrejen, pa še tu lahko mnogoličen in pripraven za mnogostransko uporabo. Izkazalo se je, da lahko istemu napevu podložimo različna besedila: pri kitičnih pesmicah je ta postopek docela naroden ter izražamo le z interpretacijo v dinamiki in agogiki razlike v pomenu pétihi besedi. Pri prevedenih besedilih nas ne moti, ako je prevajalec v stiski, katero narekuje vskladenje muzikalnega toka z besednim, mestoma kar spremenil pomen izraženih misli — kar bi bilo pri prevodih brez glasbene spremljave gotovo nedopustno. V zvezi z literaturo je glasba pač samo podkrepitev osnovnega razpoloženjskega slikanja ter je njena naloga bolj splošna, tako da vrsti v temeljnih osnovah izraza podobnih ali skladnih tekstov lahko podložimo isti napev. V zvezi z zgoraj navedeno možnostjo, da istemu napevu lahko podložimo različna besedila, se izkaže, da glasbeni izraz sploh ni zelo občutljiv, kar se tiče besedila, kar omogoča mnogokratno komponiranje istih tekstov in številno uporabljanje istega napeva za različne tekste; s tem dejstvom so se po eni strani močno okoristili zlasti operni skladatelji (saj je mnogo opernih tekstov doživelo večkratno in enako uspelo uglasbitev), po drugi strani pa so lahko isti napevi služili različnim izrazom (himne in druge priložnostne skladbe). V primeru z glasbo spremljanega besedila imamo opravka od preproste pesmice pa do celovečerne kantate ali opere s simbiozo dveh (ali celo več) umetnosti, v katerih izmenoma prevladujeta (ali prevladujejo) druga nad drugo; vendar je glasbi odmerjeno spremljevalno, podrejeno mesto, nad katerega se dvigne le za krajše dobe (uvertura, medigre itd.).

Takšna je bila že prvotna zveza glasbe z literaturo in z ostalim življenjem: sprva je služila obredju in je pri vseh mističnih verstvih do neke mere še do današnjega dne v istem položaju, v katerem more razvijati le rudimentarne forme brez posebne samostojnosti v gibanju in izražanju. Zveza z literaturo ji je dala večje udejstvovalno področje, a jo tudi še vklepa v sicer dokaj ohlapne, a vendarle odločujoče in prostor odmerjajoče oblike. V tem sožitju je prešla glasba vse faze od homofonije in vokalne polifonije do spremljane monodije v izrazni lestvici od primitivnega opevanja naravnih pojavov preko mistične

zamaknjenosti v nadnaravnost, od epike in lirike do dramatike ter slednjič od šaljivosti do vulgarne profanosti, ki se danes jasno odraža v tako imenovani zabavni glasbi. Da je glasba od kulturnega začetka pa do skrajne meje sodobne lahke glasbe po tolikšni vrsti vmesnih zvrsti dosegla kot spremljava k besedilu visoko stopnjo razvoja, je dokaz več za njeno prilagodljivost, ni pa dokument o samostojnosti, katero je glasba v bistvu dosegla šele s posebnimi oblikami instrumentalnega sestava. Preden preidem na obravnavo te snovi, naj sledi nekaj misli o notranjih glasbenih zakonih, ki jih nazivamo za »logične«, dasi imajo z zakoni miselne logike le nekaj sorodnosti in niso točna predstavitev le-teh v glasbeno področje.

Najznačilnejša poteza logične miselnosti je nesporno sintetično tvorjenje sodb iz danih podatkov, v katerih sodba sama ni obsežena; najčistejša oblika logične miselnosti je potemtakem matematika. Pogosto najdemo primerjavo med matematiko in muziko, a zdi se mi, da po krivem, kajti glasbi manjka prav tisto, kar sem pravkar označil kot najbolj značilno lastnost matematike: v toku skladbe ne gre nikjer za logične zaključke ali sodbe, glasbene misli so vedno le priredja in nikoli premise, iz katerih bi nujno sledila druga, nova glasbena misel kot zaključek iz prejšnjih. Zato je muzikalno snovanje bistveno drugačno od matematičnega ter nima s tem prav nobene bistvene skupnosti, ako puščam v nemar malenkostno vlogo ritmične in metrične kombinatorike, ki pa po svojih sredstvih prav gotovo ne sodi v višjo matematiko in je zgolj elementarna poštevanika. Muzikalne misli so oblikovni elementi, iz katerih se gradijo večji odstavki, stavki, dela, bodisi z enostavnim nanizanjem sorodnih ali tujih misli drugo na drugo ali, pogosteje in formalno trdneje, s ponavljanjem enakih ali sorodnih misli. Že osnovni oblikovalni princip, ki je v glasbi ponavljanje, kaže, da imamo opravka s svojstveno organizirano materijo, ki nima analognih korelatov v drugih umetnostih, kjer je ponavljanje misli samo podrejeno in slučajno. V glasbi skoraj ni drugega oblikovanja, kajti sosledje samih novih misli napravlja kaotičen in neurejen vtis ter ne daje poslušalcu pričakovanega zadoščenja, ker je konec glasbenega toka samovoljen in ne »logičen« in nujen. Glasbene misli torej v bistvu niso med seboj povezane z drugimi lastnostmi kot s podobnostjo ali s kontrastom: prvo nastopa bolj v strogih, zaključenih oblikah, drugo v dramatični glasbi. Predvsem pa učinkuje tisti glasbeni tok »logično«, kjer je sosledje misli sorodstveno, dopolnjujoče se, kjer nova misel tako rekoč podpre prejšnjo, najsi to stori na podoben način ali kontrastno. Hitro preskakovanje z ene misli na drugo se protivi prirod-

nemu poteku glasbenega toka, ki je v bistvu »kinetičen v statiki«, torej razgiban v zaključenem. Razgibanost predstavlja ritem, statičnost oblika; melodiji pritiče zavzetnost, harmoniji barvitost. Vsaka prava glasbena misel, ki se rodi spontano ali po premišljevanju, vsebuje vse te štiri glasbene prvine: z njimi se porodi in jih neločljivo povezuje. Analitika jih je razčlenila in ustvarila pretežno suhoparne in dolgočasne metode, po katerih naj bi bile priučljive, kar pa ni res: znanje ritma, teorije, melodike, harmonije, kontrapunkta, instrumentacije, oblikoslovja in drugih podobnih veščin ne more nikogar usposobiti za dejansko skladanje ter tudi v najbolj dognani točnosti ne zadošča za domislek najbolj preproste popevke. Analitično sicer lahko razčlenimo katero koli skladbo in najdemo, da vsebuje našete prvine v določenem medsebojnem razmerju in tako ali drugače izražene; toda vsa analitika ne pomaga sintezi, torej k ustvarjanju, ako naj je količkaj samostojno; kvečjemu bodri lahko k posnemanju, ki pa je nasproti originalu le brezbarvna kopija. Zato je pouk kompozicije bistveno negativen: ne more dati nobenih napotkov k dobremu, originalnemu ustvarjanju, temveč le kritične opazke k ustvarjanju, na podlagi večje ali manjše intuicije in erudicije. Šele kadar se to dvoje v skladatelju samem zlije v eno z naravnim poletom, ki je lasten vsem umetnostim in zlasti glasbeni, tedaj je mogoče pričakovati uspešnih dognanj v obliki kompozicij, iz katerih veje dih svojstvene ustvarjalne sile.

Ravno ker tok glasbenih misli ni »logičen« v smislu siceršnjih umstvenih javljenj, tudi ni priučljiv; zanj je potrebna svojstvena osnovna dispozicija, s katero pa niso obdarjeni le skladatelji, temveč tudi reproduktivni umetniki in — v pasivnem pomenu — tudi poslušalci, ki imajo naraven smisel za glasbo. Pogosto si vse tri našete vrste ljubiteljev glasbe — tako jih lahko splošno označim — delajo silo v pogledu ustvarjalnosti, reprodukcije in sprejemanja. Prvi so »skladatelji po sili«: misleč, da je ljubezen do glasbe zadosten razlog za trud s komponiranjem, se ne strašijo niti stroškov niti sredstev, da bi si pridobili znanje, v katerem vidijo »zlati ključek« za dosego naslova »skladatelj« in ustrezne slave. Potem ko so preštudirali glavna teoretska dela strokovnjakov (od katerih navadno nobeden ni bil komponist v pravem pomenu besede), smatrajo, da je prišel čas, ko preizkusijo svoje pridobljeno znanje in začenjajo ustvarjati načrtno. Njihovi izdelki kažejo vse sledove potnih srag in se odlikujejo po učenosti. Žal so pogrešili v osnovi, ker so se lotili »dela«, ki naj bi bilo »igra«, in ga dovršili »igraje« namesto »s trdom«. Kajti glavna značilnost skladb, ki so nastale po popisani poti, je ta, da kažejo »gladko delo«, medtem ko je karakteristika prave umetnine večkrat v domiselnosti kot v do-

grajenosti. Naučeni skladatelji si delajo zelo velike skrbi s slogi in se trudijo biti vedno v avantgardi zadnjih pokretov; vse ostalo zame-tavajo kot zastarelo, neprogresivno, zato jih najdemo kupoma v pred-njih četah novotarskih slogovnih armad, kjer si osvajajo lovorike družno s sebi podobnimi in se med seboj navdušeno hvalijo. Večina od njih živi v dobri veri, da se ravna po najboljših zgledih preteklosti, ki pa so si jih prikojili ustrezno svojim željam.

Poslušalcu je sodba težka prav zaradi pomanjkanja prijemov, s katerimi bi takoj razložil pristno od potvorjenega. Zanesti se mora na lastno intuicijo, pri kateri mu miselna logika ne more kaj pomagati. Imanentna muzikalna logika mu more biti dostopna le, ako je dovolj nadarjen, da jo občuti. Zato je največja pozornost »novostrojarjev« v glasbi obrnjena v to, da literarno prepriča poslušalca o pravilnosti in nedotakljivosti svoje teze, ki je vedno »najnovejše odkritje«.

Poglavitna zмотa te vrste glasbenih producentov je nedvomno domneva, da je komponiranje priučljivo, podobno kot znanje tujih jezikov, na podlagi nagnjenja in potrebnega študija. Dejansko pa umetniškega ustvarjanja ni mogoče primerjati z ravnanjem s priučljivimi zmožnostmi, ki sicer zahtevajo neko osnovno razpoloženost, a imajo popolnoma drug cilj in drugačno delovno področje. Medtem ko obvladovanje potrebnega slovničnega in besednega materiala v tujem jeziku dovoljuje tvorjenje razumnih in razumljivih stavkov, ga ni študija v glasbi, ki bi usposabljal k samostojnemu ustvarjanju muzikalnih misli, kajti osnovna poteza glasbeno-tvornega talenta je njegova originalnost, ki se izraža na nov, nedvoumen način v prvem svojem javljenju. Tudi v tem pogledu ni mogoče glasbene tvornosti primerjati z matematično: ta gradi na logičnih sklepih in njeni zgledi so vselej veljavni simboli, ki si jih je pametno osvojiti. Pri glasbi pa so zgledi iz del velikih tvorcev le neposnemljivi vzori, ki jih sicer moremo analitično proučiti, ki pa ne vsebujejo prav nobenih oporišč in napotkov k samostojnemu ustvarjanju ter torej ni v skladateljevem interesu, da jih posvoji, kajti s tem bi bil zaveden v posnemanje, ki je nasprotje od samostojnega dela. Matematične knjige (in druga znanstvena dela) so ponajveč zbirke dognanj in izsledkov, ki naj nudijo učencu podlago in pomoč k nadaljnjemu razmišljanju; dela iz glasbene umetnosti pa so enkratni in samo enkrat veljavni dokumenti posebne zmožnosti in komunikativnosti določenega umetnika-tvorca, ki je z njimi obogatil umetnostno zakladnico, ne da bi pri tem imel v vidu didaktično uporabnost svojega dela. Zato je logičnost umetnin individualno in snovno pogojena, medtem ko je logika znanstvenega dela splošno miselna in le kot takšna prepričljiva.

Prepričljivost glasbene umetnine ne tiči v nobeni njenih formalno prijemljivih lastnostih, torej niti v gradnji melodije niti v ritmiki niti v harmoniji in celo ne v obliki ali v barvnosti (instrumentaciji), temveč je funkcija notranjega zanosa, ki je preveval umetnika-ustvarjatelja ob delu in čigar odsev je — bolj ali manj popolno — znal položiti v umetnino samo. Le ona umetnina nas zavzame in povede s seboj v poseben svet, ki to umetnikovo razpoloženje verno zrcali. K temu pa ne usposablja obvladanje teoretičnih metod glasbenega študija; zato tudi ni mogoče govoriti o »dobrih« ali »slabih« kompozicijskih šolah, kajti dejansko vse kompozicijske šole le posredujejo neko ročnost v obvladovanju teoretskih problemov (ki jih ima glasba nemalo), nikakor pa ne ustvarjajo pogojev za razvitje samostojne tvorne individualnosti, ki ostane slej ko prej osebno vezana in opogojena. Zato analitični študij velikih del preteklosti in sodobnosti sicer lahko sprostí nekaj notranje zvezanih sil, nikakor pa ne more učencu dati sposobnosti, da bi lahko na podlagi priučenega začel samostojno ustvarjati (kar je morda pri znanostih in vedah v splošnem možno).

Osnovna zmota mladih (pa tudi starejših) kompozicijskih adeptov bi bila s tem na kratko in brez dokumentov nakazana; zelo rada pa se ji pridruži druga, ki je sicer po naravi tej nasprotna. Ta se izraža v miselnosti, splošno razširjeni med nekritičnimi avtorji, da je vsak domislek že ideja. Prve sledi te domneve najdemo v hermeneutični, poetično opevajoči razlagalni literaturi, ki se je razpasla zlasti v preteklem stoletju spríčo velikih in občudovanja vrednih umetnin klasične in romantične glasbene tvornosti. Ker si razlagatelji velikih del niso mogli dovršenosti nekaterih glasbenih umotvorov razlagati drugače kot analitično, so sumili, da tiči v vsaki elementarni melodični, ritmični ali harmonični misli velikih skladateljev jedro močne in svojstvene osebnosti. Zato so začeli ditirambično opevati vsak delec takšnih kompozicij, občudujoč še tako neznatno potezico in pripisujoč ji kal vse osnovne arhitektonske in izrazne strukture skladbe. Našli so se komentatorji, ki so se tako izurili v štetju taktov in celo posameznih not v taktu, da so bili prepričani, da se delo skladatelja omejuje na »kombiniranje« tonov v preprostem matematičnem smislu, ter so v svojih knjigah tudi skušali prenesti to prepričanje na druge. Prav ta postopek je zavedel tudi mnoge domnevne skladatelje, da so se ga dejansko oprijeli pri svojem namišljenem ustvarjanju ter tako dali podlago nekim kompozicijskim strujam, ki vidijo tvorno delo v nanizavanju tonov samih po sebi in v izračunljivem odnosu do sosednih zvokovnih pojavov, pri čemer je edino vodilo izogibanje vsega, kar bi moglo

spominjati na »preživelo« sistematiko melodike, harmonije in kontrapunkta.

Spričo tako primitivnih predstav o ustvarjalnem procesu seveda ni čudno, če nastajajo skladbe, ki so morda skladovnice not, nikakor pa ne umetnine v tistem pomenu besede, ki upravičuje obstoj kompozicije vobče. Dejansko gre pri komponiranju (kakor v vsem nadpovprečnem človeškem udejstvovanju) za zabeležbo in priobčenje v r e d n i h misli in ne zgolj za registracijo poljubnih domislekov. V neizbirčnosti in nekritičnem objavljanju vsega, kar pride na um, je ena glavnih ovir za dostopnost novejše glasbe. Tudi izvežbanemu strokovnjaku je v množici vsakdanjih in trivialnih pojavov v sodobni glasbi težko ločiti zrno od pleva — ako vobče teži za tem in se ne zadovolji z golim naštevanjem nekih slogovnih karakteristik, kakor opravlja velika večina kritikov svoje delo. V resnici pa naj bi vedno šlo za odkrivanje notranjih vrednot ali pa za ugotovitev, da jih ni; stilistične ocene imajo samo relativno vrednost za strokovnjaka; ne specialno izobraženemu poslušalcu — in tem je umetnost v glavnem namenjena — pa podajajo le neke površne značilnosti, ki nimajo nobenega opravka z vsebino, za katero je slog slej ko prej le sredstvo izražanja in njen smoter.

Pri tem se javlja vprašanje: kaj je vsebina glasbe? V primeri z ogromno literaturo, ki se ukvarja s slogovnimi značilnostmi že obstoječega glasbenega zaklada, je prav malo razprav, ki bi posegle po pojasnjevanju njegove vsebine. To je razumljivo, kajti zgovornost — ki je po večini glavna značilnost muzikalnega razpravljanja — odpove kaj kmalu pri globljem razglabljanju in se mora omejiti na nekaj splošno znanih fraz, ki pa ne posežejo v globlje bistvo. Težava pri določitvi dejanskih javljenj glasbene vsebine je v tem, da je njeno območje razsežno in objema tako izraze človekovega čustvenega življenja in njegovega odnosa do družbe in sveta sploh, kakor tudi docela svojstvene in z nobenimi drugimi pojavi primerljive vsebinske odtenke, ki so lahko v zapletenih zvezah z abstraktnim ali s konkretnim svetom. Analitično moremo glasbeno vsebino razstaviti le po njenem učinku (vtisu), kajti znaki, s katerimi zaznamujemo bežni tok te umetnosti, sami po sebi ne dajejo nobenega ključa za razumevanje, t. j. za njeno razčlenjevanje. V tem pogledu je notacija glasbenih misli zagonetna, ker določenim znakom ne ustrezajo določene vsebinske značilnosti, temveč je vsebina lahko ob skoraj enaki ali vsaj močno podobni notaciji bistveno različna ter jo zajamemo šele po njenem dejanskem koncu. V samem poteku skladbe nam ne preostaja drugo, kot da se mu predamo; presoja je sproti le v tem, koliko prepričevalnosti je

v delu samem in koliko odpora v nas samih proti temu, da se damo zavojevati. V zavesti te težave so nekateri skladatelji (že v vseh dobah umetne glasbene tvornosti) segli po pomožnih sredstvih za prepričevanje poslušalcev in tako je nastala posebno zvrst glasbe, ki jo danes imenujemo *p r o g r a m s k o* v najširšem pomenu besede.

Značilnost programske glasbe je v tem, da naslanja svojo vsebino na izvenmuzikalne in že s tem laže dostopne predstave. Lahko ločimo dve vrsti programske glasbe. Prva prinaša ponazoritev ali vsaj predočevanje zunanjih dogodkov, druga pa podaja slike notranjih doživetij. K prvi vrsti sodijo vse skladbe, ki popisujejo neke dogodke ali vsaj skušajo vzbuditi predstave o njih pri poslušalcu. Tu naletimo na primere naturalizma v vseh dobah umetne glasbe. V vokalnem polifonem obdobju srečavamo popise bitk in lovov, koncertantne imitacije ptičje in ženske žlobudravosti in vobče posnemanje vseh dogodkov in naravnih pojavov, ki po svoji naturi nastopajo s šumi; prav ti šumi postanejo v najbolj primitivni muzikalni obdelavi predmet vsebine. Ta prične v neredkih primerih z onomatopoetičnim vnašanjem muzikalnih ekvivalentov zunanjih dogodkov. Takšno ravnanje se pojavi že v zgodnji dobi umetnega muzikalnega ustvarjanja (Cl. Jannequin: *Cris de Paris*, sredina 16.stoletja) in je od tedaj našlo svojo pot tudi v dela velikih glasbenih tvorcev (Beethoven, mesta v *Pastoralni simfoniji* in skladba »Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria«, Čajkovski, uvertura »1812« in nešteto drugih primerov iz vseh vmesnih dob do sodobnega Honeggerja: »Pacific 231«). Dejansko je glasba zmožna podati zunanje dogodke z uporabo zvokov mnogo bolj plastično od vsake druge umetnosti; pri tem pa mnogo pripomore k učinku tudi asociacija nekih glasbenih oblik s stalnimi predstavami o njihovi povezanosti z zunanjimi dogodki. Tako n. pr. vzbudijo koračnice nemudoma predstavo vojaškega dejanja že po sami zvezi z običajem, da spremljajo koračnice pohode čet.

Čisti, onomatopoetični naturalizem najdemo vendarle sorazmerno poredkoma v glasbi ali vsaj omejenega na ozek izsek glasbenega toka (n. pr. topovi v navedeni uverturi Čajkovskega). Večinoma služi le za učvrstitev z bolj muzikalnimi sredstvi izzvanih predstav (ptičje petje v Beethovnovi »Pastoralni simfoniji«) ali pa kot uvod in »tema« k muzikalnim formam (»La poule« J. Ph. Rameauja). Pogosteje ga srečavamo v muzikalno predelani obliki, kjer je bila izvenmuzikalna tvarina le povod za snovanje oblike, ki naj bi podala na povsem muzikalen način sliko naravnega dogajanja (primerjaj Beethovново opazko k »Pastoralni simfoniji«: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey«). Semkaj sodi velika večina skladb, ki nosijo napise, nanašajoče

se na zunanje, izvenmuzikalne pojave ali dogodke (n. pr. Debussy, »La mer«). V takšnih se združuje zunanji povod (pogled na predmet) z njegovim popisovanjem (»De l'aube à midi sur la mer«, »Jeux de vagues«, »Dialogue du vent et de la mer«), a oboje strnjeno v okvir dovolj trdne glasbene oblike in predočeno z muzikalnimi sredstvi, ki naj podajajo skladateljev individualni odnos do opevanega predmeta ali pojava. Ne gre torej za objektivizacijo v vernem pomenu besede, temveč za priobčenje vtisa slike na skladateljevo psiho in odsev prav tega vtisa. Zato pritiče nekaterim delom te vrste opredelitev k impresionizmu, ker podajajo vtise in ne popise. Seveda pa je poleg zunanjega odnosa do tako predoščenih dogodkov treba prišteti še nekaj komponent psihološkega značaja (tako je v mnogih tovrstnih delih občutiti tudi rahlo ironiziranje, ki preide tudi v karikiranje in grotesknost) in pa upoštevati stopnjo tehnike, ki dovoljuje večje ali manjše izkoriščanje sredstev vokalne ali instrumentalne fakture.

Druga vrsta glasbene vsebine podaja notranja doživetja, ki ne nastajajo na podlagi zunanjih impresij, temveč so posneta iz čustvenega področja. Ta vrsta je globlja od prejšnje in zaradi splošno dostopnih čustev tudi bolj obča. Najdemo jo v močno prepričevalni obliki sredi preteklega stoletja kot stransko vejo takrat cvetoče programske glasbe Berliozove smeri že pri tem avtorju samem, še bolj pa v nekaterih poznih delih F. Liszta (*Aux Cyprès de la Villa d'Este*), kjer nadvladajo čustva sicer impresionistično popisovanje. Nesporno je na tem področju dosegel Čajkovski pomemben višek v svoji VI. simfoniji (vzdevek »patetična« ji je kasneje dodal ambiciozni skladateljev brat Modest), kjer tako rekoč nemo odkriva svoja čustva posebno v prvem in poslednjem stavku. Seveda je slednjič vsako ustvarjanje individualno pogojeno in kot takšno odsev individualnega doživljanja, vendar je malo del, ki bi znala to tako golo in prepričevalno predočiti. Doflej so skladatelji ponajveč z neko sramežljivo diskretnostjo samo naznačevali čustva (Chopin) ter jih vklepali v kar moči stroge forme (Brahms); s tem so ustvarjali dela klasičnega ravnovesja med obliko in vsebino; pri Čajkovskem je vsebina predrila jezove oblike v smislu dramatične glasbe R. Wagnerja in rodila umetnino, ki pa ne more služiti kot zgled, ker je enkratna in neposnemljiva.

Seveda pa najdemo le malo skladb, v katerih bi bila stališča skladateljev popolnoma jasna in nekompromisna. Največkrat vsebujejo skladbe poleg absolutne glasbene vsebine tudi več ali manj programske primesi. Prav tako pa je večina skladateljev ustvarjala dela obeh vrst in je le malo onih, ki bi se bili popolnoma posvetili samo programski glasbi ali pa celo kateremu njenih odtenkov. Vse kaže, da je mikav-

nost programskega podajanja v vseh dobah umetne glasbe enako živa in se ji skoraj nihče ni mogel docela ogniti — niti J. S. Bach, ki bi ga vendarle smeli prištevati med največje tvorce neprogramske glasbe.

Programsko glasbo dopolnjuje po vsebini absolutna glasba kot umetnost, ki svojih vtisov in vsebinskega izražanja ne povzema niti iz zunanjega sveta niti iz čustvenega področja. Čistih primerov absolutne glasbe je sorazmerno malo; niti najstrožja glasbena oblika, fuga, ni povsem odmaknjena vsaj čustvenim vplivom, četudi jih seveda ne kaže tako očitno kot programska glasba. Dejansko nimamo besednega korelata za absolutno glasbeno vsebino; ne moremo je torej niti popisati niti opisati; pri poslušanju takšne glasbe ostaja le zavest, da je ni mogoče z besedami ponazoriti, da pa ima kljub temu točno odrejeno vsebino. Poslednje sklepamo pravzaprav šele naknadno iz dejstva, da takoj opazimo vsako nesoglasje v sosledju poddelov, kar ne bi bilo mogoče, ako ne bi pričakovali določene vsebinske doslednosti.

Vsebina absolutne glasbe je v bistvu popolnoma naravno odkrivanje specifično glasbenih svojin, ki nimajo v nobenem drugem javljenju človeškega uma ustreznega kolerata. Prav zato se odmika opisu in popisu, a ima kljub temu imanentne zakone svojstvene logičnosti, ki pa niso skladni s splošnimi miselnimi sodbami. Po posredovanju interpretja zajame poslušalec glasbeno vsebino, kateri ustreza posebna organizacija skladateljeve fantazije. Z njo predočuje komponist niz svojih glasbenih misli po zgledu drugih umetnostnih tvorb, t. j. oblikovno, ter prepričuje, zavzema ali odbija z njimi sprejemalca, kar pač zavisi deloma od njegove prepričljivosti (iskrenosti, jasnosti, zmožnosti izražanja, prikupnosti njegovih misli in splošne domiselnosti), deloma pa od poslušalčeve sprejemljivosti (pripravljenosti, izobraženosti, temeljne muzikalnosti, izkušenosti in drugih komponent).

S tem, da se absolutna glasba ne poslužuje vsebinskega ponazarjanja, kakor to delamo v programski glasbi, ni rečeno, da nima razumljive vsebine, niti ne, da je njena vsebina na višji ravni od druge. V neprogramski glasbi se samo odraža skladateljeva zmožnost izražanja abstraktne in v bistvu drugače nepopisljive vsebine, medtem ko prevzema v programski glasbi do neke mere vlogo interpretja, posredovalca med samim seboj in dojemalcem. Prav iz poslednjega vzroka je vsaka programska glasba, naj se nanaša na zunanje ali notranje skladateljeve pojave, poslušalcu po naravi bolj dostopna ter mu dovoljuje vpogled v skladateljevo delavnico mnogo bolj od del absolutne smeri; ni pa s tem izrečena sodba o vrednosti prve in druge, ki sta v bistvu le dva pola udejstvovalnega in izraznega območja glasbe.

