

VARIA MUSICOLOGICA

F. Busoni

H. Pfitzner

Slovensko muzikološko društvo

Ljubljana 1994

**SLOVENSKO MUZIKOLOŠKO DRUŠTVO
ODDELEK ZA MUZIKOLOGIJO FILOZOFŠKE FAKULTETE**

zbirka
VARIA MUSICOLOGICA
št. 1

Uredniški odbor: Andrej Rijavec, Marija Bergamo, Katarina Bedina

VARIA MUSICOLOGICA

1

Ferruccio BUSONI - Hans PFITZNER

Alban Berg

Francesco Balilla Pratella

Luigi Russolo

Spisi, polemike, manifesti

Izbrala, uredila in napisala spremno besedo Marija Bergamo

Prevod iz nemščine Marija Bergamo

Prevod iz italijanščine Pina Kalc

Ljubljana 1994

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

78.01*1906/1924*(082)

FERRUCCIO Busoni, Hans Pfitzner, Alban Berg, Francesco Balilla Pratella, Luigi Russolo: spisi, polemike, manifesti / izbrala, uredila in spremno besedo napisala Marija Bergamo ; prevod iz nemščine Marija Bergamo ; prevod iz italijanščine Pina Kalc. - Ljubljana : Slovensko muzikološko društvo : Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 1994. - (Varia musicologica ; I)

1. Bergamo, Marija 2. Kalc, Pina
55259136

Izdajo zvezka je omogočilo Ministrstvo za kulturo R Slovenije

Kazalo

F. Busoni:	Osnutek nove estetike glasbe (1907/1916)	7
F.B. Pratella:	Manifest glasbenikov futuristov (1910)	33
F.B. Pratella:	Tehnični manifest futuristične glasbe (1911)	37
L. Russolo:	Umetnost hrupov (1916)	39
H. Pfitzner:	Futuristična nevarnost (1917)	45
F. Busoni:	Odprto pismo Hansu Pfitznerju (1917)	67
H. Pfitzner:	Nova estetika glasbene impotence (1920) /izbor/ ...	69
A. Berg:	Glasbena impotenca "Nove estetike" Hansa Pfitznerja (1920)	87
F. Busoni:	Mladi klasicizem (1920)	99
F. Busoni:	O možnostih opere (1921)	103
F. Busoni:	Poročilo o tretinotnih (1922)	115
F. Busoni:	O bistvu glasbe (1924)	117
	Spremna beseda (Marija Bergamo)	123
Seznam 1:	Spisi F. Busonija, H. Pfitznerja, F.B. Pratele in L. Russola (izbor)	137
Seznam 2:	Literatura (izbor)	140

OSNUTEK NOVE ESTETIKE GLASBE

*Glasbeniku besed -
Rainerju Marija Rilkeju
s spoštovanjem in v prijateljstvu*

"Kaj iščete? Povejte! In kaj pričakujete?
Ne vem; hočem neznano. Kar mi je znano,
nima meja. Hočem še več.
Primanjkuje mi zadnja beseda."
"Močni čarodej"*

"Imel sem občutek, da ne bom napisal ne angleške ne latinske knjige, in sicer zato, ker jezik, v katerem mi je morda dano ne le pisati, temveč tudi misliti, ni ne latinščina ne angleščina, niti italijanščina ali španščina, temveč jezik, iz katerega besedišča mi niti ena beseda ni znana; jezik, v katerem se bom morda nekoč v grobu zagovarjal pred neznanim sodnikom."

Hugo von Hofmannsthal: "*Pismo*"

I.

Pričujoči zapiski so, glede na literarno upodobitev, nanizani dokaj nevezano, v resnici pa so izidi dolgih in počasi dozorevajočih prepričanj.

Tudi največji problem bo v njih izpostavljen navidezno sproščeno, brez podajanja ključev za dokončno rešitev, ker v eni življenjski dobi, če sploh je, ni rešljiv.

* ("Močni čarodej" je libreto za opero, ki ga je Busoni napisal po Josephu Arthurju Gobineauju.

Zajema pa številna manjša vprašanja, na katera bi želel usmeriti razmislek tistih, ki jih to zadeva. Že dolgo se namreč v glasbi nismo posvečali resnem iskanju odgovorov.

Prav gotovo v vsakem času nastaja marsikaj genialnega in občudovanja vrednega. Sam sem se nenehno postavljaj v prvo vrsto tistih, ki so radostno pozdravljali mimohod zastavonoš. Dozdeva pa se mi, da mnogotera pota, po katerih hodijo, sicer peljejo v privlačne daljave, ne pa tudi - navzgor.

Duh umetnine, njena čustvena vsebina in tisto človeško, kar je v njej vsebovano - vse to v nestalnih časih ostaja vrednostno nespremenjeno. Oblika, ki si jo to troje privzema, sredstva, s katerimi se izražajo vsebine in okus, ki jim ga je priskrbel čas nastanka - ti dejavniki so minljivi in hitro zastarajo.

Duh in čustvo ohranjata svojo naravo tako v umetnini kot pri ljudeh; tehnični dosežki, ki jih tako radi priznavamo in občudujemo, zastarevajo ali pa se okus, prenasičen, odvrča od njih.

Minljive lastnosti tvorijo "modernost" skladbe, nespremenljive pa jo varujejo, da ne postane "staromodna". V "modernem" in v "starem" obstajata dobro in slabo, pristno in lažno. Absolutno modernega ni, razlikujemo le prej ali pozneje nastalo; tisto, kar dalj časa sveti, in tisto, kar hitreje oveni. Vedno, v vseh časih je obstajalo moderno in prav tako v vseh časih tudi staro.

Umetnostne oblike so toliko bolj trajne in stabilne, kolikor so bližje bistvu posamezne umetnostne zvrsti in v svojih naravnih sredstvih in ciljih bolj čiste.

Kiparstvo se odpoveduje izraznosti človeške zenice in barvam;

slikarstvo izgublja, če zapusti predstavitevno raven in se zaplete v gledališko dekoracijo ali panoramsko sliko;

arhitektura ima svojo temeljno obliko, ki se razvija od spodaj navzgor, pogojeno s statičnimi načeli; okna in streha bo po sili razmer srednja in zaključna plast oblike; ti pogoji so v arhitekturi trajni in nedotakljivi;

poezija zaukazuje abstraktnemu mišljenju in ga odeva v besede; seže najdlje in je najbolj neodvisna;

toda vse umetnosti, vsa sredstva in vse oblike nenehno dosegajo eno in isto, namreč odslikavanje narave in ponazarjanje človeških občutenj.

Arhitektura, kiparstvo, poezija in slikarstvo so stare in zrele umetnosti; njihovo izrazoslovje je utrjeno, njihovi cilji so postali zanesljivi. Skozi tisočletja razvoja so našle svojo pot in tako kot kakšen planet, redno opisujejo svoj krog.¹

Glasbena umetnost pa je, v nasprotju z njimi, otrok, ki je sicer že shodil, vendar ga je še treba voditi. Je deviška umetnost, ki ni še ničesar doživela in ni zaznamovana s trpljenjem.

Še vedno se ne zaveda tistega, kar ji pristaja, tudi ne prednosti, ki jih ima in sposobnosti, ki so v njej prikrite in še neizrabljene. Vendar čudežni otrok premore že veliko lepega in je že mnoge zmožel razveseliti z darovi, ki so po splošnem mnenju popolnoma dozoreli.

II.

Glasba kot umetnost, tako imenovana zahodnoevropska glasba, je stara komaj štiristo let in se razvija. Morda je šele na zgodnji stopnji še nepredvidljivega razvoja, kateremu ni videti konca, mi pa govorimo o klasikih in posvečeni tradiciji!² Najpopolnejši odsev narave bo postala, če bo njena nematerialnost ostala neutesnjena. Celo pesniška beseda zaostaja po breztelesnosti za njo. Glasba se lahko strne ali razrahlja, je lahko negibni mir in razsajajoče viharjenje; pozna izjemne višave, ki jih človek komaj zmore zaznati - kateri drugi umetnosti je to dano? - a njen čustveni naboj prizadane človekove prsi z intenzivnostjo, ki je neodvisna od "pojmov" in "pojmovnega".

Tam, kjer slikar ali kipar zmoreta predstaviti le eno stran, ali trenutek "situacije", in kjer pesnik s sosledjem besed le z naporom poroča o lastnostih temperamenta in njegovih vzgibih, ga glasba odseva, a ne opisuje; odseva ga z duševno gibljivostjo, z živahnostjo sosledja trenutkov.

Zato bistvo glasbe ni v predstavljanju in opisovanju; tako zavračamo programsko glasbo in prihajamo do vprašanja o ciljnih glasbe.

III.

Absolutna glasba! To, kar zakonodajalci razumejo pod pojmom absolutna glasba, je verjetno najbolj oddaljeno od absolutnega v glasbi. "Absolutna glasba" je igra oblik brez pesniškega programa, pri čemer ima oblika največjo vlogo. Vendar je prav oblika v nasprotju z absolutno glasbo, saj ima glasba božansko prednost, da lebdi in je osvobodjena pogo-

jenosti z materijo. Predstavitev sončnega zahoda na sliki zaključuje okvir; neskončen naravni pojav je zamejen s četverkotnikom. Enkrat izbrana risba oblakov ostane za vedno nespremenljiva. Glasba pa lahko postane svetlejša ali temnejša, se lahko premakne in končno izgine tako kot nebeški pojav sam. Instinkt pa nalaga ustvarjajočemu glasbeniku izbor tistih zvokov, ki bodo v človekovi notranjosti zadeli in napeli enake strune in zbudili enak odmev, kot dogajanja v naravi.

Nasprotno pa je absolutna glasba nekaj povsem treznega, kar spominja na urejeno razvrščena stojala za note, na odnos med toniko in dominantno, na izpeljave in code.

Tako slišim drugega violinista, kako mukoma, kvarto nižje, skuša posnemati spretnejšega prvega violinista. Slišim, kako se bojuje nepotreben boj, da bi prišli tja, kjer smo bili že na začetku. Takšno glasbo bi, nasprotno, morali imenovati arhitektonska glasba ali simetrična ali razčlenjena. In njen izvor? Posamezni skladatelji so svoj duh in svoja čustva pretočili v obliko, ki jim je bila - ali pa njihovemu času - najbližja. Zakonodajalci so duh, čustvovanje in individualnost takih skladateljev in njihovega časa poistovetili s simetrično glasbo. Ker ne duha ne čustvovanja ne časa niso mogli ustvariti znova, so končno zadržali obliko kot simbol in jo povzdignili v ščit, v dogmo. Skladatelji so iskali in našli obliko kot najustreznejše sredstvo za sporočanje svojih misli; odpluli so naprej v negotovo. Zakonodajalci pa odkrivajo in hranijo Euforijonovo oblačilo, odloženo med druga oblačila:

"Noch immer glücklich aufgefunden!
Die Flamme freilich ist verschwunden,
Doch ist mir um di Welt nicht leid.
Hier bleibt genug, Poeten einzuweihen,
Zu stiften Gild-und Handwerksneid;
Und kann ich die Talente nicht verleihen,
Verborg ich wenigstens das Kleid."*

Forkija:

Še vedno srečno najdeno!
Izginil je seveda plamen,
vendar sveta ne obžalujem.
Tu je dovolj, da pesnike v to posvečujem,

* Forkijine besede po Euforijonovem izginotju. Goethe, *Faust*, drugi del, tretje dejanje.

kar obrtniško zbuja, cehovsko zavist;
ko ni mi dano, da talente bi delila,
ostaja mi vsaj to, da dajem oblačila.

(V slovenščino prevedel Janez Gradišnik.)

Mar ni nenavadno, da od skladatelja v vsem zahtevamo izvirnost, prepovedujemo pa mu jo v vprašanih oblike? Nič čudnega, da ga - ko postane zares izviren - obtožujemo zaradi brezobličnosti (pomanjkljive oblike). Občudujemo Mozarta! Tega iskalca in najditelja, velikega človeka z otroškim srcem; privrženi smo mu - toda ne njegovi toniki, dominantni, njegovim izpeljavam in codam.

Osvoboditeljske pobude, ki so obšle Beethovna, romantičnega revolucionarja, in ga navedle, da je storil droben korak v vračanju glasbe k njeni višji naravi; droben korak v veliki nalogi, velik korak na njegovi lastni poti. Povsem absolutne glasbe ni dosegel, vendar jo je v posamičnih trenutkih zaslutil, kot, denimo, v uvodu za fugo v Hammerklavier sonati. Sploh so se skladatelji v pripravljajalnih in posredujočih odsekih, v predigrah in prehodih najbolj približali pravi naravi glasbe: tam namreč, kjer so menili, da smejo zanemariti simetrične odnose, tam so si z olajšanjem oddahnili ter svobodno zadihali. Celo mnogo manjšega Schumanna prevzame na takih mestih nekaj od neomejenosti te Panove umetnosti - spomnimo se le prehoda k zadnjem stavku d-mol simfonije. Podobno bi lahko rekli o Brahmsu in njegovem uvodu za finale Prve simfonije.

Čim pa prestopijo prag glavne teme, postane njihova drža toga in konvencionalna kot pri človeku, ki vstopi v kakšen urad.

Poleg Beethovna je Bach najbližji "pra-glasbi". Njegove orgelske fantazije (ne fuge) imajo nedvomno močne poteze krajinskosti (kar pa nasprotuje arhitektoničnosti). Poteze njegovih domislekov v teh fantazijah bi lahko naslovili "človek in narava".³ Domislek oblikuje kar se da sproščeno, saj prekaša svoje predhodnike - čeprav jih občuduje in se celo poslužuje njihovih postopkov - poleg tega pa mu tedaj še mlad dosežek temperirane uglastitve ponuja začasno neomejene nove možnosti.

Zato kaže Bacha in Beethovna⁴ umevati kot nekakšen začetek, ne pa kot zaključene in neprekosljive viške. Neprekosljiva bosta verjetno ostala njun duh in njuno čustvovanje, kar le potrjuje že povedano na začetku. Čustvo in duh namreč s časovnimi spremembami ne izgubljata na vrednosti in tisti, ki se povzpne do najvišjih višin, bo vedno segel čez in nad množico.

Tisto pa, kar naj bi še naprej razvijali in presegli, so izrazne oblike duha in čustvovanja ter njihova svoboda. Wagner, ta germanski orjak, ki se je v orkestralnem zvoku dotaknil obzorja sveta, je sicer stopnjeval izraznost, vendar jo je vklenil v sistem (glasbena drama, deklamacija, leitmotiv) in ne more nadaljevati stopnjevanja zaradi meja, ki si jih je sam zastavil. Njegova kategorija se začneja in končuje z njim samim, predvsem zato, ker jo je pripeljal do najvišje dovršenosti, do zaokrožitve, pa tudi zato, ker je bila zastavljena naloga takšna, da ji je en sam človek zmogel biti kos in jo uspešno opraviti. Ali, kot sem nekoč dejal o Mozartu: "Skupaj s problemom nam daje tudi že rešitev."* Pota, ki nam jih odpira Beethoven, pa so pota, ki jih lahko prehodijo le mnogi rodovi. Kot vse v vesoljskem sistemu so morda le en krog, toda takšnih razsežnosti, da se vidljivi del kroga kaže kot ravna črta. Nad Wagnerjevim krogom imamo lahko popoln pregled. Krog, znotraj velikega kroga.

Wagnerjevo ime nas popelje nazaj k programski glasbi, ki so jo postavljali kot nasprotje t.i. "absolutni" glasbi. Oba pojma pa sta se tako utrdila, da celo razumni ljudje upoštevajo eno ali drugo prepričanje in ne domnevajo ali dopuščajo, da bi lahko obstajala še tretja možnost, ki bi bila zunaj obeh možnosti ali nad njima. Dejansko pa je programska glasba prav tako enostranska in omejena kot zvočni tapetni vzorec, ki ga je Hanslick predstavil in povečeval kot absolutno glasbo.** Namesto arhitektonskih in simetričnih formul, namesto toničnih in dominantnih odnosov se je navezala in oprla na obvezujoči poetski, morda celo filozofski program.

Vsak motiv - tako se mi dozdeva - vsebuje, tako kot seme, svojo gonilno silo. Iz različnih rastlinskih semen poganjajo različne vrste rastlin, različne po oblikah, listih, cvetovih, plodovih, rasti ali barvah.⁵

Celo vsak primerek iste rastlinske zvrsti je drugačen po velikosti, krepkosti in podobi. Enako se v vsakem motivu, predoločena, že skriva zrela oblika. Vsak posamični motiv mora drugače vzcveteti in se razviti, čeprav pri tem sledi zakonitostim in nujnosti večne harmonije. Temeljna oblika motivov ostaja neuničljiva, nikoli pa ni istovetna sama sebi.

* Prim. Aforizmi o Mozartu. Tam: "Skupaj s problemom, podaja že odgovor."

** Busoni ima v mislih Hanslickovo razpravo "O glasbeno lepem" iz leta 1854.

Motiv programske glasbe skriva v sebi enake lastnosti in pobude. Vendar pa že na naslednji razvojni stopnji ni nujno, da bi se razvijal po lastnem zakonu, temveč se oblikuje (bolje bi bilo reči "zviija" in "upogiba") po postavi "programa". Takoj - že v začetku speljan s poti naravnih zakonitosti - lahko končno doseže nepričakovane viške, kamor ga ni pripeljala njegova lastna organizacija, marveč program, potek zgodbe, filozofska ideja.

Prav zares omejena, primitivna umetnost! Gotovo da obstajajo nedvoumni izrazi, tonske slike - bili so pobuda celotnem načelu - vendar so to maloštevilna, skopa sredstva, ki tvorijo le neznamen del glasbe. Najočitnejše med njimi je krčenje zvoka v šum pri posnemanju zvokov narave: bobnenja groma, šumenja dreves in glasov živali; nato manj prepoznavno, simbolično posnemanje, ki izhaja iz videnega, kot so blisk strele, skokoviti gibi, ptičji let; slednjič tisti, ki jih razumemo s pomočjo transmisije reflektirajočih možganov: zvok trobente dojemamo kot simbol bojevitosti, šalmajko kot ponazoritev kmečkega okolja, ritem marša kot simbol korakanja, koral kot nosilca religioznih občutkov. Če k temu prištejemo še značilne nacionalne dejavnike - nacionalne instrumente, nacionalne viže - smo izčrpali zalogo programske glasbe. Gibanje in mir, mol in dur, visoko in globoko,⁶ v znanem, izvornem pomenu, dopolnjujejo popis. V nekakšnem širšem okviru so to prav uporabna stranska pomožna sredstva, vzeta sama zase pa so prav tako malo glasba, kot so voščene figure daleč od spomenika.

In kaj ima končno predstavitev kakega drobnega dogodka na Zemlji, poročilo o zlovoljnem sosеду - vseeno ali je v bližnji izbi ali v sosednjem delu sveta - kaj ima to skupnega z glasbo, v kateri zveni vesolje?

Glasbi je dano, da zaniha in vzvalovi človekova duševna stanja: strah (Leporello), nelagodnost, okrepitev, izčrpanost (Beethovnovi zadnji kvarteti), odločnost (Wotan), omahovanje, potolčenost, ohrabritev, krutost, mehkbobnost, razburjenost, pomiritev, presenečenje, pričakovanje; še več: prav tako zmore posredovati notranji odmev zunanjih dogodkov, ki je vsebovan v takih duševnih razpoloženjih. Ne more pa posredovati vzroka takih duševnih vzgibov in ne radosti zaradi premagane nevarnosti, ne nevarnost ali vrsto nevarnosti, ki je izzvala strah. Bržkone zmore prenesti stanje strastvenosti, ne pa tudi psihičnega odtenka, vrsto te strastvenosti, kot sta, denimo, zavist ali ljubosumje. Prav tako je zaman

poskušati v zvoke prestaviti moralne lastnosti, denimo, nečimrnost, modernost, ali celo hoteti z glasbo izpričati abstraktne pojme, kot sta resnica ali pravičnost. Si lahko zamislite kako naj bi glasba ponazorila revnega, vendar zadovoljnega človeka? Zadovoljstvo, ta duševni del bi še zmogli posredovati z glasbo, toda kje ostane siromaštvo, etični problem, ki je pri tem v ospredju: sicer ubog, vendar zadovoljen. Zadrega nastaja zato, ker je "ubožnost" oblika zemeljskega in družbenega stanja ter položaja, ki ju v večni harmoniji ni najti. Glasba pa je del vibrirajočega vesolja.

IV.

Napaka največjega dela novejše glasbeno-scenske umetnosti je v tem, da glasba želi ponoviti dogodke, ki potekajo na sceni, namesto da bi sledila svoji pravi nalogi, namreč, da bi izražala duševna stanja protagonistov v času prikazanih dogajanj na odru. Če oder želi ustvariti iluzijo nevihte, bo oko izčrpalo zaznavanje takega dogajanja. Vendar se skoraj vsi skladatelji trudijo opisati nevihto s toni, kar ni le nepotrebno in samo slabša ponovitev, temveč je tudi izneveritev lastne naloge glasbe. Osebo na odru bo nevihta bodisi duševno prizadela, ali pa bo, zaradi misli ki jo v tem hipu močnejše zaposlujejo, ostala neprizadeta. Nevihto lahko slišimo in vidimo brez pomoči glasbe; le-ta pa naj bi pojasnila tisto, kar se v času nevihte dogaja v človekovi duši, tisto česar ni mogoče ne videti ne slišati.

Na odru pa obstajajo tudi "vidljiva" duševna stanja, za katera naj bi se glasba ne menila. Vzemimo na primer gledališko situacijo,⁷ v kateri se vesela nočna družba prepevajoč oddaljuje in izginja pogledu v istem času, ko v ospredju, v tišini poteka ogorčen dvoboj. Tu bo glasba, s pesmijo, ki se nadaljuje, podaljšala prisotnost vesele, pogledu že skrite družbe. Tisto pa, kar počenjata dva v ospredju in kar pri tem občutita, je tako in tako, brez kakršne koli nadaljnje razlage, razpoznavno in glasba se - če govorimo v jeziku drame - ne bi smela udeležiti tega dogajanja, niti prelomiti tragičnega molka.

Sodim, da je pogojno opravičen modus stare opere, ki je razpoloženje dramsko razgibanega odra povzemala v zaključeni celoti (ariji) in tako omogočala, da izzveni v njej. Beseda in gibi so posredovali dramski potek dogajanja, kateremu je glasba sledila bolj ali manj skopo z recitativi.

Ko pa je bila dosežena točka umiritve, je glasba spet prevzemala glavno besedo. Tak postopek je manj "zunanji" in površen, kot bi danes želeli verjeti. Vendar je bila že spet toga oblika "arije" tista, ki je peljala v neresničnost izraza in propad.

Peta beseda bo na odru vedno ostala konvenca in zapreka resničnosti učinkovanja: da bi iz takega konflikta spodobno izplavali, moramo dogajanje, v katerem osebe agirajo pojoč, od vsega začetka pokazati kot neverjetno, neresnično, neprepričljivo. Le tako bo namreč ena nezmožnost in neverjetnost podprla drugo in bosta obe postali možni in sprejemljivejši.

Prav zato, ker je tako imenovani italijanski verizem vnaprej prezrl to najpomembnejše načelo in se ni menil zanj, ga štejem za nevzdržnega na glasbeni sceni.

Pri vprašanju o bodočnosti opere si moramo biti na jasnem o naslednjem: "V katerih trenutkih je glasba na sceni neizogibna?" Natančen odgovor se glasi: "Pri plesih, marših, pesmih in - pri vstopu nadnaravnega v dogajanje."

Torej, ena prihodnjih možnosti za glasbeni oder je ideja nadnaravne snovi. In še ena: ideja absolutne "igre", zabavnega vrveža v preoblekah in maskah, ideja odra kot očitnega in najavljenega pretvarjanja, ideja šale in nestvarnosti, kot nasprotij resnosti in resničnosti življenja. Takrat ne bo motilo, da si osebe pojoč zagotavljajo ljubezen ali izpričujejo sovraštvo, da padajo v melodičnem dvoboju, da pri patetičnih izbruhih držijo fermate na visokih tonih. Tedaj bo umestno in primerno, da se namenoma obnašajo drugače kot v življenju, namesto da bi (kot v naših gledališčih in posebno v operi) vse delali narobe - nehote.

Opera bi morala sprejeti in se polastiti nadnaravnega ali nenaravnega kot torišča dogajanj in občutkov, ki pripadajo, povsem naravno, le njej. Tako bi si ustvarila svet privida, ki odseva življenje bodisi v čarobnem ogledalu ali pa v ogledalu smeha; svet, ki zavestno želi ponuditi tisto, česar ne najdemo v resničnem življenju. Čarobno ogledalo za resno opero, ogledalo smeha za komično. V vse to pa naj bodo vpleteni ples, igra mask in čarovnije, da bi se gledalec v vsakem hipu zavedal ljubke laži in ga ne bi premagala skušnjava, da se jim vda in prepusti kot doživetju.

Tako kot umetnik, ko naj bi nekoga ganil, sam ne sme biti prizadet - ker bi sicer v danem trenutku izgubil oblast nad lastnimi sredstvi, - tako tudi gledalec, ki želi da bi ga gledališki učinek prevzel, nikakor ne sme dogajanja na odru imeti za stvarnost, sicer bi umetniški užitek splahnel na

človeško soudeležbo in sočustvovanje. Igralec naj "igra", ne pa doživlja. Gledalec naj ostane nezaupljiv in tako neoviran in neutesen v duhovnem sprejemanju in sladokusnosti.

Če bi izhajali iz takih predpostavk, bi lahko upali v bodočnost opere. Vendar se bojim, da nam bo prvo in najmočnejšo oviro pripravila publika sama. Dozdeva se mi namreč, da je publika do gledališča skoraj kriminalno razpoložena. Obstaja domneva, da večina obiskovalcev pričakuje od odra močno človeško doživetje prav zato, ker ga pogreša v lastnem povprečnem življenju; verjetno pa tudi zato, ker jim manjka poguma za spopade, po katerih hrepenijo. Oder pa jim zagotavlja in podarja takšne spopade brez spremljevalnih nevarnosti in hudih posledic, brez kompromitiranja in predvsem: brez navora. Publika namreč ne ve in ne želi vedeti, da mora pri sprejemanju umetnine polovico dela opraviti sprejemnik sam.

V.

V glasbi interpretacija izhaja iz tistih svobodnih višav, iz katerih je prispela glasba sama. Tam, kjer glasbi grozi nevarnost, da postane zemeljska, je dolžnost interpretacije, da glasbo dvigne in ji pomaga do njenega izvorno "lebdečega" stanja.

Notacija, zapis skladb, je najprej domiselna pomoč, da bi improvizacijo "ujeli", zabeležili in bi jo torej zmogli ponoviti. Vendar se ponovitev do prvotne improvizacije obnaša kot portret do živega modela. Poustvarjalec mora togost znakov ponovno razpreti in jih zganiti, spraviti v tek.

Zakonodajalci pa zahtevajo, da izvajalec posnema in obnovi togost znakov, ter spoštujejo izvedbo kot toliko bolj dovršeno, kolikor bolj upošteva znake.

Tisto, kar zaradi zapisa skladatelj nujno mora izgubiti od inspiracije, tisto, kar žrtvuje znakom,⁸ naj bi poustvarjalec obnovil in ponovno vzpostavil s svojo lastno inspiracijo.

Za zakonodajalce so znaki najpomembnejši; postajajo jim vse pomembnejši. Novo glasbo izpeljujejo iz starih znakov, ki jim nato pomenijo glasbo samo.

Če bi zakonodajalci imeli to moč, bi zahtevali, da ista skladba zveni vedno v enakem tempu ne glede, kdo jo igra in v kakšnih pogojih.

Vendar to ni mogoče; lebdeča in ekspanzivna narava božanskega otroka se temu upira, zahteva nasprotno. Vsak dan začenja drugače kot prejšnjega, a vendar vsakokrat z jutranjo zarjo. Veliki umetniki igrajo svoja lastna dela vsakič drugače; v hipu jih preoblikujejo, pospešujejo ali upočasnjujejo - tega ne bi mogli zapisati z znaki - vendar se vedno ravna po danostih in razmerjih "večne harmonije".

"Notacija" ("skripcija") me pripelje do transkripcije. Trenutno je pojem precej napačno razumljen, skoraj sramotilen in žaljiv. Pogosta nasprotovanja, ki sem jih izzval s "transkripcijami", in so v meni pogosto sprožala nespametno kritiko, so me privedla do tega, da si skušam razjasniti to vprašanje. Tisto, kar končno mislim o tem, je naslednje: vsaka notacija je hkrati transkripcija neke abstraktne ideje. V trenutku, ko se pero polasti misli, le-ta izgubi svojo izvirno podobo. Namen zabeležiti idejo pogojuje izbor tonalitete in taktovega načina. Oblikovna in zvočna sredstva, za katera se skladatelj mora odločiti, nato vedno bolj določajo pot in meje.

Enako se dogaja s človekom. Rojen nag in s še nedoločljivimi nagnjenji se odloča, ali pa je v določenem trenutku prisiljen odločiti se za izbor svoje življenjske poti. Četudi - tako pri ideji, kot pri človeku - marsikaj izvirnega, ker je neuničljivo, nadaljuje svoj obstoj, sta vendar od trenutka odločitve naprej že zreducirana na tip določenega razreda. Ideja postane kakšna sonata ali koncert, človek vojak ali duhovnik. To je priredba izvirnika. Korak od te do katere druge transkripcije je razmeroma kratek in nepomemben. Toda nasplošno je pozornosti deležna šele druga. Pri tem pa po navadi prezremo dejstvo, da transkripcija ne uničuje izvirnika, zato v odnosu nanj ne pomeni izgube.

Izvedba skladbe je prav tako nekakšna transkripcija in tudi ne bo - čeprav se morda obnaša dokaj svobodno - zamenjala izvirnika.

Glasbena umetnina namreč ostaja - enako preden je zazvenela in potem, ko je izzvenela - popolnoma nespremenjena in nedotaknjena. Hkrati je v času in zunaj časa, njen smisel je v tem, da nam zmore podati oprijemljivo predstavo sicer neoprijemljivega pojma idealitete časa.

Sicer pa večina Beethovnovih klavirskih skladb zbuja vtis transkripcije orkestrskih, večina Schumannovih orkestralnih del pa vtis "prevodov", predelav klavirskih del, kar v določenem smislu tudi so.

Variacijska oblika uživa, presenetljivo, pri večini "pravovernih" veliko spoštovanje in ugled. To je nenavadno zato, ker variacije - grajene na tuji

temi - pravzaprav prinašajo številne predelave, toliko nespoštljivejših, kolikor so bolj duhovite.

Tako torej priredba ni nič vredna, ker spreminja izvornik, predelava pa je vredna, čeprav se oddaljuje od izvornika.⁹

VI.

"Muzikalno" je pojem, ki ga uporabljajo Nemci in uporabe te besede, v enakem pomenskem smislu kot v nemščini, ne najdemo v nobenem drugem jeziku. To je tudi pojem, ki pripada Nemcem, ne pa splošni kulturi; njegova oznaka je napačna in neprevedljiva. "Muzikalno" je izpeljano iz muzike, enako kot "poetsko" iz poezije in "fizikalno" iz fizike. Če rečem: Schubert je bil eden najbolj muzikalnih ljudi, pomeni to prav enako kot če bi rekel: Helmholtz je bil eden najbolj fizikalnih ljudi. Muzikalno je tisto, kar zveni z ritmi in intervali. Omara je lahko "muzikalna", če je vanjo vgrajen ustrezen mehanizem.¹⁰ V primerjalnem smislu bi lahko "muzikalno" pomenilo tudi blagozvočno.

"Moji verzi so preveč muzikalni, da bi lahko prenesli še uglasbitev," mi je nekoč dejal znani pesnik.

"Spirits moving musically
to a lute's well-tunedlaw"

(Prikazni so se muzikalno pomikale ob lutnjini ubrani igri), je zapisal E.A.Poe; končno, povsem upravičeno govorimo o "muzikalnem smehu", ker zveni kot glasba.

V običajni in skoraj izključno nemški rabi pojma je muzikalni človek tisti, ki izpričuje svoj smisel za glasbo s tem, da pravilno razpoznavata in občuti tehnično stran te umetnosti. Pod tehniko razumem ritem, harmonijo, intonacijo, vodenje glasov in tematiko. Čim več odtenkov zmore nekdo v glasbi slišati ali reproducirati, za toliko bolj muzikalnega velja.

Glede na velik pomen, ki ga pripisujemo tem glasbenim kategorijam, je samoumevno, da je pojem "muzikalno" zelo pomemben. Potemtakem bi moral umetnik, katerega igra je najbolj dovršena, veljati za najmuzikalnejšega glasbenika. Ker pa pod "tehniko" mislimo le na mehanično

obvladovanje instrumenta, sta pojma "tehnično" in "muzikalno" sprevržena v nasprotji.

Nekateri so šli tako daleč, da so začeli celo glasbeno delo označevati kot "muzikalno"¹¹ ali pa o velikem skladatelju, kakršen je Berlioz, trditi, da ni dovolj muzikalen. "Nemuzikalnost" je največji očitek; prizadetega zaznamuje in ga naredi za izobčenca.

V deželi, kot je Italija, kjer je smisel za glasbene radosti splošen pojav, je tako razlikovanje odvečno, zato tudi v italijanščini ni te besede. V Franciji pa, kjer občutenje za glasbo ne živi v narodu, obstajajo glasbeniki in neglasbeniki. Od drugih, nekateri "aiment beaucoup la musique" ali pa "ils ne l'aiment pas". Le v Nemčiji je biti muzikalen stvar časti in pomeni ne le gojiti ljubezen do glasbe, temveč predvsem razumeti njena tehnična in izrazna sredstva ter spoštovati njene zakone.

Tisočero rok podpira lebdeče dete in dobrohotno nadzoruje njegove korake, da mu ne bi spodletelo in tako ostaja zavarovano pred resnim padcem. Toda tako mlado je še, a večno; čas njegove svobode bo napočil, ko preneha biti "muzikalno".

Čustvo je stvar morale in časti, enako kot je poštenje lastnost, ki si je nihče ne pusti odvzeti in ima svojo veljavo tako v življenju kot v umetnosti. In če zmoremo neobčutljivost v prid neki blesteči značajski lastnosti v življenju vendarle odpustiti, je čustvo v umetnosti postavljeno za najvišjo moralno kakovost.

Čustvo (v glasbi) terja dva sopotnika: okus in stil. Toda v življenju prav tako redko naletimo na okus, kot na globoko, pristno čustvo. Kar pa zadeva stil, njegovo je področje umetnosti. Vse drugo je le predstava o čustvu, ki ga pravzaprav reducirajo na solzavost in pretiranost, predvsem pa zahtevajo, naj bi bilo čustvo vidno. Biti mora poudarjeno, tako da ga vsakdo opazi, vidi in sliši. Pred očmi publike ga močno povečajo, projicirajo na platno, tako da vsiljivo, a nejasno miglja pred očmi; razglašajo ga, da bi ja predrlo do ušes tistih, ki so daleč od umetnosti; pozlatijo ga, da bi ga občudovali tisti, ki trpijo pomanjkanje.

Tudi v življenju izražamo čustva najpogosteje z besedami in izrazom obraza; redkejša in pristnejša je čustvo, ki učinkuje brez besed, najvrednejše pa je čisto čustvo.

Ponavadi štejemo za čustva: nežnost, bolečino in pretirano izraznost. Toda čudežni svet čustvenosti vključuje še marsikaj drugega! Zadržanost in obzirnost, požrtvovalnost, moč, dejavnost, potrpežljivost, velikoduš-

nost, radost in tisto vseobsežno inteligenco, iz katere čustvo pravzaprav izvira.

Nič drugače ni v umetnosti, ki odraža življenje, najizraziteje v glasbi, ki ponavlja življenjska čustva. Vendar se jim morata, kot rečeno, pridružiti okus in stil; le-ta ločuje umetnost od življenja.

Laik in umetnik-povprečnež si prizadevata za čustvo v malem, v detajlu, kratkosapno. Laiki, polumetniki in publika (a žal tudi kritiki) doživljajo čustvo v velikih razsežnostih kot pomanjkanje čustvenosti, ker vsi skupaj niso sposobni slišati večjih celot kot delov neke še večje celote. Čustvo je torej tudi ekonomija.

Sam torej razlikujem: čustvo kot okus, kot stil in kot ekonomijo. Vsako je celota in obenem tretjina celote. V njih in nad njimi učinkuje in gospoduje subjektivna trojica: temperament, inteligenca in instinkt ravnovesja.

Teh šest dejavnikov ustvarja krog tako subtilnih razvrstitev v pare in preplete, izpostavitve in samozatajevanja, gibanja in mirovanja, da si kaj bolj umetelnega sploh ni mogoče zamisliti.

Če je akord iz obeh trizvokov čisto uglašen in ubran, se čustvu sme pridružiti še domišljija. Če se opre na naštetih šest parametrov, se ne bo izpridila, enotnost elementov pa bo obrodila novo osebnost. Ta pa bo, podobno kot leča, sprejemala svetlobne vtise, jih nato na svoj način vračala v negativ, poslušalcu pa se bo pokazala pravilna slika.

V razmerju, v katerem okus sodeluje v čustvovanju, bo le-to, enako kot vse drugo, s časom spreminjalo svoje izrazne oblike. To pomeni, da v tem ali onem času dobi prednost ta ali ona stran čustva, ki jo tedaj enostransko izpostavljamo in negujemo. Tako je z Wagnerjem in za njim prišla na vrsto prenapeta čutnost. Skladatelji še vedno niso presegli njegovega načina "stopnjevanja" čustva. Vsakemu mirnemu začetku je sledilo podvizajoče se vzpenjanje. Wagner, ki je bil v tem nezasiten, ne pa tudi neizčrpen, je nujno moral najti izhod: po doseženem višku je začel znova počasi naraščati, da bi bil kmalu spet sredi mogočne gradacije.

Novi francoski skladatelji pa najavljajo ravno nasprotni postopek: njihovo čustvo je reflektivna čistost, morda še več, zadržana čutnost. Strmim Wagnerjevim planinskim stezam so sledile enolične ravnine temačnega dolgočasja. Tako se v čustvu, če ga vodi okus, oblikuje "stil".

Apostoli "Devete simfonije" so v glasbi odkrili pojem globine, ki še vedno ni izgubil svoje vrednosti; vsaj v germanskih deželah ne. Obstajata globina čustva in globina misli; slednja je literarna in je ni mogoče prenesti na zvoke. Nasprotno pa je globina čustva stvar duše in zato skladna z naravo glasbe.

Apostoli "Devete simfonije" poskušajo na poseben in ne docela natančen način oceniti globino te glasbe. Tako globina postaja širina in jo poskušajo doseči s težo in resnostjo. Po sledi miselnih asociacij naj bi jo izpričevalo preferiranje "globokega" registra in (kot sem uspel opaziti) vključevanje nekakšnega drugega, skritega, najpogosteje literarnega smisla. Četudi to niso edine značilnosti, so vsekakor najpomembnejše.

Vsak prijatelj filozofije bi globino čustva umeval kot tisto, kar čustvo izčrpava: popolno vtapljanje v neko razpoloženje. Kdor v pristni, veliki karnevalski situaciji ostane zlovoljen ali tudi samo ravnodušen za močno samosatiro spačenih obrazov ali krink, za silovito nebrzdanost v srečanju z zakoni in razpuščeno maščevalnost šale, - ta s svojim čustvom ni sposoben prodreti v globino.

Pri tem se znova potrjuje, da vsaka globina čustva korenini v popolnem prenikanju v vsako, tudi najpovršnejše razpoloženje, razcveta pa se v prepuščanju in vdajanju. Nasprotno pa se ustaljena predstava o globokem čustvu opira le na eno stran človekovih občutenj in jih poskuša specializirati.

V sloviti nabitnici iz "Don Giovannija" je več "globine" kot v marsikateri žalni koračnici ali notturnu. Globina čustva se izkazuje tudi tako, da ga ne zapravljamo na nepomembno in postransko.

Ustvarjalec naj nobenega prevzetega zakona ne sprejema v dobri veri in kot takega, svoje lastno delo naj že v naprej šteje za izjemo v odnosu do zakona. Za svoj lastni primer bi moral iskati in oblikovati ustrezen lastni zakon in ga - potem, ko ga je prvič izčrpno uporabil - spet uničiti, da prihodnjič ne bi zapadel v ponavljanja.

Naloga ustvarjalca je postavljati zakone, ne pa jim slediti. Kdor sledi danim zakonom, preneha biti ustvarjalec.¹² Razpoznavnost ustvarjalne sile je premo sorazmerna stopnji neodvisnosti od izročil. Hoteno privzemanje in ravnanje z zakoni ne more hliniti ustvarjalne sile, še manj jo zmore izzvati ali spodbuditi.

Resnični ustvarjalec si prizadeva za popolnost. S tem, ko jo usklajuje z lastno individualnostjo, nenamerno nastane novi zakon.

Rutina je zelo cenjena in jo pogosto zahtevajo; predvsem glasbeni uradniki. Toda prav dejstvo, da rutina v glasbi sploh obstaja in da glasbenikom celo pomeni enega od pogojev, ponovno dokazuje, kako ozke so meje naše tonske umetnosti. Rutina pomeni: sprejeti in uporabiti maloštevilne izkušnje in postopke v vseh danih primerih. Potemtakem gotovo obstaja presenetljivo število sorodnih primerov. Sam pa, nasprotno, rad sanjam o nekakšni umetniški praksi, v kateri bi bil vsak primer nov, vsak izjema! Kako brezmočna in zavrta bi bila tedaj vojska praktikov; končno bi se morali umakniti in se izgubiti. Rutina spreminja hram umetnosti v tovarno, uničuje ustvarjalnost. Ustvarjati namreč pomeni: ustvariti nekaj iz nič. Rutina pa se uspe razcvetati v posnevanju; je "poezija, ki ji lahko ukazujemo". Ker ustreza občestvu, vlada v gledališču, v orkestrih, med virtuozi, pri pouku. Človek bi rad zavpil: izogibajte se rutini, začnite vsakič, kot bi začneli prvič, kot da ničesar ne veste, le mislite in čutite!

Poglejte, milijoni napevov, ki bodo nekoč zazveneli, so bili od nekdanj pripravljeni, plavali so v etru, in z njimi milijoni drugih, ki jih nikoli ne bomo slišali. Dovolj je, da posežete po njih in v rokah boste imeli svet, morsko sapico, sončni žarek. Izogibajte se rutini, saj posega le po tistem, kar je v vaši sobi, vedno znova po istem; postali boste tako leni in neokretni, da se boste komaj dvigali iz naslonjača in boste posegali le po najbližjem. Milijoni napevov pa so od nekdanj na voljo in čakajo, da bi jih odkrili.

"Moja nesreča je, da nimam rutine", je nekoč pisal Wagner Lisztu, ko se mu je zapletlo in ustavilo pri komponiranju "Tristana". Toda Wagner se je slepil in slepil je tudi druge. Imel je preveč rutine, njegovemu skladateljskemu mehanizmu se je zataknilo in je zastal, čim je v njem nastal kak voz, ki bi ga lahko razvozlala le inspiracija. Wagner ga je končno sicer razrešil, takrat namreč, ko mu je uspelo rutino pustiti ob strani. Če pa zares ne bi imel nobene rutine, tega ne bi poudarjal s priokusom grenkosti.

Toda iz Wagnerjevega stavka v pismu pravzaprav odseva resnično umetniško zaničevanje rutine s tem, ko to manjvredno lastnost zanikuje pri sebi in namiguje, da mu jo pripisujejo drugi. Za ironično obupano držo se skriva samohvala. Zelo je nesrečen, da se mu je delo ustavilo, vendar se izdatno tolaži z zavestjo, da je njegov genij nad cenanim iztekanjem v rutino. Hkrati izpostavlja svojo skromnost s tem, ko boleče priznava, da ne obvlada splošno cenjene in k obrti sodeče ročnosti in spretnosti.

Njegov stavek je mojstrovina instinktivne zvitosti nagona samoohranitve, vendar nam dokazuje (in to je naš cilj), kako nepomembna je rutina za ustvarjalnost.

Naš tonski sistem je postal tako ozek, njegove izrazne oblike tako stereotipne, da trenutno ni nobenega znanega motiva, kateremu ne bi ustrezal nek drugi znani motiv, ki bi ga lahko igrali hkrati s prvim. Da se ne bi zgubljal v igračkanju,¹³ se bom vzdržal kakršnega koli zgleда.

Nenadoma, lepega dne, se mi je posvetilo: razvoj tonske umetnosti se lomi in propada na naših glasbenih instrumentih, razvoj skladatelja pa na študiranju partitur. Če naj bi "ustvarjanje", tako kot sem ga definiral, pomenilo "oblikovanje iz nič" (ničesar drugega niti ne more pomeniti), če naj bi se glasba (tudi to sem povedal) vrnila k izvornosti, namreč nazaj k svojem čistem bitju (to "nazaj" pa je pravzaprav "naprej"), če naj bi glasba odložila konvence in formule kot ponošeno obleko in zablestela v svoji lepi nagoti - vsa taka stremljenja ovirajo glasbena orodja. Instrumenti so trdno pogojeni s svojim obsegom, načinom zvenenja in izvajalskimi možnostmi, njihovih sto verig pa so okovi za sproščenega ustvarjalca.

Vsak skladateljev svobodni poskus poleta bo zaman; v najnovejših partiturah in tudi v tistih bližje bodočnosti, se bomo vedno znova srečevali s posebnostmi klarineta, trombona in violine, ki se ne morejo obnašati drugače, kot jim narekuje njihova omejenost.¹⁴ Dodajmo še prevzete oblike obnašanja instrumentalistov pri ravnanju z instrumenti, denimo pretirana vibrata violončel, oklevajoče nastope rogov, kratkosapno zadrego oboe, postavljaško okretnost klarinetov. Na tak način se tudi v novem in samostojnejšem delu vedno znova izoblikuje enaka zvočna slika, ki tudi najneodvisnejšega skladatelja obremenjuje in ovira s to nespremenljivostjo.

