

5 VARIA MUSICOLOGICA

Schönberg in njegov krog

Slovensko muzikološko društvo
Ljubljana 2005

VARIA MUSICOLOGICA 5

<i>Izdalo in založilo</i>	Slovensko muzikološko društvo
<i>Za izdajatelja</i>	Matjaž Barbo
<i>Uredniški odbor zbirke</i>	Aleš Nagode, Leon Stefanija, Gregor Pompe
<i>Uredila</i>	Marija Bergamo in Matjaž Barbo
<i>Prevodi</i>	Matjaž Barbo (<i>Pot k novi glasbi VI-VIII, Pot h komponiranju z dvanajstimi toni, Razmerje do besedila, Mahler</i>), Marija Bergamo (<i>O vprašanju oblike, Svobodna glasba, Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva?, Nova glasba, zastarela glasba, slog in misel</i>), Aleš Nagode (<i>Pot k novi glasbi I-V, Nauk o harmoniji</i>)
<i>Jezikovni pregled</i>	Irena Androjna Mencinger
<i>Notografija</i>	Accordia d.o.o.
<i>Tisk</i>	Trajanus d.o.o.
<i>Naklada</i>	500 izvodov
<i>Subvencionirana cena</i>	1500 SIT

Izid publikacije je omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije



546/2159

OHK - Muzikologija
A 2732/5 3
VARIA MUSICOLOGICA
5
78.01(082)



54600002159

UNIV. LJUBLJANA - FF
COBISS

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

78.01(082)

SCHÖNBERG in njegov krog / [uredila Marija Bergamo in Matjaž Barbo ; prevodi Matjaž Barbo ... et al.]. - Ljubljana : Slovensko muzikološko društvo, 2005. - (Varia musicologica ; 5)

ISBN 961-91237-2-7
1. Bergamo, Marija, 1937-
224161280

KAZALO

Anton Webern:*Pot k Novi glasbi*

(Der Weg zur Neuen Musik, 1933)

5

Anton Webern:*Pot h komponiranju z dvanajstimi toni*

(Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen, 1932)

33

Arnold Schönberg:*Nauk o harmoniji (Uvod)*

(Harmonielehre, 1911)

47

Arnold Schönberg:*Razmerje do besedila*

(Das Verhältnis zum Text, 1912)

49

Vasilij Kandinski:*O vprašanju oblike*

(Über die Formfrage, 1911)

53

Nikolaj Kulbin:*Svobodna glasba*

(Freie Musik, 1911)

67

Arnold Schönberg:*Mahler (1912)*

71

Alban Berg:*Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva?*

(Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?, 1924)

87

Arnold Schönberg:*Nova glasba, zastarela glasba, slog in misel*

(Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke, 1933)

97

Marija Bergamo:*Spremna beseda*

107

POT K NOVI GLASBI

I.

Mislím, da vam moram najprej predstaviti svoj načrt. Ker se je vse skupaj začelo tako pozno – prvotno naj bi trajalo tri mesece –, se bomo pogovarjali na osmih srečanjih.

Domnevam, da vas je veliko, ki se z glasbo ne ukvarjate poklicno. Zato vas moram nagovoriti kot laike. Svoja predavanja bom oblikoval glede na vas, kljub nevarnosti, da bodo za "izobražene" dolgočasna – tu ni pomoči. Mogoče pa bodo zanimiva tudi zanje.

V predavanjih se želim dotakniti predvsem splošnih vprašanj, izhajajoč iz naslednjega: Kakšen smisel ima za laika (za glasbenika predpostavljam, da to že ve), torej za človeka, ki ni poklicni glasbenik, ukvarjanje s temi disciplinami, ki so za glasbenika samoumevne? Kaj lahko z njim pridobi?

Kot izhodišče bom uporabil sestavek Karla Krausa o "Jeziku", ki je izšel v zadnjem "Facklu" (št. 885/7 s konca decembra 1932). Vse, kar je bilo tam povedano, velja dobesedno tudi za glasbo. Karl Kraus govori v tem sestavku o tem, da bi morali ljudje poznati "material", ki ga uporabljajo, dokler živijo in govorijo. V sklepnem stavku piše v zvezi z jezikom celo tole: "Človek naj se uči služiti jeziku!" Kraus govori tem, da bi bilo popolnoma neumno – dobro pazite, ker je to izredno pomembno, tu se moramo razumeti – pripisovati ukvarjanju s snovjo, ki se je vsi že od malega poslužujemo, neko estetsko vrednost. Torej ne, ker bi želeli biti pisuni in umetnikovati naokrog ... Meni namreč, da je ukvarjanje z jezikom in njegovimi skrivnostmi moralna vrlina. Prav to moramo trditi! Govoril bom sicer o glasbi – ne o jeziku – vendar vse to velja tudi za njo, tako da nam bo lahko služilo za izhodišče.

Pri Karlu Krausu piše: "Uporabnost nauka o jeziku in govorjenju ni v tem, da se ta, ki se uči govoriti, uči tudi jezika, pač pa v tem, da se približa *obsežnosti podobe besede* in s tem območju onkraj oprijemljivo koristnega. Zagotovilo moralne rasti je v strogi duhovni disciplini, ki kaže do jezika – samo njega je mogoče nekaznovano pačiti – kar največjo mero odgovornosti. Zato je prav jezik najbolj primeren za učenje spoštovanja do drugih življenjskih dobrin ... Nič ne bi bilo zmotnejše od domneve, da želimo s prizadevanjem za jezikovno popolnost zbuditi ali zadovoljiti estetsko potrebo." ... In tako stavek za stavkom naprej! ... "Približati se ugankam njegovih pravil, načrtom njegovih poti, to je boljša utvara, kot če bi jih želeli obvladati." – Ne smemo se slepiti, da ga lahko obvladamo: "Naučiti v grehah odrasli narod, da bi videl globine tam, kjer so le plitve fraze – to bi bila pedagoška naloga ..."

Že prej sem dejal: Kakšen je smisel laikovega ukvarjanja s temi elementi, z "ugankami njenih pravil"? Prav ta: Videti globočine, kjer so le plitve fraze! ... In pa – to bi bila rešitev – duhovna zaposlenost.

Torej – ali vsaj nekoliko razumete, kaj mislim?

S pomočjo tega, o čemer bomo govorili, morate najti pot, kako se približati glasbi. Ali drugače: Namen takšnih srečanj je samo ta, da dobite vsaj malo pojma o tem, kaj se dogaja, kaj je glasba in umetnost nasploh. In če vas bom opozoril na to in ono, ter se boste zato le malce bolj zavestno in kritično soočali z določenimi pojavi v dandanašnji glasbi, je bilo s tem že nekaj doseženega.

Mogoče bi za začetek govoril čisto splošno. Vsaka od umetnostnih zvrsti, tako tudi glasba, ima svoje zakonitosti. Ukvarjanje z njimi lahko izhaja samo iz namena, da bi jih vsaj delno utemeljili. Na tem mestu bi rad citiral čudovite Goethejeve stavke, ki bi morali biti temelj vsega, kar bomo govorili, in ki so – vsaj zame – prepričljivi. Citiram jih zato, da se bomo razumeli na osnovi, ki ne more biti splošnejša.

Goethe govori – v uvodu v "Farbenlehre" – aforistično o "nezmožnosti odgovoriti si o naravni in umetniški lepoti ... Želimo odkriti zakone ... morali bi jih poznati". – Goetheju se to zdi nemogoče – vendar to ni ovira, da se ne bi vsaj trudili "spoznati zakone, po katerih želi splošna narava v posebni obliki, človeški naravi, ustvarjalno delovati, in kadar more, tudi deluje ...".

Kaj to pomeni? ... Goethe vidi umetnost kot stvaritev splošne narave v posebni obliki človeške narave. To pomeni, da med delom narave in umetniškim delom ni bistvenega nasprotja, da sta eno in isto. To pomeni, da tisto, kar imamo za umetniško delo, ni nič drugega kot delo splošne narave. Kaj je to splošna narava? Mogoče vse to, kar nas obdaja? Kaj pa to pomeni? – To je razlaga človeške ustvarjalnosti in še posebno genialnosti. – Poglejte, dame in gospodje, to ne gre kar tako; sedaj bom naslikal lepo sliko, spesnil lepo pesem itd. itd. Da, tudi to najdemo, vendar to ni umetnost.

Dela, ki obstajajo in bodo vedno obstajala, velika mojstrska dela, morajo nastati drugače, kot si to večina človeštva predstavlja. – Na kaj mislim, vam je moralo postati jasno ob Goethejevih stvkih. Preprosteje povedano: Človek je le posoda, v katero je vlito, kar želi izraziti splošna narava. Poglejte, tako nekako želim povedati: Kakor si naravoslovci prizadevajo odkriti zakonitosti narave, tako si moramo mi prizadevati, da odkrijemo zakonitosti, po katerih ustvarja splošna narava v obliki človeka. Iz tega sledi, da niso stvari, o katerih se običajno govori v umetnosti, nič "estetskega", temveč da gre za naravne zakonitosti in da lahko vsa razmišljanja o glasbi potekajo le v tej smeri.

Vse zakonitosti se verjetno ne dajo odkriti. Vendar so nekatere, ki so bile že odkrite, in če lahko tako rečem, vključene v rokodelski pouk, s katerim se mora spoprijeti glasbenik, če naj zmore ustvariti nekaj pravega.

Še en Goethejev citat, ker tako jasno kaže smer. Govori o antični umetnosti: "Ta velika umetniška dela, ki so hkrati največja dela narave izpod človeške roke, so ustvarjena po pravih in naravnih zakonih. Vse naključno in izmišljeno odpade; tu je le nujnost, tu je bog." ... "dela narave izpod človeške roke" ... Spet ista misel! – In še nekaj stopi v ospredje: nujnost. Potruditi se bomo morali najti nujnost v mojstrskih delih. V njih ni sledu o naključju! Nič samovolje! In še nekaj Goethejevega moram navesti. Veste, da je Goethe spisal "Farbenlehre"; poskušal je utemeljiti, čemu je vse obarvano itd. ... In tam piše: "Mogoče bodo tisti, ki ravnajo po določenem redu, opazili, da sploh

še nismo jasno pojasnili, kaj je barva? ... Ne preostane nam nič drugega kot ponoviti: barva je glede na čutilo vida urejena narava."

Ker med barvo in glasbo ni bistvene, ampak le stopenjska razlika, lahko rečemo, da je glasba glede na čutilo sluha urejena narava. To je v bistvu isto, kar velja za barvo in kar sem tam navedel. Tako je v resnici in pravim vam: če se hočemo pogovarjati o glasbi, lahko to storimo le takole, v spoznanju in veri, da je urejena narava glede na čutilo sluha.

Mogoče bo to zadostovalo, da vam malo podrobneje predstavim svoje stališče in vas prepričam, da je to res. Razumljivo je, da se mora človek delom velike umetnosti – pa naj je veren ali neveren – bližati tako, kot se bliža delom narave; torej s spoštovanjem do temeljne skrivnosti, do skrivnostnega, ki je v njih.

Ampak če jo na koncu spoznamo ali ne, eno nam mora biti v vsakem primeru jasno. Namreč, da tu vlada zakonitost in da ti zakoni niso drugačni od tistih, ki jih pripisujemo naravi: narava, urejena glede na čutilo sluha.

Sedaj pridem do naslova mojih predavanj: "Pot do nove glasbe". – Kdo od vas je bil na Schönbergovem predavanju? Tudi on je govoril o "novi glasbi". Kaj je želel s tem povedati? Je hotel pokazati pot k novi glasbi? – Moja izvajanja dobijo v povezavi s Schönbergovimi dvojni pomen: nova glasba je tista, ki še ni povedana. – Tako je lahko "nova glasba" tako tista izpred tisoč let kot današnja: takšna, ki je videti še "nepovedana". – Lahko pa tudi rečemo: zasledujemo, kakšna je bila v preteklih stoletjih – in videli bomo, kakšna je nova glasba v resnici. Tako bomo izvedeli, kaj je danes nova in kaj zastarela glasba.

Približati se hočemo tamkaj skritim zakonitostim, da bomo jasneje videli, kaj se danes dogaja. Tedaj pa bomo pot do nove glasbe že prešli.

Sedaj bom obravnaval nekaj stvarnega iz splošne, a glasbene narave. Dotaknil se bom nečesa čisto splošnega, ker se sicer ne bi razumeli in ker se neposredno navezuje na Goethejeve poglede. Ne govorimo več o umetnosti, govorimo o naravi.

Kaj je gradivo glasbe? ... Ton, kajne? – Torej bi morali pravzaprav že tu začeti iskati zakonitosti in njihovo rušenje. – Ne vem, če je to vsem poznano, ampak rad bi se pogovarjal z vami – Kako je prišlo do tega, kar imenujemo glasba? Kako so ljudje uporabili od narave dano? Vemo, da ton ni nekaj preprostega, ampak sestavljenega. Vemo, da s tonom zvenijo alikvoti, praktično v neskončnost. Prav zanimivo je, kako je človek uporabil ta pojav, se polastil skrivnosti in si ustvaril sredstvo, ki mu je nujno potrebno, da bi oblikoval glasbeno podobo.

Povedano določneje: od kod ta tonski sistem, ki ga ljudje uporabljajo, odkar obstajajo glasbena dela? Kako je nastal? – Torej, kolikor vemo, pozna evropska glasba, to je tista, katere razvoj nam je znan od grške glasbe do danes, določene tonske nize različnih oblik. Vemo o grških tonalitetah, o cerkvenih lestvicah v zgodnejših obdobjih. – Kako je prišlo do teh tonalitet? – Vse so odsev alikvotne vrste. Znano je, da sledi najprej oktava, potem kvinta, nato v naslednji oktavi terca, nato septima. – Kaj je čisto jasno? Da je kvinta drugi najbolj izrazit ton, torej da najbolj teži k osnovnemu tonu. – To dopušča sklep, da je ta v enakem razmerju do kvinto nižje ležečega. Imamo neke vrste

paralelogram sil, "ravnotežje" je vzpostavljeno, gor in dol težeče sile so v ravnotežju. – Zanimivo je, da so lestvice evropske glasbe odsev prvih treh tonov tega paralelograma: c(ge)-g(dh)-f(ca). – V alikvotih teh treh sosednjih in sorodnih tonov je torej vseh sedem tonov skale.

Vidite, gradivo je popolnoma naravno. Naša sedemtonska vrsta je s tem pojasnjena, in lahko sklepamo, da je tako tudi nastala.

Tudi druga ljudstva, poleg evropskih, imajo svojo glasbo (o tem ne vem veliko), japonska in kitajska na primer, seveda kolikor ta ni posnetek naše. Ti imajo namesto sedemtonskih drugačne vrste. Ampak zdi se potrebno pokazati posebno doslednost in globoko utemeljenost našega sistema, ker je naši glasbi določena posebna pot.

(20. februarja 1933)

II.

Če bomo ostali skupaj, bi rad vpeljal navado, da nekdo na kratko obnovi tisto, kar smo govorili prejšnjikrat. Tako se bomo lahko zavestneje navezovali na predhodno. Vse bomo poskušali skupaj preudariti, tako da nam bo vedno bolj jasno.

Zadnjič smo začeli s *podobo besede* pri Karlu Krausu (lahko bi bil rekel tudi »govorna oblika« ali »govorni lik«) – ustrezno z glasbeno podobo. Onkraj gradiva dospemo torej do glasbene misli.

Rad bi naredil majhen skok v stran, ki bo pokazal, kako pomembno je, da se ukvarjamo s temi stvarmi, če se želimo približati glasbeni misli. Zanimivo je, kako malo ljudi je sposobnih dojeti glasbeno misel. Ne bom govoril o množicah, ki se ne morejo kaj prida ukvarjati z duhovnim; govoril bom o zmotah velikih duhov. Verjetno ste že sami opazili, kako čudno se je Schopenhauer opredelil do glasbe. On, ki je razvil nezaslišane ideje o glasbi – pa vendar, razsodil je kar najbolj neumno: ne Mozart – Rossini mu je bil všeč! Če bi že šlo za sodobnika, tam se zmote še odpustijo, ampak to je bilo že daleč, šlo je za zgodovinsko napako!

Poglejmo naprej: Goethe – kaj mu je bilo všeč? Zelter! – Schubert mu pošlje samospjev "Erlkönig" – še pogledal ga ni! Znano srečanje z Beethovnom prav gotovo ni bilo takšno, kakršnega pogosto prikazujejo. Beethoven je bil omikan in ne nekakšen "zmešan norec" – lahko da je bil kdaj pobesnel – ampak kot divjaka si ga ne smemo predstavljati. Naprej: Nietzsche! – Schopenhauer, Goethe, Nietzsche, sama presvilita imena! – Nietzsche – ta ni imel nobene glasbene zveze z Wagnerjem, samo miselno-filozofsko. Wagner se je s "Parsifalom" zavihtel na idejno novo področje in Nietzsche se s tem ni strinjal. Bizet je bil le nadomestek v sili. Vzrok preloma je bil uradni katolicizem libreta "Parsifala" – torej nekaj neglasbenega.

Vedno je enako: manjvredni povzdignjeni, velikani zavrženi. Neki Nietzsche je že premislil, kaj je govoril in pisal. Če je govoril o glasbi, vzrok preloma z Wagnerjem ne bi smel biti neglasben. Iz teh primerov lahko razberemo, kako

težko je govoriti o glasbi, saj se drugače ti veliki duhovi ne bi motili! Ravno glasbenih misli niso razumeli. Še približali se jim niso!

Naprej: Strindberg! – Ste brali, kaj je rekel o Wagnerju? – Vse dobro je pokradel od Mendelssohna. – Potem pa pride še eno križanje v mislih: Walküro enači z Noro – in Ibsena ne prenaša.

V najnovejšem času: Karl Kraus! – To je najzanimivejše poglavje. – Ni mi treba pripovedovati, kaj mi Karl Kraus pomeni in kako ga častim. Ampak tu se moti kar naprej. Vzemimo znani aforizem o glasbi "Glasba, ki obliva miselno obalo!" – Tu jasno kaže, da se mu niti ne sanja, da je v glasbi skrita kakšna misel. Spominjam se – tega je že davno – bil je neki Herwarth Walden, sturmunddrangovec, ki ga je Karl Kraus zelo častil, Kokoschka propagiral in komponiral. Nekaj je bilo celo objavljeno v "Facklu". Bil je to obupni diletantizem, niti sledu o glasbi ali glasbeni ideji! A Karl Kraus je to natisnil!

Če to primerjamo z likovno umetnostjo, si takega upada sploh ne moremo zamisliti. Prav absurdno je, da je Karl Kraus tako zašel! – In kaj je vzrok? – Očitno moramo imeti v sebi neko posebno nadarjenost, da lahko dojamemo glasbeno idejo.

Kako ljudje poslušajo glasbo? Kako jo poslušajo široke množice? Očitno se mora navezovati na določena vzdušja in podobe. Če si ne morejo predstavljati zelene trate, modrega neba ali česa podobnega, se ne znajdejo več. Če me sedaj poslušate, sledite nekemu logičnemu razvijanju misli. Tak človek pa sploh ne sledi tonom. Če zapojem nekaj preprostega, enoglasnega – "Es kommt ein Vogel g'flogen" ali pastirsko pesem iz "Tristana" – kjer glasbena misel zavzame le majhen prostor brez globlje dimenzije, le redki pomislijo, da je to "tema", melodija, glasbena misel. – Samo tisti, ki mislijo glasbeno – in k temu bi vas rad pripeljal – vedo, za kaj gre. Tako lahko spoznam, ali gre za običajen, plehek domislek – pri tem ni pomembno, ali je znan ali ne – in znam banalnega ločiti od vzvišenega, vrednega. – Prav stavek Karla Krausa o "obali mišljenja" je tako značilen! – To je ponižanje. – Je to, kar sta pisala Bach in Beethoven, razpoloženska packarija ob premišljevanju? Kaj je torej tisto, kar ustreza jezikoslovju, ki ga Karl Kraus – upravičeno – postavlja tako visoko? – To so zakoni glasbenega oblikovanja.

Drugo izhodišče razmišljanja Karla Krausa je "moralna pridobitev". Potem ko zaslutimo zakonitosti, moramo biti v čisto drugačnem odnosu do ustvarjajočih duhov kot pred tem. Ne moremo več misliti, da neko delo lahko je ali pa ga ni, ampak da je moralo nastati. Kjer je bilo povedano nekaj posebnega, so morala preteči stoletja, preden so ljudje to spoznali. To je "moralna pridobitev".

Če sem citiral Goetheja, da bi vam pokazal svoje pojmovanje umetnosti, je bilo to zato, da bi spoznali zakonitosti, tako v umetnosti kot v naravi. Umetnost je produkt splošne narave v posebni obliki človeške narave.

Kakšni pogledi se nam odpirajo! To je proces, ki je daleč od samovolje. Spomnim se na Schönbergove besede, ki jih je izrekel v vojski. Predpostavljani ga je vprašal: "Vi ste vendar skladatelj?" Na to je Schönberg odvrnil, "Ja, nihče ni hotel biti, pa sem se moral jaz žrtvovati!"

Povedano določneje: ton je urejena narava glede na čutilo sluha. Ogledali smo si gradivo in ugotovili njegovo urejenost. Želim vas pripeljati do tega, da bi mislili na določen način in tako gledali na vse stvari. Ton je torej, kot ste

slišali, nekaj sestavljenega; sestavljen je iz osnovnega in alikvotnih tonov. Izvršil se je proces, v katerem je glasba uporabila to sestavljeno gradivo, stopnjo za stopnjo. To je ena pot: od bližnjega k oddaljenemu. Nič ni zmotnejšega kot staro, vedno znova pojavljajoče se mnenje: "Skladati je treba tako kot prej, ne tako polno disonanc kot sedaj!" – Kajti stojimo pred napredujočim osvajanjem od narave danega! – Vrsta alikvotov je skoraj neskončna. Mogoče je neskončno, vedno bolj drobno razlikovanje. Če gledamo na to tako, ni mogoče prizadevanjem četrtonske in podobnih glasb očitati prav nič. Vprašanje je le, če je naš čas že dovolj zrel za to. A pol je popolnoma pravilna, saj je določena z naravo tona. Mora nam biti jasno, da je to, kar je danes napadano, prav tako od narave dano kot tisto, kar je bilo uporabljano v preteklosti.

Zakaj je pomembno, da to vemo? Poglejmo glasbo današnjih dni! – Zmešnjava se razrašča, brez primere je, kar se dogaja. Govori se o "smerih". O tem kasneje. Ali pa: Kateri smeri naj verjamemo in zaupamo? – Gotovo veste, kaj mislim s temi "smermi".

Ponavljam: diatonična vrsta ni bila iznajdena, ampak najdena. Bila je že prej, in izpeljava je bila zelo preprosta in jasna: alikvoti paralelograma sil treh sosednjih in sorodnih tonov gradijo sedem tonov skale. Najpomembnejši alikvoti so torej najtesneje povezani – to je nekaj popolnoma naravnega in nič izmišljenega – ter gradijo diatonično vrsto. Kaj pa je z med njimi ležečimi toni? Tu pa se začne novo obdobje; s tem se bomo ukvarjali pozneje.

Trozvok – zaradi njegovega izginotja se ljudje toliko razburjajo – ki je v dosednji glasbi igral tako pomembno vlogo – kaj je ta trozvok? Prvi in drugi od osnovnega različni alikvot – torej posnetek narave in alikvotov, prvega in naosnovnejšega v tonu danega razmerja. Zato zveni našemu ušesu tako prijetno in je bil tudi prvi uporabljen.

Samo še nekaj, kar je – kolikor vem – prvi povedal Schönberg: ta preprosta razmerja imenujemo konsonance; odkrili pa so kmalu, da lahko kot začimbo občutimo višja razmerja alikvotov, ki jih imenujemo disonance. Razumeti moramo, da se konsonance in disonance ne razlikujejo v bistvu, temveč da gre le za stopenjsko razliko. Disonanca je le naslednja stopnica na lestvi, ki se nadaljuje. Ne vemo, kam pelje gonja proti Schönbergu, češ da čezmerno uporablja disonance. Nesmiselna je zato, ker je bil nasprotno ravno to boj, ki ga je glasba bojevala od nekdaj. To so očitali vsem, ki so si upali stopiti korak naprej. – V zadnji četrtini stoletja je bil napredek tako silen in velik kot – to lahko mirno trdimo – še nikoli v glasbeni zgodovini. – Kdor pa predpostavlja bistveno razliko med konsonanco in disonanco, ta se moti, kajti v tonih, kakor jih je dala narava, je cel obseg tonskih možnosti – in v to smer gre tudi razvoj. – Pomemben pa je vedno način gledanja.

Prav tako pomembno pa je še nekaj drugega: že prej smo govorili o glasbeni misli. – S kakšnim namenom so ljudje uporabili od narave dano? Kaj jih je privedlo do uporabe tonskih vrst? – Obstajati je morala potreba, nujnost, da je nastalo to, kar imenujemo glasba. – Kakšna nujnost? – Nekaj povedati, izraziti; izraziti misel, ki se ne da izraziti drugače kot s toni. – Drugače ni moglo biti. Čemu trud, če bi lahko povedali z besedami? – Vzporednico najdemo v

slikarstvu: podobno se je slikar polastil barve. Nekdo hoče s toni povedati nekaj, česar ne more povedati drugače. V tem smislu je glasba jezik.

Seveda so se kmalu pojavile zakonitosti oblikovanja glasbene misli. Te obstajajo, odkar obstaja glasba in so predstavljane glasbene misli.

Zato bomo poskušali predstaviti zakone, ki morajo biti temelj. – Kako so glasbene misli predstavljene z od narave danim gradivom?

Naučili se bomo prepoznati v novi glasbi tisto, kar je resnično napredno.

(27. februarja 1933)

III.

Danes zaradi bolezni nisem čisto pri stvari.

Ne gre nam za poglede, ampak za dejstva. Govorili bomo o razvoju nove glasbe. – Kaj je bilo za te glasbene procese odločilno? – Eno smo obdelali prejšnjikrat: stalno osvajanje od narave danega gradiva. Razlagal sem vam osnove: nastanek diatonične vrste, naravno sorodnost med preprostim in zapletenim sozvočjem, da je razvoj najprej posegel po bližnjem. Dokaz: trozvok, ki je posnetek bližnjih alikvotov. Sledilo je vse bolj poglobljeno izrabljanje danih možnosti.

Drugo pa je: hoteli so nekaj povedati. – Kaj so povedali? – Misli. – Kako so misli izoblikovali po glasbenih zakonitostih? – Zasledovali bomo v razvoj v velikih korakih – z zavestjo, da je med smermi, ki se nam bodo razodevale, ena, ki mora biti izpolnitev tistega, k čemur so težili mojstri skladanja, odkar glasba obstaja.

Prikaz glasbene misli: kako naj si to predstavljamo? – Prikaz misli s toni! – S tem namenom, izraziti neko misel, so bili predpostavljeni splošno veljavni zakoni. Vse, kar se je dogajalo, za kar so si prizadevali, izhaja iz potrebe izpolniti te zakone. S toni je nekaj izrečeno – podobno kot z jezikom. – Če hočem nekaj sporočiti, je nujno, da sem *razumljiv*. – Kdaj sem razumljiv? – Če se čim bolj *določno* izražam. Kar povem, mora biti jasno. Ne smem se izmikati bistvu. Za to obstaja določena beseda: dojemljivost. – Najvišje načelo vsakega predstavljanja neke misli je zakon dojemljivosti. Jasno je, da mora biti to najvišji zakon. – Kaj se mora zgoditi, da je glasbena misel dojemljiva? – Poglejte, vse, kar se je dogajalo v različnih obdobjih, vse služi samo temu namenu.