Od programske in absolutne glasbe bi bilo treba strogo ločiti uporabnostno glasbo in pa zabavno glasbo. Pri teh zvrsteh posvečuje namen sredstva: pri uporabnostni (utilitaristični) glasbi je le toliko glasbenih prvin, kolikor jih je neobhodno potrebno za podporo strem-ljenju. Semkaj sodijo koračnice in plesi v instrumentalni glasbi, bud-nice, nagrobnice in priložnostni napevi v vokalni. Muzikalnovsebinski zahtevki so prilično skromni ter se omejujejo zgolj na osnovne me-trične, ritmične in melodične karakteristike. Tako imajo vse koračnice prvenstveno isto taktno mero ter se ločijo le po vrsti korakov kot hitre, počasne in žalne. Enako je edina zahteva od plesov, da ustrezajo formalnim pogojem svojega naslova, t. j. da predstavljajo primerno spremljavo določenim plesnim korakom. Oblikovno sta tako oblika koračnice kot ona vseh plesov enostavni ter nikdar praviloma ne pre-segata vnaprej pričakovane in točno odmerjene časovne (ter s tem oblikovne) razmejitev. V tem je bistvena revščina vse uporabnostne glasbe: v nji se lahko do neke mere razvijejo ritem, melodija in har-monija, nikakor pa ne oblika, ki je tako rekoč zakonito utemeljena. Vidimo, da so novejši plesi privedli navedene glasbene prvine do zavzetnih, presenetljivih in mikavnih karakteristik, ki so s svoje strani tudi vplivale na ostalo glasbo. Vendar sta tako oblika kakor muzikalna vsebina pri vsej utilitaristični glasbi tako omejeni, da je njun razvoj že vnaprej zaviran in ne bo mogel nikoli prestopiti ozkih bregov, ki si jih je s svojim namenom že sam postavil. Ni pa s tem rečeno, da bi bili glasbeni elementi vseprek zanemarjeni in vzrok občutne manjvred-nosti vse tovrstne glasbe je iskati še drugod, namreč v osnovnem etičnem odnosu skladatelja, interpreta in sprejemalca do glasbe v umetnostnem udejstvovanju človeškega duha sploh. To pa je poglavje zase, ki nima opravka s tehnično usposobljenostjo, muzikalnostjo in invencijo tvorcev utilitaristične glasbe, temveč sega globlje v njegovo moralno zavest in označuje njegov temeljni čut za vrednotenje tistega javljenja človeške fantazije, ki je morda od vseh najbolj samostojno in najbolj vzvišeno, ker je manj snovno in najmanj podvrženo zu-nanjim spremembam.

V podporo navedenega še nekaj pripomb. Glasba je utilitaristično uporabljena v najširšem pomenu besede povsod tam, kjer ni osrednji in izključni predmet obravnave, temveč zavzema podrejeno mesto v vrsti sredstev za doseg drugega, ne izključno muzikalnega namena. Dva važna takšna odjemalca glasbe sta bila cerkev in gledališče. Prvi je izoblikoval posebno vrsto obredne glasbe, v kateri so prišle do veljave vse tehnične in izrazne zmožnosti te umetnosti v nekem ožjem,

strogo odmerjenem in kodificiranem merilu, ustanovljenem v kulturnih predpisih in z mnogimi podrobnimi navodili. To posebno vrsto glasbe je bilo zlahka takoj prepoznati po stalnih, togih okretih in po posebnem pritajenem vzdušju, ki se prilega predanosti obredja. Ponoven dokaz glasbene vitalnosti in prilagodljivosti je dejstvo, da je kljub temu ozko odmerjenemu in strogo varovanemu področju v danem trenutku predrla jezove in ustvarila iz same sebe mogočno stavbo vokalne polifonije 16. stoletja, kjer sta beseda in namen stopila v ozadje in je prevladala čista glasba morda prvič od svojega postanka. Ponovno jo vidimo kasneje v instrumentalnem opusu J. S. Bacha, koder tudi daleč preseže okvir obredne spremljave in si z lastno silo zgradi ponosne dokumente neovirane tvornosti, ki se ne dá vtésniti s predpisi.

Podobno razvojno pot je napravila glasba v operi, kjer je bila njena prvotna vloga tudi dokaj podrejena, čeprav ne tako omejena in podvržena kot v cerkveni službi. Tudi tu se je najprej navzela nekih stalnih značilnosti, po katerih jo še danes neposredno spoznamo in ki se izražajo prvenstveno v formalnem pogledu: opera do Wagnerja je niz posameznih točk, ki se le prav poredko povzpnejo do posebne samostojnosti. Šele z Wagnerjem je glasba v operi nadvladala ostale sestavne elemente te heterogene oblike in se dvignila tako visoko, da je lahko zavzela koncertni oder, kar je bilo dotlej možno le uverturam kot samostojnim stvaritvam. Tudi na tem področju je glasba sama iz sebe zrasla in prerasla prvotno določeni spremljevalni okvir, ki si ga dotlej (in večinoma tudi poslej) niso drznili porušiti niti najpomembnejši operni ustvarjalci (Bizet — Carmen), saj je bil cilj nasproten. Tako v kulturni kakor v gledališki glasbi se je izkazalo, da prevladovanje muzikalnih prvin zatre osnovni namen umetnosti na teh področjih ter ustvarja nesorazmerne pojave, ki daleč presežejo določeno mero in s tem zavedejo na samosvoja, nedogledna pota. V takšnih hibridnih formah kakor je opera, najbrž nikoli ne bo mogoče ustvariti pravega ravnovesja med uporabljenimi sredstvi ter se bo treba zadovoljevati s kompromisnimi rešitvami; zato pa je Wagnerjev primer, pri katerem je iz odrskega koncepta glasbe izšla pobuda za vobče novo skladateljsko smer, edinstven, pri čemer pa je v bistvu trpelo operno ustvarjanje in se je jasno pokazalo, da je bil Wagner prvenstveno simfonik.

Preostane še opredelitev med resno in vedro glasbo. Pojem vedre glasbe je sorazmerno nov ter ga ločilno najdemo šele v bližnji preteklosti. Klasiki instrumentalne glasbe ga niso poznali; deloma so bili temu krivi splošni umetnostni ideali, deloma pa premajhna diferenciacija. Vsi veliki skladatelji 18. in 19. stoletja so ustvarjali poleg resne,

visoke glasbe tudi vedro in zabavno, ne da bi s tem zapadli v plehkost in banalnost. Verjetno je prišla prva pobuda v smeri manjvredne tvornosti od operete, frivolne posestrime komične opere, ki se je pojavila v začetku 19. stoletja kot upoštevan tekmeec preveč v tragiko in romantiko zagledane operne tvornosti. Še Beethoven in Chopin se nista sramovala, prispevati skladbe lažjega in salonskega značaja in pisati variacije na manj kot nepomembne popevke iz zdavnaj pozabljenih del, ki so šla z glasbeno spremljavo čez takratne odre. Očitno ni bilo med »resno« in »zabavno« glasbo drugih meja kot onih, ki jih je postavljala sila skladateljevega ustvarjalnega duha in njegove zmožnosti poplemenitenja sicer trivialnih vsakdanjosti. Te vseobsežne dvojnosti ne najdemo več v poznejši romantiki (Lisztove operne parafraze in ogrske rapsodije so morda zadnji pomembnejši primeri). Medtem ko so poprej črpali iz enotnega, neločljivega vrela neopredeljene domiselnosti, so že klasiki in za njimi romantiki — zavestno ali podzavestno, to v bistvu ni važno — gojili obe zvrsti kot polnovredni ter s tem ustvarili dela, ki jih danes po značaju ločimo ter ločeno razvrščamo in vrednotimo. Edino na tak način moremo pravilno opredeliti nekatera priložnostna in malo pomembna Bachova, Mozartova, Haydnova in Beethovnova dela, ločiti salonske kompozicije Chopina od njegovih najvišjih stvaritev, kar jih pozna klavirska literatura. Tako lahko trdimo, da je prav v prvih desetletjih 19. stoletja nastala razlika med »resno« in »zabavno« glasbo in ne preseneča, da so mnogi skladatelji skromnejših zmožnosti in stremljenj posvetili vse življenjsko delo manj pomembni salonski literaturi (med temi avtorji najdemo tudi našega Jurija Mihevca). Razcvet tako imenovane salonske glasbe je bila umetniška potrditev buržoaznega svetovnega nazora, čigar poslednji triumf predstavlja jazz.

Moralni in odgovorni odnos do umetnosti je tisto oporišče, s katerega se vzpenjajo vsi veliki umetniki preteklosti, sedanjosti in bodočnosti, ustvarjajoč velika in neminljiva dela. Kriterij umetnine torej ni njena tehnična dospelost, njena originalnost in presenetljivost, njena obča faktura, temveč zgolj njeno stališče nasproti umetnosti. Vrednota umetnine se potemtakem dá meriti le z merilom, ki določa njeno zrelost in dognanost v pogledu na višje cilje, ki naj se jim umetnost približuje in katere naj posreduje. V tem smislu ne vsebuje tehnološka analiza skladb pravega vrednotenja, ker se dejansko loteva samo zunanjih značilnosti po vrstnem redu, ki je lahko historičen ali formalen, a ni nikdar estetsko stopnjevito. Za določitev vrednosti umetnine torej ne zadošča naštevanje njenih formalnih karakteristik, niti

ni zanjo važno število le-teh; lahko je najti umetnine, ki ne razodevajo nobene tehnične nadpovprečnosti, ki pa so kljub temu enkratne vrednote, polne vsebine in dovršenosti. V tem smislu je razumljiv izrek J. S. Bacha, katerega navaja francoski pisatelj Céline kot motto svoji knjigi »Voyage au bout de la nuit«, ki je na vprašanje, kako mu je bilo mogoče ustvariti takšno kopico dovršenih del, izjavil nekako takole: »Če bi se vsakdo tako trudil kakor sem se jaz, bi dosegel isto.« Seveda je treba vzeti to izpoved s primerno modifikacijo: »Če bi se vsakdo (od za to poklicanih) lotil dela z enakim spoštovanjem, z enako ljubeznijo in z enako odgovornostjo«... Kajti za veličino Bachovega stvarstva ni odločilno število njegovih skladb niti tehnična kompozicijska popolnost in izdelanost, temveč zgolj visoka razen njegovega odnosa do glasbe, ki veje iz vsake poteze v sestavnih elementih njegovih stvaritev. Njegovo stvarstvo se pač giblje na takšni duhovni ravni, da ga ne more potegniti nobena sila v blato vsakdanjosti, čeprav se tej niti ne izogiblje. In vsaka umetnina, ki se je ali se bo gibala na isti višini, je ali bo nedvomno zapustila v bistvu isti vtis, k čemur bo tehnična dognanost le doprinesla svoj neodločujoči delež. Prav enaka usoda bo zadela tudi vsakršni slog kot odraz dobe in osebnosti, zaradi česar je razumljivo, da so nam najvišja in najpopolnejša dela vseh dob v bistvu vedno enako blizu brez ozira na ostale činjenice, med katere spada slednjič tudi skladateljeva osebnost.

Prav pri tem bi bilo treba svariti pred predsodkom, ki so mu enako podvrženi mnogi strokovnjaki kot skoraj vsi laiki, namreč da je skladateljeva tvornost neposredni in verni odraz njegove osebnosti, ali, ožje rečeno, njegovega značaja. Ne da bi zanikal dejstvo, da mnogi skladatelji v svojem delu opevajo sami sebe, vendarle trdim, da se skladateljeva tvornost ne more istovetiti z njegovim vegetativnim življenjem, temveč da se odvija na povsem drugi ravni, ki ima s poslednjim le rahle vezi. Naivna je predstava, da bi se skladateljev značaj vseskozi odražal v njegovem opusu ter bi bilo mogoče sklepati iz njegovih del na njegovo bit. Zgodovina nas uči, da temu ni tako. Skladatelji, ki so v svojih delih dali najlepše zglede širokogrudnega človečanstva, so bili v zasebnem življenju podvrženi prav istim težavam, ki jih prinaša vsakdanjost vsakemu udu človeške družbe; njihova veličina je v tem, da jim niso podlegli v svojem ustvarjanju, temveč so v njem ponovno zgradili osnovne vrednote človeškega duha in tako ustvarili umetnine, h katerim se lahko zatekamo kot k vrelcem božila in krepitev.

Romantična hermeneutika je v popolnem nerazumevanju dejanskega stanja želela iz ustvarjajočih herojev napraviti tudi junake

značaja: toda umetnikove pozitivne ali negativne lastnosti vplivajo le posredno na izraz njegovih umetnin ali pa sploh ne; odločitev za prvo ali drugo je pri njem samem. Za dognanost glasbene umetnine je odločilno, da jo preveva živ, zavzet, poetičen, prepričevalen, nepojenljiv in zdržan, pomenljiv in napet, oblikovan in grajen tok invencije, kateremu pomagajo kompozicijsko tehnični pripomočki do pravilne predočitve in osvetlitve. Kadar so vse navedene komponente harmonično povezane v enotnem slapu domiselnosti, sprejmemo umetnino ter se ji predamo brez pridržkov in brez ozira na trenutno razpoloženje, saj prav v tem je posebna moč glasbe, da nas dvigne na svojo raven, ki je nad ono, po kateri se giblje naše vsakdanje in pretežno vegetativno življenje. Pri takšni umetnini ni potrebno nobeno vsebinsko tolmačenje niti slogovno opredeljevanje. Njen vpliv in učinek sta neposredna in zadeneta vsakogar, ki je osnovno dovzeten za glasbo. Ta dovzetnost je sicer gradualno in individualno različna, vendar jo najdemo kot eno temeljnih umetnostnih dispozicij pri večini kulturnih narodov. Zato ni potrebno, komponirati posebej za različne sloje prebivalstva ali za njihovo relativno muzikalno izobraženost, niti ni za dojemajočega odločilne važnosti, da sprejeto delo »razume«, to se pravi, da je zmožen, analizirati ga v smislu njegovih sestavin; dovolj je, da mu dá občutek, ki ga povsem naivno od glasbe pričakuje, pri čemer mu ni mar, kako naj to delo znanstveno opredeli. Iz prav tega vzroka je podrobna razlaga na koncertu izvedenih del skoraj odveč in le malo pripomore k zaželenemu uspehu: vpliv glasbe je lahko — in naj bi vselej bil — popolnoma neposreden in ne potrebuje besednega tolmačenja.

(Nadaljevanje sledi.)

II

V prejšnjem odstavku (gl. št. 2/3 »Naše sodobnosti«!) sem skušal opredeliti obe glavni vsebinski področji, v katerih se glasba kreta in ki ju v najširšem pomenu besede lahko označujemo kot »absolutno« in »programsko«. Nekaj dopolnil k tam izvajanim zaključkom bo pojasnilo avtorjevo stališče in pomagalo urediti glasbene umetnine po vsebinski strani v pravo področje.

Teoretično lahko ostro ločimo absolutno glasbo od programske. Prva je neposredni izraz nekih vsebinskih prvin, ki jih enako točno ni mogoče izraziti z ničemer drugim kot z glasbo samo. Ti vsebinski elementi izpolnjujejo dve skupini; prva obsega samo za glasbo značilne podstat, druga pa zajema vsa ona območja izražanja, ki imajo v ostalih umetnostih in vobče v človeškem življenju analogne korelate. Primer bo najlaže pojasnil, v čem je razlika.

Vzemimo I. fugo iz Bachove zbirke »Das wohltemperierte Klavier«! Dobra izvedba nam pokaže, da nas pri poslušanju ne prevzame le občudovanje dognane kontrapunktične gradnje, temveč neka sicer neopredeljiva, a vendar zaznavna in celó prepričevalna vsebina. Podrobnejša analiza nam pokaže, da prav tega dela niti ne bi mogli priporočati v posnemanje v pogledu kontrapunktične tehnike, ker vsebuje mnogo neopravičenih trdot in okornih okretov, ki pa zaradi vsebinskih vrednot ne motijo. Vendar so bili zaman vsi poskusi komentatorjev, kako z besedami ali s prispodobami ponazoriti ali vsaj opredeliti vsebino skladbe in slednjič je bilo treba priznati, da to ne gre razen z nasiljem. Kljub temu ni mogoče odreči skladbi vsakršno vsebino; nasprotno, prav njena vsebina vpliva na dojemalca, vendar je tako svojstveno muzikalna, da je drugače ni mogoče izraziti kot z glasbo. Drobní delec, ki ga ta fuga predstavlja v Bachovem glasbenem stvarstvu, je popolnoma organičen v celoti in doprinese svoj delež h gradnji izraznega sveta, katerega si je ustvaril Bach. Takšno neopredeljivo, a hkrati karakteristično vsebino ima velik del vseh glasbenih umetnin ter ni vezana na katero koli obdobje ali kompozicijsko tehniko in slog. Zarodke zanjo najdemo že pri vokalnih polifonikih 16. stoletja tam, kjer se znebijo spon besedila; potlej pa v vsej instrumentalni glasbi do danes. V določenih dobah in slogih prevladuje sicer včasih težnja po izražanju drugovrstne, nemuzi-

kalne vsebine; vendar tečeta obe vsebinski področji vzporedno ter se uspešno dopolnjujeta.

V drugo skupino vsebinskega izražanja absolutne glasbe bi štel vse tiste pojave, koder skuša podati skladatelj z muzikalnimi sredstvi splošna čustva in občutja, ki imajo možnost izraza tudi izven območja glasbe. Tu gre za popolnoma splošna, objektivna čustva kakor veselje, žalost, vznichenje, potrnost in podobno. Takšna čustva izraža vsako bitje subjektivno; umetnik je zmožen, prenesti jih v objektivno sfero, takorekoč iz konkretnega v abstraktno, ter jih s sredstvi svoje umetnosti tudi splošno veljavno, čeprav osebno karakteristično predočiti človeštvu. Glasbenik ravna tu analogno z ostalimi umetniki; z izraznimi sredstvi svoje umetnosti bolj ali manj zgovorno in prepričevalno priobči čustva splošnega značaja skozi zrklo svoje osebnosti. V tej vsebinski skupini se absolutna glasba približuje programski, ne da bi zapustila trdna tla same muzikalne vsebine; vendar je tu razločevanje med obema glavnima vsebinskima skupinama že težje in močno podvrženo samovoljni interpretaciji. Značilen primer iz Chopinovega ustvarjanja naj ponazori povedano.

Znano je, da nosi ena od njegovih etud vzdevek »revolucionarna«, ki je bil dodan kasneje ter ne izvira od avtorja samega. Dolgo časa so smatrali, da je s tem označena 12. etuda I. zvezka (v c-molu), katere patetični, razburkani in razburljivi elan je dovoljeval takšno opredelitev. Komentatorji so se opirali na navedbo, da je Chopin zložil skladbo ob vesti, da so Rusi zasedli Varšavo, kar ni vzbudilo v njem samo ogorčenja, temveč tudi odpor in željo po upor, kateri naj bi bil dal duška v tem delu. Kasneje se je objektivno izkazalo, da ni nujno vezan nastanek te etude na omenjeni dogodek, ki je skladatelja vobče potrl bolj osebno kot politično, saj ga je navdajal strah za svojce bolj kot vse ostalo. Razen tega ni ugotovljeno, da je komponiral to etudo prav v tistem času, niti ni nikjer omenil, da bi bila zasedba Varšave dala zunanji povod zanjo. Še več! Iz celotnega Chopinovega opusa vidimo, da bi šel mnogim njegovim skladbam isti vzdevek, saj so po značaju med seboj enako zanosite in vznemirljive. Celo med etudami jih imamo poleg navedene še tri: 22. (v h-molu), 23. (v a-molu) in 24. (v c-molu), in prav težko bo odločiti, katera od njih bolje ustreza predstavi o revoluciji. Če pa se razgledamo še po ostalih delih tega skladatelja, najdemo takoj v poslednjem preludiju (v d-molu) delo popolnoma podobnega značaja in enako močne izraznosti; kmalu bi prišli do spoznanja, da je cela vrsta Chopinovih skladb prežeta z neko svojstveno in skupno značilnostjo, ki jo lahko poimenujemo »revolucionarno« ali kako drugače, samo da z besedo vsaj približno zadenemo sicer neizrazljivo karakteristiko, ki je torej povsem muzikalna in šele posredno programska, čeprav

je morda odsev skladateljevega čustvovanja ob nekem konkretnem dogodku. Ravno v zmožnosti podajanja in ponazarjanja abstraktnih idej pa je, kot rečeno, posebnost umetnostne tvornosti in je stopnja njene popolnosti najbrž v premem razmerju s posplošenjem (objektivacijo) sicer individualnih (subjektivnih) odnosov do notranjega in zunanjega sveta.

Prestop iz območja absolutne glasbe v programsko torej ni skokovit, temveč ga posreduje pravkar popisana zvrst prve, ki je zaradi njene splošne veljavnosti ne smemo prištevati k drugi. Prav ta vrsta pa je glavno področje muzikalnega ustvarjanja sploh ter njeno osredje v vseh dobah in slogih. Tu je namreč tvorni skladatelj lahko črpal ne samo iz lastnega zaklada domiselnosti, temveč iz vsega človeškega življenja in nehanja, iz vseh odnosov individuja do družbe in do sveta sploh. Tu je skladatelj lahko na splošno izrazil svoja čustva in občutja, ne da bi mu bilo treba razodeti se naravnost, temveč tako rekoč prikrito, diskretno, odeto v plašč konvencionalnih ali novih form, ugankarsko in s pridržano pravico preklica. Odtod odpor mnogih skladateljev, da bi razodeli z besedami nagibe ali celó vsebinske podstati svojega dela, pri katerem je prepuščeno poslušalecu, da si sam izbere ustrezno razlago, ako jo vobče potrebuje. Prav ta sramežljiva diskretnost, ki je tolikšna odlika klasičnih in klasicistično usmerjenih tvorcev, je tudi edina kolikor toliko oprijemljiva ločnica med absolutno in programsko glasbo, meja, ki jo je postavila skladateljeva volja in ki je ne bi bilo treba nikdar prekoračiti z zvedavim brskanjem in z bolj ali manj domiselnimi izsledki. Težnja, vsako muzikalno izraženo vsebino splošne veljavnosti ponazoriti z besedno razlago, je privedla do takšnih neskladnosti s skritimi idejnimi osnovami umetnin samih, da bi bil vsekakor že čas, opustiti jo za vselej.

Popolnoma drugačen je položaj pri programski glasbi. Tu je skladatelj namen, prikazati z muzikalnimi sredstvi izvenmuzikalno vsebino, ter je od skladnosti obojega zavisna uspelost dela. Pri tem spet lahko ločimo dve skupini izražanja: prva je strogo posnemanje konkretne vsebine s toni, druga pa prenos določene vsebinske podstati v muzikalno območje z bolj ali manj svobodnim obravnavanjem. V prvo zvrst bi smeli šteti le onomatopoetične glasbene izraze. Teh pa je zelo malo, kajti direktno posnemanje zvočnih pojavov se omejuje na kuka-vičje petje in razne signale, ki pa so v bistvu že uporabljeno glasbeno sredstvo, preneseno v simboličnem smislu v umetnino samo. Že znameniti in v tem članku ponovno citirani zgled iz Beethovnove 6. simfonije je samo v kukavičji veliki terci kolikor toliko točen posnetek, brez vezanosti na absolutno višino tonov; prepeličji petpedi je tako samo ritmični obrazec, slavčje petje pa je majhen izrez iz dokaj svobodnih koloratur,

ki jih pri tem pevcu vobče ni mogoče enoumno notirati. Če pomislimo, kako malo verjetno je, da bi se ob potoku, kjer počiva skladatelj pri komponiranju tega odstavka, zvrstili slavec, prepelica in kukavica v točno odmerjenem $12/8$ -taktu, vidimo, da gre tudi tu za poetično preneseno vključitev približno točnega posnetka ptičjega petja v okvir muzikalno odmerjene oblike, torej za vnesek drobnega delca zunanjega sveta v sicer strogo arhitektoniko trdne oblikovne gradnje. Podobno so dali skladatelji v svojih skladbah mestoma prostor poštnim ali vojnim signalom (Bach, »Capriccio über die Abfahrt seines geliebten Bruders«, Beethoven, »Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria« in slična dela iz vseh dob), bodisi da so jih postavili golo ali pa jih muzikalno opremili in vključili v organsko celoto. V dramatični (operni) glasbi je ta postopek vsakdanji.

Druga, znatno bogatejša in edino pomembna zvrst programske glasbe pa je ona, pri kateri se skladatelj opre na neko konkretno vsebinsko podstat ter jo s svojimi sredstvi obdela in priobči. Tu moramo spet ločiti dve podskupini: prva obravnava konkretne, druga pa popisuje splošne pojave. Točneje povedano, je to razlikovanje bolj v skladateljevi predstavi in v volji po ponazoritvi; dejansko sovpadeta, kar se učinka tiče, obe zvrsti, to pa iz naslednjega vzroka. Glasbi ni dano, da bi mogla konkretno ponazoriti določen predmet ali pojav (razen v prej popisani redki onomatopoetični vrsti); vsaka obravnava nemuzikalne vsebine z muzikalnimi sredstvi prenese dogajanje v splošno, abstraktno sfero. Tudi tu naj služi v pojasnilo primer. Znana je Honeggerjeva simfonična skica »Pacific 231«. Kakor je skladatelj sam razložil, naj skladba predoči življenje lokomotive serije 231 pacifiške železnice. Vendar delo samo daleč preseže okvir individualnega popisa točno opredeljenega lokomotivnega tipa ter podaja neko splošno zvokovno sliko, pri kateri bi nepoučen poslušalec bržkone ne mogel niti uganiti, za kaj gre, kaj šele, da bi iz nje razbral vrsto stroja, tudi če je sam strokovnjak-železničar. Skladatelj je verjetno precenjeval zmožnost glasbenega podajanja konkretnega predmeta ali dogodka — zmožnost, ki jo ima v največji meri upodabljaljoča umetnost, a glasbi ne pritiče. Tudi Mosolova »Železolivarna« spada v takšno, v bistvu zmotno podzvrst programske glasbe, ki sicer posnema neke šume, ropote, piske in podobne zvočne pojave pri strojnem delu, a ni niti s podrobnim komentarjem dodobra razumljiva ter ostaja vedno le na površju tonskih sosledij, ki se bolj ali manj nasilno vključujejo v osnovni program, ne da bi mogla podati več kot prenesen posnetek neke zunanje dejavnosti. Da pripisuje Honegger lokomotivi posebno vrsto življenja, je pač tudi le poetična

licenca, ki mu je v predstavi sicer lahko dala pobudo za komponiranje, a ne more veljati drugače kot simbolično.