Morda pa znotraj teh meja vendarle še niso izkoriščene prav vse možnosti. Mogoče bi harmonska polifonija lahko ustvarila še marsikatero zvočne fenomene, toda na koncu poti, katere najdaljši del je že prehojen, prav gotovo čaka izčrpanost. Kam bomo nato usmerili svoj pogled, v katero smer storili naslednji korak?

Menim, da proti abstraktnem zvoku, sproščeni tehniki, proti tonski nezamejenosti. To naj bi bil cilj naših prizadevanj, ki naj bi nas pripeljali do deviškega novega začetka.

Rojeni ustvarjalec bo imel najprej negativno, veliko in odgovorno nalogo: osvoboditi se vsega naučenega, slišane in navidezno glas-

benega. Šele po dokončni izpraznitvi bo zmožel iz sebe priklicati na dan ponotranjeno asketsko zbranost, ki mu bo omogočila prisluhniti notranjem zvoku in dospeti do naslednje stopnje, ko bo zvok zmožel posredovati ljudem. Takega Giotta glasbenega preroda bo kronala posvetitev legendarne osebnosti. Prvemu razodetju bo sledilo obdobje religioznega glasbenega prizadevanja, v katerem ne bo prostora za obrtniško in cehovsko, saj bodo izvrševalci le nedvomno poklicani, posvečeni in izbrani. V tistem hipu bo zasvetil najpopolnejši razcvet, morda prvi v zgodovini glasbe človeštva. Vidim tudi, kako se začenja dekadenca, kako se kalijo čisti pojmi in prihaja do oskrunitve reda...

Taka je pač usoda tistih, ki prihajajo pozneje; mi, danes, pa smo jim podobni enako, kot je otroštvo podobno starosti.

Tisto, kar se v naši zdajšnji tonski umetnosti najbolj približuje njenemu prabitju, so pavze in fermate. Veliki umetniki interpretacije, improvizatorji, znajo izdatneje in popolneje izkoriščati tudi to izrazno sredstvo. Napeta tišina med dvema stavkoma, ki je v takšnemu okolju tudi sama glasba, daje slutiti večje daljave, kot to dopušča določnejši in zato manj elastični zvok.

Kar danes imenujemo naš "tonski sistem", so le "znaki", ingeniozni pripomoček, s katerim beležimo del omenjene večne harmonije; zakrnela žepna izdaja enciklopedičnega dela; umetna svetloba namesto sonca. Ali ste opazili, kako so ljudje začudeni ob sijajni razsvetlitvi kakšne dvorane? Nikoli ne bodo tako začudeni ob milijonkrat močnejšem siju opoldanskega sonca.

Tudi tu so znaki postali pomembnejši od tistega, kar naj bi označevali in kar lahko nakažejo.

Kako pomembne so "terca", "kvinta" in "oktava". Kako strogo razlikujemo "konsonance" od "disonanc", tudi tam, kjer disonanc sploh ne more biti! Oktavo smo razdelili na dvanajst medsebojno enako oddaljenih stopenj, ker smo si morali nekako pomagati, nato smo instrumente priredili tako, da nikoli ne moremo priti nad, pod ali med te stopnje. Posebno instrumenti s tipkami so tako temeljito izšolali naše uho, da nismo več sposobni slišati drugače kot le v kategorijah nečistosti. Narava pa je ustvarila neskončno stopenjskost! Kdo danes še kaj ve o tem?¹⁵ Znotraj te, na dvanajst delov razdeljene oktave, smo določili še zaporedje določenih razmikov, sedem po številu, in na njih utemeljili celotno našo tonsko umetnost. Kaj sem dejal, zaporedje? Dve taki zaporedji, durovsko in molovsko lestvico. In če enako zaporedje razmikov začnemo z neko

drugo od dvanajstih stopenj, dobimo povsem novo tonaliteto! Kako nasilno omejen sistem je povzročila prva zmeda,¹⁶ lahko preberemo v zakonikih; ne želimo tega tukaj ponavljati.

Poučujemo štiriindvajset tonalitet, dvanajstkrat po dve sedemtonski zaporedji, dejansko pa imamo na voljo le dve: durovsko in molovsko tonaliteto, drugo so le transpozicije. S posamičnimi transpozicijami hočemo slušno ugotavljati nastajanje različnih značajev, kar pa je prevara. V Angliji, kjer velja visoka uglasitev, igrajo znane skladbe za pol tona višje, kot so notirane, pri čemer pa se njihov učinek ne spremeni. Pevci zaradi lastnega udobja transponirajo svoje arije, vse drugo, kar je pred arijami ali jim sledi, pa se izvaja netransponirano. Pogosto skladatelji vokalnih skladb izdajajo svoje skladbe kar v treh različnih višinskih različicah, v vseh treh pa ostajajo skladbe enake.

Če nas z okna gleda znan obraz, je povsem vseeno, ali je okno v prvem ali tretjem nadstropju.

Če bi pokrajino, ki jo zre naše oko, lahko za več sto metrov zvišali ali znižali, s tem slika krajine ne bi ne izgubila ne pridobila.

Celotna tonska umetnost je utemeljena na dveh sedemtonskih zaporedjih, na durovski in molovski tonaliteti. Ena omejitev zahteva drugo. Vsaki od obeh so pripisali določen značaj, naučili so se in so učili slišati ju kot nasprotji ter sta s časom dosegli pomen simbolov. Dur in mol - maggiore e minore - zadoščanje in nezadoščanje, veselje in žalost, svetloba in senca. Harmonska simbola sta okvirila in zarisala izraz glasbe, od Bacha do Wagnerja in še naprej, do danes in pojutrišnjem.¹⁷ Mol uporabljajo z enakim namenom in učinkuje na enak način danes kot pred dvestotimi leti. Pogrebne koračnice danes ni več moč "komponirati", ker je že ustvarjena enkrat za vselej. Celo povsem neizobražen laik ve, kaj ga čaka, če zadoni - katera koli! - pogrebna koračnica. Celo laik že v naprej čuti razliko med durovsko in molovsko simfonijo.

Nenavadno je, da dur in mol občutimo kot nasprotji, ker imata oba enako obličje; enkrat bolj vedro, drugič resnobnejše; dovolj je le majhna poteza s čopičem, da se eno sprevrže v drugo. Prehod od enega k drugem je neopazen in lahkoten, dogaja se pogosto in naglo, oba začneta neopazno prehajati drug v drugega. Če pa spoznamo, da sta dur in mol le dvopomenska celota in da "štiriindvajset tonalitet" pomeni le enajstkratno transpozicijo prvih dveh, bomo z lahkoto spoznali enotnost našega tonskega sistema. Pojmi o sorodnosti in nesorodnosti odpadejo in

z njimi vsa zapletena teorija o stopnjah in razmerjih. Imamo eno edino tonsko vrsto, toda zelo borno in nezadostno.

"Enovitost tonskih vrst".

"Gotovo mislite, da so "tonaliteta" in "tonalitete" enake žarku in spektralnim barvam, ki ga tvorijo?"

Ne, ne mislim tako. Saj je vendar ves naš tonski sistem kot celota le del sestavnega delčka enega razcepljenega žarka sonca "glasbe" na nebu "večne harmonije".

Kolikor koli sta odvisnost o navadah in lenobna vztrajnost del človekove narave, toliko sta, po drugi strani, energija in nasprotovanje obstoječemu lastnosti vsega živega. Narava ima svoje zvijače in prelisiči ljudi, ki nasprotujejo napredku in spremembam. Narava neomajno napreduje in nezadržno spreminja, vendar tako enakomerno in neopazno, da ljudje opažajo le mirovanje. Šele pogled nazaj iz večje razdalje preseneti: pokaže jim namreč, da so bili prevarani.

Zato "reformator" pri ljudeh vseh časov izziva spotiko. Njegove spremembe se prikažejo preveč naglo in so preveč opazne. V primerjavi z naravo je reformator nediplomatski in njegove spremembe se uveljavijo šele tedaj, ko čas dohiti na svoj fini neopazni način in ujame svojevoljno storjen skok. V nekaterih primerih pa je reformator šel v korak s časom, dočim so drugi zaostajali. Treba jih je bilo siliti in bičati, da bi se odločili za skok čez zamujeno stezo. Menim, da sta durovska in molovska tonaliteta in njuni transpozicijski odnosi, da je ves "sistem dvanajstih poltonov" tak primer zaostajanja.

Da je intervale sedemtonskega zaporedja mogoče urediti (in stopnjevati) tudi drugače, so doslej občutili že mnogi. V posameznih primerih je to prišlo do izraza že pri Lisztu in nato v današnjih tendencah glasbenega razvoja. Iz takih poskusov spregovarjajo zagnanost, hrepenenje in nadarjeni instinkt. Menim pa, da se ni oblikovala zavestna in urejena predstava o tem razvitejšem izrazu.

Poskusil sem osvojiti vse možnosti stopnjevanja sedemtonskega zaporedja in s pomočjo zviševanja oz. zniževanja mi je uspelo postaviti 113 različnih lestvic. Te lestvice (znotraj oktave C-C) zajemajo največji del znanih "štiriindvajsetih tonalitet", poleg teh pa še številne nove tonske sisteme svojskega značaja. S tem pa zaklad še vedno ni izčrpan, saj se ponuja še možnost "transpozicije" vsake od stotrinajstih lestvic, pa tudi mešanje dveh (zakaj ne tudi več?) takšnih tonskih sistemov v harmoniji in melodiji.

Lestvica *c-des-es-fes-ges-as-b-c* zveni že bistveno drugače kot *des-mol* lestvica, če predpostavimo, da je *c* njen osnovni ton. Če ji dodamo še običajni C-dur kvintakord kot harmonsko osnovo, dobimo povsem novo harmonsko občutenje. Če isto lestvico izmenično opremo na kvintakorde *a-mola*, *Es-dura* in *C-dura*, bomo slušno doživeli najprijetnejša presenečenja nad čudnimi blagozvočnimi učinki. Toda kam bi zakonodajalec uvrstil tonska zaporedja, kot so: *c-des-es-fes-g-a-h-c*, ali *c-des-es-f-ges-a-h-c*, dalje *c-d-es-fes-ges-a-h-c*, *c-des-e-f-ges-a-b-c*, ali celo *c-d-es-fes-g-ais-h-c*, *c-d-es-fes-gis-a-h-c*, *c-des-es-fis-gis-a-b-c*?

Takoj ni mogoče spoznati, kakšna bogastva harmonskega in melodičnega izraza se s tem razpirajo ušesu. Na prvi pogled pa je vendar mogoče sprejeti in prepoznati dejstvo, da gre za nedvomno številne nove možnosti.

S to predstavitvijo naj bi bila dokončno utemeljena enotnost tonalitete, kaleidoskopično razmejevanje dvanajstih poltonov v prostoru, ki ga s treh strani določajo okus, občutenje in namen: bitje sedanje harmonije.

Sedanja harmonija pa to ne bo več dolgo; vse namreč naznanja preobrat in naslednji korak proti "večni" harmoniji. Še enkrat spomnimo, da je v njej stopnjevanje znotraj oktave neskončno in poskusimo se vsaj malo približati tej neskončnosti. Tretinoton že nekaj časa trka na naša vrata, mi pa še vedno nočemo slišati njegovega glasu. Kdor je, kot sem storil sam, poskusil z njim vsaj skromno eksperimentirati - čeprav le z grlom ali s pomočjo violine, - tako, da je v cel ton poskusil vstaviti dva medsebojno enako oddaljena medtona, kdor je izuril uho in ga ciljno usmeril, ta bo spoznal, da so tretinotoni povsem samostojni intervali izrazitega značaja in da jih ni mogoče zamenjati z razglašeni poltoni. To je pretanjena kromatika, ki je - tako se dozdeva - utemeljena v celotonski lestvici. Če bi jo uvajali neposredno, bi zanikali poltone, izgubili bi "malo terco" in "čisto kvinto". Takšna izguba pa bi bila težja od sorazmernega dobička novega "osemnajstretinotonskega sistema".

Vendar ne vidim nobenega razloga, da bi se zaradi tega sistema morali odpovedati poltonom. Če ob vsakem celem tonu obdržimo polton, dobimo drugo sosledje celih tonov, ki je za pol tona višje od prvega. Če to drugo vrsto celih tonov razdelimo na tretinotone, bomo vsakem tretinotonu spodnje vrste pridružili ustrezní polton iz zgornje. Tako nastaja pravzaprav šestinotonski sistem. Zanesljivo se bodo nekoč uveljavili tudi šestinotoni. Toda tonski sistem, ki sem ga pravkar razvil in predstavil, bi

moral uho najprej napolniti s tretinotoni, pri čemer pa naj se ne odreče poltonom.

c	cis	des	d	dis	es	e	fis	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	als	ces
C	Cis	Des	D	Dis	Es	E	Fis	Fes	F	Fis	Ges	G	Gis	As	A	Als	Ces

Naj povzamem: postavimo bodisi dve vrsti tretinotonov v medsebojnem razmiku enega poltona ali tri običajne dvanajsttonske poltonske vrste vsakič v razmiku ene tretjine tona. Da bi jih lažje razlikovali, jih poimenujmo takole: prvega C, oba naslednja tretinotona Cis in Des; prvi polton (mali) = c, oba naslednja tretinotona cis in des; predložena tabela pojasnjuje vse, kar še manjka.

Vprašanje notacije štejem za postransko. Pomembno in grozeče pa je vprašanje, kako in na čem naj bi te tone izvajali. Po srečnem naključju sem prav v času, ko je nastajalo to delo, prejel novico iz Amerike, ki to vprašanje rešuje zelo preprosto. Gre za izum dr. Thaddeusa Cahilla.¹⁸

Kakšna lepa pričakovanja in sanjski obeti se porajajo za prihodnost! Kdo še ni "lebdel" v sanjah in bil trdno prepričan, da so sanje resničnost? Začnimo z vračanjem glasbe k njeni prabiti; osvobodimo jo od arhitektonskih, akustičnih in estetskih dogm; pustimo ji, da bi bila čista iznajdba in občutenje, v harmonijah, oblikah in zvočnih barvah (iznajdba in občutek nista namreč le posebna pravica melodije); pustimo ji, da sledi mavrici in tekmuje z oblaki v lomljenju žarkov; naj ne bi bila nič drugega kot narava, ki odseva v človekovi duši in jo od tam zopet odseva nazaj. Končno, glasba je zveneči zrak in dosega čez zrak; v samem človeku je pravitako univerzalna in popolna kot v vesolju, saj se lahko strne in razlije, pri tem pa ne izgublja na intenzivnosti.

V svoji knjigi "Onstran dobrega in zla" piše Nietzsche: "Svetujem vsakovrstno previdnost v odnosu do nemške glasbe. Vzemimo, da nekdo ljubi jug, kakor ga ljubim sam, kot veliko šolo ozdravitve v duhovnem in čutnem smislu, kot nebrzdano sončnost in ozarjenost, razprostranjeno nad samovšečnim in samopašnim obstojem: človek se mora naučiti previdnosti v odnosu do nemške glasbe, ki, ko pokvari njegov okus, obenem uniči tudi njegovo zdravje.

Takšen južnjak, ne po izvoru temveč po prepričanju, bo moral - če sanja o bodočnosti glasbe - sanjati tudi o njeni odreditvi od severa; pris-

luhniti bo moral zvoku globlje, silovitejše, morda tudi hudobnejše in skrivnostnejše glasbe, nadnemške glasbe, ki ne bo izzvenela, zvenela in zbledela pri pogledu na modro, poželjivo morje in sredozemsko svetlobo neba, kot to praviloma dela vsa nemška glasba; prisluhniti bo moral nadevropski glasbi, ki bo ostala resnična tudi pred razkošno obarvanimi puščavskimi sončnimi zahodi, katere duša je v sorodstvu s palmami in blizu lepim, samotnim divjim zverem.

Predstavljam si glasbo, katere očarljivost bi bila v tem, da ničesar več ne ve o dobrem in zlu,¹⁹ čez katero le tu in tam preleti kakšna zlata senca nežne slabosti: umetnost, ki bi le iz velike daljave opazovala, kako se ji približujejo barve moralno zahajajočega, skoraj nerazumljivega sveta in bi bila dovolj gostoljubna in globoka, da bi take pozne begunce lahko sprejela..."

Tolstoj pa je v "Luzerni" krajinski vtis prevedel v občutenje glasbe: "Nobene ravne črte, nobene neskaljene, čiste barve, nobene točke miru, ne na jezeru, niti v gorah, niti na nebu; - povsod gibanje, nepravilnost, poljubnost, večstranskost in nenehno prežemanje senc in črt, v vsem tem pa mir, mehkoča, harmonija in lepota kot nujnost."

Ali bomo sploh kdaj dosegli tako glasbo?

"Ne dosežejo vsi nirvane; toda tisti, od vsega začetka nadarjen, ki spozna vse, kar je treba spoznati, preživi, kar je treba preživeti, zapusti, kar je treba zapustiti, razvije, kar je treba razviti, uresniči, kar je treba uresničiti; ta bo dosegel nirvano!²⁰ (Kern: Zgodovina budizma v Indiji)

Če je nirvana cesarstvo "onkraj dobrega in zla", je tukaj zarisana pot do nje, do njenih vhodnih duri, do ograje, ki deli človeka od večnosti - ali pa se odpira zato, da bi spustila tisto, kar je minilo. Onkraj vrat je slišati glasbo. Ne glasbeno umetnost.²¹ Morda bi morali tudi sami najprej zapustiti zemljo, da bi jo slišali. Vendar se bodo duri odprle le potniku, ki se je na svoji poti znal osvoboditi okovja.

Opombe

¹ Kljub temu se, v okusu in lastnostih, vedno znova obnavljajo in pomlajujejo.

² "Tradicija" je mavčna posmrtna maska. Potem, ko so jo več let v roke jemali mnogi obrtniki, lahko o njeni podobnosti originalu samo še ugibamo.

³ Recitativi v njegovih pasijonih so "človeško govorni" in ne "pravilno deklamirani".

⁴ Želel bi poudariti naslednje najznačilnejše poteze Beethovnovе osebnosti: poetski zamah, močno človeško čustvo (iz katerega izhaja njegova revolucionarna miselnost) in naznanilo moderne nerove. Te značilnosti so prav gotovo v nasprotju s "klasikom". Razen

tega Beethoven ni "mojster" v Mozartovem pomenu, ali podobno kot pozni Wagner; njegova umetnost je namreč oznanilo ene večje, še neizpopolnjene umetnosti.

⁵ "...Beethoven, dont les esquisses thématiques ou élémentaires sont innombrables, mais qui, sitôt les thèmes trouvés, semble par cela même en avoir établi tout le développement." (Vincent d'Indy: "César Franck") "Beethoven, s svojimi neštevilnimi tematskimi ali rudimentarnimi skicami, ki pa je, takoj, ko je našel teme, prav z njimi utemeljil ves razvoj."

⁶ Primerjaj poznejše misli o pojmu "globina".

⁷ Situacijo iz Offenbachovih "Hoffmanovih pripovedk".

⁸ E.T.A.Hoffmann, ki se mi tu ponuja kot zgled, skoraj tragično priča, kako notacija vpliva na stil, kako vklenja fantazijo, močno določa "formo", iz katere nato izhaja "konvencionalnost" izraza. Domišljijiski miselni svet tega nenavadnega človeka, ki je sanjsko razlit in transcendentalno hipertrofiran, kot to pogosto na neponovljiv način dokazujejo njegovi spisi, bi moral (tako bi lahko sklepali) v tonski umetnosti, ki je po sebi sanjska in transcendentalna, najti najpristnejši jezik in izraz. Tančico mistike, notranje ječanje narave, grozo nadnaravnega, temačno nedoločenost spečebudnih sil, vse tisto, kar je znal tako učinkovito opisati že z natančnimi besedami. Vse to bi moral - tako bi domnevali - dokončno oživotvoriti šele z glasbo. Če pa primerjamo Hoffmannovo najboljšo skladbo z njegovim najslabšim literarnim izdelkom, bomo z obžalovanjem ugotovili, da je prevzeti sistem taktnih načinov, period in tonalitet - kateremu je običajni, uporabni operni stil njegovega časa dodal svoje - iz pesnika naredil filistra. Da pa je imel pred očmi drugačen glasbeni ideal, lahko razberemo iz mnogih in pogosto odličnih pripomb pisatelja samega. Med njimi se naslednja najbolj približuje načinu mišljenja v tej knjižici: "Poveljujoči svetovni duh nenehno priganja naprej, le naprej; izginule podobe se nikoli več ne vrnejo takšne, kot so hodile skozi življenje. Toda resnica je večna in neminljiva; prekrasna duhovna skupnost veže v skrivnostno skupnost preteklo, sedanje in bodoče. Duh starih velikih mojstrov je še vedno živ; pesmi še niso izzvenele: le da jih v hrupu in bučanju razposajenega divjanja, ki nas je preplavilo, ne slišimo in ne prepoznavamo. Ko bi vsaj čas izpolnitve naših upanj ne bil več daleč in bi zaživel čisto, v miru in radosti, glasba pa bi tedaj lahko krepko razširila svoje serafinske peruti in znova poletela v onstranstvo, ki je njena domovina in iz katerega se v nemirna človekova nedra zlivata tolažba in mir." (E.T.A.Hoffmann: "Serafionovi bratje")

⁹ Avtorjeva uvodna beseda k berlinskemu koncertu, novembra 1910, vsebuje med drugim naslednje stavke: "Če hočemo bistvo priredbe odločilno dvigniti v obeh poslušalca in ji pomagati do umetniške časti, je dovolj omeniti Johanna Sebastiana Bacha. Bil je eden najplodovitejših predelovalcev lastnih in tujih skladb, bil je namreč organist. Od njega sem se naučil resnice, da dobra, velika, univerzalna glasba ostane takšna, ne glede na sredstva, v katerih se je oznanila. Naučil me je tudi druge resnice: da imajo različna sredstva različne - njim lastne - jezike, v katerih enako vsebino oznanjajo v vedno novih razlagah." - "Tistega, kar je človek zalotil na Zemlji, ne more ustvariti, temveč le obdelati." Upoštevajmo tudi dejstvo, da mora vsaka predstava o operi v gledališču - delno namenoma, delno zaradi slučajnosti, ki jih v izvedbo vnašajo tako številni soudeleženi elementi - postati priredba. Še nikoli nisem na odru doživel uprizoritve Mozartovega "Don Giovannija", ki bi bila podobna drugi. Zdi se, da režiser tukaj, enako kot v "Čarobni piščali", svoje častihlepje zadovoljuje tako, da prizore in posamična dogajanja vedno znova spreminja in prestavlja. Prav tako nisem (žal) nikoli slišal, da bi se politika postavila po robu prevodu "Don Giovannija" v nemščino; čeprav so prevodi nasploh (še prav posebno pa ta mojstrovina, v kateri sta besedilo in glasba popolnoma zlita) najdvojnjejše priredbe.

¹⁰ Edini ljudje, ki bi jih lahko opredelili kot muzikalne, bi bili pevci, ker sami zvenijo. Glede na to bi lahko vzeli klovna, ki s pomočjo trika izvaja tone, čim se ga dotaknemo, za imitatorja muzikalnega človeka.

¹¹ "Te skladbe so tako muzikalne", mi je nekoč dejal violinist o štiriročni skladbici, ki je bila zame povsem nepomembna.

¹² "Tisti, ki nekomu sledi, ga ne prehitil" - je baje dejal Michelangelo. Nek talijanski rek pa še bolj drastično govori o koristni uporabi "kopij".

¹³ S prijateljem sva nekoč za šalo ugotavljala, koliko popularnih skladb je oblikovanih po shemi 2. teme v Adagiu Devete simfonije. V hipu sva naštel kakšnih petnajstih analogij iz najrazličitejših glasbenih žanrov, med njimi tudi iz najnižje umetnosti, celo zglede pri Beethovnu samemu. Je mar tema finala Pete kaj drugega kot tema, s katero pričinja Allegro Druge? Ali kot glavni motiv Tretjega klavirskega koncerta, tokrat v molu?

¹⁴ Prav to občudujem pri Beethovnu, namreč, da od vseh "modernih" glasbenikov najmanj popušča zahtevam instrumentov. Nasprotno, Wagnerju ne velja odrekati da je uvedel in zaznamoval "trombonski stavek", ki je po njem zavzel stalno mesto v partiturah.

¹⁵ "Izenačena dvanajsttonska temperatura, teoretično pojasnjena že okoli leta 1500, načelno pa vzpostavljena šele malo pred letom 1700 (to je storil Andreas Werkmeister), deli oktavo na dvanajst enakih delov (poltonov, odtod "sistem dvanajstih poltonov") in tako nastajajo srednje vrednosti, zaradi katerih noben interval ni intoniran zares čisto. Zato pa je vse sprejemljivo uporabno." (Riemann, Glasbeni leksikon) Tako smo, zahvaljujoč Andreasu Werkmeisterju, temu obrtniku v umetnosti, dobili "sistem dvanajstih poltonov", sestavljen iz samih nečistih, vendar sprejemljivo uporabnih intervalov. Toda, kaj je čisto in kaj nečisto? Naše uho sliši razglašen klavir s "čistimi in sprejemljivimi" intervali kot nečistega. Diplomatski dvanajsttonski sistem je svojevrstni zasilni pripomoček in vendar si prizadevamo za ohranitev njegove nepopolnosti.

¹⁶ Imenujejo jo "nauk o harmoniji".

¹⁷ Tako sem pisal leta 1906. Deset let, kolikor je preteklo od tedaj, je le nekaj storilo za vzgojo našega ušesa.

¹⁸ Sv. Ray Stannard Baker, Nova glasba za stari svet. Dinamofon dr. Thaddeusa Cahilla, izredni električni izum za izvajanje znanstveno popolne glasbe, *Mc. Clure's Magazine*, julij 1906, XXVII, št.3. G. Baker poroča o tem transcendentalnem proizvajalcu tonov naslednje: "...Spoznanje o nepopolnem proizvajanju tona pri vseh instrumentih je iniciralo dr. Cahillova razmišljanja. Na zanesljivost vsakega instrumenta vplivajo material, indispozicija, temperatura in podnebne okoliščine. Pianist izgubi oblast nad zamirajočim zvokom strune od trenutka, ko se je dotaknil tipke. Na orglah glasbenikovo občutenje ne more ničesar spremeniti pri zvonečem tonu. Dr. Cahill je razvil zamisel instrumenta, ki bi instrumentalistu omogočal absolutno kontrolo nad vsakim tonom in njegovim izrazom. Vzoroval se je pri Helmholtzovih teorijah, ki so ga poučile, da so razmerja števila in jakosti zgornjih tonov proti osnovnem tonu odločilna za značaj zvenenja različnih instrumentov. Nato je ob napravi, ki je emitirala osnovni ton, konstruiral še dodatne naprave, od katerih je vsaka proizvajala po enega od zgodnjih tonov, tako da je zmožni te tone v poljubnem številu in jakosti dodajati osnovnem tonu. Na ta način je vsak zvok lahko pridobil najraznovrstnejše karakterje, njegov izraz je bilo možno najbolj občutljivejše dinamično uravnati, jakost pa je bilo možno stopnjevati od skoraj neslišnega pianissima do neznosne jakosti. Ker se z instrumentom ravna s pomočjo klaviature, ostaja ohranjena možnost, da instrument sledi svojskosti umetnika. Vrsto takih klaviatur, na katere igra več glasbenikov, je možno sestaviti v orkester. Gradnja instrumenta je izjemno zahtevna in draga, v njegovo praktično vrednost pa lahko po pravici podvomimo. Kot posrednika za nihaje med električnim tokom in zrakom

je izumitelj izbral telefonsko diafragmo. Ta posrečen domislek je omogočil odpošiljanje zvokov z enega središča na vsa, tudi zelo oddaljena, mesta, ki so z njim povezana s pomočjo žic. Uspešni eksperimenti so pokazali, da se na tej poti ne izgubljata ne kvaliteta (čistost) ne jakost tonov. Prostor, v katerem se te povezave dogajajo, čarobno in z lahkoto izpolni zvok, znanstveno izpopolnjen in stanovit. Poročilu, iz katerega črpam te podatke, so priložene avtentične fotografije naprave, ki odstranjujejo vsak dvom o realnosti te skoraj neverjetne stvaritve. Naprava ima videz kakšnega strojarniškega prostora. Ta obsežna naprava omogoča pretvarjanje električnega toka v točno izračunano število nihajev. Glede na to, da je tonska višina odvisna od števila nihajev in se aparat lahko "naravna" na vsako zaželeno število, ki korespondira s kazalcem enega kvadranta, se s pomočjo enostavnega vzvoda lahko dobi neskončna razdelitev oktave. Le natančno in dolgotrajno eksperimentiranje in nadaljevanje vzgoje ušesa bosta to nenavadno gradivo podredila nastopajoči generaciji in umetnosti."

¹⁹ Nietzsche je tu zapadel v protislovje; prej je sanjal o neki "hudobnejši" glasbi, zdaj pa razmišlja o glasbi, ki "ničesar več ne ve o dobrem in o zlu"; - vendar ga navajam zaradi dokončnega smisla.

²⁰ Kot po dogovoru mi v teh dneh (1906) piše g. Vincent d'Indy: "...laissant de côté les contingences et les petites choses de la vie pour regarder constamment vers un idéal, qu'on ne pourra jamais atteindre, mais dont il est permis de se rapprocher."

²¹ Zdi se mi, da sem nekje prebral, da je Liszt svojo Dante simfonijo omejil na dva stavka "Pekel" in "Vice" zato, "ker naša tonska govorica ne zadošča za oris blaženosti raja."

Prevod besedila, ki ga je leta 1974 objavil založnik Suhrkamp na osnovi druge, razširjene, nemške izdaje Busonijevega "Osnutka", tiskane leta 1916 v Leipzigu. (Prva, italijanska objava je iz leta 1907.)

MANIFEST GLASBENIKOV FUTURISTOV

Moje besede merijo na mlade. Na tiste, ki me bodo morali poslušati in me bodo mogli razumeti. Zgodí se, da se nekdo rodi star, ogabna prikazen preteklosti, tajnocvetka, nabrekla od strupov; takim strašilom ne namenjam ne besed ne misli, le ukaz: *konec*.

Oznanjam se mladim, vedno željnim novega, sedanjega, živega.

Ti naj mi torej, zaupljivi in drzni, sledijo po poteh bodočnosti, na katera so že pred menoj slavnostno stopili moji, naši junaški bratje, pesniki in slikarji futuristi, lepi v nasilnosti, uspešni v uporništvu in obsijani z genijem ustvarjalne vneme.

Kot past za mlade in umetnost životarijo liceji, konzervatoriji in akademije za glasbo.

V teh razsadnikih impotence magistri in profesorji, slavni slaboumniki negujejo in ovekovečajo tradicionalizem ter preprečujejo vsako prizadevanje za razširitve in obnovitve na glasbenem področju.

Odtod previdno zatiranje in omejevanje vsakega sproščenega in pogumnega namena in nagiba; nenehna sramotitev viharno vročekrvne inteligence; brezpogojna podpora povprečnosti, ki zna posnemati in laskati; onečaščanje slavnih velikanov glasbene preteklosti, kot zahrbtno orožje žalitve porarajočega se genija; omejitev učne snovi na puhli akrobatizem, ki se zvija v krčih dolge agonije zastarele, pravzaprav že mrtve kulture.

Mladi glasbeni talenti, ki hirajo in propadajo na konzervatorijih, upirajo svoj pogled v očarljivo slepilo glasbenega gledališča, ki je pod pokroviteljstvom velikih založnikov. Zaradi pomanjkanja idejne in tehnične osnove večinoma končajo svojo pustolovščino več kot slabo; redki doživijo izvedbo svojega dela, večina mora seči v žep, da bi bila deležna kmalu pozabljenega kupljenega uspeha ali pa vljudne strpnosti.

Simfonična glasba, kot zadnje pribežališče, pričaka propadle operne skladatelje, ki v lastno obrambo napovedujejo zlom opere kot nesmiselne in neglasbene oblike. Po drugi strani pa sami potrjujejo običajno obtožbo da Italijani niso rojeni simfoniki in tako dokazujejo svojo nesposobnost tudi v tej najplemenitejši in vitalni glasbeni zvrsti. Vzrok za njihov dvojni

poraz pa je eden in isti: ne kaže ga iskati v zvrsteh opere in simfonije, ki sta - čeprav predmet nenehnega obrekovanja - povsem nedolžni, marveč v njihovi impotenci.

V svojem vzponu se poslužujejo znane prevare, ki ji pravimo "dobro narejena glasba" in je ponaredba prave in velike glasbe, "vzorec brez vrednosti", prodan občinstvu, ki se prostovoljno pusti slepiti.

Redki srečneži, ki so si - po mnogih odpovedih - uspeli pridobiti zaščito pomembnih založnikov, na katere so vezani s slepilnimi in poniževalnimi pogodbami brez dobička, predstavljajo razred hlapcev, neumnežev in prodanih strahopetcev.

Veliki založniki-trgovci nemoteno vladajo: glasbenemu gledališču predpisujejo gmotne omejitve, kot nedosegljive in neprekosljive vzorce navajajo manjvredne, rahitične in prostaške opere Giacoma Puccinija in Umberta Giordana.

Založniki plačujejo pesnike, ki zapravljajo čas in pamet, da bi - po receptih grotesknega slaščičarja, ki mu je ime Luigi Illica - pripravili tisto smrdljivo torto, ki jo nato poimenujejo "operi libreto".

Založniki zavržejo vsako opero, ki po naključju prekaša raven povprečnosti. Z monopolom izkorišajo in širijo teren svojim izdelkom in ščitijo njihovo uveljavljanje pred kakršnimi koli poskusi zoperstavljanja ali upora.

Založniki si jemljejo pravico oblikovati in ščititi okus občinstva in ob njegovi sokrivdi obujajo - kot zgled in opomin, v ozračju solzavosti in splošnega ganotja - našo zahtevo po monopolu nad melodijo, belcantom in vedno prenapeto italijansko opero, ki je resnično težak, okoren in dušič golšavi izrastek našega naroda.

Pietro Mascagni, ki so ga založniki sprva ustvarili, je edini dokazal, da ima dovolj poguma in moči za zoperstavitev umetniškim tradicijam, založnikom, prevaranemu in razvajanemu občinstvu. Z osebnim zgledom je, prvi in edini v Italiji, razkril sramotnost založniških monopolov, podkupljivost kritike in je pospešil osvobajanje iz verig strahovlade trgovskega in diletantskega duha v glasbi. Prav genialno je obnovil harmonsko in lirično stran opere, čeprav mu je ni uspelo popolnoma osvoboditi tradicionalnih oblik.

Sramota in blato, ki sem ju povzemajoče razkril, sta resnična podoba preteklosti Italije v njenem razmerju do umetnosti in običajev sedanjosti: industrija mrtvih, kult pokopališč, izsušitev življenjskih virov.

Futurizem, upor življenja, intuicije in čustva, nebrzdana in silovita pomlad napovedujejo neizprosno vojno doktrini, posamezniku in dejavnosti, ki ponavlja, podaljšuje ali povečuje preteklost na škodo

bodočnosti. Oznanja osvojitve nemoralne svobode dejavnosti, vesti in mišljenja; razglašajo, da je umetnost *nesebičnost, junaštvo, prezir do lahkih uspehov*.

Razobešam rdečo zastavo futurizma, naj plapola na prostem, pod svetlim soncem. Pod njen plameneči simbol kličem vse mlade skladatelje, katerih srce in pogum sta pripravljena ljubiti in se bojevati, katerih razum je sposoben za snovanja, čelo pa čisto in nedotakljivo za podlosti.

Na ves glas vpijem, da sem radosten, ker se čutim svobodnega, brez kakršnega koli okova tradicije, brez dvomov, oportunitizma in nečimrnosti..

Zavračam naslov *maestro* kot oznako za enakost v povprečnosti in neznanju ter potrjujem svoj navdušen pristop k futurizmu.

Balilla Pratella
glasbenik

Marinettijev Futuristični manifest (objavljen 20.2.1909 v pariškem časopisu "Le Figaro") je sprožil pravo verižno reakcijo: številne svetonzorsko-politične manifeste na različnih umetniških področjih, ki so konstitutivnega pomena za avantgardno umetniško produkcijo.

Francesco Balilla Pratella je avtor treh "glasbenih manifestov": najprej je leta 1910 objavil "Manifesto dei musicisti futuristi" (zgornje besedilo), nato leta 1911 "Manifesto tecnico della musica futurista" (ki v tej zbirki sledi gornjemu), nato pa še leta 1912 "La distruzione della quadratura".

Poudarki vseh treh manifestov se navezujejo na Busonijev "Osnutek nove estetike glasbe".

TEHNIČNI MANIFEST FUTURISTIČNE GLASBE

1. Melodijo si moramo predstavljati kot *sintezo harmonije* ob upoštevanju harmonskih oznak: *dur, mol, zvečan in zmanjšan interval* kot posamičnih primerov enovitega kromatično-atonalnega modusa.
2. Enhomonijo moramo šteti za sijajno pridobitev futurizma.
3. Uničiti moramo prevlado meščanskega plesnega ritma in ga šteti za sestavni del svobodnega ritma; enako kot je ritem enajsterca lahko sestavina kitice nevezanih, svobodnih verzov.
4. S spojitvijo harmonije in kontrapunkta moramo ustvariti absolutno polifonijo, ki je doslej ni še nihče tvegal.
5. Obvladati moramo vse izrazne, tehnične in dinamične vrednosti orkestra in gledati na instrumentacijo s stališča zvočnega univerzuma v nenehnem gibanju kot na enovitost, v kateri se dejansko povezujejo vsi njeni deli.
6. Glasbene oblike izvirajo iz čustvenih ustvarjalnih nagibov in so odvisne od njih.
7. Simfonične oblike ne smemo istovetiti s tradicionalnimi, preteklimi in pokopanimi simfoničnimi vzorci.
8. Gledališko delo moramo zasnovati kot simfonično obliko.
9. Brezpogojno moramo zahtevati, da skladatelj ustvari tudi dramatično ali tragično pesnitev, ki je podlaga njegovi glasbi. Simbolično dogajanje pesnitve mora spodbuditi glasbenikovo domišljijo, iz katere bo razvijal pasionantne motive. Če bi verze napisal kdo drug, bi bil glasbenik prisiljen sprejeti njegove ritme v svojo glasbo.
10. S pomočjo svobodnega verza moramo vzpostaviti merilo za uravnavanje poliritmične svobode.
11. V glasbo moramo vključiti vse novosti, ki pod poveljevanjem človekovega uma in zaradi številnih znanstvenih odkritij nenehno spreminjajo naravo.

V duh glasbe moramo vključiti duh množic, velikih industrijskih gradbišč, vlakov, avtomobilov, letal. Velikim osrednjim motivom glasbene pesnitve moramo dodati sedanjo vodilno vlogo stroja in zmagoslavno kraljestvo elektrike.

V Milanu, 11. marca 1911.

Balilla Pratella
glasbenik

UMETNOST HRUPOV

Dragi Balilla Pratella, veliki futuristični skladatelj,

ko sem v do zadnjega kotička napolnjeni dvorani rimskega Teatro Costanzi s svojimi prijatelji futuristi Marinettijem, Boccionijem, Carrajem, Ballo, Sofficijem, Papinijem in Cavacchiolijem poslušal Vašo silovito *Futuristično glasbo*, mi je na misel prišla nova umetnost, ki jo lahko ustvarite samo Vi: Umetnost hrupov, logična konsekvence Vaših izvrstnih inovacij.

Starodavno življenje je bilo popolna tišina. V 19. stoletju se je z iznajdbo strojev rodil Hrup, ki danes triumfira in kraljuje vzvišen nad našo senzibilnostjo. Stoletja je življenje potekalo v tišini ali vsaj v pridušenih zvokih. Najglasnejši hrup, ki je pretrgal to tišino, ni bil ne zategnjen ne trajajoč ne raznoter. Če izvzamemo redke potrese, hurikane, neurja, plazove in slapove, je narava tiha.

V pomanjkanju hrupov so prve zvoke, ki jih je človek izvabil iz trtne piščali ali napete tetive, sprejeli z začudenjem, kot nekaj novega in čudovitega. Primitivne rase so zvoke pripisovale bogovom; imele so jih za svete, namenjene samo duhovnikom, ki so jih uporabljali, da bi njihovi obredi postali še bolj skrivnostni.

In tako se je razvila predstava o zvoku samem po sebi, različnem in neodvisnem od življenja. Izid tega je bila glasba, fantastičen svet, neoskrunljiv in posvečen, postavljen nad stvarnega. Ni težko razumeti, kako je taka predstava v primerjavi z drugimi umetnostmi nujno zavirala razvoj glasbe. Grki sami so s svojo glasbeno teorijo, ki jo je izračunal Pitagora in je dovoljevala samo nekaj harmoničnih intervalov, s tem, da so izločili njim še neznan harmonijo, v veliki meri omejili polje glasbe.

Srednji vek je nadalje razvil in spremenil grški sistem tetrakordov ter z gregorijanskim koralom in ljudsko pesmijo obogatil glasbeno umetnost, zvok pa je še vedno pojmoval v njegovem razvoju v času. Taka utesnjujoča predstava se je obdržala skozi stoletja in jo lahko najdemo tudi v najbolj zapletenih polifonskih stavkih flamskih kontrapunktikov. Sozvočje ni obstajalo. Potek posameznih glasov ni bil podrejen sozvočju, ki bi ga tvorili skupaj; koncept glasov je bil izrazito horizontalen in ne vertikalni. Tendencia, iskanje in simpatija do simultane povezave zvokov,

do akorda, so nastajali postopoma, na prehodu od popolnoma konsonantnega akorda z nekaterimi bežnimi disonancami k zapletenejšim in stabilnim disonancam, ki so značilne za sodobno glasbo.

Glasbena umetnost je najprej stremela k čistosti, jasnosti in milini zvoka ter jih je tudi dosegla, potem pa so se zvoki zlili, pri čemer so pazili, da se je uho lahko ljubkovalo z nežnimi harmonijami. Dandanes postaja glasba vedno bolj zapletena in poskuša združiti najbolj disonantne in nenavadno ostre, rezke zvoke. Prihajamo vedno bliže zvoku hrupa.

Tak glasbeni razvoj poteka vzporedno z izumljanjem in vse večjo številnostjo strojev, ki so človekovi sodelavci na vseh področjih. Ne samo v bučni atmosferi velikih mest, celo na podeželju, ki je bilo še do včeraj v popolni tišini, je danes stroj ustvaril takšno raznovrstnost zvokov, ki tekmujejo med seboj, da čisti zvok, ki je tako neznaten in monoton, ne vzbuja nikakršnih čustev več.

Da bi vzburla in povzdignila naša občutja, se je glasba razvila v smeri kompleksne polifonije in skrajnje raznoterosti, pri tem pa iskala kar najbolj zapletena zaporedja disonantnih akordov in na nek način pripravljala pričetek in nastop glasbenega hrupa. Tak razvoj zvoku-hrupu vse do danes še ni bil mogoč. Uho človeka 18. stoletja ne bi bilo moglo prenesti neharmonične jakosti nekaterih sozvočij, ki jih izvajajo naši orkestri (njihova zasedba se je od takrat potrojila). Našim ušesom pa so prijetna, saj je na naš sluh že vplivalo sodobno življenje, ki ga napolnjujejo različni zvoki. Toda naša ušesa tudi s tem niso zadovoljna, zahtevajo še močnejša slušna vzburljenja.

Po drugi strani pa je glasbeni zvok v kakovostni raznolikosti tonov preveč omejen. Najbogatejši orkestri imajo v osnovi samo štiri ali pet tipov instrumentov: godala, pihala in trobila ter tolkala. Sodobna glasba se vrti v tem ozkem krogu in zaman poskuša ustvariti nove tonske kombinacije.

Omejeni krog čistih zvokov je treba prebiti in osvojiti neskočno raznolikost hrupa.

Poleg tega nihče ne more zanikati trditve, da znani glasbeni zvoki sprožajo že znane in izrabljene občutke, ki poslušalca - vsem naporom glasbenikov-inovatorjev navkljub - vnaprej obsodijo na dolgčas. Mi, futuristi smo globoko ljubili harmonije velikih mojstrov in v njih resnično uživali. Več let sta Beethoven in Wagner učinkovala na naše živce in srce. Zdaj pa smo s tem prenasičeni in najdemo več užitka ob sprejemanju in kombiniranju hrupa tramvajev, motorjev, voz in vreščočih množic kot pa v ponovnem poslušanju, denimo, *Eroice* ali *Pastoralne simfonije*.

Ne moremo opazovati mogočnega blišča sodobnega orkestra, ne da bi občutili globoko razočaranje nad skromnimi zvočnimi izidi.

Je kaj bolj zabavnega kot pogled na dvajset ljudi, ki si divje prizadevajo podvojiti škripanje violine? Povedano bo seveda razburilo ljubitelje glasbe, ki bodo začeli vpiti in se razburjati, toda morda bo prav to predramilo in razbilo zaspano vzdušje v koncertnih dvoranah. Kaj pričaka futurista ob vstopu v eno takih bolnišnic anemičnih zvokov? Že prvi takt oznani dolgočasje znanega in napoveduje dolgočasnost takta, ki mu sledi. Od takta do takta imamo priložnost poslušati dve ali tri različice izvirnega dolgčasa, pričakujoč nekaj izjemnega, kar ne bo nikoli prišlo.

Taka občutenja se mešajo v ogabno mešanico z monotonimi vtisi in idiotsko religioznimi čustvi poslušalcev, ki jih to ponavljanje bolj ali manj snobovske in popolnoma obrabljene ekstaze budistično opijanja.

Ni mogoče trditi, da je hrup vedno glasen in našim ušesom neprijeten. Koliko je rahlih in pretanjenih hrupov, ki v nas sprožajo prijetna občutja!