Pojdimo korak naprej. Kaj izraža še sama beseda dojemljivost? – Če vzamemo besedo dobesedno: nekaj primemo. Če nekaj vzamemo v roke, lahko to s prsti primemo,¹ – Vendar hiše ne moremo prijeti z rokami. Torej v prenesenem pomenu: dojemljivo je nekaj, kar je pregledno, česar poleze je

¹ Beseda "Faßlichkeit", katere pomen se razteza tako na duhovni (razumeti, dojeti) kot tudi na fizični svet (zgrabiti, prijeti) in katere dvopomenskost poskuša Weberi poskušati izrabiti za ponazoritev nujnih lastnosti glasbene misli v slovenščini nima ustreznega prevoda. Zato se je zdelo najprimernejše, da jo prevajamo z besedo "dojemljivost". Ta v pomenu lastnost, značilnost stvari, ki se da dojeti (= vključevati, sprejemati, jemati v zavest) došledno ustreza pomenu nemške besede za duhovni svet; ob tem pa s svojo izpeljanostjo iz glagola jemati spominja na čas, ko je bila vzporednica med fizičnim in duševnim jemanjem bolj razvidna tudi v slovenskem jeziku. Op. prev.

mogoče razločevati. Ravne, gladke površine ni mogoče prijeti. Stvar je čisto drugačna, če je dano vsaj nekaj, vsaj začetek. – Kaj je torej začetek? – S tem pridemo do členjenja.

Sedaj bomo sliko razširili! – Govorili smo o gladki površini in tukaj na primer vidite gladko steno, členjeno s stebri. Seveda je to zelo preprosto, vendar imam v tem izhodišče za členjenje. Seveda je čisto drugače, če se pokažejo še drugi dojemljivi deli. – Kaj je torej členjenje? – Povedano splošno – oblikovati ločnice. – Čemu te ločnice? – Da delijo stvari, razlikujejo med osrednjim in obrobni. – To je potrebno, da bi bili razumljivi, in je nujno tudi v glasbi. – Če hočete komu kaj pojasniti, ne smete pozabiti bistvenega, in če uporabite nekaj za pojasnilo, ne smete tega postoteriti in polisočeriti. – Obstajati mora torej povezanost, sicer ste nerazumljivi. – To je element, ki ima posebno vlogo: povezanost je nujna, da bi bila misel dojemljiva. – Schönberg je imel namen napisati celo knjigo: Povezanost v glasbi. – Strnimo, kar smo govorili na splošno: členjenje, razlikovanje bistvenega in obrobnega, povezanost.

Lahko trdimo, da si veliki umetniki, odkar se ustvarja glasba, prizadevajo, da bi bila povezanost čim bolj jasna. Vse, kar se je dogajalo, je šlo v tej smeri, in mislim, da je bil tudi v našem času storjen še en korak k večji jasnosti: sicer močno napadano Schönbergovo melodo, imenovano "skladanje z 12 soodvisnimi toni". To metodo bomo obravnavali na koncu predavanj. Najpomembneje se mi zdi pokazati, kako se je ta pot pokazala in kako smo si za te stvari prizadevali.

S skladanjem z 12 soodvisnimi toni je bila dosežena popolna stopnja povezanosti, kakršne ni bilo še nikoli poprej. Jasno je, da če so povsod odnosi in zveze, je tudi oprijemljivost zagotovljena. – Vse drugo je diletantizem in nič drugega, od nekdanj! – Tako ni le v glasbi, ampak povsod. V likovni umetnosti lahko le slutim, ne morem pa dokazati, da so podobne zveze, ki zagotavljajo povezanost. Vem pa, da je tako v jeziku.

Povezanost v službi oprijemljivosti misli! – V različnih obdobjih so različno upoštevali to načelo. – Danes bi se rad dotaknil samo še ene stvari, ki je bistvena za naše opazovanje. Govoriti moramo še o prostoru, ki ga glasbena misel zaseda.

Mogoče in razumljivo je, na primer pri preprostih ljudskih napevih, da glasbeno misel prinese en sam glas. Spev pastirjev iz Tristana je primer, da je lahko v času, ko se je v glasbi zgodilo toliko kolosalnega, tako veliko izraženega le z enim glasom. – In bilo bi nezaslišano, če bi kdo hotel, v pojasnilo, še kaj prikomponirati. To, kar je v poznejši glasbi nekaj izjemnega, je bilo v začetku običajno. Enoglasje je na zahodu pravilo v gregorijanskem koralu. Tako smo zgodovinsko tam, kjer bomo začeli svoje opazovanje in od koder pelje naša pot.

Vendar – naj povem to že tu – kmalu se jim je zdelo potrebno, da se pri predstavljanju glasbenih misli niso omejevali na zvenenje enega samega glasu; poskušali so narediti več prostora. Če zveni več glasov hkrati, pridobimo globino. Misli sedaj ne prinaša le en glas. – To je način večglasnega predstavljanja glasbene misli. – Kako naj razumemo, da en glas ne zadošča, da moramo pritegniti več glasov, da bi predstavili glasbeno misel?

Če še enkrat jasno izpeljemo: kmalu se je pokazala potreba vključiti drugo dimenzijo. Če je bilo mogoče sprva glasbene misli predstaviti z enim glasom, so pozneje zaživele take, za katere tak način predstavitve ni več zadoščal. Tako je bilo treba pridobiti več prostora, k enemu so bili dodani še drugi glasovi. To ni naključje. To ne more biti naključje! – Novi glas ni bil dodan po naključju. – Tisti, ki je prvi prišel na to misel – mogoče je preživel noči brez spanja –, ta je vedel: tako mora biti! – Zakaj? – To ni nastalo kot igrača: absolutna nujnost je ustvarjalca prisilila – drugače ni mogel. Misel je razdeljena v prostoru, ne samo v enem glasu. Ta sam ne more predstaviti misli, le združitev več glasov jo lahko. Sama zahteva, da je izražena v več glasovih. Večglasje je tako kmalu prišlo do razcveta. To bom dokazal. Obravnavali bomo načela, kako je izrabljeno tonsko območje – od narave dano v tonu.

(7. marca 1933)

IV.

Vse manj ljudi – to spada že k predavanju – se z resnobo in zanimanjem ukvarja z umetnostjo. To, kar se sedaj dogaja v Nemčiji, je enako uničenju duhovnega življenja! Poglejmo na naše področje! Zanimivo je, da nacistične spremembe zadevajo skoraj izključno glasbenike, in kar mislimo si lahko, kaj še pride. – Kaj bo z našim bojem? (Če pravim naš, mislim na tisto skupino, ki ji ni le do zunanega uspeha.) – In čeprav mnogi ne sodijo v tisto idealno smer, ki jo imam v mislih, so vendar dosegli neko raven, svojo službo so dobili zaradi svoje kvalitete. – Kaj pa bo še prišlo? – Recimo s Schönbergom? – In čeprav danes sovpada z antisemitizmom – kdo bo še v prihodnosti zaposlil koga, čeprav ni Jud, pa nekaj zna?! – Kulturbolschewismus je vse v zvezi s Schönbergom, Bergom in menoj – tudi s Krenekorn. In kaj vse bo zaradi te protikulture uničeno!

A pustimo politiko! – Kakšno predstavo imajo Hitler, Göring, Goebbels o umetnosti? – Če bi se potrudil in jim pojasnil stvari, ki so se morale zgoditi, pa če je bil nekdo tam ali ne –, bi vse potekalo ravno obratno. – Težko se ločim od politike, saj gre za glave! – A prav tako pomembna je naloga rešiti, kar se še rešiti da. Kako se vse skupaj stopnjuje in spreminja! – Pred nekaj leti smo lahko videli spremembe v umetniškem ustvarjanju – kajti umetnost ima lastne zakonitosti, nič nima skupnega s politiko – pa smo rekli, bo že še kako! Danes pa nismo daleč od tega, da bo človek šel v zapor, ker je resen umetnik. – Še več: to se je že zgodilo! – Ne vem, kaj razume Hitler pod pojmom nova glasba, vem pa, da je za te ljudi zločin tisto, kar je nova glasba za nas. Ni daleč trenutek, ko boš zaprt, ker pišeš takšne stvari. V najboljšem primeru se ne moreš preživljati.

Se bodo v zadnjem trenutku spametovali? Če ne, potem gre duhovno svojemu propadu naproti.

Poglejmo torej – v zadnjem trenutku – kako so se zgodovinsko odvijale naše misli ter načela oprijemljivosti in povezanosti!

Govorili smo, kolikšen prostor je lahko odmerjen glasbeni misli, in ugotovili, da obstaja možnost, da je celotna misel zajeta v enem glasu, eni melodiji, ki obstaja sama zase. Kot primer sem navedel, da obstaja cela umetnostna zvrst, kjer so misli predstavljene na tak način: gregorijanski koral. Nastal je v zvezi z liturgijo katoliške cerkve. (Podobno lahko opazimo za judovski ritus.) Vendar – pazite – pokazala se je nujnost razširitve tega prostora. Glasbeno misel je bilo treba predstaviti tako, da ni zajela samo horizontale, ampak tudi globino večglasja. – Pri enoglasju mora biti misel urejena v enem glasu. Kako se je glasbeno dogajanje odvijalo v stoletjih? – Stil Nizozemcev se je oblikoval zelo hitro, tako da se je konec 17. stoletja že bližal svojemu koncu. Predstavljal je velik razcvet polifonije. Pozneje bomo pogledali, kako je bil tam izrabilen tonski obseg in katera sredstva so bila pri tem uporabljena.

V času, ko se je polifonija vse bolj bogato razvijala, pa lahko opazimo tudi drugo metodo predstavitve, ki je v zvezi s preprostejšimi elementi, s plesnimi oblikami ipd. – Kaj se oblikuje? – (Gre proti J. S. Bachu, vrhu, ki združuje obe metodi.) Opirajoč se na idejo, da je mogoče misel predstaviti polifono, se je razvila ljudska oblika plesov. Tu se pojavi pojem spremljave. – Kaj je sedaj to? Kaj naj si predstavljamo pod pojmom spremljava? – Ne vem, ali so bile te stvari že obravnavane s tega vidika, ampak pomembno se mi zdi, da jih zasledujem. Zanimivo je, da kdo poje, drug pa počne še nekaj zraven! – Obstaja torej razmejitvev na glavno in obrobno, torej čisto drugače kot v pravi polifoniji. – Tudi tam se glasbena misel ne izčrpa v enem glasu, ampak morajo biti pregledneje nakazane smeri glasbenih funkcij. V tem času, ki se začneja z Bachom in Händlom – čeprav teh dveh ne smemo imenovati v isti sapi –, so bile odločujoče tiste stvari, ki so imele za svoj cilj tako predstavitev, pri kateri je bil en glas najpomembnejši. To je čas, ko je tonski prostor s poudarjanjem harmonskega doživel izredno razširitev.

Ozrimo se na prehojeno pot! (Tu daje zadnje Schönbergovo predavanje spodbudo!) Izšli smo iz sedemtonske vrste, bistveno pa je, da je v Bachovem času prišlo do osvojitve dvanajsttonske vrste in hkrati harmonije. – Ta doba pa je bila nadomeščena z drugo, ki se je v začetku prav primitivno omejila in se vrnila na enoglasno melodijo; seveda s spremljavo, ker je večglasje že obstajalo, ampak brez prave polifonije.

Homofonija se začneja v Monteverdijevem času; to je čas razvoja opere, ki se je omejevala na to, da je iskala le lepe melodije za pevski glas, in to podpirala z le na najnujnejše omejeno spremljavo. Taka metoda predstavitve je dosegla vrh v dunajski klasični šoli. – Zanimivo je, kaj jo je nadomestilo, potem ko so se po pomembnih stvareh v polifonskem načinu predstavitve znova omejili na preprostejši način. Spet se je pojavilo prizadevanje strniti glasbeno misel v enem glasu. Mozartovo ali Beethovnovo melodijo lahko z lahkoto pojemo; tu je vse, kar je bilo povedano, prineseno z enim glasom. Zanimivo je, da ima vloga spremljave novo pot, po kateri se razvija.

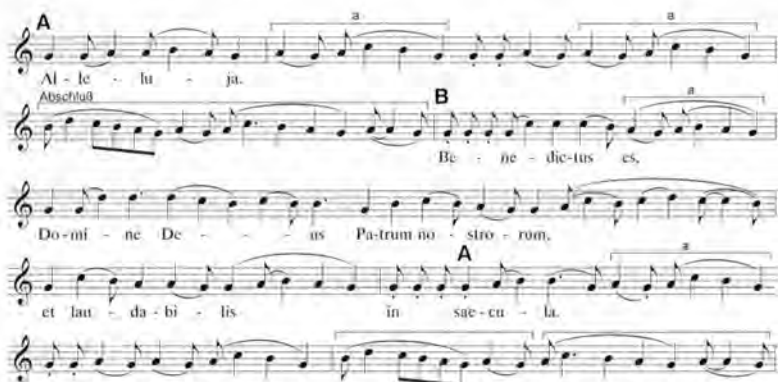
Zavedati se moramo, da se v klasični glasbi znova kaže prizadevanje izraziti misel v eni sami liniji. Potem pa se dogodijo zanimive stvari. Sčasoma, brez preloma, se izvrši proces, v katerem dodatek, spremljava, dobiva vse večjo pomembnost. Izhaja iz prizadevanja, najti vedno več povezave v tem, kar spremlja glavno misel in vse trdneje zasnovati povezavo med glavno mislijo in

spremljavo. To se je dogajalo neopazno in je pripeljalo do tega, da smo danes znova prišli do polifone predstavitve. – Torej spet nadaljevanje osvajanja gradiva!

Naj povem to še drugače: povežimo z lokom. S tem, da sta se menjavali metodi predstavitve glasbene misli, prva z eno linijo, druga z več, sta se, kot vidimo, vse bolj prežemali. Rezultat je glasba našega časa.

V prihodnosti ne bomo mogli ustvarjati na načine preteklih dob, ker smo prešli evolucijo harmonije. V klasiki se je pokazalo prizadevanje, da bi glasbeno misel strnili v en glas, dodatke pa prinašali v spremljavi. – Kako naj to, kar vidimo v delih mojstrov našega časa, razumemo s tega gledišča? – Vse je rezultat medsebojnega prežemanja obeh metod prikazovanja. Prišli smo v čas polifonije in naša kompozicijska tehnika ima veliko sorodnega z metodo Nizozemcev 16. stoletja – seveda z vsemi pridobitvami osvajanja harmonskega prostora.

Sedaj bomo raziskovali na primerih, kako so se stvari razvijale, kako so izpeljali ta načela. – Pojdimo v pretekla obdobja! – Najprej nekaj iz časa enoglasja, iz časa gregorijanskega korala:



Kako se vam zdi? – Še enkrat poudarim, prvo načelo je oprijemljivost! – Kako se to izraža tu? – Osupljivo je, kako pridejo že tu vsa načela na spregled! – Kaj opazite najprej? – Ponovitev! – Zdi se nam otročje. – Kako se najlaže doseže oprijemljivost? – S ponovitvijo. – Tako je zgrajena vsa oblikovanost, vse glasbene oblike slonijo na tem načelu.

Če zaigram primer še enkrat – vidite tri dele! Drugi je različen od prvega, tretji je temu enak! To smo našli v melodiji iz 12. stoletja. Tu je že vsa zgradba velikih simfoničnih oblik izražena natančno tako kot v Beethovnovih simfonijah. Jasno nam mora biti, zakaj je tako, kaj to izraža! – No, najprej je to simetrična podoba A-B-A, kakršna je človeku dana že z njegovim telesom. Naloga je bila ustvariti čim bolj oprijemljivo obliko. Imamo torej tridelno obliko, ki se kot celota ponovi in znotraj delov znova najdemo ponovitve.

Za konec bi rad spet povzel splošneje. Potegnimo pouk iz primera: iz tega preprostega pojava – ideje, povedati nekaj dvakrat, večkrat, čimvečkrat, zato da bi bilo razumljivo – so se razvile umetne stvari, in če hočete, lahko skočimo

v sedanjost: dvanaajsttonska kompozicija temelji na tem, da se sosledje dvanaajstih tonov vedno znova ponavlja: načelo ponavljanja!

(14. marca 1933)

V.

Zadnjič smo se ukvarjali z obdobji, v katerih je imel glasbeni prostor bistveno različne vloge. Ugotovili smo, da so bila obdobja, v katerih je en način glasbenega predstavljanja prišel do izraza bolj in drugače kot drugi. Ukvarjali pa smo se tudi z združevanjem metod predstavljanja v posameznih obdobjih.

Tudi drugače – če odmislimo zgodovinski pristop – lahko opazimo stalno spreminjanje vloge, ki jo ima večje ali manjše izrabljanje glasbenega prostora. Predstavitev glasbene misli je ogrodje, na katero je nanizano vse tisto, kar služi načelu oprijemljivosti.

Za enoglasjem gregorijanskega korala nastopi doba večglasja, ki se ne kaže le pri Nizozemcih, ampak tudi pri Palestrini in nemških avtorjih tega časa. Kaj se je zgodilo v zvezi z načelom oprijemljivosti?

Opazovali bomo z dveh gledišč: na eni strani oprijemljivost in strnjjenost, na drugi osvajanje tonskega prostora.



Triglasni spev na francosko besedilo. Vidimo, da tonski obseg zajema diatonično vrsto.

Veste, kako je bila ta tonska vrsta uporabljena, v katerih oblikah in podobah? – Mislim na cerkvene lestvice. – To je čas, ko se je diatonična vrsta razvila iz cerkvenih lestvic. Izhodišče so bili posamezni toni v njenem poteku. – Kaj so cerkvene lestvice? Kako so prišli od cerkvenih lestvic do diatonične vrste? – Cerkvene lestvice so bile zgrajene na vsakem tonu sedemtonske vrste, torej so vedno vsebovale to vrsto. Jonska je sedemtonska vrsta na C, dorska na D, frigijska na E, lidijska na F, miksolidijska na G, eolska na A, hipofrigijska na H. Lastnost jonske – našega C-dura – je bila, da je pred ponovnim nastopom osnovnega tona C imela polton, t. i. vodilni ton.

Kmalu so ugotovili, da lahko dosežejo poseben učinek, če končajo z vodilnim in nato osnovnim tonom. Tako je prišlo do tega, da so tudi v drugih vrstah dodali poltone pred ponovnim nastopom osnovnega tona. S tem so se cerkvene tonalitete zlele v dve skupini – namreč dur in mol – ter se s tem pokončale. Do njihovega propada so torej privedli dodani vodilni toni, ki jih imenujemo akcidence. – V našem primeru imamo vedno sedem tonov; vendar

je vedno, ko se namesto avtentičnega sedmega tona pojavi zvišani – odtod ime akcidenca – to nekaj, kar pelje h kromatiki, namreč dodatni ton. – V trenutku, ko preostaneta dur in mol, se začenja obdobje J. S. Bacha. Takrat so ti dodatki že tako napredovali, da je bilo uporabnih že vseh 12 tonov kromatične lestvice.



Vidimo zaključek na enem tonu. – Neki drugi odsek se konča s prazno kvinto. Terca manjka – saj ni bilo ne dura ne mola, ki se odločilno razlikujeta v terci. Vidite lahko, da je vse naravno: ne more biti ne dura ne mola – terco so občutili kot disonanco – niso si je drznili uporabljati.

Sedaj vam bom pokazal primer Ludwiga Senfla iz 16. stoletja, kjer najdemo zaključek s terco.



Uporabljena je večinoma le diatonična skala, s pretresljivim poskusom končati s terco – kar pomeni približanje dur-molu.

Sedaj opazujmo obdobja še drugače! – Kaj lahko vidimo v zvezi z predstavljanjem misli? – Že pri gregorijanskem koralu sem opozoril na neizmerno pomembno načelo ponavljanja za dosego večje oprijemljivosti. – Poglejte, vse, kar se je dogajalo v tem smislu, temelji na tem načelu. – Kako je pa v našem primeru? – Neko stvar lahko ponovite enako ali podobno. – Tu vidimo začetek večglasja, temelječ na tem načelu ponavljanja. Posamezni glasovi ne potekajo brez zveze, ampak tako, da je med njimi povezava. Tretji, četrti in šesti glas pojejo isto! – Kako je mogoče, da različni glasovi pojejo isto eden za drugim? – To je bistvo kanona, najtesnejše povezave med več glasovi. – Za to, da lahko pojejo vsi isto v različnem času, je nujna posebna umetnost. Vzrok pa je nenehno prizadevanje za čimvečjo povezanost. – S premikom vstopa je narasel pomen začetne formule. – Sprva to ni bil natančen

kanon, bila pa je potreba, da je vsak glas vstopil tako kot predhodni – prav zaradi povezave. Imitacijski začetek!

Kombiniranje je privedlo naprej: nekaj je lahko isto, pa vendar gledano drugače: tako, da je potek obrnjen (rak). Nato pa so storili naslednje: ponovili so vrsto tonov s tem, da so obrnili smer intervalov (obrat). – Kaj lahko ugotovim iz tega? Kako naj to razumemo? – Že v tem obdobju vidimo vsa prizadevanja skladateljev, usmerjena v vzpostavitev povezanosti med glasovi, da bi dosegli oprijemljivost.

Sedaj bi rad z vami raziskoval oblike, ki so se izoblikovale iz prizadevanja čim bolj jasno predstaviti glasbeno misel! – Vpogled v to nam da najbližje obdobje. – Vprašajmo se: Kako lahko uporabimo ponavljanje, če se glasbena misel razvija v eni liniji? – Sledove tega najdemo že v zgodnji večglasni glasbi: v sekvencah – določena ritmična skupina je ponovljena na drugi stopnji. A ni ponovljen samo ritem, ampak tudi melodični potek. – Vse to se dogaja v eni sami liniji. Prej smo rekli: povezanost je bila dosežena z rakom in obratom – a takrat še nismo govorili o ritmu. Tu imamo praobliko motiva. – Ponavljanje motiva in ravnanje s tem nam kaže prejšnje obdobje: od Bacha do oblikovanja klasičnih oblik. Razcvet doseže pri Beethovnu. – Kaj pa se tu dogaja? – Ponavljanje motivičnega. – Motiv po Schönbergu imenujemo najmanjši del glasbene misli, ki je samostojen. – Kako pa to spoznamo? – Prav po ponavljanju!

Podobno vidimo že v gregorijanskem koralu: vse se gradi s ponavljanjem. – Če pa navedem čisto banalno melodijo "Kommt ein Vogerl geflogen", kako trdnjeje je oblikovana v primerjavi z gregorijanskim koralom. – Ta je bolj amorfen, veliko manj oprijemljiv. – Prizadevanje, narediti, vnesti red, je splošno prisotno v ljudski pesmi. S tem dobimo obliko periode. – S periodo, z oblikovanjem melodije, prostorsko ureditvijo tonov je bila dana najpomembnejša oblika, s katero je mogoče prikazati glasbeno misel in s katero so bile prikazane nezaslišane glasbene misli.

Perioda, kakršno sem tu prikazal, je le ena oblika predstavljanja misli v tej smeri, z melodijo, in sicer preprostejša, ki jo najdemo predvsem v ljudski pesmi. – Zakaj je tako preprosta? – Ker je enostavna ponovitev. – Ker pa je obratno dana možnost ponovitve, so to izrabili za to, da so v posamezni periodi povedali čim več, torej vnesli pravo bogastvo glasbenih misli.

Pokazala se je potreba, da bi jo oblikovali še umetelneje, in tako je nastala oblika, namenjena za gradnjo tem, ki je videti nekako takole:



Ni oblikoval štiritaktno kot v periodi (kar je normalna oblika, posebno pri Beethovnu), ampak je zgradil le dvotakt in ga takoj ponovil; torej se namesto štiritaktnega prvega stavka in štiritaktnega drugega stavka pojavita dva takta, ki sta takoj ponovljena. – Ker sta takoj ponovljena, mora za njima priti nekaj novega. In to se zgodi tako, da se razvijajo motivi. Razvijanje pa je oblika ponavljanja.

Vidimo, da lahko že v popolni in najčistejši oblikovanosti odkrijemo preproste oblike. Vse, kar je prišlo po Bachu, je pripravljeno že tu. Teh dveh oblik pri Haydnu in Mozartu še ne vidimo tako jasno kot pri Beethovnu. Pri njem lahko najdemo periodo in osemtakti stavek v najčistejši obliki, pri predhodnikih pa najdemo le sledove. – Prav ti dve obliki sta temelj, osnovni element gradnje tem pri klasikih in vsega, kar se je v glasbi zgodilo vse do nas. To je zelo širok razvoj in včasih je težko odkriti temeljne prvine. Vendar je tu izhodišče vsega.

Sedaj pa moramo resnično spoznati: kaj se tu izraža? – Zakaj so oblike nastale tako? – Torej: osnova je prizadevanje izražati se čim bolj oprijemljivo. – O tem bomo govorili naslednjič, in rad bi povedal samo še tole: zasledoval sem potek, tako da sedaj vidimo proces, v katerem to, kar smo opazovali v polifoniji in kar označujemo kot umetnost Nizozemcev, torej čimgloblja povezanost, spet prevzema vse stvari in se s tem razvija nova polifonija.

(20. marca 1933)

VI.

Nimamo prav veliko časa več, zato moramo paziti, da bomo s stvarjo prišli do konca. Imamo še tri predavanja. – Zadnjič smo si nekoliko ogledali nizozemsko šolo – še dolgo pot do danes moramo preiti! Videli pa boste, da se presenetljivo gladko razvije.

Zadnjič sem govoril o periodi in osemtaktnem stavku. Pri tem bi rad opozoril na neki globlji problem. V nizozemski šoli je doseglo večglasje najvišji razcvet. Pozneje lahko opazimo, da vsa ta polifonija zamira, nadomešča pa jo nekaj povsem drugega: nastajajo oblike, pri katerih zadošča za oblikovanje glasbenih misli ena sama linija. – V tej zvezi smo govorili o oblikah. Rad bi vam pokazal, kako se je to oblikovanje izpopolnilo. Lahko vidimo, da so te oblike pomenile podlago tudi nadaljnjih tematskih tvorb, saj na njih temelji vse, kar srečamo po visokem klasicizmu, posebno pri Schumannu, Brahmsu, Mahlerju. Potem smo z dvema primeroma ponazorili vrhunec polifonije in ugotovili – povejmo to popolnoma jasno, saj si bomo s tem pomagali tudi pri pojasnjevanju glasbe našega časa! –, da je postopoma sledila osvojitev lonskega območja. V času polifonega sloga se namreč hkrati začne razvoj od diatonike h kromatiki, k osvojitvi dvanajstih tonov.

Povzemam: najprej so ljudje osvojili sedemtonsko vrsto in na podlagi te vrste nastanejo tvorbe, ki so izpeljane iz cerkvenih lestvic. In sedaj vidimo, kako se iz teh vrst postopoma izoblikujeta dve, ki izpodrivata druge: tisti dve, ki imata isto zaporedje kot današnja dur in mol. Pri tem pa je sicer značilno, da so tema dvema od cerkvenih tonskih načinov dajali prednost zaradi potrebe po zaključku, potrebe po vodilnem tonu, ki ga v drugih cerkvenih tonskih načinih

ni bilo. Prenesli so ga tudi v druge lestvice in jih s tem izenačevali z obema, ki sta še ostali. Akcidence so torej zadale smrtni udarec cerkvenim lestvicam, s tem pa je nastopil svet današnjega durovskega in molovskega spola.