V glavnem torej obsega programska glasba bogato in pestro področje splošnih, vobče dostopnih in v najrazličnejših variantah pojavljajočih se slikovitih predstav, prebujenih od zunanjih ali od notranjih dojemanj in doživetij. Vsak povod je v tem smislu dobrodošel skladateljevi fantaziji, ki se ukreše včasih ob prav ničevih ali vsaj malo pomembnih dogodkih. Vzamem spet značilno primerko. V zbirki »Préludes« skladatelja Clauda Debussyja srečamo skladbo »Puerta del viño«. Povod za to tipično skladbo, ki jo preveva tiste vrste atmosfera, ki jo navadno imenujemo »špansko«, je dala razglednica, ki jo je skladatelju poslal prijatelj, španski skladatelj Manuel de Falla. Barvasta razglednica prav vsakdanje produkcije je predstavljala mestna vrata v Granadi, ki se tako imenujejo zaradi tamkajšnjega vinskega trga. Skladatelj si je položil razglednico na klavir in je bil tako prevzet od kontrasta med svetlobo in senco te sličice, da je takoj začel preludirati »na španski način«, o katerem je imel le malo pojma, ker ni bil nikoli v Španiji. Vendar izzove prav ta skladba vsa ona občutja, ki v celoti predstavljajo tipični španski kolorit: mehki, pritajeni ritem habañere, enakomerno valujoč skozi celo skladbo, monotona, nostalgичna melodika z nenadnimi strastnimi izbruhi, vse skupaj odeto v žarko svetlobo neusmiljeno žgodega, utrujajočega sonca — skratka vse poetične in slikovite pritikline, ki pričarajo ozračje daljne, polmavrske dežele, katera je že od nekdaj zamamljala poete in ostale umetnike sosedne Francije. Debussyju se je tu, ob prav nepomembnem povodu, posrečilo ujeti in pridržati pravičljivi, a obenem realistični vonj španske pokrajine ter mu najti adekvaten in enkratni izraz v tonih, ne da bi se pri tem količkaj naslonil na pristne muzikalne španske prvine. Njegovemu ustvarjalnemu geniju je to uspelo morda celo bolje in vsaj za tujca bolj prepričevalno, kot rojenim španskim skladateljem, ki niso bili deležni njegove kreativne sposobnosti, vživeti se v pokrajino in vzdušje, katerega odsev naj predstavlja delo programskega značaja. V tem primeru je naslov »Puerta del viño« seveda le označba neposrednega povoda za nastanek skladbe; njen potek je docela samovoljen in podvržen samo zakonom fantazije in estetike ter nikakor ne popisuje konkretnih dogodkov ali doživljajev. Največ skladb s programskimi, bolj ali manj poetičnimi naslovi iz vseh dob komponiranja spada v to zvrst, katere značilno predstavnico sem pravkar popisal. V tem smislu je naslov le nekakšen kažipot, ki naj usmeri pomožno poslušalčevo predstavo, da se vskladi z ono, ki je prevevala skladatelja ob zasnutku kompozicije, katere nadaljnji potek pa je vklenjen v formalne okvire.

Od te se loči druga podzvrst, kjer je forma podrejena programski vsebini. Tu ne zadošča naznačevanje vsebine, odnosno pobude z naslovom, temveč skuša vsak glasbeni odstavek (brez vsakršne formalne razčlenitve seveda tudi še tako izrecno programska skladba ne more biti) z muzikalnimi sredstvi predočiti konkretna, idejna ali življenjska dogajanja. Primere za takšen način muzikalne obdelave neke ponajveč poetične vsebine najdemo med simfoničnimi pesnitvami; te so bodisi avtobiografske, kot n. pr. Berliozova »Fantastična simfonija«, ali pa popisujejo doživetja drugih, kot n. pr. Lisztov »Torquato Tasso, lamento e trionfo«. V takšnih primerih si skladatelj razdeli poetično osnovo na odstavke, katerim odgovarjajo v glasbi ustrezni formalni odlomki, ki so lahko večje ali manjše razteznosti. Pri navedeni Berliozovi simfoniji so to dovolj razsežni simfonični stavki, med seboj ločeni, pri Lisztovem »Tasso« pa prehajajo posamezni odstavki neposredno drug v drugega, tvoreč tako vsi skupaj eno simfonično sliko. V obeh primerih pa se glasba trudi, kar moči vestno ponazarjati predmet opisovanja, čeprav seveda pri tem ne zapusti popolnoma formalnega oblikovanja. Zaradi tega pogosto nastanejo med posameznimi odstavki neskladnosti in nesorazmerja zlasti med pričakovanjem poslušalca in dejanskim odvijanjem muzikalnega popisa. Zaradi teh pomanjkljivosti prav ta oblika simfonične pesnitve ne zadovoljuje več, ker zahteva od poslušalca preveč sodelovanja in prilagajanja ter obenem ne dopušča večjega, zajetnejšega razmaha muzikalnih misli, katerim bi se dojemalec rajši predal, kot pa da s tiskano besedno predlogo zasleduje muzikalno orisani potek dogodkov. Za one poslušalce pa, ki iščejo v glasbi vedno le drugovrstno, konkretno vsebino in sodijo muzikalno tkivo kot njen odev, je prav ta zvrst ustvarjena kot nalašč, ker jim odpira pot k razumevanju glasbenega izraza s pomagalom, ki ga poznajo.

Razlikovanje med absolutno in programsko glasbo je zgolj vrstno in ne vrednostno; oboji obstajata ne le druga poleg druge, temveč se skoraj redno dopolnjujeta v stvarstvu vsakega posameznega skladatelja, četudi daje ta ali oni prednost prvi ali drugi. Tudi časovna obdobja ustvarjalnosti podčrtavajo zdaj to zdaj ono zvrst, ne da bi s tem izrekala vrednotenje ali celó sodbo. Zato najdemo tudi celo vrsto skladb, ki jih ni mogoče do kraja opredeliti v to ali ono področje in ki dopuščajo obojno uvrstitev. Mnogo jih je s splošnimi, formalnimi nazivi kot simfonija, sonata, etuda, preludij in podobno, ki očitujejo prav jasno programsko osnovo ali pa vsaj dovoljujejo, da jim takšno pripišemo. Posebno pod skromnimi naslovi plesnih oblik jih najdemo dovolj, ki bi jim po pravici šel poetičen podnaslov zaradi zavzetne in očitne poetične vsebine. Semkaj sodijo zlasti Chopinova dela. Nasprotnih primerov je manj

in praviloma ne izvirajo od skladatelja. Mislim namreč skladbe, ki so jim kasneje pritaknili poetične vzdevke, a sicer kažejo popolnoma strogo formalno gradnjo brez posebnih, izvenmuzikalnih vsebinskih podstat. Značilen primer za to vrsto je Beethovnova »Mondschein-Sonate«, ki že več kot eno stoletje izpolnjuje svoje mesto pod tem nazivom, čigar izvor in smisel sta neznana; skladatelj sam ni dela nikoli tako označil in je predsodek, ki je bil ustvarjen s tem priimkom, kvaren in nepotreben, ker zožuje interpretacijo v svojem smislu in vnaprej ustvarja vzdušje, ki morda niti ni bilo skladateljev namen. Vsi takšni naslovi in podnaslovi so nastali iz analogij vtisov, ki so jih dela napravila v danem trenutku na komentatorje ter bi jih bilo prav lahko nadomestiti z enako upravičenimi in veljavnimi. Sem spadajo vsi nazivi kakor »pomladna« (za Beethovново violinsko sonato op. 24), »appassionata« (za istega skladatelja op. 57) in podobni, pri katerih pogosto igra tudi človeška nečimrnost in dobičkaželjnost svojo manjvredno vlogo; po takšnih linijah so nastali mnogi vzdevki, ki so skušali podčrtati pomen in vsebino dela ali pa ga po svoje priporočiti, sklicujoč se pri tem na čustveni odziv v poslušalcu. Od teh je treba strogo ločiti one, pri katerih je bil skladateljev namen, s posebno označbo prikazati vsebinsko jedro ali značaj skladbe (n. pr. pri Beethovnu, op. 13, »Sonatę pathétique«, ali op. 55, »Sinfonia eroica«), in samó takšne nazive bi kazalo obdržati, da ne nastanejo dvomnja in napačna podtikanja smislov, ki delom samim niso bila namenjena ter le utesnjujejo njihov pomen in splošno veljavnost. V glavnem je bil napačno sentimentalni postopek pridevanja poetičnih vzdevkov najbolj običajen v dobi pozne romantike, ko so razlagatelji del uporabili kar vsa sredstva za vzbujanje čustev in sočutja pri publik; žal je ta zgrešena metoda, približati umetnino dojemalcu, ponekod in pogostoma tudi pri nas še v rabi ter ustvarja zastarele predsodke in iz teh izvirajoče zahteve, ki jih glasba kot umetnost ni nikoli bila dolžna izpolnjevati in vobče ne sodijo v njeno ustvarjalno območje. Te vrste zgrešeno hermeneutiko je glasbena znanost privzela od onega dela poetike, ki je v besedičenju našel uteho in znal nadomestiti globino z zgovornostjo; le-ta cenena spretnost tudi pri glasbenih razlagah ni odrekla in je kriva mnogih skrivljenih pogledov na glasbo kot umetnost in neizpolnljivih pričakovanj od njenega izraza in razvoja. Jasna opredelitev področij, v katerih se glasba lahko samostojno in uspešno razvija, pa je prvi pogoj za njeno rast.

(Dalje prihodnjič)

III.

Kadar koli načnemo vprašanje o prvinah, ki sestavljajo glasbeno umetnino, naletimo najprej na ritem in vsakomur je znana krilatica nemškega dirigenta H. v. Bülowa, zgrajena po biblijski analogiji: »Im Anfange war der Rhythmus«. Kakor velika večina občudovanih klenih izrekov tega pobornika poznoromantičnega glasbenega pokreta, ima tudi ta le delno in pogojno veljavo, ki je znatno bolj omejena, kot je bil njen namen in zvok. Genealoško bi morda držal, morfološko pa se ritem sam ni izkazal kot oblikotvoren in je njegova uporabnost ozko opredeljena. Najprej je treba ugotoviti, da nikjer v glasbenem udejstvovanju ne moremo ritma ločiti od dinamike, s katero je najožje povezan. Ritem sam, kot neslišna menjava poudarkov z nepoudarki, je le abstraktno predstavljen, ločina, ki obstaja le teoretično kot muzikalni element. Kot prototip slišnega ritma smo vajeni označiti utrip žile; gotovo je v tem življenjskem elementu ritmična podstat, ki pa se tudi v tem primeru neločljivo povezuje z dinamičnim javljanjem. Kjer je torej govora o samem ritmu, je razprava zgolj teoretična in učinki, ki mu jih pripisujemo, so v dobršni, odločilni in nepogrešljivi meri odvisni od drugih činiteljev.

Kot menjava poudarkov in nepoudarkov je ritem primeroma preprosto sosledje binarnega ali ternarnega (dvodelnega ali trodelnega) obrazca oziroma vsot ali zmnožkov teh dveh. Po poetični metriki ločimo po klasičnem vzoru jamski, trohejski, daktilski in anapestni ritem tudi v glasbi, vendar sovpadata po dva in dva od navedenih v tem vrstnem redu tako, da so jamski in trohejski ter daktilski in anapestni ločeni med seboj le po položaju poudarka, ki ga metrično postavljamo neposredno po taktnici; k poudarku pripadajoči nepoudarek v prvih dveh oziroma oba nepoudarka v ostalih dveh pa redno lahko smatramo kot predtaktne tvorbe. Doslednost v takšnem gledanju (do kraja jo je z nemško brezobzirnostjo izvedel H. Riemann) privede do nazora, da so vobče vsi glasbeni ritmi predtaktni, kar bi bila opora trditvi prejšnjega stavka. Vendar nepopustljiva doslednost ni ravno najboljša metoda za spoznavanje umetnostnega bistva; zato prav tako lahko mirno trdimo, da imamo dve možnosti dvodelnega in dve trodelnega ritma. Pač pa so vsi ostali, na videz večdelni ritmični obrazci le sestavljeni iz teh dveh zvrsti; znameniti in značilni ritmi južnih slovanskih narodov, ki jih

notiramo kot pet-, sedem-, enajst- ali celo trinajstdelne, so le sestavljenke $2 + 3$, $3 + 2$, $2 \times 2 + 3$, $3 + 2 \times 2$ in podobno; kadar pa imamo opravka z $2 \times 2 + 1$ ali $2 \times 2 + 2 + 1$ in s sličnimi, gre ponajveč za elizijo in nadomestek običajnega 2×3 , 3×2 ali nadalje $2 \times 2 + 2 \times 2$. Zavedati se je namreč treba, da drugih oblik ne more biti ter je torej vsak na videz 4-delni ritem dejansko že sestavljen iz dveh dvodelnih; po povsem naravnem postopku se namreč števila krajšajo in tako reducirajo na osnovne formule binarnega in ternarnega značaja.

Tako v svoje osnove vklenjeni ritem ima dve možnosti izživljanja: bodisi da se enakomerno ponavlja ali pa da menjava osnovna dva obrazca v prostem ali v vezanem sosledju. Vrstni red uporabe ritmičnih sestav je torej podvržen kreativni volji skladatelja in v tem pogledu ne pozna nobenih siceršnjih predpisov ali omejitev. Na tem področju lahko ravna skladatelj dokaj samovoljno in se razživi; zanimivo je, da je šele 20. stoletje zaznalo pomen takšnega svobodnega postopka in ga tudi v polni meri uveljavilo; dotlej je bil ritem formalno vezan in stalen, kar je izviralo iz močnega oblikovnega občutja klasike. V mnogoličnosti razporejanja sicer preprostih ritmičnih obrazcev, v njihovem vzporejanju in nadstavljanju tiči učinkovitost ritmične kombinatorike, ki pa je v takšnem primeru vezana še na dva nova soodločujoča faktorja: na agogiko in instrumentacijo. Kajti osnovno določilo hitrosti sosledja ritmičnih obrazcev že sodi v področje agogike v širšem smislu besede, h kateremu se pridružita še obe agogični modifikaciji: pospeševanje in zadrževanje. Sočasni obstoj več ritmičnih vrst pa zahteva uporabo več glasbil iste ali različne barvitosti; v vsakem primeru se torej nanaša na instrumente, katerih ravnanje je podvrženo instrumentaciji v splošnem pomenu besede. Tako najdemo, da so ritmični pojavi zaznavni v bistvu le s pomočjo skupnega učinka treh komponent: hitrosti, jakosti in barve in jih povsod najdemo kombinirane in polno udeležene na učinku, tako da je včasih težko, jih zase opredeliti.

Področje ritmičnega učinkovanja, vezanega na ostale tu naštetе komponente, je v umetni glasbi ozko odmerjeno. V muzikalnem javljenju primitivnih narodov služi tako opremljen kot spremljava k plesni ali obredni gestiki ter za signalizacijo. V obeh teh pomenih ga najdemo tudi v umetni glasbi, kjer pa ni prirejen, temveč podrejen ostalim glasbenim in oblikovnim elementom, ki jih glasbeno izživljanje primitivnih ljudstev še ne pozna. Kot opora plesnim korakom bo dinamizirani ritem vedno obdržal položaj, ki mu gre, in se bo še nadalje razvijal v prosti kombinatoriki ritmičnih obrazil, če ni bil neprekosljivi višek že dosežen in izrabljen v razbohotenemu jazzu — kajti tudi tu so razvoju postavljeni mejniki. Nadalje spada v območje izrazov, ki jih ritmično lahko

označimo ali podpremo, vse, kar sodi v dramatičnost: napetost, naraščanje napetosti, klimaks, peripetija, katastrofa, popuščanje napetosti, umiritev in kar je vmesnih stopenj dramatičnega dogajanja. Enakomerno menjavanje ritmike daje strnjenim oblikovnim enotam notranjo pulzacijo, ki ji — analogno utripu žile — pripisujemo življenjsko silo. Enakomerno potekajoči ritem je do neke mere nasprotje sunkovito preskakujočega: prvi je pomirljiv, prispodoba življenjskega zdravja, drugi vznemirljiv, hipertrofičen. Prvi spada v klasično miselnost in njen formalni glasbeni odraz, ki se javlja v enotnih, stalnih oblikah; zato ga najdemo prav povsod in v vseh formah klasične zglednosti, torej v simfonijah, sonatah in drugih ustaljenih oblikah instrumentalne in vokalno-instrumentalne tvornosti. V takšnih delih je ritmična razgibanost v bistvu revna ter se omejuje na stalno ponavljanje določenih ritmičnih obrazcev, ki jih prekinja le zaradi nujno in estetsko potrebnega kontrasta. Druga oblika ritmične kombinacije v ostri menjavi akcentov je podoba razrvanega, neuravnovešenega izživljanja in spada torej že po naravi v programsko glasbo, kamor sodi tudi vsa dramatična glasbena dejavnost (opera). Ritmi vseh enakomerno odvijajočih se plesov so v bistvu shematični in enolični; zato je nesmiselno govoriti o ritmični razgibanosti v plesnih oblikah. Pri teh prevladuje in se uveljavlja zgolj enakomerno in nepopustljivo ponavljanje osnovnega ritma, ki se odreče tudi vsakršni agogični modifikaciji za ves potek plesa. Plesna glasba je torej od vseh vrst glasbe najbolj borna v ritmičnem pogledu, kajti njen ritmični učinek sloni le na vztrajnosti in nikakor ne na pestrosti. Isto seveda velja tudi za koračnice in vobče za vse utilitaristično glasbeno udejstvovanje. Tudi v resni glasbi je mnogo zgledov, koder je ritem reduciran na šablonsko ponavljanje; vendar je tu ponavadi poskrbljeno za spestritev z dinamičnimi in agogičnimi stopnjevanji. Enako najdemo v dramatični glasbi ponekod le igro tolkal, ki so prvenstveno ritmična glasbila; a nikoli ne nastopajo zgolj kot takšna, temveč vežejo svojo ritmično vlogo na dinamiko, agogiko in barvnost, s katerimi součinkujejo.

Povsem zaprta so ritmiki kot izraznemu sredstvu vsa področja globlje in plemenitejše čustvenosti, vzvišenosti in lirizma. Tu prihaja ritem v poštev le kot diskretna opora, kot nepogrešljiva povezava z življenjskim utripom, kot simbol nezadržljivega toka časa in dogajanj. Iz odklona proti izraziti čustvenosti, ki se je ponekod sprevrgla v pretirano občutljivost in si s tem nakopala omalovažujoči vzdevek sentimentalnosti, so se nekateri skladatelji tega veka odrekli izražanju globine in vzvišenosti ter se vrgli na gojitev vsakdanjih, trivialnih in malomeščansko nepomembnih vtisov, ki se odražajo v umetnih skladbah, osnovanih bolj na ritmičnem elementu kot na ostalih, popolnejših muzikalnih sestavinah.

Pri tem je mnogo pomagala primitivna ritmična učinkovitost, ki se javlja v grotesknosti in vobče v neke vrste suhoparni duhovitosti, iz katere se izrašča koščen humor, oprt na svojevrstno klopotajoči zvok tolkal. Zato je v glasbi prvih dekad našega stoletja vse polno bolj ali manj dovtipnih skečev močno enodnevnne veljave, ki so preplavili glasbeni trg s kričečimi napovedmi in z vedno enako gromkim uspehom ter se nato pogreznili v neizbežno in vekovito pozabo. Treba je vedeti, da s prevladovanjem samo enega in to najbolj primitivnega in najmanj okretnega elementa, ni mogoče ustvarjati umetnin trajne vrednosti; kajti prava umetnost se ne bo nikdar prostovoljno odrekla vsemu vzvišenemu, plemenitemu in poglobljenemu v korist opevanju banalnih, vsakdanjih ali celo nizkotnih dogajanj. V tem namreč pa se prav tako ne bo nikoli odvrnila od obeh ostalih muzikalnih prvin, ki sta melodija in harmonija, ter od sinteze obojih ritmov, kot se javlja v oblikah.

*

Melos je genealoško sicer morda druga, morfološko in umetnostno pa prav gotovo prva muzikalna prvina, brez katere si obstoja ljudske in umetne glasbe ne moremo predstavljati. Prvo resnično muzikalno javljenje je dejansko melodično, kajti ritem, vezan na dinamiko, agogiko in barvo, služi lahko tudi drugim, utilitarističnim potrebam mimo glasbe, medtem ko je melos prvi pristni in nikjer drugod v človeški dejavnosti pojavljajoči se muzikalni element. Potreba po melodičnem oblikovanju in izražanju je prvobitno muzikalna, čeprav je možno, da je bila v osnovi programska, torej ozko povezana z nemuzikalnim doživljanjem primitivnega človeka. Toda dvomim, da je bilo petje zgolj predstavitev besedne ravni na zvokovno-emocionalno; prav tako si lahko predstavljamo, da je prvi pevec pel elementarno, torej brez odnosa do besednega izraza in celo prav verjetno je, da je dal melodično duška svojim prekipavajočim čustvenim izrazom, za katera mu je zmanjkalo besedi. Takšno melodično ustvarjanje je že v bistvu umetniško in samostojno in jasno je, da ne izvira iz vsakodnevne oprave. Njegovo področje je izjemno in prvenstveno, kakor je vsako umetnostno udejstvovanje po naravi izjemno in prvenstveno. Četudi je do neke meje mogoče izražati trivialne pojave z umetnostnimi sredstvi, vendar to ni prvenstveno področje umetniškega izražanja in tako smemo sklepati, da je prvi pevec izoblikoval svojo prvo melodijo iz izjemnega povoda, ki je bil lahko zunanji, a bolj verjetno notranji. Kajti proslavitev zunanjega dogodka, uspeha, zmage, bi bila lahko podkrepljena s samimi dinamiziranimi in svojstveno barvanimi ritmičnimi opirali, kakor je to še danes navada pri primitivnih narodih, medtem ko je geneza melodičnega izraza vezana

na podoživljanje dogodka višje vrste, torej na prenos doživetja v območje čustvenosti, vzhičenosti in neukrotljivega zanosa, iz katerega privre nova, umetniška oblika izraza, melodija.

Krakteristike melodije so neprimerno težje opredeljive, kot so bile one ritma, ter se dejansko lahko nanašajo samo na zunanje obrise in ne sežejo globlje. V takšnem smislu bi šlo definirati melodijo kot estetsko urejeno sosledje intervalov. Pomanjkljivost takšne opredelitve je očitna, saj nam nič ne pove o melodičnem bistvu, temveč daje le površen popis nekega splošno opažanega poteka. Nesporno se sestoji vsaka melodija iz vrste intervalov; toda nobenega pravila ne poznamo, ki bi to vrsto uspešno urejalo, in iz nešteti primerkov melodij, ki so nakopičeni v svetovni ljudski in umetni glasbi, ni bilo doslej mogoče razbrati načel, ki bi dovoljevala učinkovito ustvarjanje melodij po katerem koli oblikovalnem principu. Melos ostane torej slej ko prej samohotna, neopredeljiva tvorba ustvarjalnega duha, čigar latentnih zakonov še ne poznamo, in ga morda sploh nikdar ne bomo spoznali drugače kot v njegovih javljenjih. Vendar imamo nepogrešno merilo, po katerem sodimo melodično popolnost ali pomanjkljivost, le da je ta mera prav tako neizrazljiva v besedah, kot je melodija nepopisljiva. Ta primerjalna sposobnost je splošna last muzikalnih ljudi in je vobče osnovno razločilo med onimi, ki so za to umetnost dojemljivi, in tistimi, ki jim ostane zaprta knjiga. Seveda pozna ta sposobnost prav tako gradualne razlike, kakor vsaka druga lastnost; razmišljanje o stopenjskih razlikah pa ne spada v to poglavje.

Pri ocenjevanju melodije se moremo in smemo zanesti le na notranjo razlikovalno in ocenjevalno sposobnost; le po tej spoznamo njeno vrednost in veljavo. Pač pa nam izkušnja pomaga, razlikovati originalnost, samostojnost melodične invencije od zgolj posnemovalne skladateljeve sposobnosti. S tem pa ni rečeno, da je veličina umetnine v premem razmerju do melodične samoniklosti, niti ni zanjo odločilen melodični potek skladbe, čeprav zadošča preprostim zahtevam. Le v ravnovesju med temeljnimi glasbenimi prvinami je podan prvi pogoj uspelosti umetnine, kateremu pa se mora pridružiti še vreden vsebinski korelat, brez katerega je vsako umetniško delo obrtniško, površno in plehko.

Melosu so odprta mnoga ona izrazna področja, ki so bila zaprta ritmu, kajti melos se giblje na ravni, ki je močno vzvišena nad ritmično. Zato mu pritičejo izrazi navdušenja, prekipevanja, radosti in žalosti, skratka vseh čustvenih območij od trivialne in solzave sentimentalnosti do herojske in tragične vznesenosti. Za svoje oživljenje potrebuje melodija najprej ritmično oporo, nato dinamično, agogično in barvno; tako opremljena, predstavlja prvo melodično stopnjo, ki zadošča muzikalnim potrebam preprostih narodov kot homofona umetnostna tvorba. Pri više

razvitih kulturnih narodih se le tem pridruži zahteva po sozvočju, harmoniji, ki je v umetni glasbi od početkov instrumentalne polifonije ne moremo več pogrešati. V zvezi s poslednjo imamo melodijo druge stopnje, ki od klasike dalje uravnava ne le formalni, temveč tudi vsebinski potek absolutne glasbe.

V melodiki se odraža individualni ali pa kolektivni značaj njenega ustvarjalca; individualni, kjer gre za dela posameznih avtorjev, kolektivni, koder je tvorec ljudstvo ali kolektiv. Zato je melodična tvornost posameznih skladateljev karakteristična prav zanj in se ne more (kar tudi ni potrebno) otresti svojih značilnih potez. Tako po nekaj izkušnje že po prvih tonih spoznamo avtorja neznane melodije, če le poznamo dovolj primerov zanj karakteristične melodične tvornosti. Tako prepoznamo tudi posnemalce ali celó dobesedne plagiatorje pa tudi vplivance in epigone ter pripadnike istemu slogu. Enako imajo ljudske pesmi svojo vezno karakteristiko, ki jih v bistvu loči od napevov drugih narodov in drugih kulturnih obsežij. V zbiranju in opredeljevanju teh značilnosti obstaja prva naloga folklornega dela. S samim popisom melodičnih karakteristik pa seveda ni opravljeno kaj več kot registracija pojavov, kajti osnovne značilnosti so skrite in nepristopne besedni razlagi, ker so prvenstveno muzikalne.

Bogastvo melodične izraznosti je brez primere večje od ritmične, tako po strukturi, kot po vsebini. Ne samo da je kombiniranje intervalov kljub ozki omejitvi na komaj dve oktavi (kajti velika večina melodičnih linij ne prekorači ali pa niti ne doseže tega obsega) praktično skoraj neizčrpno, četudi je seveda računsko določljivo, je tudi število uporabljenih tonov popolnoma prepuščeno stvariteljski volji oziroma ustvarjalčevi invenciji. Če se pri tem zavedamo, da ima vsaka melodija v današnjem pomenu besede tudi določeno oblikovno gradnjo, ki pa lahko variira od dvotonskega motiva do razširjene večtaktne oblike, nadalje pa tudi, da pritiče vsakemu melodičnemu okretu določen in spremenljiv ritmični obrazec, vidimo, da ni le neizčrpna zakladnica možnih intervalnih relacij, ki tvorijo melodijo v njenih poddelih, temveč da smo doslej spoznali šele ozek izsek vseh variacijskih možnosti. Zato se ni bati, da bi bila melodična možnost do kraja izrabljena, in je odveč tarnanje nekaterih sodobnih avtorjev, češ da ni mogoče več iznajti novih melodij. Ta pomanjkljivost ne izvira iz popolno izkoriščenih možnosti, temveč iz revščine v domiselnosti novih variant. Iz istega vzroka so se tudi največji skladatelji preteklosti (pa tudi sedanji) lahko omejili na tipično melodiko, ki je v celotnem njihovem stvarstvu zanje značilna, ne da bi bili v nevarnosti preštevilnega ponavljanja že povedanega melodičnega materiala. Zato je lahko Verdi v vseh operah nanizal vrsto v bistvu

enako zgrajenih in zanj značilnih melodij, ne da bi s tem sproti utrujal poslušalca posameznega opernega dela; skoraj nasprotno! Pri glasbi igra ponavljanje osnovno vlogo (o tem več v poglavju o formah) in je poslušalcu prijetno, izslediti v novi melodiji naslon na že znano; čim bolj je avtor zvest svojemu načinu melodične invencije, tem bogatejši je njegov melodični zaklad in toliko bolj je spoznan od poslušalca. Seveda ne sme manjkati kontrastov, ki pa so — zlasti v dramatični glasbi — že tako navzoči v vsebini dejanja in v nujno skladni glasbeni interpretaciji. Pa tudi v simfonični ali komorni glasbi najdemo za skladatelja tipične melodične poteze, ki nam dovoljujejo, melodijo pripisati pravemu avtorju. Beethovnova melodična invencija je sicer manjša od Mozartove, a zato nič manj karakteristična; med romantiki pa je ravno način melodične gradnje glavno razločilo med posameznimi ustvarjalci. Istega ne moremo trditi o ritmu; ritem je brezoseben, splošen in neznāčilen za avtorja, čeprav nekateri avtorji polagajo več važnosti nanj kot na druge glasbene elemente. Preprost poskus nas o tem tekoj prepriča: vzemimo katero koli skladbo in izvajajmo najprej samo njeno ritmično okostje, recimo s tolkali ali pa tudi na istem tonu; potem pa primerjajmo rezultat z onim, ki ga dobimo, ako zaigramo melodijo sāmō brez spremljave in neritimizirano! Brž se bo pokazalo, da delo laže prepoznamo po melodiji kot po ritmu, ker je melodija sāmā tudi brez ritma lahko dovolj karakteristična, medtem ko je ritem sicer lahko markanten, a ne osebno opredeljiv.