Da bi razumeli neverjetno raznolikost hrupov, se moramo spomniti grmenja nevihte, zavijanja vetrov, bučanja slapov, žuborenja potokov, šumenja listja, topotanja konj, ki se izgublja v daljavi, drdranja voz po tlakovanih ulicah in globokega, slovesnega dihanja nočnega mesta. Spomniti se moramo vseh hrupov, ki jih povzročajo domače in divje živali, ali tistih, ki jih lahko ustvari človek, ne da bi govoril ali pel.

Če hodimo skozi velika sodobna mesta z odprtimi ušesi, bolj budnimi kot so naše oči, lahko uživamo v zaznavanju šumenja vode, zraka in plina v kovinskih pipah, hrupu motorjev, ki dihajo in hropejo kot živali, ob udarjanju zapahov, bobnenju batov, vreščanju mehaničnih žag, drsenju tramvaja po tirih, pokanju bičev, plapolanju zaves in zastav. Lahko uživamo, ko v mislih orkestriramo razbijanje kovinskih rolet na izložbenih oknih trgovin, treskanje vrat, mrmranje množic in njihovo podrsavanje s stopali pri hoji, raznolikost hrupov na železniškem kolodvoru, ropot topilnic železa, predilnic, tiskarn, elektrarn in podzemskih železnic. Ne smemo pozabiti tudi popolnoma svežih hrupov sodobne vojne.

Pesnik Marinetti je nedavno v pismu iz strelskih jarkov v bolgarskem Adrianoplu v občudovanja vrednem in futurističnem slogu opisal orkester velike bitke: "Vsakih pet sekund oblegajoči topovi obvladajo prostor z akordom tam-tuum; 500 odmevov se upre, da bi udarili, zarezali, razpršili v prostor V centru teh drobečih tamtuuumbov v širini petdesetih kilometrov vzplamenevajo udarci eksplozij in poki gostostreljajočega strelnega orožja. Nasilje, krutost, rednost. Ta nizek globok poudarek nenavadne razburjene melodije bitke. Razjarjenost, zasopla ušesa, oči, nosnice odprte! pripravljeni!"

Tako strahovito in zastrašujočo raznolikost hrupov hočemo uglasiti in urediti, harmonsko in ritmično.

Uglasiti hrupe pa ne pomeni tudi odvzeti jim gibanje in vibracije, ki so ritmično in po jakosti nepravilni, temveč dati najmočnejšim med vibracijami ton in jih stopnjevati.

Hrup se loči od zvoka samo v tem, da so vibracije, ki pri tem nastajajo tako ritmično kot jakostno pomešane in neurejene.

Vsak hrup ima ton in včasih celo harmonijo, ki prevladuje v vsoti njegovih nepravilnih vibracij.

Ta vodilni, značilni ton omogoča praktično uglaševanje hrupa, s tem da mu določimo ne le en ton, ampak tudi raznovrstne tone, ne da bi pri tem izgubil značilnost, po kateri ga razpoznavamo. Nekateri hrupi, ki izhajajo iz krožnega gibanja, lahko ustvarijo celotno kromatično lestvico, in sicer navzgor ali navzdol, odvisno od večanja ali zmanjševanja hitrosti. Vsako manifestacijo našega življenja spremlja hrup. Torej ni tuj našim ušesom in ima moč, da nas potegne v življenje. Zvok je tisti, ki je življenju tuj, zmeraj glasen in stvar zase, priložnost in nepotreben element, ki je za naša ušesa postal enako odvečen kot preveč znano za naše oči. Hrup pa, ki nas iz neurejene zmede življenja dosega na nejasen in neenakomeren način, ni nikdar popolnoma dokončen in obljublja neštevilna presenečenja. Zato smo prepričani, da bomo z izbiranjem, uskladitvijo in nadzorom nad vsemi hrupi obogatili človeštvo in mu podarili novo nepričakovano veselje.

Čeprav je za hrup značilno, da nam v spomin priključuje resnično življenje, umetnost hrupov ne sme biti omejena na posnemovalno ponavljanje. Svojo največjo emocionalno moč bo dosegla v čistem zvočnem užitku, ki ga bo avtor ustvaril s kombiniranjem hrupov.

Navajam šest skupin hrupov futurističnega orkestra, ki jih bomo kmalu ustvarjali mehanično:

1. Ropotanje, Rjovenje, Eksplozije, Treski, Bobnenje, Bučanje.
2. Žvižgi, Sikanje, Puhanje.
3. Šepetanja, Mrmranja, Momljanja, Drdranja, Grgranja.
4. Škripanja, Šumenja, Brnenja, Prasketanja, Praskanja.
5. Hrupi, povzročeni z udarjanjem na kovino, les, kožo, kamen, žgano glino itn.
6. Zvoki živali in človeka: Vzkliki, Kriki, Stokanja, Vreščanja, Zvijanja, Smejanja, Sopihanja, Ihtenja.

V seznam smo vključili najznačilnejše temeljne hrupe, drugi so samo njihova združevanja in kombinacije. Ritmična gibanja hrupov so neome-

jena: tako kot pri tonu je vedno nek prevladujoč ritem, toda ob njem lahko zaznamo številne sekundarne ritme.

Sklepi:

1. Futuristični glasbeniki morajo nenehno širiti in bogatiti področje zvokov; naloga izhaja iz naše senzibilnosti. Pri najboljših med zdajšnjimi skladatelji opazimo težnjo h kar najostrejšim disonancam. Ko se vedno bolj odmikajo od čistega zvoka, se skoraj približajo zvoku hrupa. Potrebi in tendenci lahko sledijo z dodajanjem oziroma zamenjavo zvokov s hrupi.
2. Omejeno raznolikost tonov, ki jo premorejo inštrumenti zdajšnjega orkestra, mora zamenjati neomejena raznolikost tonov hrupa, ki jo bodo reproducirali ustrezni mehanizmi.
3. Glasbenikova senzibiliteta se bo, osvobojena enostavnega tradicionalnega ritma, razširila in prenovila s hrupi, kajti v vsakem hrupu so najrazličnejši ritmi, povezani z vodilnim.
4. Ker vsak hrup v svojih nepravilnih vibracijah kaže prevladujoč osnovni ton, ne bo težko konstruirati instrumentov, ki bi te vibracije posnemali z zadovoljivo širokim spektrom tonov, poltonov in četrttonov. Raznolikost tonov ne bo vplivala na značilno kakovost nekega hrupa, ampak bo okrepila njegovo zgradbo in širjenje.
5. Za konstrukcijo takšnih instrumentov ni večjih ovir praktične narave.

Kot odziv na Pratellino "Futuristično glasbo" iz leta 1913 (v klavirskem izvlečku so bili objavljeni vsi trije futuristični manifesti) je Luigi Russolo 11.3.1911. objavil "L'arte dei rumori", prvi del kasneje (1916) razširjene enako naslovljene razprave.

FUTURISTIČNA NEVARNOST (Ob Busonijevi *Estetiki*)

Ferruccio Busoni, občudovanja vredni klavirski virtuoz, silno dinamičnega duha, se je pred kratkim predstavil javnosti z "Osnutkom nove estetike glasbe". Besedilce je opremljeno s ponosnim naslovom, obsega le osemindvajset tiskanih strani v oktavnem formatu in je poceni na voljo (objavljeno je v zbirki Inselverlaga, ki jo prodajajo za sto pfeningov), tako avtor kot založnik pa sta v Nemčiji znana in priljubljena. Glede na to lahko predmnevam, da večina bralcev, ki bodo pripravljene nakloniti pozornost mojim izvajanjem, pozna v delu navedene ideje ter torej brez nadaljnega lahko izhajam iz te brošure.

Ne vem pravzaprav, zakaj se sploh želim o njej izjasniti. Preprosto želim to storiti. Izmenjava idej je sama na sebi in kot samo smoter užitek, vendar le, če obstaja določeno soglašanje v bistvenem in še predvsem tedaj, ko to duhovno soočanje lahko poteka ustno, v dobrem razpoloženju in med duhovno svežimi ljudmi. Za tak redek užitek tukaj seveda ne gre. Če s tem takoj v začetku priznam, da nisem naklonjen vsebini Busonijevega besedila, iz tega nikakor ne bi smeli sklepati, da morda želim nasprotovati ali ovreči povedano. Tega ne želim storiti iz več razlogov; pri polemičnih razpravah s področja estetike redko nastane kaj koristnega. In zakaj naj bi se sicer spuščali v take razprave, pa še v pisni podobi, če ni obetov na kakršen koli praktičen izid? Poleg tega predmet spora ne ponuja nikakršne priložnosti za dejansko oporekanje ali protidokaze, ker manjkajo nazori pozitivne narave. Busonija je v tej knjižici mogoče zagrabit le pri številnih postranskostih, ki sodijo k vprašanju, katerega je, navidez neprizadeto, izpostavil takoj na prvi strani kot "največje". Sicer pa razpadejo njegova izvajanja v preroštva in sanje o še neznanih razvojih, v najave prav tako prihodnjih glasbenih teorij, ki naj bi nas popeljale v razvojne tokove. K temu pa sodi bolj nakazano kot izrečeno zanikanje vsega, kar je bilo doslej. Ne dvomim, da Busoni govori v imenu številnih modernih ljudi, ki simpatizirajo z njegovimi idejami in nazori. Sam nikakor ne sodim mednje, nimam pa tudi upanja, da bi - s tem ko zastopam drug miselni svet - uspel pregovoriti ali prepričati magari enega samega človeka med njimi. V osnovi so to vprašanja simpa-

tije, in ljudi je, celo pri preprostih vprašanjih, le redko mogoče prepričati, če gre za njihova *nagnjenja*, celo lastne izkušnje, dejstva in opažanja jih tu in tam prepričajo, skoraj nikoli pa razlogi. *Druge* moči, ne pa človeški duh, predpisujejo svetu njegova pota. Poleg tega mislim, da bi bili le redkim ljudem lahko blizu *moji* nazori o vprašanjih, ki jih je spodbudil Busoni. Takim morda ne bo odveč prisluhniti nečemu, kar je blizu njihovemu pojmovanju. Morda se pa tudi tu motim; vendar velja poskusiti.

Osnovni vtis, ki ga posreduje branje knjižice, je najprej ta, da, odkar je sveta, v glasbi še ni bilo ničesar storjenega. Šele daleč v prihodnosti, ki je vsi mi skupaj ne bomo več doživeli, bo morda nastal razcvet, "morda prvi v zgodovini glasbe človeštva". Do tedaj pa smo vsi mi, ubogi barbari kamnite dobe v pustem, primitivnem svetu le jecljali; nismo niti nekakšna predstopnja, na katero bi se zmogla opreti prihodnja neslutena veličastnost glasbenega razvoja. Nasprotno: šele ko bo skoraj vse, kar smo doslej dosegli, naš glasbeni sistem, naše glasbene oblike, spomin na naše mojstre, na naše instrumente do zadnjega ostanka uničeno in zravnano z zemljo, šele tedaj se bo rodilo upanje na začetek. Kako naj bi bilo to "prihodnje" vsaj približno videti, o tem seveda v knjižici ni napisano ničesar. Ker poznamo Busonijevo osebnost, lahko le med vrsticami začutimo, v katero smer so naravnane njegove simpatije. Na vseh osemindesetih straneh sicer vzpostavi nekaj novi teoriji tonskih sistemov podobnega, kar pa tudi ne zmore in noče biti več kot pobuda. Sicer pa se pisano in vse vprek dotika tem, ki imajo komaj kaj ali pa nič skupnega z omenjenim "največjim vprašanjem", ki ga avtor očitno šteje za glavno vsebino svojih zapisov (le-ti so, kot sam priznava "glede na literarno upodobitev, dokaj nevezano nanizani"). Če naj bi se na naslednjih straneh natančneje ukvarjali s tem "Osnutkom nove estetike glasbe", kaže to storiti tako, da sledimo avtorju na njegovih skokovitih in navzkrižnih poteh.

Vprašljiv je že izbor pravkar omenjenega naslova knjige glede na njeno vsebino, čeprav je to, zaradi mene, lahko postranskega pomena. Če bi se namreč uresničilo, o čemer sanja Busoni, bi to ne bila nova estetika glasbe, temveč povsem nova umetnost. To bi bila umetnost, ki, razen tresljajev zraka, ne bi imela prav nič skupnega s tem, kar smo doslej imenovali glasba ali tonska umetnost. Pod estetiko umevamo nauk o lepem. Pojmi tega nauka bi vendar morali biti izpeljani iz nečesa, kar obstaja, ali vsaj nečesa, kar si lahko predstavljamo. V knjigi pa, kot je bilo že omenjeno, - razen stranskih tem - najdemo od pozitivnih postavk le pavšalno zanikanje, lahko rečemo, celotne dosedanje glasbene prakse; kar preostane, je najava prihodnje neznanke X. Kako naj bi bil ta X sestavljen, Busoni ni poskusil odgovoriti niti v obrisih, ki bi zbudili

nekakšno oprijemljivo predstavo. Samo na enem mestu opisuje nekaj, kar bi morda lahko razjasnilo pojem "nove estetike", ko namreč razlikuje: "čustvo kot okus, kot stil in kot ekonomijo" in piše naprej: "Vsako je celota in vsako je tretjina celote. V njih in nad njimi učinkuje in gospoduje subjektivna trojica: temperament, inteligenca in instinkt ravnovesja. Teh šest ustvarja krog tako subtilnih razvrstitev v pare in preplete, izpostavitve in samozatajevanje, gibanja in mirovanja, da si bolj umetnega ne bi bilo mogoče zamisliti..." Potem, ko sem premagal prvi napad vrtočlavice, sem si poskusil pošteno predstaviti to računanje in potek. Žal mi ni uspelo. Prav gotovo pa za tak obljubljeni krog ne bi dal iz naše glasbene zakladnice niti enega Lannerjevega valčka. Zahteval bi realnejše zagotovilo. Prav tako ne moremo k estetiki v ožjem pomenu prištevati nastavkov o novih tonskih sistemih, ko jih beremo na zadnjih straneh. Ti namreč sodijo v teorijo glasbe.

Kar je na prvih dveh straneh napisano o umetnostih, ni nič novega in je bilo že večkrat povedano in zapisano. Znano je tudi to, da ima glasba v primerjavi z drugimi umetnostmi poseben položaj in da je prav v tem problem, ki nenehno zaposluje vse misleče prijatelje umetnosti. Čeprav bi se na splošno lahko strinjali z njegovimi formulacijami, ki se nanašajo na gradivo in naloge drugih umetnosti, naj mimogrede pripomnimo, da naš čas, ki v čudni neskromnosti poskuša zabrisati in premostiti meje posameznih umetnosti, izpostavlja tudi nazore, nasprotno definicijam, po katerih naj bi bila slikarstvo in poezija (omenimo le ti dve umetnosti) glede njunega odnosa do narave, nasprotna glasbi. Ali, povedano drugače takšne definicije ne priznavajo meje, ki jih je slikarstvu in poeziji začrtal Busoni. "V nasprotju z drugimi umetnostmi", nadaljuje pisec, "pa je glasbena umetnost otrok". Sicer "čudežni otrok", vendar še povsem majhen otrok, ki ima pravo življenje šele pred seboj. Wagner je nekoč, v "Operi in dramih", zelo obširno primerjal glasbo z ženo. Obe primerjavi povsem jasno razkrivata odmik od zgodovinskega (Busoni) oz. filozofskega (Wagner) pogleda. Toda sledimo Busoniju in spoznajmo, kaj naj bi se s tem otrokom zgodilo. Če je zanj zahodna glasba čudežni otrok, potem glede na svoje nazore o njem pove premalo. Moral bi zapisati: dete-čarodej. "Otrok lebdi... Z nogami se ne dotika tal. Ni podvržen težnosti. Skoraj breztelesen je. Njegova gradnja je prosojna. Zveneči zrak je. Skoraj narava sama. Svoboden je." Vse to je zelo lepo. Toda Busoni v nadaljevanju izpelje iz teh lastnosti čarobnega bitja, ki nam ga je predstavil, ugotovitev, da smo doslej z njim povsem napačno ravnali. Pripravljeni smo sprejeti njegovo primerjavo. Glasba naj bi bila torej otrok, čudežni otrok. Vendar se morajo tudi čudežni otroci nečesa trdnega naučiti, sicer ne bo ničesar iz njih, Nikoli ni bilo namena sestaviti pravila ali določiti

načela, ki bi svobodno rojeno umetnost ovirali ali prizadeli. Programsko glasbo so že mnogi odklonili, Busoni pa zavrača tudi tisto, ki smo jo doslej imenovali "absolutna glasba". Iz glasbe naj bi izginile oblika, arhitektonika, simetrija, izginilo naj bi vse, kar je doslej določalo tako rekoč *telo* te umetnosti. Zanima ga le razvoj, samo razvoj, cilj, nekakšen daljni cilj. Doslej prehojena pot pelje "sicer v lepe daljave, vendar ne - navzgor". (Kaj to pomeni?) "Razvoj tonske umetnosti se lomi na naših instrumentih, razvoj skladatelja pa na študiranju partitur." Kaj naj bi torej bili morali v teh štiristo letih - na približno tolikšno starost je Busoni ocenil zahodno umetno glasbo - početi s tem otrokom-čarodejem, zaman želimo izvedeti. Slišimo le, da je bil otrok v verigah, da ga je mučil posebno hud in nevaren razred "zakonodajalcev". *Meni* se razvoj in vzgoja tega otroka kažeta povsem drugače. Na razvoj tega lepega deteta sem vedno zrl z zadovoljstvom in občudovanjem. Potem, ko je pri svoji nizozemski dojilji zrasel v občudovanja vrednega, krepkega in zdravega otroka, je preživel blažene čase v italijanskem pensionu in je zdaj že sto petdeset let kot lep in močan mladenič doma v Nemčiji, kjer se bo, upajmo, še dolgo dobro počutil.

Kaj si, poleg tega, Busoni predstavlja pod "zakonodajalci", ni lahko razbrati. Ali so to estetiki ali teoretiki, so to učitelji ali mojstri? Enajstkrat na osemindesetih straneh omenja "zakonodajalce" in "zakone", kot da bi šlo za omejene filistre, ki so vsi preprečevali blagodejni razvoj. Glede tega bi veljalo spomniti, da bržkone ne obstaja nobeno glasbenoteoretsko delo, nobeno pravilo, ki bi bilo poljubno postavljeno, enako kot v državi ni mogoč zakon, ki bi imel povsem določen cilj in bi največkrat prinesel prednost le eni skupini. Vsi glasbeni "zakoni in zakoni" (če menimo, da je vse dosežke teorije glasbe dobro označiti s tem ironično zaničljivim izrazom) so nastali na podoben način kot, denimo, dela s področja botanike ali zoologije, torej s pomočjo opazovanja in opisa *obstoječega*. Od tod pridobivamo izide, ki iz številnih in različnih oblik zaznanega izločajo skupno in zakonito ter vse to spremenijo v pravilo in ustvarijo pregledni red, ki ga nato imenujemo zakon. Menim, da se pri tem srečujemo s častnim in hvalevrednim početjem, v katero so svoja prizadevanja vložili najboljši glasbeni duhovi vseh izobraženih narodov. Tudi stari Andreas Werkmeister, ki ga Busoni zasmehuje kot "obrtnika umetnosti", ni od danes do jutri in iz filistrske zlobe postavil zapah pred svoboden razvoj umetnosti; storil je le zadnji korak na dolgi poti, ki bi ga sicer prav gotovo storil kdo drug. V glasbi rastejo sistemi, pravila, oblike prav tako sami od sebe kot živalske specije in rastlinske vrste v naravi; tu in tam nekateri umirajo, mnogi pa preživijo. Prepoved kvint ima svojo večno veljavo, kar čuti vsak pristni glasbenik, pa vendar

se noben pameten skladatelj dandanes ne bi izogibal pisanju zavestnih zaporedij kvint, če bi to želel. V svoji razpravi "Temeljna vprašanja opernega libreta (1. del, 3. poglavje - O glasbeni drami) sem označil glasbene oblike (v primerjavi po eni strani, z bistvenim, z glasbenim domislekom, praelico, po drugi pa z oblikami poezije) kot nebistvene. Kljub temu nikakor niso poljubno izmišljene, temveč so prisluhnile bitju glasbene umetnosti, ki je usmerjeno k določenim, trdnim tvorbam, nastalim v sočasni kristalizaciji prvin. Tu ne morem bolj izčrpno obravnavati tega zanimivega vprašanja. Samoumevno je, da so, tako kot v vsaki drugi znanosti, tudi v muzikologiji morali enkrat doseženo popravljati in presegati, saj to sodi k biti našega nepopolnega sveta. Da pa je glasbi in njenemu razvoju škodovalo vse, kar je bilo doslej storjenega in da je bilo bistvo glasbe skozi štiristo let grobo spregledano, bom verjel šele tedaj, ko mi bodo pokazali vsaj sled nečesa pozitivno novega, lepšega, kot je tisto, kar je glasba ustvarila doslej.

To ne pomeni, da komur koli odrekam pravico do resno mišljene kritike velikanov preteklosti. Nič nizkotnejšega ne vidim kot osmešiti nepristransko sodbo z lahkotnim in cenenim opiranjem na avtoriteto velikega imena. Toda način, s katerim Busoni ravna z našimi klasiki, izziva na ugovor tiste, ki jim klasiki pomenijo nekaj drugega kot tričetrtinsko prehojeno, izhojeno predstopnjo za neznani, globoko zastrti prostor, v katerem je domnevno shranjeno najsvetejše. Bacha in Beethovna naj bi "umevali kot začetek" in "ne kot zaključena in neprekosljiva viška". Ob tem se povsem neprikrito kaže tisto trdo vztrajanje, ki sem ga že od nekdanj občutil kot sovražnega in bistvu umetnosti nasprotujočega.

Če pustim ob strani brezcilnost življenja v absolutnem pomenu, ki je povsem splošna lastnost sveta, navezanega na neskončni čas, namreč, da je mogoče vsak cilj preseči in se vse nenehno razvija, ter se odločim za relativno stališče, potem bi, denimo, še bilo smiselno govoriti o cilju znanosti, saj ima le-ta povsem določene cilje in ustvarja koristne izide. Če bi, denimo, medicinska znanost našla sredstvo proti raku, bi bil to zelo trden cilj; imeli bi pravico biti nezadovoljni z dosedanjimi dosežki, ne glede na številne delne izide in bi šele pri doseganju končnega cilja ugotavljali, da je znanost izpopolnjena in je dospela na višjo stopnjo. Če pa si kak filantrop določi kot cilj, recimo, poboljšati svoj narod, svoje soljudi, in upa, da bo s pomočjo izobraževalnih institucij, člankov, šol in podobnega naslednjo generacijo razvil v boljše ljudi, lahko štejem prizadevanja za tak cilj - ne glede, ali so načelno upanja te vrste himera ali ne - za povsem razumna; zasledujejo namreč jasen cilj, ki vsaj kot *ideja* omogoča misel na razvoj. Nasprotno pa je naravnost nelogično sploh govoriti o ciljih umetnosti. Umetnost nima nobenih smotrov in nobenih

ciljev. Vsaka umetnina je svet zase. Če je delo genija, če je *uspelo*, potem dviguje, osrečuje in ga z ničemer ne presežemo; edini "smoter", edini "cilj", o katerem je v tem primeru mogoče govoriti je doseglo. Ne umetnost, *umetnik* ima cilj, namreč: talent, s katerim je obdarjen uresničiti v kar se da dovršenih dosežkih. Umetnost ima lastnosti, moč, učinke. Umetnost nastaja in je tu, lahko izziva naslado, začeni od prijetnega užitka, igrivega zadovoljstva do najbolj vzvišenega razveseljevanja in očarljivosti mogočnega ganotja ter povzdignjenja duha. Vse to zmore narediti in je tudi vedno opravljala. Če je v katerem prostoru ali času ni bilo ali ni ničesar ustvarila, potem vzrokov ne kaže iskati v nezadostnosti razpoložljivih sredstev, ki jih genij, rojen v določenem okolju, morda ni imel na voljo, temveč v tem, da so na splošno okoliščine kot celota zavirale nastanek in napredovanje umetnosti. Veličina in dovršenost umetnosti nista odvisni od veličine in dovršenosti sredstev, temveč od umetnika. Ne poznam primera, da se genij ni mogel razviti zato, ker njegov čas še ni bil na ravni orodij, ki bi jih potreboval za svoje delo. Če je kar koli od tega res manjkalo, potem je praviloma tak genij zmožal priskrbeti manjkajoče in sicer s svojim konceptom, s katerim je čez noč ustvaril potrebna sredstva. To misel lepo posreduje Schillerjeva pesem "Kolumbus", posebno proti koncu: "Narava je v večni zvezi z genijem. Kar eden obljubi, drugi prav gotovo doseže." *To* je pot in ne obratno. "Obljuba" genija se opira na gotovost; narava mu je nenehno, kot kak ubogljivi služabnik, pripravljena dati vse; ni se ji treba zganiti. Resnično in prostovoljno ponuja svoje darove, če jih le genij potrebuje. Ne gre za to da bi nezadovoljen z gradivom, ki je na voljo - genij priskrbel novo, ki naj bi bilo boljše; v upanju, da bo potem skoraj vsakdo, ki se ga bo posluževal, dosegel čudežno in bodo geniji, privabljeni s popolnostjo gradiva, na takem mestu trumoma prihajali na svet ter bo napočilo zlato obdobje umetnosti. Teoretikom, ki bi tako skleпали, bi se utegnilo zgoditi enako kot preveč vnetim delavcem, ki za gradnjo cerkve vlačijo na kup kamen za kamnom, ne da bi poznali načrt in vprašali stavbenika, kaj potrebuje. Le-ta končno ne more uporabiti ničesar od pripravljenega; on je namreč tisti, ki določa izbor gradiva, ustrezen njegovemu načrtu, kot tudi vse drugo.

Pojmovanje o razvojnem značaju kot takem je ne le napačno, ampak ustvarja tudi povsem napačne sodbe. Tisti, ki živi v prepričanju, da vse to, kar imamo, pravzaprav ni še nič, tisti presoja o svojem času s predsodkom: "Danes nimamo tukaj nobenega skladatelja, katerega delo bo živelo po njem. Čakamo le bodočega". Takemu bi lahko pred nosom tekali Mozarti in Beethovni in jih ne bi mogel prepoznati. Ali pa bi, kar je še hujše, štel vse tiste, ki vohljajo v njegovi smeri, za produktivne genije; pa

tudi vse tiste, ki izpolnjujejo zahtevo po popolni prostosti od kakršnih koli predpostavk in take, ki jih Busoni izpostavlja v svoji knjigi. Če bi jih izločili iz posameznih kontekstov in jih povezali v strnjeni stavek, bi pomenili popolno podiranje vsega, kar smo doslej učili, počeli in dosegli. Namreč, če Busoni hoče videti uničene instrumente, glasbeno arhitektoniko in simetrijo forme, nauk o harmoniji in tonski sistem, potem - čeprav še ne povsem jasno povedano - med vrsticami lahko razberemo, da je nato na vrsti izgon glasbene teme, motiva, glasbenega domisleka. Kdor si torej nekaj obeta edinole od novega grajenja po radikalnem prevratu in v tem smislu pozdravlja drzne začetke kot ustvarjalnost, povejmo odkrito, da visoko hvali največji kič. V vseh časih kič rad splava na površje. Pri nas imamo in smo imeli inozemni, trivialni, bleščeči orkestrski kič, salonski in druge vrste kiča. Naši generaciji je prepuščeno, da v svojo sredo sprejme *futuristični* kič. Od bratov svoje vrste se razlikuje po tem, da nikomur ne prinese zadovoljstva, tudi samim futuristom ne. Slaba italijanska opera, salonska traparija, kino, opereta, poljudni glasbeni vodiči, vse to ima svojo publiko, od katere živi. Nasprotno pa futuristi živijo od publike, ki je v različnih pogledih nepoštena, in - kar je glavno - drug od drugega. Taki reveži nimajo od svojega početja ne zadovoljstva ne užitka ali kaj višjega, ker umetnosti ne pojmujejo kot nekaj, kar naj bi prinašalo užitek. To so ubogi garači, ki ne razumejo nobene šale, nenehno v potu svojega obraza vlačijo skupaj gradivo za nove stvaritve, za prihodnje ustvarjalce, o katerih ne vedo ničesar.

Samoumevno je, da nekdo, ki tako presoja in občuti, ne more biti pravičen do obstoječe umetnine. Tistemu, ki od umetnosti zahteva užitek, ki umetnost razume ali jo ima rad, katerega *srcu* mojstrovine nekaj povedo, takega bo nezadostnost gradiva zbodla v oči, ali pa mu bo sploh prišla do zavesti le tedaj, če je delo samo manjvredno in brez umetniške vsebine. Koga od tistih, ki se delajo, da razumejo glasbo motijo pri Beethovnovi *Osmi simfoniji* podedovana oblika, enostavna instrumentacija, tonike in dominante? Ali, drugače povedano, kdo lahko omeni Beethovna in ga priznava, če pa ga pri poslušanju njegove *Osme simfonije* moti, da ne kaže gigantskih oblik kakega "Somraka bogov" ali pa barvitost zvočnega razkošja kakega modernega dela? Možnost vsakokratnega popolnega predajanja delu je ena tistih sil, ki jih lahko le *umetnost* nakloni človeku, seveda, z njo uglašenen človeku. "Tam, kjer stoji navdušenec, tam je vrh sveta", je nekoč dejal Eichendorff. Rek ni le lep, ampak resničen. Seveda, navdušenca ne kaže razumeti kot mladeniča, ki s peresnikom in albumom za avtograme plane po koncertu v umetnikovo garderobo, temveč inspiriranega človeka, ki ga napolnjuje duh, bodi v

ustvarjalnem ali pa v uživaškem pomenu. Takega vrha ni mogoče "preseči". Vendar, v hiši mojega očeta so številna stanovanja.

Če ostanemo pri klasikih, potem Busoni priznava Richardu Wagnerju vsakovrstne odlike, vendar ga šteje za neko vrsto slepe ulice, v kateri ni mogoče priti naprej. V to ne mislimo posegati, pač pa bi poudarili le eno mesto, eno tistih že omenjenih *postranskosti*, za katero je težko razumeti, da je našla prostor v komaj osemindvajset strani dolgi estetiki. Wagner je v intimnem prijateljskem pismu potožil Lisztu, da se mu je pri skladanju "Tristana" zataknilo, kar pripisuje pomanjkanju rutine. Busoni meni, da ga je pri tem zalotil v samoprevari in ga mora - dosledno svojemu prepričanju, da se lahko resnična svoboda skladanja, torej vse, kar je nasprotno rutini, prične šele tedaj, ko bo vse, kar je Wagner še pustil pri miru, podrto - razkrinkati kot rutinerja. O Wagnerju pravi: "Imel je preveč rutine, njegovemu skladateljskemu mehanizmu se je zataknilo in se je ustavil, čim je v njem nastal vozle, ki ga zmore razvozlati le inspiracija." (Mimogrede povedano: vozle ne more nastati v mehanizmu, temveč le v tkanini.) "Stavek je", končuje Busoni svoje izpeljevanje dokaza, "mojstrovina instinktivne zvitosti nagona samoohranitve, vendar dokazuje, kako nepomembna je rutina za ustvarjalnost." (Busoni gotovo misli na *majhno vrednost* rutine v ustvarjanju.) To mesto navajam le zato, da bi pokazal, kako se Busoni svojim teorijam na ljubo ne ustavi pred ničemer: ne pred duhom, ne pred srcem naših največjih. Njegovo izpeljevanje dokazov se sliši zelo zvito in iznajdljivo, vendar nikakor ni prepričljivo. Svoj originalni stil, oprt na izjemno nadarjenost, si je Wagner ustvaril s težkim bojem, nenehnim delom in prizadevanjem, da bi prišel naprej. Ko si ga je enkrat zgradil, se je v tem krogu gibal in ne pozabimo - v vsakem delu v povsem drugem izraznem svetu. Vsako delo ima torej spet svoj lastni stil. Če ga hočemo poimenovati rutina, potem je to le beseda in nič več. Wagner s "preveč rutine", in še k temu "Tristan" - to je trditev, ki ji "odpuščam zaradi njene čudne izjemnosti." Kaj je Wagner mislil, kaj je *zares*, ne le zavestno, temveč tudi instinktivno mislil (upam, da mu Busoni dopušča vsaj instinktivno poštenost), bi bilo mogoče pojasniti s tem, kar je Wagner nekoč dejal o Mozartu: namreč, da je Mozart glasbenik, ki lahko piše glasbo vedno in v vsakršnih okoliščinah, toda takšno, kakršna je glasba "Don Giovannija" le tedaj, ko je kot dramatik inspiriran z operno snovjo, ko mu je le-ta lahko nekaj povedala in ponudila. Menim da nimam razloga dvomiti ne v Wagnerjevo zavestno ne v njegovo podzavestno poštenje, če je skladatelj, ki je bil prvenstveno in najprej pesnik, v primerjavi z izrazito glasbeniško naravo, kakršna je Mozartova, občutil, da jezika glasbe ne obvlada popolnoma in v vsakem trenutku.

Še eden naših klasikov se je pri Busoniju slabo odrezal: Robert Schumann. V knjigi ga sicer le dvakrat na kratko omeni in na njegov račun ne najdemo nič kaj preveč bremenilnega. Vendar ni nobena skrivnost, kaj Busoni misli o Schumannu. V povezavi z nerazumevanjem nemškega v glasbi, ki diha iz vseh por tega besedila, teh mest ne bi želel pomesti pod mizo. Tudi zato ne, ker ne želim izpustiti nobene priložnosti, da bi nasprotoval zaničevanju Schumanna, ki je v nemških deželah že nekaj časa v modi. Busonijevo radikalno zavračanje Schumanna (ki mi je znano tudi iz pogovora z njim) me preseneča zato, ker menim, da bi mu prav Schumann moral biti posebej blizu. Schumann je namreč vse tisto, kar Busoni pričakuje in zahteva od resničnega ustvarjalca: ne izhaja iz v naprej postavljenih predpostavk, iz študija tujih partitur. Ustvaril je povsem nov tonski jezik, brez "izpeljav in cod", neodvisen je od instrumentalnih značilnosti, v vsem kaže najvišjo stopnjo originalnosti. Če bi iskali nekakšen zgled, ki ustreza Busonijevim postavkam, bi se nam kot edini ponujal prav Schumann. Busoni pa piše o njem, v primerjavi z Beethovnom, kot o "veliko manjšem" skladatelju. Tako stališče sicer ne zbuja posebne pozornosti, saj tako mislijo stotisoči glasbenikov. Menim tudi, da ni primerno dve taki veličini in vrednosti meriti z enakim vatlom. Verjetno pa je treba tukaj opozoriti - brez želje po vrednostnih nasledkih; prosim tudi, da teh vrstic ne berete površno in me ne razumete napačno - na dejstvo, ki ga je težko zanikati: namreč, da niti Beethoven niti Mozart ne Bach in tudi ne Wagner ali kateri drug skladatelj ni pri svojem ustvarjanju napel toliko lastnih sil in jih uresničil s takim mojstrstvom, izvirnostjo in dovršenostjo, kot je to storil Robert Schumann. Njegovo prvo ustvarjalno obdobje so mnogi posnemali, sam pa ni imel niti enega predhodnika. Zakaj je pozni Schumann postal drugačen, zakaj njegova produkcija kaže upadajočo podobo - vprašanje še ni ne izčrpano, ne dovolj globoko obravnavano in bi o njem kazalo napisati debelo knjigo. Zadeva namreč vprašanja, ki daleč presegajo strokovno zanimanje in se v njem križajo različna področja. Zato bom prekinil razpravljanje o tej temi.

Nemška glasba ni le vadba možganov, temveč tudi umetnost srca. Če želimo priklicati duh naših velikanov, se moramo z njim primerno soočiti in ga primerno osloviti s "knez, oče", ne pa groziti mu s helebardo, ker nam v takem primeru ne bo spregovoril.

Busoni - in z njim, žal, ena velika glasbena stranka - šteje Berliozu in Liszta za velika skladatelja. Toda šele futuristi so za tako stališče našli prave formule. Za to sicer povsem nerazumljivo vrednostno sodbo, katero na obeh straneh podpirajo izvrstni, pošteni in razgledani glasbeniki - v bistvu velja utemeljitev "bila sta novatorja", ki ni dovolj ne za tako sodbo ne za neposreden vtis. V dobro se jima šteje ne tisto kar sta

naredila, temveč tisto, za kar sta si prizadevala; sta trs brez grozdja; obstojna sta, okusa pa nimata. Pravi novator "noče" nekaj novega, temveč naredi nekaj novega. Pravi tako kot Brand: "Ne stremim po zgolj novem, poudarjam le večno".

Schumannove klavirske skladbe prvega obdobja (kot zgled navajam op. 6, op. 11, op. 12, op. 16, op. 17, lahko bi naštel še druge) so bile v svojem času v vsakem pogledu nezaslišano nove in so zdaj samoumevni, globoko domači del naše dediščine. Odkrito moram priznati, da čutim do estetike tistih, katerim te genialne stvaritve ničesar ne povedo, globoko nezaupanje, enako kot do tistih, ki nasprotno mislijo o Lisztu kot ustvarjalcu vse najboljše in štejejo Berliozu za velikega skladatelja. Kako, da oba, čeprav ju nenehno in skrbno izvajajo, propagirajo in hvalijo, nikoli nista postala zares popularna? Kako, da prav nobena od njunih tem ne gre od ust do ust? Tudi glede na to vprašanje opozarjam na svojo knjigo "O glasbeni drami" (posebej na 1. del, Temeljna vprašanja operne poezije). Glasba namreč tu ne govori svojega jezika, to je občutno in bo tako tudi ostalo ne glede, kaj bi lahko navajal proti tej misli moteči se intelekt. Tu razen tega ni tistega "učinka, ki zajame srce in dušo", o katerem govori Wagner ("Judovstvo v glasbi") in smo ga vsi "neštetokrat občutili, ko je kakšen heroj naše umetnosti le *odprl usta*, da bi nam spregovoril". *Wagnerjev hvalospev Lisztu kot skladatelju* je eden najpogubnejših ponaredkov zgodovine glasbe.

Hans von Büllow pa je nasprotno menil, da ni nujno, da bi glasbeno novatorstvo temeljilo na novih oblikah. Nekoč je (v svojem brahmsovskem obdobju) Franzu Lisztu na klavirju zaigral novo skladbo tega čutečega skladatelja izrazite retrospektivne tendence. Ko je Liszt po nekaj straneh opazil, da prihaja izpeljava ali podoben del že znane oblike, je zdolgočaseno začel obračati strani naprej ob zaničevalni pripombi "etcetera, etcetera", kot bi hotel reči: "Čim vidim, da prihaja izpeljava, že vem, kaj prihaja." Büllow, ki je imel globlji vpogled v snov in je vedel, da je glasba lahko nova tudi v tradicionalni obliki, je energično obrnil strani nazaj in z jeznim "prav nič etcetera!" prisilil Liszta, da je Brahmsovo skladbo poslušal do konca.

Zakaj Busoni navaja Nietzschejeve besede, s katerimi le-ta poslušalca svari pred nemško glasbo? Morda zato, ker se ji ni posrečil "galski skok"? Besede tistega Nietzscheja, ki ga zastran glasbe gotovo ni treba jemati resno. Njegova odvrnitev od Wagnerja dokazuje le, da tistega, kar je pri Wagnerju bistveno, najgloblje in najlepše, sploh ni razumel. Če pa pomislimo še na njegov zasuk proti Petru Gastu in njegovim diletantskim skladateljskim poskusom, skoraj občutimo sočutje. Odlomek, ki ga navaja z "nadmensko glasbo", "evropsko glasbo, katere duša je sorodna

palmi", ter "zlato senco" itn. je primeren kramljanju kakega bohema popoldne v kavarni ob konjaku in cigareti, nima pa ničesar skupnega z resno estetikom tonske umetnosti.

Nadaljujmo s pregledom besedila. Razlago o programski glasbi, o izraznih možnostih glasbe in glasbeni sceni lahko preskočim. Te teme so le površinsko povezane z glavno temo knjige in predaleč bi nas pripeljalo, če bi hoteli razvijati teze "za" in "proti". Pomembno in zelo značilno za avtorjeve nazore o umetnosti in njegove cilje ter ideale pa je to, kar pravi o poustvarjalni strani glasbe. Interpret Busoni si je tu očitno prizadeval predvsem za popolno in neomejeno svobodo. Nič manj kot petkrat na treh straneh uporablja zaničevalni pojem "zakonodajalec". Če mu bom zelo odločno moral ugovarjati, me bo morda prav tako prišteval med "zakonodajalce". Tega pa ne bodo storili tisti, ki so resno in pozorno brali, kar sem o tej temi pisal že nekoč pisal (leta 1905 v spisu "O glasbeni drami"). Takrat sem, ne izčrpno, vendar temeljito obravnaval vsa tista vprašanja, ki jih je Busoni navrgel, zlasti tisto o poti, ki jo prehodi koncept od možganov do papirja. (Enako snov sem pojasnil tudi v uvodu članka "Odrska tradicija" iz leta 1905 in v zaključku 3. dela članka "Brada in oder" iz leta 1913.) Sam ugotavljam povsem drugačne izide kot Busoni. *Prav zato, ker pri interpretaciji popolna natančnost ni mogoča, je poustvarjalčeva prva in temeljna dolžnost, da z vsemi močmi poskuša biti zvest notnemu zapisu.* Menim, da je umetniško ta zapoved tako samoumevna, da bi jo pravzaprav želel prenesti na področje morale. Če bi obveljala Busonijeva misel, da ustrezne izvedbe ni le skoraj nemogoče določiti in zadeti, da ni niti treba hoteti kaj takega in da kaže prej želeli nasprotno, kar da je edino pravilni, celo genialni postopek - *potem bi imeli kaos.* Ne, na vse veke ne! Dopuščamo, da imajo možnosti vsega duhovnega svoje meje. Vendar pa ne smemo takih občutljivih in težkih vprašanj pregrešno izkoriščati za to, da bi na široko odprli vrata poljubnosti, deformaciji ali subjektivnosti, ki je v večini primerov le drobnjakarska praznoglavoost. Naj še toliko polemiziramo o tem vprašanju, prepričan sem, da *obstaja zvestoba do dela*, ki jo mora priznavati vsakdo in si zanjo prizadevati! Vsako delo duha, trajne vrednosti, je - ne glede na notacijo - pisano s toliko napora, natančnega izbiranja sredstev za posredovanje (izročil, tradicij) poznejšim rodovom, največkrat s toliko srčne krvi in v upanju, da ga bodo tisoči in tisoči pravilno razumeli in ga sprejemali tako kot ga je zrl ustvarjalec s svojim notranjim pogledom - da tako delo nikakor ne sme biti podlaga za vsakovrstna spreminjanja po lastni volji in za lastne potrebe. Najmanj pravice do spreminjanja imajo tisti, ki mislijo, da so poklicani delo predvajati drugim. Umetnina ni brivski stol, ki je grajen tako, da je primeren za vsakogar, ker

se prilagaja vsakemu telesu in pohvalo katerega, prosim, preberite v Sheakespearovem delu "Konec dober, vse dobro" (II, 2). Nihče ni lepše in globlje obravnaval in se sprijaznil z globoko občutenim nasprotjem med duhovno-večnim, svobodnim in vezanim na telesno, omejenim, ki je podlaga tudi vprašanjem notacije in posredovanja individualnega itn., kot Goethe v svoji pesmi "Ob pogledu na Schillerjevo lobanjo".

Busoni nato spet stori korak v stran, plane na eno besedo in porabi tri strani, da bi nam poskusil vzeti pojem, ki ga pogosto uporabljamo in ga ne moremo zamenjati z nobenim drugim. To je pojem "muzikalno" (nem. *musikalisch*). Poglejmo kaj piše: "'Muzikalno' je pojem, ki ga uporabljajo Nemci in uporabe te besede, v enakem pomenskem smislu kot v nemščini ne najdemo v nobenem drugem jeziku. To je pojem, ki pripada Nemcem, ne pa splošni kulturi; njegova oznaka je napačna in neprevedljiva. 'Muzikalno' je izpeljano iz muzike, enako kot 'poetsko' iz poezije in 'fizikalno' iz fizike. Če rečem: Schubert je bil eden najbolj muzikalnih ljudi, pomeni to prav enako kot če bi rekel: 'Helmholtz je bil eden najbolj fizikalnih'." In naprej: "Le v Nemčiji je biti 'muzikalen' stvar časti in pomeni ne le gojiti ljubezen do glasbe, temveč predvsem razumeti njena tehnična izrazna sredstva in upoštevati njene zakone."

Tako torej! Mi, zabiti Nemci, enako izobraženi kot neizobraženi, smo nekaj stoletij uporabljali povsem napačno besedo in tega niti opazili nismo, dokler ni prišel Busoni in nas spotoma opozoril na tak nacionalni spodrseljaj. To veliko prijaznost kaže natančneje raziskati. Navežimo na primerjavo s Schubertom in Helmholtzem. Busoni s tem stavkom izpričuje stališče, da *končnica* ("lisch") *določa pomen korena v besedi*. Pravi si takole: *alisch=alisch*: če pomeni "lisch" pri "musikalisch" biti glasbeno nadarjen, potemtakem mora biti enako tudi pri "physikalisch", kar bi pomenilo biti nadarjen za znanost fizike. Ker pa je fizikalni Helmholtz nesmisel, mora biti muzikalni Schubert prav tako neumnost. Stvar pa je drugačna: res je sicer *naravno, da koren določa pomen končnice v besedi*, vendar koren že pri pojmu "musikalisch" ni "musika", temveč "mus", in je "ik" že končnica, "alisch" pa strogo gledano vsebuje dve končnici, tako da ima beseda "musikalisch" dejansko tri končnice: "ik" iz grščine, "al" iz latinščine in "isch" iz nemščine. Če torej oba pridevnika zreduciramo na koren in eno končnico, vse skupaj bolje razumemo in doumemo, da je razlika med "musisch" (muzičnim) in "physisch" (fizičnim) bitjem analogna razliki med "musikalisch" (muzikalnim) in "physikalisch" (fizikalnim) bitjem. Koren besede "musisch" je muza (Muse); pomen, ki torej ustreza pomenu pojma "muza" je, da pridevnik muzično pomeni tisto, kar sicer izražamo z besedo poetično: "Muza ga je poljubila". Pod muzičnim človekom (če bi uporabljali ta nenavadni izraz)

bi najverjetneje razumeli človeka, ki je vseskozi umetniško nadarjen in se zanima za umetnost. Vsak dodani adjektivni zlog bi ta pojem v nekem pomenu zožil in pomanjšal, podobno kot "genialisch" (vsaj danes) pomeni bolj zunanje poteze in je *manj* kot "genialen". Oznaka "genialen" pa je spet manj, kot če o nekem človeku kratko malo pravimo: "On je genij". Muzikalen je torej človek, ki mu je muza dala prednost in je nadarjen za izbrano, tonsko umetnost. Tako se sama ponuja aplikacija na "physisch" in "physikalisch". Ker koren "phys" pomeni nekaj povsem drugega kot koren "mus", ima samoumevno in posledično tudi končnica drugačen, smislu korena ustrezen pomen. "Physisch" in "physikalisch" ne moreta torej nikakor pomeniti *nadarjenost* v določenem pomenu, ker koren "phys" nima pomena, ki vključuje "nadarjenost" za nekaj, enako kot "zelo latinski učenec" ne pomeni učenca, ki je nadarjen za latinščino itn. Gotovo mi izvajanja ni treba nadaljevati.