Oglejmo si nadaljnje osvajanje tonskega območja! Oba tonska spola, dur in mol, sta prevladovala vse do današnjega časa. Že približno četrto stoletje pa obstaja sedaj tudi nova glasba, ki se je tej "dvospolnosti" odrekla, da bi tako prišla do ene same vrste: kromatične lestvice.

Kako je torej prišlo do prevlade nad durom in molom? – Lahko rečemo, da je kot pri razpadu cerkvenih lestvic razkroj povzročilo prizadevanje, da bi našli poseben način zaključevanja. Gre za popolnoma analogen primer! V povezavi s prizadevanjem, da bi tonski način natančno določili, je prav pri koncu skladbe – pri "kadenci" – nastala vrsta sozvočij, ki se niso več enoznačno nanašala na en sam tonski način. Pojavili so se nestabilni akordi, večpomenski akordi, ki so jih uporabljali ne le proti koncu skladbe, ampak so jih vključili tudi v siceršnji potek skladbe. Tako je postajal potek skladb čedalje bolj večpomenski, vse do trenutka, ko so ti nestabilni akordi prevladali in je napočil čas, da se je bilo mogoče sploh odpovedati osnovnemu tonu.

Kdaj se je torej to zgodilo? – Najprej spregovorimo o tem, kdaj in kje sta se durovsko-molovski spol utrdila. – To je čas, ki je sledil nizozemski šoli; obdobje, o katerem sem že večkrat govoril in ki ga označuje nastanek italijanske opere. V tem času se durovsko-molovski spol dokončno utrdi.

Hier ist das tech-te O-ster-lamm, da-von Gott hat ge-bo-ren,
das ist hoch an-des Kreu-zes Stamm in hei-fler Lieb-ge-bra-ten:

das Blut zeich-net un-ser Tür, das hält der Glaub' dem To-de für, der

Wür-ger kann uns nicht töth-ren. Hal-le-lu-jah!

J. S. Bach, *Christ lag in Todesbanden*, koral

Kako lahko razumemo ta primer? Kaj se je zgodilo? Kaj je pri tem najpomembnejše? – Ne gre nam za estetsko obravnavo, ampak hočemo le ugotoviti, kako je bilo mogoče, da se je uresničilo že vse, kar poznamo danes.

Gre za uveljavljanje – pravzaprav že za uveljavitev – sveta, v katerem vlada dvanaest tonov. Pred nami je skladba, ki že povsem temelji na tem, kar označujemo kot kromatiko: na poltonskih postopih. Polton je sicer obstajal tudi v diatonični glasbi: med tretjo in četrto, sedmo in osmo stopnjo; ravno tam pa se je začel razkroj. Na teh mestih v zaključkih sta se – popolnoma analogno – izenačila durovski in molovski tonski način. Iz vsake stopnje so namreč naredili dominantno – "stransko dominantno", ki so jo izpeljali že v koralnih obdelavah. Vključili so tone, ki sicer niso sodili zraven: nove akcidence. Vedno dlje so se oddaljevali, dokler niso nove akcidence prevladale; znova na zaključkih, ki so jih hoteli vse bogateje izoblikovati, pri kadenci. Isto se je tako zgodilo tudi v našem času: da bi durovsko-molovski tonski način vse bogateje in zanimiveje oblikovali, so segali vedno dlje, kar pa je končno privedlo sploh do popolnega uničenja durovsko-molovskega tonskega načina.

Naj spet povzamemo: do osvojitve kromatike je prišlo enako kot do dura in mola. – Opazujmo na drugi strani upodobitev glasbenih misli! – Kaj se je zgodilo v tem obdobju? – Omenil sem že, da sta si neposredno pred Bachom sledila rušenje polifonije in izgraditev melodičnosti. Pri tem je bilo pomembno nekaj, česar ne smemo spregledati: vzpon *instrumentalne glasbe* v povezavi z *opero*. To omenjam zato, ker so bili s tem v glasbeno dogajanje prineseni elementi, ki so prišli iz nekega drugega področja in v nasprotju s čisto glasbenim močno vplivali na ves nadaljnji razvoj. Sem sodijo tudi ljudska glasba s svojo instrumentalno spremljavo in plesne oblike. (Te plesne oblike dosegajo v povezavi z instrumentalno glasbo pomemben vpliv; pri Bachu srečamo npr. poleg orgel lutnjo – hočem samo nakazati, kaj sodi v ta razvoj – čembalo, suitno obliko itn.) – Za nas je predvsem pomembno, da so v povezavi s temi vplivi nastale oblike, ki so postale temelj nadaljnjega razvoja. – Znova se torej v povezavi z Bachom vse vrti okoli razvoja glasbenega dogajanja.

Čudno je sedaj ugotavljati – namenoma sem temeljni obliki že opisal: perioda in osemtaktni stavek: –, da lahko čisto kulturo ugotovimo šele pri Beethovnu – niti ne še tako jasno pri Mozartu in Haydn. – Dejansko so v Bachovih melodijah in melodijah skladateljev njegovega časa vsebovane samo klice, ki so šele pri Beethovnu dosegle vrhunec razvoja.

Kako je videti takšna melodija pri Bachu?



J. S. Bach, *Matejev pasijon*, arija "Blute nir, du liebes Herz"

Tukaj je bistvo osemtaktne stavka že izdelano: začetna figura je ponovljena, sledita ji dve variaciji in znova ponovitev. Povsem jasno je mogoče ugotoviti razvoj glasbenih misli. To je že oblika osemtaktne stavka, kot se najjasneje pojavi pri Beethovnu; to je tista oblika, ki ji dajejo prednost v obdobju po klasicizmu. Vsekakor so jo uporabljali pogostejše kot periodo. (Ni tako pomembno, da to obliko zares popolnoma razumete, temveč je dovolj, če dojamete, kaj so z njo mislili.) – Rad bi vam pokazal odlomek iz ene od Beethovnovih sonat, ki ga lahko označimo kot osemtaktni stavek:



L. v. Beethoven, *Sonata za klavir op. 2, št. 1*, prvi stavek

Znova vidimo obliko, ki se ponavlja in razvija.



Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*, 1. violina, stranski stavek v E-duru

Znova imamo periodičen okvir. Za osnovo služi vedno ista oblika. Nič novega se ni zgodilo, le da so oblike obravnavali vse bolj svobodno.

Kaj pomeni to, "obravnavali vse bolj svobodno"? – Tako kot so si tam ponovitve dosledno sledile in bile med seboj brez vrzeli povezane enako kot obroči v verigi, so pozneje svobodnejše izpuščali nekatere vmesne člene, saj so si – s prispodobno – mislili: "Enkrat se je že pojavilo, torej lahko preskočim na nekaj drugega, ne da bi širše razvijal." – Vse je bilo tesneje povezano, kar je razumevanje seveda otežilo. – Kaj pa je še pomembno? – Da so ponovitve vedno svobodnejše izpeljevali, da so vse bolj napredovali s pomočjo

spreminjanja, s pomočjo razvoja, ki so ga dosegli z enim motivom. Lokí so postajali vse daljši, vedno dlje napeti.

Še enkrat povzemimo, saj bi vendar rad govoril o sami novi glasbi! – Upam pa, da smo si v glavnem že izoblikovali splošno podobo. – Torej še enkrat na kratko: diatonična vrsta. – Razpustitev cerkvenih lestvic. – Po drugi strani na ravni oblike največji razcvet polifonije z vse tesnejšo povezanostjo, ki doseže v zadnjih skladbah nizozemske šole vrhunec, ko lahko celotne skladbe zgradimo iz ene vrste z njenim obratom, rakovim postopom, spremembo ritma itn. Večje povezave pač ni mogoče doseči, saj vse govori o istem. – Nato znova – proč s tem! Kaj sledi? – Izoblikovanje melodije, dur-mola, osvojitve kromatike. – To je le vokalna glasba. – Sem se vtihotapi še instrumentalna glasba, igranje na instrumente postane umetelna, nova izraza oblika v povezavi z ljudsko pesmijo. – Beethoven. – In osvojitev tonskega območja? – Po klasicizmu: razrušitev tonalitete.

Vidimo torej: osvojitev vse širših tonskih območij – z Goethejem – "zakonitosti narave z ozirom na čutilo sluha" –, tako kot je prizadevanje po razumljivosti težilo k vedno večji soodvisnosti, saj je ravno soodvisnost omogočila lažjo razumljivost.

Sedaj bi si želeli ogledati, kako so se ti elementi razvijali in pripeljali do tega, kar nastaja v zadnjem desetletju: komponiranje z dvanajstimi soodvisnimi toni. – Gre za rezultat obeh komponent, ki smo jih doslej opazovali. – Napačno je misliti, da gre le za "tonalitetni nadomestek". Predvsem je pri tem pomembna razumljivost: vnesti čim več soodvisnosti! – To je postal glavni vzrok tega načina komponiranja.

(27. marca 1933)

VII.

Danes bi se radi posvetili preučevanju nove glasbe glede na dva dejavnika, ki smo ju spoznali za najpomembnejša: osvojitev tonskega območja in razvijanje misli!

Najprej bi želel spregovoriti o razvijanju misli. – Prihajamo naravnost v najnovejši čas – na tem mestu bi želel povsem izrecno povedati, o kateri novi glasbi bi želel govoriti: gre za glasbo, ki jo je uveljavil Schönberg, in kompozicijsko tehniko, ki jo je iznašel in ki obstaja že kakih dvanajst let ter jo je sam označil kot "komponiranje z dvanajstimi soodvisnimi toni". To glasbo mislim – kajti vsaka druga je kvečjemu blizu tej tehniki ali pa ji zavestno nasprotuje ter uporablja torej slog, ki nam ga ni treba več nadalje preučevati, saj ne presega tistega, kar je uporabljala glasba po klasicizmu, ampak jo edinole še skazi. Najdlje je prišla prav glasba, slog, ki ga je uporabil Schönberg in so ga nadaljevali njegovi učenci.

Namen teh predavanj je, da pokažejo, kako je tekla pot k tej glasbi, hkrati pa naj bi postalo razvidno, kako se je povsem naravno morala tja tudi izteči. – Zadnjič sem že poudaril, da k novi glasbi, kot jo je ustvaril Schönberg, ni vodil neposredno samo razvoj tonskega območja in njegova vedno večja

razmahnitev, temveč tudi še drugi dejavnik: razvijanje misli oz. to, kar je za razvijanje misli prišlo v poštev. Zato se mi je zdelo pomembno, da pri svojem razmišljanju upoštevam oboje.

Najprej torej razvijanje misli! – Zadnjič sem govoril o tem, da so se potem, ko je polifoni slog nizozemske šole dosegel svoj vrhunec na začetku 17. stoletja, vsa prizadevanja usmerila v ustvarjanje tistih oblik, ki so omogočale, da je prišlo prizadevanje po jasnosti do izraza. Prišlo je do izoblikovanja klasičnih oblik, ki so se najčisteje izrazile pri Beethovnu: v periodi in osemtaktnem stavku.

Dejstvo, ki mu nihče ne more oporekati, je, da lahko vse, kar se je zgodilo odslej, razložimo s temi oblikami. Gre za oblike izpeljevanja glavnih misli, za cikle, ki so jih klasicisti razvili v simfoniji in komorni glasbi, gre tudi za oblike, ki jih najdemo v operi, če gre za zaključene skladbe. Zadnjič sem že pripomnil, da je instrumentalna glasba nastala s homofonim slogom italijanske opere, in nakazal, katere oblike so dosegli v povezavi z ljudskim plesi itn. Pri tem mislim zlasti na suite Bachovih predhodnikov in njega samega z menuetom, sarabando, gigue itn., z vrhuncem v preludiju ter njegovim nasprotjem, airom. Vidimo že glavne poteze oblik, ki se pozneje kažejo v simfoniji. Večina oblik je bila spet odrinjenih, ostali so le: scherzo – pri Haydnu pogosto označen še kot menuet –, air, ki se je pri Beethovnu spremenil v adagio drugega stavka, ter "zaključni ples", ki se je preoblikoval v rondo.

Manjka pa nam še en stavek, prvi – sam sonatni stavek, ki se je porodil tedaj in postal najbolj umetelen in najbogatejši stavek ciklusa. Jasno nam mora biti, kaj se je zgodilo: vedno so si postavili za cilj razvijanje misli. Beethoven je dosegel konec razvoja tistih oblik, v katerih je misel upodobljena. – Vsi skladatelji poslej – po Beethovnu – torej Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Mahler –, so uporabljali te oblike, prav tako tudi v naši glasbi, torej glasbi naših dni. Razvoj traja torej okroglo dve stoletji od Bachovih predhodnikov do Beethovna.

Kaka Mahlerjeva simfonija je v celoti videti seveda drugačna od Beethovnov; v bistvu pa gre za isto. Prav tako je v osnovi Schönbergova tema oblikovana kot perioda in osemtaktni stavek. – Perioda izvira bolj iz samospēva. Beethoven jo je zlasti uporabljal v adagiu. Po svoje je torej nastala iz tistega, kar je bilo "najbolj razumljivo". – Danes se zdi, da so v razvoju po Beethovnu uporabljali zlasti osemtaktni stavek. Pozneje so – nekako pri Brahmsu – ne povsem zlahka omejili svoje skladbe na omenjene oblikovne vzorce; še vedno pa obstajajo. Na teh oblikah temelji preprosto tudi moderna simfonija. Nihče si ne beli glave s tem, da bi našel kaj novega. Mnogo bolj je prizadevanje zadnjih let usmerjeno v to, da bi te oblike strogo ohranili. Vendar pa je to šele danes znova postalo mogoče.

Kaj se je torej zgodilo z razvijanjem misli? – Zgornji glas in njegova spremljava. Iz te prostorske razdelitve so nastale oblike. Pogosto smo že omenili prizadevanje, da bi zaradi razumljivosti vse tesneje oblikovali notranjo povezavo. Kako se to prizadevanje kaže v času po klasicizmu? – Povejmo brez teoretiziranja: kmalu so začeli vse, kar je bilo izoblikovano v zgornjem glasu, izrabljati in razširjati na ostali glasbeni prostor. Če bi hoteli to shematsko predstaviti, bi lahko rekli, da so posebej razgradili celo izpeljavo

motivov, predstavljenih v zgornjem glasu. Ni bilo treba, da bi kaj padlo z neba, ampak naj bi bilo vse povezano s tem, kar je vseboval že glavni glas. Že zelo kmalu so si torej prizadevali, da bi ostali "tematski" ter poteze in delne oblike povezovali z glavno temo. – Naj pripomnim še nekaj o tem: govoril sem o izpeljavi kot resničnem prostoru, ki so ga ustvarili zato, da bi v njem "obravnavali" temo. – Kako se je to zdaj zgodilo? – S tem, ko so ponovili temo v različnih povezavah, je prišlo do nečesa, kar ni le tematsko potek v horizontali, temveč tudi v vertikali – znova se torej pojavi polifono mišljenje. In pri tem so klasicisti pogosto prišli do oblik, ki se opirajo na "stare Nizozemce": kanon, imitacija. – Opozoriti moram še na to, da se je od Bachovega časa naprej, pa tudi pri njem samem, posebej razvila neka posebna oblika: fuga. Gre za tvorbo, ki je nastala v celoti iz prizadevanja, da bi dosegli kolikor mogoče tesno notranjo povezavo: vse so izpeljali iz teme. – Tudi klasicistična simfonična oblika se je vrnila k njej, zato je zdaj zlasti nenavadno, da v času Nizozemcev še ni obstajalo nekaj takega kot fuga. Fuga se je namreč razvila z instrumentalom. Z njo se je povsem neodvisno od vokala razvila polifona oblika glasbenega mišljenja.

O Bachu smo govorili tudi v zvezi z obogatitvijo tonskega prostora. Vse se *namreč zgodi že pri Bachu*: izoblikovanje cikličnih oblik, osvojitve tonskega območja – pri tem pa silovito polifono mišljenje! V horizontalah in v vertikalah. – Tu se hočemo spet dotakniti prejšnjega! Pomenljivo je, da je bila Bachova stvaritev "Umetnost fuge" – delo, ki nas vodi v popolno abstraktnost, glasba, ki ji manjka vse, kar sicer označujemo z notacijo; ali je namenjena petju ali instrumentom, nobenega izvajalskega napotka ni, prav ničesar! Res skorajda čista abstraktnost – oz. bi raje rekel, *najvišja realnost!* – Vse te fuge temeljijo na eni sami temi, ki jo skladatelj vedno znova spreminja: debela knjiga glasbenih misli, katerih celotna vsebina izhaja iz ene same misli!

Kaj vse to pomeni? – Gre za prizadevanje po največji možni jedrnatosti. Vse izvira iz Enega, iz ene same teme fuge! Vse je "tematsko". – Poznejše oblike so to znova posredovale v izpeljavnem delu, v katerega so se – kot prej v fugo – osredotočale. – Postopoma se ravno tako tudi v "spremljavi" kaže prizadevanje za tematski del; začela se je sprememba, preureditev prvotno primitivnih oblik. – Tako vidimo, da je bil način mišljenja, za katerega nam gre, ideal skladateljev vseh časov. (Drugače je to morda pri Wagnerjevih lajtmotivih. Če se tako npr. Siegfriedov motiv večkrat pojavi, ker to zahteva dramatika, je sicer neka soodvisnost prisotna, vendar samo dramska, ne pa tematsko-glasbena. – Seveda je tudi Wagner pisal pogosto strogo tematsko in tudi sicer je prav on zelo pomemben za vzpostavitev glasbene soodvisnosti v povezavi z dramatiko.)

Iz ene glavne misli razviti vse, kar sledi! – To je najmočnejša soodvisnost – ko vsi počnejo isto; podobno kot pri Nizozemcih, ki so uporabljali temo v vsakem posameznem glasu na vse možne načine spremenjeno, z različnimi začetki in v različnih legah. Jasno, v kateri obliki? – Ravno tu se začne umetnost! Vendar vedno znova se mora imenovati: tematika, tematika, tematika!

V tej zvezi je posebno pomembna še ena oblika: *variacija*. – Opozarjam na Beethovnovne Diabellijeve variacije. Veliki umetniki so si za izhodišče svojih

variacij marsikdaj izbrali kaj povsem banalnega. Vedno znova se kaže isto prizadevanje po pisanju glasbe, s katero je zagotovljena največja soodvisnost. Pozneje so se variacije udomačile v sonatnem ciklusu, še zlasti v zadnjem stavku Devete simfonije, kjer skladatelj vse izpeljuje iz osemtaktne periode glavne teme. Ta melodija mora biti tako preprosta in razumljiva, kot je le mogoče; najprej jo uporabi celo enoglasno, tako kot Nizozemci najprej zgoraj napišejo samo pet not, iz katerih nato vse izpeljejo. – Beethoven vedno znova spreminja eno in isto reč! – Zasledujmo to naprej! – To sta prevzela Brahms, Reger. – Sicer pa je tudi Bach že tako pisal – Bach je skladal prav vse, se ukvarjal z vsem, kar je dajalo misliti!

Iz spremljave pa je nastalo še nekaj drugega: prizadevali so si, da bi kompleksu, ki je spremljal glavno misel, dali še poseben pomen, več samostojnosti, kot gre le goli spremljavi. – In tu je najdlje prodrli Gustav Mahler – česar največkrat ne upoštevamo dovolj! – Tako je iz oblike spremljanja nastala vrsta oblik, ki so dopolnjevale glavno temo – in prav to je polifono mišljenje! Schönberg in njegova šola torej iščeta slog, v katerem bi glasbeno gradivo na novo prežemalo horizontalo in vertikalno, torej polifonijo, ki je dosegla svoj vrhunec pri Nizozemcih in pri Bachu, pozneje pa pri klasicistih. Vedno znova se pojavlja prizadevanje, da bi čim več izpeljali iz glavne misli. To je treba povedati, saj vendar pišemo klasicistične oblike, ki še niso prešle. – Vse, kar so v teh umetelnih oblikah našli klasicisti, srečamo tudi v novi glasbi. Ne gre za ponovno osvojitve ali ponovno odkrivanje Nizozemcev, temveč za novo izpolnitev njihovih oblik, posredovanih prek klasicistov; za povezavo obeh stvari. To seveda tudi ni čisto polifono mišljenje: oboje skupaj je.

Zabeležiti hočemo torej to: nismo prešli klasicističnih form. Pozneje je prišlo le do spremembe, razširitve, okrajšave – oblike pa so ostale – tudi pri Schönbergu!

Vse to je ostalo – spremenilo pa se je vendar tudi nekaj: prizadevanje namreč, da bi vzpostavili vse tesnejšo soodvisnost in se tako spet približali polifonemu mišljenju. Poseben pomen ima v tej zvezi Brahms – in nato spet tudi Gustav Mahler, na kar moram vnovič opozoriti. – Če me vprašate: Kaj je z Brucknerjem in drugimi? – potem bi dejal: Ne dajo se vsi naenkrat spraviti v okvir enega samega človeškega življenja. Pri Brucknerju gre za osvoboditev tonskega območja. Razširitve, ki jih je dosegel Wagner, je prenesel na simfonično področje. Sicer pa gotovo ni bil tako revolucionaren – zato pa je bil znova Mahler. Z njim smo dosegli moderni čas.

Sedaj bi rad z vami na kratko obravnaval še neko drugo vprašanje: razširitev tonskega območja!

Zadnjič sem uporabil Bachovo obdelavo koral kot primer, v katerem se vidi, da je že pri Bachu dano to, česar poznejši ustvarjalci, klasicisti in niti Brahms niso prehiteli: česa bolj pretehtanega, kot so te Bachove konstrukcije, si ne moremo misliti! – In tega Beethoven in Schubert nista bolje naredila. Nasprotno! – Njima je bilo morda nekaj drugega pomembnejše. – V čem je pomen teh koralov? – Dati vzorčni primer glasbenega mišljenja na temelju obeh tonskih spolov, dura in mola, ki sta bila takrat že izoblikovana! – Pred seboj imam 371 Bachovih štiriglasnih koralnih spevov – lahko bi jih bilo tudi

5000! – ni se mogel potešiti. – Za praktično rabo? – Ne, v umetniški smoter! – Iskal je *jasnost*!

Pa vendar je bila s tem v durovski in molovski tonovski spol zasejana že smrtna klica. – Tako kot je pri cerkvenih tonovskih načinih in stremljenju po zaključku prišlo do "prijaznega" poltona, do vodilnega tona, tako kot so vse drugo počistili – je ravno tako sedaj prišlo do tega, da so dur in mol raztrgali – neusmiljeno – smrtna klica je bila že zasejana! Čemu o tem toliko govorim? – Ker dura in mola že četrto stoletja ni več. – Le da to danes vé samo nekaj ljudi. – Saj je bilo vendar tako mikavno odleteti vedno dlje v vse bolj oddaljena tonska območja, nato pa spet smukniti v toplo gnezdo prvotnega tonovskega načina! – Nenadoma pa se nismo več vrnili – taka akordska mrhovina je vendar tako večpomenska! – Tako lepo je bilo poleginiti krila noter – končno pa smo vendar spoznali, da se ni več treba tako nujno vrniti k osnovnemu tonu. – Do Beethovna in Brahmsa tega pravzaprav niso presegli – bil pa je nekdo, ki je silovito vse razrušil: Wagner – nato sta nastopila Bruckner in Hugo Wolf – za njima je prišel še Richard Strauss in tudi vse preokrenil – zelo umetelno! – pa še mnogi drugi – in to je do konca uničilo dur-molovski spol.

Povzemimo: tako kot so izginile cerkvene tonovske lestvice in se umaknile zgolj dvema tonovskima načinoma, sta tudi ta dva izginila in se umaknila eni sami vrsti: kromatični lestvici. – Zveza z osnovnim tonom – tonaliteto – se je izgubila. – O tem več v poglavju o razvijanju misli. – Zveza z osnovnim tonom je podelila listim zgradbam bistveni temelj. Bila oblikotvorna, v določenem smislu je zagotavljala povezavo. – Ta zveza z osnovnim tonom je pomenila bistvo tonalitete. – Prek vseh nakazanih dogodkov je prišlo sedaj do tega, da te zveze sprva niso bile več tako nujne in so končno čisto izginile. Zaradi določene večpomenskosti nekaterih akordov je postala odveč. – Pri zakonitosti glede na sluh so se zgodile stvari, ki jih v prejšnjih stoletjih ni bilo, in ker so odpadle zveze, ne da bi s tem prizadeli uho, so se morale pač uveljaviti druge zakonitosti, o katerih lahko danes že marsikaj povemo. – Nastali so takšni harmonski kompleksi, pri katerih je razpadla zveza z osnovnim tonom. To se je uresničilo v času od Wagnerja do Schönberga, katerega prva dela so bila še tonalna. V harmoniji pa, ki jo je od izoblikovala, je zveza z osnovnim tonom postala nepotrebna, s čimer je odpadlo tisto, kar je v času od nekaj pred Bachom vse do danes tvorilo temelj glasbenega mišljenja: izgineta dur in mol. Schönberg se o tem izrazi s primerjavo: iz dvospolnika je nastal nadspolnik!

(3. aprila 1933)

VIII.

Danes bi radi zasledovali zadnji razvojni stadij in se najprej spet ukvarjati s trenutkom, ko sta razpadla oba tonska spola, dur in mol: trenutek, ko so izginili tonovski načini. – Zadnjič smo to deloma že obravnavali, govorili smo o tem, odkod izvira razkroj. Omenil sem, da je že pri harmoniziranju Bachovih koralov doživela tonaliteta močan udarec. Zelo težko je razložiti, kaj se je nazadnje

zgodilo; pomembno pa je o tem govoriti, saj so se v zadnjem času pojavili glasovi, ki želijo to stanje, čeprav že četrto stoletje staro, prikazati kot povsem novo izmišljotino. Ne bi želel polemizirati, vendar se bo sedaj o tem precej govorilo, v povezavi seveda s političnim razvojem, vso reč pa bodo skušali predstaviti tako, kot da je vse skupaj že v osnovi tuje in nasprotno nemškemu duhu, kot da gre za mlado piščo – gre pa pravzaprav za staro kuro, staro že četrto stoletje, nekaj, kar že dolgo obstaja, nekaj, česar ne moremo več vrniti – kako bi pa sicer sploh prišlo do tega? – Ne vem, če so tudi cerkvene lestvice tako objokovali – vsekakor povzročča danes tonaliteta strašansko stokanje in vpilje.

S tem si moramo priti povsem na jasno, da boste tako vedeli, ali naj mi verjamete ali ne! – Rad bi vam pokazal, da gre tudi tokrat za povsem analogen proces kot prej. To pravim predvsem zato, ker se je pred kratkim v časopisu "Radio Wien", torej namenjeno najširši javnosti, neki gospod Rinaldini – ki naj bi bil tudi neki "nemški" skladatelj – vsajal, češ ali se je treba odpovedati tonaliteti. – Dobro, to počne *on*, nam pa je čisto jasno, ni se nam treba vsajati! – Kot sem zadnjič dejal: nihče ni prešel našega sloga, – o drugih pa, ki vedno pišejo samo staro, je škoda besed.