Seveda v umetni glasbi ne najdemo melodije brez ritma, dinamike, agogike in barve (če izvzamem gregorijanski koral, ki pa po svoji naravi pravzaprav ne spada v glasbo, temveč v obredje). Že zaradi te kompleksnosti je melodija na višji ravni izraza kot ritem, da o dinamiki in agogiki ne govorim, ker tako nista specifični glasbeni prvini, kar v bistvu niti ritem ni, temveč so vsi trije le povzeti od drugje ali vsaj skupni z drugimi življenjskimi javljenji. Šele melodija je, oprta na navedene tri komponente, prva muzikalna tvorba kat exohén. Zato se lahko dovolj samostojno uveljavlja kot monodija v ljudski pesmi, in prav tako vsaj mestoma tudi v umetni glasbi, ali pa kot spremljani spev v vokalni in v instrumentalni literaturi.

Kombinacija več sočasnih melodij je bolj spekulativna tvorba kot pa neposreden izraz ustvarjalne potrebe. Dejansko ni mogoče enakovredno in enako pozorno dojemati več sočasno odvijajočih se melodij in vselej dajemo prednost eni pred drugo. Navadno pričakujemo melodijo ali v najvišjem ali v najbolj izpostavljenem glasu; v poslednjem, a mnogo redkejšem primeru je pomen glasov dejansko zamenjan. Odnose med posameznimi melodičnimi glasovi ureja kontrapunktična

metoda po bolj ali manj zrelem spoznanju imanentnih zvokovnih zakonov; kontrapunktična pravila pa niso splošno veljavna in uporabna pomagala pri komponiranju, temveč le stavčni pripomočki, ki usposablajo za izvrševanje konkretnih nalog v določenem slogovnem načinu. Kakor ni mogoče praktično izrabiti vseh intervalnih razvrstitev pri gradnji melodij, tako tudi ni moči izčrpati trenutne možne kombinacije glasov v večglasju; vselej imamo opravka le z določenim, prilično ozkim izrezom, ki pa je doslej vedno in popolnoma zadoščal vsem potrebam muzikalnega izražanja. — V vseh dobah, in tako tudi dandanes, so se našli ljudje preproste miselnosti, ki so smatrali, da je komponiranje zgolj kombiniranje posameznih tonov in — na višji ravni — zvokov med seboj, za kar bi zadoščal tabelaričen pregled vseh možnosti. Danes je ta zmota morda še bolj razširjena kot kdaj koli popreje in mnogo je na videz skladateljev, ki zlagajo tone zapored v varljivi domnevi, da zaznavamo le odnose med dvema sosednjima intervaloma in največ neke ustaljene forme sozvočij in oblik. V resnici je melodija tonski kompleks v zaporedju z odločno izraženo gradnjo, ki obsega zečetek, razplet in konec, docela v smislu večjih poetičnih in muzikalnih form. Pri poslušanju melodije se teh sestavnih delov docela zavedamo in koder jih ni, jih pogrešamo. Melodija je torej dramatična gradnja v malem in pozna ekspozičijo, razvoj, vrh in zaključek, z možnimi vmesnimi epizodami. Čim lepše in popolneje je razvidna takšna notranja gradnja melodije, tem bolj prepričljiv in zavzet je njen zunanji odsev, ki se zrcali v tonskem zaporedju. Pomanjkljivosti v gradnji melodije se torej nanašajo na vsak njen sestavni del ter jih najdemo v pripravi, dvigu, višku in padcu, in kjer koli jih zalotimo, tam nas melodija ne zadovoljuje. Sam intervalni potek je pri tem mnogo manj pomenljiv in je podvržen številnim slogovnim in individualnim vplivom. V njem odsevajo značajne skladateljeve poteze, ki lahko izpolnjujejo vso široko lestvico človeških lastnosti v mejah med manjvrednim in visoko vzvišenim. Pri tem seveda lahko v določenem obdobju in individualno, pa tudi drugače pogojeno prevladujejo neke značilnosti nad drugimi; zato najdemo ravno v melodičnih potezah istega skladatelja v nekaterih delih odsev najvišjih čustvenih in duhovnih emanacij, v drugih pa tudi trivialno preprostost, kar na prvi mah preseneča. Od tod tudi pri skoraj vseh največjih skladateljih izsledljiva neuravnovešenost v izbiri vsebinske podstat ali povoda kompozicije. Tudi tu je Beethoven bogat primer ravno zaradi svoje življenjskosti. Medtem ko najdemo v nekaterih najbolj pomembnih skladbah tega avtorja zares vzvišen in pretresljiv primer izvrševanja skorajda preroškega duha, stoji tik poleg manj kot malo pomembna po-

pevka priložnostne narave z zares trivialno invencijo. Da se takšna nesoglasja pojavljajo ravno v melodičnem področju, je po prejšnjem umevno, saj se življenje skladatelja ne odvija vedno na visoki ravni idejnega poleta, temveč je kar dovolj prikovano na banalnosti povprečnega dneva; in prav melodika je najvernejši odraz življenjskih peripetij, zato je operna glasba predvsem navezana nanjo in je razumljivo, da v gledališču — kot zrcalu življenja — učinkujejo najbolj opere z velikim melodičnim bogastvom.

V podkrepitev trditve, da je tonski potek melodije šele v drugi vrsti važen za melodični karakter, naj služi ugotovitev, da temelji mnogo različnih skladb na istih melodičnih potezah. To splošno znano dejstvo se dá poljubno razširiti z zgledi iz glasbene literature vseh časov in slogov in tu je priljubljeno lovišče za vse hitro zadovoljne lovce na plagiate. Mislim, da je bil Hugo Riemann prvi, ki je iznajdljivo opozoril, da je prvi motiv iz Beethovnovе sonate op. 15 (*Sonate pathétique*), ki se sestoji iz tonov c-d-es-d, identičen z glavnim motivom Čajkovskega VI. simfonije (e-fis-g-fis je v resnici le njegova transpozicija). Morda je to tudi napotilo bodrega skladateljevega brata Modesta, da je enako poimenoval delo Petra Iljiča, ki se v ostalem giblje na povsem drugem nivoju. Nobeden od njiju se ni spomnil, da tudi Haydnova »Cesarska pesem« ni daleč od tod s svojim prvim motivom g-a-h-a, če jo prestavimo v mol: g-a-b-a. Toda kaj bi šele dejali, ako pomislimo, da je milijonkrat prežvečeni motiv dorskega cantus firmi v Fuxovem »*Gradus ad Parnassum*« d-e-f-e že sto let popreje odslužil svoj posel kot podlaga za kontrapunktične šolske vaje! In vendar ni misliti, da bi se ga bila Beethoven in Čajkovski zavestno poslužila v uvodih svojih zelo originalnih del. Vrsto istega tonskega postopka bi lahko podaljšal v nedogled in skoraj bi tvegala trditev, da je prav malo vokalnih in instrumentalnih skladb, ki ne bi na katerem koli mestu vsebovale prav ta znameniti melodični okret v popolnoma različnem pomenu. Kljub temu, da dokazuje literatura, kako malo pomembno je tonsko sosledje za izraz melodije, se še vedno najdejo po poli skladatelji, ki iščejo svojstven izraz v tem, da se kar najvestneje izogibljejo vsemu, kar bi utegnilo spomniti na kar koli ali kogar koli, ter s tem ustvarjajo dela, ki zares »niso ničemur podobna«. Ta strah pred reminiscenco ni bil znan največjim mojstrom, ki so si brez pomisleka izposojali svojo tematiko tako od sodobnikov kakor iz zakladnice preteklosti, pod edinim pogojem, da jim je prav takrat prišla na misel in se dala ugodno uvrstiti v celotni načrt dela. To je tem bolj razumljivo, ker se ustvarjalni proces ne dogaja podobno kot računske operacije, čeprav njegova imanentna doslednost spominja na miselno logiko.

Da ponovim, kar sem že popreje poudarjal: muzikalni logiki manjka vsakršna možnost sklepanja iz premis na konkluzije, kar je sicer glavna odlika miselne logike. V glasbi ne sledi nujno določen postopek na gotove podatke; edino kar velja kot oblikovalni vezni člen v glasbi, je ponavljanje, ki tu ni pleonastično, temveč organsko. Omenjena notranja doslednost glasbenega toka, ki se je prav zavemo šele, koder jo pogrešamo, je logika posebne vrste, ki še čaka nekoga, ki bo odkril njene zakone; njena navidezna podobnost z umsko-logičnim postopkom je kriva mnogih neutemeljenih analogij in zmot v pogledu glasbeno-ustvarjalnega procesa. Te ugotovitve so videti trivialne in same po sebi umevne vsakomur, ki ima čut za glasbo pravilno razvit; da vseeno stojijo tu, naj velja kot opozorilo, da se povsod in tudi med nami širijo in uveljavljajo mnenja, ki so povzeta iz drugih področij in naložena živi glasbi v breme. Brez jarma zgrešenih spekulativnih in zmotnih psiholoških teoretičnih sistemov bi sodobna glasba lažje ustrezala svojemu prvotnemu namenu in poslanstvu.

(Dalje sledi)

PODOBE V MAJU

Vida Taufer

JUTRO

V srebrnobeke cvete sliv,
ki komaj liste so odprli,
je veter svojo pesem zлил.

Vrti se kraj širokih njiv,
v cvetočem lanu se spreha,ja,
kot bi sinjino jutra pil.

Od hrepeneče sile gnan
spet z novimi vrtinci vstaja,
počitka bi iskal zaman.

Cvetovi sliv in rahli lan
so v sonce tiho se ozrli;
nad sinjim poljem vstaja dan.

APOLOGIA MUSICAE ARTIS

L. M. Škerjanc

Kljub sorazmerno velikemu izraznemu bogastvu, ki daleč presega vse možnosti ritmike, bi bila vendar melodija sama navezana na enoglasje in jo takšno najdemo pri pesmih primitivnih in kulturnih narodov, redkeje pa v umetni glasbi in tudi tedaj le za kratka razdobja. Tudi še tako lepo spredena melodija v enoglasju polagoma utruja in ne zadošča za muzikalne zahteve človeka, zraslega v kulturnem vzdušju in pričakujočega od glasbe več kot enosmerno, linearno udejstvovanje, čeprav je podprto z ritmiko in ostalimi pritiklinami. Kadar gre za pesem z besedilom, smo še pripravljeni, sprejeti jo enoglasno, a tudi to le v krajši odmeri; če pa sta dinamika in agogika prav tako enakomerni kot enolični, se ni mogoče ubraniti vtisa, da imamo pred seboj rudimentarno, nepopolno in prav početno muzikalno interpretacijo teksta. Takšno obliko domala predstavlja gregorijanski koral, ki ga zato smemo šteti le med predhodnike umetne glasbe, ne pa za pravi pričetek, katerega iščimo rajši v ljudskem petju. Gregorijanski koral je v bistvu na višjo raven dvignjeno skandiranje obrednih tekstov; s svojim enakomernim in shematiziranim ritmom, predpisanim dviganjem in padanjem tona in vsako harmonično interpretacijo izbegavajočim melizmatičnim prelivanjem omejuje svojstven kultični svet, ki ima z življenjem prav malo zveze, čeprav je dovolj pestro variiral toge predpisane cerkvene tonalnosti in se v svojem ozkem območju mestoma znal dvigniti do močnejše izrazitosti, skladno z besedilom, katerega podčrtavanju je služil. Za resnično melodično življenje je gregorijanski koral dosti preveč šablonski in ozkosrčen; ker se upira večglasju, ni mogla iz njega vzkliti harmonija, ki je postala opora in tudi vir melodiki, čim je glasba prestopila ozke begove enoglasja in se podala na nevarno, a mikavno in omamljajočo pot polifonije.

Početki večglasja so igrivi poskusi nizozemskih mojstrov 14. in 15. stoletja, ki so sicer odkrili možnost večglasja (ali pa so jo izsledili v ljudskem petju?), ne pa še zakonov, po katerih bi se glasovi v večglasju dobro ujemali; zato predstavljajo njihove skladbe danes nam težko umljivo, zmedeno in suhoparno govorico hkrati, kjer manjka smisel za sozvočje in se glasovi skušajo prilegati nekim neizpolnljivim in nesmiselnim zahtevam, nad katerimi dominira »kánon«, t. j. zakon,

kot edina oblikotvorna kompozicijska metoda. Ta dela imajo sedaj samo še zgodovinski pomen in dvomim, da so kdaj imela drugačnega, četudi nam prav zgodovina pripoveduje o njihovem močnem učinkovanju; verjetno so v njih bolj občudovali izdelanost kot blagolasje, saj je prevladoval vtis učenosti, ki je bila strogo varovana in dostopna samo izbrancem. Spretnosti kanoničnega postopka, ki se nam danes vidijo naivne, otročje in pretirano cenjene, so prehajale iz rodu na rod kot nekakšna cehovska tajnost in so se razvijale v smeri, katere omejitve pa so bile že vnaprej vidne in zlahka določljive. Snobizmu našega veka je bilo pridržano, da je znova odkril in uvedel v kompozicijsko tehniko sodobnosti lesene konjičke rakovega, zrcalnega in ugankarskega kánona in drugih skonstruiranih metod, ki utegnejo zbujati spoštovanje pri začetnikih in laikih z videzom učenosti zaradi premagovanja nešteto arbitrarnih in nalašč postavljenih ovir, a v resnici niso drugo kot tehnične ročnosti, povzete iz zastarelega skladišča predsodkov in umišljenih učinkov, katerih ni mogoče zaznati s sluhom, temveč le na oko. Te metode so bile do neke mere dobrodošle novodobnim ustvarjalcem muzikalnih revolucij, ki so računali predvsem s čitanjem not in ne s poslušanjem glasbe, zavedajoč se literarne zagledanosti modernega človeka in njegove lahkovernosti nasproti vsemu, kar izide tiskanega. Morda so mojstri srednjeveških muzikalnih smeri in šol modrovali podobno; morda pa so vestneje in z večjim idealizmom iskali pravih smeri muzikalnega ustvarjanja, za katero je dejansko v 16. stoletju nastopilo prvo razdobje, ki ga smemo imenovati začetek umetne glasbe: doba vokalne polifonije z mojstri, med katerimi najdemo tudi rojaka Jakoba Petelina-Gallusa. V tem obdobju so našli pravo razmerje med sočasno tekočimi glasovi in hkrati pravi odnos med glasbo in besedilom, skratka prvo skladnost med vsebino in izrazom, ustrezajočo še danes veljavnim zakonom lepote, prenesenim na področje glasbe in izraženim v sicer ozkem, a dovolj bogatem področju večglasnega petja s spremljavo instrumentov. Poslednje omenjam namenoma, ker je ponekod še razširjeno mnenje, da so izvajali skladbe iz te dobe brez spremljave, torej, kakor so rekli kasneje, a capella, in še mnogi smatrajo, da je pravilna stilna izvedba tudi danes takšna; v resnici so bile že takrat vse skladbe spremljane z instrumenti (ne samo z orglami), ki so igrali v ostalem iste note, kot so jih pevci peli. Šlo je torej za unisono spremljano polifonijo, v kateri pa so stare kontrapunktične in kanonične umetnije igrale že podrejeno vlogo, čeprav so se jih v šolah pridno učili in so jih vsi veliki mojstri temeljito obvladovali. Spoznali pa so prav tedaj, da nastajajo iz urejeno podrejenih glasov v mnogoglasju sozvočja, ki

imajo moč, podpreti melodične poteze in jim dati barvnost, katere same ne bi izžarevale. Ta sozvočja so se polagoma osamosvojila in očitovale neke stalne učinke, izvirajoče iz njihove tipične konstrukcije, katere fizikalni zakoni so bili še neznani. Začeli so jih zavestno uporabljati in graditi kontrapunktično (linearno) s sočasnim ozirom na sozvočja (vertikalno). Tako je započela svojo mogočno pot harmonija, brez katere je melodija negotova, omahljiva, osamljena in bleda in ki je dejansko šele omogočila ogromni razmah glasbe 17., 18. in 19. stoletja ter bo tudi v 20. stoletju zavzela svoje pravo mesto navzlic preganjanju tistih, ki je ne razumejo ter se je zato hočejo iznebiti, ker je spričo njene osvetlitve revščina njih del preočitna.

*

Harmonija je drugi izrecno muzikalni element, ki soustvarja obeležje, v katero je položena glasbena umetnost od 16. stoletja dalje. Kot estetski pojem jo najdemo v pomenu »skladnost« pri vseh ostalih umetnostih in preneseno tudi v občem življenju; vendar je njena veljava povsod drugod omejena na »konkordanco« in samo v glasbi obseže posebno, z vsem novejšim ustvarjanjem neločljivo povezano področje. Pri tem nimam v mislih šolskega predmeta »nauk o harmoniji«, ki je samo napotek k spoznavanju skrite zakonitosti nekega ozkega izseka iz kompleksa vseh možnih sozvočnih pojavov in njihovih medsebojnih odnosov. V najširšem pomenu besede je harmonija v glasbi tista prvina, ki obenem z ritmom in melodijo ustvarja posebno vzdusje, raven, na kateri se obravnavajo muzikalni dogodki in problemi ter se ravno z njo postavljajo v posebno osvetlitev. V tem smislu je harmonija barvni element; vendarle ni samo to, temveč je konstruktivna in oblikovalna sila, brez katere bi ostale višje formalne težnje neizpolnljive, kar dokazujejo okrnele predharmonične oblike (o tem več v poglavju o oblikah). Tudi kadar nastopa v glasbi harmonija povsem samostojno — v izolirano postavljenih akordih — ni njen vtis zgolj barvni; v tem pogledu se je motil Arnold Schönberg pri konceptu tretje od svojih petero orkestralnih skladb op. 16, kjer se samo menjavajo akordi v različni instrumentaciji; zaželeni vtis lesketanja sončnih žarkov na vodnih valovih je sicer dosežen, a temu se nujno pridružuje še notranje doživetje te naravne igre, katere vnanji odsev je prikazan bolj s svojstveno izbiro orkestralnih barv kakor pa z značilno barvitostjo akordov samih po sebi. V impresionizmu najdemo mnogo mest, na katerih se drugi glasbeni elementi umaknejo harmoniji; pa tudi klasika in romantika jih poznata, če ne drugje, pa vsaj kot zaključne akorde, ki nikakor niso barvni dodatki.

O nobeni glasbeni prvini ni bilo toliko razmotrivanega in napisanega kakor o harmoniji. Njen počasni, oklevajoči in tipajoči razvoj ni dovoljeval hitre in točne definicije, še manj pa zajetnega pregleda. Že stari Grki so slutili, da je ozko zvezana z nekimi naravnimi podatki, vendar so tako oni kakor njihovi mnogo manj bistri in manj svobodno razmišljajoči srednjeveški glasbeni teoretiki podlegali premnogim zmotam in predsodkom. Šele zelo kasno je našla harmonija prvo trdno teoretično oporo v prvi zavestno napisani knjigi »*Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels*« J. Ph. Rameauja (1722), ko se je kompozicija že zdavnaj znala posluževati pristno harmoničnih učinkov ter so bili akordi že od srede 16. stoletja dalje sestavni del glasbenega toka, četudi v mnogo manjši odmeri kot kasneje. Tako je vsa glasbena teorija prihajala le šepaje za prakso in še dandanes vidimo, kako se znanstveniki trudoma ukvarjajo s problemi, ki nastajajo iz zvokovnosti ustvarjenega; še danes ni povsem jasno, kateri deli harmonije spadajo neposredno v fizikalno in kateri v psihološko obravnavo. Oddvojitev je verjetno nemogoča, kajti vsak naravni pojav — in semkaj sodi tudi harmonija — zapušča duhovne vtise; zato je umljiv tudi učinek, ki ga ima akordika na dovzetnega dojemalca ne samo v barvnem, temveč tudi v vsebinskem smislu.

Da je prvotno sozvočje podano že fizikalno-akustično, so spoznali kmalu ter vzeli to dejstvo tako lahkotno na znanje, da so nanj tudi kaj kmalu pozabili. Zato ne bo odveč, da ga tu obnovim, kakor je podobno, samo širše razpredeno storil Paul Hindemith v knjigi »*Unterweisung im Tonsatz*«. Muzikalno osnovo harmoniji daje nadgradnja delnih (parcialnih, alikvotnih) tonov, ki predstavljajo razmerja nihajnih frekvenc, izrazljiva v ulomkih naravne številčne vrste, in se pojavijo dinamično raznoliko, a vselej konstruktivno enako razporejeni nad vsakim tonom. Ta nadgradnja navaja določena intervalna zaporedja, ki tvorijo tako prvi (in edini) naravni akord, čigar osnova je temeljni ton in ki sestoji, prikazan zgoščeno, iz nadenj postavljenih (velikih in malih, torej različnih) terc. Prve tri tone tako zoženega naravnega akorda imenujemo »durski trozvok«; naziv je pogojen historično in dokaj samovoljno, ali, bolje rečeno, neutemeljeno izbran, ker ne zadene bistva akordnega značaja. Drugi trozvok, ki ga lahko izvajamo iz (neomejeno navzgor segajočega) naravnega akorda, je lahko »molski« trozvok, ako vzamemo njegov 6., 7. in 9. delni ton (za durski trozvok nam je služilo zaporedje 4., 5. in 6. tona). Ta akord je prejel ime od srednje male terce, ki je zvenela »mehkeje« od »trde« durske terce. S samovoljno omejitvijo na troje tonov je bilo vzpostavljeno troglasje, ki se je — s podvojitvami — lahko razširilo v večglasje.

S spoznanjem regularnosti terčne nadgradnje pa je bil uveden ter utrjen terčni sistem akordike, ki je odtlej prevladoval kot edini sistem, zgrajen na fizikalnih in s tem na nespremenljivih postavkah. S povečanjem števila glasov je bilo nujno treba poseči po višjih sozvočnih tvorbah, katere nudi naravni akord brez omejitve po istem sistemu; tako so nastali septakordi, nonakordi in nadaljnje sestave: vsi pa so bili zgrajeni na isti trdni podlagi prvobitnega edinega naravnega akorda.

Kazalo bi, da je ta osnova dovolj krepka in neporušljiva, da ni nosila že v sebi protislovja do drugega sistema, v katerem se je odvijal linearni, melodični potek glasbe. Ta je temeljil na »lestvicah« (skalah), sestavljenih iz časovno zaporednih tonov različne (absolutne) višine in zgrajenih deloma po zgodovinskih, deloma po prirodnih, vsekakor pa po prevzetih principih sosedstva v okviru oktave. Teh sistemov je (teoretično in praktično) lahko mnogo; v evropskem kulturnem območju najdemo do 16. stoletja enega, ki obsega sedem različnih sosednjih tonov, razvrščenih zapored po (velikih in malih) sekundah in se imenuje »diatonični«, od 17. stoletja dalje pa še drugega, čigar medsebojne razdalje tonov so le male sekunde in se imenuje »kromatični«. Oba naziva sta zgodovinsko pogojena ter ne povesta nič o značaju obeh vrst; prvi hoče označiti neprekinjenost tonske vrste, drugi pa se nanaša na srednjeveško notno pisavo, kjer so z barvastimi predznaki označevali tiste tonske odnose, ki niso pripadali veljavni sedmerostopni diatoniki. Kromatika je v bistvu samo poltonsko dopolnilo diatoniki v okviru oktave; kot takšna je popolnoma umetna tvorba, brezbarvna in enolična zaradi svoje povsem enakomerne strukture in edinega poltonskega odnosa sosednjih tonov; bogatejša pa je od diatonike toliko, da obsega v oktavi 12 različnih tonov. Njen dokončni prodor v umetno glasbo je bil omogočen šele z iznajdbo »temperiranega sistema« (Systema participatum), ki ga je kot pogoj utemeljil A. Werckmeister h koncu 17. stoletja. Ta sistem je računski ter razdeljuje oktavo na 12 med seboj popolnoma enakih delov v pogledu nihajnih frekvenc vsakega posameznega tona (faktor vsakega za pol tona višjega sosedja je $\frac{1}{12}$ oktave; postopek je samo logaritmično izračunljiv); prav zato se ne sklada z naravnimi tonskimi višinami, ki so vse le relativne glede na gradnjo alikvotnih (delnih) tonov, na katerih temelji akord. Tako sta se znašli vertikalna in linearna konstruktivnost v nasprotstvu, iz katerega ni bilo izhoda razen kompromisa, na katerem je vzrasla vza zgradba umetne glasbe od začetka 18. stoletja pa do danes.

V početku harmoničnih spoznav seveda tega protislovja še ni bilo ali vsaj ni bilo tako zaznavno in pomembno. Dokler je vladalo obdobje vokalne polifonije, so se skladatelji že tako omejevali na ozko območje osnovnih trozvokov durskega in molskega značaja in to v nekromatičnih ali vsaj pretežno diatoničnih tonalitetah, ki so bile teoretično sicer osnovane na bogatih in številnih grških melodičnih sistemih, v praksi pa so se gibale okrog nekega tonalnega središča, ki je — vsaj relativno — ustrezal našemu C-duru. Ker vokalna polifonija skoraj ni poznala ali vsaj ni širše gojila prehodov iz ene tonalitete v drugo (modulacije), je bila nevarnost spodrseljaja v intonaciji prilično majhna, zato tudi ni prišla do zavesti neskladnost med vertikalno in horizontalno gradnjo tonskega materiala. Instrumentalna glasba je spočetka kazala kaotične težnje: razdor je postal z vedno povečanim zvokovnim zahtevkom, z modulacijo in s kromatizacijo, s povečanim glasovnim obsegom vedno očitnejši in je terjal vskladjenje. To je bilo vzpostavljeno s »temperaturo«, ki je šele omogočila uporabo vseh, dotlej vedno boleče nečistih transpozicij dura in mola na različne stopnje 12-tonske kromatične lestvice ter s tem dejansko uvedla nov, sicer izumetničen, a vendarle ploden in presenetljivo gibek tonski material, ki je v svojem kompromisnem sestavu jamčil za uspešno obdelavo. Že prvo sistematično zgrajeno tonsko delo J. S. Bacha zbirka »Das wohltemperierte Klavier« je dokazalo in še dokazuje uporabnost sistema, ki razen oktav ne pozna čistih intervalov ter tako uvaja umetne osnove za umetno glasbo.