Besede "musikalisch" (v slovenščini: muzikalno, glasbeno) pa v Nemčiji ne uporabljamo le v ožjem pomenu, temveč ravno tako v povsem splošnem in svobodnem, ki ga dodajamo vsem pridevnikom na "isch" in pomeni komaj kaj več kot na to ali ono se nanašajoče. Tako govorimo o glasbenem čaju, o glasbenem pravilu, glasbenem domisleku, glasbeni ustanovi, celo o muzikalnem govedu. Povsem jasno je, da ima pridevnik muzikalen/glasben vsakič drugačen pomen, najsplošnejši in najširši pa je gotovo: razmerje do glasbe. Napišimo (naloga za učence slovnice) izpeljave s pridevniki: zmešan, nebeški, portugalski, prepirljiv. Tudi Busoni ni uspel popolnoma pregnati te besede iz svojega jezika. Tako predpisuje: "Muzikalno je tisto, kar zveni z ritmi in intervali. Omara je lahko 'muzikalna', če je vanjo vgrajen ustrezen mehanizem. V primerjalnem pomenu bi lahko 'muzikalno' pomenilo tudi blagozvočno." Tako stroga razmejevanja je vsekakor treba jemati natančno. Pravzaprav bi po tej definiciji epiteta "muzikalno" ali "glasbeno" smeli uporabljati le pleonastično za tisto, kar zveni, torej za simfonijo, lestvico itn. Potemtakem so, po temeljitem premisleku, vsi zgledi, ki jih Busoni navaja za *svoj* pojem muzikalno, *biblične* narave ali pa predstavljajo izjemne zgled: "muzikalna" omara, "muzikalni" verzi, "muzikalni" lebdeči duhovi Edgara Poea, "muzikalni" cirkuški prekucuh, ki s trikom proizvaja tone, "muzikalni" pevec, ki je muzikalen zato, ker sam zveni. Niti en zgled ne ustreza njegovi definiciji: večina so pleonazmi. V nemškem jeziku je težko shajati brez njih. Nenehno se moramo posluževati svobodnejšega pojma muzikalno. Tako, denimo, pravkar berem Busonijev "Osnutek nove estetike glasbe", kjer piše: "V deželi, kot je Italija, kjer je smisel za glasbene radosti splošen pojav, je to razlikovanje odvečno, zato tudi v italijanščini ni te besede." *Radosti* gotovo ne zvenijo v ritmih in inter-

valih, temveč v njih zveni prizor, ki radosti sproža. Biblični prenos v pomenu "muzikalnega smeha" ta stavek tudi ni. Naprej beremo: "Rojeni ustvarjalec bo imel najprej negativno, veliko in odgovorno nalogo osvoboditi se vsega naučenega, slišane ali navidezno muzikalnega." Pod "navidezno muzikalnim" očitno ni mišljeno tisto, kar navidezno zveni v ritmi in intervalih, temveč nedvomno nekaj vsebinskega, kar lahko umevamo v globljem pomenu kot je le splošno zvenenje za pravo glasbo. Busoni je predolgo živel v Nemčiji, da se ne bi posluževal prednosti našega jezika. Poleg tega, če bi bila, denimo, moja razlaga pojma "muzikalen" v pomenu "nadarjenosti za glasbo" napačna, ne bi to prav nič spremenilo dejstva, da je bila raba besede v tem pomenu vendarle povsem pravilna. Jezikovna raba ima namreč tudi svojo pravico, in če imamo - kot je tu primer - na voljo le eno besedo, potem smo lahko le veseli, da ima naš jezik tako besedo na voljo. Ne pride nam na misel, da bi bogastvo nemškega jezika zamenjali za revnost romanskih jezikov in v teh jezikih tvezili dolgočasne opise. Prisiljeni so jih pisati Francozi in Italijani tam, kjer mi lahko postavimo eno samo jasno in primerno besedo. Zato, če Italijani (glej zgornji stavek z glasbenimi radostmi) nimajo prave besede in Busoni nadaljuje: "V Franciji, kjer občutenje za glasbo še živi v narodu, obstajajo glasbeniki in neglasbeniki. Od drugih nekateri "aiment beaucoup la musique" ali pa "ils ne l'aiment pas", - potem radi prepuščamo tema dvema narodoma njune opise, se veselimo lastnega bogastva in bomo še naprej upravičeno in s pravim občutkom za jezik Schuberta označevali za enega najbolj muzikalnih ljudi, Helmholtza pa, nasprotno, kot človeka, izjemno nadarjenega za znanost fizike. Sicer pa se čudimo, da tako pametna glava, kot je Busoni, krogu izobraženih bralcev, ki ga vendar mora predpostavljati, postreže s tako neumnostjo.

Le zakaj nas Busoni hoče učiti nemščine! Malo naprej je že spet našel nemško besedo, ki jo napačno uporabljamo! Piše takole: "Apostoli *Devete simfonije* so v glasbi našli pojem globine. Še vedno ni izgubil svoje vrednosti, vsaj v germanskih deželah ne." In potem skoraj na poldrugi strani razlaga pojem globine, definira globino čustva kot izčrpno čustvo, loči literarno globino misli od glasbene globine misli, najde globino, ki postane širina itn. Taka duhovičenja so lahko povsem prijetna, toda zakaj je treba vse obrniti na glavo? V kavarni, ob konjaku in cigareti bom zlahka dokazoval, da je lahko pravzaprav težko in težko lahko. Toda zakaj ne bi smel glasbe, ki na nekoga učinkuje kot globoka ali ga spodbuja h globokim mislim in razmišljanjem, imenovati globoka, pač pa napitnico iz "Don Giovannija"? Prav upirajo se mi taka nova poimenovanja; glasba napitnice se peni kot mehurčki penine: peni se in prekipeva. Občutka, ki ga imam pri tem, nikoli ne bi mogel imenovati globina. Misli in čustva, ki

mi jih zbuja *Deveta simfonija*, predvsem njen prvi stavek, pa bi vsekakor imenoval globoka; brezplodni prepir okoli besed. Kdo so razen tega "apostoli *Devete simfonije*"? Upajmo, da so vsi muzikalni in muzični ljudje, vsi ljudje duha vsega izobraženega sveta?! Ali pa morda misli Busoni le na tiste, ki pišejo velika simfonična dela, v katerih se orkestru proti koncu pridruži še zbor, kot stori npr. Gustav Mahler? Potemtakem bi z veseljem med ožjimi apostoli pozdravili tudi Ferruccia Busonija, ki je napisal obsežen koncert za klavir in orkester, katerima je v 5. stavku dodal še zbor.

Toda vrnimo se k odlomkom, ki zadevajo resna vprašanja. Take dele si moramo šele poiskati in jih izločiti iz samih postranskosti, ki prekinjajo miselni potek. Busoni, kot smo že spoznali, pričakuje vse od danosti, ki prihajajo od zunaj; moti ga obstoječe, oblike, orodja; bolj kot vse drugo, pa tonski sistem. Šele ko bo le-ta izpopolnjen in pretanjen, končno porušen in uničen, lahko, tako meni Busoni, upamo, da bo glasba prišla do izraznih možnosti, ki si jih zasluži. "Ker, pogledjte, milijoni napevov, ki bodo nekoč zazveneli, so bili od nekdanj tu, pripravljeni, plavajoči v etru, in z njimi milijoni drugih napevov, ki jih nikoli ne bomo slišali. Dovolj je poseči za njimi in v rokah boste imeli cvet, morsko sapico, sončni žarek." Vse to zveni lepo in privlačno. Zaradi stoletnega napačnega grajenja našega tonskega sistema itn., smo sami krivi, da že nismo sredi uživanja te fantastične lepote! In naprej: "Tako ozek je postal naš tonski sistem... da trenutno ni nobenega znanega motiva, kateremu ne bi ustrezal kak drugi znani motiv in bi ga lahko zaigrali hkrati s prvim." Nato pripoveduje, kako je nekoč za šalo ugotovil, da je po shemi (meni gotovo harmonsko shemo) 2. teme iz *Adagia Devete simfonije* oblikovano kakšnih petnajst priljubljenih skladb. Iz tega Busoni izpeljuje ozkost našega tonskega manevrskega prostora in nezadostne predpostavke za razcvet melodičnih možnosti; sam iz enakih misli izpeljujem neskončnost možnosti. Zame se tu razkriva velik in nerazumljiv čudež glasbenega domisleka. Naj ponazorim:



Če bi ta bas predložil stotisočim glasbenikom vseh časov in narodov, bi vsak k istemu basu napisal drugačen zgornji glas. Gotovo bi bili mnogi podobni, toda lahko jih stotisočkrat multiplicirate s katero koli številko, le enkrat samkrat bo nastala melodija *Deviškega venčka*. Toda le poskusite, vi, učeni glasbeniki vseh časov, skladatelji bogate domišljije, z vso pridnostjo in ostroumjem najti to melodijo (ne vedoč zanjo ali preden

je nastala), privabiti jo s pomočjo tega basa iz vesolja; nobenemu od vas to ne bo uspelo! Kot glasbeni domislek ima ta melodija kaj malo opraviti z eno najprimitivnejših shem kakega glasbenega basa in enako malo s stotisočimi dobrih ali slabih melodij, ki ustrezajo temu basu. Omenjena melodija pa je v nekaj letih postala stoletja stara, razširila se je po vsem svetu, prevzela, ganila in osrečila mnoge generacije! "Neizčrpnost melodičnih možnosti ustreza neizčrpnosti narave glede na različnost posameznikov, fizionomij in življenjskih potekov" piše veliki in enostavni Schopenhauer. Še drug zgled. Celi toni in poltoni Busoniju niso dovolj; meni, da bodo tretino in šestinotoni pripeljali do bolj pretanjenih in izrazno bogatejših tvorb. Sam menim popolnoma nasprotno in sodim, da je skladatelj vse in da ima svoj tonski sistem vedno pri roki. Možnost, da bi z bolj nadrobno deljenimi toni ustvarili ustrezno več melodij, se zdi zelo prepričljiva. Tonskemu sistemu odpuščam to zahtevo in postavljam *skladatelju* novo, ki se bo zdela povsem nesmiselna: zahtevam, da naj bi se tema, sestavljena iz štirinajstih tonov, pri prvih enajstih notah ne razvijala svobodno, temveč bi enajstkrat zapored ponovila isti ton. Vsakomur se bo zdelo nemogoče, da bi na tak način nastal kolikor toliko uporaben ali izrazen, kaj šele lep motiv. V skrajnem primeru bi sicer enajst tonov s pomočjo harmonije in obenem ritmičnega niansiranja morda lahko popestrili in s tako zanimivostjo prikrili melodično pomanjkljivost, ki sploh ne bi prišla do zavesti. Takšna tvorba namreč še ne ustreza *pojmu* melodije. Pojem, v bistvu, vsebuje predstavo o vzpenjajoči se ali padajoči liniji. Kljub temu pa je ena najpopularnejših melodij nemške operne glasbe grajena prav na tak način, celo brez kakršnega koli harmonskega izkoriščanja in z ritmično skoraj popolnoma enakomerno risbo. To je melodija, ki jo brez nadaljnega razume vsakdo, ki je kolikor toliko sprejemljiv za glasbo, za melodijo, ki je stara skoraj tričetrstoletja in ji težko najdemo enako po zapomljivosti, značilnosti, skratka po najvišji genialnosti domisleka. Ustvaril jo je Lortzing, ki je v Nemčiji umrl od lakote, zdaj pa nanj gledajo zviška. Predstavljam to melodijo:



Če bi sam pisal osnutek estetike glasbe, bi izhajal iz te melodije, nanjo bi navezal nauk o bistvu glasbenega domisleka in bi na uspešno prihodnost glasbe upal edino ob razumevanju za ta nauk.

Posebno nazoren zgled, kako Busoni tisto, kar sodi navznoter, obrne navzven, je, kako - svojim očem ne bi verjeli - notaciji, vrstam taktovih

načinov in tonskim sistemom itn. pripisuje krivdo, da E.T.A. Hofmann ni bil enako velik skladatelj kot pesnik. Zavaljo povsem nemogoče utemeljitve prezre okoliščino, ki je na dlani, namreč, da Hofmannova ustvarjalna nadarjenost za glasbo ni bila enaka njegovemu navdušenju do te umetnosti. Tudi tu lahko le opozorim na svoj članek "E.T.A.Hofmannova Undina" (O glasbeni drami), v katerem sem se večkrat dotaknil teh vprašanj. Lepo misel o "poveljujočem svetovnem duhu" (iz 2. zvezka Serafionovih bratov, začetek 4. odseka) naš futurist razume povsem napačno. Hofmannov Cyprian ne hrepeni po *novi glasbi* z novimi izraznimi sredstvi, temveč po novem "pobožnem" *življenju*, v katerem bi glasbo spet pravilno poslušali. Predvsem pa je njegovo *občutenje* v nasprotju z Busonijevim, saj tu jasno prevladuje prav topla ljubezen do *starega*.

Prispeli smo do glasbeno teoretičnega dela, omenjenega v začetku. Dejstvo, da polemizirajoči kramljač izginja za strokovnjakom, ki nam ima kaj povedati, se razveseljivo naznanja, ko Busoni končno na desetih straneh ostane pri isti temi in le enkrat zaide vstran (ko razpravlja o reformatorju in naravi ter o nujnosti bičanja privržencev dura in mola). Njegova prizadevanja in trud, njegove poskuse bomo obravnavali čimbolj resno. Okoliščina, da se osebno malo zanimam za glasbeno teoretična vprašanja in da od preobratov na tem področju ne pričakujem bogve kaj spodbudnega, me ne ovira, da bi priznal možnosti za naprej in upravičenost nadaljnjega iskanja. Vsak naj išče na svojem področju; prebujeno zanimanja naj ima pravico do aktiviranja. Le tako bodo lahko dozoreli uporabni izidi na tem področju v glasbenem svetu, ki bi jih mnogi veselo pozdravili in jih predvsem resno sprejeli; vendar o takih izidih še ne moremo govoriti. Zato lahko malo kaj rečem o njih. Beremo o tretini in šestinotnih, o stotrinajstih novo pridobljenih lestvicah, predvsem pa o nekem ogromnem električnem aparatu, podobnem "strojarskemu prostoru", ki naj bi nadomeščal vse instrumente in vse tonske sisteme hkrati, saj zmore proizvesti vse naravne in zgornje tone, izumil pa ga je dr. Thaddeus Cahill v Ameriki. Sicer pa tudi ta del besedila preveva malodane neskončna skepsa, celo negiranje vsega obstoječega. Čudno! V obstajajoče ne verjame, v neobstajajoče pa! Če bi enako trdili o svetu v filozofskem pomenu in pri tem mislili na idealnost istega, potem bi to bilo smiselno; če pa se trditve nanašajo na stvari tega sveta, je to absurdno. Busoni zanika notacijske znake, nauk o intervalih, odpraviti hoče dur in mol, zavrača instrumente, o nauku o harmoniji pa pravi: "Kakšen nasilno omejen sistem je povzročila ta prva zmeda, lahko preberemo v zakonikih; ne želimo tega tukaj ponavljati." Tonalitete kot take zavrača; meni, da so transpozicije. (Prav, to dejstvo lahko priznamo - gre za besedni boj - ne

pa tudi, da so brez vrednosti.) Busonijevemu stališču lahko postavim nasproti le preprosto priznanje, da iskreno občudujem ustroj našega tonskega sistema, njegov nastanek in tisto, kar je storjeno z njegovo pomočjo in v njegovem okrilju ter da se, obdan s temi dosežki, dobro počutim. Kar zadeva dur in mol, naravnost strmim pred tem odkritjem, ki ga štejem za epohalno. Strinjam se z neglasbenikom Schopenhauerjem, ki meni: "Kako čudovit je učinek dura in mola! Kako presenetljivo je, da nam sprememba za pol tona, nastop male terce, namesto velike neogibno vsiljuje tesnoben, neprijeten občutek, ki ga dur spet prav tako trenutno razblini." Če Busoni piše: "Pogrebne koračnice danes ni več moč komponirati, ker je že enkrat za vselej ustvarjena", potem s tem pove, da pri tej glasbi sliši le mol in ne pogrebne koračnice, le tonski element in ne kompozicije, samo *zvok*, ne pa *jezik* glasbe. Iz tega bi brez nadaljnjega lahko sklepali, da bi Busoni, če bi mu nasprotno nekdo ponudil le nov tonski element ne pa tudi nove kompozicije, mislil, da že sliši kompozicijo. Če nadalje piše: "Čudno je, da dur in mol občutimo kot nasprotji", potem mi je ta stavek najprej nerazumljiv. Če pa se vendarle potrudim privoliti svoje možgane, da bi njune meje občutili kot zabrisane, da ne bi več razlikovali dura in mola in ne več prepoznavali tonskih sistemov v prid tretino in šestinotonom, - potem nimam nekega nedoločene občutka, kot da bi daljava pijano govorila o prihodnji veliki sreči, temveč se mi zdi, da bi se moral naučiti drugače misliti, da bi razumel glasbo nekega divjega plemena ali tonski jezik preteklih tisočletij. Verjetno tudi Eskimi, Papuanci in Svahili ne razlikujejo dura in mola. Tonski sistemi Indijcev in Arabcev so imeli več stopenj kot naš. Neume so bile nenatančna notacija, ki je verjetno dovoljevala kakršno koli niansiranje tonskih višin. "Novega - nikoli sonce ni videlo." (Če ne bi več imel občutka za dur in mol, ne bi, denimo, več razumel Schubertovega samospeva "Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus" (Kot tujec sem prišel, kot tujec spet odidem) z njegovim tako prevzemajočim spreminjanjem mola in dura. Tega enega samospeva ne bi dal za vso napravo dr. Cahilla. Kaj vse bi morali žrtvovati, kakšno neskončno bogastvo veličastij, če bi se odrekli našemu tonskemu sistemu, našim instrumentom itn.! In kaj vse je še mogoče storiti znotraj tega, v Busonijevi knjižici tako osramočenega tonskega sistema! Celotne melodično-harmonske tvorbe, ki jih je Busoni predložil, čeprav se tonska zaporedja na teh akordih upirajo našem pojmovanju glasbe, so pač možne v neki skladbi, če so pogojene in motivirane z melodičnimi, motivičnimi, kontrapunktičnimi ali tudi poetičnimi nujnostmi in odnosi. Dejansko so pogostejše, kot bi pričakovali. Od tod fenomen, da akord, glede na to, kako nastopa, slišimo tako ali drugače; se pravi, da ga v določenih okoliščinah

slišimo kot blagozvočje ali občutimo in razumemo vsaj kot značilno posebnost, ki bi bila, izločena iz poteka celote, svobodno nastopajoča, nesmiselna kakofonija. Moderna orkestrska partitura ponuja o tem številne zglede.

Knjižica se bliža zadnji strani in tudi sam končujem. Splošni vtis besedila - s transcendentalnimi obljubami in po drugi strani šestinotoni - spominja na romane Julesa Vernea, ki nekoga vabi na potovanje na mesec in poskuša s pomočjo suhih števil in izračunov narediti uspeh za verodostojnega. Tako seveda ne bo resnično zadovoljil ne tistega, ki išče znanstveni pristop, niti tistega, ki pričakuje umetniški užitek; preostane le zabavna pobuda. Zadnje strani nas popeljejo od Mister Cahillovega izuma k transcendentalnim pričakovanjem za prihodnost glasbe, nato, prek Nietzschejevega zavračanja nemške glasbe in po Tolstojevem citatu do upanja, da bomo nirvano dosegli s pomočjo nove futuristične glasbe, očitno s pomočjo dr. Cahillovega "transcendentalnega proizvajalca zvoka", podkrepljenega še s pismom Vincenta d' Indyja.

Poveljujočemu duhu sveta zares ne bi želeli nečesa preprečiti; kar mora priti, bo prišlo. Ali bo to, kar prihaja lepo, je drugo vprašanje; in ali bo lepše kot to, kar že imamo, je vprašanje, ki nas vznemirja. Če iz Busonija resnično govori duh glasbe, ki ni zadovoljna s svojimi oblikami itn., ali se ji ne bo zgodilo kot konju v Lessingovi basni: "Zevs in konj". Od *prihodnosti* si Busoni obeta vse za zahodno glasbo in razume sodobnost ter preteklost kot jecljajoča začetka, kot pripravo. Toda kaj, če je morda drugače? Če smo že bili na višku, ali če smo višek že prekoračili? Kaj če je preteklo stoletje ali stoletje in pol označilo razcvet zahodne glasbe, višek, pravzaprav sijajno obdobje, ki se ne bo nikoli več vrnilo in na katero se navezuje upad, kot se je to zgodilo po vrhuncu grške tragedije? Moj občutek se veliko bolj nagiba k tem pogledu. Že Rubinstein je resno govoril o "finis musicae". Ali ni naloga našega časa, namesto da iščemo šestinotone, divjamo in se podimo naprej, uničujemo vse doseženo zavoljo novega, ali ni nasprotno zaželena naloga našega časa ljubeče se zavedati tistega, kar je nastalo in danes nastaja, in sicer ne le tega, kar plava po površju? Znanost prevladuje v vseh časih, vendar je vsakič drugače obarvana. Oznaka pretekle dobe je morda res bila filistrstvo, toda zdajšnji čas z njim ni zaznamovan; prej nasprotno. Poprejšnji čas se je ob novem spraševal: ali mi to prija in je razumljivo? Zdajšnji pa se sprašuje: ali se ne bom osmešil kot zaostal? To je vsa razlika.

Če časovni razpon Bach-Beethoven-Wagner-sodobnost dejansko predstavlja višek razvoja naše ljubljene umetnosti, se ob drugem lahko za to zahvalimo tudi stoletnemu zvestemu, delno genialnemu delu

teoretikov in učiteljev. Veliko prej kot te silno potrebne mojstre bi Busonija lahko označili kot "zakonodajalca"; sam je futuristični Mojzes, ki svojim privrženecem kaže obljubljeni deželo. Če bi hotel vsebino svoje estetike glasbe pripeljati na najpoštenejšo in najkrajšo formulo, bi spoznali negativno izrazno obliko dekaloga: "Ne smeš". Ne smeš pisati v tradicionalnih oblikah! Jaz sem dinamofon misterja T. Cahilla, ne imej nobenih drugih glasbenih instrumentov, razen mene! Ne prepusti se poželenju po durovskih in molovskih lestvicah itn.!

Res je, da je Busoni izjemno muzikalen, vendar "il n'aime pas la musique", vsaj naše ne. Dopuščam namreč možnost, da bi vsebino njegovega besedila pravzaprav odklanjali in bi vendar bila lahko nekemu simpatična, če bi avtor vase vsrkaval glasbeno bogastvo našega časa in bi, kot sanjač, v preobilici sreče hlepel po "še več", gineval v poželenju in posegal po zvezdah, da bi tam našel neskončno. Vendar je tako sanjaško hrepenenje (hrepenenje je pojem, ki ga romanski narodi ne poznajo in jim potemtakem zanj manjka beseda) našemu zakonodajalcu tuje. Je hladen, fluktuirajoči duh. Zanj je umetnost bolj stvar intelekta kot pa srca, kot je nasploh glasba severa toplejša kot tista z juga. S svojo izjemno nadarjenostjo je prehodil in obvladal vse tehnične možnosti. Obvladano ga zdaj dolgočasi in ga v tem pomenu motijo meje. Sede h klavirju. Kako svojevoljno, da med tipkama *h* in *c* ni možen noben blag prehod. Te meje velja odpraviti! Poslušaj orkester. To so skoraj isti klarinet, trobenta, violina, kot so že v Beethovnovem in Wagnerjevem času figurirali v orkestru. Kako dolgočasne so te meje! Odpre note: kaj si je le mislil tiranski in prenatani skladatelj, ko zahteva od mene, da bi sto taktov igral v istem metru! Dlje kot osem taktov tega ne zdržim! Zavira mojo prostost! In črne pike, črte in črtice tukaj! To naj bi vsebovalo visoke človekove misli? Proč s takimi omejitvami! Pa violinski in basovski ključ tu spredaj, ta sta mu še prav posebno sumljiva. Razumem, da takšna občutenja lahko vzniknejo v vsakem človeku, najprej glede na sebe samega, nato pa se širijo na njegov celoten obstoj in občutenje. Pri slabi duševni in telesni dispoziciji se nam lahko zazdi nevzdržno, da bi se, dokler živimo, vsak dan morali zjutraj obleči in zvečer sleči; da telo v prostoru zavzema vedno isti prostor; da si vsako minuto svojega življenja moramo kupiti z vdihom; da se nam zazdi skrajno dolgočasno imeti vedno isti nos in obraz. Če taka stanja postanejo trajna, se bomo lepega dne obesili. Na podoben način tudi naš estetik hoče, da bi naša glasba storila samomor in izkazalo se bo, ali je dovolj zdrava, da tega ne bo storila.

Resnično, če bi si privzeli njegov pogled, potem glasba dejansko ne bi mogla storiti nič boljšega, kot popolnoma izginiti. Tako jo namreč vidi: kot nenegovano področje, s podivjanim in dolgočasnim zeliščevjem in

nezorano zemljo, nekaj napol sprhnelih kamnov na grobovih junakov, med njimi nekaj lesenih kažipotov, ki kažejo v neznano.

Povsod naokrog pa lepa zelena gmajna.

Pfitznerjeva "Futuristična nevarnost" je bila objavljena kot samostojni zvezek mesečne revije "Süddeutsche Monatshefte" v Münchnu, leta 1917.

ODPRTO PISMO HANSU PFITZNERJU

Počastili ste me z javno reakcijo na mojo knjižico. Toda, medtem ko je bilo moje pisanje abstraktno in je učinkovalo spravljivo ter je bilo namenoma intonirano tako, da ne nasprotuje nobenemu posamezniku - ste Vi iz svojega nasprotovanja naredili polemičen spis, ki je naravnost usmerjen proti posamezniku; s tem ste abstraktno sprevrgli v lokalno, časovno in osebno.

Že z naslovom "Futuristična nevarnost" zavajate bralce s tem, ko ob mojem imenu kopičite vse slabosti in napake, ki jih sicer pripisujete meni povsem tuji skupini.

Nikjer v moji knjižici ni padla beseda "fudurizem", nikoli se nisem priključil nobeni sekci: futurizem, gibanje "sodobnosti", ne more imeti nobene zveze z mojimi argumenti.

Pritožujete se nad mojimi izvajanji, češ da nisem postavil "nikakršnega estetskega zakona". Moja drža v celem besedilu pa govori prav o tem, da sem proti postavitvi splošnih zakonov, saj menim, da le-ti ovirajo svobodno umetnost.

Menite tudi, da bo mnogim ljudem - katerih pogledi na vprašanja, ki sem jih sprožil, so bližji Vašim - "morda dobrodošlo slišati nekaj, kar je bližje njihovi smeri".

Prav za take ljudi sem pisal svojo knjigo; želel sem, da bi enkrat slišali tudi "drugo stran". Toda, dočim Vas jaz, ne pri Vaših ljudeh, ne pri kom drugem, nisem javno umetniško sumničil, ste Vi o meni, o človeku, ki ga bodo spoznali šele iz Vašega nasprotovanja, podali netočno in odbijajočo podobo.

Razglašate me za človeka, ki ne priznava, še več: zaničuje vse velike skladatelje preteklosti, ne da bi pri tem navedli vsaj enega mojih stavkov, s katerim bi podprli tako strašno obsodbo. Opirate se le na "splošni vtis, ki ga posreduje branje knjižice".

Vas in Vaše bralce moram zato najprej opozoriti na svojo izdajo Bachovega "Dobro uglašena klavirja", ki prav gotovo ni mogla nastati in biti objavljena v tonu nepriznavanja in nespoštljivosti!

Če sem na lo. strani svojega spisa vzkliknil: "Strmimo nad Mozartom, tem iskalcem in najditeljem, velikim človekom otroškega srca, privrženi smo mu!" - prav gotovo ne bo nihče prezrl ali napačno razumel brezpo- gojnega spoštovanja, ki ga s tem izrekam.

Sem častilec oblike! Glede tega sem v zadostni meri ostal Roman. Vendar zahtevam, - ne jaz, temveč organskost umetnosti - da vsaka ideja sama sebi ustvari obliko; organskost - ne jaz - se upira togosti ene same oblike za vse ideje: že danes, kaj pa šele v prihodnjih stoletjih.

"Zakonodajalci" - (Vi prav dobro veste kdo in kaj je mišljeno s to sim- bolično besedo) - so svoje formule konstruirali po mojstrskih stvaritvah; takšne mojstrovine predirajo naprej, formule jim sledijo - in sicer z velikim zamikom. - "Ustvarjalec", ki ga omenjam v svoji knjižici, "pravzaprav le poskuša doseči popolnost in s tem, ko formulo privede v soglasje s svojo individualnostjo, nehote nastane nov zakon".

Od glasbe, tega "čudežnega otroka", si obetam še nesluteno. K nes- lutenemu je naravnano moje "hrepenenje": želim si človeškega in nadčloveškega. Takšno hrepenenje učinkuje kot prva gonilna vzmet uresničitve. Zato nisem ne mogel ne hotel opredeliti oblik, ki si jih bo tak razvoj privzel; podobno kot tisočletno hrepenenje ljudi po letenju ni mo- glo opisati naprave, ki danes izpolnjuje takšno hrepenenje.

Če Vas moje "obljube" spominjajo na Jules Verneove romane, ne po- zabite na to, da so marsikatero tehnično fantazijo iz teh knjig že uresni- čili. In kako Vi opisujete razvoj "čudežnega otroka" glasbe: "Potem, ko je pri svoji nizozemski dovilji zrastel v občudovanja vrednega, krepkega in zdravega otroka ter preživel blažene čase v italijanskem pensionu, je zdaj že stopetdeset let kot lep in močan mladenič doma v naši Nemčiji, kjer se bo, upajmo, še dolgo dobro počutil."

Pomislite, spoštovani prijatelj, da tudi najlepši in najmočnejši mladenič sčasoma dozori v starčka in da je za ohranitev krepkega rodu "križanje" priznано sredstvo.

Imam Vas za dovolj poštenega in Vam ne bi mogel prisoditi, da ste moje dobro mišljene, miroljubne stavke namenoma pretolmačili v škodljive nauke. Torej gre za nesporazum. S temi vrsticami sem ga želel razčistiti. V odnosu do tako cenjenega nasprotnika je bila to moja naloga.

Busonijev odgovor na Pfitznerjev polemični spis "Futuristična nevar- nost" (1917), ki je bil naravnán proti "Osnutku nove estetike glasbe". Pisan je v Zürichu, junija 1917, objavljen v "Vossische Zeitung" v Ber- linu, ponatisnjen v "Von der Einheit der Musik", 1922.

NOVA ESTETIKA GLASBENE IMPOTENCE Simptom razkroja?

(Besedilo je razdeljeno v štiri poglavja: prvo obravnava splošna vprašanja glasbene ustvarjalnosti, drugo se nanaša na Bekkerjeva izvajanja o Beethovnovi poetski ideji, tretje vsebuje temeljne postavke Pfitznerjeve estetike glasbe in četrto, ob ponovnem vračanju na Bekkerjeve teze, obravnava položaj glasbe v Pfitznerjevem času. Prvo poglavje objavljamo v celoti, iz tretjega pa širše izvlečke.)

I.

"Lepo je grdo, grdo lepo"
(Shakespeare)

Če ustvarjalnosti v glasbi kratkomalo ne zanikamo - s čimer bi zanimali vso glasbo kot umetnost - potem je impotenca največje nasprotje, notranji sovražnik ustvarjalnosti. Če kot *dobro* v glasbeni umetnosti opredelimo obilje, lepoto, dovršenost, vzvišenost, svojskost, simpatičnost glasbenega produkta, bi lahko v enakem smislu navedli ustrezne opredelitve *slabega*. Utelešenje vsega slabega pa je impotenca, nesposobnost resnično ustvarjati in porajati, nedomiselnost.

Netalentiranost je nemorala umetnosti; vse ostalo bi bilo mogoče nekako še opravičiti. Če je kak valček uspel, pomeni, da je v kakem srečnem trenutku dobro komponiran; če sta njegova melodija, gradnja všečni, če tak, kakršen je, nekoga osrečuje, če hočete tudi *dejansko* in *resnično*, potem je njegova pravica do obstoja v smislu umetnosti kratkomalo dokazana; četudi se bo nekdo, ki je sprejemljiv za višjo umetnost, upravičeno odvrnil od celotne sfere kot od nečesa njemu tujega. Na podoben način ne bo mogel Nemeč, katerega srce je nekoč osvojil jezik Beethovna, Schumanna, Wagnerja, poslušati določenih italijanskih in francoskih oper, denimo Gounoda, Thomasa, Puccinija. Toda če je pošten in razsoden, bo priznal, da ta dela le sodijo v področje umetnosti, čeprav ne v *njegovo* pokrajino. Zanj so te skladbe nekaj po pravici "slabega", človeško so mu zoprne, čeprav obstajajo ljudje, katerih mentaliteta in

srčna kultura soglašata s tistimi v tej glasbi in so za takšne te skladbe pravi umetniški užitek, saj v njih čutijo določeno potenco, nujnost nastajanja. Takšni nagibi namreč vedno najdejo svojo *pošteno* občinstvo, ker so *produkti talenta*. Navedenim zgledom bi lahko dodali še mnoge druge, ki bi jih, s strožjega ali tenkočutnejšega stališča do umetnosti, upravičeno lahko odklonili kot manjvredne in slabe, čeprav sprožajo občutek dopuščanja, celo spoštovanja in ju tudi posredujejo vse dotlej, dokler to "slabo" ne zadeva ob notranjo svetost vsega umetniškega dogajanja, namreč ob *potenco*, sposobnost in nujnost spočeti nekaj življenjsko sposobnega. *Resnična* potreba, torej sposobnost in nujnost nekaj proizvesti, ima vedno ustrezen dodatek, namreč potrebo *sprejemanja*. Nikakor je ne smemo zamenjati z "umetniškim interesom", ki je v resnici usmerjen na druge stvari in ne na umetnost, z *neresničnimi potrebami* izobrazbenih snobov ali še slabših inačic, ki so nesposobni razumeti in uživati, in ki, kot psi, pogoltnejo vse; danes Beethovna, jutri Kandinskega. Ne jezim se na nobeno umetnost, ki ima stvarno, pošteno občinstvo. Če je občinstvo kot tako pristno, sem prepričan, da je tudi *njegova* umetnost pristna. Tako razmerje lahko sicer odklonimo in se mu zoperstavimo, vendar se na to dejstvo nikakor ne moremo jeziti.

Toda če se srečamo z impotenco, bomo preživeli vse stopnje moralne indignacije. V tem bo z menoj soglašal vsakdo, kdor ima pošten odnos, kar pomeni *ljubezen* do umetnosti in tudi dovolj razuma, da ve in prepozna, kaj je impotenca in kje se kaže. Moralna odklonitev bo toliko silovitejša, kolikor višje je območje, v katerem se impotenca širi. Če stojimo pred izložbo majhne glasbeno založniške hiše in opazimo razstavno okno, prekrito s kupleti in valčki, pohitimo naprej; ne sprašujemo se, ali se za naslovnico skriva dober ali slab galop in ali tudi v tej sferi lahko ločujemo dobro od slabega. Toda če v istih prostorih, v katerih zveni *Lohengrin*, moramo poslušati nekaj, kar v vsakem taktu vpije "nič", in kjer je uporabljen velik aparat, da bi z njim štiri ure ponavljali le "nič, nič, nič, nič, nič" zato, da bi ponujali hrano za duh, srce in dušo, ter želijo, da to primerjamo z največjimi in osrečujočimi dosežki človeškega duha, če duša hlepi po kruhu, ponujajo pa ji kamen - potem je pri poznavalcih konec z mirnim odklanjanjem nekega umetniškega pojava in se občutenje prevesi v čisto ogorčenje. Brez velike prevare take stvari ne morejo do navideznega življenja, trdnih tal veljave, tudi za kratek čas ne; živijo od laži kot od mrhovine; lastne in tiste, ki jo hranita čas in moda, pomočniki in kolovodje, sleparji in ogoljufani. S stališča strogih in resničnih umetniških izdelkov je pri tem povsem vseeno, kako - človeško gledano - pride impotentnej v posameznih primerih do tega, da popiše svoj notni papir. S stališča morale je morda plemenitejše opravilo pisati klavrno

simfonijo kot igrati skat ali obiskovati javno hišo. Toda, od trenutka, ko naj bi tak izdelek veljal kot umetnost, ne more ničesar več opravičiti njegovega obstoja in je umetniško poguben in sramoten.

Od nekdanj se je impotenca razširjala in skupaj z drugim slabim preprečevala pot živi umetnosti. Tako je bilo in tako bo vedno. Od nekdanj pa je veljala kot pogubna za skladatelja. O tem priča dejstvo, da prav zaradi te pomanjkljivosti ni bil ovenčan s priznanjem; dovolj je, da za primerjavo, pomislimo na pesnika, slikarja in druge umetnike, katerim nikoli ne očitamo kaj podobnega. Razen v najnovejšem času (glej naslov tega besedila!) smo skozi vso glasbeno-estetsko kritiko, ki mi je prihajala do ušes in pred oči, pa naj je bila pisana v mojem času ali v daljni preteklosti, kot samoumevno dojeli stališče, da je "nemelodičnost" smrtna obsodba glasbenika z ustvarjalnimi aspiracijami. Taka samoumevna identifikacija impotence in nemelodičnosti kot znaka negenialnosti, neizbrannosti ter pogled na potenco in melodično bogastvo kot na genialnost velja upoštevati in je v globlji osnovi pravilna. V takem občutenju se srečujeta stališči filozofskega duha, ki zajema ves svet in glasbenega laika, kritika iz leta 1700 in 1900; zajema stališči tistega, ki sploh ne razmišlja in tistega, ki razmišlja preveč, kratkomalo vsakogar, ki ne želi, da bi ga mučila prazna, ničpovedna glasba. Iz takega pravilnega občutenja so se vedno bojevali proti "nemelodičnosti". Velja - v posmeh in kot bič v vseh časih - izpostaviti le dejstvo, da je bila *raba* vedno napačna, kar pomeni, da je napačna raba čez čas zmagala in so se ubogi krivoverci, ki so si prizadevali ad majorem Dei musicae gloriam, naknadno izkazali za prave svetnike s svetniškim sijem nepresušnih melodij okoli glave. Značilno je, da so vse drugo pohvalno - vsakovrstne veščine, duh - priznavali tem ubogim grešnikom kot nekaj, kar je pomembno šele na tretjem ali četrtem mestu, po večno lepem, enostavnem, neiskanem - torej po "tistem, kar pride samo", božanskem, domiselnem.

Tako je bilo z vsemi nemškimi velikimi mojstri. Mojstrstvo so jim sicer priznavali, tudi pomen in nadarjenost, vendar so vedno opozarjali na nekaj višjega, idealno-glasbenega, do katerega da ne dosežejo; le-to so skušali opredeliti kot "enostavno", "preprosto", "razumljivo", "večno lepo" - hoteli so slišati nove melodije, pogrešali so (povedano z mojimi besedami) potenco, glasbene domisleke. Četudi jim potence niso odrekli, je vedno sledil očitek, češ da je talent na zmotni poti, očitali so jim "prisiljenost", "izumetničenost", vse, česar niso razumeli, so šteli (in štejejo) za nenaravno; niso razumeli vsega tistega, kar ni bila "melodija" in so vse šteli za ne-melodijo, kar je bilo melodija, ker je bila le-ta nova. V tem smislu so Franza Schuberta še dolgo po smrti šteli le za drznega harmonika, izigravali so Rossinija proti Beethovnu, Monsignyja in Phili-

dorja proti Mozartu, Mendelssohna proti Schumannu, Raffa proti Brahmsu, kdove koga proti Chopinu, da ne govorimo o Wagnerju. Na prehodu stoletij so tudi mene samega berlinski kritiki okrutno žrtvovali na oltarju melodije; 25 do 30 časopisov je bilo enoglasnih v sodbi, da je melodična vsebina mojega Trija op. 8 "enaka ničli", da so moje uglasbitve Eichendorffovih pesmi op. 9 samo "shematske tvorbe", brez kakršnega koli odnosa do pesnitve. Za "predigro" (scensko predigro, pravzaprav za I. dejanje) *Rože iz ljubezenskega vrta* pa so dejali, da je edino česar sem se domislil dolgo držani *fis* v začetku.

Za ubogega prizadetega je taka ocena žalostna in mu kvari življenje. Vendar je pomirjujoča misel, da je stranpot, čeprav se ponavlja z določeno pravilnostjo, le posamičen primer, ki zadeva vsakokratno, posamično osebo, pri tem pa načelo, *aksiom* ostaja nedotaknjen in z njim soglaša ves razumni svet: glasba mora biti lepa, mora imeti melodijo. (Dejstvo, da se pri glasbi lahko "lepo" v določenem smislu enači z "originalno", bi kazalo nekoč obravnavati posebej in izčrpno.)

Tako je bilo od začetka naše umetnosti do dandanes. Zdaj pa, v tem trenutku svetovnih dogajanj, ko se najnižje sprevrača v najvišje, ko stvari, ki nekoč niso imele dostopa v krog misli, postajajo dejstvo - zdaj se tudi v naši sveti umetnosti dogaja nekaj poprej nepredstavljivega: *glasbeno potenco nenehno razlagajo, pojasnjujejo, teoretično podpirajo. Ni več nujno, da bi bila glasba lepa. Ni več potrebno, da bi imel skladatelj lastne domisleke!*

Ne verjamete? - Vsi ste to že slišali, ne *povsem* neprikrito, vendar povedano skoraj z istimi besedami in v tem pomenu. Bojim se, da ste verjeli. Česa vse ne verjamemo, če nam povejo brez sramu in spretno?

Vse to se je dolgo pripravljalo in moralo se je zgoditi. Praksa, ki jo nenehno negujemo, mora končno pripeljati do vzpostavitve teorije; ne moremo priporočati slabega, ga vsiljevati in visoko vrednotiti, dobro pa potiskati v ozadje in mu jemati ugled, ne da bi lepega dne jasno zazvenelo geslo: "Lepo je grdo, grdo lepo". To je namreč tesno povezano z že omenjenimi svetovnimi dogajanjmi. Vendar kaj takega neprikrito, glasno in zavestno izgovarjamo šele zadnje čase; glavni govorec in glasnik take usmeritve je zdaj gospod Paul Bekker, glasbeni kritik časopisa *Frankfurter Zeitung*.

Ko se mu bom v nadaljnjem posvečal, ne nameravam napasti njegove pisateljske in kritiške dejavnosti. Osebno za to skorajda nimam povoda. Čeprav me že nekaj časa ne jemlje povsem resno, velja njegovo odklanjanje skoraj šteti za *pristajanje* v primerjavi z radikalnim diskreditiranjem, ki sem ga deležen od večine berlinskih kritikov. To je moč, ki skupaj z obnašanjem tamkajšnje pristranske uprave Dvornega gledališča

sicer ne bo spremenila ali končala moje poti, vendar mi jo je skozi pol življenja uspela oteževati in me zadrževati. Če bi se kdaj odločil za take zasebne bitke, bi moral biti moj boj usmerjen proti njim. Ne bežim, vendar odlagam svoje kopje na stran. Če ob tej priložnosti usmerjam svojo pozornost na velik vpliv Paula Bekkerja, delam to zato, ker se moramo - če se hočemo zoperstaviti omenjeni anarhistični struji - osredotočiti le na njegove spise. V njih je namreč vsebovano skoraj vse, kar danes lebdi v zatohlem zraku propagiranja takih stališč. Z lahkoto omenjam Bekkerjeve spise tudi zato, ker on omenja moje. Kdor želi postaviti teorijo impotence, mora napasti *tistega*, ki slavi potenco. Bekker čuti, da spadam med slednje iz tistega, kar sem povedal o glasbenem domisleku kot temelju celotne glasbene ustvarjalnosti. Zato je njegov intelekt avtomatično pripravljen izničiti samoumevno, aksiomatično - in v drugačni zvezi obravnavano - misel, izkrivljeno predstaviti moj tok misli in pojem "domisleka" povsem diskreditirati. Kdor zastopa slabo stvar, ne more uiti temu, da zapade v "intelektualno hudobnost", o kateri govori Schopenhauer.

III.

Navadno razlikujemo tri elemente glasbe: melodijo, harmonijo in ritem. Toda melodija je že sestavljena (ton in ritem), prav tako harmonija (ton in ton). Tako bi pravzaprav kot nedeljiva praelementa lahko razlikovali le dva: prvega občutim kot zunajčasovnega, neodvisnega od pojma časa: to je *zvok* ali kot merljivi zvok: je *ton* (števila nihajev ne smemo šteti kot časovni pojem: visoke in globoke tone sprejemamo v skupnem zvenenju); drugi pa je odvisen od pojma časa in ga občutimo v času: to je *ritem*.