Razpad tonalitete: v povezavi s posebnim načinom harmoniziranja pri Bachu, potem s stranskimi dominantami, s prizadevanjem, da bi tudi ostale stopnje približali njihovim dominantam, je prišlo do tega, da so skladatelji v določeni tonaliteti uporabljali nelestvične tone. C-dur npr. nima fisa, pa tudi sploh nobenega zvišanega tona; če torej uporabim fis v C-duru – npr. v dominantli, ki vodi na peto stopnjo –, potem sem predril tonovski način. To je modulacija. Vendar je ne bi rad razumel kot take, temveč jo povezal z osnovnim tonovskim načinom, ta pa je ravno razdejan. Ravno zato sem izbral nekaj drugega.

Molovska subdominanta f-as-c je pri tem ravno tako pomemben. Popularno rečeno gre za – iz C-dura navzven – "osvajanje črnih tipk". – To se je potem še nadaljevalo: uničevalna klica je pognala na zaključkih. – Po analogiji so izginile cerkvene lestvice, po analogiji je prišlo tudi do razpada dura in mola. Vsaka stopnja je bila nenadoma podvojena – tako se je sedaj npr. druga stopnja v C-duru imenovala d ali dis. Pojdimo še naprej: ko je bila vsaka stopnja podvojena, tedaj je bilo na voljo vendar že dvanajst tonov – a še vedno v odnosu do osnovnega tona, do tonovskega načina.

Sledila je znova razširitev harmonije: najprej so nastopili večpomenski akordi, npr. zmanjšani septakord, ki se navezuje na štiri tonovske načine, nato so bili akordi še alterirani – nekateri posamezni toni so bili zvišani ali znižani. – Kako je prišlo do tega? Prvotni trizvoki, konsonance, so z razširitvijo postali septakordi, disonance, predvsem je vodenje glasov pripeljalo do takih akordov. Uho se je postopoma navadilo na ta sozvočja, ki so bila sprva previdno samo na prehodnih ali s pripravo. Tako so končno poslušalci vse te akorde občutili kot naravne in prijetne. Nastali so večpomenski akordi: tako zvečani trizvok, ki je zelo pomemben pri Wagnerju, a ne kot kakšna strašna reč, temveč je že v molovskem tonovskem načinu na tretji stopnji. Sem sodi tudi zvečan kvintsextakord. S pomočjo teh nestabilnih akordov je bilo mogoče priti v vsa mogoča področja. Tudi tako imenovani "Tristanov akord" je

obstajal že pred Wagnerjem – vendar samo kot prehajalna tvorba in ne v smislu razveza kot pri Wagnerju. – Nato so prišli še kvartni akordi in terčna postavitve. Pozneje se je to odvijalo vedno hitreje, novi akordi so bili znova alterirani. Prišlo je obdobje, ko so skoraj izključno uporabljali samo te nove akorde. Vendar so se pri tem še vedno sklicevali na osnovni ton in so tako lahko še vedno zavili v tonovski način.

Končno pa je z uporabo teh akordov, ki so disonančne narave, z osvojitvijo vse širšega tonskega območja, s pritegnitvijo vse bolj oddaljenih alkvotnih tonov prišlo do tega, da se dlje časa ni zgodilo sploh nič konsonančnega in je bila končno situacija zrela za to, da ni uho nič več neizogibno pogrešalo sklicevanja na osnovni ton. – Kdaj so se torej najraje vračali k osnovnemu tonu? – Na koncu, vendar! Tako lahko rečemo: "Skladba je postavljena v tem ali onem tonovskem načinu." – Nekaj časa pa so se skladatelji šele v zadnjem trenutku usmerili, potem ko so dolgo puščali v negotovosti, v katerem tonovskem načinu je skladba. To je "lebdeča tonaliteta". Šele na koncu se izkaže: celota, vse, kar se je zgodilo, je treba tako in tako razumeti. – Toda to se je dogajalo vedno pogostejše in nekega dne so se mogli povezavi s osnovnim tonom odpovedati. Nič konsonančnega ni bilo več. Uho je bilo zadovoljno tudi z lebdečim stanjem; nikomur ni nič manjkalo, tudi če je konec ostal lebdeč. Vseeno je celoten potek učinkoval zaključeno in zadovoljivo.

Je to kolikor toliko jasno? – Ta trenutek – govorim lahko iz lastne izkušnje – ta trenutek, pri katerem smo vsi sodelovali, se je zgodil nekje leta 1908. – Sedaj smo v letu 1933 – minilo je torej 25 let – ravno jubilej!

Arnold Schönberg je s tem prelomil. Nadaljeval bom pripoved iz lastnega življenja. – Vsega si seveda ne smemo predstavljati kot hipen trenutek. Povezava s preteklostjo je bila še zelo močna. – Sicer je možna tudi interpretacija, da kljub vsemu tudi mi ohranjamo neki osnovni ton – odločno verjamem v to – vendar nas ta v celotnem poteku ne zanima več. Nastala je torej, če rečemo popularno, glasba brez predznakov: v C-duru tako uporabljamo ne le bele, temveč tudi črne tipke. – Kmalu pa se je izkazalo, da so se v zvezi z dvanajstimi toni izoblikovali skrivni zakoni: ušesom je zelo prepričljivo delovala melodija, ki se je vila od poltona do poltona oz. v intervalih, ki so bili povezani s kromatičnimi postopi. Torej na osnovi kromatike, ne pa tonske vrste, ki je nastala iz sedmih stopenj. Vedno močnejše je prevladovala kromatična lestvica: dvanajst tonov namesto sedmih.

Prišlo je do razvojne stopnje, ki jo je težko razložiti. V povezavi s prevlado kromatične lestvice, kromatičnih postopov, je sledila posebno kočljiva točka: kaj se zgodi, če želim tonski način krepko izraziti? – Močnejše moram poudariti osnovni ton, tako da ga poslušalci opazijo – sicer ne bi bil prepričljiv. – To se zlasti močno izraža ravno pri Beethovnu, ki se tonike vedno znova oklepa, še zlasti proti koncu, da bi jo tako dovolj poudaril. – Sedaj pa je bilo potrebno ravno nasprotno. Ker ni bilo več osnovnega tona, ali bolje, ker zaradi daljnosežnega razvoja dogodkov osnovni ton ni bil več potreben, je bilo odslej nujno *preprečiti*, da bi kak ton dobil preveliko težo, preprečiti, da bi si lahko zaradi ponovitve kateri od tonov "preveč dovolil".

Brez ponovitev tonov seveda ni možno komponirati, saj bi morali delo končati, ko bi se zvrstilo vseh dvanajst tonov. Kako naj si to predstavljamo?

Kako naj se izognemo ponovitvam? Kdaj ponovitev ne moti? – Dejal sem, da bi se morala skladba končati, ko bi se zvrstilo vseh dvanajst tonov. Torej se v zaporedju dvanajstih tonov ne bi smel noben ponoviti! Ampak saj se vendar lahko hkrati dogaja sto reči! – To je možno, vendar bi mu tam, kjer se je en ton pojavil, morali ostali toni vrste slediti, ne da bi kateregakoli ponovili. – To smo čutili. – Lahko se pojavi tudi dvanajststonski akord – tudi lake so že pisali –, potem lahko znova začnemo, lahko pa tudi hkrati zazveni še kaj drugega, a se mora znova ravnati po istem pravilu.

S tem smo pravilo pravzaprav že izgovorili: "Zaporedje dvanajstih tonov" – nič drugega! – Priključile so se še tako nenavadne reči, ki pa niso nastale teoretsko, temveč iz slušne zaznave. Izkazalo se je, da je bilo moteče, če se je v neki temi eden od tonov ponovil. – In sedaj pride odločilni trenutek – dobro pazite! –, sedaj boste lahko razumeli, kako se je ta slog izoblikoval. Ne samo tako, da smo izgubili tonaliteto, temveč povsem stvarno s stališča medsebojne soodvisnosti.

Kaj se je zgodilo? – Zaporedje dvanajstih tonov. Ne tako, da bi se prepustili usodi, temveč smo iskali določeno obliko vrste, ki bi bila obvezujoča za celoten potek skladbe. Dvanajst tonov smo uporabili v posebni obliki vrste, s katero je bil povezan potek skladbe. Vseh dvanajst tonov v določenem zaporedju – vedno znova se morajo tako odvijati! Vedno znova se ponavlja določeno zaporedje dvanajstih tonov.

Vrnimo se k mojstrom druge nizozemske šole! Naredili so melodijo iz sedmih tonov, a so se na to vrsto vedno navezovali. Isto se je zgodilo v komponiranju z dvanajstimi soodvisnimi toni, ki ga je iznašel Schönberg. Prav nič drugega! – Zakaj nas je sicer zanimalo prepevanje vedno "istega"? – Prizadevali smo si, da bi dosegli povezanost, zvezo med posameznimi deli. Največja povezanost pa je vendar takrat, ko se ponavlja vedno isto, ko vsi pojejo isto, največja povezanost, kakršno si lahko zamislimo!

Povzemimo. Govoril sem o izoblikovanju melodije, spremljave. Prizadevamo si, da bi ustvarili povezanost v spremljavi, da bi tematsko delali, vse izpeljali iz enega in tako vzpostavili najtesnejšo – največjo – povezanost. Sedaj pa vse izpeljujemo iz izbranega zaporedja dvanajstih tonov, s pomočjo katerega pišemo tako, kot so nekdaj pisali tematsko. *Vendar* – največja prednost je, da lahko tematiko mnogo svobodneje obravnavam. Povezanost mi namreč popolnoma zagotavlja že izbrana vrsta. Vedno isto se ponavlja, le da se pojavne oblike vselej spreminjajo. – To ima nekaj skupnega z Goethejevim umevanjem zakonitosti in smisla, ki so lastni vsem dogajanjem v naravi in jih lahko v njih odkrijemo. V "metamorfozi rastlin" je povsem jasno zapisal misel, da mora biti vse povsem podobno, kot je v naravi, saj lahko tudi v tem vidimo naravo, ki se izrazi v posebni človeški obliki. Tako misli Goethe.

In kaj se po tem raziranju uresničuje? Da je vse isto: korenina, steblo, cvet. Celo pri človeških vretencih je po Goethejevem mnenju podobno. Človek ima vrsto hrbtnih vretenc in vsa so si med seboj različna, pa vendar tudi enaka. Pravretence – prarastlina. – Goethe je bil prepričan, da bi si lahko rastline v neskončnost izmišljeval. – In v tem je tudi pomen našega skladateljskega dela. Nič naj nas tudi ne bo strah, da nam ne bo uspelo dovolj raznoliko ustvarjati, ker je zaporedje vrste že vnaprej določeno.

Sedaj bi me kdo vprašal: kako pa priдем potem do te vrste? – Ne kar poljubno, ampak s pomočjo določenih skrivnih zakonov. (Taka zveza je zelo stroga, tako da moramo o njej natančno in resno premisliti, podobno kot pri sklepanju zakona – izbira je težka!) – Kako to nastane? – Lahko bi si predstavljali: po čisto konstruktivni poti, denimo tako, da najdemo kolikor mogoče veliko intervalov. Če pa govorim iz lastne izkušnje: sam bi to povezoval s tistim, kar pri ustvarjalnih ljudeh imenujemo navdih. Izdelamo zakon. – Ko so prej pisali v C-duru, so tudi čutili, da so nanj "vezani", sicer bi bilo vse pošvedrano. Bili so se dolžni vrniti k osnovnemu tonu. Bili so vezani na značilnosti te tonske lestvice. Sedaj pa ustvarjamo na temelju lestvice, ki nima sedmih tonov, ampak jih ima dvanajst, in sicer v določenem zaporedju. To je "komponiranje z dvanajstimi soodvisnimi toni".

Seveda je vse to imelo svoje predhodne razvojne stopnje; do vsega ni prišlo tako hitro. Tako se je Schönberg v nekem še nedokončanem delu, ki ga nihče ne pozna, v skladbi "*Jakobsleiter*", oprl na sedem tonov, ne na dvanajst. V "*Serenadi*" (op. 24) obstaja tudi samo delna povezava. Končno pa je Schönberg zakon povsem izrecno izoblikoval – okoli leta 1921. Odtlej z majhno izjemo to kompozicijsko tehniko sam uporablja, mladi pa smo mu sledili.

Sedaj moramo izpeljati še analogijo z Nizozemci: iz osnovne oblike, zaporedja dvanajstih tonov, lahko izpeljemo več različic. Dvanajst tonov uporabljamo tudi obratno, od zadaj naprej – to je rakov postop; poleg tega v inverziji – tako kot bi zrli v zrcalu; in potem še v rakovem postopu inverzije. Nastanejo štiri oblike. – Kaj lahko z njimi še počnemo? – Postavimo jih lahko na vsaki stopnji. Dobimo torej 12×4 , natančno 48 oblik. Izbira je dovolj velika! – Doslej nam je teh 48 oblik zadoščalo, teh 48 vselej istih oblik. Tako kot so prej pisali v C-duru, pišemo danes v teh 48 oblikah.

Pri koncu smo! Vedno širša osvojitev tonskega območja ter vse jasnejša upodobitev glasbenega mišljenja, ki sem ju zasledoval skozi stoletja in tako pokazal povsem naravni časovni izsledek: tj. komponiranje z dvanajstimi med seboj soodvisnimi toni. – In če vse še enkrat premerimo s pogledom: Če se je v vsem izoblikovala neka zakonitost – ton kot naravna zakonitost glede na sluh! –, kaj vidimo v tem zaporedju del? – Na koncu bi rad navedel še besede enega najčudovitejših mislecev našega časa. Theodor Haecker govori v svoji knjigi o Vergilu² v zvezi s poljedelstvom o njegovih besedah "labor improbus", delo v službi najvišjega, s katerim postane "prvotna milostljivost še milostljivejša".

(10. aprila 1933)

² Theodor Haecker: "Vergil. Vater des Abendlandes", Leipzig 1931.

POT H KOMPONIRANJU Z DVANAJSTIMI TONI

I.

Zgornjega naslova nisem izbral sam, temveč Schönberg. Bilo je tako: v Mondseeju naj bi letos o tej temi govoril in zato sem Schönbergu na kratko pisal, kako naj bi poimenoval tako predavanje. Menil je: "Pot h komponiranju z dvanajstimi toni".

Predvsem moramo vedeti, kaj pomeni "komponiranje z dvanajstimi toni". – Ali ste si kdaj ogledali kakšno tako delo? – Mislim, da so, odkar pišemo glasbo, vsi veliki mojstri nagonsko imeli pred očmi ta cilj. Ne bi vam želel zaupati skrivnih ključev ravno teh skrivnosti – in to tudi so skrivnosti! – V vsakem času so bili verjetno na voljo taki skrivni ključi, o katerih so nezavedno vedeli več ali manj.

Danes bi se rad v splošnem ukvarjal s temi rečmi. Kaj torej pravzaprav s to kompozicijsko metodo dosežemo? Katero področje ali katera vrata so ti skrivni ključi odprli? – V splošnem gre za to, da bi ustvarili sredstvo, s katerim bi lahko dosegli največjo možno enovitost v glasbi. – Izrekli smo besede, s katerimi bi se lahko ubadali cele dneve. Mogoče je vseeno pomembno, da spregovorimo o tej stvari – mislim na stvar tako splošne narave, da bi jo lahko vsi razumeli in ji sledili tudi tisti poslušalci, ki radi tu sedijo samo zato, da bi poslušali. Ne vem vendar, kaj bo prinesla prihodnost.

Enovitosti verjetno ne sme nikoli manjkati, če bi kaj hotelo imeti smisel. V čisto splošnem pomenu je enovitost: doseči kolikor mogoče tesno razmerje med posameznimi deli. Tako velja v glasbi enako kot v drugih človeških izrazilih, da je treba v enovitosti kolikor mogoče jasno oblikovati razmerje med posameznimi deli, na kratko: pokazati, kako se eno z drugim ujema.

In če sedaj govorimo o glasbi, je to do določene mere zgodovinsko. – Kaj je torej to "komponiranje z dvanajstimi toni"? – In kaj je bilo pred tem? – To glasbo označuje strašen izraz "atonalna glasba". Schönberg se norčuje iz nje, saj "atonalno" pomeni "brez tonov", to pa seveda nima nikakršnega pomena. Mišljena je glasba, ki ni napisana v kakšni določeni tonaliteti. – Čemu smo se s tem odrekli? – Izginila je tonaliteta.

Poizkusimo najti enovitost! – Doslej je bila tonaliteta eno najpomembnejših sredstev za vzpostavitev enovitosti. Edina od preteklih pridobitev je ta, ki je zginila, vse druge so ostale. – Poizkusimo si sedaj ogledati to zgodovino.

Kaj je torej glasba? – Glasba je jezik. Človek v tem jeziku izraža misli; vendar ne misli, ki bi jih lahko zaobjeli s pojmi, temveč *glasbene* misli. – Schönberg je pregledal vso leksiko, da bi našel definicijo, kaj je misel, vendar mu ni uspelo. – Kaj je glasbena misel?

(žvižgaje pesem) "Kommt ein Vögel geflogen ..."

To je glasbena misel! – Človek pač ne more drugače obstajati, kot v čemer se izraža. Glasba to počne v glasbenih mislih. Če bom želel kaj reči, je samo

po sebi umevno, da se bom potrudil, da bi to tako izrazil, da bi me drugi lahko razumeli. – Schönberg uporabljá čudovito besedo "razumljivost" (pri Goetheju jo lahko povsod preberemo!). Razumljivost je sploh najvišji zakon. Z njo mora biti enovitost. Za to so potrebna sredstva. Vse stvari, ki jih poznamo iz primitivnega življenja, moramo uporabiti tudi v umetniškem delu. – Ljudje so iskali sredstva, s katerimi bi glasbeno misel lahko kolikor mogoče umljivo oblikovali. Eno od teh sredstev je bila več stoletij tonaliteta, in sicer od 17. stoletja naprej. Od Bacha dalje so razlikovali durovsko in molovsko tonaliteto. Pred to razvojno stopnjo srečamo cerkvene tonovske načine, torej sedmero določenih tonovskih načinov, od katerih sta se končno ohranila le dva. Iz teh je izšlo nekaj nadtonalitetnega: naš novi tonski sistem dvanajstih tonov.

Če se povrnemo k tonaliteti: bila je nestišno oblikotvorno sredstvo, ki je vzpostavljalo enovitost. – Kaj je sestavljalo to enovitost? – To, da je bila neka skladba napisana v enem takem tonovskem načinu. – Izbran je bil glavni tonovski način in skladatelj si je razumljivo prizadeval, da bi ta tonovski način izraz jasno pokazal. Skladba je imela temeljni ton, ki je bil zadržan; iz njega je izšla in se k njemu znova vrnila. Vedno znova se je pojavljal in bil tako prevladujoč. Glavni tonovski način je bil v ekspoziciji, v izpeljavi, v reprizi etc. Da bi ta glavni tonovski način posebej izpostavili, so obstajali zaključni stavki, v katerih se je glavni tonovski način vedno znova pojavljal. – Vedno znova moram poudariti te stvari, ker gre za to, kar je izginilo. Moralo je priti nekaj, kar je znova v teh stvareh vzpostavilo red.

Dve poti sta brez dvoma privedli do komponiranja z dvanajstimi toni: ni šlo le za to, da je tonaliteta izginila in da je bila potrebna nova opora. Ne! Poleg tega je bilo še nekaj drugega, posebej pomembnega! Kaj je bilo to, pa ne morem povedati samo tako mimogrede z nekaj besedami. – Kanonske, kontrapunktske oblike, tematsko delo so omogočale številne povezave med deli, in tu je treba iskati – če se hočemo ozreti nazaj na predhodnike –, kaj še vrhu tega tiči v komponiranju z dvanajstimi toni.

Najbolj čudovit primer tega je Johann Sebastian Bach, ki je ob koncu svojega življenja napisal "Umetnost fuge". To delo vsebuje takšno obilico povezav povsem abstraktne narave; to je najbolj abstraktna glasba, ki jo poznamo. (Morda smo mi vsi na poti, da bi pisali tako abstraktno.) Čeprav je tu še ohranjena tonaliteta, najdemo stvari, ki vodijo k tistemu, kar je najpomembnejše pri komponiranju z dvanajstimi toni: k nadomestitvi tonalitete.

Kar vam tukaj razlagam, je pravzaprav moje življenje. Celotni ta preobrat se je začel tedaj, ko sem začel komponirati. Zares aktualno je to postalo v času, ko sem bil Schönbergov učenec. Od tedaj je vsekakor minilo že četrto stoletje.

Če želimo zgodovinsko ugotoviti, kako je torej ta tonaliteta nenadoma izginila in kako so nastali prvi zarodki, dokler ni končno Schönberg nekega dne povsem intuitivno uvidel, kako lahko v te stvari vnese red, lahko rečemo, da je bilo to v letu 1908, ko so nastale Schönbergove Klavirske skladbe, op. 11. To so bile prve "atonalne" skladbe. Prvo Schönbergovo delo v kompoziciji z dvanajstimi toni je nastalo leta 1922. Med letoma 1908 in 1922 je bilo medvladje; ta razvojna stopnja je trajala 14 let, skoraj desetletje in pol. – Toda že na začetku leta 1917 – takrat je Schönberg stanoval v Glorietlegasse in jaz

v bližini – sem nekega lepega dopoldneva prišel k njemu, da bi mu povedal, da sem v nekem časopisu prebral, kje bi si bilo mogoče priskrbeti nekaj živili. S tem sem ga pravzaprav zmotil in razložil mi je, da naj bi bil "na poti k povsem novi stvari". Več mi tedaj ni povedal in jaz sem si belil glavo: "Za božjo voljo, kaj bi to le lahko bilo?" (V glasbi k "Jakobsleiter" najdemo prve začetke te glasbe.)

Mislim, da bo koristno, če bom spregovoril o zadnji razvojni stopnji tonalne glasbe. – Prve vrzeli najdemo v sonatnih stavkih, ko je včasih v glavni tonovski način kot zagozdo vrinjen neki drugi tonovski način. S tem je glavni tonovski način za nekaj časa polisnjen vstran. – In nato v kadenci. – Kaj je kadenca? – Stremljenje, da bi tonovski način omejili od vsega, kar bi mu lahko škodilo. – Vendar so želeli kadenca vedno svojevrstno oblikovati, in to je končno privedlo do razbitja glavnega tonovskega načina. – Nadalje so vendarle na koncu še pristali v glavnem tonu; vendar so postopoma prišli tako daleč, da končno niso več videli razloga, zakaj bi se še vračali h glavnemu tonu. – Razmišljali so pač takole: "Tu sem doma – grem sedaj ven – se ozrem sem, tja – mogoči so najbolj daljni izleti – dokler nisem končno spel doma!" – S tem, da so oblikovali vse bogatejše kadenca, da so namesto akordov četrte, pete in prve stopnje prevzemali vedno več in več njihovih zastopnikov in nato te še alterirali, je prišlo do razbitja tonalitete. Zastopniki glavnih stopenj so postajali vse bolj samostojni. Pojavljala se je možnost tu ali tam priti v neko drugo tonaliteto. (Ko je človek prišel z belih na črne tipke, se je vprašal: "Kaj moram torej znova dol?") Zastopniki stopenj so postajali tako prevladujoči, da je izgnila potreba, da bi se vrnili znova v glavni tonovski način. – V to razvojno stopnjo tonalitete sodijo vsa Schönbergova, Bergova in tudi moja dela, ki so nastala pred letom 1908.

Kam naj gremo, in ali naj bi se sploh še vrnili v odnosih, ki jih daje tradicionalna harmonija – s temi pogledi smo prišli do občutja: "Teh odnosov ne potrebujemo več, naše uho je zadovoljno tudi brez tonalitete!" – Čas je bil preprosto zrel za opustitev tonalitete. – To je bil seveda oster boj, premagati je bilo treba najbolj strašne ovire, strah: "Ali je torej to mogoče?" – In tako je torej prišlo do tega, da je nenadoma trdno in zavestno nastala skladba, ki ni bila več napisana v kakem določenem tonovskem načinu.

Tu govori nekdo, ki je vse to doživel in se s tem bojeval. Vsa ta doživetja se spreminjajo, se doživljajo za nas nezavedno in intuitivno. Pa vendar se v glasbi niso še nikoli ničemu tako upirali kot temu.

Seveda ni smiselno prihajati s "socialnimi" ugovori. – Zakaj ljudje tega ne razumejo? – Naredili smo sunek, ki ga je bilo *treba* narediti, prav sunek, kot ga še nikoli ni bilo. Morali smo prav z vsakim delom nekaj drugega doseči – vsako delo je nekaj drugega, nekaj novega. – Poglejte Schönbergova dela! – Tudi Max Reger se je gotovo tudi spreminjal, tako kot se človek pač spreminja med 15. in 40. letom starosti; vendar to niso bile stilistične spremembe, pri njem je nastalo v povsem istem slogu petdeset takih del. – Za nas pa sploh ni mogoče, da bi kaj ponovili. Tako poučno je, kot je dejal Schönberg: "Kako, če bi napisal opero v slogu Gurrelieder?"

Kako bi mogli ljudje temu slediti? – To je samo po sebi umljivo zelo težko. – Tudi Beethoven in Wagner sta bila pomembna revolucionarja, ki ju niso razumeli, ker sta uvajala velikanske slogovne spremembe.

Poizkusil sem vam to razvojno stopnjo tako pojasniti in vas tako prepričati, da se je, tako kot pade zrel sadež z drevesa, glasba povsem preprosto odpovedala formalnemu principu tonalitete.

(15. januarja 1932)

II.

Znova bi se ustavili pri premisleku, kaj je privedlo do tega, da je tonaliteta izginila. Še vedno namreč obstajajo ljudje, ki tonalno komponirajo, kljub temu da je odtlej minilo že četrto stoletje.

Prizadevanje, da bi izbranemu glavnemu tonovskemu načinu neke skladbe oblikovali nasprotje tudi v harmonskem smislu – lahko bi rekli: omejili območje glavnega tona in nato vstavili zagozdo –, je končno ravno tam, kjer so hoteli ta nasprotja na poseben način osvetliti, privedlo do kadence. To je bila točka, v kateri so se tudi klasicisti pogosto zares precej oddaljili od tonovskega načina in uporabili sredstva, ki so bila za tonovski način pogubna, in sicer prav tam, kjer so si posebno prizadevali, da bi izpostavili tonovski način. Določeni akordi in harmonski odnosi so učinkovali radikalno in radikalizirajoče, npr. molovska subdominanta (f-mol v C-duru) in iz te zveze šesta stopnja molovske subdominante (v C-duru akord f-as-des – napolitanska seksta – zmanjšana druga stopnja C-dura).

Že ta primer nam jasno kaže, po kateri poti je lahko prišlo do tega, da so skladatelji lahko delali z dvanajstimi toni. (Vsi vendar že veste, da celotni sistem temelji na tem, da razumemo različne tone lestvice kot stopnje in da lahko razmerja med posameznimi stopnjami razložimo.) – Ne obstaja namreč samo *ena* druga stopnja, marveč dve: ena se v C-duru imenuje d, druga pa des. Če to storimo z vsako stopnjo, kaj se nastane pri tem? – Kromatična lestvica – in dvanajsttonska lestvica je končana.

Drugo sredstvo modulacije je zvečani kvintsektakord (v C-duru: fis-as-c-dis). Vsakemu od teh akordov lahko dam drugačen pomen in sem tako lahko z veliko hitrostjo kje drugje. Pravzaprav ni bilo nobenega osnove več za to, da bi se vrnili v osnovni tonovski način, in s tem je bila tonaliteta izgubljena.