Harmonična akordika se je hočeš nočeš morala prilagoditi temu sistemu; prenesla je svoja tvornostna načela nanj in po najboljših močeh pripomogla k skupnemu uspehu. Pri tem se je seveda morala odreči prvotni čistosti zvoka v naravnem akordu, ki pa se je izkazal prav tako uporaben tudi v umetnem sistemu, za kar ga je usposabljal relativna stalnost intervalnih odnosov. Že poprej je naravni akord poznal nekatere delne tone, tako 7., 11. in 13. ter nadaljnje, ki se niso dali vkleniti v ozke sponne diatonike. Od teh sta 7. in 11. že v dobi vokalne polifonije podrla mejnike in vdrla v strogi stav, vendar vedno kot tujca in »kromatično« zaznamovana. S prestopom iz sedmerostopne diatonike v dvanajsterostopno temperirano kromatiko je takšno razlikovanje polagoma odpadlo, dasi je kot osnova muziciranja še vedno ostala dualistična diatonika dura in mola. Prav na ta dvojni aspekt diatonike se je oprla harmonija ter ustvarila vrsto obdobj, v katerih je njena konstruktivna sila pozitivno urejala ne samo zvokovne, temveč tudi oblikovne interese glasbe in slednjič neposredno določevala tudi njeno vsebinsko in izrazno stran.

Dualistična tonalna osnova je v zvezi s terčnim akordičnim sistemom ustvarila pogoje za doslej najbogatejšo razrast glasbe kot umetnosti kulturnih narodov. Kompromisni položaj, katerega teoretično ni bilo mogoče zajeti in ki še danes dela preglavice znanstvenikom, se je izkazal kot posebno plodovit, ker je dovoljeval ne samo umetno gojitev, temveč tudi pritok svežega ljudskega ustvarjanja brez narodnostnih ali sicer kakor koli omejujočih ozirov. Ker je bila tvarina tako zgnetena, da ni kazala enotnega lica, pač pa vsestransko pripravnost in sprejemljivost, so se vanjo stekale in iz nje izžarevale vsakovrstne pobude tako od posameznikov kakor od celotnih kolektivov, ki so si ustvarjali kulturne vrednote; s tem je dobila evropska umetna glasba neko karakteristiko, ki je sicer kazala najbolj raznovrstne dotoke, a vendar predstavljala neko določeno skupnost. K tej so prispevali svoj delež nadarjeni posamezniki, bodisi da so črpali iz samega sebe ali pa iz zakladnic ljudstev, iz katerih so izhajali; nji pa so doprinesli svoj nemajhen obolus vsi evropski kulturni narodi s svojim ljudskim muzikalnim udejstvovanjem, ki je bilo recipročno prav tako oplojeno od skupnega kulturnega viška. Le tako je mogoče razumeti ogromni podvig glasbe zadnjih treh stoletij, ko se je osamosvojila in izstopila iz področja služnostne dejavnosti ter ustvarila umetnine neminljivih vrednot.

Vloga harmonije je bila v tem razvoju vedno važna, pogosto celó odločilna. Kot popolnoma enakovrednega sodelavca jo najdemo v dobi instrumentalne polifonije J. S. Bacha in sodobnikov. Bogastvo harmoničnega izraza tega časa ni omejeno samo na osrednjo osebnost J. S. Bacha; v enaki odmeri ga najdemo pri delih J. Ph. Rameauja in pri ostalih glasbenikih, ki so tudi z manjšo genialnostjo ustvarjali pomembna in spomina vredna dela. Morda še ni bilo opaženo, da so se vsi posluževali v bistvu treh različnih sistemov: diatoničnega, kromatičnega in enharmoničnega, ki so jih popolnoma kompromisno uvažali ali pa tudi ločeno znali izrabljati za določene učinke. Ravno v tem bogastvu med seboj enakovrednih in enako obravnavanih sistemov je pestrost tedanjega glasbenega stvarstva, ki se ni omejevalo na ozke sektorje, temveč je združevalo vse možne sisteme, preko katerih tudi najnovejša praksa ni prešla, in jih zavestno spajalo v medsebojne odnose. Nasproti tej širokogrudnosti, ki se ni strašila očitka kaotičnosti in anarhije, se vidi danes prevladujoča navezanost na določen teoretsko osnovan način, kakor ga predstavljajo smeri atonalcev, dvanajsttoncev, pripadnikov nove stvarnosti in kolikor je še podobnih sekt, kot otročje revno cepljenje naporov za cilje, ki jih niso vredni. Kako enovita je bila glasba tistih dob kljub raznoličnosti uporabljenega materiala! Nastajala je pač

spontano kot izliv ustvarjalnih sil, ki niso toliko gledale na stil kot na vsebino in izraz in jih ni bilo sram poseči ponj tja, kjer ga je bilo najti dovolj, četudi je izviral iz različnih sistemov; enotnost je bila zjamčena z ustvarjalčevo združilno voljo in tej skladno zmožnostjo. V dobi avstrijske klasike (če lahko tako poimenujemo obdobje Haydna in Mozarta) se je harmonija podredila melodičnemu in oblikovalnemu stremljenju, ki je močno prevladovalo ter jo potisnilo v ozadje. Redko-kje naletimo nanjo samostojno in tudi modulacije, kjer bi bilo njeno najbolj važno polje, so kratko odmerjene, ker bi znale zanesti nemir v apolinično ravnovesje med vsebino in izrazom, ki je bilo ideal te dobe. Ker so dela Haydna, Mozarta in njunih sodobnikov ter zgodnjega Beethovna skoraj brezosebna, je harmoniji dano le majhno področje veznega člena med melodijo in ritmom ter obliko; harmonične kadence služijo bolj za uvajanje oblikovnih predelov kot za stopnjevanje izraza. Šele kasnejši Beethoven, prehajajoč v romantiko, priznava močnejšo izrazno silo harmoniji, a je ne izrablja, ker pri njem prevladuje graditeljsko stremljenje, v katerega vnaša harmonija zastoje. Izraziteje izstopa harmonična sila v snovanju zgodnjih romantikov in najde svoj prvi in neprekinljivi višek v stvarstvu F. Chopina. Ta za harmonični pomen posebno tenkoslušni poet je znal postaviti harmonijo na njeno pravo mesto kot najmočnejšo oporo vsebinskemu izrazu, kot element napetosti in sprostitve, kot vir melodije in ritma in kot sintezo načrtne, določeno usmerjene gradnje. Zlasti v njegovih manjših delih prevzame harmonija delo ostalih prvin, jih uravnava, vodi in preoblikuje v zlahtno, obče življenjsko, a vendar vzvišeno sožitje, v katerem se zrcalijo vse odlike njegovega osebnega in rodovnega značaja, gledanega skozi prizmo romantike. Tu ni harmonija le opora melodiji; nasprotno, melodija izvira iz nje in se vanjo povrača. Niti ni delivec ali veznik oblikovnih enot; nasprotno, oblika se ravna po njej in jo skuša podpreti. Kakor je bila pri Mozartu harmonija priredni element, tako je pri Chopinu nadredni; vendar se trudijo ostale prvine, da to nadvladje ni preočito in da so mu kos; tako nastale umetnine predstavljajo enkratno sintezo vseh bistvenih sestavin in so s tem za vselej veljavne. Hkrati pa je v njih podana kal nesoglasij in pozna romantika je z Wagnerjem prešla iz strnjene simbioze v nevarno razvlečenje in drobljenje, v katerem prevladuje harmonija kot samopašni barvni, izrazni in oblikovalni element. Tu je sicer dosežen višek njenih razvojnih možnosti, a ne višek njenega sooblikovanja, kar je kasneje opaziti pri Skrjabinu. Pri tem velikem mojstrovalcu harmoničnega izraza, katerega je deloma prevzel od malo znanega Vl. Rebikova in kjer se je srečal kljub nasprotnim potem

z Debussyjem, vidimo tako močno nadvlado harmoničnega elementa, da stopi vse ostalo v ozadje in uživa akord kot tak vso ustvarjalno prelest. Iz njegovih sestavin je zgrajena melodija, nanj se opira ritem; oblika postane neodločna, prelivajoča se skladno z valujočo, nikoli umirjeno in lesketajočo se harmonijo. Označba »impresionizem« ni povsem točna za te vrste muzikalno izraznost, ker zadeva samo zunanji videz; notranji vzgibi zanj so globlji, filozofski in hoteno metafizični. Če označujemo Debussyjev način komponiranja s to oznako, ki pa tudi zanj ni docela pravična, ne gre, da jo uporabimo tudi za Skrjabina, čigar celotna življenjska in estetska usmerjenost kaže docela drugam in ji ni mogoče odreči poglobljenosti, čeprav je morda zgrešena in šibkih nog. Pri Debussyju in njegovih epigonih je impresionizem smer, ki naj goji harmonijo v zgolj barvnem smislu; takšna omejitev je znanstvena in ne seže do korenin ter se priporoča le zaradi ročnosti. V resnici je tudi Debussyjeva harmonija plod iskanja posebne izraznosti in ne samo barva; toda to se razume že skoraj samo po sebi na podlagi prejšnjih ugotovitev o vlogi in pomenu harmonije v glasbenem stvarstvu.

Kolikor je bilo težišče kompozicijskega dela romantike in impresionizma na harmoniji, ki je v njih vzcvetela do velike samostojnosti, je 20. stoletje zavestno ali zaradi kompliciranosti tako razširjene materije odstopilo od nadaljnjega razvijanja harmoničnih značilnosti in se povrnilo nekoliko predaleč nazaj v način pustih in malo mikavnih tvorb nizozemskih kontrapunktičnih šol 15. in 16. stoletja. Tam je bila harmonija seveda še nepoznana in je bilo delo zato toliko lažje, kar je vidno mikalo lahkih uspehov željno generacijo pred vojno in po njej. Zatekli so se torej k prastarim in po pravici pozabljenim mojstrom ter prenesli njihove okorele kanonične zakone na brezkompromisno in dosledno dvanajsttotsko področje in se s tem odrekli vsakemu harmoničnemu učinkovanju. Izkupiček je bil bogat, a ne zavzet; z grožnjo nesodobnosti in zastarelosti, katere so se sami poslužili, so ustrahovali snobistično malomeščansko družbo, da jim je navdušeno vzklikala in se pri tem vestno izogibala neljubega dotika s plodovi te umetnosti, ki je bohotno rastla na pisalnikih in se od tod vrivala v koncertno življenje. Delo je bilo lahko in vsakomur pristopno, da se je le seznanil z osnovnimi pojmi notne pisave. Nastale so skladbe, ki so prej skladi not kot pa produkti invencije in znanja. Nobeno področje ni ostalo neobdelano: od poljedelskih strojev pa do angelskih pojedin je bilo vse uglasbeno, kar leze in gre. Prav malo tega je doživelo več kot prvo izvedbo; mik poslušalca do ponovitve je bil le redkokdaj zaznaven. Napovedi so obetale veličastne in neprekosljive,

edinstvene in pretresljive dogodke; ob nekaterih takšnih delih so se še vemale diskusije, kolikor je bil postopek nov in nenaden. Kmalu pa je velika večina teh del romala v arhive in kar milo se stori pri čitanju monografij in člankov iz polpretekle dobe, koliko je šlo v nič dela in dobre volje in kako minljiva je bila slava nadvse opevanih sistemov novodobnih struj. Cilj vseh je bil (če odštejem slo po slavi in dobičku), nadomestiti kompromisni dualistični sistem melodije in harmonije z novimi, še bolj izumetničenimi in samovoljnimi sistemi in izkazalo se je, da so vsi manj sprejemljivi od prejšnjega. To ni krivda nepopolne vzgoje ali manjše muzikalne dojemljivosti sodobnega človeka, temveč pomanjkljivosti novih, zožujočih in revnejših sistemov samih, katerih uvajanje je brezizgledno in nepotrebno kompliciranje že obstoječih.

Še bolj kot melodiji je harmoniji dana oblast izražanja zunanjih vtisov in notranjih doživetij z lastnimi sredstvi. V tem smislu predstavlja harmonija podkrepitev melodije in je jasno, da mora biti med njima popolna skladnost, ako naj bo učinek zaokrožen. Tega so se dobro zavedali vsi veliki mojstri prejšnjih stoletij in šele našemu veku je bilo pridržano, da je ta odnos bistveno spremenil. V sodobni glashi avantgardističnih struj najdemo nešteto mest, kjer se melodija in harmonija temeljito razhajata, in se zaman izprašujemo, kako pridemo do tega, da svojo neskladnost iznašata pred nami. Sprva je ta postopek veljal kot duhovitost in presenečenje; počasi pa je vdrl v normalno tvornost in nekaj časa je že kazalo, da je treba k vsaki melodiji najti spremljavo, ki ji kar se dá slabo pritiče. Nekateri skladatelji so si ob tem mnogo domišljali ter so početje krstili kot »bitonalnost« (če je bilo dvovrstno) ali celo »politonalnost« (koder je šlo za več vzporedno tekočih tonalitet). Takšno ravnanje je lahko hudomušno, šegavo ali razbrzdano, nikakor pa ne organično, ako namreč vsak glas zase gode v svoji tonaliteti, ne meneč se za sosede. Celotna, organična rast umetnine zahteva določen in razumljiv proporc med svojimi elementi in členi in vsaka razumna skladba, ki želi biti umevna, ga mora razodevati. V premnogih novejših skladbah pa najdemo prav tu popisana elementarna nesoglasja, ki dovoljujejo sklep, da jih bodisi skladatelji sami ne občutijo zaradi pomanjkljivosti muzikalnega razločilnega čuta, ali pa jih dopuščajo v svojih skladbah iz drugih, neumetniških nagibov nižje vrste. Oboje je enako nedopustno in kvari pomen umetnostnega udejstvovanja ter ga ponižuje na raven banalnega reklamnega početja ter se ni čuditi, če je tudi zaradi tega odnos povprečnega človeka do umetnosti še danes nepovoljen za umetnost. Zadovoljiti se z nekim splošnim priučljivim znanjem in to uporabljati za snovanje

vsakdanjih obrtnih tvorb je pač premalo za ustvarjanje umetnin trajne veljave, četudi so enodneвне potrebe morda usmerjene v tem pravcu; ustrezati jim, se pravi, izgubiti iz vida višje, vrednejše cilje in uporabljati visoko stopnjevalno tvarino za izdelovanje malo pomembnih in kratkotrajnih produktov.

*

Kot tretji element se pridružuje melodiji in harmoniji oblika. V splošnem pomenu besede seveda ni pojava brez oblike; v glasbi pa imamo opraviti z determiniranimi oblikami posebne vrste, ki jim v splošnem življenju pa tudi v drugih umetnostnih področjih ni ekvivalenta. Samo v poetiki bi našli ozek naslon na tisto muzikalno obliko, ki jo prav zaradi te sorodnosti imenujemo pesemsko. Tej ustreza kitična pesem v poeziji, ki ima v rimah celó dokaj analogen postopek z zaključki odstavkov glasbene pesemske oblike.

Izvor pesemskih oblik (v glasbi) moramo iskati spet v ljudski pesmi, kjer so stihii kitičnih (ne rapsodičnih!) pesmi naravnost izzivali skladno muzikalno oblikovanje. Péta pesem je torej vir in prototip vseh muzikalnih oblik; gregorijanski koral tudi v tem pogledu odpove, ker ne pozna kitičnosti in traja samo po potrebi teksta. Bliže so himne, ki na zunaj spominjajo na pesmi; po tej poti so ljudski napevi tudi prodrli v strogo klavzurirano področje cerkvene glasbe že v srednjem veku ter napravili zmedo, ki jo je dokončno imel pomesti Palestrina, pa mu ni docela uspelo. V oporo tej trditvi navajam samo zglede ljudskega petja, ki so zašli v strogo oblikovane motete našega Jakoba Petelina in jih je tam izsledil njegov preučevalec Ivan Zepič. Vsekakor smemo ugotoviti, da niti oblike najvišje vokalne polifonije, kakor sta motet in njemu blizki madrigal, ne predstavljajo stalnih, muzikalno determiniranih form, temveč se popolnoma suženjsko ravnaajo po besedilu, verno razlagajoč vsebino vsakega odstavka in ne meneč se za celoto; medtem pa so v ljudstvu nastajale povsem zaokrožene in točno opredeljive pesemske in plesne oblike, ki so se bodisi nevezano vrstile ali pa družile v višje, oblikovno sestavljene forme. Iz teh so nastale kasnejše suite kot zbirke plesov in pesmi, prenesenih iz vokalnega na instrumentalno področje.

Prve instrumentalne skladbe samostojne veljave so imele v pogledu forme težak položaj; kot spremljava petja se dotlej niso mogle določeneje razviti, zato je povsem naravno, da so prve instrumentalne oblike dokaj okorne in so se ustalile šele s fugo, če izvezamem nekaj variacijskih oblik osnovnih pesemskih predlog, kakor so jih gojili angleški virginalisti in po njih francoski klaveciniisti. Te prve oblike

so se poleg fuge razvijale dalje in prešle polagoma, z naraščajočim izvajalskim aparatom, s solističnega področja na ansambelsko. Predaleč bi šlo, zasledovati razvoj form in to tudi ne spada v ta esej; zadošča vedeti, da so se glasbene oblike kmalu začele razvijati popolnoma samostojno in brez naslona na katero koli drugo umetnost in so slednjič prišle do ustaljenih oblik, za katere imamo samostojne nazive. Vsem oblikam skupna je svojstvena simetrična gradnja, ki se opira na ponavljanje kot docela specialen oblikovalni postopek, katerega v drugih umetnostih ne najdemo. To variirano ali pa tudi doslovno ponavljanje oblikuje že osnovni formalni element, motiv in iz motivov sestavljeno frazo, analogno po teh pa tudi višje formalne enote, katere spaja včasih v časovno zelo razsežne celote. Poleg takšnih vezanih form, ki poznajo določeno shematično gradnjo, imamo tudi svobodne oblike, katerih konture so lahko samovoljno postavljene, a se v samem postopku skladajo z onim strogih form. Raznoličnost oblikovne gradnje torej ni neomejena, temveč strnjena v nekaj kalupih, ki so se doslej izkazali kot najbolj učinkoviti in prikladni za izražanje glasbenih misli.

Medtem ko so se okrog melodije in harmonije odvijale ostre borbe tako v preteklosti kakor v sedanjosti, v pogledu oblik mnenja ne gredo toliko narazen; večina tudi najbolj radikalnih skladateljev priznava ustaljene oblike, čeprav se jih ne poslužujejo vsi v enaki meri. Nekateri se nagibajo bolj k strogim formam, drugi so pripadniki ohlapnejših, manj determiniranih; vsekakor sama oblika ni tako zelo osebno pogojena in tako močan izraz skladateljeve notranjosti, kakor sta melodija in harmonija, zato se skoraj vsakdo zadovoljuje s prevzetimi, danes skoraj šolskimi formami, in jih razvija po svoje naprej, ne da bi se bili v poslednjih sto letih pojavili docela novi in glasbeno oblikoslovje bistveno prekrvasujoči oblikotvorni vidiki. Verjetno je, da bodo ostale čiste vokalne oblike pri pesemskih in le-tem podobnih celotah, medtem ko bodo instrumentalne forme še dalje črpale svoje vzore v dodobra izdelanih modelih klasičnih in romantičnih form, h katerim niti razkrajajoči impresionizem Arnolda Schönberga ter novejših ni doprinesel novih razgledov. Vse kaže, da je bil formalni razvoj glasbe že končan in imamo opravka s stalnimi, trdnimi oblikovnimi principi.

*

Kot poslednji specifični element glasbene snovnosti se že od nje-nega prvega in primitivnega javljenja dalje uveljavlja barvnost, ki je neločljivo zvezana s petjem ali z instrumentalnim sviranjem, saj tvori obenem s tonsko višino, jakostjo in dolžino karakteristiko muzikalnega tona kot gradbene snovi. Vendar je barva veljala dolga sto-

letja le kot nekakšna prigodna lastnost, ki se ji sicer ni moč odreči, a jo vzamemo samo na znanje kot neizbežno spremljevalko vsakega zvočnega pojava. Šele z zavestnim iskanjem novih, konkretnih sredstev za oporo harmoničnemu ogrožju tistih form, ki so navezane na harmonično kadenco v različni osvetlitvi, je nastopila doba osamosvojitve zvočne barvnosti, s katero se metodično ukvarja instrumentacija. Le-ta v najširšem pomenu besede uravnava zvočnost vseh muzikalnih pojavov tako v vokalni kakor v instrumentalni glasbi, saj je treba tudi pri pétihi pesmih upoštevati barvne možnosti izvajalskega aparata. Ni čudno, da se je z romantiko in njenimi izraznimi ideali visoko povzpela uporaba barvnih sredstev ter ustvarila posebno vzdušje konkretnih barvnih pogojev, ki jih klasika ni poznala. Od tega je največ imel orkester; medtem ko so klasiki in skladatelji pred njimi smatrali orkester kot nekakšno nevtralno podlago, ki ji je šlo zaupati kar koli in brez posebnega oziranja na specifične lastnosti instrumentov in njihovo spajanje v skupine in v celoto, so romantiki začeli komponirati s posebnim pogledom na izvedljivost in na barvno karakterističnost tako solističnih kakor skupinsko družječih se kompleksov. Skladbe J. S. Bacha so napisane takorekoč abstraktno ter izvedljive v kateri koli instrumentalni kombinaciji pod edinim pogojem, da po številu in obsegu instrumentov ustrezajo; od tod možnost mnogih transkripcij za vsakovrstno zasedbo. Pri poslušanju teh del nismo navezani na specifično barvnost posameznih glasbil; dojemamo »zvočni slap« skoraj abstraktno ter se zavedamo izvajalcev le bolj kot posredovalcev skladateljevih idej kakor pa kot proizvajalcev tonskih barv. V romantični in še bolj v impresionistični eri pa ne sledimo le skladateljevim muzikalnim mislim, temveč tudi občudujemo obleko, v kateri se pojavijo; predamo se zvočnosti in se ob njej opajamo, četudi morda mnogi instrumenti modernega orkestra pri tem ne izražajo konstruktivnih skladateljevih misli, temveč jih le barvno predočujejo in osvetljujejo. V tem smislu je barvnost nekoliko podobna harmoniji, le da je njeno področje znatno ožje. V resnici pa tudi barvnost, izražena s specifičnimi lastnostmi instrumentov ali pa glasov, doprinaša svoj delež k vsebinskemu izrazu ter je prav tako tudi osebno pogojena in zato, vsaj do neke mere, nepriučljiva kot element invencije. Zmotno je misliti, da je dobra, to se pravi z izrazom skladbe ujemajoča se instrumentacija plod študija; ona nastaja spontano in se pojavlja s samo glasbeno mislijo sočasno kot njena prvobitna zvočna emanacija. Instrumentacija je priučljiva samo shematično kakor melodika ali harmonija; vsaka značilna osebnost v glasbi pozna svojo lastno instrumentacijo, ki je sicer izrez iz splošne, a se oblikuje na svojstven

način in tudi kot takšna uveljavlja. Lahko je sicer posnemati zglede, a pri tem bi bilo treba posneti tudi celotni muzikalni tok, kajti le enemu je popolnoma prilagojena določena barvnost.

Bolj po barvnosti kot po drugih lastnostih se družijo slogovne značilnosti v obdobja ali skupine podobno izražajočih se tvorcev, ki jih poznamo iz glasbene estetike. Prav pogosto zapelje slična barvnost v napačno razporejanje; iz bližnje preteklosti je v tem smislu znan primer Ravela, ki so ga znanstveniki hitro uvrstili med impresioniste, zapeljani od njegove semkaj nagibajoče se instrumentacije, čeprav je njegova muzikalna gradnja klasicistična. Nobene ovire ni, da ne bi mogla dovolj močna osebnost strniti dveh na videz nasprotujočih si tvornih principov v zanimivo in značilno enoto; takšni pojavi bodo sedaj, ko so v glavnem že zaključena obdobja enovitih slogov ter tečejo nemoteno nekateri drug poleg drugega, še bolj pogosti in bodo iz simbioze dveh ali več na prvi pogled izključujočih se slogovnih postopkov gotovo nastale nove umetnine presenetljivega kova pod edinim pogojem, da bosta vsebina in izraz našla pravo razmerje, ki je nujno potrebno za vsako pomembno tvornost.

(Nadaljevanje sledi)

STIHI MOJEGA SPOMINA

Janez Menart

Moj prvi fant je bil poet.
Ne jetičen, ne bled;
vesel je bil in nasmejan,
vesel kot tisti mladi dan,
ko me pobožal je mehkó
in vprašal: »Je bilo hudó?«

Imel je ráskave roké
in malo ráskavo srce;
imel otožne je oči,
a razbrzdano kri.
Še zdaj mi v prsih zadrhti,
če spomnim tistih se noči,
ko so me božali lasje
in nežno mučili zobje.

APOLOGIA MUSICAE ARTIS

L. M. Škerjanc

IV.

Iz prejšnjih poglavij, v katerih so bila načeta nekatera najbolj važna in očitna vprašanja s področja glasbenega prvinoslovja, izhaja neogibno, da komponiranje ni samo slučajno naključevanje tonov, tonskih vrst in oblikovnih sestavin, temveč da morajo glasbeni elementi biti med seboj v nekem rednem odnosu, k čemur jih usposablja lastna sistematičnost. Jasno je bilo, da predstavlja vsak od elementov cel sistem, ki dopušča še mnogo različic, pri čemer se mnoštvo analogij stopnjuje od najbolj preprostega sistema (ritma) do najbolj mnogoličnega (harmonija). V ritmu je sistematika gotovo najbolj preprosta: v menjavi poudarkov z nepoudarki ne more biti drugih, kot so dvostavni in trostavni ritmični obrazci, njihove vsote in zmožki, kar v celoti niti ni nepregledno niti ne dovoljuje odstopov. Melodika razpolaga z mnogo več različki že s tem, da je lahko zgrajena na različnih lestvicah. Od teh so najbolj v rabi pentatonske (v eksotiki), heksatonske (celotonske) in heptatonske (diatonične), medtem ko redkeje srečavamo osem-, devet-, deset- in enajsttonske, dasi ni nobenega teoretičnega pomisleka, da jih ne bi uvedli. Med samimi diatoničnimi pa seveda najdemo polno različkov, bodisi da se naslonimo na stare (cerkvene) modalnosti ali pa na dur-mol v različnih kombinacijah. Slednjič igra važno in široko razpredeno vlogo kromatična (dvanajsttonska) skala, ki vpliva na vse prejšnje na najrazličnejše načine. Tako imamo za tvorbo melodij kot sosledij intervalov nešteto sistemov, ki niso togi, temveč dopuščajo medsebojno prepletanje in kombiniranje. Zato imamo do danes prav malo melodičnih potez, ki bi docela pripadale enemu samemu sistemu; več konstruktivne jasnosti kažejo ljudski napevi, kjer so vdori različnih melodičnih sistemov redkejši, čeprav ne popolnoma izključeni. Še mnogo več možnosti za kombinatoriko nudi oblika, kjer je dosledna gradnja kaj kmalu šablonska ter skoraj pričakujemo svoboščine, ki nikakor ne rušijo arhitektonike, temveč jo le popestrijo. Odtod toliko formalnih različkov ob sicer ne posebno bogatem oblikovnem sistemu, ki ga pozna naša dosedanja ljudska in umetna glasba. Največ sistematskih ločin pa navaja harmonija, zato bi se tu še nekoliko pomudil.