Tema elementoma ustrezata bistveni komponenti, za kateri je glasba sposobna: *izraz občutenja* kot sposobnost izvabljanja čustev v duši in slik v domišljiji in pa *arhitektonika*, kot sposobnost podariti času obliko, podobo.

Tretje sposobnosti glasba nima.

Ločena oba elementa posredujeta le slutnjo omenjenih sposobnosti, ki jih združena lahko razvijeta v službi glasbe.

...

V združitvi zvoka in ritma je vsa moč glasbe. Od najpreprostejšega nizanja več tonov do najzapletenejših tonskih stvaritev, oblikovanih po zavestno sprejetih pravilih in zakonih visoko razvite umetnosti, ne moremo kot bistvo, vsebino glasbe imenovati nič drugega kot omenjeni prvini.

...

V značilni, enkratni okoliščini, da se v "majhni enoti" glasbe človekova moč in dosežek objektivirata v gradivo in z njim sovpadata, v tem, da je po eni strani glasbeni domislek zadnji in najvišji dosežek, po drugi pa v smislu "upodabljanja" skladbe in ureditve njenega poteka le gradivo, surovina - v tem so vsebovane vse uganke glasbe kot umetnosti. Za njihovo rešitev najdemo ključne v zgodovinskem nastanku oz. aposteriorni naravi harmonije.

Pri takšni postavitvi vrednosti so vsi primerjalni elementi resnično uglašeni: značaj "obdelave" v najvišjem pomenu, individualno umevanje gradiva kot ustvarjalne srčike umetnine, irelevantnost teme. Poleg tega pa je v glasbi še nekaj neizrekljivega, kar je *le v njej*: svobodno ustvarjanje prav gradiva samega: *genialni glasbeni domislek*.

O tem bom povedal kaj več, toda najprej moramo popolnoma razumeti bistvo duhovnega glasbenega gradiva, ki ga imenujem "tonska podoba".

Enako kot bi bilo nesmiselno govoriti o slikarju brez povezave z vidljivim svetom in o pesniku brez sveta pojmov, je nemogoče misliti o skladatelju brez "tonske podobe". Čeprav je samoumevno, je vendar treba poudariti, da pri tem ne mislimo le na temo, na začetno, izpostavljeno, po pravilih grajeno, nekako v naprej določeno temo; menimo le, da je izločanje "teme" iz glasbe kot umetnosti nasploh nemogoče oziroma, da je napaka v razmišljanju. Že v delu svojega spisa *Temeljna vprašanja opernega libreta* sem kot najbolj natančen termin uporabljal izraz "majhna enota, ki pa je lahko tisto, kar imenujemo tema, domislek, melodija, motiv, mesto (denimo "lepo mesto"), figura itn." Predvsem pa je za *bistvo gradiva kot takega*, o katerem govorimo, vseeno, ali je vredno ali ne. Enako kot vsako drugo poduhovljeno gradivo je tudi glasbeno gradivo za umetniškega "obdelovalca" zunaj kategorij vredno ali manjvredno. In kaj je pravzaprav taka majhna tonska podoba proti vsemu svetu... in kaj je sploh svet, iz katerega skladatelj oblikuje svoje podobe in tvori oblike? Povzemamo: sinteza ton - linija (za pojem gibanja sem izbral besedo "linija", ker vsebuje pojma ritem in melodija, ki ju sicer uporabljamo kot nasprotji) je edini dosežek glasbe. V prvotni obliki posamičnega tona taka tonska podoba ni mogla pripeljati do samostojne umetnosti. Sama je ostala tako rekoč gradivo, se oprijemala besede brez oblike in življenja. Šele v času umetelno doseženega sveta večzvokov je ustvarila duhovno gradivo, ki ga zajema s pojmom glasbena "tema". Enako neposredno, kot je od nekdaj nastajala povezava med posamičnim tonom in linijo, je umetnik zadnjih stoletjih združeval *harmonije* (ton plus ton) s *harmonijami v gibanju* (linija plus linija). Torej v

času harmonije lahko kot pojem dosežka izpostavimo ne le *akord*, ta pol-noveljavni izraz aposteriorne narave poduhovljenega glasbenega gradiva, temveč tudi akordično tonsko podobo, ki je večzvok in obenem gibanje; torej "temo", pa četudi je najpreprostejša kadenca. *Gibanja* smo se učili sočasno. Pojem "tema" dolgujemo genialnemu dosežku preteklih dob; vsak glasbenik, tudi najmanj nadarjen, zmore zgraditi "temo" (tako kot lahko dandanes vsak laik razume orkestrsko skladbo našega časa, pred štiristo leti pa bi bila nerazumljiva tudi izučnemu glasbeniku-strokovnjaku, če bi jo bil mogel slišati). Drugo vprašanje pa je, kaj je pravzaprav takšna tema. To je glavno, *edino*, pravo vprašanje glasbe! Vprašanje genialnega domisleka. Prispeli smo namreč do *vrednosti* sinteze, t.j. tonske podobe, katere pomen nam zdaj ne more več biti nepomemben. Primerjajmo neglasbene umetnosti z glasbo:

I. *Neglasbene umetnosti*: pri njih se ustvarjalno-obdelovalno delo ravna po danem, splošnem pojmovnem in vidnem svetu, ki je neomejeno, splošno človekovo dobro.

II. *Glasba*: tu ustrezno skladateljsko delo pomeni razvijanje in upodabljanje skladbe z danimi "najmanjšimi tonskimi podobami", ki so umetelno ustvarjene in podedovane človekove stvaritve. Kako zaskrbljujoče borno in omejeno se zdi na prvi pogled tako gradivo v primerjavi s tistim univerzalnim. Vendar se račun izide zaradi *vrednosti* faktorja v enačbi, ki glasbo zmore narediti za tako čudovito umetnost. Nasprotovanje, ki ga bo morda pri nekom izzvala beseda "ustrezno", ne zmore omajati logike enačbe; kaže le, da je izhodišče vsake skladbe občutek za pomen domisleka.

Za (ali bolje rečeno *proti*) tistim, ki sodijo, da je glasbeno "upodabljanje" vse in "iznajdba" nič, se pravi proti stališču, da je vrednost domisleka nepomembna, naj tukaj posebej opozorim, kaj bi bila glasba kot čista "upodobitev". Najprej, če bi ji povsem odvzeli faktor "iznajdbe", ki jo velja upodobiti, "tonsko podobo", ali bi to pomenilo isto, kot če bi drugim umetnostim odvzeli ves svet. - Neumnost! Če bi tem faktorju odvzeli vrednost, bi jo odvzeli celotni glasbi; "obdelovati" in "upodabljati" je možno le povsem omejeno gradivo. V trenutku, ko zapustimo njegovo "obdelavo", mora, po naravi glasbe, nastopiti novo gradivo (ne kot nova formalna shema, temveč eksaktno v strogo logičnem pomenu).

V *vrednosti* danega faktorja enačbe, smo našli ekvivalent pomenu drugega faktorja, pri katerem je vključeno to "več", o katerem sem že govoril; tu ima glasba možnost, da ne le doseže, temveč v določenem pomenu celo preseže mogočno prednost, ki jo imajo druge umetnosti zaradi večnosti (časovne nezamejenosti) in splošnosti (univerzalnosti)

svojega duhovnega gradiva. Pred nami je ustvarjalno dejanje, kakršnega druge umetnosti ne poznajo. Če edini dosežek glasbe vidimo v večkrat omenjeni sintezi, potem je *le-ta* oblika istega: *pristni glasbeni domislek*, kot *smiselna* sinteza, najvišji dosežek. V domisleku se elementi na poseben način povezujejo, postanejo skoraj nedeljivi, kot pri kemični spojini in tvorijo tisto, kar na drugih področjih imenujemo "smisel": *nekaj izkazujejo*, neposredno, v svojem jeziku, ne na način metafore, kot je to edino možno pri *poteku*. Domislek je tisto, kar je imel ljubi Bog v mislih, ko je ustvaril glasbo.

...

Morda navduševanje za lepo, resnično genialno melodijo v zdajšnjem času velja kot preseženo, vendar sodim, da tisti, ki za to ni sposoben, ne razume jezika glasbe; in naprej: hoteti *pojasniti* glasbo je diletantsko početje. Če stojimo pred nečim nepojmljivim, česar s pojasnjevanjem ni mogoče opisati, se bomo radi odtrgali strogemu zaporedju misli, položili orožja razuma in se popolnoma, brez obrambe, predali *občutenju*. Zato lahko ob pristnem glasbenem domisleku le zakličemo: "Kako lepo je to!" Vse podrobnejše, vsaka beseda v smeri "zakaj?" *zmanjšuje* domislek, žali prikazen, razblinja "nadih "poezije". - V vsaki umetnosti je prav gotovo zadnje in najgloblje nemerljivo. Vendar pri drugih umetnostih lahko *snovnost* ponudi oporo, na katero se opre sodba, Ariadnino nit skozi labirint, mala vrata v ustvarjalčevo delavnico. Tu se že spet izkaže omenjeno razmerje vrednosti v enačbi. Enako ravnamo ob *poteku* skladbe, ko, enako kot pri pesnitvi ali sliki, glede na teme (torej glede na to v čemer se, po mnenju mnogih, danes izčrpa pojem "komponiranja") *utemeljujemo* sodbo. Dokaj dobro zmoremo pokazati, kaj je skladatelj " naredil " iz teme ali tem, kako ravna s formo in še čim drugim; enako kot imamo pri drugih umetnostih, po meri sveta, merilo za vsak kriterij. Shakespearovih značajev ne bi mogli občudovati, če ne bi poznali ljudi drugje po svetu. Poetsko izražena ali naslikana večerna pokrajina nas ne bi mogla očarati, če ne bi iz podobnih zgledov iz narave poznali občutij, ki jih vzbuja. Za tiste, ki težko razumejo ali nočejo razumeti, posebej poudarjam, da to ni posnemanje v Platonovem pomenu, temveč je to *razmerje*. Ko ob neki sijajni, čudoviti stvari bodisi kot pohvalo ali grajo vzkliknemo: "Kaj takega ne obstaja, to ni mogoče!", taka reakcija vedno pomeni in izraža *razmerje* do tistega, "kar je", kar obstaja. Nasprotno pa v primeru podobne melodije "obvisimo" v zraku. Njeno *kvaliteto* lahko le spoznamo (dojamemo), ne moremo pa je demonstrirati; o njej se ne moremo zediniti po intelektualni poti; razumemo se v skupni očaranosti z njo ali pa ne. Za tistega, ki v tem ne more sodelovati, so odveč vsi argumenti in proti njegovim napadom ni kaj reči, razen zaigrati melodijo in vzklikniti: "Kako

je lepa!" Tisto, kar izpoveduje, je tako globoko in čisto, tako mistično in samoumevno kot resnica. Naslednje vrstice zato namenjam le majhni skupini, namreč le tistim, ki še imajo in hočejo imeti posluš za kakovost melodije. Že desetletja pa nam tak posluš z vse večjim uspehom izbijajo iz glave.

Mi, ki še imamo tak smisel in posluš, se kar pogumno navdušujmo! Odprimo Schumannove *Otroške prizore*, št. 7, *Sanjarjenje*. Vsaka miniatūra tega opusa je glasbena stvaritev pretanjene privlačnosti, poezije, muzikalnosti in predvsem osebne svojskosti. Vsi, ki razumejo prajezik glasbe, bodo takoj spoznali, da *Sanjarjenje* izstopa edinole po *kakovosti melodije*. Kdor ga ne razume, pa bo v skladbici videl le delce v pesemski obliki s toniko, dominantno, spodnjo dominantno in najbližjimi tonalitetami - brez kakršnega koli odmika od običajnega, če gre le za elemente; nobene harmonske novosti, nobene ritmične finese, melodija se pne po trizvoku navzgor; delce "za dvojeročni klavir". Za nas, poznavalce, pa pomeni čudež navdiha! Kaj naj bi o njej povedali tistemu, ki mu melodija (obenem je to cela skladbica), v kateri skoraj sovpadata domislek in oblika, ne gre "v živo"; kaj bi mu olajšalo razumevanje? - Nič. Lahko govorimo o plemenitosti tonskega jezika, o nečem, kar je absolutno brez primerljivega zgleada, o globoko osebnem, o prasvojskosti melodije, o njeni nemškosti, nežnosti, domačnosti. Vendar bi to bile le besede, ki krožijo okoli tonov, vse skupaj pa ne morejo niti zdaleč povedati tistega, kar melodija sama izraža. Naslov od daleč namiguje na razpoloženje, ki bo še bolj razumljivo, če pomislimo, da ne gre za sanjarjenje otroka (kar pomeni, da pravzaprav ne sodi v *Otroške prizore*), in drugič, da gre za "sanjarjenje" in ne "rêverie" - za smiselno, resno, poglobljeno, pretanjeno, a vendar močno občutenje, kakršno nam daje slutiti znana, na roko oprta Schumannova glava." Neomejeno bi se lahko naprej tako navduševali, toda očarljivosti te glasbe z besedami ne bi zajeli. To je kaplja glasbe iz najglobljega izvora; če smo se odvadili takšne lepote, smo glasbeno pokvarjeni in izgubljeni.

...

Glasba je - kot združitev dveh že omenjenih praelementov - po eni strani povsem izraz, po drugi pa povsem gibanje. Z drzno enačbo bi lahko nadaljevali: kot je svet po eni strani vseskozi volja, je po drugi strani predstava. Tudi pri najdrobnejših skladbicah, celo pri motivu, ki ga pri umetniški presoji občutimo kot enoten, strnjen izraz, ne moremo zanikati gibanja. Enako je tudi pri najbolj ničpovednem kopičenju taktov, denimo, kaki Czernyjevi etudi za otroke, pri kateri ne moremo zanikati izraza kot nasprotja pojmovnemu. Jasno je torej, da nekaj, kar naj bi pognali in usmerili mora najprej biti tu, da bi se lahko zganilo. Seveda to ne more biti

posamičen ton, tudi ne posamičen akord, temveč le tonska podoba, že ustvarjena zveza tonov, domislek, tema, motiv, melodija - imenujmo jo kakor koli - in iz nje izhaja oblikovanje in gibanje. To lahko zanika le nekdo, ki ne zna niti tako daleč misliti, da bi to uvidel.

...

Upodabljanje gibanja v glasbi, njena arhitektonika, tisto kar imenujemo velike forme, ni ne preprosto ne samoumevno vprašanje, čeprav smo mu zdaj že nekoliko bližje; nastajalo je namreč skozi zgodovino, in to s težavo! V tem je sekundarnost njegove biti... Kdor iz tega izpeljuje in konstruira grajo vsega, kar je upodabljanje in oblikovanje, tak ne dokazuje, da nisem, denimo, sposoben doumeti vrednosti glasbene arhitektonike ali da morda ne zmorem razlikovati kake Rubinsteinove sonate od Beethovnov, temveč le izpričuje, da ne pozna dosegov in *biti* domisleka.

...

Dandanes, v času obrambe glasbene impotence, nam radi mečejo v obraz: "Niso bistvene teme, bistveno je, kaj se iz njih naredi." Vprašanje, ki izhaja od tod, se glasi:

Ali potek tonske stvaritve po sebi predstavlja, neodvisno od tematskega gradiva, vrednostni pojem, ki presega čisto formalno stran, ali ne?

Ker iz povsem logičnih razlogov sledi brezpogojno nikalni odgovor, saj je glasba vseskozi tematsko grajena in njene tematičnosti ni mogoče odmisлити, mora vsak navidezni odmik ali izjema temeljiti na napačni uporabi, ki pa je bodi v tem, da opuščamo zahtevo po irelevanci gradiva ali pa zastopnik te zahteve ne opaža, da pravzaprav ne govori o *poteku skladbe*, temveč o verigi misli, ki so zunaj glasbe.

Kot dokaz za trditev, da "tema ni bistvena", navadno navajajo prvi stavek *Eroice*; zato se bom ustavil prav pri tem zgledu.

Tu naj bi bilo, tako vzklikajo in se veselijo zagovorniki impotence, povsem jasno, da tema ni bistvena, saj je "tema" Mozartova, Beethoven pa je iz nje naredil nekaj povsem drugačnega, kot je *ouverture za Bastiena in Bastieno*.

Tako torej. - Z zadevo se seznanimo natančneje : tisto, kar imata Beethoven in Mozart tu skupnega, je prvih osem not zgornjega glasu, torej prva tema (katere nikoli v svojem življenju nisem imel za heroično), ki je kajpada zelo podobna *polovici* teme *Bastiena in Bastiene*; *polovici* zato, ker je tema izrazit osemtakti stavek, dočim je tema *Eroice* izrazito štiriktaktje. Vseskozi enakih je le pet prvih tonov. (Pustimo ob strani vprašanje, ali jih je Beethoven resnično prevzel od Mozarta ali pa so njegov lastni domislek.) Poleg tega se značaj teme zaradi druge tonalitete,

drugačne instrumentacije, členitve in ponovitve komaj kaj spremeni, njena glasbena vrednost pa sploh ne. Tema je in ostane nepomembna in njena izrazna vrednost je majhna. *Toda prav zato je moral Beethoven v stavku, kateremu je na začetek kot glavno temo postavil takšno temo, iznajti in uporabiti zelo veliko novega in samostojnega tematskega gradiva. Drugače kot pri vseh drugih njegovih simfonijah, ki se opirajo na izrazite in pomembne simfonične teme, pridružuje pa se jim še nežno, voljno drugotno gradivo, v Eroici opazimo obilico novih tem in podob, pravzaprav dve skupini druge teme in - edinkrat v vsej njegovi simfoniki - še tretje melodično gradivo v izpeljavi. Kaj takega! Kaj vse je Beethoven "naredil" iz osmih not? Enako malo je iz njih zmogel "narediti nekaj drugega", kot bi nekdo iz osla zmogel narediti leoparda. Beethoven je ustvaril simfonični stavek, ki razen omenjene teme vsebuje še več drugih, pomembnih, ki si sledijo, se spletajo, medsebojno dopolnjujejo in druga drugo pogojujejo. Brez njih ustroj, značaj in vrednost tega stavka ne bi bili mogoči. Če bi odmislili vse stranske teme oziroma jih zamenjali z manj pomembnimi, tako da bi "glavna" tema zares dominirala, od kod bi tedaj stavek zajemal svojo vrednost in potek svoj pomen? Na kaj naletimo, ko zapustimo zadnjo noto teme? Seveda, na drugo temo, prehod, ali kaj podobnega; torej vedno le na oblikovane tone, ki posredujejo nek izraz in iz vsega nastaja "potek". Če je vse posamično brez vrednosti, od kod potem skladba kot celota lahko dobi svojo vrednost?...*

Potek sem definiral kot oblikovanje gibanja v najsplošnejšem pomenu, celo kot nesmiselno izpolnjevanje daljše glasbene poti. Smiselna ureditev takega poteka v shemo, ki je uravnavana po zakonitostih in je prilagojena biti glasbe, bi bila torej arhitektonika. Najvišja dovršenost arhitektonike, kjer forma ne zajema tem, temveč teme ustvarjajo formo, pa je organizem skladbe. Nobena tvorba absolutne glasbe, ki ima določeno dolžino, ne more biti nič drugega kot nizanje in spletnje glasbenih podob, njihova medsebojna igra. V njegovi celovitosti poteka ni mogoče ločevati od ustroja (strukture) podob; nemogoče si je glasbeni lik predstaviti abstraktno.

Živ, smiselni organizem in izpolnjena formalna shema pa se ne razlikujeta, denimo, po kopičenju lepih tem, nejasnih domislekov, temveč po njihovih medsebojnih *odnosih*. Tisto, kar je v vsakem glasbenem *upodabljanju* osrečujoče, zanimivo, vredno in privlačno, je končno prav to, da *en domislek poraja drugega*. Osrednji domislek poraja druge, s tem pa je zagotovljen občutek njihove organske skupne pripadnosti; ne le "teme" v šolskem pomenu, temveč vse, kar se sploh v stavku "dogaja", raste in se razcveta iz takega kalčka ali korenine. Teme se lahko, tudi če so se porodile neodvisno druga od druge, združujejo v resnični

organizem, katerega formalna zaključenost in povezanost sta, kot vse v glasbi, skrivnostno zagotovljeni. Kot v kakšni neizčrpni zakladnici lahko oboje opazujemo pri Beethovnu. Celotno oblikovanje večjih glasbenih zgradb temelji na *zavestnem* miselnem delu, ki ga ni mogoče primerjati z inspiracijo v pomenu genialnega, spontanega pradomisleka; otročje je braniti se "refleksije", zanikati ali tajiti kombinatorični moment. "Zavestno miselno delo" ne pomeni tako dolgo računati, dokler ne pridemo do zanesljive rešitve; temveč, da si nekdo nekaj predstavlja, eno obliko (podobo, zgradbo), ki jo želi najti in ustvariti; muči se, nariše načrt, ga zavrže, dokler srečni trenutek ne prinese "tisto pravo", česar se je prav tedaj "domislil". Vse nastalo pa je seveda odvisno od pradomisleka. Kdor skuša zanikati značaj "poteka" in smiselno oblikovanje glasbe, dokazuje ne le svojo nesposobnost, temveč tudi določeno miselno strahopetnost; to dokazuje s tem, ko se - če že iz različnih razlogov ne pozna in ne priznava intenzivnosti glasbe in njenih čudežev - zateka v ekstenzivnost in ji "pripesni" lastnosti ter odgovornosti, ki jih po svoji naravi nikoli in nikakor ne more imeti. Ena od lastnosti velikih stavkov in glasbenih oblik je tudi, da take celote po sebi zahtevajo določeno razsežnost. Nobena glasbena tema ni tako izdatna, da bi sama zmogla ustvariti večji simfonični stavek, potrebni sta dve ali več. Ko pa so vse "teme izčrpane", je stavka konec. Notranja povezanost tem določa tudi mejo njihovega števila. Nesmiselno je povezovati številne teme in jih "izmuzicirati", glasbeno izčrpati, ker to privede do monstroznosti in je znamenje neglasbenega ravnanja.

Če smo kot enega najvišjih dosežkov glasbe že v drugem kontekstu opredelili sposobnost, da drobna tonska podoba, ki zaradi nezaslišane koncentriranosti ni sposobna razvoja, zmore izraziti neskočne skrivnosti, potem lahko drugi čudoviti dosežek glasbe vidimo v tisti vrsti sinteze, pri kateri se izraz in arhitektura povezujeta v mogočen, živ, velik organizem, kakršnega za nas pomenijo Beethovnovе simfonije.

...

Vse, kar nastaja mineva. Spoznali smo v kakšnem pomenu je glasbena umetnost *nastajala in postala*. Ali smo toliko pogumni, da pogledamo v oči misli, ki je posledica takega nastanka? Čudna misel, bo dejal nekdo; pa vendar je še bolj čudno, da se je že prej ni domislil kdo, ki ima posluš za bit glasbe in za tisto, kar nas uči njena zgodovina in kar najavljajo znamenja časa.

Glasba si je sama izoblikovala svoje gradivo, ki je pri vseh drugih umetnostih svet kot tak. Gradivo bo ostalo. Kaj pa *harmonija*? Kaj bo z njo? Preden je nastala, ni bilo glasbe, ki bi živela še danes. Ko se je prikazala na dan, je to pomenilo začetek naše glasbene zaznave; je kot naše

sonce. Kaj bo, ko bo sonce zašlo? Ali bo tako kot je prišla, morala tudi izginiti? Tistega, kar so glasbeniki peli in oblikovali, preden se je pojavila harmonija, zdaj nihče več ne razume. Ali bodo pozneje razumeli to, kar je komponirano v harmonskem stavku? Ali bo ta enkratna situacija v svetovni zgodovini in zgodovini kulture, ko je obstajala *tako* razvita glasba, harmonija, orkestrska umetnost, ali bo to imelo takšen pomen, da bodo *poslej* tisti velikani, ki so v tem okviru ustvarjali za vse narode, čase in svetove postali tako razumljivi, kot so za nas Shakespeare, Dürer, Michelangelo. Ali bodo enako pozabljeni kot tisti, ki so nekoč morda enako jasno in lepo izražali narodovo dušo ob liri, vielli, peli pesmi, tvorili *glas* naroda, ki je izginil z njimi?

Potrudil sem se slediti razvoju harmonije in pokazati, kako je počasi *nastajala*, enako kot "glasbena ideja", domislek in neločljiva povezava vseh elementov. Glasbena ideja ustreza tistemu, kar so že od nekdanj pojmovali pod pojmom melodija, vendar ta pojem stopnjuje. Melodija je le linija; glasbena ideja je več kot zgolj melodija, čeprav melodijo vsebuje, enako tudi harmonijo, s katero šele postane neskončna, smiselna in izrazna. Še vedno jo štejem za najvišji dosežek glasbe, ki najgloblje in najbolj drastično izraža njeno bit. Od nje so odvisna vsa velika dela glasbene umetnosti.

To je bilo mogočno *nastajanje*, razvoj, vzpon, krepki crescendo; kam naj bi pripeljal? V zraku je stremljenje, zdaj nedvomno oblikovano kot: naprej, naprej! Toda ali ni pričujoča razprava jasno pokazala, da so taka zdajšnja prizadevanja nasprotje napredku, namreč *trganje in razčlenjevanje na sestavne dele, ki so bili na voljo že pred celotnim razvojem?* Glasbeno idejo in harmonijo dandanes napadajo z raznih strani. Zgradbo *harmonije* želijo požgati, češ da v njej ni več mogoče stanovati, ker je pretesna, sploh pa še ne vedo, kaj bi postavili na njeno mesto. Tudi zahteven in najbolj razvijen stanovalec pa je v tej zgradbi še odkrival sobe in dvorane, ki jih pred njim ni še nihče odkril in se je v njih počutil prav prijetno. Da, harmonija je čudežna hiša, ki je tolikšna, kolikšno si jo pravkar želimo. Vse v njej ima svoj prostor, samo če stvari vpeljuje in uravnava glasbena ideja...

Toda namesto glasbene ideje (nekoč bi rekli *melodije*), - te "smiselne sinteze" elementov, kot sem jo definiral - zdaj postavljajo le elemente. Spet jih delijo, izločajo in ločujejo do nesmiselnosti, trudijo se, da bi jih razcepili in kaotično premešali. Črke tako dolgo tlačijo v skupine, dokler ne tvorijo več nobenih *besed*. Kar se je preje imenovalo "črka", je zdaj "kstbbuar" - zakaj se smejete? To ni le moj *vtis*, zato se mi ni treba opravičevati; vse to namreč izpostavljajo kot teorijo, javno in jasno. Taka načela ustvarjalci pri delu ne le dejansko uveljavljajo, temveč jih preso-

jevalci tudi branijo in povečujejo. Ob tem se ne srečujemo s prikritim izdajstvom, pač pa z javno revolucijo, z napovedano vojno. Toda, četudi naj bi bila zdaj "melodija" (kot presežena) odpravljena, *fenomena* vendar ni mogoče znikati. Vemo, da obstajajo človeški možgani, v katerih se rojevajo glasbeni domisleki svetovladujoče sile. Vemo tudi, da od milijonov glasbenikov, ki muzicirajo, in od mnogih, ki so komponirali, izstopajo le maloštevilna imena, njihovo izločanje iz množice pa je za nas povezano z *individualno melodijo*, s tem stvarjenjem intenzivnosti, ne ekstenzivnosti. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Wagner, Chopin, Brahms - vsak ima svojo glasbeno vizitko. Če bi kljub temu postavili, da je le-ta brezvredna in ne prava stvar, kaj naj bi potem počela ubogi Mozart ali Schubert, če so jima namesto "družbotvornih programov" ali kakofoničnih zvokov, ki pretresajo bobnič in prepono, na misel prihajale melodije, iz katerih sta ustvarjala svoje osrečujoče tvorbe? Ali lahko naravi delamo silo in jo zvijamo? Če je nekaj v naravi določene umetnosti, ali ne pomeni tedaj oddaljiti se od umetnosti, če hočemo posiliti njeno naravo? V življenju, v "z voljo uravnavanem življenju ljudstev" lahko sicer odpravimo aristokracije, usmrtimo kralje, preženemo ali izročimo cesarje, toda aristokracije narave, umetnosti ni mogoče usmrtiti ali odpraviti; lahko le rečemo da je ni; v Nemčiji v to tudi verjamejo.

Duhovni boj proti glasbenemu domisleku - in z njim tudi proti vsemu ustreznemu vrednemu in bistvenemu pri drugih umetnostih - stoji na zelo, zelo majavih nogah; če je ta boj sploh duhovni boj. Močno ga podpira množica tistih, ki si prizadeva povečevati glasbeno impotenco, plovovita tla pa najde pri nemškem občinstvu, z njegovim nagnjenjem do vsebinske in nesmiselne neumnosti, zavite v prečudovito bombastičnost. To je boj judovsko-internacionalnega duha, ki Nemcem vceplja tujo jim blaznost rušenja in razbijanja. Vse skupaj je simptom razkroja.

Inspiracija je bistvo glasbe kot ustvarjalne umetnosti, in sicer v večji meri in bolj izključno kot pri drugih umetnostih. Skoraj bi dejal, da se pojem ustvarjalnosti v glasbi že kar izloča v posebno umetnost, saj le v glasbi obstaja produciranje (ustvarjanje) in reproduciranje (poustvarjanje). Pravzaprav je presenetljivo, da ta elementarna poteza in bistveni del glasbe, kakor koli je opazna, še ni postala izhodišče globljih spoznanj o bistvu te umetnosti, čeprav so o njem veliko filozofirali in estetizirali. Zavedam se, da je nepošteno sofisticiranje vedno pripravljeno na izpodbijanje najbolj resničnega in samoumevnega. Če sem že pri temeljitem prebujanju, moram na kratko - da bi odpravil, denimo, ugovor: "Tudi slikar lahko reproducira sliko nekoga drugega." - utemeljiti misel o ločevanju ustvarjanja in poustvarjanja. Narava dejavnosti je enaka, bodi da slikar

slika ali kopira. Slikar slika, pesnik pesnikuje. Mesto, v katero se steka ingenioznost, ni določeno z nobenim zunanjim fenomenološkim obeležjem. *S tem* ko slikar slika, ustvarja ali pa poustvarja. Ko izgovorimo pojem "slikar" ali "pesnik", popolnoma označimo dejavnost, ki se nanaša na njegovo umetnost. Ko pa izgovorimo pojem "glasbenik", še ne vemo, ali le-ta prek instrumentalne igre, petja, dirigiranja dela svoje umetnosti poustvarja ali jih ustvarja. Poustvarjalec je do skladatelja v enakem razmerju, v kakršnem sta igralec ali recitator do pesnika. Nadarjenost je povsem drugačna, pogosto nasprotna. Splošni "glasbeni" talent ali genij se izpričuje v prirojeni sposobnosti obvladovanja tonov, in sicer v katerem koli pomenu; glede na posluh, spomin, tehnične sposobnosti prstov ali grla, kar se lahko stopnjuje do čudovitega. Nasprotno pa se bo rojeni skladatelj legitimiral tako, da iz sveta tonov ustvarja nove podobe, da ima vizije. Veliki poustvarjalni (torej splošno glasbeni) talent si bo praviloma sposoben pridobiti tisti del skladanja, ki se ga je mogoče naučiti in bo, denimo, dobro obvladal kontrapunkt ali oblikoslovje. Prav tako si skladateljskega genija ni mogoče predstavljati brez splošne glasbene nadarjenosti, vendar mu pogosto primanjkuje *kakršnega koli* poustvarjalnega talenta Tako je bil Schumann nemogoč dirigent in Wagner silno slab pianist, očitno brez kakršne koli manuelne nadarjenosti. Univerzalni glasbeniki, kot je bil Bach, ki je v sebi skrival celo izdelovalca instrumentov, so nerazumljive izjeme.

Pri Bachu združitev vseh definicij pojma "glasbenik" pomeni višek. Pri njem so se v eni osebnosti razvile vse vrste nadarjenosti "za glasbo", dosegle so najvišjo raven in se razkrile v čudoviti dovršenosti ter obenem v skladju z najvišjim razcvetom in sproščanjem vseh glasbenih moči v njegovem stoletju. Takšna združitev v enem glasbeniku pa lahko pomeni tudi stik s koreninami: s tisto nejasno in prvotno povezavo še nerazvitih glasbenih elementov v antično-srednjeveškem homofonem obdobju, ko sta igranje in ustvarjanje skoraj sovpadala. Naš pregled razvoja glasbe pomaga razumeti, da se takrat skladatelj še ni mogel ostro ločevati od glasbenika-poustvarjalca. Kaj je takrat pomenila melodija, kaj oblika in kaj ustvarjanje? Čim bolj se je "danilo" v svetu glasbe, tem bolj sta se izločali, razcvetali in osamosvajali obe veliki glasbeni področji, skoraj dve samostojni umetnosti: ustvarjalna in poustvarjalna. Obe področji pa izhajata iz dveh prvotnih in začetnih velikih tokov, ki ju tvorita izraz in arhitektonika: fantazija in tehnika, *navduševanje* s tonom in *obvladovanje* tona, Marija in Marta glasbe.

V znamenja razkroja glasbe v našem času sodi torej tudi težnja, ponovno oba tokova speljati v *en* izvor, drevo spet spremeniti v korenino s tem, ko dejansko ne bi več delali razlike med obdelavo in skladanjem.

Originalnost iznajdbe so izgnali in prekrižali kot kisló grozdje, razglasili neobstoje glasbenega domisleka, kar s osnovi pomeni upad in vračanje na obrtniško preproščino preteklih časov, ko se pojem "skladatelja" še ni bil docela izoblikoval in "izluščil". Zdaj hočejo komponirati povsem brez teme, kar je podobno kot, če bi ženska hotela roditi, ne da bi zanosila.

Če naj na koncu na kratko dodam še svoje videnje pomena in nastanka glasbe v velikih potezah, upam, da bo po že povedanem pravilno razumljeno; v luči posebnega položaja glasbe kot take, ne s stališča posebnega povzdigovanja njenih posameznih nosilcev. Poseben položaj glasbe pa opazujem tudi ob vključitvi stranskega pogleda na nenehni (so)razvoj duhovnega gradiva (kot sem ga poimenoval), na to edinstveno okoliščino, ki je lastna le glasbi.

S tega stališča, ob vsej veličini Bachove podobe, vidim višek vse glasbe v *Beethovnu*, ker se pri njem povezujeta najvišji izraz z najvišjo svobodo gibanja. On sam pravzaprav zastopa in predstavlja pojem instrumentalne glasbe, to je bilo njegovo poslanstvo. S tem pa smo tudi povedali, da je *fiziognomija teme*, ki mu je prirojena, splošno instrumentalno-simfonična, da torej v sebi nosi kalček gibanja, ki ni kakšnega drugega izvora ali vrste. Beethovenska tema ni uporabna za "izraz" kakršnega, denimo, terja vokalna glasba ali lirika. Tudi vokalni skladatelj Beethoven je, eno k drugemu, le privesek instrumentalno-simfoničnega. Zatorej je bilo stopnjevanje umetnosti v smeri lirike mogoče le v intenzivnosti, vse večji pretanjenosti, ki jo je sam nakazal v določenih delih. Tak korak so storili liriki, posebej Schumann. Gotovo ni slučaj, da so bili - potem, ko je Beethoven podaril glasbi svobodo gibanja in razstrl vse možnosti izraza - vsi romantiki in liriki, ki so mu sledili, otroci prav naše dežele, Nemci; naj omenim le Webra, Schuberta, Schumanna, Wagnerja - vsi so se znali povsem predajati izrazu. Njihovo poglobljeno poslanstvo je bilo razkrivanje najglobljih skrivnosti narodovega duhovnega življenja in glasbe kot duše naroda; "prepoznavanje" prek časa in prostora tvori čar njihove umetnosti. Nobeden od njih ne doseže niti Beethovnovi sape v upodabljanju gibanja, kaj šele sape posledujočih. O Wagnerju tukaj seveda govorimo le kot o glasbeniku; mogočen zamah njegovim delom daje pesnik. Kot *celostni pojav* pa je Wagner resnični naslednik Beethovna. To dejstvo je pomembno in velja o njem razmisliti. Vsi pomembni skladatelji po Beethovnu so na področju vokala srečnejši od njega, toda v instrumentalu se z njim ne morejo primerjati. Glasba sama ne more naprej po Beethovnovi poti; povzpela se je do svojega viška. Mnogi so iskali izhod v reakcionarnem nagibu, npr. poštenjak Brahms. Tisti, ki so mu sledili, pa so vsi videli izhod v nekakšni *ekstenzivnosti*; celo monstroznosti; dalje v onečiščenju glasbe, drugače tega ne morem

imenovati. Stavili so na ostaline, na ostanke osebnosti in enkratnost naših velikanov. Določene nemuzikalnosti v *Prstanu Nibelungov* ali zbor v *Deveti simfoniji* so bila izhodišča za cele tokove, smeri in zvrsti. Če v odlični družbi izrazita osebnost spregovori spontano ob določeni priložnosti in z dobrim učinkom kako besedo, potem velja za taktično in okusno zadovoljiti se s tem ter ji razumevajoče pritrditi. Nasprotno od takega obnašanja pa je izkoriščati tisto, kar je enkrat uspelo kot vnaprejšnji odpustek za posnemanje in preseganje z geslom: "Zdaj, ko je ta in ta to storil, je dovoljeno." V takem primeru knez ostro spregovori: "Dragi moj, šale zbijam jaz."

Ekstenzivnost nima nobene vrednosti brez intenzivnosti. Namesto abotnega, večnega zgloda *Eroice*, želim napotiti na vse Beethovne simfonije in na njegova velika instrumentalna dela ter opozoriti, da je vsaka Beethovnova glavna tema svet največje intenzivnosti zase.

Monstruoznost oblik in sredstev se kaj hitro izčrpa; zadnje čase pa je pripeljala do stališča, da je najbolje, če vse - harmonijo, melodijo, obliko, logiko, lepoto, razum - razbijejo na drobne kosce, postavijo na glavo in hram glasbe sprevržejo v norišnico.

Sonce harmonije bo počasi, kot je skozi stoletja vzhajalo, tudi zašlo. Toda, ali je ta čas že napočil? Ali se ne bi smeli veseliti še nekaterih sončnih trenutkov *dneva*?

Ne vem; toda nekaj vem zagotovo: če je nova umetnost, ki nam jo obljublja, utemeljena na poskusih, kakršne nam ponujajo najnovejši futuristi, torej na popolnem razbitju harmonije, potem je za možgane, ušesa in srca tistih, ki razumejo jezik Bacha, Beethovna in Wagnerja, enako nerazumljiva, kot bodo ti svečeniki in glasbeni junaki zadnjih stoletij nerazumljivi svečnikom in občestvu tega novega kulta. Ne govorim o napredku ali nazadovanju - gre za rezanje in propad - to sta dve stvari. Kje bodo potem Beethovne simfonije še razumljive? In če ne bodo več razumeli nemškega jezika, kdo bo razumel Wagnerja, naše mojstre samospeva, našega Webra?

Sonce bo zašlo. Vsa glasba ima v sebi nekaj čudno minljivega. "Le minljivo sem ustvaril lepo, je dejal Bog." (Goethe)

Toda, ali smemo in moremo sončni zahod pospešiti tako, da na horizont mečemo blato?

Razprava je objavljena kot zaključen zvezek mesečnika Verlag der Süddeutschen Monatshefte, München, 1920.

GLASBENA IMPOTENCA "NOVE ESTETIKE" HANSA PFITZNERJA

"Nasprotno, v primeru podobne melodije 'obvisimo' v zraku. Njeno *kvaliteto* lahko le spoznamo, ne moremo pa je demonstrirati; o njej se ne moremo zediniti po intelektualni poti; razumemo se v skupni očaranosti z njo ali pa ne. Za tistega, ki v tem ne more sodelovati, so odveč vsi argumenti in proti njegovim napadom ni kaj reči razen zaigrati melodijo in vzklikniti: "Kako je lepa!" Tisto, kar posreduje je tako globoko in čisto, tako mistično in samoumevno kot resnica!" (Ta in vsi naslednji citati so povzeti iz knjige Hansa Pfitznerja: Nova estetika glasbene impotence. Simptom razkroja?)

Zagledati pred seboj take besede, in to izpod peresa skladatelja Pfitznerjevega ugleda, je bilo gotovo tako zame kot za mnoge druge glasbenike hudo razočaranje. Poleg tega so objavljene v knjigi, ki sicer kar poka od učenosti; komaj katero področje človeškega življenja pušča nedotaknjeno in hoče biti povsod enako razgledana, pa naj si bo v filozofiji ali politiki, zgodovini glasbe ali rasni teoriji, estetiki ali morali, novinarstvu ali literaturi in bogve čemu še.

Kjer pa bi znanje najbolj potrebovali, v stvareh glasbe, nam ga brez nadaljnjega odpoveduje in se postavlja na stališče, ki že v naprej zanika vsako možnost, da bi na tem področju razlikovali dobro od slabega. Čeprav Pfitzner takoj nato (k temu še povsem neslovnično) piše:

"Naslednje vrstice namenjam le majhni skupini, namreč le tistim, ki še imajo in hočejo imeti posluš za kakovost melodije. Že desetletja pa nam tak posluš z močno naraščajočim uspehom izbijajo iz glave;" - tudi tej majhni skupini (v katero si drznem prištevati tudi sebe) ne pove niti besedice, ki bi "posluhu" prišla na pomoč, sploh ne računa z njim. Namesto tega izpostavlja - bolj v miselnosti, kot v načinu izražanja - povsem nemško zahtevo:

"Pustite nas, ki še imamo ta smisel in posluš, da se pogumno navdušujemo!"

Če prepustim, vsaj zase, navduševanje raje tisti veliki skupini, ki ji "posluha za kakovost melodije" sploh še niso morali "izbijati iz glave",

ter zadržim zase in za maloštevilne meni podobne, ki jih to ni prizadelo, bolj dostojanstven, v vsakem primeru stvarnejši odnos do glasbe, moram po drugi strani ugotoviti, da skupina, na katero Pfitzner naslavlja svoje besede niti ni tako majhna, saj zmore svoje občutenje za glasbo postaviti pred nezaslišano težak, celo problematičen zgled, ki ga navaja avtor.

Spoznajmo ta zgled:

"Odprimo Schumannove *Otroške prizore*, št. 7, *Sanjarjenje*". Ne gre torej za katero od več stotih melodij, ki splošni javnosti niso znane in jih vsebujejo klasične simfonije, komorna glasba ali druge skladbe, temveč prav za eno tistih skladb, ki so že v Schumannovem času doživele prvi velik in nesporen uspeh in od tedaj - kolikor mi je znano - ni bila deležna kakšnih večjih "napadov".

Toliko nepotrebnejša se mi zato zdi hvala, s katero je Pfitzner obdal *Otroške prizore*, ker ne priča o kakem posebnem "pogumu":

"Vsaka miniatura tega opusa je glasbena stvaritev pretanjene privlačnosti, poezije, muzikalnosti in predvsem osebne svojskosti."

In če v nadaljevanju beremo:

"Vsi, ki razumejo prajezik glasbe, bodo takoj spoznali, da *Sanjarjenje* izstopa edinole po kakovosti melodije", - potem je to točno le v toliko, kolikor skladba tudi na druge načine "izstopa kot enkratna"; tako enkratna, da jo Pfitzner že na naslednji strani označuje kot skladbo, "ki pravzaprav ne sodi v *Otroške prizore*".

Sam nasprotno ugotavljam (razen tistega, kar bom pozneje povedal o kakovosti te melodije), da *Sanjarjenje* izstopa kot osrednja skladba cikla že po sedmem mestu med 13-timi skladbami, da je torej na izjemnem mestu v simetrični zasnovi celotnega opusa in je njegov bistveni, če ne najpomembnejši sestavni del. To lahko prezremo le tedaj, če se od vsega začetka odpovemo kakršnemu koli "sporazumu po intelektualni poti". Če tega ne storimo, temveč prepustimo "posluš za kakovost melodije" (torej prav gotovo tudi za njeno tonaliteto) ne le v last majhni skupini, temveč mu dopustimo, da tudi funkcionira, bi vendar moral kdor koli opaziti, da *Sanjarjenje* izstopa tudi v tonalnem oziru, kar pomeni, da je ta skladba v *Otroških prizorih* prva v B-tonaliteti in ima to lastnost skupno le z naslednjo (tudi sicer njej sorodno) skladbo, *Ob kaminu*.

O vsem tem noče Pfitzner ničesar vedeti. Njemu gre na splošno in v posebnem primeru *Sanjarjenja* za veliko več, za nič manjšega kot za "prajezik glasbe", ko pravi:

"Kdor ga ne razume, pa bo v skladbici videl le delce v pesemski obliki s toniko, dominantno, spodnjo dominantno in najbližjimi tonalitetami - brez kakršnega koli odmika od običajnega, če gre le za elemente; nobene har-

monske novosti, nobene ritmične finese, melodija se pne po trizvoku navzgor, delce za 'dvojeročni klavir'."

S tem pa je enkrat za vselej povedal, ne laikom, ki pred tako skladbo stojijo nemočni, temveč glasbeno izobraženim, ki so jo sposobni tudi teoretsko dojeti, da jim ta sposobnost prav nič ne koristi, če ne razumejo prajeziika glasbe. Če pa ga razumejo, jim te sposobnosti ne bodo potrebne, ker, kot je znano, pri "takšni melodiji" tako in tako "obvisimo v zraku".