Primer, ki vas bo v največji meri presenetil, je zaključek Brahmsove "Parzenlied". Osupljivo je, kaj se v kadencah tu dogaja in kako daleč se je Brahms s svojimi povsem nenavadnimi harmonijami že oddaljil od tonalitete!





Johannes Brahms, *Parzenlied*, zaključek dela

Tako se ni kar zgodilo, da bi kdo vprašal: "Kaj bi bilo, če bi ostali brez tonalitete?" – Mnogo bolj je bila to natanko premišljena in intuitivna iznajdba. Klišejev povsem preprosto ni bilo. Začela se je kromatična pot, tj. pot napredovanja v poltonih.

(22. januarja 1932)

III.

Mnogo bolj zanimivo si je za primer privzeli Brahmsa kot npr. Wagnerja. Wagnerjeva harmonija ima širši pomen; vendar je glede na harmonske odnose Brahmsova pravzaprav bogatejša.

Doseženo je bilo torej stanje "nedoločene tonalitete". Končno ni bilo za uho nobene potrebe več, da bi se obrnili in temeljni ton dejansko vpeljali. Prišlo je do enakopravnosti vseh dvanajstih tonov. Celotonska lestvica: nesmiselno je verjeti, da ima svoj izvor v orientalski glasbi in glasbi Daljnega vzhoda! Njen izvor je zgolj in samo potreba po izrazu. ("Hojotohoh!" – v Wagnerjevi Walküri) – Celotonska lestvica je sestavljena samo iz šestih tonov. – Znova nekaj, ker razžira staro tonaliteto! – Prvič je uporabljena v šestglasnih akordih Debussyjeve opere "Peleas in Melisanda" ter v istoimenskem Schönbergovem

orkestrskem delu. – Take akorde lahko uporabljamo brez priprave in razrešitve. Po izvoru so melodični.

Schönberg pravi: "Vsaka enovitost je možna." – To zaokrožimo – da stvari nikoli ne imenujemo s pravimi imeni – vstavimo slišne zastopnike osnovnih akordov = vse, kar je mišljeno, raje pustimo odprto – to je značilnost komponiranja z dvanajstimi toni!

Kot primer bomo predvajali Schönbergovo "Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene" (op. 34, nastal 1930).

Neka založba iz Magdeburga je več znanih skladateljev povabila, naj napišejo glasbo k prizoru igre senc. Povabilo so dobili npr. Richard Strauß, Franz Schreker in tudi Schönberg. Vsebina je približno naslednja: grozeča nevarnost, strah in katastrofa. V tem smislu je razvito vse glasbeno dogajanje.

(29. januarja 1932)

IV.

Danes bi se želeli posvetiti opazovanju zadnjih zdihljajev tonalitete! Rad bi vam dokazal, da je resnično umrla. Ko enkrat to dokažemo, se nima več pomena ukvarjati z mrtvo rečjo.

Zadnjič smo govorili o akordih, zgrajenih na celotonsko lestvico, ki so nato v kromatičnem prehodu prišli na šestglasni akord (f-a-cis-g-h-dis ali es-g-h-a-e-des-f). Če preprosto dodamo takemu akordu še enega analogno grajenega, dobimo že dvanajsttinski akord.

Z vsem tem se že približujemo katastrofi: 1906 – Schönbergova Kammersymphonie (kvartni akord!), 1908 – Schönbergova glasba, ki ne stoji v nobeni tonaliteti več. – Povezava s temeljnim tonom je postajala vse bolj ohlapna. S tem je prišlo do stanja, ko je bilo mogoče temeljni ton končno črtati. Možnost hitrega moduliranja nima s tem razvojem nič opraviti, ampak ravno s tem, da se je vse zgodilo zato, da bi potrdilo temeljni ton, ki je izgrajeval tonovski način – ravno v prizadevanju, da bi tonovski način utrdili, so mu zlomili tilnik!

Grem v predsobo, da bi zabil žebelj. – Medtem ko grem tja, mi pride na misel, da bi raje šel ven, – prepustim se želji, povzpnem se na tramvaj, pridem do železnice, odpotujem in pridem končno – v Ameriko! – To je modulacija!

Midva, Berg in jaz, sva vse to preizkusila na lastni koži. – Tega ne pravim zato, da bi prišlo v mojo biografijo, temveč zato, ker bi rad pokazal, da gre za odločno nujen razvoj, dosežen v težkem boju.

1906. je Schönberg prišel s počitnic s podežlja s Kammersymphonie. – Napravila je strašanski vtis. – V tistem času sem bil tri leta njegov učenec in sem si takoj dejal: "Kaj takega moraš tudi ti narediti!" – Pod vplivom tega dela sem že naslednji dan napisal sonatni stavek. – V tem stavku sem prišel do skrajnih meja tonalitete.

Schönberg je bil tedaj izjemno plodovit. Vsakič, ko smo učenci prišli k njemu, je bilo že nekaj novega. – Kot učitelj je bil strašno težak: čista teorija je

izginila. Na povsem intuitivni ravni je v težkih bojih z izjemnim občutkom za obliko začutil, kaj ni v redu.

Oba sva čutila, da sem z vsakim sonatnim stavkom vlomil v gradivo, za katerega položaj še ni bil zrel. – Napisal sem stavek do konca – povezan je bil še s tonovskim načinom, vendar na povsem poseben način. Nato sem hotel napisati variacijski stavek, vendar sem našel variacijsko temo, ki pravzaprav že ni bila v nobenem tonovskem načinu. – Schönberg je poklical Zemlinskega na pomoč, ta pa je stvar negativno ocenil.

Sedaj imate neki vtis o tem boju. Ni ga bilo moč ustaviti. – Sam sem namreč nato spet napisal kvartet, ki je bil v C-duru – vendar samo mimogrede. Tonovski način, izbrani temeljni ton, je tako rekoč neviden – "plavajoča tonalitet"! – Vse je še v nekem razmerju do tonovskega načina, predvsem na koncu pripravlja temeljni ton. Vendar samega temeljnega tona ni – je nedoločen v prostoru, neviden, nič več ni potreben. Nasprotno bi bilo prav moteče, če bi se dejansko opiral na temeljni ton.

Sedaj si oglejmo, kaj se je nadalje dogajalo! – Schönbergova samospeva, op. 14: "Ich darf nicht dankend an dir niedersinken" (zadnji takt v h-molu – samospev ima dva višaja napisana kot predznaka!) – "in diesen Wintertagen" (C-dur). – Vidite, povsem jasno je: povsod vidimo še povezavo s preteklostjo. Tudi tukaj še najdemo tonovski način – vendar brez konca. Končno si je človek rekel: Če naj bi sploh ne bilo več potrebno na koncu vzpostaviti razmerje do temeljnega tona, potem je komaj še potrebno s tem potrjevati: Tukaj je konec! – saj vendar vsakdo tudi brez tega opazi, da je skladba končana.

Nič novega se s tem ne odpre: vse sovпада. Ne ve se, kje ena skladba izzveni in kje se začne druga.

Poglejmo si sedaj Schönbergove Georgove samospeve, op. 15! – Številki II in V: Ne vrneta se več v temeljni ton, vendar vsakdo tudi brez tega čuti konec. – In številka VII (s spremeljavo samo v eni roki): Kako Schönberg pride na koncu nazaj na tisto, kar se je dogajalo na začetku!

Nicht zu rasch (ca. 60)

Angst und Hof - ten wech-selnd mich be-klem - men, mei-ne Wor-te sich in Seuf - zer deh - nen:

Sehr langsam

daß ich kei-nes freun-des Trost be - geh - re.

Arnold Schönberg, *Georgovi samospevi*, op. 15, št. VII

Gre samo za druga sredstva. Samospev se vrne na svoj začetek. Za bolj prefinjeno občutje forme je to minilo, ponovitev bi bila za prefinjeno občutje trivialna.

(4. februarja 1932)

V.

Jasno je, da se je to glasbeno obdobje pravzaprav začelo z Georgovimi samospevi, op. 15. – Spominjate se še prvega samospeva iz Schönbergovega op. 14 ("Ich darf nicht dankend nahen ..."), ki ima še dva višaja kot predznaka in se še konča v h-molu. – Tudi v številki II Georgovih samospevov bi bilo mogoče, namreč proli koncu, še ugotoviti tonovski način; mogoče bi si bilo predstavljati, da je v G-duru in ob koncu še prinesli G-durov akord.

molto rit. *pp*

und die gold - nen Bin - sen sau - sen.

pp *cypress* *cypress* *f*

doch mein Traut ver - folgt nur Ei - nes.

p *molto rit.*

pp

Arnold Schönberg, *Georgovi samospevi, op. 15, št. II*

Zakaj je tukaj še tako in tam nič več? – Kako naj to razumemo? – S temi vprašanji se približujemo najbolj notranjemu misteriju dvanajstonske glasbe.

Ne bi vam hotel takoj odgovoriti na ta vprašanja, ampak bi vam želel pokazati še nadaljnje primere, da bi vam tako pokazal, kako je postopoma prišlo do tega obrata in kako ne moremo prav natančno začrtati meje, kjer se končuje staro in začneja novo. – Razumite me prav: ta odnos do temeljnega tona naj bi služil za dokaz, kako močno je do vseh teh sprememb prihajalo še

znotraj harmonskega dogajanja. Skorajda ni bilo več konsonančnega sozvočja. – Čeprav se je to tako široko razvilo, lahko zaznamujemo trenutek, ki je v stoletjih vladal v glasbi: to izrabo zveze s tonovskim načinom.

Schönbergov op. 11: Tri klavirske skladbe (napisane približno leta 1908):

Št. 1: Konec je Es – ne konča se v nobenem tonovskem načinu. Zadnji basovski ton je temelj. Kako je v skladbi prišlo do tega, da ima Es za temeljni ton? – Oglejmo si začetek. – Vse do takta 13 se predstavijo vsi toni kromatične lestvice z izjemo tona Es!

Št. 2: Postavil bom isto vprašanje kot prvič: Kako je Schönberg prišel do tega, da je skladbo končal s tonom Es v basu? – Kaj ima vse, kar se zgodi prej, opraviti s tonom Es? – Vprašanju se moramo skušati približati z vseh strani in prav dobra je naslednja razlaga: D-F-D na začetku – to bi lahko bil d-mol (lahko bi bil temeljni ton tudi B, vendar se ne pojavi). Nato pride v 16. taktu nova misel, ki sicer ni v Es-duru, vendar se temu tonovskemu načinu bliža; zares je tukaj v basu B (B-durov trizvok), ki leži tri takte. – Celoten potek skladbe povsem jasno kaže, kako je celota zasnovana z ozirom na Es; vendar ta ton Es ni vpeljan kot tonika.

Kaj nam torej vse to dokazuje? – Tonalni občutek je še vedno živ. Še vedno je bil navzoč ta odnos. Ni lahko govoriti o vsem tem, kar smo preživeli! – Tu še vidimo označen tonovski način, tam pa ga ne vidimo več.

V tem glasbenem gradivu so se uveljavili novi zakoni, ki so izključili možnost, da bi kakšno skladbo lahko označili v tej ali oni tonaliteti. Bilo je tako večpomensko. Uveljavile so se stvari, ki so "tonovski način" preprosto onemogočile. – Začutili smo, da se nam je pogosta ponovitev tona, bodisi neposredno ali v oblikovanju celotnega dogajanja, počasi "maščevala", tako da se je ta ton "uveljavil". Moralo mu je biti zadoščeno. – To je bilo tukaj še mogoče; vendar se je pokazalo, da je na primer v določenem poteku dvanajstih tonov motila pogostejša ponovitev enega tona. – Posamezni glasovi so v polifonem stavku napredovali v smislu kromatike in ne več v smislu durovsko-molovskih tonovskih načinov. (Schönberg je govoril: "Najpomembnejša pri komponiranju je radirka." – Vedno se je dobro vprašati: Ali so te akordske zveze prave? – Ali je to tisto, kar mislim? – Ali je nastala prava oblika?)

Kaj se je zgodilo? – Govorim lahko samo iz lastne izkušnje: približno leta 1911 sem napisal "Bagatele za godalni kvartet" (op. 9), čisto kratke skladbe, ki trajajo dve minuti; morda sploh najkrajša glasbena dela. Tedaj sem imel občutek, da je skladba končana, ko se izteče vseh dvanajst tonov. Mnogo pozneje sem spoznal, da je bilo vse to del nujnega razvoja. V svojo skicirko sem zapisal kromatično lestvico in v njej črtal posamezne tone. – Zakaj? – Ker sem se prepričal: ta ton je že bil. – Zveni groteskno, nerazumljivo in bilo je neznansko težko. – Posluš je popolnoma pravilno presodil, da človek, ki je napisal kromatično lestvico in v njej prečrtal posamezne tone, *ni bil norec*. (Po svoje je isto doživel in iznašel tudi Josef Matthias Hauer.) – Na kratko povedano: izoblikovalo se je pravilo, da naj se noben ton ne ponovi, dokler se ni predstavilo vseh dvanajst. Najpomembneje je, da se je v skladbo – misel – temo – zarezalo enkratno zaporedje dvanajstih tonov.

Moj Goethejev samospev "Gleich und Gleich" (Štiri pesmi, op. 12, št. 4, napisan leta 1917) se začne z akordom Gis-A-Dis, sledi akord E-C-B-D, nato Fis-H-F-Cis. To je dvanajst tonov. Noben ni ponovljen. – Pravila takrat še nismo ozaveštili, vendar smo ga že dolgo čutili. – Nekega dne je Schönberg intuitivno našel pravilo, na katerem temelji dvanajststonsko komponiranje. Tako smo bili prisiljeni, da smo vrsto dvanajstih tonov oblikovali v *določeno zaporedje*. – Predstavljajte si: dvanajst glasov, šestdeset glasov in vsak od teh glasov je začel vrsto dvanajstih tonov! (Niso prepovedane ponovitve tonov, temveč se ne sme noben ton ponoviti znotraj oblikovanega zaporedja!)

Danes smo dospeli že do konca te poti, se pravi do cilja: dvanajst tonov je zagospodovalo in popolnoma jasna nam je praktična nujnost tega pravila. Razvoj lahko brez vrzeli pregledamo.

(12. februarja 1932)

VI.

Še preden smo pravilo zavestno poznali, smo mu sledili. – Iz tega sledi, da se je resnično naravno izoblikovalo. – Temeljnega tona ni več. Vseh dvanajst tonov je enakovrednih. Če bi bil kateri od njih ponovljen, preden se izteče ostalih enajst, bi dobil posebno pravico. Dvanajst tonov v nekem posebnem zaporedju tvori temelj celotne skladbe. Komponiranje z dvanajstim toni nikakor ni nekakšno "nadomestilo za tonaliteto", temveč seže mnogo dlje.

Mojstri glasbe so si vedno prizadevali, da bi čim bolj jasno izrazili enovitost. *Eno* takih sredstev je bila tonaliteta. Drugega je ponujalo večglasje. – Med prvimi ohranjenimi večglasnimi deli je kanon – angleški poletni kanon iz 13. stoletja. – Kaj je kanon? – Glasbeno delo, v katerem več glasov poje isto, samo da ne sočasno; včasih tudi v spremenjenem vrstnem zaporedju (rakov kanon, zrcalni kanon). – Krona polifone glasbe je bila fuga, utemeljena na temi fuge (odgovor, tesna itn.) – Zakaj spet to? – Bilo je vendar znova isto, a vendarle drugačno! – S homofono glasbo je prišlo do tematske enovitosti; pravzaprav pa je tudi fuga že tematska. – V tem trenutku se je pokazalo nekaj zelo pomembnega: kmalu so že poskušali tematsko povezati spremljavo z glavnim glasom. Če gledamo od homofone glasbe nazaj do polifone, vidimo brez dvoma enotno prizadevanje, da bi enovitost poglobili in čim bolj jasno izrazili.

Primer: Beethovnovih "Šest lahkkih variacij na švicarsko pesem". – Tema c-f-g-a-f-c-g-f, nato rak! – Tega pri poslušanju ne opazite in morda niti ni pomembno, vendar gre za *enovitost*.

Izoblikovanje enovitosti pri Brahmsu, Mahlerju, Schönbergu. – Prvi Schönbergov godalni kvartet (d-mol) – figura spremljave je tematska! Prizadevanje po enovitosti, po povezavah, samo vodi v obliko, ki so jo klasicisti pogosto negovali in ki je pri Beethovnu pravzaprav prevladala: v variacijsko obliko. – Dana je tema. Sledi njena variacija. – V tem smislu je variacijska oblika predhodnica komponiranju z dvanajstim toni. – Primer: Beethovnova Deveta simfonija; zadnji stavek: enoglasna tema; vse ostalo je

oblikovano iz te misli, ki predstavlja praformo. Dogaja se nezaslišano, pa vendar je vedno isto!

Uvideli ste že, kam želim. – Goethejeva prarastlina: korenina ni pravzaprav nič drugega kot steblo, steblo nič drugega kot list, list spet nič drugega kot cvet: variiranje iste misli.

(19. februarja 1932)

VII.

Zadnjič smo se – v zvezi z Goethejevo "prarastlino" – ukvarjali z "drugo potjo". Za vsa živa bitja velja isto pravilo: "variacija na eno temo" – to je pratema, ki ji je podvrženo vse drugo. Kar se zdi popolnoma drugače, je pravzaprav isto. Iz tega sledi daljnosežna enovitost.

Prizadevanje za oblikovanje enovitosti obstaja tudi pri vseh mojstrih v preteklosti. – Pri tem opozarjam na obliko kanona, ki sem jo zadnjič omenil: vsi pojejo isto! – Če večkrat ponovim: "Zapri vrata!" – ali kot je dejal Schönberg v povezavi z nekim vprašljivim skladateljem: "Jaz sem osel!" – potem je taka enovitost že dosežena. – Če pogledamo neki ogorek z različnih strani, je vedno enak – pa vendar drugačen. – Zatorej bi bilo treba neko misel predstaviti na čim več različnih načinov.

Eden od takih načinov je gibanje v nasprotno smer: *rak*, drug je zrcaljenje: *obrat*. – Z razvojem tonalitete so bili ti stari načini oblikovanja potisnjeni v ozadje, vendar so se s "tematskim delom" nekako znova uveljavili tudi v obdobju klasicizma. Tako je prišlo do postopne izboljšave tematskega tkiva.

Kako se je tako daljnosežna enovitost posebno uresničila v dvanajsttonski glasbi? – S tem, da se med potekom vrste, na kateri je utemeljena skladba, ne sme ponoviti noben ton, preden se ne predstavijo vsi ostali. – To pravilo se je postopoma samo izoblikovalo, vendar to ne bi bilo mogoče, ne da bi uporabili *obe* opisani poti. – Tu leži izpolnitev stremljenja po kolikor mogoče široki enovitosti. Pri tem smo skladali kot prej – vendar na podlagi vrste; na podlagi te vrste, ki smo jo iznašli. (Tudi pri tem lahko nastane govno – tako kot pri tonalnem komponiranju. Dur in mol nista bila nič kriva!)

Nič hudega ni, če nešolano uho ne more vedno slediti poteku vrste – tudi v tonaliteti so največkrat enovitost samo nezavestno občutili. – Vrsta se lahko večkrat ponovi, povsem enako kot v sonetu Schönbergove "Serenade". Nekaj od tega se bo prijelo tudi najbolj naivne duše. – Tako se pomnoži vse tisto, za čemer si prizadevamo po drugi poti – v povezavi s prizadevanjem po tematskem delu.

Vsa dela, ki so nastala v času od izbrisa tonalitete do vzpostavitve novega dvanajsttonskega pravila, so bila kratka, izjemno kratka. – Kar je bilo tedaj daljših del, so bila povezana z nosilnim besedilom (Schönbergov "Erwartung" in "Die glückliche Hand", Bergov "Wozzeck"). Torej pravzaprav z nečim zunajglasbenim. – Ko smo se odpovedali tonaliteti, smo izgubili najpomembnejše sredstvo za oblikovanje daljših del. Kajti za vzpostavitev oblikovne zaključenosti je bila tonaliteta daleč najbolj pomembna. Kot da bi se

ugasnila luč! – tako je bilo videti. (Vsaj tako se nam danes zdi.) Tedaj je vse šlo po negotovi, temačni poti – zelo spodbudno in mikavno, tako da je zmanjkalo časa, da bi opazili izgubo. – Šele ko je Schönberg izoblikoval pravilo, so bile večje oblike znova možne.

Kako nastane vrsta? – Vrsta ni naključna ali samovoljna tvorba, temveč je oblikovana po določenem premisleku. – Obstajajo nekateri formalni premisleki – na primer težnja po čim več različnih intervalnih postopih ali po določenem ujemanju tonov znotraj vrste, tako simetriji, analogiji, oblikovanju skupin (trikrat štirje ali štirikrat trije toni na primer). Naše vrste – Schönbergove, Bergove in moje – so nastale večinoma tako, da se je v povezavi z intuitivno predstavljenim celotnim delom porodil domislek, ki smo ga nato temeljito premislili – povsem enako, kot lahko zasledujemo nastanek tem pri Beethovnu v njegovi skicirki. Če hočete: navdih.

Vez je močna, pogosto nadležna – vendar je *odrešilna!* – Nismo krivi za izbris tonalitete – in nismo si sami izmislili novega pravila; samo premočno se nam je vsiljevalo. Prisila, vez je tako silna, da moraš resno premisliti, preden jo dokončno za dlje skleneš – skoraj, kot da bi se odločal za poroko. – Težak trenutek! – Zaupati domisleku! Nič drugega ne preostane!

Vrsta je sedaj tu. – Takoj se začne predelava, razvoj. – Kako bo sedaj sestavljen sistem? – Ustvarjalna domišljija je iznašla naslednje oblike: rak, obrat, obrat raka. – Torej štiri oblike, Drugih ni. Kljub vsem prizadevanjem teoretikov.

Vsaka od teh oblik je lahko postavljena na vsako od dvanajstih stopenj. Z ozirom na teh dvanajst transpozicij se lahko vsaka vrsta pojavi v 48 različnih oblikah.

V ospredju sedaj vidiki simetrije, pravilnosti nadomestijo prejšnje poudarjanje glavnih intervalov – dominante, subdominante, medianta etc. Tako je sedaj najbolj pomembna *sredina* oktave – zmanjšana kvinta. – V splošnem je delo enako kot prej. Vrsta v prvotni obliki in tonski višini dobi sedaj pomen, ki mu ustreza "glavni tonovski način" prejšnje glasbe; "repriza" se naravno vrne k njej. Končano "z istim tonom"! – Povsem zavestno smo negovali to analogijo s preteklimi tvorbami in tako je bilo znova možno preiti k velikim oblikam.

(26. februarja 1932)

VIII.

V povezavi z zadnjimi predavanji bi danes rad spregovoril o čisto praktični uporabi nove tehnike. Najprej pa bi rad odgovoril na vprašanje, ki ste mi ga zastavili: "Kako je mogoča ustvarjalna svoboda, če moramo slediti zaporedju tonov vrste, na kateri je zasnovana skladba?"

Izostreno rečeno bi lahko odgovorili: Kaj ne bi mogli istega vprašanja zastaviti tudi v zvezi s sedemtonsko vrsto; povezanost z vrsto je pač posebej tesna, vendar so takšne povezave vedno bile: strogi polifoni obliki, kot sta kanon in fuga, sta povezani z izbrano temo. – "Kunst der Fuge" J. S. Bacha je

zasnovana na eni sami temi. – Kaj naj bi bilo delo drugega kot odgovor na vprašanje: Kaj lahko s temi nekaj toni storim? – Vedno nekaj drugega in hkrati vedno isto. – Bach je hotel pokazati, kaj vse je mogoče narediti iz ene same misli. – V praksi je dvanajsttonska glasba v ozkem smislu nekaj drugega, vendar je v splošnem zasnovana na istem načinu mišljenja. V tem smislu je "Kunst der Fuge" /Umetnost fuge/ enaka dvanajsttonskim skladbam. Bach izhaja iz sedmih tonov stare lestvice, tukaj pa iz kromatične lestvice. Iz nje smo sedaj izoblikovali nov temelj.

Za primer Schönbergov Pihalni kvintet, op. 26:

Vrsta se glasi: es-g-a-h-des-c/b-d-e-fis-as-f. – Na prvi pogled vidimo, da je vrsta sestavljena iz dveh delov z vzporednimi intervali. Njen drugi del leži za kvarto nižje – ali če hočete: kvinto višje –, torej tvori nekako dominantno prvega dela ("tonike"). – V sedmem taktu sledi v flauti rak vrste. Drugi stavek se z rakom kar začne. – V tretjem stavku je vrsta razdeljena med rogom in fagotom: po določenem pravilu prevzame rog za melodijo tone vrste, ostali pa so dodeljeni fagotu. Od takta 8 naprej je delitev vrste med posamezne instrumente drugačna. Pri tem ugotavljamo, da orgelpunktske ponovitve istih tonov ne škodijo temeljnemu pravilu. (Seveda se lahko tudi vsak posamezni ton poljubno pojavi v katerikoli oktavi.)

To je torej "prarastlina", ki smo jo zadnjč obravnavali! – Vselej drugače in vendar vedno isto! Kjerkoli zarežemo v delo – vedno moramo ugotoviti zaporedje vrste. To zagotavlja enovitost; v ušesu vseeno nekaj obvisi, četudi nezavestno. Pogosto smo doživeli, da so pevci nehotе nadaljevali z vrsto, čeravno je bila ta v pevskem glasu iz kateregakoli razloga prekinjena.

Dvanajsttonska vrsta v splošnem ni "tema". – Vendar zmorem sedaj tudi brez tematike – torej mnogo svobodneje – drugače doseči zajamčeno enotnost. Enovitost mi zagotavlja vrsta. Ko smo se polagoma odpovedovali tonaliteti, se je izoblikovala ideja: Ne želimo ponavljati, naj pride vedno kaj novega! – Bilo je samo po sebi umevno, da to ne gre, da to onemogoča razumljivost. Vsaj obsežnejših glasbenih oblik ni mogoče tako pisati. Šele po oblikovanju pravila je bilo mogoče znova pisati daljša dela.

Kot smo prej dejali, hočemo še vedno "reči nekaj povsem novega". Vendar lahko sedaj svobodneje ustvarjam, vse ima neko globljo povezavo. Šele sedaj je mogoče skladati s svobodno, nevezano domišljijo – vendar v okviru vrste. Rečeno povsem protislovno: šele na podlagi te neslišne spone je mogoča popolna svoboda!

Na tem mestu lahko samo še jeclam. – Vse je še v teku. – Tudi stari Nizozemci se niso povsem jasno zavedali poti, ki je ob koncu privedla do Schönbergovega "Nauka o harmoniji"! Zagotovo to temelji na določeni zakonitosti in mi verjamemo, da lahko na tej poti nastane resnično umetniško delo. – Poznejšim obdobjem je pridržano, da bodo našli tesnejše zakonite povezave, ki obstajajo že sedaj v skladbah. – Če pridemo do tega pravega razumevanja umetnosti, potem ne more biti več razlike med znanostjo in navdahnjenim ustvarjanjem. Dlje ko prodiramo, vedno bolj enovito vse postaja. Končno se zdi, da smo soočeni z naravo, ne s človeškim delom. Kako imamo 48 oblik v glavi? Kako to, da sledi številki 7 številka 45, najprej rak, nato

obrat? – To je seveda stvar refleksije in premisleka. Vem, kako nadalje ustvarjam in kako se vse nadaljuje, nato iščem prostor, da bi vse namestil.