Iz teorije alikvotnih tonov izvajamo dualistični harmonični sistem terčnega sestava, torej dursko in molsko akordiko, zgrajeno na nad-

postavljenih tercah. Že pri melodiki smo videli, da dopušča dualistična diatonika zelo mnogo drugače — toliko več jih lahko pričakujemo od harmonije, v kateri se stekajo posamezne melodične linije v najmanj troglasna sozvočja, katera imenujemo akorde. Gotovo je dualistični terčni harmonični sistem le eden od mnogih možnih, ki si je osvojil poseben položaj po prvenstveni odliki, da se implicite javlja ob vsakem tonu kot fizikalna nihajna sestavina, izražena v razmerjih naravne številčne vrste. Vendar ne smemo prezreti, da so takšni fizikalni odnosi v bistvu le malo obvezni za umetnost, katere dogajanja so samo snovno vezana na fizični potek. Zato ne preseneča, da se skušajo poleg dualističnega terčnega sistema v harmoniji uveljaviti tudi drugi, bolj samovoljno zgrajeni sistemi, ki so temu analogni ali pa tudi drugače sestavljeni. Prevladovanje našega običajnega sistema nad temi je deloma tudi zgodovinsko pogojeno, saj se je izkristaliziral in obnesel že v vseh stoletjih po svojem odkritju in je že poprej skoraj neomajno vladal v ljudski glasbi. Njegove zvočne prednosti so očitne zaradi prilično lahke dojemljivosti, ki verjetno temelji na ugodni in preprosti terčni razporeditvi tonov, saj je v naši narodni pesmi spremljava melodije v (gornjih) tercah vsakdanji pojav, ki je izvedljiv vsakemu količkaj muzikaličnemu pevcu. Toda umetna glasba si je zlasti v našem veku začela iskati novih torišč udejstvovanja ter je zato začela iskati in graditi nove sisteme; kolikor se je s tem oddaljila od prvotnega namena umetnosti in se odtujila dojemalcem, je sicer važno ugotoviti, a ne spada neposredno semkaj. Iz kombinacij tonskih lestvic in po kontrapunktičnem sovođenju melodičnih glasov v večglasju so nastale akordične tvorbe, ki ne pripadajo več dualističnemu terčnemu sistemu, temveč prehajajo iz njega v druge, samohotno zgrajene, za katere ne morejo več veljati ista pravila. Slednjič je prišlo do tega, da ima skoraj vsak skladatelj svoj lastni harmonični sistem; a v tem še ne tiči vsa težava, ki jo nudi sodobna glasba poslušalcu; problem je v tem, da se takšen skladatelj smatra za dolžnega, vztrajati pri izbranem sistemu in ga vsiljevati kot edino pravičnega. Vzrok temu sprva nerazumljivemu postopku je miselni kompleks, po katerem naj bo doslednost v ravnanju glavna odlika in karakteristika vsakega udejstvovanja in torej tudi umetniškega — kar pa ni točno, ker, kakor že prej poudarjeno, umetnostni dogodki potekajo na drugi ravni kakor matematične operacije.

Takšnih omejenih novih sistemov je dosti; navajam le nekaj konkretnih zgledov, ki so posebno padli v oči in ustvarili pogoje za poučevanje novih kompozicijskih metod v šolah ali vsaj v krožkih somišljenikov. Eden prvih je bil Schönbergov. Ta je zavrzel dua-

listični terčni harmonični sistem in ga nadomestil z (enojnim) kromatičnim. V tem obstaja samo ena tonaliteta, ker se kromatična lestvica more začeti z vsakim od njenih dvanajst tonov, ki so med seboj vsi v enakem intervalnem (poltonskem) razmerju. S tem odpade tudi vsaka obveznost nasproti gradnji akordov: terce ne morejo imeti prednosti pred drugimi intervali, ki so med seboj poltonsko enako-právni in ne poznajo drugih odnosov. Ta sistem ni anarhičen, nasprotno, zožen in tog je, ker ne dopušča drugače in odstopov, temveč gradi vso melodiko in harmoniko na isti podlagi. Seveda pozna kvantitativno različne intervale (od male sekunde dalje in skoraj brez gornje ali spodnje meje), vendar ne more uporabljati enharmonije (zamenjave tonov iste absolutne višine, a različnega izvora in položaja v akordu), ker je zanj brezsmiselna. V intervalih samih torej je izraznost, sozvočja so grmade tonov, med katerimi veljajo le sosedna razmerja oziroma napetosti intervalnih objemov. V tem smislu pa je izraznost močno omejena, čeprav ne izključena in uporabljiva zlasti za dramatičnost, koder so posebno razpeti intervali lahko naravnost drastično učinkoviti (gl. Alban Berg, Vojiček!). Sam sistem je preprost, dokaj bolj preprost od običajne harmonije dualističnega kova; odtod njegov vpliv na mlajše glasbenike in množstvo prirodnih učbenikov, ki so ga znali teoretično utemeljiti že pred izkustvom, kar je — mimogrede — že po sebi slabo priporočilo in dokaz revščine. Napak pa bi bilo misliti, da je takšen sistem kaotičen; ravno togo vzdrževanje nekega v naprej sprejetega principa reda ga napravlja sicer urejenega, a malo zavzetnega in zanimivega, kajti v umetnosti ni red cilj, temveč samo pripomoček (kakor, da rabim prvo najbližjo primero, prometni stražnik ni namen prometa, temveč samo čuvar reda, ki je za potek prometa pomagalo). Skladbe, zgrajene dosledno v enem sistemu s strogim izbegavanjem vsakega odmika od samovoljno postavljenih načel, očitujejo neke vrste omejenost, ki ni niti prikupna niti spoštovanje zbujujoča, saj ni nič lažjega od doslednosti v abstraktnem svetu, če te konkretni učinek v bistvu več ne zanima in ga smatraš le za neogibno posledico logičnih zaključkov.

Drug harmonični sistem si je izmislil Alojzij Hába ter z njim nekaj časa uspešno privabljal številne lahkoverne učence, ki so menili, da so si s pridobitvijo te vrste zagotovili učinkovito ustvarjalno možnost. Ta sistem je še bolj preprost od prejšnjega ter sloni zgolj na arbitrarnem ustvarjalnem procesu (kakor on to imenuje), ki obstaja v tem, da se predstavi nekega tona (domisleku, po njegovem) pridruži bodisi neposredno ali po daljšem premišljevanju predstava (ideja) drugega tona, pri čemer je prepuščeno skladateljevi »ustvar-

jalni volji«, da ju bodisi priredi, to je, da ju časovno zaporedi, kar daje melodijo, ali pa napiše sočasno, to je v nadredju, kar daje harmonijo. Na ta način je komponiranje priključevanje ali sestavljanje tonov, katerih število določa skladateljeva ustvarjalna volja, skratka genij. Toni pa so povzeti iz naprej določenih lestvic, ki so lahko do dvanajsttonske, zaradi česar imajo lahko tudi akordi do dvanajst istočasno zvenečih tonov, ako te veseli, komponirati prav tako. Seveda pa lahko prehajamo tudi iz enega lestvičnega stava v drugega, kar daje pestrost in je slednjič zgolj funkcija ustvarjalne volje. Na ta način si skladatelj najprej določi lestvico (izbira je velika pri malotonskih skalah in vedno manjša pri večtonskih ter samo ena pri kromatični), v kateri želi komponirati; nato si postavi tabelo vseh možnih sozvočij po številu glasov, ki jih kani uporabiti, in nato svobodno izbira med njimi, čemur se pravi komponirati. Kasneje je šel Hába še dlje, ko je izprevidel, da je tudi v takšnem sistemu omejitvev določljiva, in je prešel na četrtonsko škalo, ki je enostavna razpolovitev poltonske. Sistem komponiranja je ostal seveda obakrat isti, ker je principalen in ga ne kaže spreminjati. V takšnem smislu je tudi prvi in drugi Hábov sistem zgolj samovoljno in neodgovorno teoretiziranje in še to na zelo trhljih premisah ob popolnem nepoznavanju psiholoških principov umetnostnega ustvarjanja.

Po svoji poti je nekako do istih zaključkov prišel J. M. Hauer, ki je svoje matematične zmožnosti še globlje dokazal s tem, da je izračunal in strmečemu svetu priobčil vse možne kombinacije tonov, najprej v okviru oktave, nato pa še v večjem obsegu na podlagi kromatične skale. Te izsledke je strnil v tabelarične preglede vseh možnih tonskih sosledij in sozvočij, ki rastejo drugo iz drugega in jih imenuje — ne vem zakaj — trope. Bodočemu komponistu ne bi bilo več treba razmišljati in si beliti glave z izmišljanjem melodij in kombiniranjem harmonij; segel bi le v kartoteko in izbral primeren »trop« ter nanj priključil naslednjega po istem postopku; po Hauerjevem mnenju nastajajo tako kompozicije in njegova lastna dela to res dokazujejo — kolikor jih kdo želi poslušati do kraja.

Znani avstrijsko-ameriški skladatelj Ernest Křenek je stvar zagrabil nekoliko drugače. Za osnovo je vzel sicer kromatično lestvico (sicer ne bi imel pravice do naslova sodobnega skladatelja), katere tone razporeja in spaja v smislu permutacij, ki se mu zdijo najbolj točen odraz muzikalnega snovanja. Seveda tudi on zahteva strogo doslednost in nepopustljivost v sistematiki; produkti tega sistema so v bistvu enako enolični in pusti kot oni ostalih teoretičnih zasnov, ki so enako daleč od živega utripa prave umetnosti. — Nekam vstran in do neke

mere nazaj je skušal kreniti Paul Hindemith s svoj teorijo, ki slepo zaupa fizikalnim zakonom in vidi utemeljitev vsakega učinka tonskih sosledij in sozvočij v intervalnih ulomkih. Skupno vsem je laično spoštovanje do računskih operacij, ki naj bodo neka višja razodetja notranje ustvarjalne zakonitosti in po možnosti izrazljiva v preprostih številčnih odnosih; pojmi iz elementarne matematike, kakor razmerja, permutacije in kombinacije, strašijo s prav srednješolsko impozantnostjo v večini teh glav, ki menijo, da je z njimi moč odkriti vsa gibala umetnostnega ustvarjanja in predračunati vse učinke. Nadalje se zdi vsem potrebno, dosledno in brezobzirno vzdržati v izbranem sistemu, kakor da bi poslušalec v glasbi ne iskal drugega kot razumevanje sistema, v katerem se skladatelj izraža, kar je dejansko popolnoma postranskega pomena in pri poslušanju tudi ne gre za ugibanje ali spoznavanje v razumskem smislu. Vsi navedeni sistemi — katerim bi lahko priključil še mnogo drugih, enako zgrešenih — se vključujejo pod označbo atonalnosti, kar v resnici niso, kajti atonalnost bi mogla pomeniti neodvisnost tonov (če nočemo trmasto trditi, da je skovanka vobče brezsmiselna, ker točno pomenja odsotnost tonov), ki pa je v teh sistemih ni. Izraz je nastal bržkone po učinku, ki ga izzovejo dela, nastala na podlagi tako samohotno izbranih in konstruiranih metod: kajti prvi vtis takšne glasbe je v resnici takšen, da bi mu prisodil popolno nemuzikalnost kot izvor. Dejansko pa je posledica zagledanosti v teorijo kot podlago umetnosti, kar nikoli ni bila in ne bo.

Prvi (in morda edini) pogoj za uravnovešanje vsebine z izrazom je ravnotežje med prvinami, s katerimi jo ponazorujemo v glasbi. Samo obvladovanje muzikalnih elementov ne zadošča za ustvarjanje umetnin, tudi če pristavimo, da je zanje nujna neka splošna usmerjenost in pripravljenost, ki je izražena v stopnji in razvojnih možnostih talenta, kakor imenujemo to osnovno dispozicijo. Niti talent niti znanje ne zagotavljata ravnotežja elementov; potrebna je še posebna merska lastnost, ki ji pravijo Francozi »le bon sens«, po naše morda zdravi čut za mero, ki ni istoveten z okusom, čeprav ga le-ta v mnogem dopolnjuje. Zdravi merski čut je sposobnost, določiti posameznim sestavinam primerno količino, iz katere izvira notranja skladnost, ki je neogibno potrebna za zaokroženo produkcijo. Ta čut je do neke meje lasten vsem ljudem; umetniki naj bi ga posedovali v najvišji meri ali naj bi vsaj neutrudoma skušali razviti ga v tej smeri. Slabo funkcioniranje tega čuta povzroča po eni strani hipertrofične, razvlečene in nabrekle tvorbe, po drugi strani pa hibridne,

okrnjene miniature, kar je oboje neproporcionalno in — že s tem — nezadovoljivo. Da se tudi največji umetniki niso vedno znali ogniti tema nevarnostima, zlasti prvi, dokazujejo nešteti primeri, od katerih naj navedem le Wagnerjeve utrudljivo razpete opere. Pretiravanje v nasprotnem smislu je redkejše, vendar izsledimo takšne tendence tudi v moderni glasbi, zlasti pri dvanajsttoncih. Obe zvrsti vedeta v absurd, ako ju izvedemo dosledno; razvit merski čut je od obeh skrajnih mej enako oddaljen in se zna kretati na obsežnem prostoru med njima, koder je dovolj prilike za variiranje ustaljenih form, a prav malo (morda celo nobene) priložnosti za ustvarjanje novih.

Seveda pozna merski čut neskončno ali vsaj praktično neizčrpno gradualno diferenciacijo, ki je splošno zadovoljiva. Občutljivost za različke je v tem pogledu dokaj topa in se ravna po predmetu samem: zato nas v enaki meri zadovoljujejo dela iste vrste v različni razsežnosti. Primer: fuge Bachovega »Das wohltemperierte Klavier« so po razsežnosti zelo različne in sam oblikovni pojem fuge še nikakor ne zahteva formalne skladnosti ali enakega trajanja. Poslušalec je pripravljen slediti razvoju glasbenih misli do tistih mej, kjer bi forma prestopila v hiperekstenzivnost ali v njeno nasprotje; v takšnem primeru je poslušalčev čut za mero trdnejši, objektivnejši od onega, ki ga je imel tvorec, kar je razumljivo, saj stoji poslušalec delu nasproti brez predsodka in pridržka, pa tudi brez zavzetnosti in truda; vprav trud in delo, ki ju skladatelj vloži v svoj opus, zameglita njegov trezni odnos do izvršenega in ga zavedeta v pretiravanja in nezmernost v ocenjevanju lastnega produkta. Zato je zahtevke po skladnosti med vsebino in izrazom, torej po pravi meri v razpodelitvi formalnih in tudi ostalih elementov skladbe osnoven in težko izpolnljiv, diskrepanca med obema pa občutna in v bistvu nepopravljiva, zaradi česar je mnogo skladb, ki bi sicer ustrezale mnogim estetskim in vsebinskim pogojem, a bolehajo na omenjeni temeljni neskladnosti. Prav zaradi tega pa je le malo kompozicij, ki bi povsem ustrezale vsem kritičnim merilom in tako se zgodi, da pozna svetovna glasbena literatura kljub ogromnemu in dnevno naraščajočemu bogastvu le malo standardnih del, posebno ako jo primerjamo s književnostjo, kjer ima vsak kulturni narod svoj značilni in povsod veljavni zaklad. Na tem premisleku trpi sestava sporedov vseh koncertantnih faktorjev od pevskega solista preko vse vokalne glasbe, od instrumentalnega solista do velikega simfoničnega orkestra in do opere. Zlasti pri poslednji zvrsti, ki je v bistvu kompromisna, opazamo, da so gledališča navezana na nekaj stalnih preizkušenih del, ki ustrezajo vsem pričekovanjem (čeprav v bistvu ne izpolnjujejo nobenega v celoti), medtem ko leži ogromna množina

tovrstnih izdelkov vseh kulturnih narodov in mnogih stoletij ob strani, ne da bi jih kjerkoli mogli uvrstiti v repertoar, in dasi po nekaterih kriterijih docela zaslužijo uvaževanje. Podobno je v simfonični reprodukciji: poleg znanih standardnih del klasikov in nekaterih romantikov naletimo le poredko in ob posebnih priložnostih na manj znana starejša ali sodobna dela, čeprav ni mogoče trditi, da bi ne bila vredna nobene pozornosti. Vse kaže, da je ocenjevanje glasbenih del v osnovi ostrejšje od kriterija, ki so mu podvržena dela iz ostalih umetnostnih področij; to pa izvira v nemali meri iz dejstva, da je občutljivost za pravo razmerje med sestavnimi elementi skladbe znatno večja pri glasbi kot pri književnosti ali v upodabljaljavi umetnostih, ali, z drugo besedo, da pričakujemo od glasbe točno ravnotežje med vsebino in izrazom, medtem ko se drugod damo prepričati tudi od vsebine same ali pa celo od samega izraza (poetika zlasti pogosto lahko učinkuje le s poslednjim). S tem pa je izrečena postavka, da mora glasbeni tvorec v prav posebni odmeri razpolagati s pravim čutom za mero, ako hoče ustvariti skladna dela; to pa je spričo prilično ozko določenega vsebinskega območja glasbe in obenem močne omejenosti ustreznih izraznih sredstev težka in le redko redko popolnoma zadovoljivo rešljiva naloga, ki zahteva poleg osnovne dispozicije (talenta) in pridobljene spretnosti (znanja) še celo vrsto sposobnosti (za zbranost, poglobljenje, iskanje primernih izrazov, lastno govorico, razumljivost), ki se morajo slednjič podvreči opisanemu kriteriju ravnovesja, kateri mora biti prav toliko oster kot prožen. Kakor je razvideti iz naštetega, čemur pa bi se dalo brez posebnega iskanja dodati še vrsto drugih slično važnih postavk, je rezultanta, ki naj bo ustvaritev pomembnega kompozicijskega dela, plod pre mnogih komponent in se ni čuditi, da jo srečavamo tako poredko posejano v stoletjih, da skoraj lahko na prste naštejemo standardna dela svetovne glasbene literature, pred katerimi se kritičnost ustavi. Toda to dejstvo samo po sebi naj bi ne bilo povod za odsvetovanje od udejstvovanja na tem področju umetnosti; če bi si bili veliki skladatelji kdajkoli obtežili fantazijo s pomisleki te vrste, bi sedaj ne imeli niti teh zgledov dograjenosti in popolnosti, s katerimi danes razpolaga svetovna glasbena literatura; pa tudi med temi jih je le malo, ki bi enakomerno prenesli vsak kritični pogled in zatorej trud za ustvarjanje novih primerov in vzorov ne bo nikoli odveč.

Čeprav so v prejšnjih poglavjih naštetih in do neke mere osvetljeni vsi sestavni elementi glasbene umetnosti, preostane vendar še neka osnovna razlika v prijemu, s katerim se skladatelj loti dela in katero

bi označil z etičnim odnosom do umetnosti. S tem bi hotel nakazati tisto temeljno usmerjenost, ki napoti tvorca, da se odloči za eno od zvrsti glasbenega udejstvovanja v mejah od najbolj vsakdanje trivialnosti do izjemne vzvišenosti. Historično pogledano, so vse etične vrste glasbe spočetka živele v složnem sožitju ter med njimi ni bilo ločnic. Skladatelji so tja do romantike gojili vse veje te umetnosti brez predsodkov in v poljubno, nesistematično zajetem zaporedju. Vendar meje takrat niso bile tako razstavljene kot danes, niti navzgor niti navzdol. Poslednje je gotovo razumljivo brez posebne razlage, k prvemu pa bi bilo treba pristaviti nekaj misli, ki so morda nove in heretične. Glasbena književnost je namreč ustvarila iz velikih skladateljev preteklosti polbogove, ki naj so snovali vse-skozi na tako visoki ravni, da jih še danes umstveno komaj lahko dohajamo in se moremo le čuditi, kako so zmogli poleg nujnih vsakdanjih opravkov toliko vzvišenih in nedosegljivih opravil. Pri čitanju komentarjev k skladbam velikih mojstrov imamo vedno občutek, da se je vse njihovo delo gibalo na tako odmaknjenem, nad vsem življenjem vzvišenem nivôju, da si skoraj ni moč misliti, kako so mogli kdajkoli stopiti s te vršine; in vendar nam potek njihovega življenja in dela kaže, da so bili ljudje kakor drugi. Nesporno se umetniško delo vrši na ravnini, ki ni istovetna z ono, kjer se odvija vsakdanje življenje; vendarle mislim, da so domneve o neki nadnaravnosti umetnostnega snovanja zgrešene in v veliki meri pretirane. Takih trditev tudi ne najdemo več tako pogosto o sodobnih skladateljih, pač pa jih mrgoli v vsej literaturi o klasikih in o romantikih. Mnenja sem, da so se oni lotevali dela prav iz istih premis, kot ga načenjamo danes; možna razlika je bila le v tistih postavkah, ki sem jih naštel v prejšnjih poglavjih kot dispozicijo in posebne sposobnosti, ne pa v znanju; tem pa bi dodal še osnovni odnos do glasbene umetnosti, kakor ga skušam ponazoriti v tem odstavku.

Ker spodnje meje etičnega odnosa tvorca do umetnosti ni bilo ali vsaj ni bila tako ostro začrtana kot danes, so se mogli skladatelji brez strahu pred trivialnostjo udejstvovati tako v poljudnem kakor v kulturnem področju, ki je bilo takrat najbolj vzvišeno. Bachu in njegovim sodobnikom ni delalo nobenih preglavic, preiti iz vedre, drzne in mestoma kar prešerne popevke v popolnoma drugačno ozračje cerkvenega petja; Bachove posvetne kantate (čeprav jih je razmeroma malo) se po kompozicijski tehniki in po uporabljenih muzikalnih sredstvih prav malo ali nič ne razlikujejo od nabožnih. Besedilo in nekakšno osnovno razporedje določata razliko, ki pa je v samem muzikalnem pogledu malenkostna in skoraj nezaznavna. Prav takšen

je bil Mozartov odnos do glasbene etike: sredstva, katera je mojstroval za doseganje najbolj dramatičnih scen v »Don Juanu« in za skoraj transcendentalno vznesenost »Čarobne piščali«, najdemo prav tako v frivolnih kánonih, ki jih je napisal za šegavo nagajanje svojim prijateljem. Da o Haydnu sploh ne govorim: njegova glasba diše takšno nepokvarjeno naivnost, da ji posebna vršina vobče ne gre in se mu stori milo, kadar skuša postati veličasten, a ostane slej ko prej avstrijski v polnem pomenu besede. Nekaj te lahkomiselnosti dunajščine je ostalo sprva tudi na Beethovnu; toda tu je neuklonljivo boreči se in novih poti iščoči duh kmalu zapustil enolične prijazne poljane zabavne glasbe (kajti Haydnova je bila prvenstveno takšna) in se podal na neraziskane vrhove miselne obstrakcije v glasbi, ki naj bi ustrezali najmočnejšim gibalom človeškega življenja. Prav z Beethovnom se začenja načelno razločevanje med »resno« in »vedro« glasbo, katerega popreje ni bilo ali se vsaj ni očitovalo v tako ostrih obrisih. Del Beethovnovih stvaritev je nadaljeval pot uslužnostne, priložnostne in razvedrilu namenjene muzike, ki je dotlej vseskozi prevladovala, saj je bilo celotno stvarstvo Mozarta in Haydna zgrajeno na teh postavkah; drugi del pa je zašel na pot samosvoje, brezobzirno dosledne in samo svojim idealom podvržene tvornosti, ki ni poznala popustljivosti in kompromisov, temveč je terjala pozornost, upoštevanje in cenjenje. Tako je nastala »visoka« glasba, ki se ni menila za namen, temveč ji je bil najvišji cilj verno podajanje in predstavljanje notranjih ali zunanjih doživetij z izbranimi ustreznimi sredstvi. Ta glasba se je dvignila nad povprečje poslušalčevih zmožnosti; zato je postajal krog njenih odjemalcev čedalje ožji in izbranejši, dokler ni sploh zapustila realnih tal in zašla v stranpot »larpurlartizma«, »umetnosti zavoljo same sebe in zase«. Jasno je, da se je s tem odtujila in omejila na najožji izsek izbrancev, ki so se kmalu sprevrgli v snobe — kajti tudi priostrenje v smislu prefinjenja ima svojo zgornjo mejo, preko katere postane brezsmiselno in nedostopno ter slednjič razumljivo le tvorcu samemu — ako sploh.

Ločitev resne glasbe od zabavne je postala vedno bolj očitna v dobi romantike ter je šla tako daleč, da že ločimo skladatelje, ki se posvečajo popolnoma prvi ali drugi. Tako tečejo vzporedno skladateljske smeri k nasprotnemu cilju: po eni strani vidimo vrhove resne glasbe Chopina, Schumanna, Liszta, Wagnerja, Francka, po drugi njihove lahkokrile in plehke vrstnike v dinastiji valčkovih kraljev Straussov in v kohorti takozvanih salonskih skladateljev, kamor je šteti tudi našega Jurija Mihevca. Cilji prvih so se nenehoma oddaljevali v idejno področje in so zajeli težko izsledljiva in že teže

izrazljiva čustvena območja ter njihove najfinejše odtenke do kar rafinirano finih in tenkoslušnih glasbenih vizij Skrjabina, Debussyja in Ravela. Cilji drugih so ostali vedno isti: zabavati s cenenimi, lagodnimi in prav malo duha obremenjujočimi prikupnostmi, v katere je treba zaradi mode vnesti nekaj sodobnih okretov in iz resne glasbe povzetih novotarij. Tako se je ustvarilo in se še danes ustvarja široko in obsežno področje vedre glasbe, ki ima svoj »raison d'être« v potrebi po neproblematični in površni zabavi, za kar je glasba kot nalašč prikladna že zaradi akustične jakosti in zvočnosti, ki je poklicana pregnati ali vsaj prevpiti vsakdanje skrbi. Od tod neustavljivi trušč plesnih orkestrrov in velike večine tudi tiste moderne glasbe, ki se dela resno, a je v resnici površna.

Ločitev teh obeh področij, ki poznata seveda vsako zase polno različic in prehodnih form, sloni na osnovnem odnosu tvorca do glasbe. Medtem ko prvi jemljejo glasbo resno, skoraj kot tragično poslanstvo umetnika, se je drugi lotevajo od bolj skokonoge strani, kakor sta pač tudi v življenjskem prijemu opazati ti dve tipični različici, s čimer pa naj ne bo rečeno, da se v umetnosti verno zrcalita. Kakor je za prvo potrebna neka osnovna miselna vzvišenost, neko kretanje na višji ravni z vsemi etičnimi zadržki in nenapisanimi, a tembolj občutnimi zakoni, tako je za drugo važna neka miselna in čustvena nizkotnost, ki bi jo Francozi označili z »bassesse d'esprit«. Ta sicer prav gotovo ni zločinska niti ne očituje nujno manjvrednosti občutij ter je pogosto tudi duhovita in prevejana in, kar je zanjo zelo важно, prikupna. Nizkotnost se v bistvu odraža bolj v zavesti, da so stvari, ki so nedvomno višje in bolj vredne truda, a se namerno predajamo nižjim, slabše nagone vzbujajočim in malo cenjenim iz želje po zadovoljitvi preprostih, tudi drugače zadostljivih teženj po zabavi in razvedrilu, katerim more glasba služiti le kot pomožno sredstvo. Z ločitvijo resne od vedre glasbe se je diferenciral tudi prvotni namen glasbenega udejstvovanja, ki je bil do romantike izključno, zabavni, v obe navedeni veji; s tem pa je nastal razkol, ki je kljub mnogoterim poskusom poravnave v bistvu nepremostljiv, ker predpostavlja dve vrsti dojemalcev: prvo, ki goji višje, izbranejše, plemenitejše kvalitete, in drugo, ki izziva preprosta, vsakdanja in primitivna nagnjenja, ki bi se dala tudi kako drugače zadovoljiti. V prvi skupini se znajdejo vsi oni, ki smatrajo umetnost kot javljanje etičnih, moralnih in estetskih sil, v drugi pa tisti, ki cenijo kot pomožno nagonsko gibalno.