Mimogrede povedano, s formulacijo: "pri taki melodiji" je mišljena "lepa, zares genialna melodija", "pristni glasbeni domislek", vendar Pfitzner nikjer - ne za lepoto ne za genialnost ali pristnost - ni podal nobenega drugega dokaza kot opombo, da bi bilo "diletantsko početje, če bi jo hoteli pojasniti". Ker:

"Če stojimo pred nečem nepojmljivim, česar s pojasnjevanjem ni mogoče opisati, se bomo radi odtrgali strogemu zaporedju misli, položili orožja razuma in se popolnoma, brez obrambe predali občutenju. Zato lahko ob pristnem glasbenem domisleku le zakličemo: 'Kako lepo je to!' Vse podrobnejše, vsaka beseda v smeri 'zakaj?', zmanjšuje domislek, žali prikazen, razblinja 'nadih poezije'."¹

Pfitzner tudi pri obravnavanem zgledu brez nadaljnjega uspe zaobiti te tri nevarnosti s tem, ko vse čisto glasbene pojasnitve odpravi z nekaj teoretskimi okruški, ki jih navajam v nadaljevanju.

Potem, ko nas je z navezujočim vzklikom:

"Za nas poznavalce pa predstavlja čudež navdiha!" postavil v položaj prijetnega pričakovanja, da bomo od nekoga, ki razume to melodijo in nasploh prajeziik glasbe, torej od "poznavalca" in ne le od navdušenca, ki se predaja svojim "občutenjem", da bomo torej le slišali nekaj glasbeno poučnega in pomembnega, nas Pfitzner odpravi z vprašanjem, ki se ogiba vsakršnemu znanju:

"Kaj naj bi o njej povedali tistemu, ki mu melodija (obenem je cela skladba), v kateri skoraj sovpadata domislek in oblika, ne gre 'v živo', kaj naj bi mu olajšalo razumevanje? - Nič."

Strinjam se! Toda tistemu, ki mu, nasprotno, melodija vendarle gre 'v živo', bi vendar moralo biti mogoče nekaj povedati o njeni kakovosti! Pa čeprav bi to storili le na kakšnem negativnem zgledu, denimo na kiču, ki naj bi nekomu ne šel "do živega"! Namreč, če bi bilo dejansko nemogoče v igro uvesti kakšne druge, kot čustvene "argumente", bi vsakdo lahko z enako pravico in brez možnosti, da bi mu ugovarjali, rekel za navdih, ki

¹ Namigovanje na Goetheovo misel: "Slikaj umetnik, ne govori, le nadih naj bo tvoja pesem."

ga sam občuti kot "lep", "genialen" in "pristen" v enakem, Pfitznerjevem tonu: "Neomejeno se navduševati." Če bi, glede na navedene Pfitznerjeve citate, namesto Schumanna postavili denimo Hildacha in namesto *Sanjarjenja Pomlad*, bi vsakdo, kdor zastopa pravico "nemočnega predajanja občutenju", moral pred takšnim pogumnim navdušencem za Hildacha "položiti orožje razuma" in se "prepustiti popolni očaranosti".

To seveda ni mogoče! Obstajati mora vendarle možnost, da o lepoti neke melodije povemo kaj neizpodbitnega in nepreklicnega, kar se "razpira umevanju" in prebuja poslušalca za njeno kakovost. Pri tem seveda mislim na stvari glasbene in ne le čustvene narave, ne mislim na preveč osebno, na navduševanja, ki jih ni moč z ničemer dokazati, kot so, denimo, naslednja:

"Lahko govorimo o plemenitosti tonskega jezika, o nečem, kar je absolutno brez primerljivega zgleда, o globoko osebnem, o prasvojskosti melodije, o njeni nemškosti, nežnosti, domačnosti, vendar bi to bile le besede, ki krožijo okoli tonov"-

- kar je točno -

"vse skupaj pa ne morejo niti zdaleč povedati tistega, kar izraža sama melodija."

Tudi to je točno! Vendar se bomo poskusili približati lepoti te melodije drugače kot Pfitzner, ki jo, potem, ko je ugotovil, da je skladbica sanjarjenje in, za božjo voljo, ja ne "nekakšna rêverie", opisuje kot "smiselno, resno, poglobljeno, pretanjeno in vendar močno občutenje", "kakršno nam daje slutiti na roko oprta Schumannova glava. Neomejeno bi se lahko naprej tako navduševali, toda očarljivosti te glasbe z besedami ne bi zajeli. To je kaplja glasbe iz najglobljega izvora; če smo se odvadili takšne lepote, smo glasbeno pokvarjeni in izgubljeni."

Pokvarjeni in izgubljeni pa smo tudi v primeru, da za tako lepoto ne najdemo pojasnitve, ki bi bila bližja umetnosti, in opravičujemo primerjave z vseh področij, samo ne z glasbenega, ki izhajajo bolj iz solzavega kot "tenkočutnega" razpoloženja.

Lahko bi mi seveda očitali, da tudi v spisih starih mojstrov kdaj pa kdaj najdemo podoben način opisovanja glasbe in da sem torej s svojimi očitki prizadel ne le Pfitznerja, temveč tudi denimo Schopenhauerja, Wagnerja ali Schumanna. Ne bom se spuščal v "za in proti" takim opisom glasbe niti v to, kaj je od tega danes še dopustno. Lahko le odgovorim, da bi bilo podobno navdušeno opisovanje glasbe smiselno le tedaj, če je zadevalo skladbo, na katere lepoto je bilo okolje treba šele opozoriti, ker se mu je lepota šele morala razkriti. Za to je bilo navadno potrebno več poguma kot pri zavzemanju za *Sanjarjenje*, ki je - kot rečeno - od prvega

dne, ko se je pojavilo, očaralo in navdušilo glasbeni svet. Dodal bi še, da so ob podobnih literarnih opažanjih - če jih je izrekal pomemben skladatelj (pomislimo le na Schumannove *Spise o glasbi in glasbenikih*) vedno našle svoj prostor (najpogosteje na izjemen način) tudi čisto glasbene ocene. In končno, če je šlo za omenjeni primer, so vedno podajali tudi izčrpne in predvsem strokovno neoporečne analize.

V Pfitznerjevi knjigi, ki se sicer ponaša z učenostjo, je prav ta odpovedala, čeprav bi nas edina zmogla prepričati. Kjer pa se je le poslužuje in teoretizira, to počne tako malomarno, na tako nezadosten, celo napačen način, da bi - moram ponoviti povedano v uvodu - kakšen nič sluteči bralec lahko pomislil, da ima pred seboj knjigo kakega filozofa, politika ali učenjaka, ki piše feljtone. Nikoli pa ne bi pomislil na skladatelja Pfitznerjevega ugleda.

Kako naj bi nekdo s takim ugledom melodijo *Sanjarjenja* odpravil z besedami: "melodija se pne po trizvoku navzgor"? In to melodijo, katere lepote sicer ne utemeljujejo številni motivični domisleki, temveč tri druga obeležja lepih melodij: izstopajoča pregnanca posameznih motivov, njihovi bogati medsebojni odnosi in raznolikost v rabi tako pripravljene melodičnega gradiva:

37

Dejstvo, da se melodija "pne po trizvoku navzgor", je njena najnepomembnejša odlika. Za moj občutek je, ob razloženem kvintakordu F-dura, značilen in privlačen prav disonantni predložek *e*, že v tej, vedno znova se ponavljajoči frazi v vzponu (glej motiv označen s črko *a*). Poleg tega ne pozabimo, da občutimo ves obrat kot variacijo (in to kakšno!) začetnega kvartnega skoka, ki nato naprej živi v spuščajoči se frazi (*b*, *c*, *d*) in se nenehno spreminja - ob upoštevanju in izkoriščanju vsake harmonske priložnosti - v druge intervalske skoke (*m*).

Na druge melodične različice, posebno na že omenjeno padajočo frazo (*x*, *y*, *z*), zaradi pomanjkanja prostora lahko le opozorim. Ne morem mimo njenega zadnjega nastopa (*z*), kjer se z najvišjega tona štiritaktnega odstavka prvič spušča za seksto navzdol, in sicer s pomočjo motivične "inverzije", pridobljene iz intervalskih postopov in, prvič, tudi iz intervalskega skoka. Ne morem mimo te inverzije, mimo tega melodičnega "vračanja domov" in tudi harmonske vrnitve na izhodišče, ne da bi omenil, da je o tem komaj mogoče povedati manj značilne besede, kot so Pfitznerjeve o "ponotranjenem čustvu".²

Prav tako neustrezna je njegova sodba o ritmu te melodije; ne pohvali ga, češ da ne kaže "nobene finese", kaj šele pretanjenosti, čeprav se skozi vso skladbo menjavajo poudarki na težkih in lahkih taktovih delih in se

² Tudi kaj takega najdemo pri Schumannu! Toda ne tukaj! Glej v ta namen (ostanimo pri *Otroških prizorih*) zaključek 4. skladbe, *Otrok prosi*, na dominantem septakordu, ali pa melodično dejansko izgublja se zaključek skladbe *Pred spanjem*, ki izzveni po večtaktne ritardandu in diminuendu na dolgo držani spodnji dominantni.

prav ta menjava vsakemu muzikalnemu poslušalcu kaže kot "finesa". Takšna menjava - sproža jo vzpenjajoča se figura (a), ki premakne predtakti ritem za četrtno - je opazna že v prvih dveh taktih, še bolj očitna in zanimiva pa postaja, če postanemo pozorni na polkadence in kadence posameznih štiritaktih odstavkov. Zaključki so namreč naslednji:

- | | |
|--------------------------------------|----------------|
| pri A (in E) | na 2. četrtni |
| pri B (po šestnajstinskem predlošku) | na 3. četrtni |
| pri C | na 3. četrtni. |

Naslednji odstavek, ki navidezno predstavlja sekvenco prejšnjega, pa se ne zaključi (čeprav bi to harmonsko bilo povsem mogoče) enako kot prejšnji, to je na 3. četrtni, temveč se omejuje nanj, ga presega in kaden-cira

- | | |
|-------|----------------|
| pri D | na 4. četrtni. |
|-------|----------------|

Zadnji takt, kaže zaključek, ki je ritmično zelo različen od drugega odstavka

- | | |
|-------|----------------|
| pri F | na 3. četrtni. |
|-------|----------------|

Po vsem povedanem mi boste morali priznati, da se slika "kakovosti melodije" - če jo tako opišemo in "demonstriramo" - le pokaže v drugačni luči, kot jo zmorejo prikazati navdušene Pfitznerjeve besede in njegovo neustrezno, glasbena dejstva potvarjajoče analiziranje. Kako revna se mora zdeti takšna melodija brez, denimo, melodičnih značilnosti, ki sem jih naštel, in za katero ne moremo reči ničesar drugega, kot da se "pne po trizvoku" in je brez "ritmičnih fines" - to sem le bežno poskušal pokazati s pomočjo notnega zglada, s prvimi štirimi, nad Schumannovim originalom notiranimi takti. Pri tem sem drugi (padajoči) motiv, katerega Pfitzner (ker meni, da to ni vredno truda) niti ne omenja, podal v reducirani podobi (s), pri čemer sem pustil (kljub vsemu, neobičajni) Schumannov harmonski skelet nespremenjen.

Tudi tega Pfitzner ne omenja, saj opozarja le na "toniko, dominantno in spodnjo dominantno" in ne pokaže, da bi opazil kakršen koli "odmik od običajnega, kar zadeva le elemente". Pa vendar, kakšno svojskost najdemo tukaj tudi v tem pogledu! Tako glede strukture znotraj posameznih odstavkov (upoštevajmo npr. v prvem štiritaktju menjavanje harmonij v naslednjih časovnih razmikih, ki upadajo in naraščajo: 5/4, 3/4, 1/4, 2/4, 1/8, 1/8, 3/4, pa spet 5/4 itn.), kot tudi glede dispozicije eksponiranih mest v okviru skladbe. Ta mesta - pri tem mislim predvsem na melodične viške šestih odstavkov - so oprta na naslednje akorde, katerih zaporedje je harmonsko vse močnejše:

- | | |
|----------------|---------------------|
| pri G, C in K) | opora na kvintakord |
| pri H | na septakord |

pri I (in J)

na nonakord z malo nono.

Druga ponovitev prvih osmih taktov bi pripeljala - če bi tukaj šlo dejansko za "skladbico v pesemski obliki s toniko, dominantno in spodnjo dominantno" - tudi do mehanične ponovitve harmonskih dogajanj prvih osmih taktov (G in H). Pri tem bi bil v drugem širitaktnem odstavku - zaradi transpozicije za kvarto navzgor - zaključek na toniki.

Le pogledjmo, kako pa se v resnici doseže tonika! Na mestu tu omejenega, v področje spodnje dominante sodečega septakorda, se na korespondentnem mestu (H) zadnjega viška pojavi

pri L

nonakord, tokrat z veliko nono,

tako da je harmonsko najmočnejši akord prihranjen za konec in se od tam naprej oblikuje kadenca, ki pomeni resničen "odmik od običajnega". Enak motivični zaključek (c2) se edinkrat v vsej skladbi ponovi dvakrat zaporedoma, toda različno harmoniziran. Kakor koli je samoumevno, da se koncept skladbe - in komponiranje nasploh - oblikuje zunaj teoretičnih preudarkov, sodim, da je komaj mogoče oblikovati zaključek na tak način, kot je opisano, brez umetniškega namena, brez zavestne uporabe glasbenega znanja.

Toliko bolj smo upravičeni in, če naj bi si ustvarili sodbo o glasbi, celo prisiljeni zavedati se storjenega v glasbenoteoretskem oziru in govoriti o tem čim natančneje in brez vrzeli. Ne tako, kot dela Pfitzner; njegovo označevanje glasbe spominja na konvencionalne "uradniške opise oseb", v katerih se vse vedno predstavlja kot "navadno" in "normalno". Pa naj bo to celo znana Schumannova glava, oprta na roko (in ne obratno: "na roko oprta znana Schumannova glava!"), pod sliko katere ne bi kakšnega okostenelega uradnika bilo sram v običajno rubriko "posebnih znakov" zapisati: "nobeni".

Enako Pfitzner ravna s *Sanjarjenjem*! Gre celo naprej: da bi skladbo prikazal v tehničnem oziru, kot zares neugledno, navadno, brez posebnih znakov, jo nespoštljivo označi - v narekovajih - kot skladbo za "dvojeročni klavir". Zadošča pa le bežen pogled v note, ki pove, da gre tukaj - razen nekaj taktovih delov - za strogi štiriglasni stavek, ki bi ga, kar zadeva stil, značaj, kontrapunktično vodenje in obseg posameznih glasov, njihovo izvedljivost na instrumentih ali v vokalni zasedbi, brez nadalj-njega lahko predložili kakšnemu godalnemu kvartetu, pihalnem ansamblu ali celo štirim pevskim glasovom.

Skladba se torej - ne glede, da je zaživela in se uveljavila le kot "klavirska skladba" - bistveno razlikuje od tega, kar imenujemo kratko malo "skladba za dvojeročni klavir" (glej, denimo, le štiriglasne imitacije

pri *e!*), od zvrsti, ki v osnovi (ko deli melodijo in spremljavo na dve roki) daje prednost homofonemu stavku. Dejansko, tudi pri drugih *Otroških prizorih* ne zasledimo univerzalno-glasbenega tipa stavka, temveč predvsem stavek, ki razkriva tehniko klavirja in se na bolj ali manj umetelen način opira na značilen klavirski stavek.

Razlika, na katero opozarjam, je poleg tega opazna v 8. skladbi, *Ob kaminu*, ki sledi *Sanjarjenju* (glej notni zgled!) in katere zavezanost klavirju je še bolj nazorna kot pri drugih skladbah (denimo, kot v skladbi, *Skoraj preresno*). Med skladbami za klavir je to gotovo ena tistih, ki ji ne bi mogli dodeliti pomembnejše (in tudi ne neznatnejše) oznake kot je omenjena: "za dvojeročni klavir". Enaka oznaka za *Sanjarjenje* - tendenciozno, kot je postavljena pri Pfitznerju - ni le značilna, temveč ima zmanjševalni pomen za tonski stavek skladbe, na katero se nanaša.

Takšen zaničevalni ton glede čisto glasbenih lastnosti melodije *Sanjarjenja* naj bi zbudil videz njene popolne preprostosti, neumetniškosti. Kljub le-tej pa dosega tako velik kot "nerazumljiv" učinek. In ko je Pfitzner končno zbudil tak videz - ustvaril ga je s šestimi vrsticami analize v telegramskega slogu in petkrat tolikimi vrsticami pogumnega navduševanja - je prav lahko izpeljati zaključek, ki ga je pravzaprav imel v mislih; namreč, da za moderno glasbo - enako, kot za lepoto klasične glasbe - ni teoretičnih pojasnil - ... da torej moderni glasbi ne more prav nič koristiti, če se obdaja z zoprnostjo večšin in "teoretično podpira" svoje ostudnosti. Zato v knjigi ni niti enega zgleda moderne glasbe, na katerem bi avtor poskusil sebe in bralce glasbeno orientirati v teh ostudnostih in jih pojasniti. Dovolj mu je razprto tiskana trditev, da "glasbeno impotenco nenehno pojasnjujejo in jo teoretično podpirajo" in da "ni več nujno, da bi bila glasba lepa, skladatelju pa ni več treba imeti lastnih domislekov". Teoretično vsega navedenega, enako kot nasprotnega, pri klasični glasbi, ni mogoče dokazati. "Pravo, pošteno občinstvo" take umetnosti niti ne sprejema in kdor se dela, kot da bi imel potrebo po tem, sodi med tiste "izobrazbene snobe in še slabše različice", ki, kot je znano, "kot psi, pogoltnejo vse: danes Beethovna, jutri Kandinskega".

Zdi se, da je s tem prepričljivo dokazan obstoj "simptoma razkroja", ki je bil na naslovnici še pod vprašajem.

Moja naloga bi bila naknadno opraviti tisto, kar je Pfitzner, po temeljitem premisleku, opustil v vsej knjigi. Namreč, spregovoriti o tisti moderni glasbi, ki jo on literarno, politično in na vse druge načine - le čisto glasbeno ne - napada; spregovoriti bi bilo treba končno enkrat strokovno in vsaj na enem zgledu pokazati, kako kaže danes z vsem tem, kar tvori dobro glasbo: z melodijo, harmonskim bogastvom, polifonijo, oblikovno dovršenostjo, arhitektoniko itn. Tako bi - če bi mi to uspelo

enako kot pri *Sanjarjenju* - bila dokazana tista glasbena potencia, katere Pfitznerju ni uspelo pokazati niti na primeru Beethovna, Schumanna in Wagnerja, čeprav je bil namen njegovih obravnav zgledov iz klasične glasbe razkrinkati in sploh uničiti zdajšnjo "impotenco".

Za svoje cilje vračanja ugleda moderni glasbi sem izbral - sledeč bolj trenutnemu nagnjenju, kot z namenom izločiti posebno značilne zglede - kot je to storil Pfitzner - dve spevni melodiji, in sicer "O deček, ne bodi žalosten!" iz Mahlerjeve *Stražnikove večerne pesmi* in stransko temo Schönbergove *Komorne simfonije*.

Zaradi prostorske omejitve članka se tu z njima ne morem ukvarjati. Kdaj drugič! Vnaprej pa mi lahko verjamete, da mi bo omenjeni dokaz glasbene potence uspel. Morda bodo moja glasbeno teoretska izvajanja o Schumannovem *Sanjarjenju* (tisti "majhni skupini, ki še ima in želi imeti posluha za melodijo"- le-to sem tudi sam apostrofiral) zadostovala vsaj kot spodbuda za presojo modernejših melodij. Taka presoja seveda ni prav nič preprosta! Morda bi bilo bolj smiselno in tej majhni skupini tudi lažje dostopno, če bi poskusil z negativnim postopkom, namreč z merilom, skaterim sem presojal Schumannovo *Sanjarjenje* in katerega se tudi sicer poslužujem. Lahko bi ga uporabil pri neki melodiji, pri kateri bi propadli - če bi hotel njeno lepoto teoretično dokazati - moji sicer preskušeni "argumenti" in "pojasnila".

Izbiram - tokrat ne sledim trenutni nagnjenosti, temveč z namenom izločiti posebno značilen zgled - samospev, nastal leta 1916, torej brez dvoma moderen, ki pa ga žal tukaj ne morem citirati v celoti in katerega spremljava ("ki se pne po tonih kvintakorda za dvojeročni klavir") je le harmonsko naznačena:³

Ruhig

Ich ste-he in Wal-des-schatten wie an des Le-bens

Rand, die Län-der wie dämmern - de Mat-ten, der Strom wie ein sil-bern Band.

p (Begleitung ebenso weiter)

Kljub temu opazujte to melodijo, in sicer z enako ljubečo natančnostjo, s katero sem - upošteva vse glasbena dejstva - obravnaval *Sanjarjenje*. Ne boste mi zamerili, če si bom v tem primeru izjemoma prihranil analizo, ki bi obravnavala le glasbena dejstva, saj le-ta "zmanjšuje vtis in žali prikazen".

³ Zgled je iz cikla Fünf Lieder op.26 Hansa Pfitznerja.

Prav zares:

Pri taki melodiji obvisimo v zraku! Njeno kakovost lahko le dojamemo, ne moremo pa je tudi demonstrirati. O njej ne more biti soglasja, do katerega bi prišli po intelektualni poti; razumemo jo - ali ne - prek očaranosti, ki jo sproža v nas. Za tistega, ki pri tem ne more sodelovati, ni nobenih argumentov, proti njegovim napadom ni kaj reči, razen da melodijo zaigramo in vzkliknemo: "Kako je lepa!" S temi vrsticami se to tudi dogaja.

Bergova reakcija je bila objavljena v "Musikblätter des Anbruch", Dunaj, letnik 2., št. 11-12, junij 1920.

MLADI KLASICIZEM

Spoštovani gospod Paul Bekker!

Z zanimanjem in naklonjenostjo sem bral vaš članek "Impotenca - ali potencia?". Dolgujem vam pristrčno zahvalo za marsikaj v članku navedenega. Čeprav Pfitzner pri meni ne more zbuditi enakega zanimanja in naklonjenosti - in si tega tudi ne želi - ne morem popolnoma preseči dvoma, da med njim in tistim, proti čemur se bori, obstajajo nesporazumi. Ne le da verjamem, da si vsi, ki mislimo pošteno, v glasbi prizadevamo k najboljšemu, čim bolj dovršenemu - to je naša skupna lastnost, ki bi morala ukiniti vsako nasprotništvo, - temveč verjamem tudi, da v zdajšnjih kompozicijskih poskusih sicer obstajajo razlike (posebno razlike v nadarjenosti!), ne obstajajo pa prepadi, ki bi jih ločevali. Verjamem, da smo si vsi skupaj bolj podobni, kot domnevamo in si dopovedujemo. (Povsem drugače je z osebnimi nazori...).

V vseh časih so obstajali - in so morali obstajati - umetniki, ki so se oklepali še žive tradicije, in taki, ki so se je poskušali osvoboditi. Menim, da je prav to nejasno stanje somraka tisto, ki je stabilno; jutranja zarja ali polna dnevna svetloba sta namreč le v perspektivi opazovanja povzemajočih historikov, ki radi pridejo do izidov. Tudi vznikanje posameznih eksperimentov, ki se radi spremenijo v karikaturu, je stalna spremljevalka evolucij: bizarno posnemanje izstopajočih potez tistih, ki kaj veljajo, trma in upor, satira ali norčija. V zadnjih petnajstih letih opažamo, da so taki pojavi postali vse pogostejši. Toliko bolj zbujejo pozornost po zastoju 80-ih let, ki je v zgodovini umetnosti samo sporadičen (žal pa sovpada prav z mojo lastno mladostjo). Toda splošno pretiravanje - s katerim pa danes začenja vsak začetnik - kaže na konec takega obdobja. Naslednji korak, ki bo moral izzvati protislovje, je korak, ki bo usmerjen proti novem klasicizmu.

Pod "mladim klasicizmom" razumem obvladovanje, kritično tehtanje in izkoriščanje vseh dosežkov prejšnjih eksperimentov: njihovo umeščanje v trdne in lepe oblike. Taka umetnost bo - sprva -

hkrati stara in nova. Tja smo, na srečo, zavedno in nezavedno usmerjeni, tja hočemo ali pa nas tja nosi.

Da pa bi v svoji novosti zrasla kot čista umetnost in bi za historikares pomenila izid, naj bi bila utemeljena na več predpostavkah, ki jih doslej še nismo popolnoma spoznali. Kot eno najpomembnejših, a še nedojetih resnic zaznavam pojem enovitosti v glasbi. Pri tem mislim na idejo, da je glasba glasba po sebi in nič drugega, da sama po sebi ne razpada v različne zvrsti, razen če jo besede, naslovi, situacije, razlage, ki jih v glasbo vnašamo od zunaj, navidezno ne dekomponirajo v različice. Ne obstaja "cerkvena" glasba po sebi, temveč vseskozi le glasba, ki ji je bodi dodano cerkveno besedilo, ali pa jo izvajajo v cerkvi. Če spremenite besedilo, se navidezno spremeni tudi glasba. Odvzemite besedilo in ostal bo - navidezno - simfonični stavek. Godalnem kvartetu dodajte besede, nastala bo operna scena. Prvi stavek *Eroice* igrajte sočasno s predvajanjem ameriškega filma o Indijancih in glasba se vam bo zdela spremenjena do neprepoznavnosti. Zato ne bi smeli govoriti o "instrumentalni glasbi" in "pristnem simfoniku", kot se vam je izmuznilo v članku o komornih simfonijah. Ne jemljem si pravice kritizirati vas, toda trpel sem zaradi vtisa, da ste se s terminologijo bolj približali Pfitznerju, kot ste, prepričan sem, to želeli.

K "mladem klasicizmu" prištevam še dokončno poslovitev od tematskega in ponovno poseganje po melodiji - (ne mislim na dopadljiv motiv) - kot vladarici vseh glasov, vseh vzgibov, nositeljici ideje in roditeljici harmonije; na kratko: visoko razvite (ne najzapletenejše) polifonije.

Tretje - ne manj pomembno - je odprava "čutnega", odpoved od subjektivizma (pot do objektivnosti - umik avtorja v ozadje in izstop skladbe - očiščujoča pot, težak premik, prestajanje ognjenega in vodnega krsta), ponovna osvojitev vedrine (serenitas); in sicer ne tiste iz kotička ust, kot jo pozna Beethoven, niti ne Zaratustrin "osvobajajoči, sproščajoči smeh", temveč smehljanje modreca, božanstva in absolutne glasbe. Ne globokoumnost, nazor in metafizika, temveč - popolnoma glasba, destilirana, nikoli pod krinko figur in pojmov, sposojenih z drugih področij. Človekovo občutenje - ne pa človekove zadeve - a tudi občutenje, izraženo po merilih umetniškega.

Merila umetniškega pa se ne nanašajo le na proporce, na meje lepote, na ohranitev okusa. Predvsem pomenijo: ne naložiti umetnosti nalog, ki so zunaj njene narave. (Glasbi, denimo, opisa.)

Tako je moje mnenje. Ali lahko pošteni ljudje takemu stališču - navezujem na sprva povedano - oporekajo? Mar ne podajam rok za splošno razumevanje? Ali je mogoče take teorije pojmovati, po eni strani kot škodljive, nevarne in po drugi kot nazadnjaške in kompromisarske? Zaupam jih vam.

Pismo Paulu Bekkerju je bilo napisano januarja 1920. v Zürichu. Navezuje se na Bekkerjevo polemiko s Hansom Pfitznerjem v "Frankfurter Zeitung" 15. in 16. januarja 1920. in Bekkerjev prispevek "Impotencia - ali potencia". Članek "Mladi klasicizem" je bil v istem časopisu objavljen 7. 2. 1920., nato pa še v Busonijevem zvezku revije "Der Aufbruch", 1920. Ponatis v: F. Busoni: Von der Macht der Töne, Ph. Reclam Verlag, Leipzig 1983, 15-120.

O MOŽNOSTIH OPERE

Prišel je čas, ko velja spoznati, da je glasba kot celota "enovita" in je ne kaže več razlikovati po njeni *opredelitvi* za določen namen, po obliki ali uporabljenih *zvočnih sredstvih*, kakor še vedno delajo, temveč le z vidika dveh argumentov: njene *vsebinskosti* in njene *kakovosti*.

Pod *opredelitvijo* glasbe glede na namenskost razumem pravzaprav tri področja: opero, cerkev in koncert; pod *obliko*: samospev, ples, fugo, sonato; pod *uporabljenimi zvočnimi sredstvi*: izbor človeškega glasu ali instrumentov, kar pa so lahko orkester, kvartet, klavir ali najraznovrstnejši instrumentalni sestavi.

Glasba obstaja - ne glede, kje in v kakšni obliki nastopa - izključno kot glasba in nič drugega. V posebno kategorijo jo umeščamo le v predstavi, s pomočjo naslova, nadpisa, podstavljenega besedila in situacije, v katero jo postavimo. Zato ni glasbe, ki bi jo prepoznavali oz. bi nosila pečat *cerkvene glasbe*. Prepričan sem tudi, da pri poslušanju nekaterih delov iz Mozartovega *Requiem*a ali Beethovnovе *Missae solennis* teh del nihče ne bi občutil in označil kot resnično "cerkvena", če bi poslušalcem zamolčali naslov in besedilo. Gregorijansko petje je s svojim lapidarnim enoglasjem in popolno odsotnostjo harmonije v naši predstavi popolnoma povezano s cerkvijo in ga, enako prepričljivo kot Palestrinin stil, občutimo kot "cerkveno glasbo". Vendar so ljubezenske pesmi Palestrininega časa tako zelo podobne ofertoriju, da bi ju skoraj lahko zamenjali; le besedila in priložnost, za katero sta pesem oz. ofertorij namenjena, ju prepoznavno ločujeta in zaznamujeta. Toda v času, ko je papež Gregor utrdil cerkveno petje, še ni bilo nobene druge vrste glasbe. Lahko domnevamo, da tudi romanca tistega časa ni zvenela bistveno drugače, kot tisto, za kar danes menimo, da velja zaznavati kot praprístno cerkveno glasbo. Enako se naše občutenje obnaša tudi do "glasbenega gledališča". Na tem področju se je namreč kot slaba navada udomačila določena *gesta*, ki jo sprejemamo kot "teatralično", saj jo poznamo iz opere. Vendar je prav operna gesta formula, ki najmanj zadeva *glasbo*. Navadno je to trik, ki ga gledališčniki posnemajo med seboj, ali pa koncesija pevcem, pogosto pa je le zadrega, s katero nadomestijo pomanjkljiv višji izraz, ali najdejo primeren prehod.

V "koncertni glasbi" so od Haydna naprej - in povsod, kjer le-ta obstaja kot živa umetnost - nenehno opazne reminiscence na gledališče, celo v "poljudnejših" Beethovnovih opusih, kjer mojster v vedrih stavkih skozi cele odseke sledi izrazu in fakturi opere buffo.

Spoznanje, da je temu tako, seveda ne zmanjšuje vrednosti takih stavkov. Umetnost je prenos (transmisija) življenja, gledališče pa je to v zajetnejši meri kot druge umetnosti. Zato je povsem naravno, da je živa glasba sorodna gledališki glasbi.

Z Bachom in Mozartom, ki sta ostala (tudi to velja končno dojeti) najmočnejši in najtrajnejši glasbeni osebnosti zdajšnje tonske umetnosti, enovitost, ki sem jo izpostavil kot prvo načelo bodoče glasbe, skoraj že obstaja. Manjše odmike v izrazu in slogu, ki jih zaznamo pri medsebojnem primerjanju Bachovih skladb, največkrat velja pripisati instrumentu, kateremu so namenjene in so mu prilagojene. Skladba za orgle bo nekoliko drugačna kot skladba za clavecin - glede na značilnosti instrumenta pač, - vendar v eni in drugi slišimo istega Bacha. Nagonsko občutenje enovitosti je razlog, da Bach isto glasbo enkrat udejanja kot zborovsko skladbo, drugič kot orgelsko in da svoje domisleke sam nenehno "prevaja" oz. prenaša z enega instrumenta na drugega, iz cerkve v posvetni prostor. In če bi celo Evangelista iz *Pasijona po Mateju* postavili na sceno, bi morali presenečeno priznati, da nikoli ni bilo zasnovanega nič bolj "teatraličnega", kot je ta strogo religiozna glasba. Pri Mozartu pa je vsaka od njegovih oper čista simfonična partitura, dočim vsak kvartet nosi v sebi in izpričuje nekaj od operne scene. Duhoviti teoretik Momi-gny je poskusil pod prvi stavek Mozartovega Kvarteta v d-molu podpisati besedilo z značajem arije iz opere serije. S tem postopkom je povzročil, da imamo pri poslušanju (sicer niti v eni noti spremenjene) tako pretolmačene skladbe občutek, da so nas nenadoma postavili v kako Mozartovo opero.

Osupljivo je, kako glasba malo ve o človekovih konvencijah oz. dogovorih (ali dejansko lahko govorimo o "dvorni glasbi"?) in kako se, zaradi svoje nevtralnosti, povsod prilagodi in oprime okoliščin! Prav to pojasnjuje, kako je Beethoven zmogel stavek, ki ga je sprva napisal za neko dvorno kantato, (pozneje) umestiti v finale *Fidelija*. In kako je zmogel iz teme zastarelega pihalnega okteta¹ (bledega mladostnega dela) izvleči vriskajoče viže, ki - prav tako v *Fideliju* - slavijo osvoboditev ujetnikov. Marš, ples ali protestantski koral so konvencije nedvomljivo povezale z njihovim namenom. Kljub temu pa so marši in plesi neprizadeti in z vso častjo našli svoje mesto tudi v simfoniji, sonati. Prav tako uporabljajo koral z umetniško učinkovitostjo v komornih skladbah, vendar ločeno od njegovega prvotnega namena. V operi so koral sicer uporabljali predvsem

kot citat in simbol, čeprav njegova "glasbena" podoba (z vodilnim glasom v polovinkah in čisti štiriglasni stavek) ni izpričevala ali kazala na "religijo". Lahko bi torej rekli, da razlike glede na zvrsti in rod obstajajo le v manipulirani predstavi glasbenikov...

Nasprotno pa sta vsebinskost in kakovost tisti, ki glasbo po sebi naredita za različno. Domislek in razpoloženje tvorita vsebinskost, oblika in upodabljanje pa kakovost. Skladba je bodi lahka ali težka, razgibana ali mirna, svetla ali temna, umetelna ali preprosta (seveda pod predpostavko nepogrešljivega znanja in mojstrske obdelave domisleka ter razpoloženja) - vse to niti najmanj ne vpliva, da se oznanja kot cerkvena, gledališka ali komorna glasba, čeprav bi jo lahko spet uvrstili v vsako od treh kategorij.

Vzporedno z razmejevanjem glasbenih zvrsti smo ustvarili tudi lestvico *vrednotenja* za domnevno nasprotujoče si rubrike (nekakšno glasbeno tarifo). Tako velja v Nemčiji simfonija za najvišjo formo in najvrednejši glasbeni pojav, dočim je opera nekoliko podcenjena. Kot da bi ne bila oba oboroženca iz *Čarobne piščali* lepša in pomembnejša od katerega koli neizrazitega godalnega kvarteta iz druge polovice 19. st.! Poudarjam: odločilna je kakovost, ne pa položaj, ugled, ali kategorija. Kakovost določa stopnjo resnosti ter vrednost. In, ponavljam: živahnost, živost in poživljanje; ne pozabimo, da je glasba vendar umetnost gibanja!

S pridobljenim spoznanjem o *enovitosti* glasbe smo ozavestili nekaj, kar je od vekomaj obstajalo in učinkovalo. Po takem ozaveščanju bo namreč naša drža drugačna, kot bi bila sicer. Zdaj bomo možnosti opazovali v novi luči, drugače bomo ukrepali ali razvrščali. Opera nikakor ni manj pomembna glasbena zvrst; niti ni enakovredna drugim zvrstem (to bi namreč pomenilo, da smo ji sicer zvišali položaj, vendar obenem potrdili razredno razvrščenost; od opere pričakujem - do takega sklepa prihajam naravnost in brez pomislekov - da bo v bodočnosti postala najvišja, namreč univerzalna, edina oblika glasbenega izraza in vsebinskosti. Glasba, ki neizgovorljivemu omogoča, da spregovori, povleče človekova vzbujenja iz globin na dan, da bi jih podala čutom, nima pa namena opisovati zunanjih pojavov in nepomembnih dogodkov. Taka glasba bo šele v operi našla pravšnji prostor za lasten razmah. Zunanji dogodki potekajo pred našimi očmi, notranji pa pred našim ušesom. Oboje - tisto, kar vidimo in kar slišimo - se med seboj dopolnjuje, podpira in pojasnjuje, če ju razdeljujoča in urejujoča umetnikova roka zna posrečeno držati narazen. Kar pa je na moji tehtnici presoje odločilno, je okoliščina, da opera v sebi združuje vsa sredstva in oblike, ki jih glasba sicer uporablja posamično, da jih tako združene dopušča in celo zahteva; daje priložnost, da jih predložimo vse skupaj ali v skupinah. Področje opere se

razprostira od preproste pesemske viže, marša ali plesa, do najumetelnejšega kontrapunkta, od petja do orkestra, od "posvetnega" in "duhovnega" in še naprej; nemerljivi prostor, ki ga ima na voljo, ji omogoča vsrkati vase vsako zvrst in način, izraziti vsako razpoloženje.

Poleg tega so naloge, ki jih zastavljajo pred gledališče, vse zahtevnejše: intenzivnejši izraz, večja napetost loka, silovitejša dikcija, kot je tista, s katero glasba sicer shaja. Beethoven je s svojo močno in superiorno simfonično roko štirikrat skladal uverturo za *Fidelija*. Šele zadnja različica je suverenega simfonika zadovoljila kot gledališka uvertura. Dejansko t.im. tretja uvertura *Leonora* prekaša vse njegove prve stavke simfonij, če morda izvzamemo *Deveto*. Celo v dokončni in dodelani različici bi lahko strastvena, globoko človeška epizoda (ki posnema Florestanovo arijo), pripravljena za gledališče, potekala v še za spoznanje širšem loku. Ugovor velikemu Beethovnu ni nikakršna glasbena kritika, temveč le upravičena zahteva.

Gledališče dejansko stopnjuje naloge in zahtevnost. Kakšna zborovska fuga se, denimo, v oratoriju lahko vleče tako dolgo, kolikor razsežnosti premore njena izpeljava oz. skladateljeve kontrapunktične sposobnosti. Na odru pa se mora enako premišljena konstrukcija hkrati prilagoditi tudi gledališki situaciji, ne da bi pri tem ena okoliščina škodovala drugi. Sodim namreč, da je nujno, da operna partitura - usklajena z dogajanjem na odru, ki jo uravnava - tudi izločena iz scenskega poteka, posreduje dovršeno glasbeno podobo. Tako kot mora biti oklep, ki naj bi zaščitil človekovo telo, tudi samostojno - glede na material, obliko in umetniško izvedbo - zadovoljivo upodobljen in predstavlja pravo dragocenost. Končno - morda bo zvenelo paradoksalno! - operna kompozicija nas popelje nazaj k bolj čisti in absolutni glasbi; namreč s tem, ko bodo - ob bodočem zahtevanem zavračanju ilustrativnega - prišli do besede le glasbi organsko ustrezni elementi, kot so vsebinskost, razpoloženje in oblika. To pa pomeni: duh, človekova narava in znanje. Če gledališče zahteva omenjeno stopnjevanje izraza, mu je posledično dano, da lahko v enaki meri zaobli oglatosti. Vzemimo neko disonantno zaporedje; na klavirju zveni skoraj neznosno, v orkestru že razumljivo in sprejemljivo, v gledališču pa je le značilen, a bežen odtenek, ki ga bomo sprejeli brez ugovora. Oder namreč terja precej močnejše poudarke. S tako stopnjevano zahtevo po kakovosti in z doseženo vsestranskostjo opere bi seveda moralo priti do zmanjšanja produktivnosti kot naravne posledice. Kot zadnja konsekvence se namreč kaže situacija, v kateri skladatelj-ustvarjalec vnaša v *eno samo* opero vse, kar ga zaposluje, kar si predstavlja, vse kar zmore; kot kak Dante v *eno samo* glasbeno *Božansko komedijo!*

Nekateri bodo ugovarjali, da gledališče poenostavlja izraz in pohabi oblike. Takšnem ugovoru je dovolj postaviti nasproti partituro *Figarove svatbe*, ki ga bo ovrгла; pravila namreč ne kaže izvajati iz nepopolnih, temveč iz popolnih zglede. S tem še ne bi prišlo do "vinta la causa" (kot pravijo v *Figaru*), torej do zmage argumenta. Da bi izčrpali temo, bomo morali dodati še nekatere pripombe in utemeljitve, ki jih bom predložil v nadaljevanju.

Predvsem opere ne smemo istovetiti z govorno dramo. Nasprotno, moramo ju medsebojno razlikovati, kot se razlikujeta moški in ženska. Pri operi se srečujemo z *glasbeno* celostno umetnino, nasproti bayreuthski "celostni umetnini", če naj bi spet enkrat in še vedno navajali Wagnerja. Tako bi leta 1921 prišli nasproti bralčevem razumevanju z navajanjem merila, ki mu je znano.² Sodim, da je najpomembnejša podmena izbor besedila. Medtem ko so glede na izbor snovi pred dramo skoraj neomejene možnosti, so za opero primerni le takšni "sižeji", ki *brez glasbe ne bi obstajali*, niti ne bi prišli do polnega izraza, torej sižeji, ki kličejo po glasbi in šele prek nje postajajo popolni. S tem pa bo izbor operne snovi, kakor si ga predstavljam za lepšo bodočnost glasbenega odra, ozko omejen. Da bi se povzpeli do cilja, bomo nujno morali izobraževati občinstvo (z njegovim privoljenjem) ter bo nato skupaj z nami stopalo do cilja. Predvsem se bo moralo osvoboditi pojmov in okoliščin govorne drame, ki so v protislovju z opero. Osvoboditi se bo dalje moralo predstav o ceneni zabavi, prav tako zahtev in pričakovanj, da bo opera predstavila vznemirljiv dogodek, katerega zaplete (ki ga psihično dražijo) bo podoživljalo neogroženo, udobno sproščeno na svojih parternih sedežih. Že iz bistva (povsem abstraktne) operne umetnosti pravzaprav izhaja, da senzualna ali "seksualna" glasba (ki izvira iz trdovratnosti in zvočne omame ter deluje na klaviaturo živcev) v operi ni na mestu. Vendar je treba danes še posebno opozoriti na to kot na nesmiseln in nedostojen pojav. Pospraviti bi bilo treba vso običajno gledališko rutino, ne glede na gospodarske interese, ali družbene norme in navade. Navezujoč na misterij preteklosti bi se opera morala izoblikovati v nevsakdanjo, napol religiozno, vzvišeno in obenem spodbudno in zabavno ceremonijo. Tako kot se je služba božja pri mnogih starejših in tujih narodih oznanjala s plesom in je tudi katoliška cerkev iz čaščenja božanskega naredila svojevrstno gledališko igro, ki je znala pametno in pogosto nenavadno okusno, mistično-teatralično povezati glasbo, kostume in koreografijo.

Ob tem sem se domislil le enega primera, ki je v bližini tega ideala, in bi ga rad omenil: to je *Čarobna piščal*. V sebi združuje vzgojne, odrsko učinkovite, posvetitvene in zabavne dejavnike, temu pa se pridružuje še očarljiva glasba; natančneje - glasba lebdi nad vsem tem in povzema.

Čarobna piščal je po mojem občutku "kratko malo" opera in prav čudno je da, vsaj v Nemčiji ni postala smerokaz za opero nasploh! Eckermann poroča, da "Goethe, ki piše nadaljevanje zgodbe, še ni našel skladatelja, ki bi temo primerno obdelal." "Zaveda se, da je prvi (Mozartov) del" "poln neverjetnosti in šal, ki si jih ne zna vsakdo pravilno razlagati in jih ustrezno ceniti, avtorju pa je vsekakor treba priznati, da se je izjemno dobro spoznal na umetnost učinkovitosti prek kontrastov in je znal doseči močne gledališke vtise." Toda ta lepa pohvala močnega človeka ne izčrpa vprašanja. Schickaneder se je domislil besedila, ki je samo vsebovalo glasbo in jo kar klicalo na dan. Že magijska flauta in čarodejni zvončki so glasbeni elementi, preddoločeni za zvenenje. Kako modro so v besedilo vstavljeni trije ženski glasovi in trije deški glasovi. Kako "čudež" privablja glasbo in je "ognjeni ter vodni krst" ves utemeljen na zarotitveni čaroliji tonov; oba čuvaja pred vrati preizkušnje pa v tonu in gibu obujata starodavni koralni način! Tu si podajajo roke gledališka igra, moraliteta in dogajanje, glasba pa sklene njihovo zvezo.

Goethe je hotel zasnovati svojega drugega *Fausta* delno na način "opere". Iz njegovih sporočil izhaja, da je imel v mislih "zbore", ki bi bili skoz *peti*, o težavah pri izvedbi vloge Helene pa je menil, da izhajajo iz potrebe, da vlogo igra tragedinja in obenem "primadona". Če bi bil tak načrt uresničen v obliki, enakovredni poeziji, bi lahko bil drugim zgled za to, kar tukaj poskušam uveljaviti in napovedati.³ V drugem delu *Fausta* je namreč glasba povsod načrtovana in neizogibna; poezija se ji ne more odreči, glasba bi morala priti na pomoč dramski predstavitvi; tako kot luč pomaga sliki, ki jo gledamo. (Pri različnih uprizoritvah *Fausta* redno opažamo zbežanost gledaliških direktorjev in različne pomanjkljivosti glasbene opreme.)