Primer: Drugi stavek moje Simfonije (op. 21, nastala 1928). Vrsta se glasi: f-as-g-fis-b-a / es-e-c-cis-d-h. – Njena posebnost je, da je drugi del rak prvega. To je še posebej tesna povezava. Obstaja torej tukaj samo 24 oblik, ker sta vedno dve istovetni. – V spremljavi teme se pojavi najprej rak. Prva variacija je v melodiji transpozicija vrste s tona C. Spremljava je dvojni kanon. – Večja enovitost ni možna. Tega tudi Nizozemci niso spravili skupaj. – V četrti variaciji nastajajo samo čiste zrcalne tvorbe. Ta variacija je sama središče celotnega stavka in od tod se vse vrača znova nazaj. Celotni stavek torej sam predstavlja dvojni kanon s protipostopom!

V tem trenutku mi leži še to na srcu; kar vidite – rak, kanon etc. – vse je isto. – Tega ne smete razumeti zgolj kot prazne "umetelnosti" – bilo bi smešno! – Gre za prizadevanje za čimtesnejšo notranjo enovitost in morate priznati, da je povezav mnogo!

Ob koncu moram opozoriti, da ni le v glasbi tako. Analogijo najdemo v govoru. Z največjim navdušenjem me je navdalo spoznanje, da je podobne povezave mogoče zaslediti tudi pri Shakespearu v številnih začetkih besede in istozvočnicah. Oblikovan je celo rak enega stavka. – Tako je nastala tudi retorika kakega Karla Krausa; tudi tu se ustvarjajo povezave, ker s tem omogočajo večjo razumljivost besedila.

Za zaključek navajam star latinski rek:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

(2. marca 1932)

Nauk o harmoniji

Uvod

Vsega, kar je v tej knjigi, sem se naučil od svojih učencev.

Ko sem poučeval, nisem nikoli poskušal učencu "pripovedovati le tisto, kar sem vedel". Še manj tisto, česar on ni vedel. Pa tudi v tem ni bistvo stvari, čeprav sem si bil s tem prisiljen za vsakega učenca izmisliti kaj novega. Vedno sem si prizadeval, da bi mu že pri osnovah pokazal bistvo stvari. Zato zame ni bilo tistih strogih pravil, ki tako skrbno oklepajo učenčev um. Razvezala so se v skupek navodil, ki so za učenca prav toliko obvezujoča kot za učitelja. Če zmore učenec brez njih kaj narediti bolje, naj to stori brez njih. Ampak učitelj mora imeti pogum, da se osramoti. Ne sme se kazati kot kdo, ki je nezmotljiv, ki ve vse in se nikoli ne moti, temveč kot neutrudni iskalec, ki vedno išče in mogoče včasih tudi najde. Zakaj bi hotel biti polbog? Zakaj ne raje cel človek?

Moji učenci me verjetno nikoli niso imeli za nezmotljivega; tak mora biti le "učitelj petja". Zato sem si vedno lahko dovolil, da sem na učni uri rekel kaj, kar sem na naslednji zanikal. Zato sem lahko tvegaj in dajal taka navodila, ki so se pokazala kot napačna, če se jih je učenec držal. Zato pa sem se lahko osredotočil na zadovoljivo korekturo in se domislil tako natančno ustrezajoče formulacije, da je učencu v resnici služila.

Tako je nastala ta knjiga. Iz napak, ki so jih delali moji učenci, ko sem jim dajal nezadostna ali napačna navodila, sem se naučil dajati prava. Da so taka, mi dokazujejo posrečene rešitve, pri tem pa se ne slepim, da sem s tem že rešil problem. Mislim pa, da oboji nismo na slabšem. Če bi jim pripovedoval le to, kar vem, bi vedeli le to in nič več. Mogoče sedaj vedo celo še manj, vendar vedo, za kaj gre: za iskanje!

Upam, da bodo moji učenci iskali! Zakaj vedeli bodo, da človek išče, da bi iskal; da je najti sicer cilj, ki pa prepogosto pomeni konec prizadevanja.

Naš čas išče mnoge stvari, našel pa je predvsem eno: udobje. Vsiljuje se tudi v svet idej in ga dela udobnejšega, kot bi smel biti. Danes si znamo bolj kot kadarkoli olajšati življenje. Človek rešuje probleme, da bi se znebil nelagodja. A kako jih rešuje? In pri tem celo misli, da jih je rešil! Pri tem se lepo kaže, da je prvi pogoj udobja površnost. Lahko je imeti "svetovni nazor", če gledaš le tisto, kar je prijetno, drugemu pa še pogleda ne privoščiš. Drugemu, namreč bistvu. Motivi, iz katerih so ti, svojim zagovornikom lepo ukrojeni svetovni nazori, pa se izkažejo le kot opravičevanje. Zakaj smešno je tole: ljudje našega časa, ki postavljajo nove moralne zakone (še raje pa rušijo stare), ne morejo živeti s krivdo! A udobje ne priganja k samovzgoji, zato se krivda taji ali pa je povzdignjena v vrline. V tem pa se pozornemu opazovalcu kaže prav priznanje krivde kot krivde. Mislec, ki išče, dela drugače. On kaže, da problemi obstajajo in da so nerešeni. Kot Strindberg: "Življenje dela vse

grdo." Ali kot Maeterlinck: "Tri četrtine naših bratov je obsojenih na bedo." Ali kot Weininger in vsi drugi, ki mislijo resno.

Udobje kot svetovni nazor. Čim manj gibanja, nobenega pretresa. Tisti, ki ima rad udobje, ne bo nikdar iskal tam, kjer ni gotovo, da bo kaj našel.

Obstaja neka igrača za potrpežljivost, pri kateri je treba tri kovinske cevke različnega premera, zaprte v stekleni skledici, spraviti eno v drugo. To lahko naredimo z metodičnim poskušanjem. Na ta način traja zelo dolgo. Gre pa tudi drugače: posodico stresamo tako dolgo, da po naključju dosežemo svoj namen. Je to naključje? Videti je tako, a ne verjamem. V tem je neka zakonitost. Namreč da je bilo samo gibanje zmožno doseči, česar preudarnost ni mogla. Kaj ni pri učenju ravno tako? Kaj doseže učitelj z metodo? V najboljšem primeru napredek. Če gre po sreči! Lahko pa gre tudi drugače, tedaj doseže le umsko neokretnost. Ta pa ne prinese ničesar. Zatorej, zakaj ne bi začeli z napredkom? A kaj bo potem z udobjem? Zbežalo bo pred napredkom, da mu ne bi bilo treba začeti z iskanjem.

Eno od obojega je treba narediti. Ni pomembno, ali te napredek prižene k iskanju ali obratno. Le on prinese tisto, kar lahko imenujemo izobrazba. Namreč: izobrazba, izoblikovanje. Učitelj, ki se ne razvname, zato ker govori le tisto, kar ve, napreza tudi svoje učence premalo. Iz njega mora izhajati napredek, svoj radovedni nemir mora prenesti na učence. Le tedaj bodo iskali tudi sami. Tako ne bo razširjal le izobrazbe, in to je dobro. Saj izobrazba danes pomeni vedeži nekaj o vsaki stvari, razumeti pa nobene. A smisel te lepe besede je drugačen. Ker pa zaznamuje danes nekaj zaničevanja vrednega, jo moramo nadomestiti z izobrazba, izoblikovanje.

Tako bo postalo jasno: učiteljeva naloga je predvsem ta, da učenca pošteno pretrese. Ko se tako izzvani odpor poleže, je najverjetneje že vse na svojem mestu.

Ali pa ne bo nikoli!

Napredovanje, ki ga bo učitelj tako dosegel, pa se povrne tudi njemu. V tem smislu sem se vsega, kar je v tej knjigi, naučil od svojih učencev. Zato izkoriščam to priložnost, da se jim zahvalim.

Nekaterim pa se moram zahvaliti tudi v nekem drugem smislu. Tistim, ki so me pri delu podpirali z branjem korektur itd., s svojim strinjanjem, ki mi je bilo v veselje, s svojimi napadi, ki so me spodbujali in opozorili na mnoge pomanjkljivosti: Albanu Bergu (ki je pripravil stvarno kazalo), dr. Karlu Horwitzu, dr. Heinrichu Jalowetzu, Karlu Linkeju, dr. Robertu Neumannu, Josefu Polnauerju, Erwinu Steinu in dr. Antonu von Weberju. O mnogih bo kmalu mogoče slišati tudi ob boljših priložnostih.

Tako se bo to gibanje mogoče nekoč znova vrnilo k meni.

Dunaj, julija 1911

RAZMERJE DO BESEDILA

Razmeroma malo je ljudi, ki lahko čisto glasbeno razumejo, kaj hoče glasba povedati. Prepričanje, da bi moralo glasbeno delo vedno vzbujati kakšne predstave in da v primeru, ko te izostanejo, dela bodisi nismo razumeli ali pa ne velja nič, je tako splošno razširjeno, kot se lahko razširja le kaj teresničnega in banalnega. Česa podobnega ne pričakujemo od nobene umetnosti, ampak se zadovoljujemo z učinkovanjem njenega gradiva, pri čemer seveda snovnost, upodobljeni predmet, v drugih umetnostih ustreza omejeni dojemljivosti duhovno povprečnih ljudi. Ker glasbi kot taki manjka neposredno prepoznavna snovnost, iščejo za njenim učinkovanjem nekateri čisto formalno lepoto, drugi pa poetsko vsebino. Celo Schopenhauer, ki je sprva s čudovitimi mislimi: "Skladatelj razkriva najbolj notranje bistvo sveta in zgovarja najglobljo modrost v jeziku, ki ga njegov razum ne dojema; podobno kot kakšen začaran mesečnik pojasnjuje stvari, o katerih nima buden nobenega pojma," resnično ustvarjalno spregovoril o bistvu glasbe, je zašel, ko je pozneje skušal podrobnosti tega jezika, **ki ga razum ne dojema**, prevesti v naše pojme. Čeprav bi mu moralo biti pri tem jasno, da se s prevodom v pojme, v človeški jezik, katerega abstrakcija je redukcija na spoznavno, izgubi bistveno, jezik sveta, ki bi mu morda morali dopustiti, da ga ne razumemo in ga lahko le čutimo. Kljub temu je njegovo ravnanje upravičeno, saj je vendar njegov namen, da kot filozof s pomočjo pojmov, katerih revščina je preveč očitna, opisuje bistvo sveta, nepregledno bogastvo. Pa tudi Wagner, ki je skušal povprečnejšem posredovati predstavo o tem, kaj je sam kot glasbenik neposredno videl, je pravilno ravnal, ko je Beethovnovim simfonijam podlagal programe.

Tako ravnanje pa postane usodno, kadar preide v splošno rabo. Tedaj se njegov pomen sprevrže v nasprotno – ljudje si prizadevajo, da bi v glasbi prepoznali določeno vsebino in občutke, kot da bi v njej morali biti. Pri Wagnerju pa gre v resnici za to, da postane v glasbi porojen vtis "bistva sveta" in njem rodovitni in sproži prepesnitev v gradivu neke druge umetnosti. Vendar glasba vsebine in občutkov, ki se tako pojavijo v pesnitvi, ni vsebovala, ampak so le golo gradivo, ki ga pesnik uporabi zgolj zato, ker se udi v pesniški umetnosti, povezani s snovnostjo, odreče čistemu, neposrednemu in z ničimer skaljenemu izrekanju.

Glede na to, da je že sedaj ta sposobnost čistega zrenja zelo redka in jo srečamo le pri visoko kultiviranih ljudeh, lahko razumemo, da nekatere težave istim, ki med vsemi prijatelji umetnosti zavzemajo najnižje mesto, onemogočajo pot h glasbenemu užitku in jih privedejo v neprijeten položaj. Ker so namreč naše partiture postale vse težje čitljive, razmeroma redke zvedbe pa tako mimogrede minejo, da lahko pogosto celo najbolj občutljivi in najčistejši poslušalci zaznajo le bežne vtise, to kritiku – ki mora o izvedbah

poročati in jih vrednotiti, a mu večinoma primanjkuje možnosti, da bi si neko partituro neposredno ogledal – onemogoča, da bi svoje delo opravil celo samo s tisto poštenostjo, za katero se morda odloči vsaj takrat, ko mu to ne škodi. Popolnoma nemočen stoji pred glasbenim učinkom, zato raje piše o glasbi, ki se kakorkoli opira na besedilo: o programski glasbi, samospevih, operah itn. To bi mu bilo skoraj mogoče odpustiti, če vidimo, da tudi gledališki kapelnik, od katerega bi si želeli izvedeti kaj o glasbi neke nove opere, skorajda izključno besediči le o scenariju, dramskem dogajanju in igralcih. Odkar so glasbeniki izobraženi in so prepričani, da morajo to dokazovati, s tem da se varujejo enostranskih strokovnjakov, je resnično komaj kaj več glasbenikov, s katerimi se lahko pogovarjamo o glasbi! Wagner, na katerega se radi sklicujemo, pa je izredno veliko pisal o čistem glasbenem; in prepričan sem, da bi brez dvoma postavil na laž vse, kar se je razvilo kot posledica njegovih napak razumljenih prizadevanj.

Zato ni nič drugega kot udoben izhod iz te dileme, če glasbeni kritik o nekem avtorju zapiše, da njegove skladbe niso ustrezale besedam pesnika. "Pomanjkanje prostora", pri katerem vedno zmanjka ravno nekaj prostora za nujno potrebne dokaze, je ob pomanjkanju idej vedno pri roki, tako da umetnika pravzaprav zaradi "pomanjkanja dokazov" spoznamo za krivega. Dokazi takšnih trditev pa, če jih enkrat objavimo, mnogo bolj pričujejo za nasprotno, saj izražajo samo to, kako naj bi napisali glasbo, ki je nihče ne zna – kakršna torej glasba nikakor ne bi smela biti, če naj bi jo napravil umetnik. S tem se srečamo celo v primeru, ko piše kritike skladatelj. Celó če je dober. Kajti v trenutku, ko piše kritike, ni skladatelj: ni **glasbeno navdahnjen**. V trenutku navdihla namreč ne bi opisoval, kako bi bilo treba skladbo napisati, temveč bi jo skomponiral. To velja za tistega, ki to zna – celo hitreje in udobneje, pa še prepričljiveje je.

Dejansko so taka mnenja posledica najbolj banalnih predstav, konvencionalne sheme, po kateri naj bi določeni pesniški vsebini v glasbi pri njunem absolutnem vzporednem poteku nujno ustrezala določena hitrost in jakost tona. Glede na to, da lahko do prav **takega** vzporednega gibanja – če ne celo mnogo **globlje**ga – pride tudi tedaj, ko se navzven zdi obratno – da je torej na primer nežna misel podana s hitro in silovito temo, ker se iz nje organsko razvije naslednje silovito mesto –, je treba tako shemo že zato zavreči, ker je konvencionalna. Meri namreč na to, da bi tudi iz glasbe naredili jezik, ki bi za vsakogar "pesnila in mislila". Njena uporaba pri kritikih pa vodi do pojava, kakršnega sem zasledil v članku "Deklamacijska napaka pri Wagnerju", ki sem ga nekoč nekje prebral. V njem je neki puhloglavec kazal, kako bi skomponiral določena mesta, če ga ne bi Wagner prehitel.

Pred nekaj leti sem se globoko osramotil, ko sem odkril, da nimam pojma, kaj se resnično dogaja v besedilih nekaterih Schubertovih samospevov, ki sem jih dobro poznal. Ko pa sem nato te pesmi prebral, sem ugotovil, da s tem samospevov nisem prav nič bolje razumel in zato nisem bil niti najmanj prisiljen, da bi spremenil svoje razumevanje glasbenega podajanja. Nasprotno: izkazalo se je, da sem, ne da bi pesem poznal, vsebino, resnično vsebino morda še celo globlje dojel, kot pa če bi se oklepal osnovne ravni dejanskega besednega pomena. Še bolj odločilno kot to doživetje je bilo

zame dejstvo, da sem mnogo svojih samospevov, omamljen od začetnega zvoka prvih besed besedila – ne da bi se niti najmanj zmenil za nadaljnji potek poetske vsebine in ne da bi jo v skladateljski omotici sploh skušal dojeti –, dokončal in si šele čez nekaj dni ogledal, kaj naj bi bila prava poetska vsebina mojega samospeva. Pri tem se je nalo v moje največje presenečenje izkazalo, da nisem bil nikoli povsem pravičen do pesnika, ko sem pod vtisom prvega neposrednega stika z začetnim zvokom razvil, kar bi temu začetnemu zvoku celo očitno moralo nujno slediti.

Tako mi je postalo jasno, da velja za umetniško delo isto kot za vsak popoln organizem. Njegova struktura je tako homogena, da se v najmanjši malenkosti razodeva njegovo najbolj resnično, najgloblje bistvo. Če se na kateremkoli mestu človeškega telesa zabodemo, priteče ven vedno isto, vedno kri. Če slišimo en verz pesmi, en takt skladbe, lahko dojamemo celoto. Enako kot zadostujejo beseda, pogled, gesta, hoja, celo barva las, da spoznamo naravo nekega človeka. Schubertove samospeve sem tako s pesnitvami vred popolnoma dojel iz glasbe same, pesmi Stefana Georga pa iz zvoka. In to tako popolno, kot je to z analizo in sintezo komajda mogoče doseči, nikakor pa ne preseči. Vsekakor takšni vtisi največkrat naknadno iščejo svojo dopolnitev v razumevanju in od njega terjajo, da jih pripravi za splošno uporabo, tako da razstavi in uredi, izmeri in pretehta podrobnosti, ki jih lahko vselej izrazimo, da razvozla, kar v celoti sicer uživamo, čeprav nam ni dostopno. Celu umetniško ustvarjanje naredi vsekakor pogosto ta ovinek, preden dospe do pravega koncepta. Vendar se zdi, da so tudi v drugih umetnostih, katerih snovnost je na videz očitnejša, presegli vero v vsemogočnost razuma in zavesti. Ko Karl Kraus pravi, da je jezik mati misli, W. Kandinsky in Oskar Kokoschka pa slikata podobe, katerih snovna zunanja predmetnost je komaj še kaj več kot povod za razvijanje barvne in oblikovne fantazije ter izražanja, ki je bilo doslej lastno samo glasbenikom, so to znamenja za polagoma razširjajoče se spoznanje resničnega bistva umetnosti. In z velikim veseljem prebiram knjigo Kandinskega "O duhovnem v umetnosti", v kateri odstira slikarstvu pot in zbuja upanje, da se bodo tisti, ki sprašujejo po besedilu, po snovnosti, kmalu iztrošili.

Tedaj se bo tudi razjasnilo, kar nam je drugače že bilo jasno. Nihče ne dvomi o tem, da se sme pesnik, ki obravnava neko zgodovinsko snov, gibati z največjo svobodo in da slikar, ki bi danes še želel slikati zgodovinske slike, ni prisiljen tekmovali s profesorjem zgodovine. Moralo bi nas namreč zanimati, kaj nam hoče umetniško delo sporočiti, ne pa to, iz kakšnih pobud je nastalo. Kajti tudi pri vseh skladbah, ki so napisane po pesnitvah, je natančna obnova vsebine za umetniško veljavo enako nebitvena, kot je za portret nepomembno, kako se ujema s predlogo, ko vendar tega po stotih letih nihče več ne more preveriti, umetniški učinek pa še vedno obstaja. Vendar ne zato, ker bi nas nagovarjal neki resnični, namreč upodobljeni človek, kot morda mislijo impresionisti, temveč umetnik, ki se je s portretom izrazil, tisti, ki je videl podobnost portreta v neki višji resničnosti. Če smo to doumeli, potem bomo lahko tudi razumeli, da ima globlje ujemanje med glasbo in besedilom le malo skupnega z zunanjim, ki se kaže v deklamaciji, tempu in tonski jakosti ter stoji na istih stopnji primitivnega posnemanja narave, kot je preslikanje neke

predloge. In navidezno razhajanje na površju je lahko nujno zaradi vzporednega ujemanja na neki višji ravni. Tako je torej ocenjevanje glasbe po besedilu enako nezanesljivo kot ocenjevanje beljakovine po lastnostih ogljika.

O VPRAŠANJU OBLIKE

Nujnosti dozoriijo ob določenem času. Se pravi, da ustvarjajoči *duh* (ki bi ga lahko označili kot abstraktni duh) prodre do duše, pozneje do duš in sproži hrepenenje, notranje stremljenje.

Ko se izpolnijo za dozorevanje neke določene oblike nujni pogoji, dobi hrepenenje, notranje stremljenje moč, da v človekovem duhu ustvari novo vrednost, ki v njem, zavedno ali nezavedno, zaživi.

Od tega trenutka človek poskuša, vede ali nevede, tej novi vrednosti, ki v njem živi, podariti ustrezno materialno obliko.

Duhovna vrednost se poskuša materializirati. Materija, snov je tu shramba, iz katere ustvarjajoči duh, enako kot to stori kuhar, izbira tisto, kar mu je v tem primeru *potrebno*.

To je tisto, kar je pozitivno, ustvarjalno. To je dobro. *Beli oplajajoči žarek, blisk*.

Beli žarek povzroči evolucijo, vzpenjanje. Tako se ustvarjajoči duh skriva za snovjo in v snovi.

Zastrtost duha s snovjo je dostikrat tako močna, da na splošno obstaja le malo ljudi, ki so sposobni skozi snov prepoznati duha. Mnogi ga celo v duhovni obliki ne morejo spoznati. Tako prav danes mnogi zaznavajo duh v religiji, v umetnosti pa ne. Cela obdobja zanikajo duh, ker ga v takih časih človeško oko na splošno ne more prepoznati. Tako je bilo v 19. stoletju in tako je v glavnem še danes.

Ljudje so zaslepljeni.

Črna roka je zastrla njihove oči. Črna roka je roka tistega, ki sovraži. Ta poskuša z vsemi sredstvi zavirati evolucijo, vzpenjanje.

To je tisto, kar je negativno, uničujoče. To je zlo. *Črna roka, prinašajoča smrt*.

Evolucija, premikanje naprej in k višjemu je možno le tedaj, če je pot prosta, se pravi, če na njej ni ovir. To je *zunani pogoj*.

Sila, ki na poti brez ovir pomika ljudski duh naprej in k višjemu, je abstraktni duh. Moramo mu seveda omogočiti, da izzveni, in biti sposobni slišati ga. Klic, poziv morata biti omogočena. *To je notranji pogoj*.

Črna roka nasprotuje evoluciji s tem, da poskuša uničiti oba pogoja.

Njena sredstva so: strah pred prosto poljo, strah pred svobodo (banavzarstvo) in gluhost za duh (otopeli materializem).

Ljudje se zato sovražno obnašajo do vsake nove vrednosti. Poskušajo jo zatreli s posmehom in obrekovanjem. Človeka, ki jim prinaša vrednost, osmešijo in ga predstavijo kot nepoštenega. Novi vrednosti se smelijo in po njej udrihajo.

To je groza pred življenjem.

Vesetje do življenja pa je nezadržna, nenehna zmaga nove vrednosti.

Zmaguje se počasi. Nova vrednost prav polagoma osvaja ljudi. In ko v očeh mnogih postane nedvomna, se iz te vrednosti, ki je bila neobhodna, nujna, gradi stena, ki gleda proti jutru.

Spreminjanje nove vrednosti (sadeža svobode) v okamenelo obliko (v zid proti svobodi) je delo črne roke.

Vsa evolucija, se pravi notranji razvoj in zunanja kultura, sta zatoorej premikanje zapornic, meja.

Meje uničujejo svobodo in s tem uničenjem preprečujejo zaznavanje novega razodetja duha.

Vedno znova se ustvarjajo iz novih vrednosti, ki so podrle stare meje.

Zato je očitno, da najpomembnejša pravzaprav ni nova vrednost sama, temveč duh, ki se v tej vrednosti razodeva. In nadalje, za razodelje je potrebna svoboda.

Absolutnega torej ne kaže iskati v obliki (materializem).

Oblika je vedno zaznamovana s časom, se pravi, da je relativna, saj ni nič več kot trenutno potrebno sredstvo, v katerem se naznanja in zveni današnje razodetje.

Zven je prava duša oblike; duša zaživi le s pomočjo zvena in *učinkuje* od znotraj navzven.

Oblika je zunanji izraz notranje vsebine.

Oblike zato ni treba povzdigovati v božanstvo. Zanj si kaže prizadevati le tako dolgo, dokler jo rabimo kot izrazno sredstvo za notranji zven, in nič dlje. Zato bi bilo zgrešeno *eno samo* obliko imeti za edino zveličavno.

Zadnjo trditev je treba pravilno razumeti. Za vsakega umetnika (se pravi ustvarjajočega umetnika in ne tistega, ki se »na nekoga naslanja«) je njegovo izrazno sredstvo (= oblika) najboljši; zanj namreč na najustrežnejši način uteleša tisto, kar si prizadeva izpovedati. Od tod pa dostikrat napačno posledično sodijo, da je, ali pa naj bi bilo, isto izrazno sredstvo najboljši tudi za drugega umetnika.

Glede na to, da je oblika izraz vsebine in je vsebina pri različnih umetnikih različna, postane jasno, da mora *sočasno obstajati mnogo različnih oblik*, ki so *enako dobre*.

Potreba ustvarja obliko. Ribe, ki živijo v velikih globinah, nimajo oces. Slon ima rilec. Kameleon spreminja svojo barvo itn.

Enako se v obliki zrcali duh posameznega umetnika. V obliko je vtisnjen pečat osebnosti.

Osebnosti seveda ne smemo razumeti kot nekoga, ki stoji zunaj časa in prostora. Podvržena je do določene mere času (epohi), prostoru (narodu).

Enako kot naj bi vsak posamezni umetnik oznanjal svojo besedo, tako se oznava tudi narod, torej tudi narod, kateremu ta umetnik pripada. Ta povezava se zrcali v obliki in jo označujemo kot *nacionalno* v delu.

Končno, tudi vsak čas ima svojo posebno nalogo in se lahko razodene prek nje. Zrcaljenje tega časovnega spoznavamo kot *slog* v delu.

Vse tri prvine pečata so v delu nepogrešljive. Skrbeti za njihov obstoj ni le odveč, temveč tudi škodljivo; nasilno ravnanje ljudi tu lahko povzroči le ponarejanje, začasno prevaró.

Samoumevno pa je po drugi strani tudi to, da je enako odveč in škodljivo, če hočemo uveljaviti le eno od treh prvin. Tako kot si danes mnogi prizadevajo za nacionalno in drugi za slog, so še pred kratkim častili kult osebnosti (kult individualnega).

Abstraktni duh se, kot smo uvodoma dejali, najprej polasti posameznega človekovega duha, pozneje začne obvladovati vse večje število ljudi. V tem trenutku se nekateri umetniki podvržejo duhu časa, ki jih sili k izboru določenih, medsebojno sorodnih oblik, ki so si tudi na zunaj podobne.

Ta trenutek imenujemo *gibanje*.

Gibanje je popolnoma upravičeno in je za skupino umetnikov enako nepogrešljivo, kot je za enega umetnika nepogrešljiva posamezna oblika.

In, enako kot taka oblika ne more biti za posameznika edino zveličavna, tudi oblika, ki jo zastopa skupina, ni edino možna. Za vsako skupino je njena oblika najboljša, ker najbolje uteleša tisto, kar skupina hoče izpovedati. To pa ne pomeni, da je (ali naj bi bila) najustreznejša za vsakogar. Tudi tu naj bi veljala popolna svoboda, vsaka oblika ima svojo veljavo, vsako naj bi imeli za pravilno (= umetniško), če je notranji izraz notranje vsebine. Če se obnašamo drugače, ne pomagamo več svobodnemu duhu (belemu žarku), temveč okameneli zapornici (črni roki).