Označbi »resna« in »vedra« (sc. glasba) stojita namenoma v narekovajih, ker ne zadeneta bistva razlike, ki ni v izrazu, temveč v na-

menu. Napačno je misliti, da je vsaka resnost nujno mrka, kakor ni vedrina nujno povprečna. Nešteto primerov v glasbi to potrjuje; spominimo se le Beethovnovе ode radosti, kjer vprav dionizijsko prekipeva vedrina, seveda preizkušena in prekaljena skozi vsa življenjska neurja. Po drugi strani pa imamo brez števila primerov zabavne glasbe, ki zveni preje otožno kot veselo in učinkuje ravno s svojo sentimentalno resigniranostjo in fatalistično predanostjo slabo. Če bi hoteli označiti vsebinsko razliko, bi morali poiskati izraze, ki bi jo točneje opredelili; večina le-teh pa pregloboko posega v moralno terminologijo, s čimer bi vzbudili videz, da je glasba vzrok moralnega zadržanja. To pa bi bilo v bistvu zgrešeno ter bi pomenilo ponavljati Tolstojevu zmoto, kajti umetnost ne more biti neposredni povod za kakršno koli akcijo, temveč le njen izziv in njena morebitna opora. Zato lahko ostaneta navedeni označbi, seveda s tu razloženimi pridržki in v sporazumu, da z njima razumemo drugače težko izrazljivo razliko, zaradi česar naj stojita v narekovajih, dokler ni boljših nadomestil za njiju. Vsekakor pa velja ugotoviti, da si pod »resna« glasba ne smemo predstavljati mračno, suho, življenju tujo in žalostno glasbo, ki ji manjka vedrina, veselje, razposajenost in kar je podobnih nasprotij, ki naj jih v polni meri ima »vedra« glasba. »Resna« glasba obsega vsa miselna in čustvena področja človeške biti; tuja ji je le vulgarnost kot miselna in čustvena raven, na kateri se pretežno odvija »vedra« glasba. Poslednja je v svojem bistvu skoraj resnejša od prve, ker ji gre za popolnoma primitivne izraze brez teženj po plemenitenju; njeno področje je namenjeno izživljanju povsem preprostih nagonov, ki so v osnovi vselej resni, kakor so resne živali, samo da je »vedra« glasba, zlasti v jazzu, prepletkana z bučito in nasilno instrumentacijo, ki naj zakrije sentimentalno revščino vsebine in preslepi poslušalca; k temu še mnogo pripomorejo poskočni ritmi in zafrkljive ter presenetljive duhovitosti in virtuoznosti, ki imajo namen vzbuditi vtis z resnostjo doseženih uspehov; prav ta duhovičenja zavedejo pogosto v domnevo, da imamo tudi v »vedri« glasbi opravka z resnim trudom in z njim doseženimi novimi učinki, kar pa je površna in slabo utemeljena sodba.

Od obeh navedenih zvrsti moramo točno ločiti tretjo, ki pa jo lahko uporabljata obe prejšnji ali pa stoji sama zase, to je folklor. V tej spet navadno ločimo narodno pesem od ponarodele: prva predstavlja zaklad napevov (vokalnih ali instrumentalnih), ki jim ne vemo več avtorja ali pa so morda sploh nastali spontano, čeprav je ta geneza težko pojmljiva in od mnogih strokovnjakov zanikana; druga obsega (znatno manjšo) skupino napevov, ki so jih znani avtorji napisali po načinu in zgledu narodnih in so se zavoljo tega brž udomačili

ter prešli v prvo skupino. Podrobnejša analiza sodi v strokovno delo; tu naj omenim le še nadalje, da imamo »živo« in »arhivsko« folkloro, to je zaklad narodnih pesmi, ki ga še danes najdemo v živi in neposredni ljudski interpretaciji, in pa tistega, ki je odmrli ter ga poznamo le po zapiskih. Oba sta seveda nastala v posebnih okoliščinah in pod določenimi vplivi; zato je med njima mnogo razlik in, ako vzamemo skrajni krajišči, malo dotikališč, saj seže rast narodnega glasbenega blaga preko stoletij in obenem s porajanjem novih napevov odmirajo stari. Ritem, v katerem se vrsti ta izmenjava, pa ni vselej enakomeren in se mi zdi, da je pod vplivom vse posplošujoče evropske (in danes morda že ameriksanske) civilizacije čezdalje počasnejši, vsaj kar se tiče prirastka. Dalje dušita rast ljudske pesmi zloraba in vulgarizacija, ki ju prejšnja stoletja niso poznala v takšni meri. In prav tu se začneja problematika, kateri se ni mogoče ogniti pri resnem razmišljanju o značaju in razvoju naše ljudske glasbene govorice.

Predvsem ločimo vokalno narodno pesem od instrumentalne; razlika je očitna in obstaja še pri večini narodov; pri nas se je instrumentalna skoraj docela umaknila vokalni; spremljavo petja z neljudskimi, umetnimi in od drugod iz trgovskih nagibov uvoženimi instrumenti, kamor spada tudi tako priljubljena harmonika, ne moremo šteti kot samostojno instrumentalno ljudsko glasbeno udejstvovanje. Poslednje najdemo drugod v obliki plesov (n.pr. pri vseh različkih kola južnih Slovanov) še povsem samostojno in bržkone še tudi v polnem razvoju. Prav tako lahko ločimo folklorno blago po značaju; toda takšno razločevanje ni hkrati vrednotenje, ki ga lahko dobimo le na ta način, če odločimo tuje primesi od pristne narodne glasbene govorice. Šele tako bo mogoče izluščiti temeljni odnos naroda do glasbe, ki je gotovo svojski in zanj značilen.

Od samih zapisovanj narodne glasbe moramo ločiti njeno uporabo v umetni glasbi. Kakor je to samo po sebi umevno, vendar bi bilo ravno s posebnim ozirom na naše prilike treba iznova poudariti, da zapisovanje in prirejanje narodnih motivov ali pesmi v kolikor mogoče točni reprodukciji še ne pomenja komponiranja ter bi se zapisovalci in obdelovalci narodnega blaga po vsej pravici ne smeli uvrščati med skladatelje v polnem pomenu besede. Notiranje folklore zahteva prav gotovo določeno pripravo in študij, je pa v bistvu arhivsko delo; predelava folklore in presajanje primitivnega vokalnega ali instrumentalnega stava na kompliciranejša forme sodobnega zborovskega ali orkestralnega aparata pa tudi še ne pomenja komponiranja, temveč le prenos v drugo okolje. Kompozicija se začne šele pri zavestni uporabi narodne motivike z lastnimi tehničnimi in izraznimi sredstvi ter s

ponazoritvijo skladatelju lastne vsebine. Nanizavanje narodne motivike v venčke ne sodi torej v kompozicijo, temveč v obdelavo; da le-ta ni vedno kvalitetna, se razume skoraj po sebi, saj ta posel ne predpostavlja posebno poglobljenega odnosa niti do uporabljenega blaga niti do obravnavne tehnike. Prav ta nedostatek je pogosto kriv težke in usodne vulgarizacije, ki ji je v presežni meri podvržena prav naša folklor. K temu mnogo pripomorejo tudi napol skladatelji, ki poznajo le eno stran poljudnega glasbenega udejstvovanja ter jo skušajo posnemati s skladbami »v narodnem duhu«, pri čemer s tem označujejo določene stereotipne okrete, ki jih ljudsko petje ponavlja pač zato, ker mu ni na razpolago vse bogastvo muzikalnega izraza umetne glasbe. To skladanje »v narodnem duhu« seže s področja »resne« glasbe tudi v »vedro« in obakrat dela silo pristnemu ljudskemu glasbenemu izrazu, katerega ponevedoma ali namerno potvarja, izrabljajoč navidezno podobnost moči s surovostjo, otožnosti s sentimentalnostjo, radosti z razuzdanostjo in kar je še nadaljnjih analogij zlasti v čustvenih odtenkih. Pristna narodna pesem ni niti surova niti jokava niti omledna niti osladna, temveč je odraz prirodnih odnosov človeka do okolja in družbe, skratka do življenja, prenesenih na poetično raven (kajti vsako javljenje, ki gre preko običajne govorice, je pre-stava v višje področje in v bistvu opevanje dogodkov ali čustev); takšne osnovne reakcije na doživetja v zunanjem ali v notranjem svetu pa so vselej najprej primitivne, prvobitne in pri normalnem človeku gotovo tudi normalne. Posebna poetična sposobnost posameznika pa jih poplemeniti in prenese na umetnostna področja, ki niso zgolj ponazoritve, temveč v prvi vrsti izrazi svojstvene razgibanosti spričo doživetij. Zato ostane — zaradi pomanjkanja umetnikov v osnovnem pomenu besede — mnogo opevanja vrednih doživetij lahko tudi dolgo časa ali za vselej neopaženih; ravno doživetja našega naroda v preteklosti imajo iz istega vzroka prav malo odsekov v narodni pesmi, medtem ko najdemo drugod narodovo zgodovino skoraj bolje opisano v epskih opevanjih kot v kronističnih zapiskih.

Uporaba narodnega blaga v umetni glasbi je lahko mogočen prispevek h karakteristiki umetne glasbe določenega naroda; ta pojav zaznamuje ruska, finska, španska glasba. Pogoj zanj je pravilen, nepotvorjen odnos skladatelja do uporabljenega folklorne motivike, pri čemer ni toliko važna točnost in vernost zapiskov, kakor notranji odziv na bistvene značilnosti folklore. Napačna je zahteva, da mora skladatelj obdržati folklorno motiviko z vso točnostjo; nasprotno, dana mu je vsa pravica, prilagoditi jo svojemu kompozicijskemu konceptu in jo tudi bistveno spreminjati ali prikriti, da je le v osnovi bila povod

vsebinskim prvinam njegovega dela. Tipičen zgled za to navajam: J. S. Bach je napisal za klavir »Arijo s 30 spremembami«; šele v zadnji nam pokaže pravo temo, ki je poljudna, povsem vsakdanja popevka, katere ne bi mogel niti najbolj bistroumni analitik izslediti v prejšnjih variacijah, ki pa je morala vendarle biti pryenstveni povod temu variacijskemu ciklu, ki je v pravem pomenu besede veder, saj je bil njegov osnovni namen razvedriti čemerne in bolnega pokrovitelja. Zahteva, da mora biti folklorna tematika v umetni glasbi točno razvidna, je zatorej krivična in pomenja za skladatelja zožujoč oklep in često težko izpolnljivo obveznost. Povezanost z narodovim duhom v glasbi pač ni podana s topim posnemanjem nekih znanih in na ven karakterističnih postopkov, temveč jo je iskati globlje v osnovnem umetnikovem odnosu do narodovega duha vobče. Zato se je Claude Debussy povsem upravičeno podpisoval »musicien français«, ne da bi njegova glasba kjerkoli kazala zunanjo podobnost z danes še živo francosko narodno pesmijo. česar spričo njegove pointilistične kompozicijske tehnike tudi ne bi mogli pričakovati.

Po drugi, bolj škodljivi poti hodijo tisti, ki vidijo samo nekatere zunanje poteze folklore, ki bi jih bilo preje treba šteti k napakam kot k odlikam; to so omejenost na stalne, šablonske forme, nagibanje k šibkostim v izrazu, na ponavljanje obrabljenih melodičnih okretov, revščina v ritmiki, stereotipnost v harmoničnem sosledju in kar je sličnih pomanjkljivosti, s katerimi tudi naši ljudski pesmi ni prizaneseno. Ti malo resni skladatelji se znajo poslužiti vseh teh napak in ustvarjati s posnemanjem in podčrtavanjem prav teh pogrškov neke vrste popevke, ki zavzamejo lahkovernega poslušalca po svoji podobnosti z znanimi napevi iz folklore ali iz drugih področij umetne glasbe, da jih zamenjuje. Semkaj sodi ploha osladnih, grotesknih in sentimentalnih skrpucal, ki jih tako pogosto čujemo iz zvočnikov in ki jih vseobsegajoči radio pošilja v zadnje kotičke republike in preko njih v širni svet. Omlednemu besedilu služi v oporo zmes med nekakšnimi ljudskimi melodičnimi floskulami in med jazzovsko kompozicijsko tehniko, iz česar nastane poseben spaček, ki ga ni mogoče uvrstiti v nobeno obstoječih zvrsti glasbe ter sodi komaj v predmestno opereto ali burko. Vse na njem je spotakljivo, od besed pa do popačene glasbe, vendar je prvo kot drugo tako zelo mikavno, ker ustreza težnjam po plehki zabavnosti. Ker si ni mogoče misliti, da bi se s takšnim početjem ukvarjali ljudje, ki jim je tako do ljudstva kot do umetnosti, je treba soditi, da jih vodi »mala fides«, zla namera, če niso sami preslepljeni od lastnih slepil. Vsekakor pa je ta vulgarizacija, ki se opira na navidezne in docela postranske značilnosti pristne ljudske glasbe, vredna

obsodbe tudi in zlasti tedaj, kadar se skriva za gesli poljudnosti in povratka k pristnemu ljudskemu izrazu; nekaj krivde pa pade tudi na vse izravnaajoči uvoz sodobne plesne in pevske literature evropskega operetnega in ameriškega jazzovskega kova, ki se je tako spretno dopolnila v pariški reviji.

(Konec sledi)

PARIZINA

Lord Byron

Prevedel Janez Menart

I

Je čas, ko se iz vej glasi
visoki slavčev spev v polmräk;
je čas, ko se ljubimcem zdi
šepet priseg kot med sladak;
ko slap in sapice v uhó
samotno tihi spev pojo.
Vsak cvet je z lahno roso opran
in svod z zvezdàmi posejan
in val temneje posrebren
in list mračneje pozlačen
in v zraku tisti mèdli sij,
svetló-teman, temnó-mehak,
ki od zahoda pripolzi,
ko se umika luni sivi mrak.

II

Vendàr Parizina ne gre iz soban
zato, da bi čula valov spev ubran;
vendàr ne hiti po somráku noči,
zato da strmela bi v nébesni sij;
in ako tja v Estovo senčnico grè,
ne sede, ker cvetje bohotno cvete...
Poslušà — a ni ji mar slavca drgét,
čeprav pričakuje prav takšnih besed.

APOLOGIA MUSICAE ARTIS

L. M. Škerjanc

(Konec)

V.

Spričo mnogoterih pogojev uspešnega součinkovanja glasbenih elementov, kot so jih našela ali omenjala prejšnja poglavja, je videti, da je glasbeno ustvarjanje zelo kompliciran in prav težko do kraja izenačeno izvedljiv postopek, ki zahteva poleg naravne darovitosti še celo vrsto umskih in tehničnih spretnosti, zaradi česar ni čuda, da jih najdemo srečno spojene le pri jako malo tvorcih in — sintetično — tudi pri teh v zelo malo tvorbah. Treba je torej nujno priviti navzdol zahtevnost ter se zadovoljiti tudi z manjšimi, le deloma zaokroženimi deli, ako nočemo priznati pravico do življenja in uveljavljenja samo nekaterim nespornim mojstrovinam, pri čemer pa bi bili vedno negotovi, ako jim ni mogoče s katerega koli stališča vendarle oporekati, saj so kritični prijemi, s katerimi se jih lahko lotimo, kar moč različni in zavisijo ne samo od nekih ustaljenih umetnostnih meril (če takšna sploh obstajajo), temveč tudi od najbolj različnih okoliščin, ki povzročajo različna gledišča in vrednotenja. Posel kriticizma je torej v glasbi zelo majav in nezanesljiv, zaradi česar lahko sočasno uspevajo najbolj heterogene in protislovne smeri. Poslednje je zlasti značilno za našo dobo in nikakor ni bilo popreje tako razvito, saj je specialna diferenciacija glasbenega izraza šele prilično mlad pojav, ki ga klasiki in romantiki niso poznali. S tem pa stopimo na posebno področje presoje, ki zasluži širšo obravnavo že zavoljo tega, ker ga običajno estetiziranje in kritiziranje doslej ni točno opredelilo.

Ker se v ustvarjalnem procesu (čigar podrobni potek bi spadal v psihologijo, a doslej še ni našel izčrpnega in povsem obsežnega razlagalca) v idealnem primeru skladno strnejo vse ustvarjalčeve zmožnosti, ni potrebno, da se jih tvorec sam popolnoma zaveda; postopek je sicer kot ustvarjalna volja njemu samemu popolnoma jasen, ni pa mu nujno jasna diferenciacija virov, iz katerih vre intuicija. Pri izbiri sredstev se torej skladatelj osnovno naslanja na plodno domiselnost, ki mu poraja določeno oblikovane glasbene misli kot nekakšne sentence, izreke, gesla, stavke, ki se dadó spajati v višje oblikovane enote, in te spet dalje v naslednje sestavljene zvrsti tako dolgo, da je izpolnjen latentni oblikovni sestav, čigar deli so se dali spojiti. Prvobitna glasbena misel torej ni neka poljubna vrsta tonov, ki ji skladatelj po mili volji dodaja

druge vrste do izčrpanja ustvarjalne volje, temveč je določena in točno odmerjena glasbena oblika s svojstveno obsežnostjo in nosilnostjo. Ima torej oblikovne, izrazne in arhitektonske lastnosti ter ne prenese poljubnega natezanja ali krčenja, temveč vpliva oblikovalno na ves nadaljnji postopek skladbe. Nanjo ni mogoče nalagati večje izrazne in zvočne peze, kot jo prenese notranje tramovje njene gradnje. Pravilno koncipirana glasbena misel uvaža tok drugih misli, ki se porajajo iz nje ali ob njej v strogo odmerjenem zaporedju in z določenim položajem v celotni zgradbi. Skladateljeva naloga je predvsem, da zapopade karakteristiko, obseg in nosilnost vsake glasbene misli, odnosno narobe, da zna izzvati v sebi takšne misli, ki ustrezajo njegovemu graditeljskemu načrtu. Skladatelj torej lahko takšne misli hoté koncipira v smislu naloge, ki si jo je bil zadal, ali pa (narobe spet od tega), določi značaj dela po karakteristikah misli, ki so se mu porodile brez predhodnega načrta. Oboje je možno in ni mogoče dati prednosti enemu pred drugim; zato vidimo v Beethovnovih skicirkih polno motivov, ki jih je uporabil dosti kasneje, pa tudi dovolj takšnih, po katerih ni nikoli posegel, kar dokazuje, da so mu prišli na misel, ne da bi imel zanje kdajkoli pravega prostora. Naletel je nanje morda spontano, morda pri iskanju drugih, trenutno zaželenih, morda pomotoma, morda reminiscenčno, in si jih je vestno zabeležil kot morebitno gradivo za drugo priložnost. Vir fantazije se torej ne dá samohotno usmerjati in prilagajati; s tem pa ni rečeno, da ga ni mogoče izzvati po predhodnem ustvarjalnem hotenju. V bistvu se glasbene misli pojavljajo spontano; vendar so potlej podvržene oblikovalni volji in tudi neštetim spremi-njevalnim posegom, ki jim dajo šele dokončno formo. Tega ustvarjalnega postopka se je poslužil Beethoven. Imamo pa tudi takšne ustvarjalce, pri katerih ostanejo prvotne misli za vedno nespremenjene ter takorekoč oplajajo same sebe tako dolgo, do kamor seže njih obsežje in kar prenese njihova nosilnost. V tem smislu je ustvarjal Skrijabin, ki ni zapustil nobene skice in je vedno notiral tudi najobsežnejše skladbe šele, ko so bile docela dograjene v duhu. Sam ustvarjalni postopek torej nikakor ni važen in je le individualno različna pot do istega cilja. Zato so tudi zgrešene vse metode kompozicijskega poučevanja, ki temelje na razlaganju kompozicijskega postopka in predstavljajo nekakšne učbenike v tehniki, ki nikoli ni bila in ne bo enotna in shematična. To privede do »kompozicijskih šol« v najslabšem pomenu besede, kjer neki »mojster« vsili poslušalcem svoj postopek kot nov in splošno veljaven, medtem ko je le morda svojstven in zanj značilen.

V dobi klasikov in njihovih prednikov je bila ta nevarnost majhna. Takrat se je pouk kompozicije omejil na prisvajanje nekih (tudi po-

vsem arbitrarnih in samovoljnih, iz zgodovine posnetih in nekritično nabranih) pravil kontrapunkta in (kasneje) harmonije, ki naj bi usposobilo učenca, k danemu basu najti primerno melodijo ali obratno ter z nekaterimi tehničnimi ročnostmi dopolniti zvok v vzorni štiriglasni stavek. To učenje je bilo v bistvu precej primitivno ter je stavljalo le nekaj zahtev na učenčevo sposobnost, prilagoditi tok svoje domiselnosti tuji podlagi, odnosno izzvati v nji primerno spremljevalno reakcijo, ki bi se po dokaj točno opredeljenih pravilih lahko združila s podlogo v sprejemljivo blagozvočno enoto. Ko je k temu pristopila shematična razlaga dotlej znanih in preizkušenih oblik, je bilo mojstrsko šolanje v bistvu že zaključeno in mlademu ustvarjalcu so bila odprta vsa pota iskanja novih izraznih in oblikovnih področij. Tudi v tem pogledu je Beethovnova učna doba zelo poučna: ko se je s težavo in z naraščajočim odporom preril skozi suhoparni pravilnik Albrechtsbergerjeve stari-kave kontrapunktike, je z jezo zavrgel vse priučeno in se vrgel na živo učenje, to je na ustvarjanje živih primerov. Vsako njegovo delo je v tem pogledu pravzaprav študija; zato jih je le malo, ki bi bila med seboj (formalno-tehnično) skladna ter so skoraj vsa tudi po tej plati zanimivi dokumenti neusihajočega stremljenja k novemu. S tem pa ni povedano, da bi mu ono, kar se je v šoli naučil, bilo ovira pri lastnem delu; zavedal se je le dejstva, da je vsako poučevanje v področju ustvarjanja v bistvu negativno, ker more prikazati le tisto, čemur se je treba izogniti, nikdar pa tistega, kar naj bi bil cilj; kajti če bi učitelji že poznali cilj, bi ga gotovo tudi objavili in ne bi čakali na učence, da ga odkrijejo.

Pri konceptu nekega dela bo torej skladatelj najprej bodisi umstveno dognal okvir, v katerem naj se giblje miselni tok, ali pa se bo intuitivno predal valovom domiselnosti, ki jo je (vselej namerno) zbudil ob misli na začetno delo. Po javljanju primernih glasbenih misli bo seveda umstveni delež začel od trenutka do trenutka rasti, kajti spajanje misli, njihovo zunanje prikazovanje, njihova barvna skladnost, napetost, sploh vsa gradnja v bistvu ne morejo biti več spontani dodatki, ki jih sproti sproži razgreta domiselnost, temveč so že prikaz miselne regulacije, tehtanja sil in odmere obtežbe, ki vseskozi vplivajo na slap glasbenih misli z izbiranjem in s prikrajanjem. Kakor torej komponiranje ni le podzavestno sledenje nekim zagonetnim muzikalnim silam, ki naj nezadržno vro iz same fantazije, tako tudi po drugi plati ni neko samó zavestno nanizavanje samovoljno ukrojenih misli, ki so nastale iz tuhtanja in bi jih bilo mogoče s samim nadaljnjim tuhtanjem zlititi v prepričljivo celoto. Razmerje v deležu domiselnosti in premisleka je težko določljivo ter tudi ni enakomerno zastopano; vsaka dognana

umetnina ima obojega dovolj, poznamo pa jih mnogo, ki so zgolj emanacija fantazije in še več takšnih, ki so zgolj plod razmišljanja; nobena dvoma ni, da so poslednje najbolj revne in da nastanejo mojstrovine samó pri skladnem sodelovanju obeh.

Klasikom je bilo to popolnoma jasno, a tudi naloga, to doseči, zanje ni bila pretežka, saj je šlo v glavnem le za vskladenje obeh navedenih deležev. Primer fuge to najbolj ponazarja: pri tem skladatelj hoté izzove domiselnost, da producira glasbeno misel določene karakteristike, glede katere si je vnaprej na jasnem, da bo ustrezala nadaljnjim formalnim pogojem skladbe (tema fuge je namreč ozko določljiv glede svoje nadaljnje uporabljivosti). Takšna vnaprej opredeljena in na nešteti primerih izpričana misel se sorazmerno z lahkoto sproži; s tem pa je glavno delo pri komponiranju fuge v bistvu že končano, kajti ostali formalni postopki so prilično shematični in se pri nekaj uvežbanosti zlahka zvrstijo, kakor tudi so sprva videti učeni in naporni za miselni proces. Od tod tolikšno razkošje v fugah starih mojstrov, ki pa so si v bistvu vse podobne. Šele ako k temu shematičnemu postopku pristopi svojstvena, višje stremeča, izbrana ustvarjalna sila, ki se ne zadovolji s posnemanjem že znanega, temveč se tako rekoč zviška posluži stare lupine, nastanejo res nove, v bistvu neposnemljive, a zgledne umetnine enkratne in trajne vrednosti (J. S. Bach). Podobno, a že bolj diferencirano, je pobachovsko ustvarjanje, kjer se že cepijo duhovi v raznotere smeri in jih ne družijo več skupni življenjski in umetnostni ideali. V našem času je razcepljenost v razne smeri, poskuse in tveganosti že kar norma ter se obstoječe »sole« divje med seboj pobijajo, zlasti zaradi tehničnih vprašanj, ter pri tem izgubljajo iz vida končni cilj vsakršnega umetnostnega udejstvovanja: producirati vredna, pomembna, vsebinsko in formalno dovršena dela v korist in za poplemenitenje človeške družbe. Namesto tega stremljenja naletimo vsepovsod na brezplodno tekmovanje v grmadenju sredstev, v iskanju novih, nezaslišanih učinkov, v akumuliranju tehničnih zapletenosti in v doslednem vztrajanju na napačni poti. Vsekakor je tudi to znak nemirnega, neprečiščenega in protislovij polnega časa, v katerem živimo, ter se šele počasi pojavljajo poedini znaki ozdravljenja iz krize, v katero je zašla evropska (in z njo njena posnemalka, ameriška) glasba v tem stoletju v spekulativni gonji za senzacijo in cenenimi efekti, ki je dosegla dva vrhova: prvega, ki je popolnoma odtujen ljudstvu in strogo umstven, to se pravi v bistvu neumetniški in namenjen zgolj študiju ter teoretskemu razmišljanju, in drugi, ki je obrnjen navzdol z najplehkejšo barsko značko kozmopolitične trivialnosti. Srednja pot je najbolj prezirana, četudi bi bila najširša, a obenem najtežja; kajti na njenem iz-

hojenem cestišču je težko zasaditi cvetoče nasade, ki ne bi spominjali na prejšnje bogastvo. To je tudi eden poglavitnih vzrokov, da se vsak novinec rajši poda na nova, komaj odkrita pota, kjer je možnost primerjave manjša in z njo tudi zahtevnost. Vzdržati na že tolikokrat prehojenih poljanah ter prav tam trositi nove darove je pač dano samo redkim, ki so znali v sebi najti nova vrela domiselnosti ter jih tudi znali na neizrabljen način priobčiti drugim; to pa je vsekakor težje in skromnejše od vedno privlačnega odkrivanja novih, pa četudi ozkih in kmalu preraslih gazi. Od tod toliko hlastanja po novotarjenju, toliko kričavo razglašenih razodetij, ki kaj brž zatonejo brez močnejših sledov.