Kot protizgled vzemimo "dramo", kakršna je *Dama s kamelijami* ali *Tosca*. Izhodiščna gledališka igra ne sproža nikakršnega hrepenenja po manjkajoči glasbi; igra je (dobra ali ne) po sebi razumljiva in popolna tudi brez glasbe, tako da popolnoma pozabimo, da glasba sploh obstaja tako v gledališču kot zunaj njega. Po moji presoji je iz takih iger nezaslišano hoteti ustvariti opero! Ko bi bila Romanom *mistika* enako v krvi kot gledališče, bi bili tudi v prihodnosti nedosegljivi "operisti". (Naj mi bo odpuščeno tvorjenje besed, ki ustrezajo pomenu.) Toda tam, kjer so oni doma, je sonce presvetlo, somrak pa jih poziva k opravi, ki jim v teh deželah primanjkuje mistike. Tako kot drugod in po pravici od odra zahtevajo *življenje*, toda tisto življenje, ki ga živijo sami. Zmota je le v tem, da zahtevo prenašajo tudi na glasbo. Podlegajo ji tudi največji, celo *Verdi*, čeprav njegovemu geniju poudarka, njegovemu patosu in tempu

pogosto uspeva celo v operah glasbeno pripeljati intrige do zmago-slavnega preboja.*

Patos je že zvočno glasbi bližji kot naturalistična intonacija; retorika in deklamacija sta že napol petje. Da se glasba, v glasbi nasprotujoči drami, ne bi popolnoma zadušila, si Verdijev zanesljivi instinkt pomaga tako, da v dramski potek vpleta (in jih modro izkorišča) glasbene točke, kot so (citiram *Othella*) napitnica, koncert mandolin, večerna molitev, romanca (tista o vrbi). Z enakim namenom - da se v operi ne bi izgubila glasbena lirika - se italijanska opera poslužuje pripomočka, znanega kot osrednji *ljubezenski duet*, ki pa ga brezpogojno obsojam. Ljubezenski duet na odru ni le nespodoben, temveč tudi povsem nestvaren in neresničen in sicer ne v lepem in pravilnem pomenu umetniške transpozicije, temveč je popolnoma napačen in zlagan, poleg tega pa še smešen. V okviru opere riše situacijo, ki v kakršnem koli kostumu, katerem koli obdobju, pač nekem okolju, kaže dobro znano fiziognomijo (ljubezen je pač takšna!), ki nikogar ne zanima, najmanj oba ljubimca sama, ki pri tem ne moreta ničesar čutiti, saj ju njune lastne izkušnje učijo drugače! Nič ni hujšega, kot na odru gledati in poslušati drobnega možakarja in zajejeto damo, ki se v melodičnih lokih navdušujeta drug za drugega in se držita za roke. Kako domiselno in prepričljivo je Goethe znal zaobiti podobne čeri v dialogu med Faustom in njegovo Marjetico. Domača poročila in "kaj misliš o veri". Ko pride do dejanja, besede molčijo. Sploh

* Allgemeine Musikalische Anzeiger (Splošni glasbeni vestnik) za leto 1839 (tednik, ki je izhajal pri Tobiasu Haslingerju) povzema iz razgovora, vodenega aprila 1803, naslednje stavke: "'Figarova svatba' - igro spletk predelati v opero prav gotovo ni posrečen domislek; dejali bi celo, da je v popolnem nasprotju z naravo slednje. *Beaumarchais* umešča v svojo veseloigro 'La folle journée' nekatere zares ljubke duhovite izraze in dvoumne šaljivoigre, nekatere učinkovite in dramatične privlačne situacije. Le za glasbo ni storil ničesar; nasprotno, skoraj da ji je zaprl pot. Svojo snov je namreč oblikoval na enostransko razumljiv in satirično dvosmiseln, zaključen način, ki glasbi nikakor ne ustreza. *Mozart* je verjetno posegel po snovi le zato, ker se mu trenutno ni ponujala nobena druga, ki bi, tako kot ta, imela znano osebnost že v naslovu. Morda pa je brez strahu tvegala zato, ker se geniju, kot je njegov, ni tako zlahka zdelo nekaj nemogoče."

Za taka stališča, kot tudi na opero se nanašajoč izraz "igra spletk" - (Intriguenstück), sem zvedel šele, ko sem to studijo že oddal v tisk. - Dejstvo, da - čeprav iz leta 1803 - popolnoma soglašajo s tem, o čemer tukaj pišem, me je spodbudilo dodati še nekatera pojasnila.

Podobne neizogibne zahteve namreč postavljajo tudi glasovi sodobnosti. Rimljan *dr. Massimo Zanotti* pred kratkim piše takole (*Melos*, 1. avgust 1921): "Verjamem v možnost sintetičnega italijanskega gledališča, gledališča, v katerem bo dogajanje omejeno na minimum, nujno potreben, da bi do izraza prišla lirski čustva - (pri tem gotovo misli: nujno potreben za razvijanje glasbene vsebine) - v gledališče, v katerem bo dogajanje, pravzaprav ta lirski povzdignjena srčika sama." - Opozarjam tudi na silno spodbuden članek *Hermann Kesslerja* v reviji *Feuer* (Ogenj) (prav tako avgust 1921), ki na pretanjen način vnaprej osvetljuje marsikaj od tistega, kar sem tukaj poudaril.

pa erotika ni predmet umetnosti, marveč je zadeva življenja. Kdor ji je naklonjen, jo mora *izkusiti*, ne pa opisovati, ali pa brati njen opis in še manj predstavljati jo v glasbo. Vsakdo, ki se je kot tretji znašel v družbi ljubezenskega para, je takšno situacijo občutil kot mučno. V primeru ljubezenskega dueta se to dogaja celotnemu občinstvu.

Starejše opere niso poznale ljubezenskega dueta. Stari so namreč še imeli okus, enako občutek za mero in razmerja ter so se znali v pravem trenutku zadržati. Ravnovesje, ki ga občudujemo v Cimarosinih, Mozartovih in Rossinijevih operah, ker smo se ga popolnoma odvadili, je zraslo delno iz strukture in oblike besedila. Že od vsega začetka je bila namreč operi namenjena gledališka poezija drugače zasnovana kot govorna drama. V dogajanju, ki *recitativ* pelje proti njegovim (glasbeno neuglednim) vozliščem, so glasbi (zaradi katere se udeležujemo prireditve) določene in odmerjene "postaje", na katerih - kot točka miru - povzema doseženo situacijo in se zmore razviti in razširiti v *arijah* in *ansambelskih scenah*. Besedilo za take "postaje" sta navadno tvorili dve štirivrstičnici, tako da je bilo skladatelju prepuščeno iz njiju, glede na inspiracijo in razpoloženje, izdelati poljubno kratko ali dolgo glasbeno celoto. Nato pa je prekinjeno dogajanje potekalo naprej. (Kako nenaravno! Gotovo, zares zelo nenaravno. Kaj drugega zmore ali naj bi opera bila kot nekaj nenaravnega? Kaj lahko v operi učinkuje "naravno"? Pri oblikovanju opere moramo zavestno izhajati iz teh predpostavk in jih postaviti v osnovo gradnje.) Tako zahtevam od opernega libreta, da ne le spodbuja in "kliče" glasbo, temveč da ji privošči tudi prostor za razcvet. Beseda naj bi glasbi dovolila izzveneti. Po drugi strani pa je ne mislim siliti, da bi se v službi besed primerno razširila, če je svoje povedala do konca.

Da bi preprečili nesporazume, se velja v operi posluževati *gesel*. Geslo v operi nadomesti "tirado" drame. Zaradi razumljivosti navajam naslednji konstruirani zgled.

V drami ali glasbeni drami bo dialog potekal, denimo, takole:

Starec: Kam?

Mladenič: V skalnato sotesko.

Starec: Naj te posvarim. Marsikdo je odšel tja, a se ni nikoli vrnil; zli duhovi prežijo za skalami in nič slutečim potnikom nastavljajo zanke. Morda zli ljudje, kdo ve. Pravijo, da so tam videli dolgega Gašparja, okoli njega pa dober ducat obupanih obrazov, ki jim je bil očitno kos. Ali nisi slišal tudi za staro Barbko, čarovnico, ki opolnoči zažiga svoje ognje tako, da vse skalovje v okolici zardi v krvavem blesku? Pravijo, da so tam doma tudi živali; plazeč se strup, na katerega tvoja noga nenamenoma stopi, se maščuje tvoji mladi krvi.

(Enako nadrobno in z gostobesednostjo, ki ne zaostaja za poprejšnjo, nato zaslišajo *mladeniča* o njegovi neustrašnosti. Svoje izvajanje okraši s pojasnjujočim navajanjem drznih mladeniških norčij in prestanih pustolovščin.)

Namesto tako, bi v operi dialog potekal približno takole:

Starec: Kam?

Mladenič: V skalnato sotesko.

Starec (zgrožen): V skalnato sotesko?! Ne hodi!

Mladenič: Ničesar se ne bojim.

Starec: Pravim ti, ne hodi! Tam ti grozi nevarnost.

Mladenič: Pusti me! (Odide.)

Starec (zase): Ali ga bom še kdaj videl?

Enako kot je lahko "geslo" uspešen pripomoček opernemu libretu, tako ga v spremenjeni obliki lahko uporabimo tudi za dogajanje nasploh. V glasbi pa velja situacijo prej ustvariti, kot pa jo logično motivirati. Geslo v dogajanju bi bilo, denimo, nastop *tekmeca*. Gledalec v figuri, ki se je pojavila, kratkomalo prepozna "tekmeca". Tako je ustvarjena situacija. Ne glede od kod prihaja in kdo je. Vse preostalo dodata kostum in obnašanje. Če se tekmeč pojavljuje v viteški opravi, takoj vemo, da je plemič tisti, ki se poteguje kot "drugi". Njegov položaj razkriva njegove morebitne prednosti, predprave v tekmovanju. Tako geslo bi poimenoval "optično" geslo. Prav tako je postavljena *dekoracija* pravzaprav komaj kaj drugega kot "scensko" geslo: *gozd, cerkev, viteška dvorana*. Tudi v takem primeru odpade povezujoči kontekst, ki ga pogrešamo. Ne vidimo poti, ki iz mesta pelje proti cerkvi in od nje naprej v gozd ter dalje po hribu proti gradu, v katerega viteško dvorano stopamo. To so naloge in umetniški triki razgibane fotografije, ne pa opere.

Zato je za opero geslo neprecenljiv instrument, saj mora gledalec sočasno gledati, misliti in poslušati. Toda povprečen poslušalec (taki pa večinoma sestavljajo občinstvo) zmore naenkrat slediti samo enemu od trojega. Zato je treba ta kontrapunkt zahtevane pozornosti toliko poenostaviti, da tam, kjer ima *dogajanje* osrednjo vlogo (denimo v dvoboju), beseda in glasba stopita v ozadje. Glasba in dogajanje naj ostaneta v ozadju, tam, kjer se sporoča *misel*. Dogajanje in beseda pa naj ostaneta zadržana tam, kjer *glasba* plete svoje niti. Opera je namreč gledališka uprizoritev, poezija in glasba v enem. V njej se zvok in slika potrjujeta na tak način, da jo že ta značilnost ostro ločuje od govorne drame, ki obstaja tudi brez spektakla in glasbe. Že zato je omejitev poezije pogoj opere.

Obstaja pa še drug razlog: sorazmerja. Računajo, da bi uglasbljeno besedilo trajalo približno trikrat toliko kot govorno, torej bi moralo biti operno besedilo za dve tretjini krajše od besedila drame. Še enkrat vztrajam, naj bi bila - neodvisno od besedila - dobra operna partitura glasbeno dokumentirana, pri čemer pa ji mora poezija, v kakršni koli obliki, priti nasproti. (Gledališče prehitro požira hrano, ki mu daje življenjsko moč. Pohlepno je po vedno novi jedači. Samo solidnost in prečiščenost partiture zmoreta operno delo - potem, ko se je njegov kratek obstoj na odru končal - ohraniti zanamcem kot umetniški spomenik. Že marsikatero opero, ki je veljala za mrtvo, je odlična partitura spet obudila k življenju.) Zato sme skladatelj veliko tega predpisati pesniku, le-ta pa skoraj ničesar skladatelju. Idealno povezavo obojega je na koncu mogoče najti le v primeru, ko je skladatelj obenem sam svoj pesnik. Le tedaj bo brez ugovora smel pri skladanju krajšati besede in scene, jih dopolnjevati, predelovati pa glede na zahteve glasbenega poteka. Zato se moram smejati, ko mi neznani literati ponujajo *libreta* s približno takole obrazložitvijo: slišal sem, da dajete prednost orientalski bajčni snovi. Moj libreto obravnava prav tako, in upam, da jo boste uglasbili. Pomislite! Kot bi mi nekdo pisal: ne poznam vas, zvedel pa sem, da razmišljate o ženitvi in da dajete prednost bledoličnim ženam. Pošiljam vam svojo hčerko: bledolična je, in upam, da bo postala vaša žena.

Ugotoviti bi želel še to, da so opero kot glasbeno delo vedno sestavljali krajši, zaključeni deli in da bo tudi v prihodnje mogla obstajati le v takšnih oblikah. Za nenehno pleteničenje podobnega, kar traja tri do štiri ure, ne zadoščata niti človekova koncepcija niti recepcija. Starejši avtorji so jasno in odkrito kazali to členjenost in sestavljenost iz delov; novejši pa jo zaman prikrivajo pod krinko odprave "popolnih kadenc". Pri tem pa se zgublja tudi ritmično členjenje, ki je organski pogoj glasbene strukture, enako kot je človeku in živali vdih. ("Več zraka!" bi Goethe zaklical glasbi.) Ni slučaj, da je iz "neprekinjene verige" *Prstana Nibelungov* mogoče izvleči posamične številke, ki so se uveljavile v koncertni dvorani: *Gozdna idila*, *Ježa valkir*, *Glasba čarobnega ognja* in druge. Tudi v tej zvezi lahko opazujemo, kako je Wagnerjev glasbeni instinkt posegal po omenjenih "postajah", ki so nekoč (kot arija ali ansambelski stavek) označevale dramski vdih znotraj opere. Zanimivo je le, da so tokrat rojene iz instrumentala in ne iz vokala. O neštetih pogojih in močeh, ki jih je treba pritegniti za uprizoritev opere in vključiti v dejavnost, sem pisal drugje.* Primerjajmo, kaj o tej temi pravi Goethe v svojem predgovoru za "Nauk o barvah": ".. ker, enako kot dobro

* "Künstlers Helfer" (Umetnikov pomočnik), str. 118.

gledališko dramo pravzaprav le na pol lahko zapišemo, njen večji del pa ostaja prepuščen blišču odra, osebnosti igralca, moči njegovega glasu, svojskosti njegovih kretenj, pa tudi duhu in dobremu razpoloženju gledalca, - tako...". Ne morem drugače, kot da se mojemu globoko spoštovanemu mojstru postavim po robu s popolnoma nasprotnim mnenjem. Sodim namreč, da uprizoritev lahko veliko pomaga slabi gledališki igri; da se dobri igri v najboljšem primeru lahko zgodi tisto, kar ji po pravici pripada. Pri izjemni igri pa se moramo odreči pričakovanju in upanju na uprizoritev, ki bi jo izčrpala. Kar pa zadeva "duh in dobro razpoloženje gledalca", le-ta lahko celo odločilno vplivata na vzdušje posameznega večera. Vendar ne duh ne razpoloženje niti kakršno koli mnenje in kritika ne moreta ničesar spremeniti. (Ne zdi se mi dopustno resno razpravljati o občinstvu v zvezi s tem, o čemer teče beseda.) Ne, kadar se resno lotimo dela, je edino priporočljivo ne delati nikakršnih kompromisov z odrom. Opera, ki temelji na neverjetnem, neverodostojnem, nemogočem ima najgloblje in etične razloge za upravičeno uveljavljanje takšne pravice.

Opombe

¹ Nanaša se na Beethovnov Oktet za dva klarineta, dve oboi, dve violi in dva fagota; Kvintet v Es-duru za godalne instrumente, op. 4 (objavljen 1796) je po Schindlerju "prevod" (transpozicija) iz Okteta (Schindler 1977, 121); Schindler opozarja razen tega še na primerjavo Kvinteta (Okteta) z drugo ouverturo za *Fidelija* izpod peresa Otta Jahna.

² Nanaša se na spis Richarda Wagnerja "Die Kunst und die Revolution" (Umetnost in revolucija) iz leta 1849.

³ Goethe je 12. 2. 1829 povedal Eckermannu: "Mozart bi bil moral skladati *Fausta*". V Weimarju je Goethe dal pobudo za uprizoritev naslednjih Mozartovih oper: *Ugrabitev iz Seraja*, 1791, *Don Juana*, 1792, *Figarove svatbe*, 1793, *Čarobne piščali*, 1794, *Cosi fan tutte*, 1797, *Titusa*, 1798. Razen tega je napisal nadaljevanje *Čarobne piščali*, ki pa je ostalo fragment; prim. o tem: "Friedrich Sorets Gespräche mit Goethe in Eckermanns Bearbeitung" ("Razgovori Friedricha Soreta z Goethejem v Eckermannovi priredbi"), 13.4.1823, v: "Goethes Gespräche mit Eckermann" ("Goetheovi razgovori z Eckermannom"), Berlin 1955, str. 666. Schiller ga v pismu z dne 11.5.1798 opozarja, da mora za svoj načrt pridobiti enega izjemnih, izvrstnih skladateljev (Mittenzwei 1962, 183).

Razpravo je Busoni pisal avgusta 1921 v Berlinu. Prvič je bila objavljena v "Die Revue Faust", 1. letnik, 1921, Berlin, Verlag Julius Bard; ponatis v: F. Busoni: Von der Macht der Töne, Ph. Reclam Verlag, Leipzig 1983, 121-135.

POROČILO O TRETINOTONIH

Če obstaja nekaj, kar je enako slabo, kot zaviranje napredka, potem je to njegovo brezglavo vsiljevanje... Pred približno šestnajstimi leti sem teoretično izdelal načelo tretinotonskega sistema, vendar se do danes nisem mogel odločiti, da bi ga dokončno objavil. Zakaj? Ker mi v prvi vrsti nalaga odgovornost, ki se je zavedam. Še vedno nimam možnosti praktičnih poizkusov, vem pa, da bi le s pomočjo vestno opravljenih raziskav lahko z gotovostjo predložil svojo idejo. - Malo kaj sem dosegel. V New Yorku sem dal predelati star harmonij s tremi manuali v vrste tretinotonov v poltonskem razmiku. Razporeditev intervalov je bila tako nepraktična, da jih ni bilo mogoče zaigrati v pravilnem zaporedju. Kljub temu sem nove intervale slišal. Majhnemu krogu razumevajočih prijateljev glasbe sem iz sosednje sobe zaigral kromatične lestvice v tretinotonih. Enoglasni izid je bil: prijatelji so trdili, da so slišali običajno kromatično lestvico v poltonih. - Njihov vtis je potrdil mojo domnevo, da je uho sposobno razločevati tretinotone in jih ne občuti, denimo, kot razglašene poltone. Da se ne bi moral odreči poltonom - in s tem tudi mali terci in čisti kvinti - sem naročil, naj v poltonskem razmiku dodajo prvi vrsti tretinotonov še drugo. Tako je vsak tretinoton dobil svoj polton. Z mešanjem obeh vrst dobimo seveda šestinotone. Na ta način se melodika izrazno precej razširi, harmonija pa, ki je zapletena že brez tega, zahteva strogo preišljeno sistematizacijo, ki je še ni in ki lahko izhaja le iz slušne izkušnje. Ostajam pri svojem načelu, da mora napredek pomeniti obogatitev in ne premik v sredstvih. Brezglavi novatorji pričenjajo z zavračanjem in črtanjem obstoječega. Sam izhajam iz načela, da je mlajše dosežke treba nadgraditi na obstoječe. Zato v primeru, o katerem govorim, ohranjam poltone, ker se popolnoma zavedam njihove izrazne vrednosti; odpovedati se jim bi bila skrajna norčija.

Celotonska zaporedja pri Debussyju - in še prej pri Lisztu - vidim kot nekakšno pričakovanje, da bo celotonski interval zapolnjen s še ne obstoječimi tretinotonskimi intervali. V takih pričakovanjih preskočijo polton, vendar le v melodičnem glasu; spremljajoča harmonija ostaja po starem. Zato ne razdirajmo, temveč nadgrajujmo! Čas bo prispeval svoje, samodejno bo odvrigel zmotno in nepotrebno, prav tako bo dobro in po-

spešujoče samodejno sprejel in obdržal. - Tako uspeva in napreduje veliko in lepo.

Busoni je članek napisal 27.6.1922 za objavo v reviji Melos, kjer je bil natisnjen v avgustovskem zvezku leta 1922. Ponatis v: F. Busoni. Von der Macht der Töne, Ph. Reclam Verlag, Leipzig 1983, 100-102.

O BISTVU GLASBE

Priprava za umevanje večnega koledarja

V nadaljevanju svojih premislekov sem se postopoma moral izreči za nazor, da je naša predstava o bistvu glasbe ostala fragmentarna in nejasna, da jo le malokdo zmore občutiti, še manj dojeti, sploh pa ne natančno določiti. Moje prejšnje spoznanje o enovitosti glasbe naj velja kot predslutnja tistega, kar poskušam tukaj formulirati, slutnja, ki so jo doslej prej intuiral filozofi kot pa glasbeniki, torej prej duhovne sile, ki jih obrt (kakršno opravljajo glasbeniki) manj ovira v njihovi jasnovidnosti. Eden takih izobražencev mi je te dni prišel na pomoč pri prizadevanjih, da bi za svoje misli našel natančnost izraza. Naslednjim stavkom (ki jih povzemam iz romana A. Francea) bi kot moto lahko postavil lastni stavek (iz *Osnutka nove estetike glasbe*): "Vsebina skladbe je obstajala in obstaja enako popolno in nespremenljivo pred zvenenjem in po njem."

V romanu francoskega mojstra pravi zdravnik mlademu dramskemu avtorju, ki si razbijajočega srca želi konec premiere svojega dela: "Mar ne verjamete, da se je vse, kar naj bi se zgodilo, že od nekdaj dogajalo?" Ne da bi čakal na odgovor, dodaja: "Če zaznamo fenomene, ki si sledijo v zapovrstju, iz tega ne bi smeli sklepati, da si dejansko sledijo drug drugemu. Še manj razlogov imamo domnevati, da se dogajajo prav v trenutku, v katerem jih zaznavamo. Vesolje", nadaljuje zdravnik, "se nam kaže nenehno nepopolno; imamo vtis, da se nenehno izpopolnjuje. Kot se fenomenov zavedamo v zapovrstju, mislimo, da se tudi dejansko dogajajo drug za drugim. Lahko si predstavljamo tudi bitja, ki bi fenomene zaznavala v nasprotnem zaporedju in jih gledala, kako se kotalijo iz naše prihodnosti nazaj proti preteklosti. Predstavljajmo si npr. bitja, ki bi, drugače kot mi, zmogla razpolagati s prostorom in bi se bila sposobna gibati s hitrostjo, ki bi prekašala hitrost svetlobe. Taka bitja bi si o zaporedju fenomenov zagotovo ustvarila predstavo, ki bi bila bistveno drugačna od naše. Tudi mi sami, ko v kakšni jasni noči usmerjamo svoj pogled na trepetajoči klas device nad vrhovi topola, sočasno zremo tisto, kar je in kar bo. Če namreč zvezda, tako kot se nam dozdeva, predstavlja preteklost v odnosu do drevesa, potem je drevo prihodnost v odnosu do

zvezd. Toda zvezda, ki nam od daleč kaže svoje žareče obličje - ne kakršno je danes, temveč kakršno je bilo v naši mladosti, morda še pred našim rojstvom - in topola, katerega mladi listi drgetajo v večernem hladu - se v istem trenutku združujeta v nas in sta za nas hkratna. Za neko stvar pravimo, da je pričujoča, če jo lahko natančno zaznamo. Zanja pravimo, da je v preteklosti, če smo o njej ohranili le nejasno podobo. Morda se je nekaj lahko zgodilo tudi pred milijoni let, toda za nas bo zdajšnje takoj, ko bomo o tem prejeli čim ostrejši vtis; za nas tedaj ne bo več nekaj preteklega, temveč pričujoče. Zaporedje, v katerem se reči kotalijo v prepad vesolja, nam ni znano. Poznamo le zaporedja naših zaznav. Verjeti, da prihodnosti ni, zato ker je mi ne poznamo, je enako kot misliti, da je neka knjiga nedokončana, zato ker je nismo brali do konca.

Univerzum je zaradi nespremenljive usode konstruiran na enak način kot trikotnik, katerega ena stran ima dva kota. Prihodnje je preddoločeno. Od tega trenutka naprej so stvari dokončane, kot bi že obstajale; dejansko tudi obstajajo, in sicer tako realno, da jih delno že poznamo. In če je ta del neznamen v primerjavi z njihovo neskončnostjo, je vendar v spoštovanja vrednem razmerju do dela dokončnih dejstev, ki jih zmoremo dojeti in razumeti. Lahko gremo še naprej in trdimo, da prihodnost za nas ni mnogo temnejša kot je preteklost. Vemo, da si bodo generacija za generacijo sledile v delu, veselju in trpljenju. Razpiram svoj pogled zunaj trajanja človeškega rodu. Vidim, kako ozvezdja postopoma spreminjajo svoje oblike, ki so se zdele nespremenljive, vemo, da bo jutri in še dolgo zatem sonce izhajalo vsako jutro. Vidimo mladi mesec naslednjega meseca, ne sicer tako jasno kot mladi mesec nocoj, ker ne vemo, na katerem sivem ali rdečkastem nebu nam bo pokazal svoj stari ponvasti zadnji krajec. Če bi to vedeli v vseh posameznostih, bi se nam ta ali oni izhod meseca zdel takoj pričujoč. Vedenje o določenih dejstvih je edini vzrok, ki nas navaja, da verjamemo v njihovo stvarnost. Ker za neke prihodnje reči že vemo, jih moramo šteti za stvarne. Če resnično so, potem so tudi že udejanjene. Torej je, dragi moj, verjetno tudi, da je vaša igra že bila igrana, bodisi pred tisočimi let bodisi pred pol ure, kar pa je isto. Mislite na to in počutili se boste pomirjenega".

Ko sem prevajal ta odlomek, sem se šele domislil, da sem pred časom sam napisal nekaj podobnega, saj mi, uboga človeška bitja, ob sorodnih prizadevanjih, pridemo do enakih ugotovitev. Čeprav so same na sebi neizčrpne in neizčrpane, posredno zadevajo tiste ugotovitve resnice, ki jih bom tokrat predstavil.

Določanje biti glasbe je navadno odpravljeno s kako ceneno frazo: glasba je umetnost tonov v časovnem poteku. Ali: povezava ritma, melodije in harmonije. In podobno. Nekoč sem celo prebral: glasba je

sestavljena iz harmonije in melodije; prva je v levi roki, druga v desni. Tudi dobronamerna poetska navduševanja ("Glasba je poslanec neba" in mnogovrstne variacije take misli) ne povedo sicer ničesar, vendar se prej kot katero koli govoričenje v glasbeno-strokovnem žargonu približajo utemeljitvi našega argumenta.

Strokovno govoričenje rado uporablja izraze, ki so si v naši "zgodovini glasbe" pridobili nekakšen pomen. Taki izrazi pa so le naštevanje nekaterih sestavnih delov urnega mehanizma, ki smo ga konstruirali, da bi ujeli pojem časa, ki bi se nam sicer izmaknil.

Enako, kot je elektricitet obstajal od vsega začetka, tudi preden smo ga odkrili, enako kot je tudi vse drugo, še neodkrito obstajalo že od vsega začetka, pomeni, da obstaja tudi sedaj - tako je tudi vesolje popolnoma izpolnjeno z vsemi oblikami, motivi in kombinacijami preteklih in prihodnjih glasb.

Menim, da je skladatelj podoben vrtnarju, kateremu je dodeljen manjši ali večji kos zemlje, ki naj bi ga kultiviral. Lahko pobere pridelek, ki na njegovi zemlji obrodi, v vsakem primeru pa zemljo obdeluje, kar zraste, poveže v šopek in dograjuje vrt. Pritiče mu, da zajame in oblikuje, kar je dostopno njegovim močem in njegovim rokam, torej njegovi moči izločanja. Celo kak mogočnik, maziljenec, Bach ali Mozart, bo od celotnega rastlinstva na Zemlji zajel le delček, ki ga bo obdeloval. Zmogel bo predstaviti droben košček cvetnega vrta, ki prekriva naš planet in katerega neznansko površje - delno preveč oddaljeno, delno neraziskano - se izmika dosegu posameznika, četudi je orjak. Primerjava je šibka in nezadostna, zato ker rastlinstvo prekriva le Zemljo, glasba pa prepreda in prežema celotno nevidljivo in nezaslišano vesolje.

Tudi za največjega orjaka mora okolje, začrtani krog, v katerem razvija svojo dejavnost, ostati omejen. Kolikor koli zmore zajeti, bo to - v primerjavi z neskončnim, iz katerega zajema - moral ostati le neznatno majhen kos poti, kot nas tudi najvišji vzpon ne približa soncu. V okolju, ki ga človek obvlada in so mu ga določile slučajnosti njegovega rojstva, v omejenem času in prostoru se individualni duh prek naravne simpatije čuti pritegnjenega posebno k določenim površjem in sestavam, dočim je njegova narava v soglasju z določenimi posameznostmi glede na obojestransko konstitucijo. Takim trenutkom "ustvarjalec" daje prednost na tako izrecen način, da se v svojih delih pogosto vrača nanje in nato učimo druge, kako ga bodo po takih značilnostih prepoznavali. Enako kot si iz slučajnih (a dejansko vnaprej določenih) srečanj z nekaj ženami ustvarjamo pojem ljubezni in je nikoli ne razumemo zunaj takih srečanj (ljubezen je neskončna in večna vzajemna privlačnost ljudi in stvari).

Enako menim, da smo s pomočjo redkih, maloštevilnih, nam znanih skladateljev spoznali bistvo glasbe. Tisto, kar smo od vsega dejansko zaznali, so nadrobnosti in postopki, ki jih, poleg tega, manjši prevzema od večjega, vse dokler kak nov velikan ne ujame dotlej neodkrite obrate in tako stori naslednji korak. Ta "novi" velja za genija. V osnovi pa se mora za svojo veljavo zahvaliti prostoru in trenutku, ki sta obdajala njegovo rojstvo.

Bistvu glasbe so se v slutnji približali le redki, večini je ostalo neznano ali pa ga niso prepoznali. To je podobno, kot bi si iz maloštevilnih zidakov, ki smo jih znosili skupaj, hoteli pridobiti sliko arhitekture vseh časov in dežel. (Ali: kot da bi iz nepregledne blagovnice vzeli s seboj toliko bogastva in zalog, kolikor bi jih nekdo lahko zgrabil in odvlekel. V naglici bi se tu znašlo tudi marsikaj neprimerne, pač glede na zanesljivost prijema in očesa, pri čemer "naglica" pomeni skopo odmerjeno in nedoločeno trajanje življenja. Namenoma kopičim zglede, ki naj bi pomagali postopoma razjasniti pomen teze.) Taka raztresena in le delna vedenja nasprotno zožujejo in meglijo pravo podobo; notranja podoba poklicanega pa se lahko sestavi kvečjemu v trenutku povečane jasnovidnosti.

Ko z najglobljim spoštovanjem in v največjem občudovanju poslušamo kak stavek polbožanskega Mozarta (enega tistih duhov, ki so se v mnogih trenutkih najbolj približali bistvu glasbe), si moramo pri njem, glede na izražanje glasbene prabiti, priznati nekatere omejitve:

1. Nedvoumno slišimo (zaznavamo in dojemamo) "krog", iz katerega njegova glasba črpa, obseg kroga, njegove časovne in krajevne pogojenosti.

2. Zaznavamo tudi simpatetični izbor mojstra: čemu daje prednost in kaj zanemarja, kaj mu osebno "leži".

3. Zaznavamo tudi pogosto ponavljanje in poudarjanje prednostnih elementov. Kar mu je narava (v kakršnem koli obsegu pač) podarila v upravljanje, se z vsako od treh točk zožuje in osebno prikroji.

Tako od neskončne obilice oblik, s katerimi nas glasba obdaja z vseh strani, mojster prinaša le omejen izbor, iz njega izvleče še ožji izbor, h kateremu se v podrobnostih (ker mu je všeč ali meni, da je izrazno močnejši kot so drugi) pogosto in rad vrača. Ker je za tako poslanstvo izbran, ni njegova zasluga, temveč naloga, uresničevati ga. Nasprotno pa je, po moje, skoraj kaznivo, če bi nepoklicani hotel hoditi po enakih stopinjah; enako, kot tudi izbrancu ni dano izstopiti iz njegovega lastnega tira. Nihče ne zavida geniju, saj mu pripada težji in odgovornejši del naloge, čeprav se ob njem in prek njega nikoli ne bo zmanjšala razdalja, ki nas ločuje od bistva glasbe.

Razdalje ne bodo postopoma zmanjšala nova sredstva in posamezne iznajdljivosti, temveč le nepopustljivo zbiranje in kopičenje vsega doslej doseženega in tistega, kar naj bi še dosegli, in sicer ob vse večjem potiskanju v ozadje domnevne individualne pomembnosti v korist vse širšega ustvarjalnega upodabljanja.

Tako kot mora astronomom ostati za vedno skrit največji del neba, tudi mi ne bomo nikoli dojeli bistva glasbe. Poleg tega si prostaško in nizkotno v deželi tonske umetnosti drzneta spregovoriti in ravnati na način najvišjega vojskovodje, zato se pot, ki naj bi nas pripeljala bliže cilju, nenehno podaljšuje in zaradi zagrešenih ter pridiganih zablod postaja zastrašujoče omahujoča in jo je izjemno težko zasledovati.

Kaj je bistvo glasbe? To ni ne prednašanje virtuoza, ne uvertura za *Rienzija* niti nauk o harmoniji, kot tudi ne tiste, za pobarvanimi mejnimi oznakami ponujajoče se domačno izstopajoče ljudske pesmi posameznih narodov (že takšno ločevanje pomeni v tem primeru zatajevanje bistva). Čeprav vsaka od zvrsti vsebuje zrnce splošnega bistva (toliko, kolikor glasba zajema vse elemente), s tem, ko razpade v zvrsti, postaja spet razcepljena; kot, da bi nebeški šotor razrezal na drobne trakove. Kaj lahko stori posameznik glede na nepregledno količino gradiva? Maloštevilnim izbranim bodimo iz dna duše hvaležni, da jim je, vsaj v malem dano ustvariti - s pomočjo okusa in oblike, domisleka in mojstrstva - mini-urni model tistega območja, iz katerega jim dotekata vsa lepota in moč. Pravega in celostnega bistva glasbe ne bodo ljudje nikoli spoznali. Morda bi lahko prišli le tako daleč, da bi razlikovali, kaj k njemu ne sodi. Zapreka temu pa je predvsem "ceh", tako kot je dogma nasproti veri.

Kdaj pa kdaj, v redkih primerih, je Zemljanu uspelo prisluhniti in slišati nekaj od nezemeljskega bistva glasbe, ki se, čim posežemo po njem, stopi v rokah, okamni v trenutku, ko ga hočemo presaditi k nam, ugasne, ko ga obrusi tema naše miselnosti. Od njegovega nebeškega porekla ostane še dosti zaznavnega, ki se pokaže kot najvišje, najplemenitejše in najsvetlejšo od vsega visokega, plemenitega in svetlega, kar nas opaznega obdaja.

Glasba ni "nebeški poslanec", kot misli pesnik. Nebeški poslanci so tisti izbranci, ki jim je zaupano veliko poslanstvo: skozi nemerljiv prostor prinesti k nam posamezne žarke prasketlobe. Blagor preroku.

Prispevek, napisan 8.6.1924, objavljen v Melosu, 4. letnik, 1. zvezek, 1924. Ponatis v F. Busoni: Von der Macht der Töne, Ph. Reclam Verlag, Leipzig 1983, 143-150.

Glasba v prelomnem času: "Napredek s pomočjo tradicije" in restavracija

Razlogi, ki so nas vodili pri izboru gradiva za prvi zvezek nove tekoče zbirke, ki naj bi zajemala muzikološke vire iz bližnje in daljne glasbene preteklosti, so očitni: redko kdaj je glasba v tako strnjenem časovnem segmentu naglo, burno in prepričljivo doživela tako temeljito spremembo svojega besedišča, kot se je to zgodilo v prvih desetletjih našega, sedaj iztekajočega se stoletja. Pot, ki jo je prehodila od tedaj do danes, potrjuje pomen, skoraj bi dejali usodnost let, v katerih se je iz glasbe 19. stoletja, zavezane ideji lepega, izvirnega, subjektivnega, tonaliteti in zaključeni obliki, porajala nova glasba, katere oporne točke so bili sprva avantgardni prelomi, inovativnost na področju vseh izraznih sredstev, izstop iz tonalitete, strukturno mišljenje in zavezanost ideji napredka (nanašajoči se predvsem na glasbeno gradivo).

Če si priključimo v zavest diskontinuirano in v različnih pogledih "lomljeno" linijo, ki pelje iz moderne na prelomu stoletij v ekspresionistično "svobodno atonalnost" okoli leta 1910, in nato v 20-ih letih zakoliči polje, ki ga definirajo pojmi neoklasicizma in nato "nova stvarnost", v 30-ih letih pa zaznamuje ponovno vračanje na "monumentalni slog", se linija ne zdi povsem logična. Predvsem v tistem segmentu, ko iz ekspresionistične situacije okoli leta 1910 in gibanja "zgodovinskih avantgard" (Peter Bürger), v katere sodi tudi futurizem, zraste v 20-ih letih neoklasicizem, bodi da ta premik vidimo kot razvojno konsekvenco, ali pa odmik od nje (dejansko pa je šlo za oboje). V tem premiku glasbeno zgodovinopisje največkrat poudarja znotrajglasbene, kompozicijsko-tehnične razloge, ustavlja pa se tudi na polemičnih estetskih razpravah in soočanju nasprotujočih si stališč, čeprav je v njihovi osnovi predvsem dejstvo prve svetovne vojne. Ob njej pa je bilo izpostavljeno in je postalo opazno tisto, kar je podtalno tlelo že od 80-ih let 19. stoletja - "razbitje starih evropskih vrednot" (Hermann Broch), prekinitev v zgodovinskem spominu (usodna, čeprav največkrat javno nepriznana), spremenjen odnos do tradicije (se pravi: izgubo njene opore). Z odstopom nemškega cesarstva in donavske monarhije sestopi tudi veljavni družbeni, civilizacijski in kulturni red. V umetnosti je poslej težko biti "uspešno konzerva-

tiven", možna je le restavrativnost. Prav to možnost je s pridom in na različne načine (spomnimo se le osebnih skladateljskih poetik in estetik Stravinskega, Hindemitha, Schönberga) izkoristila neoklasicistična usmeritev.

V zapleteni mreži dopolnjujočih se ali protislovnih tendenc v življenju glasbe tedanjega časa je gotovo inovativno-prelomni korak, ki ga je storil Arnold Schönberg s svojim krogom (le-temu bo veljal eden naslednjih zvezkov naše zbirke) najbolj izpostavljen, obenem tudi najbolj enoznačen in nevprašljiv. Vendar med udeleženci glasbenega življenja prvih desetletij stoletja in v njih samih ne izčrpa polja najrazličnejših napetosti (kar zgovorno priča tudi Busonijev razvojni lok v mišljenju glasbe). Občutenje *krize* v glasbi sami in v glasbeni estetiki, izpričano tako v spopadu skladateljev s prevzetim normativnim sistemom in v poudarjanju pravice do ustvarjalne svobode kot v razmerju nove glasbe do občinstva, oz. njegovih slušnih navad - kliče na dan raznovrstne predloge za njeno preseganje. Zato so estetske razprave v prvi četrtini 20. stoletja zajele vsa bistvena vprašanja glasbe tako s stališča tradicionalistov in restavratorjev, kot tudi z vidika avantgardistov, ki so se sicer iz upornikov mladostniških let tudi sami polagoma sprevračali v predlagatelje zmernejših rešitev. S svojimi predlogi izzivajo pionirji nove glasbe ostre polemične ugovore drugih, ki z vso silo poskušajo rešiti izgubljeni raj in v očeh katerih se glasbena prihodnost kaže kot huda mora. Eden najbolj znanih tovrstnih spopadov v začetku 20. stoletja je kontroverza Busoni - Pfitzner, ki je privedla do resničnega polariziranja glasbeniške srenje v dve spopadeni stranki. Za privržence ene in druge je primer prerasel v pravo "strankarsko zadevo". Dve znani in priznani glasbeni osebnosti svojega časa, osebno in ustvarjalno zelo različni, Busoni kot vestnik duha nove glasbe in Pfitzner kot zastopnik retrospektivno uglašene estetike samorefleksije romantike v času, ko je bila kontinuiteta nemške glasbene tradicije očitno prekinjena - se v letih 1916-1920/21 konfrontirata s stališči, ki so jih tedaj zaznavali kot nezdržljiva in nasprotujoča. Oba razmišljata o fenomenu "moderne glasbe" in s tem pravzaprav o vitalnih vprašanjih glasbe vseh časov: o tradiciji in napredku, obnovi glasbenega gradiva, o vrednotenju glasbe, o glasbenem domisleku, oblikah, zakonitostih. Če ju je njun čas videl kot predstavnika dveh osnovnih in ostro spopadenih kulturnih drž, smemo danes, ko v njih zaznavamo misli, ki segajo čez njun zgodovinski čas, videti v njunem spopadu ne le presežena stališča, temveč slutnje prihodnjih dogodkov in rešitev.

Zanimivo je, da A. Schönberg, ki je učinkovito izpeljal odločilni prelom s tradicijo in katerega estetiki in poetiki so bili Pfitznerjevi napadi

posredno namenjeni nič manj kot Busoniju, uradno in javno ni nikoli posegel v spopad, čeprav je poznal tako Busonijev *Osnutek* kot Pfitznerjevo *Futuristično nevarnost* in je oba spisa na robovih besedil obširno komentiral. (Schönbergove opombe so v Suhrkampovi izdaji Busonijevega *Osnutka* iz leta 1974 natisnjene kot dodatek, vendar z netočnimi oznakami strani, na katere se nanašajo posamezne opombe in komentarji, zato jih v slovenskem prevodu nismo dodali; vsebino Schönbergovih ugovorov bomo na kratko povzeli v tem besedilu.) Načrtoval je tudi pisni odgovor, ki pa je ostal neobjavljen fragment z naslovom *Falscher Adam*. (Fragment pa tudi komentar Pfitznerjeve *Futuristične nevarnosti* sta predmet študije Josefa Horsta Ledererja, objavljene pod naslovom *Theorie der Gegensätze* v *Archiv für Musikwissenschaft* XXV, 1978/4, 293-309.) Schönberg se je očitno - enako kot Richard Strauss ali Max Reger - že leta 1908 zavedal zgodovinskih posledic prestopa v atonalnost. Za ta korak se je odločal preudarno in - ko ga je storil - je razcepil dotlej razmeroma enovito glasbeno moderno na Novo glasbo in "klasicizem".

Ferruccio Busoni (1866-1924), "duhovni Evropejec prihodnosti", kot ga je označil njegov učenec Kurt Weil, je že v *Osnutku* (pisanem leta 1906, prvič objavljenem v italijanščini leta 1907, odmevnejše ovrednotenem šele ob nemški izdaji leta 1916) slutil glasbeno prihodnost in jo skušal pragmatično opredeliti ter "ujeti" v svojem času. Odkrito in pogumno je poklical na osvobajanje glasbe iz vezi dogmatike in času neustrezne glasbene teorije, zahteval njeno neodvisnost od drugih umetnosti, trganje omejitev, ki ga je terjalo okostenelo mišljenje glasbe, tonski sistemi, glasbeni instrumenti...

V glasbeniški zavesti je Busoni zabeležen predvsem kot izjemni klavirski virtuoz, pedagog in urednik notnih izdaj (predvsem Bachovih in Beethovnovih del). Manj znan je kot skladatelj (očitali so mu "plemeniti eklekticizem"), njegovi spodbudni in domiselni glasbeno-estetski premisleki - prežeti z nekakšno gospodstveno eleganco, odmaknjenostjo, ki občasno sega do nedotakljivosti - pa so bili deležni splošne pozornosti. Bili so vplivni in obenem vznemirjajoči do razdražljivosti (kakršno so izzvali prav pri Pfitznerju).

Njegovo italijansko poreklo (v Trstu sicer genetsko in ambientalno tudi avstrijsko in slovansko obarvano) mu je zagotovilo temeljne osebnostne in psihološke predispozicije. Glasbena izobrazba, ki je temeljila na nemških klasikih, ter zgodnje nasprotovanje očetu, šarmantnem klarinetistu-virtuozu, zaljubljenem v vse italijansko (posebno v italijansko glasbo in vino) je pri Ferrucciju ojačalo nagib do nemške glasbe in literature. Življenjska in poklicna pota, ki so ga peljala v vsa velika evropska kulturna središča od Pariza do Moskve in od Dunaja preko Ber-

lina do Švedske (kjer je našel zvesto življenjsko družico), so ga sicer izoblikovala v svetovljana in mu omogočila, "da je lahko enako o Nemčiji kot o Italiji sodil obenem od zunaj in od znotraj" (A. Riethmüller), vendar so ga v določenem smislu zaznamovala z "neobčutenjem korenin" in pogojila njegov zapleten, občasno obremenjen odnos do nemške (predvsem Wagnerjeve) glasbe. Leta prve svetovne vojne je preživel v Švici, ker mu je bila neznosna misel, da sta "dve njegovi domovini v spopadu". Busonijeva druga domovina, Nemčija, ki ji je duhovno in izobrazbeno pripadal bolj kot rojstnem kraju, mu razen značajske in glasbeniške *italianita* ni mogla odpustiti prav "plemenitega in velikodušnega univerzalizma" (C. Dahlhaus) in položaja izstopajoče osebnosti v krogu evropske izbrane družbe. Tako sta imela Max Reger in Hans Pfitzner s svojo glasbo v sočasni Nemčiji neprimerno močnejši odziv. Busoni pa je z leti postajal do nemške glasbe vse bolj kritičen. Poleg tega se ni bil pripravljen vključiti v svojevrstni nemški glasbeni šovinizem po prvi svetovni vojni ter je vse bolj glasno opozarjal, da morajo biti ob vprašanih umetniške vrednosti povsem izključeni kriteriji nacionalnega. Taka stališča pa mu niso meglila pogleda: odpor london-skih glasbenih krogov do nemške glasbe v tistem času se mu je zdel enako nesmiseln. Namesto preveč poudarjene *nacionalne* zavesti je izpostavljajal prednosti *zgodovinske* zavesti.