Tako tudi tu prihajamo do enakega izida, kot smo ga že ugotovili: najpomembnejša na splošno ni oblika (materija), temveč vsebina (duh).

Oblika torej lahko učinkuje prijetno, neprijetno, lahko je videti lepa, grda, skladna, neskladna, spretna, nerodna, pretanjena, groba itn., pa vendar je ne sprejemamo ali zavržemo niti zaradi lastnosti, ki jih imamo za pozitivne, niti zaradi tistih, ki jih občutimo kot negativne. Vsi ti pojmi so namreč povsem relativni; to nam pove že prvi pogled na neskončno izmenično vrsto nam že znanih oblik.

Prav tako je relativna oblika sama. Kot tako jo je treba ocenjevati in dojemati. Do dela moramo imeti naslednji odnos: oblika učinkuje na dušo in prek oblike vsebina (duh, notranji zven). Sicer bi relativno postavili za absolutno.

V vsakdanjem življenju ne bomo našli človeka, ki bi zapustil vlak v Regensburgu, če je namenjen v Berlin. V duhovnem življenju pa je izstopanje v Regensburgu dokaj običajna stvar. Marsikdaj celo strojevodja noče nadaljevati vožnje in vsi potniki izstopijo v Regensburgu. Koliko je bilo tistih, ki so iskali Boga, ustavili pa so se pri izrezbarjeni figuri! Koliko je tistih, ki so iskali umetnost, obviseli pa so pri obliki, ki jo je umetnik potreboval, pa naj si bo to Giotto, Rafael, Dürer ali van Gogh!

Naj končno ugotovimo: največjega pomena ni to, ali je oblika osebna, nacionalna, slogovno neoporečna, ali ustreza glavnim tokovom sodobnikov ali pa ne, je sorodna mnogim ali redkim drugim oblikam ali pa tudi ne, enkratna je ali ne, itn.; najpomembnejše pri vprašanju oblike je: ali je oblika zrasla iz notranje nujnosti ali ne.³

Obstoj oblike v času in prostoru moramo prav tako razlagati iz notranje nujnosti časa in prostora.

³ To pomeni, da ne smemo iz forme narediti uniformo. Umetnine niso vojaki. Daje: ista oblika je lahko pri istem umetniku enkrat najboljša, drugič najslabša. V prvem primeru je zrasla na podlagi notranje nujnosti, v drugem – na podlagi zunanje potrebe: iz častitljivosti in lakomnosti.

Zato bo končno možno značilnosti in obeležja časa in naroda izluščili iz dela in ju shematsko predstaviti.

Čimdalje je obdobje, se pravi: čimvečja so (kvalitativno in kvantitativno) prizadevanja za duhovno, toliko številnejše bodo po eni strani oblike in toliko krepkejša celotna strujanja (gibanja skupin) bomo opazili, kar je samo po sebi jasno.

V današnji umetnosti ugotavljamo značilnosti velikega duhovnega obdobja, ki so ga napovedali in se danes naznanja v prvih začetnih stadijih. In sicer:

1. velika *svoboda*, ki se marsikom zdi neskončna in nam omogoča

2. slišati *duha*,

3. ki se nam v stvareh posebno *silovito* razkriva,

4. duha, ki se bo polagoma polastil in se že polasča vseh *področij duha* kot orodij in bo

5. na vsakem področju, torej tudi v plastični umetnosti (posebej v slikarstvu), ustvaril mnoga posamična ter skupinska *izrazna sredstva* (oblike) in

6. kateremu je danes na voljo vsa zaloga, se pravi, da lahko kot element oblike uporabi *vso snov*, od »najbolj trdne« do tiste, ki obstaja le dvodimenzionalno (-abstraktno).

Ad 1. Svoboda se izkazuje v prizadevanju za osvoboditev od tistih oblik, ki so že dosegle svoj cilj, se pravi od starih oblik in v prizadevanju za ustvarjanje novih, neskončno raznovrstnih oblik.

Ad 2. Spontano iskanje skrajnih meja izraznih sredstev današnje dobe (izraznih sredstev osebnosti, naroda, časa) pomeni, po drugi strani, podrejanje (narekuje ga duh časa) navidezno nebrzdani svobodi in določanje smeri, v kateri naj bi to iskanje potekalo. Kebrček, ki pod kozarcem teka v vseh smereh, je prepričan, da ima neomejeno svobodo. Toda ko z določene razdalje naleti na steklo: vidi naprej, a tja ne more. Šele pomikanje kozarca mu omogoča osvojiti nadaljnji, širši prostor. Njegovo končno gibanje določa usmerjajoča roka. Tudi naša doba, ki se ima za popolnoma svobodno, bo naletela na določene meje, ki pa bodo »jutri« premaknjene.

Ad 3. Navidezno nebrzdana svoboda in poseganje duha izhajata iz dejstva, da začenjamo v vsaki stvari čutiti duh, *notranji zven*. Ta rojevajoča se sposobnost hkrati postaja zreli sadež navidezno nebrzdane svobode in posegajočega duha.

Ad 4. Na tem mestu ne moremo precizirati nakazanih učinkov na vseh drugih področjih duha. Vsakomur pa bi moralo biti samo po sebi jasno, da se bo slej ali prej sodelovanje svobode in duha reflektiralo vsepovsod.⁴

Ad 5. V likovni umetnosti, posebej v slikarstvu, zasledimo danes pozornost zbujajoče bogastvo oblik. Delno gre za oblike posameznih velikih osebnosti, delno pa za oblike, ki so za seboj potegnile cele skupine umetnikov v močni in opredeljeni struji.

Kljub veliki raznolikosti teh oblik bomo z lahkoto prepoznali skupna stremjenja. Prav v množičnem gibanju danes prepoznavamo vsezajemajoči duh oblike. Zato je dovolj, če rečemo: *vse je dovoljeno*. Kar je danes dovoljeno, se ne da preseči. Kar je danes prepovedano, pa se neomajno ustavi, obliči.

⁴ Bolj natančno sem (o vprašanje razložil) v spisu »O duhovnem v umetnosti« (Založba R. Piper & Co., München).

Ne bi si smeli postavljati mej, saj so tako in tako zastavljene. To velja ne le za pošiljatelja (umetnika), temveč tudi za sprejemnika (gledalca). Slednji naj bi brez strahu, da ga bodo speljali na stranpoti, sledil umetniku. Človek se še fizično ne more gibati naravnost (po stezah na polju in v gozdu!), kaj šele duhovno. Prav na duhovnih poteh je pogosto ravna pot dolga pot, saj je napačna, in tista, ki se zdi napačna, je dostikrat prava.

«Občutenje», o katerem glasno govorimo, bo prej ali slej pravilno vodilo tako umetnika kot gledalca. Strahopetno vztrajanje pri *eni sami* obliki na koncu neizogibno pripelje v slepo ulico, odprto občutenje pa v svobodo. Prvo je posledica materije. Drugo – duha: duh ustvarja obliko in prehaja na naslednje.

Ad 6. Oko, usmerjeno na eno točko (naj bo ta oblika ali pa vsebina), nima pregleda nad veliko površino. Nepazljivo oko, ki bega po površju, vidi celo površino ali njen del, vendar obvisi na zunanjih razlikah in se izgublja v nasprotjih. Razlog za ta nasprotja je videti v različnosti sredstev, ki si jih današnji duh na videz na slepo srečo izbira iz shrambe sredstev. Današnje stanje v slikarstvu mnogi imenujejo »anarhija«. Z istim pojmom tu in tam označujejo tudi že današnje stanje v glasbi. Pri tem napačno mislijo na nenačrtno prekucništvo in nered. Anarhija je načrtnost in red, ki ju ne ustvarja zunanje in na koncu neuspešno nasilje, temveč *občutek za dobro*. Torej so tudi tu postavljene meje, vendar gre za *notranje* meje, ki naj bi nadomestile zunanje. Poleg tega se meje vedno pomikajo, s čimer nastaja vse večja svoboda, ki utira svobodno pot za nadaljnja razodetja.

Današnja umetnost, ki jo je v tem smislu pravilno označiti kot anarhistično, ne odseva samo že osvojenega stališča, temveč uteleša tudi duhovno, ki je kot materializirana moč dozorelo do razodetja.

Oblike utelešenja, ki jih je duh potegnil ven iz snovne shrambe, bi z lahkoto uredili med dvema poloma.

Ta dva pola sta:

1. velika abstrakcija,
2. velika realitika.

Dva pola odpirata *dve poti*, ki končno peljeta proti *enemu cilju*.

Med obema poloma so številne kombinacije različnih zvez abstraktnega z realnim.

Oba elementa sta v umetnosti vedno obstajala; označevali so ju kot »čisto umetniško« in »predmetno«. Prvo se je izražalo v drugem, drugo pa je služilo prvemu. Na različne načine sta lovila ravnotežje, očitno iščoč vrhunec idealnega – absolutno ravnovesje.

Zdi se, da v tem ravnovesju danes ne vidimo več idealnega cilja, da je izginil vzvod, ki drži skledici tehcnice v ravnovesju in da imata obe namen obstajati ločeno, kot medsebojno neodvisni enoti. Tudi v tem razbitju idealne tehcnice vidijo »anarhistično«. Očitno je umetnost pripravljena prenehati s prijetnim dopolnjevanjem abstraktnega s predmetnim in obratno.

Po eni strani je abstraktno ostalo brez prijetne podpore v predmetnem, tako da se gledalcu zdi, da lebdi v zraku. Pravijo: umetnost izgublja tla pod nogami. Po drugi strani pa je predmetno ostalo brez privlačne idealizacije v abstraktnem (»umetniški« element), tako da se gledalec počuti prikovanega ob tla. Pravijo: umetnost izgublja ideal.

Očitki rastejo iz nezadostno razvitega občutenja. Oblike smo navajeni posveliti največjo pozornost. Odtod izhaja način gledanja, opazovanja umetnine, se pravi; držimo se oblike ravnovesja, ki smo je vajeni, vendar so to zaslepljujoče sile, ki svobodnemu občutenju preprečujejo pot.

Omenjena velika *realistika*, ki se šele poraja, pomeni prizadevanje za izgon zunanjeumetniškega iz slike in za utelešanje vsebine dela s pomočjo preprostega («neumetniškega») reproduciranja enostavnega trdega predmeta. Če tako razumemo in na sliki fiksiramo zunanjo lupino predmeta in hkrati črtamo običajno vsiljivo lepoto, bomo zagotovo razkrili notranje zvenenje stvari. Duša predmeta namreč najmočnejše zveni prav skozi to lupino, ob reduciranju «umetniškega» na minimum, ker nas dopadljiva lepota ne more več zamotiti.⁵

Vse to je možno zato, ker nenehno napredujemo proti cilju: slišati ves svet, tak, kot je, ne pa v olupševalni interpretaciji.

*«Umetniško», pomanjšano do minimuma, moramo prepoznati kot abstraktno, ki učinkuje z največjo močjo.*⁶

Veliko nasprotje tej realistiki je velika abstrakcija, ki jo označuje prizadevanje za navidezno popolno izključitev predmetnega (realnega) in za utelešanje vsebine dela v «nematerialnih» oblikah. Tako dojeti in na sliki fiksirano abstraktno življenje predmetnih oblik, reduciranih na minimum, in s tem očitna prevlada abstraktnih enot najbolj gotovo razkrivata notranji zven slike. Tako kot se v realistiki notranji zven okrepi, ko črtamo abstraktno, tako se tudi v abstrakciji okrepi s črtanjem realnega. V prvem primeru je zven dušila privlačna lepota, ki smo je vajeni, v drugem primeru pa zunanji predmet, na katerega smo se prav tako vajeni opirati.

Za «razumevanje» abstraktnih slik je nujna ista osvoboditev kot pri realistiki, se pravi, da bi v tem primeru morali biti zmožni slišati ves svet, tak, kakršen je, brez predmetne interpretacije. Tu niso pomembne abstrahirane ali abstraktne oblike kot take (linije, plohe, lise itn.), temveč le njihov notranji zven, njihovo življenje. Enako kot pri realistiki ni pomemben predmet sam ali njegova zunanja lupina, temveč notranji zven, življenje.

*V abstrakciji bi morali na minimum zreducirano »predmetno« prepoznati in dojeti kot realno, ki ima najmočnejši učinek.*⁷

Končno: če pri veliki realistiki realno dojemamo kot opazno veliko in abstraktno kot opazno majhno, pri veliki abstrakciji pa se razmerje zdi obratno, potem sta konec koncev, kar zadeva cilje, oba pola medsebojno enaka. Med antipodoma bi torej lahko postavili znak enakosti:

⁵ Duh je že absorbiral vsebino lepote, ki smo je vajeni, in v njej ne najde več hrane. Oblika take lepote ponuja lenemu fizičnemu očesu običajno užitek. Učinek dela zatiči v področju telesnega. Duhovno doživljanje postane nemogoče. Lepo je tako moč, ki nas ne približuje duhu, temveč nas od njega oddaljuje.

⁶ Kvantitativno zmanjšanje abstraktnega je torej enako kvalitativnem zvečanju abstraktnega. Dotaknili smo se enega bistvenih zakonov: zunanje zvečanje enega izraznega sredstva povzroči v določenih okoliščinah zmanjšanje njegove notranje moči. Tu je 2 plus 1 manj kot 2 minus 1. Isti zakon se seveda razkiva tudi v najdrobnejših oblikah: barvna lisa marsikdaj izgubi intenziteto in hkrati učinek, če jo povečamo in stopnjujemo debelino namaza. Posebej močna barvna razkiblanost dostikrat nastane prav z zadržanostjo v tem oziru: boleč zvok lahko dosežemo z neposredno sladkobnostjo barve itn. V vsem se izkazuje zakon nasprotja in njegove posledice. Skratka: *prava oblika nastaja iz kombinacije občutenja in znanosti*. Naj se spet spomnimo kuharja: Tudi tu nastane dobra telesna hrana iz kombinacije dobrega recepta (v katerem je vse točno zabeleženo v funtih in gramih) in usmerjajočega občutenja. Pomembna značilnost našega časa je napredovanje in prediranje znanosti: umetnostna veda palagoma zavzema mesto, ki ji pripada. To je »generalbas« prihodnosti, ki ga čaka še neskončna spreminjiva in razvojna pot!

⁷ Na nasprotnem polu torej najdemo isti. Že omenjeni zakon, po katerem je kvantitativno porinjanje stvari kvalitativno povečevanje.

realistika = abstrakcija

abstrakcija = realiteta

Maksimalna različnost v zunanjem postane maksimalna enakost v notranjem.

Nekaj zgledov nas bo predstavilo s področja refleksije v področje oprijemljivega. Vzemimo katerokoli črko pričujoče vrstice: če jo bo bralec gledal s posebnim pogledom, se pravi ne kot običajni znak dela besede, temveč najprej kot *stvar*, potem bo v tem znaku – razen praktično-smotrne abstraktne oblike, ki jo je človek ustvaril in je stalna oznaka določenega glasu – videl še drugo, telesno obliko, ki samostojno zapiše določen zunanji in notranji vtis, se pravi neodvisno od pravkar omenjene abstraktne oblike. V tem smislu je črka sestavljena iz:

1. glavnega lika = celotnega znaka, ki ga je, ob približnem označevanju, možno videti kot »vesel«, »žalosten«, »padajoč«, »trmast«, »bahaški« itn.
2. ali pa je črka sestavljena iz posamičnih, tako ali drugače upognjenih linij, ki prav tako vsakič zapišejo določen notranji vtis, se pravi, da so enako »vesele«, »žalostne« itn.

Takoj ko je bralec zaznal oba elementa, se v njem poraja občutenje, ki ga sproža črka kot *bitje z notranjim življenjem*.

Ne želim slišati ugovora, da črka deluje na enega človeka tako, na drugega drugače. To je stranskega pomena in razumljivo. Na splošno, vsaka stvar deluje na različne ljudi tako ali drugače. Vidimo samo, da je črka sestavljena iz dveh elementov, ki končno izražata *en* zven. Posamezne linije drugega elementa so lahko »vesele«, vendar je celotni vtis (element 1) lahko »žalosten« itd. Nekateri gibi drugega elementa so organski deli prvega. Podobne konstrukcije in podobna podrejanja posameznih elementov *enemu* zvenu opazujemo v vsakem samospevu, klavirski skladbi, v vsaki simfoniji. Popolnoma iste pojave najdemo v risbi, skici, sliki. V njih se razkrivajo zakonitosti konstrukcije. Trenutno je za nas pomembno le to, da črka deluje. Kot rečeno je učinek dvojni:

1. črka je smotni znak;
2. učinkuje najprej kot oblika ter pozneje samostojno in povsem neodvisno kot notranji zven te oblike.

Za nas je pomembno, da si ta dva učinka ne nasprotujeta; prvi je zunanji, drugi pa ima notranji smisel.

Iz tega lahko ugotovimo, da se: *zunanji učinek lahko razlikuje od notranjega*, ki ga povzroča *notranji zven*, kar je *eno najmočnejših* in *najglobljih izraznih sredstev* v vsaki kompoziciji.⁸

Vzemimo še en zgled. V tej isti knjigi opazimo pomišljaj. Če ga postavimo na pravo mesto – kakor sem sam storil – je to linija s praktično-smotnim pomenom. Če to drobno linijo podaljšamo in jo vendarle pustimo na pravem mestu: smisel linije bo ostal, enako njen pomen, vendar bo znak zaradi nenavadnosti podaljšave dobil posebno obarvanost. Bralec sprašuje, zakaj je linija tako dolga in ali morda dolžina nima kakega praktično-smotnega namena. Postavimo zdaj to linijo na napačno mesto (tako kot – sem pravkar

⁸ Tukaj se ne morem globlje spuščati v te velike probleme. Bralec naj se le dalje še pogloblja v ta vprašanja in se bo samo od sebe bo izkazalo, kako so, denimo, ti zadnji zaključki močnejši, skrivnostni, neskončno privlačni.

storil). Praktično-smotrni pomen se je izgubil, ne najdemo ga več, prizvok vprašanja je zelo zrasel. Mislimo, da gre za tiskarsko napako, se pravi da je praktično-smotno deformirano, iznakaženo. Slednje zveni negativno. Postavimo zdaj isto linijo na prazno stran; dolgo in zavito. Zgled je zelo podoben prejšnjemu, vendar mislimo na pravilno praktično-smotno, vse dokler upamo, da dobimo razlago. Pozneje, če razlage ne najdemo, preide v negativno.

Vendar vse dokler ta ali ona linija ostane v knjigi, ne moremo dokončno izključiti praktično-smotnega.

Zdaj pa postavimo podobno linijo v okolje, v katerem lahko popolnoma izključimo praktično-smotno. Denimo na platno. Dokler opazovalec (zdaj ne gre več za bralca) linijo na platno vidi kot sredstvo za razmejitev predmeta, ima še vedno vtis praktično-smotnega. Toda v trenutku, ko se zave, da je imel praktični predmet na sliki večinoma slučajnostno in ne čisto slikarsko vlogo in da je včasih imela linija izključno slikarski pomen,⁹ – v tem trenutku je duša opazovalca zrela za sprejem in občutenje *čisto notranjega zvena* te linije.

Ali je s tem predmet, stvar, pregnana s slike?

Ne. Linija je, kot smo videli, stvar, ki ima praktično-smotrni smisel, enako kot stol, vodnjak, nož, knjiga itn. V zadnjem zgledu je uporabljena kot čisto slikarsko sredstvo, brez drugih platí, ki jih lahko ima – se pravi v svojem čistem notranjem zvenu. Če je torej na sliki linija osvobodjena cilja (označevanja neke stvari) in sama deluje kot stvar, tedaj njen notranji zven ni oslabil zaradi stranske vloge in ima svojo polno notranjo moč.

Tako prihajamo do posledične ugotovitve, da se čista abstrakcija poslužuje tudi stvari, ki imajo svoj materialni obstoj, enako kot čista realitika. Tako lahko med največjo negacijo predmetnega in njegovo največjo potrditvijo postavimo znak enakosti. Opravičuje ga isti cilj v obeh primerih: utelešenje istega notranjega zvena.

Iz tega sledi, da je načeloma *brez pomena, ali umetnik uporablja realno ali pa abstraktno obliko. Ker sta obe obliki v bistvu isti*. Izbor moramo prepustiti umetniku, ki mora najbolje vedeti, s katerim sredstvom lahko najbolj čisto materializira vsebino svoje umetnosti.

Abstraktno povedano: *načeloma vprašanje oblike ne obstaja*.

Dejansko: če bi načelno vprašanje oblike obstajalo, bi nanj tudi morali biti zmožni odgovoriti. In bi vsak, ki pozna odgovor, lahko ustvarjal umetniška dela. Se pravi, da v tistem trenutku umetnost ne bi več eksistirala. Praktično povedano: vprašanje oblike se spremeni v vprašanje: katero obliko naj uporabim, da bi izrazil svoje notranje doživetje? Odgovor je za določen, posamezen primer vedno znanstveno natančen, absoluten in za vse ostale primere relativen. To pomeni, da je lahko oblika, ki je za določen primer najboljša, v drugem primeru najslabša; vse je odvisno od notranje nujnosti, ki edina odloča o pravilnosti oblike. Oblika ima lahko pomen za širši krog ljudi le tedaj, če notranja nujnost, pod pritiskom časa in prostora, izbere posamezne medsebojno sorodne oblike. Ta izbor seveda ne spremeni relativnega

⁹ Van Gogh je posebitno močno delal z linijo kot tako, pri tem pa z njo ni imel namena označevati predmetnega.

pomena oblike, ker je, tudi v tem primeru pravilna oblika, v mnogih drugih primerih lahko napačna. Vsa pravila, ki jih je umetnost že odkrila in jih pozneje še bo ter katerim zgodovinarji umetnosti posvečajo preveliko pozornost, niso nikakršna splošna pravila: ne pripeljejo do umetnosti. Če poznam mizarjeva pravila, bom vedno lahko izdelal mizo. Kdor pa pozna domnevna slikarjeva pravila, ne sme biti prepričan, da zmore ustvariti umetnino.

Domnevna pravila, ki bodo v slikarstvu kmalu pripeljala do »generalbasa«, niso nič drugega kot zavest o globljem učinkovanju posameznih sredstev in njihovega kombiniranja. Nikoli pa ne bodo obstajala pravila, ki bi lahko predpisala, kako bomo prav v določenem primeru dosegli zanj potrebno učinkovanje oblike in sestavljanje posameznih sredstev.

Praktični izid: *nikoli ne smemo verjeti teoretiku (zgodovinarju umetnosti, kritiku itn.), če trdi, da je v nekem delu odkril pač neko objektivno napako.*

In dalje: *edino*, kar teoretik po pravici lahko trdi, je, da te ali one uporabe sredstev doslej še ni poznal. Teoretiki, ki na podlagi analize že znanih oblik grajajo ali hvalijo neko delo, so najbolj škodljivi zavajalci, ki postavljajo med delom in naivnim opazovalcem zid.

Iz tega zornega kota (ki je pogosto žal edini možen) je *umetnostni kritik najslabši sovražnik umetnosti.*

Idealni umetnostni kritik torej ni tisti, ki bi iskal in odkrival v delu »napake«, ¹⁰ »zablode«, »neznanje«, »izposoje« itd., temveč tisti, ki bi *poskusil občutiti*, kako ta ali ona oblika v svojem notranjem bistvu učinkuje ter bi nato svoje celotno doživetje zgovorno prenesel publiki.

Seveda bi za to kritik potreboval dušo pesnika, ki mora objektivno zaznati, da bi lahko svoje občutenje subjektivno utelesil. Se pravi, da bi moral imeti ustvarjalno moč. Dejansko pa so kritiki dostikrat ponesrečeni umetniki, neuspešni zaradi pomanjkanja ustvarjalne moči in se zato čutijo poklicane usmerjevati tujo ustvarjalno moč.

Vprašanje oblike dostikrat umetnosti povzroča škodo tudi zato, ker nenadarjeni ljudje (ljudje, ki nimajo nobenega *notranjega* nagnjenja do umetnosti) uporabljajo tuje oblike, pretvarjajo se, da ustvarjajo umetniška dela, in s tem povzročajo zmedo. Pri tej temi moram biti natančen. Uporabiti tujo obliko pomeni pri kritiki, občinstvu, dostikrat tudi pri umetnikih, zagrešiti zločin, prevaro. To dejansko drži le, če »umetnik« tuje oblike uporablja brez notranje nujnosti in s tem ustvarja medlo, mrtvo delo, ki je delo le na videz. Če pa umetnik poseže po tej ali oni »tuji« obliki, da bi z njeno pomočjo izrazil svoje notranje vzgibe in doživetja, torej ustrezno notranji resnici, tedaj je njegova pravica uporabiti vsako obliko, ki je *notranje potrebna* oblike, pa naj bo to uporaben predmet, nebesno telo ali oblika, ki jo je že kak drugi umetnik na umetniški način materializiral.

Celo to vprašanje »posnemanja« ¹¹ še zdaleč nima pomena, ki mu ga kritika pripisuje. ¹² Živo ostane. Mrtvo izgine.

¹⁰ Npr. »anatomske napake«, »skrivljenosti« in podobno, ali pozneje zagrešile do nastopajočega »generalbasa«.
¹¹ Vsak umetnik ve, kako domiselna je kritika na tem področju. Kritiki namreč ve, da lahko glede na to temo neokaznovano izreče tudi najbolj blazne trditve. Pred kratkim je napr. nekdo Črnko Eugena Kahlerja, dobro naturalistično atelejsko študijo, primerjal z ... Gauguinom. Edini razlog za tako primerjavo je bila lahko črna polt modela (glej *Münchener Neueste Nachrichten*, 12. oktober 1911) itd. itd.

¹² Zaradi vladajočega precejevanja tega vprašanja je umetnik neokaznovan diskreditiran.

Dejansko: čim dlje v preteklost usmerjamo svoj pogled, toliko manj bomo našli ponaredb in navideznih umetnin, ki to niso. Na skrivnostni način so izginile. Ostanajo le pristne umetnine, se pravi tiste, ki v telesu (obliki) vsebujejo dušo (vsebino).

Bralec, ki na svoji mizi pogleda katerikoli predmet, pa naj si bo le ogorek cigare, bo takoj opazil ta dva, različno učinkujoča pola. Izluščila se bosta kjerkoli in kadarkoli, na cesti, v cerkvi, v nebesih, vodi, v hlevu ali v gozdu, in povsod bo notranje zvenenje neodvisno od zunanjega smisla.

Ves svet zveni. Svet je kozmos duhovno delujočih bitij. Je živ duh mrtve materije.

Če iz samostojnega učinkovanja notranjega zvena izpeljemo ugotovitev, ki jo tu potrebujemo, bomo videli, da notranje zvenenje pridobi moč, če odstranimo zunanji praktično-smotni učinek, ki ga duši. Tako lahko pojasnimo izrazito delovanje kake otroške risbe na neprizadetega, netradicionalnega opazovalca. Vse praktično-smotno je otroku tuje, saj vsako stvar gleda z neobremenjenimi očmi in njegova sposobnost sprejeti stvar tako, kot je, je še neskaljena. Praktično-smotno bo šele pozneje spoznaval prek mnogih, dostikrat žalostnih izkušenj. Tako se v vsaki otroški risbi notranje zvenenje predmeta razkriva samo od sebe. Odrasli, posebno učitelji, poskušajo otroku to praktično-smotno vriniti in presoajo njegovo risbo prav iz tega površnega zornega kota: »Tvoj človek ne more hoditi, ker ima le eno nogo.«, »Na tvojem stolu se ne da sedeti, ker je poševen,« itd.¹³ Otrok se le nasmeje. Moral pa bi jokati.