V muzikalnem človeku se porajajo glasbene misli prav podobno, kot je običajno umsko delo izraženo v besednih stavkih. V dnevnem življenju muzikaličnega skladatelja (in zahteva po tej osnovni lastnosti je pač upravičena, a neredko neizpolnjena) se vrstijo melodični, ritmični in harmonični pojavi, združeni v bolj ali manj določeno oblikovanih glasbenih mislih, dobesedno od zore do mraka ter ga ne zapustijo niti pri najbolj vsakdanjih opravkih. To pa ne pomeni, da so takšne glasbene misli skladne z dogodki, ki jih umetnik doživlja. Ne, one živijo v svojem svetu, ki je sicer lahko vplivan od zunanjega, lahko pa gre tudi ločeno pot. Enkrat sprožena muzikalna fantazija deluje neprekinjeno; sicer jo moramo ustaviti in jo tudi do neke mere lahko preusmerjamo, toda njeno življenje se vendarle odvija na njej lastni ravni, ki ni nujno vzporedna z ono vsakdanjega življenja. Od tod tako presenetljiva raztresenost in nerazumljiva ravnodušnost pri mnogih umetnikih nasproti dogodkom zunanjega sveta, ki lahko pretresajo veliko večino človeštva; od tod pa tudi nenadni izbruhi sicer nepojmljivega vznemirjenja tudi ob nepomembnih in docela nevažnih doživetjih, do katerih ima povprečni človek popolnoma drugačen, pravilnejši odnos. To dvojno življenje umetnika je neprekinjeno medsebojno vplivanje dveh svetov, med katerima gre neprestana borba in niha zmaga med obema krajnima stekališčima. Od tod toliko grajana in na redno vsakdanje življenje navajenemu državljanju docela nerazložljiva skokovitost, nezanesljivost in nepreračunljivost v umetnikovem značaju. Ker je umetniku življenje njegove fantazije najmanj prav tako ljubo, pogosto pa še mnogo pomembnejše od ostalega vegetativnega življenja, se zateče toliko rajši vanj in v njem poišče pozabo v vsakdanjih stiskah; zato se zlahka otrese skrbi, ki bi povprečneža trle v nedogled, in s tem vzbudi videz površnosti, neodgovornosti. Ker se predmeti njegove fantazije neprekinjeno spreminjajo (saj ravno v spreminjanju podatkov tiči dobršen del ustvarjalnega procesa), kaj rad

prenese ta postopek tudi v vsakdanje življenje, kar povzroča neprijetno nezanesljivost in skokovitost v sklepanju. Umetnik ne viši tako krčevito na zunanjem življenju, ker mu poleg tega teče še posebna zvrst notranjega življenja, v katerem je dovolj samopašen gospodar, četudi ima z upornostjo snovi dosti opravka in — Beethovnov zgled nas tako uči — boj; toda te borbe so vsekakor prijetnejše in manj tvegane od realnih, ki jih zahteva obstoj kot tak. Te borbe so do neke mere igrive, zaradi česar dajo zmage podobna zadoščenja brez vsakršnih utesnujočih posledic, medtem ko zahtevajo zmage v zunanjem svetu tolikšne žrtve, da je slavljenju že takoj postavljena težka protiutež. Za zmago v umetnosti je sicer potrebno mnogo truda, toda nobenih žrtev in je napačno pomilovati umetnika, češ koliko časa, dela in napora je »žrtvoval« za umetnino. Tudi dejstvo, da je marsikateri veliki ustvarjalec ostal za življenja ali pa še tudi po smrti nepriznan, ni dovolj močan povod za sočutje, ki je popolnoma na mestu, kadar nekoga zadene zunanja nesreča. Umetnik je v igrivi borbi za izraz svoje notranjosti v umetnini že tako močno zadoščen z zavestjo možne in dosežene zmage, da mu je zunanje priznanje samo še postransko vprašanje, ki sicer zadeva njegovo zunanje življenje (kakor pač uspeh ali neuspeh pri vsakem delu), a mu v njegovem fantazijskem, zanj mnogo pomembnejšem svetu ne pomeni dosti. Zato je prav malo primerov, da bi klonil pred neuspehi in se vdal razočaranju; kadar pa se kaj takšnega zgodi, je to vedno prej znak nedovoljne ustvarjalne sile kakor pa prostovoljni odmik z bojišča, na katerem se itak ne delijo smrtni sunki. Pač pa se zgodi lahko nasprotno, da namreč podleže v zunanjem življenju vplivu svoje fantazije in zanese njene pojave v vsakdanjost. V tem primeru pride do neljubih zamenjav in žmot, pa tudi do katastrof. Vzemimo n. pr. Čajkovskega! Njegovo poslednje delo, tako imenovana patetična simfonija, je gotovo eno najbolj brezupnih, v nič vodečih del svetovne glasbene literature. Kot takšno nikakor ne more biti odsev zunanjega življenja Petra Iljiča, kajti le malokateremu skladatelju nekoč in danes je bilo dano tako brezskrbno, nad vsakršno vsakdanjost vzvišeno in le osebnemu občudovanju predano življenje kot ravno njemu; a prav on je s tem delom pokazal v brezdna tragičnosti in neizogibne usodnosti, ko bi se imel najmanj pritoževati čez Pandorino puščico. In vendar je trdil, da je to delo avtobiografično brez priobčitve vsebine. To bi si lahko razlagali tako, da je v njem tako močno prevladalo življenje fantazije, ki jo je nezadržni tok svojstveno usmeril v izraze najgloblje melanholije, resignacije in obupa in to celo tako daleč, da je utemeljen njegov sicer popolnoma nerazsodni samomor. V tem primeru bi torej lahko izsledili, kako sila značilno odvijaja

joče se domiselnosti v umetnostnem področju zavede k prenosu njenega značaja na zunanje življenje ter privede do usodnih korakov. Bržkone se je Peter Iljič šele ob poslušanju svoje simfonije docela zavedel strašnega razkroja, ki ga razodeva, ter ga sprejel kot zrcalo svojega zgrešnega življenja (kar niti ni bilo), nakar se je temu vplivu usodno vdal. Ni mu pač bilo dano, najti pot iz trpljenja k poveljanju, ali morda pravilneje, ni znal preokreniti toka svoje fantazije iz teme k luči, kar pa seveda spet zavisi od toliko različnih činiteljev, da bi bilo vredno posebnega razpravljanja. Vsekakor so vplivi obeh svetov, ki jih vsak umetnik nujno in neprekinjeno živi, močni, obojestranski in podvrženi silnim spremembam, saj je sam le bojna poljana, koder se bijejo neprekinjeni boji tako na vsakem od obeh področij kakor tudi med njima obema. To dejstvo ga sicer ne dviga nad ostale ljudi, pač pa ga karakterizira v svojstvenem smislu ter edinega usposablja k ustvarjanju v umetnosti. Zato v umetnikovi človeški pojavi ni treba iskati dokumentov vzvišenosti, plemenitosti, nagnjenja k boljšemu in posnemanja vrednemu značaju; pač pa je cilj vsake — torej tudi njegove — umetnosti, da razodeva vse te boljše težnje v etičnem smislu in v estetski formi. Ime umetnika zasluži samo tisti, ki se tega zaveda in skuša to doseči v svojem delu. Ni pa mogoče od njega zahtevati, da bi to svoje etično in estetsko poslanstvo docela vskladil z zunanjim življenjskim potekom, saj so njegove moči slednjič le samo človeške in še tedaj razcepljene v obe navedeni smeri, med katerima nujno (ustrezno njegovi ustvarjalni potenci) prevladuje svet fantazije. Graje vredno je le delovanje tistega umetnika, ki vé, kar bi moral vedeti vsak, namreč, kaj je končna pozvanost vsake umetnosti, a zlorablja svoje darove v druge, spekulativne ali pa nizkotne namene. To pa je vprašanje umetniške vesti, ki ni več strokovno, temveč etično, a se kaj rado obide in nadomesti z vsakdanjimi razlagami površinskih in tehnoloških pojavov.

Tu bi dostavil opazko, ki sicer ni bistveno važna, a se mi zdi vendarle vredna omembe. Neredko se sliši, da je umetnik med svojim ustvarjanjem v nekakem omotičnem, pijanosti podobnem položaju, ki ga napravlja gluhega za ostali svet in ga usposobi za umetniško ustvarjanje. Mislim, da je to mnenje zgrešeno. Umetnikovo življenje v svetu fantazije nikakor ni slično pijančevi vrtoglaviči, umetnik pri delu ni o m a m l j e n od svoje fantazije, temveč je od nje p r e v z e t. To pomeni, da njegovo umetniško delo ni podzavestno, vodeno od nekih opajajočih sil, pač pa sproženo od domiselnosti, kateri skuša kar najbolj verno, razsodno, a vendar zavzeto slediti na njenih, skrivnih ustvarjalnim zakonom podvrženih poteh. To zasledovanje fantazije je seveda združeno po eni strani z določenimi težavami, po drugi pa

z znatnimi vzhičenji, ki pa se oboji odvijajo na popolnoma trezni ravni zavestnega ustvarjanja ter dajejo svojstvena, s pijanostjo ali katero koli drugo omamo docela neprimerljiva zadoščenja. Umetnikovo delo se torej ne godi v podzavesti, kakor so celo mnogi od njih samih domnevali spričo nezadržne sile vrelcev fantazije, temveč je plod naravne darovitosti in določene umske sposobnosti, ki je za zorenje takšnega sadu potrebna. Sinteza obeh teh lastnosti omogoča posebna, v neki meri prirojena, v nadalnjem pa izurjenju dostopna ročnost. Od kakovosti in zmožnosti razvitja vseh teh činiteljev, h katerim pristopijo še tudi etični in estetski kriteriji, zavisi dognanost, pomembnost in veličina umetnine kot končnega ploda skupnega dela, katero je začela in vzpodbujala fantazija.

Po svojem izvoru je glasbena umetnost dvojna: ljudska in umetna; v obeh pa je človeška in torej namenjena človeštvu. Tega poslednjega cilja ne bi smeli skladatelji nikdar izgubiti izpred oči in bi morali vedno vzeti pojem človeštva kar najbolj široko v smislu človeške družbe in ne kot skupino izbrancev. Ljudska glasba je spontan izraz ljudske glasbene darovitosti in zmožnosti izražanja s petjem (ponekod tudi instrumentalno). Kot takšna je sestavni del narodne kulture ter jo spremlja od prvih početkov skozi celotni razvoj; vendar ambitus te evolucije ni neomejen navzgor, ker se mu postavlja sama po sebi gornja meja s tem, da zmanjkajo primitivna glasbena sredstva. Razvitost narodne glasbe je nedvomno ena od tipičnih značilnosti narodne kulture; vendar je vedno živ le njen trenutni izsek, medtem ko zapadajo v pozabljenje stari napevi in je nova tvornost navezana na razvijanje prejšnjih zgledov. Umetna glasba je plod ustvarjalne sposobnosti darovitega posameznika ter navezana na določen kulturni in civilizacijski krog. Medtem ko je ljudska glasba načelno dostopna vsakomur, kdor ima vobče smisel za glasbene pojave, je umetna glasba sicer splošno veljavna, a pristopna le sorazmerno ožjemu krogu dojemalcev, ki jih družijo poleg prirodne glasbene dojemljivosti tudi skupna kulturna in civilizacijska stopnja. Zato se v umetni glasbi začne diferenciacija med različnimi stopnjami tehnične in vsebinske zahtevnosti, ki je zgodovinsko pogojena. Tako predpostavljamo danes, da je bila tudi svojčas najbolj s problemi natrpana Bachova ali Beethovnova skladba dostopna najširšim plastem dojemalcev, medtem ko zahtevajo novejša dela specialnega vživetja in poznanja določenih tehničnih pogojev, pod katerimi nastajajo. S tem postopnim širjenjem obsega raste za vselej veljavna zakladnica glasbenih umetnin polagoma, a ne neomejeno, kajti slednjič prispemo do del, ki niso nastala po notranji nujnosti, temveč iz larpurlartizma, bolj iz veselja nad umetelnostjo,

kot iz želje po umetnosti. Tudi umetnostnemu razvoju so postavljeni mejniki na obe strani. Tako lahko točno ločimo prehod iz ljudske glasbe v umetno, prav tako pa tudi iz umetne v učeno, v kateri se slednjič brezizgledno konča. Razvoj umetnosti je v glavnem omejen s fiziološkimi krajišči, preko katerih bržčas nikoli ne bo moč preiti, čeprav človeški čuti tudi dovoljujejo nekaj nategov v obe smeri, katerih pa ne smemo pretiravati in gotovo tudi ni umestno pričakovati od njih več kot malenkostne modifikacije splošno veljavnih razmejitev. Kajti četudi si lahko vežbamo sluh do neke ostre zaznavnosti, vendar ne gre zahtevati od njega neomejeno razvijanje, kakor ni mogoče od oči pričakovati vedno ostrejšega gledanja. Ker je slušno dožemanje le deloma fiziološka deloma pa mentalna funkcija, se lahko zgodi, da druga prehití prvo ter pridemo do zvokov, ki jih — teoretično — sicer lahko dojamemo, a s sluhom ne razlikujemo pravilno. Na takšni zmoti temelji mnogo novotarskih skladb, koder so skladatelji »pogrunтали« prav posebne zvočne kombinacije, ki so lepše videti na papirju kot slišati v zvoku. Sicer je takšna zamenjava funkcij slušnega dožemanja v glasbi že primitivno zajeta v pojmu modulacije, vendar so naloge, ki jih postopek v tem pogledu stavlja na sluh primeroma preproste in slone na arbitrarni zamenjavi tonskih označb; vsaka modulacija je torej bodisi zavajanje v stransko miselno pot ali pa »besedna igra«, to je, nadomestilo pravega označevanja z enakovrednim iz drugega (notalnega) sistema. Mik takšnega postopka je ravno v bolj ali manj presenetljivi rešitvi slušnega problema, ki se stavlja poslušalcu kot sicer lahko rešljiva uganka. Ljudska glasba takšnega igranja ne pozna; pri nji je glasba neposredni, zaključeni in enoviti izraz čustev ali razpoloženj. Neposredni, ker naravnost prenaša določeno obeležje v tone; zaključeni, ker to stori v simetričnih, periodičnih formah; enoviti, ker vzdrži v celem poteku napeva isti ritem v melodiji in harmoniji in se — v smislu strogih pesemskih oblik — izraža motivično enotno. Umetna glasba ni vezana na nobeno teh postavk; ona lahko črpa svoj izraz iz konkretnega ali iz abstraktnega, iz muzikalnega ali iz izvenmuzikalnega sveta; njene oblike niso nujno simetrične in periodične in neredovitost ne velja kot nepravilnost, temveč kot poseben mik; pestrost melodije, ritma in harmonije ter ostalih dodatkov je podvržena le splošnim estetskimi načelom, ki sicer zabranjujejo brezbriznost in razsipnost, a ne omejujejo bogastva. Prehod iz prve v drugo je možen in imamo vse polno primerov, ko je umetna glasba črpala iz virov ljudskih napevov; nekaj časa je bilo celo videti, da je to zaželeno in da predstavlja neko višjo vrsto obogatitja umetne glasbe, kar pa je — mimogrede rečeno — danes gotovo preživelo stališče. Obratni postopek je težko predstav-

ljiv in ga izsledimo le v kvarnem smislu, kolikor namreč plehka in puhla umetna zabavna glasba po skrotovičenih potih prehaja v narodovo last po posredovanju neljudskih instrumentov in brezvestnih propagatorjev kot »poljudno« blago v obliki nebogljenih frivolnih popevčic, prikrojenih za naše ljudstvo po malovrednih tujih vzorcih. Dejansko lahko obstajata pristna ljudska in umetna glasba brez škode druga poleg druge, ne da bi prehajali druga v drugo; obe zvrsti dopolnjujeta kulturno sliko naroda, v katerem sta nastali, rasli in se razvijali; prva brezimno, iz živih tal jezikovno in pokrajinsko opredeljene skupine človeške družbe, ki jo predstavlja narod kot etnična enota, druga individualno, porajajoča se iz posebnih ustvarjalnih sposobnosti izbranih posameznikov, vezanega z neločljivimi vezmi porekla na narod in socialno okolje, iz katerih je izšel individuum. Med obema zvrstema ni niti tekmovanja niti nasprotij niti skladnosti, če ne smatramo kot poslednje ono vezno skupnost, ki je slednjič ne moreta zatajiti in ki je za obe enako značilna, četudi ne takoj izsledljiva: v mislih imam ono skupnost, ki druží posameznika z njegovim narodnostnim in socialnim poreklom, ki se slej ko prej nezatajljivo odraža v njegovem delu in le čaka na razlagatelja, ki bi ga pravilno opredelil in popisal. Pri tem poslu je seveda treba zavreči preprosti postopek, ki obstaja v iskanju očitih naslonov na znano in preizkušeno, ter je nujno seči globlje in prodorneje, pri čemer ne pomaga toliko učeni pribor kot zdravi čut in oster prisluh. Skladateljeva izrazna pripadnost skupnosti se ne očituje v citiranju obrabljenega miselnega materiala ali vsakdanjih, splošno znanih rečenic, temveč v posebnem, značilnem prijemu, ki ga zasledimo lahko v podrobnostih in pri morda malo v oči bodečih okretih; skrb proučevalca naj bo, najti ga in opozoriti nanj, potem bo v splošnem mnogo manj besedičenja o vplivih, ki so slednjič le v sorazmerno majhni odmeri učinkovali pri dokončnem konceptu resničnih in iskreno ustvarjenih umetnin.

Kaj je torej glasba in kaj razodeva? Od vseh umetnosti je glasbena najbolj komplicirana po svoji strukturi, saj sestoji iz največ elementov, ki se morajo v umetnini strniti v skladno enoto; obenem pa je najbolj zavzetna od vseh umetnosti, ker se poslužuje najbolj zapeljivih in pregovorljivih sredstev retorike, od pritajenega prišepetavanja do gromke in zmagovite bučnosti ter vpliva s posredovanjem najbolj občutljivega čutila — sluha — na najbolj dovzetno čustveno področje človeške biti, katero zavzema po eni strani z omamno zvočnostjo, po drugi pa prepričuje z notranjo strukturno logiko. V tem smislu seže glasba globlje in obsežnejše od ostalih umetnosti, ki vselej zajemajo le po eno plat dožemanja in reagiranja; zaradi fluidnosti, ki

ji dovoljuje le časovni potek, pa je njen vtis manj trajen od vtisa ostalih umetnosti in njena zabeležba manj točna, odnosno prepričljiva v času. Njena veljavnost, odražena v karakteristikah njenih produktov, je mnogo bolj podvržena razkroju časa in za vživetje v glasbene umetnine preteklih dob potrebujemo posebno prilagodljivost, katere ostali produkti človeškega uma in fantazije ne zahtevajo v tolikšni meri; glasba, ki je zgodovinsko od nas že preveč oddaljena, nam postane popolnoma nemikavna in nerazumljiva govorica: primerjaj antično poetiko, dramatiko, upodabljačo umetnost, filozofijo, matematiko in logiko s takratno glasbo! Za glasbo teče čas — tako rekoč — hitreje, ker se tudi odvija samo v tej dimenziji, in zadošča že stoletje ali dva, da se odmakne v popolno pozabljenje, iz katerega ni več povratka, razen v knjige. Kolikor nekatera dela zelo velikih duhov-glasbenikov preživljajo več stoletij, gre njihov učinek vsaj deloma tudi na račun spoštovanja do dognanosti umetnine in ne samo v dobro njeni sedanjosti pretresljivosti, ki vedno kaže več vplivov razmer, v katerih je nastala, kot to očitujejo ostale umetnosti.

Ker je vsebina glasbenih umetnin, torej idejna podloga, po veliki večini abstraktna in sicer kakor koli drugače neizrazljiva, nam s časovnim odmikom postaja čezdalje bolj nerazumljiva; danes bi nam bilo prav težko odločiti, kaj je hotel pravzaprav J. S. Bach izraziti v svojih delih in koliko se mu je to posrečilo, ker se o tem sam ni nikoli izjavil. Lažja je sodba pri tistih skladateljih, ki so se tudi literarno izpovedali: R. Wagner je za to zelo lep primer, a tudi zelo poučen v tem smislu, da danes sprevidimo, kako slabo je izpolnil nalogo, katero si je sam zadal s tezo o »Gesamtkunstwerku«; le-ta živi danes samo še zaradi svoje muzikalne vrednosti, ki je njemu bila le poslednje dopolnilo k ostalim umetnostnim komponentam. Za Beethovnov odnos do sveta, do človeške družbe in umetnosti imamo oporo v njegovih številnih izjavah; vendar nas pogosto dirne nesoglasje med veličino njegovih izvenmuzikalnih idej in primitivnostjo sredstev, ki so mu bila na razpolago pri izražanju. Temu nasproti nas pri Mozartu često preseneti svojstvena globina spričo skoraj frivolne lahkotnosti, s katero je ta mojster obravnaval sicer krhko in uporno tonsko snov; kot da se javljajo glasovi iz nekega popolnoma prečiščenega, vzvišenega področja, ki jih skladatelj kar ponevedoma vpleta med svoje neobtežene melodije. Polno takšnih primerov bi lahko navedel; vsi pa vsiljujejo misel, da glasba razodeva svojstveni svet ustvarjalčeve fantazije, ki ni nujno skladen z realnim svetom, odnosno točneje: čigar izsek in odsev je realni svet. V tem smislu je svet fantazije obsežnejši, globlji in vseskozi enako zgoščen; od stopnje njegove polnosti, vzvišenosti, plemenitosti in bogastva zavisi teht-

nost umetnine kot njegovega neposrednega izraza. Območje fantazije se razteza — pogledano v celoti — od skrajnega pozitivnega pola do skrajnega negativnega; od umetnikovega etičnega stališča umetnosti nasproti zavisí ožje področje, v katerem se udeje tvuje. Umetniki z visoko etično odgovornostjo so seveda v svetu svoje fantazije gojili vzvišeno, plemenito, lepo in estetsko zajemljivo; odtod posebna umirjenost, ravnovesje, blagovoljnosti, ki vejejo iz njihovih del in dvigajo poslušalca nad vsakdanjost. Dramatični skladatelji se niso strašili uvesti kontraste, ki pogosto sežejo preko dolnje meje pozitivnega; vendar imamo le malo primerov, koder bi se po ljutih borbah z usodnostnimi silami ne povrnilí zmagovito nazaj na prvotne postojanke, ki so bile z boji tako rekoč očiščene in povišane. Celotno območje domiselnega sveta vsebuje med obema skrajnima krajiščema nešteto možnosti za postavljanje in razvijanje problemov, konfliktov, porazov in zmag; vsega tega je v velikih umetninah dovolj, ni pa nujno, da so to odsevi zunanjih dogodkov, četudi so le-ti lahko zanje pobuda in sprožilo. Skoraj bi trdil nasprotno, da je umetnikovo vnanje življenje le subjektivno doživljeni realni del notranjega, objektivno vse peripetije vsebujočega življenja, ki se prvenstveno in tudi obsežneje odraža v njegovih umetninah. Pogoj za to pa je seveda dovoljna naravna dispozicija, opremljena z resno delavnostjo, vestjo in odgovornostjo ter z vsemi usposabljaljocimi spretnostmi, ki so za ta posel potrebne.

*

Kaj naj torej pri glasbi cenimo in podpiramo? Predvsem etično in estetsko vsebino, ki jo umetnine izpovedujejo; torej vse, kar vredno in na estetsko zadovoljiv način zrcali plemenite, visoke ideje, ki so oblikovale človeštvo ter mu pomagale pri razvoju; vse, kar odraža in opeva glavna duhovna gibalá sveta, borbo za svobodo telesnega in duhovnega življenja, težnjo k napredku, k podvigu, k svetlobi. Ker zajema območje fantazije vse, kar je predstavljljivega do skrajno ostrih odtenkov čustev in izraza, najdemo le redko skladatelja, ki bi bil vseobsežen, univerzalen v izražanju idej, najsi so te izključno muzikalne ali pa splošne. Največ se jih omeji na ožji sektor, v katerem se suvereno kretajo in koder obvladajo značilne izrazne okrete, po katerih jih prepoznaš med ostalimi po osebnosti, ki se kot takšna odkrije in priključi človeškemu kolektivu. Nekaj jih je vendarle vedno, ki jim notranje bogastvo ne dovoljuje takšnih omejitev; njih dela preživijo tudi daljša obdobja ter z določenimi, stalno naraščajočimi pridržki vplivajo obsežneje in dlje, kot jim je bil morda celo prvotni namen (Mozart!). Ceniti, gojiti in stavljati v zgled takšne umetnine je vsekakor cilj ne samo umetnostne vzgoje, temveč vsega umetnostnega

dojemanja; zato bodo sporedi koncertov še dolgo navajali standardna klasična dela, h katerim bodo počasi pristopala dognana dela kasnejših dob, ki se bodo izkazala kot trajnejša. Njihova pozitivna notranja vrednost in dognana zunanja faktura poziva k izjemnemu obravnavanju in k spoštljivi cenzitvi. Dela, ki jih odlikujejo takšne lastnosti, so relativno trajna, to je, preživijo ne samo stvaritve manj pomembnih sodobnikov, temveč sežejo tudi v delo naslednjih stoletij, ki se na njih zgleduje in oplaja.

Kaj pa naj zavračamo in pobijamo? Vse puhlo, plehko, enodnevni zabavi in minljivemu hotenju namenjeno, vse banalno, trivialno in vulgarno, koder skladatelj ni stremel k višjemu, plemenitejšemu izrazu etičnih in estetskih načel, kjer se je sam poniževal na stopnjo zaostalosti, kjer ni želel dati boljšega, pozitivnejšega, temveč se je zadovoljil s ponavljanjem neštetokrat premletih vsakdanjosti in z brskanjem po zdavnaj zavrženih, nikoli vzornih in samo nižjim nagonom podvrženih zgledih. Pa tudi vse ono, kar se odeva z lažnim plaščem učenosti, ki skuša nadomestiti očitni primanjkljaj v bogastvu notranjega življenja s teoretično postavljenimi formulami, katerih vrednost je imaginarna, ker zanašajo na področje umetnosti tuj pribor znanosti in spretnikarstva. Vse, kar slednjič razodeva namišljenost, najsi je čustvena ali umska, sentimentalna ali učenjaška, napihnjena ali na videz skromna — kajti resnično skromna je samo iskrenost. Vse torej, kar se pretežno odigrava na negativnem področju fantazije, kar zastira pogled v pozitivno, kar odvaja od spoštovanja do resnično velikih dognanj in storitev; kar se naslaja na uvajanju špekulativnih novotarij, s katerimi se skuša okoristiti, izrabljajoč nepoučenost, lahkovernost in pomanjkanje samostojnosti odjemalca. Vse, kar teži k »imponiranju«, uporabljajoč sredstva, od katerih se pričakuje takšen učinek, in ne zanašajoč se na dejstvo, da notranja sila vselej sama ustvari pogoje za spoštovanje, kjer je to umestno. Vse, kar izrablja vsakdanje dogodke in gesla za uveljavljenje lastne osebe in kot kritje za notranjo revščino domiselnosti; končno vse, kar hlasta po šumnih in bučnih uspehih, ki zastrejo prodornejši vpogled v umetnikovo notranje življenje in tam zakrivajo dejanski položaj. Kajti samo iskrena, samokritična, brezobzirno skromna predanost odkrivanju notranjega življenja je cilj vsakršne, tudi glasbene umetnosti; cilj, dosegljiv le onemu, ki se odreče vsemu, kar bi temu moglo nasprotovati, najsi je pozitivno ali negativno in najsi je sam večji ali manjši stvarnik, kakor mu je pač bilo dano in do kamor se je mogel ali znal razviti. Vse ostalo je nepotrebno šarjenje s pojmi in izrazi, ki so povzeti od drugod in imajo v umetnosti skrivljen smisel ter dvomljivo vrednost.