Pri tem mu ne kaže očitati anakronističnega historicizma (sicer močno izraženega v evropski kulturi začetka 20. stoletja), saj je Busoni v vseh besedilih predlagal neomejeno razpolaganje s preteklimi in sodobnimi stilnimi sredstvi ter značilnostmi, neodvisno od njihovega izvora in morebitne dotedanje povezanosti z določenim žanrom. (To stališče je posebno značilno za njegovo operno estetiko, ki ne zagovarja integracije različnih gledaliških dejavnikov in plasti, temveč zahteva, naj bi bili glasba, beseda in gibi na odru do določene stopnje samostojni.)

Busonijeva besedila o glasbi, ki smo jih izbrali za prvo približevanje njegovem mišljenju glasbe v slovenščini, kažejo postopno spreminjanje stališč glede na spremembe v splošno družbeni in posebno glasbeni situaciji prav v letih, ko so nastajala. (Tako v *Osnutku* leta 1906/7 želi glasbo, to "najneposrednejšo umetnost" vrniti v njeno prvotno stanje, poudariti ji želi izgubljeno svobodo. Čeprav so bila tedaj morda videti njegova nova estetska stališča utopična, so nekatera že za časa njegovega življenja doživela potrditev; denimo preseganje glasbene drame kot edinozveličavne paradigme glasbenega odra, ukinitve tonalitete ali delitev oktave na četrt-, tretino- in šestinotone. Toda, ko pa je po prvi svetovni vojni v izničenju tonalitete zaslutil nevarnost anarhije, je menil, da je nova ureditev (pre)sproščene glasbenega gradiva nujna. Izdelal je zas-

novo "mladega klasicizma". Seveda je njegov predlog, naj bi "dosežke predhodnih eksperimentov" "vključili v trdne in lepe oblike" zbujal dvom, da priporoča znane (izrabljene?) formalne sheme, čeprav se je nato izkazalo, da je mislil le na novo organizacijo gradiva v urejen (ne pa okamnel) sistem. Kljub nakazani razvojnosti njegovih misli o glasbi je skupna podstat njegovih premislekov dovolj trdna, da bi jo smeli šteti za sistem. Že v *Osnutku* je očitno, da kroži okoli določenih vprašanj, ki so bila v tistem času ne le aktualna, temveč sosprožala nenehno napetost. To so (1) vprašanja odnosa med bitjem/bistvom glasbe in njenimi pojavnostmi, (2) razmerja med subjektivnostjo in objektivnostjo v glasbi, (3) odnosa med posamičnim/posebnim in splošnim. A. Riethmüller, danes gotovo eden najboljših poznavalcev in najgloblje posegajočih analitikov Busonijevega dela, meni (*Stilbegriff und Neoklassizismus* um 1910, v: *Stil in der Musik*, Brno 1987, 76-85), da bi v temeljih vseh posamičnih vprašanj in v njihovem ozadju kazalo iskati njegov (nezaključeni, celo nejasno izpostavljeni, oz. neodgovorjeni) premislek *kategorije stila*, kategorije, ki so jo, kljub vsej njeni nestalnosti, v poznem obdobju "časa estetike", neposredno pred njenim zlomom, morali imeti za osrednje vprašanje, čeprav ga avtor nikjer ni kot takega izpostavil. Zanimivo je, da ta človek "stila" in okusa, z občutljivim očesom za stilno pohištvo in arhitekturne stile, o tej kategoriji v prvi različici *Osnutka* sploh ne spregovori. V drugi pa takoj na začetku besedila, opirajoč se na zgodovinskost glasbene umetnine, ponudi splet, oz. dokaj zapleteno interakcijo bistva in pojava/pojavnosti glasbe, splet treh *stalnic* ("v vseh časih vrednostno nespremenjenih", to pa so "*duh umetnine*, njena *čustvena vsebina* in tisto *človeško*, kar je v njej vsebovano") in treh *spremenljivk* ("ki so minljive in hitro zastarajo: mednje šteje *obliko*, ki si jo to troje privzema, *sredstva* s katerimi se izražajo vsebine, in *okus*, ki jim ga je priskrbel čas nastanka"). Bistvo, se pravi ideja (posameznega) glasbenega dela je zanj nespremenljiva; dopušča pa prakso odbdelave, ki sme zajeti le spremenljive parametre (torej obliko, sredstva, okus), seveda pod pogojem, da bistva ne spregleda ali skazi.

Še bolj se približa kategoriji "stil" v nadaljevanju *Osnutka*, ko razpravlja o razmerju med umetnostjo in življenjem ter - glede na položaj ustvarjalca (in ne več glasbene umetnine kot v začetku) - izpostavi dihotomijo *okusa* in *stila* kot "dveh sopotnikov" *čustva* (čustvo je zanj "stvar morale in časti" in "najvišja moralna kakovost"). Čeprav čustva ne ločuje od občutenja in ga zavija v romantično izrazoslovje ("čudežni svet čustvenosti") ter ne opredeljuje natančneje njegove psihične podstati, ga (glede na kriterij objektivnosti oz. subjektivnosti) estetsko razčleni spet na šest kategorij. Po objektivni strani razlikuje čustvo kot *okus*, *stil* in *ek-*

onomijo, nad njimi pa učinkuje "subjektivna trojica": *temperament, inteligenca* in *instinkt ravnovesja*. Na teh šest "subtilno razvrščenih in sprepletanih" opornih stebrov se nato opre še *domišljija*; vsi skupaj konstituirajo ustvarjalčevo osebnost.

Medtem ko o *okusu* lahko govorimo tako v življenju kot v umetnosti, je *stil* "področje umetnosti" in tista kategorija, ki "umetnost loči od življenja". Stil ni vsakomur dostopen, temveč le "ustvarjajočem geniju" in - po Busoniju - ni "subjektivno poljuben, temveč je nekaj splošnega". Ne opredeli pa ga dokončno ne kot stalnice ne kot spremenljivke glasbene umetnine. Tako je ta najpomembnejši razločevalni kriterij med umetnostjo in življenjem očitno v letih nastanka *Osnutka* nestanovitna in krhka kategorija, ujeta v glasbene razmere časa okoli leta 1910. O tem priča tudi poznejše (1920) Busonijevo stališče o pojmu *enovitosti* v glasbi ("glasba je glasba po sebi in nič drugega", "sama po sebi ne razpada v različne zvrsti"), ki ga razvije v *Mladem klasicizmu*, ko z izničenjem razlik med opero, cerkveno in komorno glasbo ne zanika le pomena glasbenih zvrsti, temveč dejansko uniči tudi pojem stila. "Najpozneje s padom zvrsti so padli tudi glasbeni stili" (A. Riethmüller). Kljub temu pa je kategorija stila v glasbi preživela v že omenjenih neoklasicističnih težnjah, ko znane stilne obrazce potujejo in deformirajo, naslojujejo kot "glasbo čez glasbo" in soočajo v montažah.

Razen omenjenih temeljnih misli Busonijevo strnjeno besedilo prepleta vrsto psiholoških, estetskih, glasbeno-teoretskih in dramaturških premislekov. V "nevezano nanizanih" zapisih, v odlomkih predstavlja "izide počasi dozorevajočih prepričanj". Pereče teme glasbeno-estetskih diskusij njegovega časa so členjene v naslednje odlomke:

- objektivni in subjektivni dejavniki glasbene umetnine
- glasba je zgodovinsko "mlada" umetnost
- absolutna in programska glasba
- opera - njena estetika in recepcija
- vprašanja notacije, transkripcije in poustvarjalne umetnosti
- pojem "muzikalno"
- čustvo, okus in stil
- izvornost in rutina
- osvobajanje glasbe iz omejitev in konvenc - predpogoj za novo glasbo
- raznolikost in enovitost izraznih sredstev v obstoječem tonskem sistemu
- možnosti razširitve tonskega gradiva
- predlog tretinotonskega sistema
- elektronsko proizvajanje zvoka in možni novi učinki
- pogled v prihodnost.

Pahljačo tehtnih misli si bo bralec razgrnil ob spoznavanju izvirnega besedila. Opozoriti kaže le na stališča, ki so izzvala Pfitznerjevo reakcijo v kar dveh obširnih nasprotovanjih, čeprav se z današnjega vidika kaže, da sta si bila v marsičem (odnosu do *inspiracije*, razmerju *intuitivno - logična izrazna forma*, stališču do glasbene *oblike*, *glasbenega domisleka*, *čustva*, *okusa*) bližje kot sta tedaj zmogla zaznati (in si priznati), ter kot izhaja iz primerjave njunih stališč, denimo s tistimi iz - posredno v spopad vpletenih - futurističnih manifestov. V središču polemike je bil kajpada fenomen "moderne glasbe". Busonijev pogled v prihodnost je bil marsikje zavrit v še ne povsem jasne slutnje novega. Odkrito izpričuje naveličanost z danim in znanim, ne skriva svoje optimistično-futuristične drže, verjame v napredek (predvsem z negiranjem sedanosti), preseči želi tradicionalno estetiko, ki po njegovem mnenju onemogoča harmoničen razvoj in razcvet glasbene biti (njeno "neomejeno" zvenenje, svobodno lebdenje...). Ob tej kritiki, čeprav kot skladatelj očitno spoštuje zakonitosti glasbene oblike, premočno oplazi glasbene *forme* (denimo sonato) kot utesnjujoče, obtežene z učenostjo, okamnele, "zakonodajalne". Vse, kar je doslej nastajalo, velja razumeti le kot začetek. Bach in Beethoven (Beethoven je namreč odprl pota, ki jih zmorejo "prehoditi le generacije" in je najmočnejša gonilna sila nadaljnega razvoja, medtem ko Wagnerjeva glasba, "zaradi meja, ki si jih je (avtor) sam zastavil" ni sposobna stopnjevanja) - označujeta začetek razvoja, katerega razcvet je še pred nami. Seveda, če se bomo uspeli osvoboditi obremenjenosti z "globino", preseči dur-molovski tonski sistem in zamenjati znane lestvice z novimi; dalje, če bomo pripravljene kritično izprašati tradicionalne glasbene instrumente oz. njihovo smiselnost. Njegove misli o transkripciji ("skripciji") kot splošnem načelu oblikovanja glasbenega "domisleka", vgrajenem v vsako interpretacijo (Beethovnovi klavirski skladbi namreč vidi kot transkripcije orkestrskih del, večino Schumannovih orkestrskih del pa kot skladbe razvite iz klavirja) - so sprožile pisno polemiko z Arnoldom Schönbergom. Busoni je namreč v pismu Schönbergu predložil, da mu bo na njegovih skladbah (op. 11/ 1 in 2) demonstriral svoje misli o "prenosu" glasbenega domisleka v konkretni instrumentalni medij (tukaj klavir), s tem ko jim bo s "koncertantno interpretacijo" pomagal do višje kakovosti ter jih osvobodil kratkosti, asketske fature, popravil pomanjkljivo dinamiko, fraziranje in notacijo. Predlog je pri Schönbergu naletel na odločen odpor. Zavrnil je izenačevanje notacije in transkripcije in je svojo kritiko formuliral v štirih točkah: transkripcija "vnaša v delo tisto, česar se sam...izogibam, dodaja tisto..., česar sam nikoli ne bi mogel najti, ...izpušča tisto, kar se meni zdi nujno, zboljšuje tisto, v čemer

sem nepopoln in moram tudi ostati nepopoln." (Schönbergovo pismo Busoniju, 24. avgusta.)

Misel o nujnosti *reforme tonskega gradiva* je bila naslednje, kar so mnogi napačno razumeli. Ko predlaga "rojstvo novega tonskega sistema", ga Busoni razume ne kot zamenjavo za dosedanjega, temveč kot njegovo dopolnitev. Radikalno novo, ob skrbnem ohranjanju doseženega - to je temeljno Busonijevo stališče, ki ga je najprej spregledal Pfitzner in za njim mnogi Busonijevi bralci. Po njegovem umevanju lahko skok naprej sicer vključuje tudi "anarhijo". Schönbergovi poskusi na ledini atonalnosti so vzbujali pri njem strah zaradi "vrtenja v krogu", kar je pravzaprav protislovno glede na njegov boj za novo estetsko pozicijo.

Prav v letih tehtanja možnosti za prihodnost glasbe Busoni prihaja v stik z zahtevami in cilji **italijanskih futuristov**. Na razstavi v Londonu njegovo pozornost pritegnejo dela Umberta Boccionija in Carla Carraja, v Parizu je leta 1913 spoznal duhovnega vodjo futuristov Filippa Tommasa Marinettija. Spodbudne in za umetnost obetajoče so se mu sprva dozdevale v futurističnih manifestih iz obdobja 1909 do 1913 objavljene zahteve po prelomu z vrednostmi tradicije, svobodnem izražanju človekove notranjosti brez omejujočih konvenc. Novi likovni "funkcionalizaciji časa in prostora" bi v glasbi lahko ustrezala kompozicija predmetnih in pripovednih dogodkov. Evforični ton v razglašanju "prihodnosti, originalnosti, vzpostavitve tesnega razmerja do vsakdana" je nekako soglašal z njegovo temeljno naravnostjo v tistem času. Vendar so mu njihova glasna nasprotovanja (harmoniji, okusu, vsakršnem akademizmu in čemur koli tradicionalnem) kmalu postala če ne tuja pa vendar razlog za dvom. Toda dejstvo, da v *Osnutku* beremo: "Kdor sledi postavi zakonov, preneha biti ustvarjalec" je Busonija pripeljalo v bližino futurističnih teženj. Zato je pozneje, v odgovoru na Pfitznerjev napad, moral jasno zapisati, da kritik (Pfitzner) ob njegovem imenu "kopiči slabosti in napake", ki jih sicer pripisuje njemu "povsem tuji skupini" (futuristom) in da to "gibanje sodobnosti" ne more imeti nobene zveze z njegovimi argumenti. Značilna Busonijevska distanca uglašene svetovljana na položaju (tudi) glasbene "sredine" proti skrajni avantgardni levici (futuristi) in skrajni desnici (Pfitzner). Poleg tega so bili Busoniju povsem tuji, že v zgodnjih futurističnih manifestih jasno zaznavni nacionalistični toni, ki so poslej mnoge vodilne futuriste (med njimi tudi Marinettija) pripeljali v krog fašistične ideologije (prim. poleg drugega *Programma politica futurista* Marinettija, Bocciolija, Carraja, Russola iz oktobra 1913). Manifesti, tako literarni (izhodiščni Marinettijev *Fondazione e Manifesto del futurismo* - 20.2.1909, nato *Manifesto tecnico della lettera-*

tura - iz maja 1912), kot likovni (Boccionijev *Manifesto dei pittori futuristi* - 11.2.1910, skupinski katalog za razstave futuristične umetnosti v Parizu leta 1913) in glasbeni (trije Pratellini manifesti: *Manifesto dei musicisti futuristi*, 1910, *Manifesto tecnico della musica futurista* - 1.3.1911, *La distruzione della quadratura*, 1912, ter Russolov *Larte dei rumori*, 1911, razširjen 1916) in splošno-nravstveni (*Manifesto della donna futurista*, 25.3.1912, *Manifesto futurista della lussuria*, januar 1913) so širši javnosti razkrili naravo futurizma. To je bilo z okoliščinami časa pogojeno, umetnostno-politično gibanje, pravzaprav nestrpen upor proti okostenelemu umevanju umetnosti in zahteva po razširitvi njenih sredstev z - tehničnemu razvoju novega časa ustreznim - gradivom. Prednjačili sta likovna umetnost in literatura, glasba si je šele morala poiskati in ustvariti nove temeljne pogoje z razširjenim zvočnim gradivom (do hrupa kot nosilca izraza), s prenovljenim in nanovo ustvarjenim instrumentarijem. Nosilca glasbenega futurizma, **F.B. Pratella** in **L. Russolo** sta bila bolj ideologa kot skladatelja. Svojih lastnih radikalnih zahtev in družbeno-politično zastavljenih ciljev nove umetnosti nista zmogla ustvarjalno uresničiti na ravni, ki bi presegala diletantizem. L. Russolo je ustvaril in nato nenehno razširjal zelo diferenciran lastni instrumentarij za proizvajanje različnih vrst hrupa, bogatil je ritmične vzorce, razkazoval svoje bogastvo hrupov pred dva tisoči obiskovalci gledališča v Modeni in ga nato "prikazoval" v Milanu, Genovi, Londonu, Dublinu, Dunaju, Moskvi, Berlinu in Parizu; v slednjem kar na treh koncertih. Ob naturalističnem tonskem slikanju zvokov tehniziranega življenja so bili zvoki tudi tehnično stilizirani in dvignjeni na raven simbola.

Vsebinska funkcija futurističnih glasbenih manifestov je bila dejansko zelo vitalno "estetiziranje politike". Praktično funkcijo pa so izpričali kot pomemben sestavni del umetniške produkcije same. Le-ta pa je bila bolj del praktičnega življenja, artistska praksa na način "performancea", kot pa resnični artefakt trajnega pomena. Iz zgodovinske distance se glasbeni manifesti kažejo manj prepričljivi kot likovni in literarni, instrumenti in Russolove partiture za orkester hrupov niso ohranjeni, teoretska izvajanja pa so močno protislovna ("Vsakdanji hrupi, semantično definirani, naj bi tudi v umetniški predstavi ohranili svoje vsem znane pomene, po drugi strani pa bi bilo za uresničitev žumetnine' treba imeti na voljo hrupe, ki so abstraktni in izločeni iz življenjske prakse", meni Hermann Danuser.). Nedvomno pa je futuristično gibanje glasbi prispevalo ozaveščanje novih zvočnih možnosti, pomagalo pri "emancipaciji disonance" in razbitju kvadratičnosti glasbenih struktur.

Busonijeve misli so naletele na silovito nasprotovanje nemškega skladatelja, dirigenta, teoretika in profesorja kompozicije, tedaj zelo

uglednega **Hansa Pfitznerja** (1869-1949), "nezaslišano egocentričnega človeka" (Alma Mahler), "polnega ran in protislovij" (Thomas Mann), "nezaupljivega do hysterije in netaktičnega do neznosnosti" (Bruno Walter); po pričevanju drugih pa je bil vedro-šaljive narave in izjemno občutljiv človek; po izidih grafične ekspertize (iz leta 1928) "zelo težak značaj, napet, trde narave, okamnelih stališč; skeptik; zvest lastnim prepričanjem, močno navezan na učinek svoje dejavnosti". Sodobnike je očitno vznemirjal in dražil. Njegov glasbeni in publicistični opus zgovorno izpričuje kulturno-zgodovinske antinomije, ki jih pri svojem delu ni znal preseči. Večkrat vprašljiva estetska stališča in formulacije je odedal v pogosto preobloženo in ne preveč natančno leporečje. Določene misli - kot denimo njegova zgodaj vzkličala bojazen, da svet zapada v brezdušje, ki bo človeka pogubno spremenilo - pa so zgodnje lastovke še danes aktualnih ali dokončno izostrenih spoznanj.

Pfitzner je spodbudno ponižen do tradicije, rad se poziva na vzore, naravnost ne nasprotuje misli o *napredku*, sodi, da ima vsak ustvarjalec pravico in obveznost vsebinskega in oblikovnega obnavljanja, vendar zavrača premočan poudarek na ideji, ki bi se lahko sprevrgla v pritisk. Žarišče njegove estetske teorije so "Zbrani spisi" (v treh zvezkih, objavljeni v letih 1926 do 1929), ki med drugim razkrivajo izkušnje glasbenika in njegovo odzivanje na aktualne dogodke. Ne piše za strokovnjake, temveč za široko občinstvo izobražencev. Med njegovimi kulturno-političnimi besedili sta prav gotovo najpomembnejša dva slovita in razvpita polemična spisa na slabem glasu, stilno neenotna (eseja in pamfleta hkrati): *Futuristična nevarnost* (1917) in *Nova estetika glasbene impotence - simptom razkroja?* (1919). Oba izhajata iz soočanja z Busonijevim *Osnutkom*.

Ne da bi obnavljali obe besedili, kaže le prej izpostavljenim Busonijevim temeljnim stališčem postaviti nasproti "ugovore", kot jih je Pfitzner formuliral v **Futuristični nevarnosti**. Pfitzner namreč nikjer ne opazi "zakonodajalcev", ki bi ogrožali neoviran razvoj glasbe. V simetričnih oblikah ne vidi nikakršne omejitve, ker jih pojmuje kot urejujoč, toda odprt okvir, dvomi v popolno svobodo in jo raje vidi uresničeno znotraj veljavnih norm. Boji se, da je prisila inovativnosti bolj shematično obvezujoča kot bi to lahko bile prevzete oblike. Busonijev klic po svobodi za umetnost umeva kot nesvobodo, ker po njegovem mnenju onemogoča vse tisto, kar že obstaja. Glasbeno zgodovino pojmuje kot skupek osebnih dovršenih skladateljskih dosežkov. Po njegovem "ni nujno, da bi nova glasbena sredstva morala pripeljati do nove estetike." (Ne zaveda se torej obratne odvisnosti: le nova estetika lahko pripelje do novih glasbenih sredstev.) Ne priznava nikakršne prekinitve glasbenega razvoja; vsa

glasbena preteklost je temelj vsaki bodoči glasbi. Strinja pa se z Busonijevim "kritičnim izpraševanjem obstoječega" in tezo, da "resnični ustvarjalec", v stremenju po "popolnosti" skoraj "nehote" ustvarja "nov zakon", vendar do točke ko Busonijevo potentnost in izpričevanje kreativne moči sam veže na stopnjo osamosvojitve od izročila. Tu sta si oba hkrati blizu in daleč. Za Pfitznerja tradicija nikoli ni zapreka; le spodbuda in obogatitev, tudi zaščita. Silovito opozarja pred nekritičnim zaupanjem v napredek, ki bi ga umevali kot vzpon od nižjega k višjemu. V ideologizaciji tega pojma, ki jo občuti v glasbeniški srenji, vidi nevarnost, da bi bili intimni miselni procesi, ki morajo potekati v ustvarjalčevi samoti, nedopustno pozunanjeni.

Ta tema je osrednji vzrok spopada z Busonijevimi stališči, kot jih je razumel Pfitzner. Njuno soočanje jo razkriva tudi kot osrednje vprašanje njunega časa, vendar tudi Pfitznerjeve bojazni, da bi prenovo in spremembe, ki "visijo v zraku", moral storiti tudi sam. Busonijevi klici po vstopu v glasbeno prihodnost so v njem izzvali odpor iz humusa lastne negotovosti, ugovarjanje nasprotniku pa je bilo del njegove lastne samouresničitve. Zato zelo na široko razčlenjuje pojem "napredka", ga ne želi v naprej pozitivno vrednotiti, temveč predlaga analizo preteklega in sedanjega. Iz obojega, ne pa iz eksperimentalnega tipanja, lahko zraste "novo". Pfitzner se je znašel v položaju, ko je moral pojem napredka utrditi obojestransko: proti zagovornikom "večno včerajšnjega" in proti futuristom. Rešitev je našel v iskanju "temeljnih vzorcev" in izpraševanju pomena trajnih dosežkov ter vrednosti. Odtod silovitost njegovega vztrajanja na "ohranjanju".

Busoni mu je v **Odprtem pismu** odgovoril vljudno, zadržano, spravljivo in prizanesljivo. Celo razumevajoče. Vendar sta bila za Pfitznerja občutenje nevarnosti v glasbenem vzdušju ter vizija in grožnja glasbe, ki bi lahko dokončno pretrgala kontinuiteto s slavno (nemško!) tradicijo tako moreči in simptomi "smrti glasbe" tako očitni, da je dve leti pozneje v obširnem spisu **Nova estetika glasbene impotence - simptom razkroja?** razvil nastavke Busonijevega *Osnutka* na še širši osnovi in delno s politično argumentacijo, ki jo je narekovalo ozadje sočasne zgodovine. (Tretji izdaji spisa, objavljeni leta 1926, je žal dodal tudi obširni (30 strani dolg) programski uvod, pronemški in protijudovski politični pamflet, ki so ga največ citirali in je kot ponesrečena, skrajnje ideologizirana in pomanjkljiva mešanica predsodkov Pfitznerja popolnoma onemogočil.) Osrednja tema je ponovno "napredek", kritika glasbenih pojavov njegovega časa (zabavne glasbe, jazza, atonalne glasbe), odkrivanje "zarote" proti celotni duhovni tradiciji Nemčije. Po Pfitznerju zaroto zaznamujejo poudarki na učinkovitem vtisu in modnosti na eni

strani ter konstruktivizem brez izrazne podlage in soudeležbe čustva na drugi. Vse manj je "inspiracije", prav tako "melodije". Zato je žalostna povprečnost izdelkov znak "impotence", o kateri je moral spregovoriti, enako kot o napačnih razlagah klasičnih mojstrov, kakršne so razlage Beethovenovih del izpod peresa tedaj vodilnega kritika in glasbenega pisca Paula Bekkerja. Pred kritiko Bekkerjevih izvajanj Pfitzner umešča splošni glasbeno-estetski uvod, obširno razlaga zgodovinsko razvojno pot glasbe, viške izloča po lastni presoji, definira pojme za lastno rabo. Med njimi posebej "glasbeni domislek", in sicer kot sintezo obeh konstituentov glasbe - "svobodne umetnosti srca" in "harmonije", ki je izraz in cilj celotnega glasbenega razvoja, dosežen prav v mojstrovinah novejše nemške glasbe. Zaveda se, da je vse živo sicer minljivo in se tudi obrabi, vendar meni, da "želijo to čudežno zgradbo harmonije" prekmalu "požgati...", čeprav še ne vedo, kaj bi postavili na njeno mesto." Pred njo je, meni Pfitzner, še nadaljnji razcvet, ne pa razkroj, ki ga sluti v prihodnosti.

Spis je neenoten, v osnovnih tezah zanimiv, pogosto pa nenatančen in hujskajoče intoniran, tudi ko ni povsem jasno, na koga ali kaj merijo udarci.

Pfitznerjeva apologetika nezavestnega v kompozicijskem procesu in popolne prevlade subjektivnosti čustva pa tudi njegovo temeljno stališče, da gradivo izhaja iz apriornosti glasbe kot snovi, ki jo je ustvarila skladateljeva ustvarjalna volja, da gradivo torej ni na voljo temveč nastaja v procesu oblikovanja - so morali prizadeti ne le Busonija, ki se ni spuščal v nadaljnjo razpravo, temveč predvsem Schönberga in njegov krog. Schönbergovi komentarji so, kot rečeno, ostali širši javnosti neznani, oglasil pa se je **Alban Berg** s strupeno ostrim člankom **Glasbena impotenca 'Nove glasbe' Hansa Pfitznerja** (1920). Na zgledu, ki si ga je bil Pfitzner izbral v svojem besedilu (Schumannovi *Otroški prizori*, št. 7, *Sanjarjenje*), je pokazal netočnost in omejenost Pfitznerjevega pogleda na glasbo, z lastno analizo je razkril možnosti smiselnega prediranja v izpričano vredno glasbeno strukturo in približevanja glasbenem "domisleku", jasno pa je tudi izpostavil meje subjektivizma in moč objektivnega spoznanja, razmerje med estetsko in tehnološko sodbo ter pokazal povezavo razuma in domisleka. Berg, enako kot Schönberg, meni, da možnost smotrnega nadaljevanja/razvoja glasbe ni dana le tistim, ki se poslužujejo tradicionalnih sredstev, saj bi to pomenilo zapreti glasbi vsako prihodnost. "Novo" ne pomeni napada na starejšo glasbo, pomeni le, da je vsaka novoustvarjena skladba "nova umetnost". Poleg tega je Berg prepričan v upravičenost Schönbergovega mnenja o samemu sebi, da je namreč z dvanajstttonske tehnike nemški glasbi zagotovil

prvenstvo in prevlado še za nadaljnjih sto let. Zato ni mogel sprejeti Pfitznerjevega recepta za njeno rešitev: zavarovati nemško romantično tradicijo pred vsem antinemškim, naj si bo to atonalnost, internacionalnost ali vdor amerikanizmov.

Spremljevalni učinek Pfitznerjevih napadov na Busonija je bil, da se je širša javnost vse bolj zanimala zanj in da so njegove, za širšo estetsko razpravo pomembne misli imele vse močnejši in širši odziv. Iz razprav je dobival nove spodbude, dodeloval je in spreminjal svoja stališča, presegel nekdanje soočanje programske in absolutne glasbe kot nasprotij oziroma indicij za modernost, s tem, ko je priznal, da je "naznačitev predmeta" v glasbi vendar "zaželena". Njegova temeljna prepričanost, da "glasba mora graditi in ne podirati", pa ga pripelje do sistematike nove ureditve glasbenega gradiva, kot jo je predstavil leta 1920 v članku **Mladi klasicizem**. Zanj so, po Busonijevem mnenju, nujni trije pogoji: (1) zavest o *enovitosti glasbe*, torej o njenem avtonomnem značaju ne glede na zvrst in ne glede na razlike v vsebinskosti (domisleku in razpoloženju) in kakovosti (oblika in upodabljanje), (2) jasen *primat melodije*, ki izhaja iz njegovih premislekov vprašanj na področju harmonije in kot predlog nove ureditve glasbenega gradiva po ukinitvi tonalite (predvsem s pomočjo "zelo razvite polifonije", tudi kot sredstva za preseganje tematičnosti), ter (3) *odmik od subjektivnega*, ki pri Busoniju pomeni pravzaprav odklanjanje "histerije" neoekspresionističnega nizanja nepovezanih formul in kopičenja pretiranih, čustveno preobloženih izraznih sredstev. Namesto njih priporoča lahkotnost v konceptu, varčnost v uporabi sredstev, mozartovsko vedrino. Eksperimentalno ognjevitost *Osnutka* je zamenjala misel na dovršenost, jasnost, nenehno izpopolnjevanje že znanega, saj ti procesi sami peljejo v "novo".

Širša zasnova spisa **O bodočnosti opere** (1921) je izid Busonijevega zapletenega razmerja do Wagnerjeve glasbene drame in njegove ideje celostne umetnine, ki jo pri Busoniju zamenja misel o že komentirani *enovitosti*. Nasproti estetiki glasbenega realizma je zanj glasbeni jezik v gledališču konvenca in nič več, zato sta peti dialog in čustvena reakcija neprepričljiva oz. neumestna. Rešitev je: estetika "čudovitega" na eni strani in "igre" na drugi -pravzapravi uresničitev tradicije 18. stoletja, restavracija klasicizma ob vključevanju vseh dosežkov nove glasbe. (Zanimivo je, da je predlog "pete pantomime" objavil že leta 1913, torej dve leti pred *Lisičko* Igorja Stravinskega.) Svoje spremenljivo razmerje do Wagnerja je v lastnem pričevanju (iz leta 1907) strnil v misel: "Wagnerju sem nasprotoval, nato sem ga občudoval, potem pa sem se po romansko odvrnil od njega". Za opero so, po Busoniju, primerne le snovi, ki "brez glasbe ne bi mogle obstajati ali priti do izraza". Pomembna

napotila daje o pripravi dramskega besedila za glasbeno gledališče, uvaja pojem "gesla" in obravnava razmerje med besedo in tonom.

Poročilo o tretinotonih (1922) le dopolnjuje oz. korigira predlog iz *Osnutka*. Do njih je sedaj zadržan in poln dvomov kljub medtem vloženim prizadevanjem, da bi jih utrdil in potrdil kot dobrodošlo razširitev glasbenega gradiva in tonskih sistemov. Ne zanimajo ga več predvsem radikalna obnova in "premiki", bolj je naklonjen "obogatitvi" glasbenega izraza.

Programatično sklepno besedilo **O bistvu glasbe** (1924) je Busoni narekoval v bolniški postelji le nekaj tednov pred smrtjo. Jasneje izpostavlja nekatere misli, ki so tlele že v *Osnutku*, namreč, da glasba že od vsega začetka "obstaja" v vesolju in da je vsakem skladatelju dan le pogled, pregled in obdelava, "izkoriščanje" le drobnega fragmenta "celotnega cvetnega bogastva". Sedaj Busoni spreminja ustvarjalca v raziskovalca in odkrivalca, ki od neštevilnih obstajajočih možnosti po simpatetični poti izloča sebi najbližje. Skladanje je torej omejen izbor, na temelju okusa in nadarjenosti. Čeprav se s takim izločanjem glasbeno gradivo topi in razliva, ostaja od "nebeškega izvora" še vedno dovolj, da bi se nam - prek izbranih skladateljev, ki nam prinašajo posamezne žarke prasketlobe - pokazal kot "najvišje, najplemenitejše in najsvetlejšo" od vsega, kar nas obdaja.

Busonijeva misel je s tem sklenjena. Izzveni ne le v prijazni zbranosti in tihem optimizmu, temveč v globokem spoznanju, ki se kot zadnji vpogled razkriva tistemu, ki živi z glasbo in zanjo.

Treznost presoje v turbulentnem času, občutek za glasbeno preteklost in prihodnost so Busonijeve misli približale mnogim skladateljevim sodobnikom in jih podprle v nadaljnjem delovanju.

Navadno polemike ne razrešujejo vprašanj. Razkrivajo stališča in jih utrjujejo, namesto da bi jih razčiščevale in korigirale, burijo duhove in izdirajo meče preveč poudarjenih argumentacij, zabavajo bralce in skrbijo za družabne dogodke. Njihov pomen je navadno omejen na kratek čas, nato padejo v pozabo. Razen, če so njihovi avtorji - kot v primeru, ki smo ga obravnavali - vodilne osebnosti obdobja, ki pereča vprašanja časa čutijo v lastnih ustvarjalnih zagatah in stiskah. Le-te dajejo polemičnim tonom pristnost pričevanja, nam pa možnost soočanja in boljšega umevanja organizma glasba v času ene njegovih kriz.

Marija Bergamo

(1) SEZNAM SPISOV (IZBOR)

Ferruccio Busoni (1866-1924)

- *Lehre von der Übertragung von Orgelwerken auf das Klavier, Bach-Busoni gesammelte Ausgabe*, Leipzig 1894
 - *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste 1907, 2. razširjena izdaja Leipzig 1916, ponatisi Leipzig 1941 in 1954, Hamburg 1973 (spremna beseda Wolfganga Dömlinga), Frankfurt 1974 (z opombami A. Schönberga in spremno besedo H.H.Stuckenschmidta)
 - *Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift*, Leipzig 1910; repr. v *Bach-Busoni gesammelte Ausgabe*, VII, Leipzig 1920
 - *Gesammelte Aufsätze: Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922; revidirano izdajo pripravil J.Hermann kot *Wesen und Einheit der Musik*, Berlin 1956
- Pomembnejši spisi iz te zbirke:
- Die Ausgaben der Lisztschen Klavierwerke, 1900
 - Mozart-Aphorismen, 1906
 - Wie ich komponiere?, 1907
 - Vom Auswendigspielen, 1907
 - Offene Entgegnung, 1909
 - Die "Gotiker" von Chicago, 1910
 - Wert der Bearbeitung, 1910
 - Über die Anforderungen an den Pianisten, 1910
 - Die neue Harmonik, 1911
 - Futurismus der Tonkunst, 1912
 - Selbst-Rezension, 1912
 - Schönberg-Matinee, 1912
 - Über die Parsifal-Partitur, 1913
 - Conclusio zu des wohltemperierten Klaviers II. Teil, 1915
 - Introductio zu des wohltemperierten Klaviers II. Teil (povzetek), 1915
 - Der Kriegsfall Boccioni, 1916
 - Geleitwort zur Bach-Ausgabe, 1916
 - Offener Brief an Hans Pfitzner, 1917
 - Junge Klassizität, 1920
 - Versuch einer Definition der Melodie, 1920
 - Was gab uns Beethoven?, 1920
 - Künstlers Helfer, 1921

- Bericht über Dritteltöne, 1922
- Über die Harmonik, 1922
- Von der Proportionen, 1922
- Vom Wesen der Musik, 1924
- Die Einheit der Musik und die Möglichkeiten der Oper, 1926
- Beethoven und der musikalische Humor, 1926

Hans Pfitzner (1869 - 1949)

- *Gesammelte Schriften I-III*, Augsburg 1926-1929
- *Über musikalische Inspiration*, Berlin 1940
- *Reden - Schriften - Briefe* (izd. W. Abendroth), Berlin 1955

Francesco Balilla Pratella (1880 - 1955)

- *Manifesto dei musicisti futuristi*, Milano 1910, ponatis v RMI, xvii (1910) in v *I manifesti del futurismo*, Firenze 1914
- Manifesto tecnico della musica futurista, Milano 1911, ponatis v RMI, xviii, 1911 in v *I manifesti del futurismo*, Firenze 1914
- *La distruzione della quadratura*, Bologna 1912, ponatis v *I manifesti del futurismo*, Firenze 1914
- *Teoria della musica*, Bologna 1912, razširjena 2. izdaja 1919
- *Musica italiana*, Bologna 1915
- *Cronache e critiche dal 1905 al 1917*, Bologna 1918
- *L'evoluzione della musica: dal 1910 al 1917*, Milano 1918-19
- *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna 1919
- *Luci ed ombre: per un musicista italiano ignorato in Italia*, Roma 1933
- *Scritti vari di pensiero, di arte, di storia musicale*, Bologna 1933
- *Etnofonia di Romagna*, Udine 1938
- *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine 1941
- *Autobiografia*, pisana 1947-55, skrajšana izdaja Milano 1971

Luigi Russolo (1885 - 1947)

- *L'arte dei rumori*, Milano 1913, ponatis v *I manifesti del futurismo*, Firenze 1914
- Conquista totale dell' enarmonismo, *Lacerba*, 1 (1913), 242
- L'arco enarmonico, *Fiamma*, III/1 (Milano, 1926), 9
- Il musicista futurista Franco Casavola, *Teatro V/3* (Milano, 1927), 37
- L' enarmonismo, *Fiera letteraria*, III/12 (Milano, 1927), 3, ponatis v: *Futurismo 1932*, Rovereto 1932
- *Al di là della materia*, Milano 1938, 2/1961

(2) LITERATURA (IZBOR):

Ferruccio Busoni

Pisma:

- *Busoni: Briefe an seine Frau*, ur. F.Schnapp, Zürich-Leipzig 1935, angl. prevod 1938/R1975
- *Fünfundzwanzig Busoni-Briefe*, ur. G.Selden-Goth, Wien 1937
- *Briefe Busonis an Hans Huber*, ur. E.Refordt, Zürich-Leipzig 1939
- *Briefe Busonis an Edith Andraea*, ur. A. Briner, Zürich 1939

Splošna (izbor):

- Busoni, Gerda: *Erinnerungen an Ferruccio Busoni*, ur. Friedrich Schnapp, Berlin 1958
- Debusmann, Emil: *Ferruccio Busoni*, Wiesbaden 1949
- Dent, Edward, J.: *Ferruccio Busoni, A biography*, London 1933/1974
- Guerini, Guido: *Ferruccio Busoni: la vita, la figura, l'opera*, Firenze 1944
- Kosnick, Heinrich: *Ferruccio Busoni, Gestaltung durch Gestalt*, Regensburg 1971
- Krellmann, Hanspeter: *Studien zu den Bearbeitungen Ferruccio Busonis*, Regensburg 1966
- Leichtentritt, Hugo: *Ferruccio Busoni*, Leipzig 1916
- Meyer, Heinz: *Die Klaviermusik Ferruccio Busonis*, Wolfenbüttel-Zürich 1969
- Nadel, Siegfried: *Ferruccio Busoni*, Leipzig 1931
- Selden-Goth, Gisella: *Ferruccio Busoni, Versuch eines Porträts*, Leipzig-Wien-Zürich 1922
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Ferruccio Busoni, Zeittafel eines Europäers*, Zürich-Freiburg i.Br. 1967
- Theurich, Jutta: Briefe Gustav Mahlers an Ferruccio Busoni, ter Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927), v: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, 19, 1977, zv.3
- Theurich, Jutta: Zum 50. Todestag Ferruccio Busonis, Gedanken zu einer Begegnung des Komponisten mit Arnold Schönberg in unveröffentlichten Briefen, v: *Musik und Gesellschaft*, 24, 1974

Hans Pfitzner

- Abendroth, W. (ur.): *Hans Pfitzner: ein Bild in Widmungen anlässlich seines 75. Geburtstages*, Leipzig 1944
- Abendroth, W.: *Hans Pfitzner, Vier Meister der Musik*, München 1952
- Abendroth, W. in Danier, K.R.: *Festschrift aus Anlass des 100. Geburtstags und des 20. Todestags Hans Pfitzners*, München 1969
- Adamy, B.: *Hans Pfitzner. Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk*, Tutzing 1980
- Busse, E.: *Die Eichendorff-Rezeption im Kunstlied, Versuch einer Typologie anhand von Kompositionen Schumanns, Wolfs und Pfitzners*, Würzburg 1975
- Carner, M.: Pfitzner v. Berg, or Inspiration v. Analysis, *The Musical Times*, cxviii, 1977, 379
- Cossmann, P.N.: *Hans Pfitzner*, München 1904
- Diez, W.: *Hans Pfitzners Lieder: Versuch einer Stilbetrachtung*, Regensburg 1968
- Grohe, H.: *Hans Pfitzner: Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke*, München-Leipzig 1960
- Halusa, K.: *Hans Pfitzner, Monographien moderner Musiker*, Leipzig 1907
- Halusa, K.: *Pfitzners musikdramatisches Schaffen* (dis., Univerza Dunaj 1929)
- Henderson, D.G.: *Hans Pfitzner: the Composer and his Instrumental Music* (dis. Univerza Michigan 1963)
- Hirtler, F.: *Hans Pfitzners "Armer Heinrich"* (dis. Univerza Freiburg 1939)
- Kindermann, J.E.: *Zur Kontroverse Busoni-Pfitzner: Futuristengefahr - Missverständnis einer Kritik, v: Festschrift für Walter Wiora*, Kassel 1947
- Kroll, E.: *Hans Pfitzner*, München 1924
- Lindlar, H.: *Hans Pfitzners Klavier-Lied*, Würzburg 1940
- Louis, R.: *Hans Pfitzners "Rose vom Liebesgarten"*, München 1904
- Lütge, W.: *Hans Pfitzner*, Leipzig 1924
- Mann, T.: *Hans Pfitzner, Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlin 1919
- Morgenroth, A.: *Hört auf Hans Pfitzner! Kernsätze aus Pfitzners Schriften*, Berlin 1938
- Müller, K.F.: *In memoriam Hans Pfitzner*, Wien 1950 (s popolnim seznamom del)
- Müller-Blattau, J.: *Hans Pfitzner*, Potsdam 1940

- Müller-Blattau, J.: *Hans Pfitzner*, Frankfurt 1969
- Newsom, J.: Hans Pfitzner, Thomas Mann and "The Magic Mountain", *Music and Letters*, IV, 1974
- Osthoff, W.: Jugendwerk, Früh-, Reife- und Altersstil: zum langsamen Satz des Cello-Konzerts in a-moll op. 52 von Hans Pfitzner, *Archiv für Musikwissenschaft*, xxxiii, 1976
- Osthoff, W.: Pfitzner-Goethe-Italien: die Wurzeln des Silla-Liedchens im "Palestrina", *Analecta musicologica*, 17, 1976
- Osthoff, W.: Eine neue Quelle zu Palestrinazitat und Palestrinasatz in Pfitznerns Musikalischer Legende, v: *Renaissance-Studien. Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1977
- Rectanus, H.: *Leitmotivik und Form in den musikdramatischen Werken Hans Pfitznerns*, Würzburg 1967
- Rectanus, H.: Pfitzner als Dramatiker, v: *Beiträge der Geschichte der Oper* (ur. H.Becker), Regensburg 1969
- Riezler, W.: *Hans Pfitzner und die deutsche Bühne*, München 1917
- Rüdiger, C.: *Hans Pfitzner: eine Zusammenstellung über ihn und sein Werk*, Köln 1959
- Rutz, H.: *Hans Pfitzner: Musik zwischen den Zeiten*, Wien 1949
- Schrott, L.: *Die Persönlichkeit Hans Pfitznerns*, Freiburg-Zürich, 1959
- Schwarz, W.: Die Bedeutung der Religiösen in musikdramatischen Schaffen Hans Pfitznerns, v: *Festgabe für Joseph Müller-Blattau*, Saarbrücken 1960
- Unger, H.: *Von Wagner bis Pfitzner und Weismann*, Köln 1942
- Valentin, E.: *Hans Pfitzner: Werk und Gestalt eines Deutschen*, Regensburg 1939
- Wandrey, C.: *Hans Pfitzner*, Leipzig 1922

Futuristi

- Apollinaire, G.: *L'antitradizione futurista*, Milano 1914
- Apollonio, U.(ur.): *Der Futurismus, Manifeste und Dokumente*, Köln 1972
- Baumgarth, Chr.: *Geschichte des Futurismus*, Reinbeck 1966
- Boccioni, U.: *Estetica e arte futurista*, Milano 1946
- Carrieri, R.: *Il Futurismo*, Milano 1963
- Colombo, L.: *Il Futurismo*, Milano 1932
- Falqui, E.: *Il futurismo - il novecentismo*, Torino 1953
- Falqui, E.: *Bibliografia e Iconografia del Futurismo*, Firenze 1959

- Fellerer, K.G.: Vom Musikdrama zum Futurismus, v: *Studien zur Musik des 19. Jh.*, zv. 4, Regensburg 1989
- Fiori, T./Drudi Gambillo, M. (ur.): *Archivi del futurismo*, 2 zv., Roma 1958-62
- Kolleritsch, O. (ur.): *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Graz 1976
- Martin, M.W.: *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Oxford 1968
- Moretti, M.: *Il Futurismo*, Torino 1940
- Soffici, A.: *Primi principi di una estetica futuristica*, Firenze 1920
- Tisdall, C./Bozzolla, A.: *Futurism*, London 1977