Razen izbrisati zunanje je nadarjen otrok sposoben preostalo notranje obleči v obliko, v kateri bo to najmočnejše prišlo do izraza in bo torej učinkovalo (ali kot radi govorijo, »spregovorilo«!).

Vsaka oblika je večstranska. Vsakokrat v njej odkrivamo nove, druge posrečene lastnosti. Poudaril bi zdaj le eno, trenutno za nas pomembno plat dobre otroške risbe: kompozicijsko. Pada v oči, kako otrok nezavedno, sam po sebi, zna uporabiti oba prej omenjena dela črke, se pravi 1. *celotni lik*, ki je dostikrat natančen in tu in tam prehaja v shematično, ter 2. *posamične oblike*, ki se vežejo v večjo formo, kot posamične pa imajo vsaka svoje lastno življenje (tako npr. *Arabci* Lydie Wieber). Tu prihaja do izraza otrokova nezavedna, enormna moč, ki njegovo delo postavi v isto raven (dostikrat celo mnogo višje!) z delom odraslega.¹⁴

Vsakemu žarenju sledi ohladitev. Vsak zgodnji brst pričaka grozeč mraz. Za vsak mladi talent je tu akademija. Ne gre za tragične besede, gre za žalostna dejstva. Akademija je najzanesljivejše sredstvo za uničenje opisanih otrokovih moči. Celo velik, močan talent akademija v tem smislu bolj ali manj zavira. Na stoline manj nadarjenih propade. Akademsko izobraženega, srednje nadarjenega človeka zaznamuje to, da je obvladal praktično-smotno, izgubil pa je sposobnost slišati notranji zven. Tak človek naredi »korektno« risbo, ki je mrtva.

¹³ Kot po navadi, učimo tiste, ki bi nas lahko poučevali. In potem se čudimo, ko se iz nadarjenih otrok nič ne razvili.

¹⁴ Ta skupljiva lastnost kompozicijske oblike kaže »ljudska umetnost«. (Glej npr. voljno sliko v času kuge v cerkvi v Murnau.)

Če karkoli naslika človek, ki nima nobene umetniške izobrazbe, se pravi, da je brez objektivnih umetnostnih vedenj, nikoli ne nastane prazni videz. Gre za primer učinkovanja notranje moči, na katero vpliva le *splošno* poznavanje praktično-smotrnega.

Ker pa to *splošno* lahko le omejeno aplicira, bo tudi pri njem (v manjši meri kot pri otroku, pa vendarle izdatno) vse zunanje izničeno, notranji zven pa bo pridobil moč: nastalo bo ne nekaj mrtvega, temveč živo.

Kristus je dejal: pustite majhne k meni, ker njihovo je nebeško kraljestvo.

Umetnik, ki je vse življenje v marsičem podoben otroku, se dostikrat lažje kot kdo drug prebije do notranjega zvena. V tem pogledu je posebej zanimivo gledati, kako skladatelj Arnold Schönberg preprosto in vešče uporablja slikarska sredstva. Praviloma ga zanima le ta notranji zven. Nobene pozornosti ne posveča okrasom in sladokusnemu preobilju, pa vendar »najrevnejša« oblika pri njem postane najbogatejša (glej njegov avtoportret).

Tu so korenine nove velike realistike. Popolnoma in izključno enostavno podana zunanja lupina stvari že pomeni izločitev stvari iz praktično-smotrnega in zvenenje notranjega. Henri Rousseau, ki velja za očeta te realistike, nam je s preprosto in prepričljivo gesto pokazal pot.

Henri Rousseau je odprl pot novim vidikom preprostosti. Ta stran njegove večstranske nadarjenosti nam je v tem trenutku najbolj pomembna.

Predmeti oz. predmet (s svojimi sestavnimi deli) morajo biti povezani, Zveza je lahko opazno harmonična ali opazno disharmonična. Ritmika je lahko shematizirana ali pa zabrisana.

Današnja nezadržna potreba po razkrivanju čisto kompozicijskega, po odkrivanju bodočih zakonov naše velike epohe je tista moč, ki prisiljuje umetnike, da na različnih poteh stremijo k istemu cilju.

Povsem naravno je, da se človek v takih primerih obrne na najpravičnejše in hkrati najabstraknejše. V različnih umetnostnih obdobjih so tako imeli trikotnik za osnovo konstrukcije. Dostikrat so ga uporabljali kot enakostraničnega in je tako do veljave prišlo tudi število, se pravi popolnoma abstraktni element trikotnika. V današnjem iskanju abstraktnih razmerij ima številka posebej veliko vlogo. Vsaka številčna formula je hladna kot ledeni vrh gore in (kot popolna pravilnost) trda kot marmorni blok. Hladna je in trda kot vsaka nujnost. Poskus, da bi s formulo izrazili kompozicijsko, je temelj nastanka t. i. kubizma. »Matematična« konstrukcija je oblika, ki včasih mora pripeljati do zadnje stopnje izničenja materialne povezanosti delov ene stvari in tja ob konsekvantni uporabi tudi prispe. (Glej npr. Picassa.)

Skraini cilj je tudi na tej poti ustvariti sliko, ki bo zaživela in postala bitje s pomočjo lastnih, shematsko konstruiranih organov. Če bi na splošno lahko tej poti kaj očitali, potem to ne bi bilo *nič drugega* kot preskromna uporaba števil. Vse lahko predstavimo s pomočjo matematične formule ali enostavno kot številko. Vendar obstajajo različne številke: 1 in 0,333 ... sta enakovredni bitji, enako živi in zveneči notranjosti. Zakaj naj bi se zadovoljili z 1? Zakaj bi morali izključiti 0,333 ...? S tem v zvezi se zastavlja vprašanje: zakaj bi morali z *izključno* rabo trikotnikov in podobnih geometrijskih form in teles zožiti umetniški izraz? Naj ponovimo, da so kompozicijska prizadevanja »kubistov« v neposredni zvezi z nujnostjo ustvariti čisto slikarska bitja, ki spregovorijo po

eni strani v predmetnem in skozi predmetno ter po drugi strani s pomočjo različnih kombinacij z bolj ali manj zvenečim predmetom končno prehajajo v čisto abstrakcijo.

Med čisto abstraktno in čisto realno kompozicijo obstajajo možnosti kombiniranja abstraktnih in realnih elementov na isti sliki. Reprodukcijske v tej knjigi kažejo, kako velike in raznovrstne so možnosti kombiniranja, kako v vseh primerih življenje lahko močno pulzira v delu in kako svobodno naj bi se obnašali do vprašanja oblike.

Kombinacije abstraktnega s predmetnim, izbor med neskončnimi abstraktnimi oblikami in predmetnim gradivom, se pravi izbor posameznih sredstev na obeh področjih je prepuščen intimni umetnikovi želji. Danes prepovedana ali zaničevana oblika, ki je navidezno ob strani in zunaj velike struje, samo čaka na svojega mojstra. Ni mrtva, zapadla je le v neko vrsto letargije. Ko dozori vsebina, duh, ki se lahko razodene le v tej navidez mrtvi obliki, ko odbije ura njegove materializacije, bo vstopil v to obliko in prek nje spregovoril.

Predvsem nestrokovnjak naj pred delom ne bi stal z vprašanjem: »Česa umetnik *ni* podal?«, ali drugače povedano: »Kako si umetnik dovoli spregledati *moje* želje?« Vprašal naj bi raje: »Kaj je umetnik podal?« ali: »Katero *svojih* intimnih želja je umetnik tu uresničil?« Prepričan sem, da bo prišel tudi čas, ko kritik svoje naloge ne bo videl v iskanju negativnega, napačnega, temveč bo iskal in posredoval pozitivno, pravilno. Ena »najbolj pomembnih« skrbi današnje kritike v odnosu do abstraktnosti je skrb, kako naj bi v njej razlikovali napačno od pravilnega, se pravi predvsem vprašanje, kako naj tu odkrijemo negativno. Obnašanje do umetnine naj bi se razlikovalo od obnašanja do konja, ki ga imamo namen kupiti: pri konju pokrije izrazita negativna lastnost vse pozitivne in jim odvzame vrednost. Pri umetnini je razmerje obratno: izrazita pozitivna lastnost prekrije vse negativne in jim podari vrednost.

Ko bodo enkrat upoštevali to preprosto misel, bodo principialno-absolutna vprašanja s področja oblike odveč, vprašanje oblike bo dobilo relativno vrednost; med drugim bo umetniku samemu prepuščen izbor oblike, ki je potrebna njemu in njegovemu delu.

Ob zaključku tega bežnega razmisleka o vprašanju oblike bi rad še enkrat opozoril na nekatere zglede konstrukcij v tej knjigi. Od mnogih plati življenja del sem namreč prisiljen poudariti le nekatere in se popolnoma odpovedati vsem drugim raznoterim lastnostim, ki opredeljujejo ne le delo, ampak tudi dušo umetnika.

Dve sliki Henri Matissa kažeta, da »ritmična« kompozicija (»Ples«) notranje živi in zato tudi drugače zveni kot kompozicija, v kateri so deli navidezno neritmično sestavljeni (»Glasba«). Primerjava je najboljši dokaz, da jasna shema ni edino zveličavna.

Močno abstraktno zvenenje telesne forme ne zahteva popolnega izničenja predmetnega. Da tudi tu ne obstajajo splošno veljavna pravila, vidimo na Marcovi sliki (»Bik«). Predmet lahko torej popolnoma zadrži svoj zunanji in notranji zven, ob tem pa se njegovi posamezni deli lahko spremenijo v

samostojno zveneče abstraktne oblike in tako sprožijo skupni abstraktni glavni zven.

Münterjevo tihožitje kaže, da neenakomerno in neuravnoteženo prestavljanje predmeta na eni isti sliki ni le neškodljivo, temveč ob pravilni uporabi doseže močan zapleteni notranji zven. Akord, ki navzven učinkuje disharmonično, je v tem primeru tvorec notranjega harmoničnega učinkovanja.

Le dve Falconnierjevi sliki sta zelo poučen zgled: podobni »reliefni« oblik na teh slikah dosežeta s pomočjo razdelitve »teže« dva diametralno nasprotna notranja učinka. »Abondance« zveni kot skoraj tragično preobložena. »Paysage lacustre« pa spominja na jasno, prosodno pesem.

Če se je bralec teh vrstic sposoben začasno znebiti svojih želja, svojih misli in čustev ter nato počasi lista knjigo, prehajajoč z votivne slike do Delaunaya, in dalje od Cézanna do ruske ljudske risbe, od maske do Picassa, od slike na steklu do Kubina itd., bo njegova duša doživela številne vibracije in bo vstopila v področje umetnosti. Tu poslej ne bo našel škandaloznih pomanjkljivosti in napak, ki spravljajo v nejevoljo; namesto minusa bo duševno dosegel plus. Vibracije in z njimi sproženi plus pomenijo obogatitev duše, ki je ne dosežemo z nobenim drugim sredstvom, samo z umetnostjo.

Pozneje se lahko bralec spusti z umetnikom v objektivne obravnave in znanstvene analize. Spoznal bo, da vsi navedeni zgledi ubogajo notranji glas – kompozicijo in da vsi stojijo na notranji osnovi – na konstrukciji.

Notranja vsebina dela ne more pripadati ne enemu ne drugemu od obeh pojavov oz. procesov, ki danes (samo danes? ali danes posebej opazno?) vsrkata vase in razkrojita vsa stranska dogajanja.

Ta dva procesa sta:

1. razkroj brezdušno-materialnega življenja 19. stoletja, se pravi pad materialnega, ki so ga nekoč imeli za edino trdno oporo, razpad in razpršitev posameznih delov;
2. grajenje duševno-duhovnega življenja 20. stoletja, ki ga sodoživljamo in se že sedaj manifestira in uteleša v močnih, izrazitih in določenih oblikah.

Oba procesa sta dve plati »današnjega gibanja«.

Arogantno bi bilo kvalificirati dosežene pojave ali celo ugotavljati končni cilj tega gibanja; tak poskus bi bil takoj okrutno kaznovan z izgubo svobode.

Večkrat smo že dejali, da naj bi si prizadevali ne samo za omejitve, temveč za osvoboditev. Ničesar naj bi ne zavračali brez *napornih* poskusov odkriti živo. Bolje je smrt imeti za življenje kot pa življenje za smrt. Četudi samo enkrat edinkrat. Samo na osvobojenem mestu lahko speš nekaj *zraste*. Svobodnjak se želi obogatiti s vsem in pustiti, da nanj učinkuje življenje vsakega bitja – pa naj bo to le ogorela vžigalica.

Samo prek svobode lahko sprejmemo *prihajajoče*.

Ne bomo stali ob strani kot suho drevo, pod katerim je Kristus zagledal že pripravljeno sekiro.

SVOBODNA GLASBA

Teze svobodne glasbe

Glasba narave – svetloba, grom, žvižganje vetra, žuborenje vode, ptičje petje – je svobodna pri izbiri tonov. Slavec ne prepeva le po notah sedanje glasbe, temveč po vseh, ki so mu prijetne.

Svobodna glasba se ravna po istih naravnih zakonih kot glasba in vsa umetnost narave.

Umetnika svobodne glasbe ne omejujejo, kot tudi slavčka ne, toni in poltoni. Uporablja tudi četrtnone in osminotone ter glasbo s prosto izbiro tonov.

To ne more kaliti niti iskanja temeljnega značaja niti moliti enostavnosti, kakor tudi ne obvezuje k fotografskemu beleženju življenja, saj, nasprotno, ravno olajša stilizacijo.

Najprej uvedemo četrtnone. (Uporabljali so jih že v antiki kot »enharmonski način«, ko so v človeku še močno živeli prvotni instinkti. Do danes so se ohranili v stari hinduistični glasbi.)

Prednost svobodne glasbe

Nov užitek ob nenavadnem sestavljanju tonov.

Nove harmonije z novimi akordi.

Nove disonance z novimi razrešitvami.

Nove melodije.

Izbor možnih akordov in melodij je izredno povečan.

Stopnjuje se moč glasbene lirike, kar je bistveno, saj je glasba predvsem lirika. Svobodna glasba obeta večjo možnost učinkovanja na poslušalca in sproža pri njem duševna vznburjenja.

Pretanjeno sestavljanje in spreminjanje tonov močno učinkuje na človekovo dušo.

Stopnjujejo se tudi predstavitvene zmožnosti glasbe. Reproduciramo lahko glas ljubljenega človeka, slavčково petje, posnemamo lahko šumenje listja, nežni in viharni šum morja. Popolnejše zmoremo predstaviti vzgibe človekove duše.

Olajšana sta študiranje in raba barvite glasbe.

Pridobili smo enostavno močno sredstvo za vajo in razvoj ušesa. Za učečega se so take vaje naravnost nujne.

Razkriva se nam vrsta doslej neznanih pojavov: *tesne, ožje povezave tonov in procesi tesnih povezovanj.*

Te povezave sosednjih tonov lestvic, med katerimi je razmik le četrtnon ali še manj, lahko poimenujemo tesne disonance; te kažejo posebne lastnosti, ki jih navadne disonance ne poznajo.

Tesno povezani toni sprožajo pri človeku povsem nenavadna občutenja. Vibriranje tesno povezanih tonov večinoma učinkuje mikavno.

Pri takih procesih so velikega pomena neenakomerni nastopi tonov, njihova interferenca, ki je podobna svetlobnim interferencam.

Vibriranje tesno povezanih tonov, njihovo premikanje in njihova raznolika igra nam omogočajo, da lažje kot pri navadni glasbi predstavimo svetlobo, barve in vse, kar je živo. Z njimi lažje dosežemo tudi lirski razpoloženja.

S tesnimi, ožjimi povezavami tonov ustvarjamo tudi glasbene slike, ki jih sestavljajo posebne barvne površine, ki se, podobno kot v slikarstvu, zlivajo in združujejo v tekoče harmonije.

Glasba svobodnih tonov

V glasbi je možen velik napredek, če umetnik sploh ni vezan na note, temveč lahko izkorišča poljubne medprostore, npr. tretjino ali celo trinajstino tona.

Taka glasba dopušča navdihu popolno svobodo in ima že našteje prednosti naravne glasbe: zmore predstaviti subjektivna doživetja, sočasno pa zbuditi tudi lirična razpoloženja in izzvati strasti ter priklicati iluzije narave.

Praktična uresničitev svobodne glasbe

Poslušalci:

Mnogi so napačnega mnenja, da je že četrtnone težko razlikovati oz. zaznati. Izkušnja kaže, da vsi poslušalci zlahka zaznavajo četrtnone.

Osmintonov ne zmorejo zaznati vsi poslušalci. Vtis, ki ga ti zapuščajo, pa je zato močnejši, saj na pol zaznana in nerazumljiva občutenja močno učinkujejo na človekovo dušo.

Izvedba:

Izvedba svobodne glasbe je zelo enostavna. Enako kot skladbe s četrtnoni lahko izvedemo tudi improvizacije s svobodnimi, drugače deljenimi toni pri petju, igri na kontrabasu, violončelu ali nekaterih pihalnih instrumentih, brez kakršnekoli spremembe ali drugačnega uglasčevanja.

Harfo lahko uglasimo na četrtnone in na druge poljubne dele tonov. Najbolje je uporabiti *kromatično* harfo.

Kitari, citram, balalajki itn. moramo dodati še prečke.

Enako lahko uglasimo klavir, le število oktav bo s tem zmanjšano in ris klaviature tedaj izgubi svoj pomen. Temu se lahko izognemo tako, da namestimo dve etaži, dve ravni strun in klaviatur.

Tudi druge instrumente lahko deloma zlahka uporabimo ali pa prilagodimo.

Za preučevanje pojavov svobodne glasbe bi bilo najenostavnejše uporabljati kupice ali pa kozarce, ki smo jih do različnih nivojev napolnili z vodo.

Doma zlahka pripravimo ksilofone.

Notni sistem ostane skoraj brez sprememb. Sprva je dovolj dodati le oznake za četrtrtone.

Improvizacije z uporabo svobodnih tonov lahko za zdaj zapišemo na gramofonske plošče.

Poleg tega jih lahko reproduciramo v obliki risbe z vzpenjajočimi se in padajočimi linijami.

Namesto številnih besed bi bilo morda najbolje, če bi preprosto rekel: "Trdno in neomajno verjamem, da je bil Gustav Mahler eden največjih ljudi in umetnikov." Obstajata pač samo dve možnosti za prepričevanje, da je kdo umetnik. Prva in najboljša je, da predstavimo njegovo delo, druga, h kateri sem sam prisiljen, pa je, da svojo vero v to delo prenesemo na druge.

Človek je malenkosten! Pravzaprav bi morali trdno zaupati, da se naša vera neposredno prenaša. Tako močno bi nas morala vžgati gorečnost do predmeta našega češčenja, da bi moral vsakdo, ki bi se nam približal, z nami zažareti, vžgan z istim žarom bi svetil z istim ognjem, ki je tudi nam svet. Tako svetlo bi moral v nas goreti ta ogenj, da bi postali prozorni, da bi njegov sij seval navzven in osvetlil tudi tiste, ki so dotlej hodili v temi. Apostol, ki ne žari, pridiga krivi nauk. Komur zbledi svetniški sij, ne nosi v sebi podobe božjega. Kajti apostol ne razsvetljuje sam sebe, temveč ga razsvetljuje luč, ki predira skozi zagrinjalo telesa. Luč pa je milostljiva in mu privošči, da je videti, kot da sam žari. Mi, ki smo navdušeni, bi morali zaupati, da bodo drugi z nami občutili ta žar, da bodo videli, kako sveti naša luč. Častili bodo tisto, kar mi obožujemo. Tudi če ne bomo mi za to nič storili.

Človek pa je malenkosten! Ne verjamemo dovolj v veliko, celoto, ampak hočemo neizpodbitne podrobnosti.

Ne prepuščamo se intuiciji, ki nam ponuja celovite vtise o stvareh, v katerih so vsebovane tudi vse posameznosti in ustrezna razmerja, temveč hočemo spoznati, kako te posameznosti tvorijo tisti celotni vtis. Mislimo, da razumemo, kaj je naravno, vendar je čudež skrajno naraven, naravno pa je skrajno čudežno. Bolj natančno ko opazujemo, bolj skrivnostne se nam zdijo najbolj preproste stvari. Mnenja smo, da natančneje vidimo, če analiziramo, če opazujemo vsak del zase. Ko pa smo dele razstavili, jih največkrat ne moremo več znova natančno sestaviti in izgubili smo tisto, kar smo prej že imeli: celoto z vsemi podrobnostmi in njeno dušo.

Dal vam bom primer, ki je znan vsakomur, ki se dovolj strogo opazuje. Natančno se spominjam, da sem bil, ko sem prvič slišal Mahlerjevo *II. simfonijo*, posebno na določenih mestih prevzet od razburjenja, ki se je prav telesno izražalo v močnem bitju srca. Kljub temu, ko sem odhajal s koncerta, nisem opustil tega, da bi slišano preveril s tistimi zahtevami, ki so mi bile kot glasbeniku znane in ki morajo, kot vendar verjamemo, brez dvoma določati neko umetnino. Kajti pozabil sem najpomembnejše dejstvo, namreč to, da je name delo napravilo nezasišan vtis, ko me je pač nehoteno povsem prevzelo. Saj vendar umetnina ne more višje učinkovati kot s tem, da na poslušalca tako prenese gibanje, ki je njenega ustvarjalca prešinjalo, da tudi ta v njem buči in divja. Saj sem bil vendar prevzet, nadvse prevzet.

Razumevanje je nejeverno; ne zaupa čutnemu in še manj nadčutnemu. Če smo ganjeni, menimo, da je bilo mnogo tudi neumetniških sredstev, ki so takšno ganjenost vzbudili; pri tem se spomnimo, da nihče ne more v življenju videti nečesa tragičnega, ne da bi bil od tega silno prevzet; spomnimo se na grozljivke, katerih učinku se nihče ne more izogniti; da obstajajo višja in nižja sredstva, umetniška in neumetniška. Da so taka sredstva realistična, drastična – kot na primer prizor mučenja v *Tosci* –, ki neposredno učinkujejo in bi jih umetnik ne smel uporabiti, ker so prepoceni, vsakomur dostopna. In pozabimo, da v glasbi in še posebej v simfoniji prav teh realističnih sredstev vendar nikoli ne potrebujemo, saj je glasba vedno nestvarna. V glasbi nikoli nikogar zares krivično ne usmrtijo ali mučijo, nikoli ni dogajanja, ki bi samo na sebi lahko vzbudilo sočutje, saj je dogajanje le glasbeno. In samo kadar to, ki zmore samo govoriti, samo kadar ta menjava visokih in nizkih tonov, hitrih in počasnih ritmov, glasnih in tihih sozvočij govori iz najbolj nestvarnega, da obstaja, nas gane najvišje sočutje. Kdor je kdaj izkusil tak čisti učinek, ostane nem nasproti vsemu drugemu. Popolnoma izključeno jo, da bi glasbeno ganjenost razlagali kot sad nepoštenih sredstev, kajti glasbena sredstva so nestvarna, nepoštena pa je samo resničnost!

Kdor je ganjen, se tudi – če je znal svojo umetniško-moralno kulturo postaviti na visoko raven, če je torej zaupal samemu sebi in verjel v svojo kulturo – ni nujno ukvarjal z vprašanjem, ali so bila sredstva umetniška. In kdor ni ganjen, pač tudi ni nujno nalašč. Lahko bi mu vendar zadoščalo, da ga ni ganilo ali celo odbilo! Čemu torej še številne nadute besede? Zato: vsak bi rad za vsako ceno svoje mnenje spravil v sklad z mnenjem drugega, in kjer to ne gre, želi doseči prednost dobro utemeljenega in čvrsto utrjenega posebnega položaja. Strankarske delitve samo deloma povzročajo razlike v mnenjih, mnogo bolj so posledica razlik v njihovih utemeljitvah; razdor vodijo do neskončnosti. Vseeno ni gotovo, ali je tisto, kar imenujem rdeče, v oči nekoga drugega zares isto, kar je v mojem očesu. Pa vendar se pri tem lažje zedinimo, tako da ni nobenega dvoma, kaj je rdeče in kaj zeleno. Gotovo pa pride takoj do prepira, ko poskušamo utemeljiti, zakaj je to rdeče in ono zeleno. Preprosta čutna dejstva: "vidim, kar se imenuje rdeče" ali "čutim, da sem ganjen ali da nisem ganjen", more z lahkoto ugotoviti vsakdo, ki je dovolj razumen. In morali bi imeti pogum, da bi svojo ne-ganjenost imeli za nekaj tako samoumevnega, vendar brez pomena za objekt, kot to mora storiti nekdo, ki je gluhi, a vendar ne more tajiti zvoka, ali nekdo, ki je barvno slep, pa vendar ne more tajiti barv.

Umetnina obstaja, tudi če nikogar ne gane. In odveč je poskus, da bi utemeljili svoje občutje, saj se s tem uveljavlja le značilnost subjekta, nikoli pa ne objekta: opazovalec je barvno slep, poslušalec gluhi, uživalec umetnosti je bil za sprejem umetniškega vtisa neubran, neprimeren (morda le začasno, morda trajno).

Kako pa je mogoče, da nekdo, ki si z najboljšimi željami prizadeva, da bi razumel, pride do tako napačnih sodb, kljub temu da je neki vtis imel? Tu in tam najdemo mesta, ki komu niso všeč; melodijo, ki jo ima kdo za banalno, ki se zdi komu neizvirna; postop, ki ga kdo ne razume, za katerega je kdo mnenja, da pozna boljšo rešitev; vodenje glasov, ki je vsem videti vredno zasmehovanja, a je dotlej veljalo za pogoj dobrega vodenja glasov. To je

glasbenik, strokovnjak, ki tudi sam kaj zna (ali pa tudi ne!) in zmeraj natančno ve, če je sploh kaj treba narediti, kako bi to moralo biti storjeno. Odpustiti velja, da se kdo tak čuti upravičenega, da godrnja nad podrobnostmi. Saj vendar vsi godrnjamo nad deli največjih mojstrov. Skorajda vsakdo, ki bi prejel naročilo, naj bolje ustvari svet kot ljubi Bog, bi se brez premisleka obvezal. Vse, česar ne razumemo, imamo za zmoto, vse, kar nam je nadležno, za zmoto njegovega stvarnika. In ne pomislimo, da bi bilo edino ustrezno, če smisla ne razumemo, da molčimo, spoštljivo molčimo. In se čudimo, brezmejno čudimo.

Toda, kot rečeno, malenkostni smo: samo zato, ker ne moremo pregledati in uzreti veličine, celote, se ukvarjamo z njenimi podrobnostmi in tudi tu odpovemo, v kazen za naše prenagljeno vedenje. V celoti odpovemo. Povsod tam, kjer skuša človeški razum iz božanskih del abstrahirati zakone, po katerih so sestavljena, povsod tam se izkaže, da spoznavamo le zakone, ki zaznamujejo naše mišljenjske, spoznavne in predstavnne zmožnosti. Gibljemo se v krogu. Vidimo in spoznavamo vedno le sebe, vedno kvečjemu naše lastno bistvo, kadarkoli domnevamo, da smo opisali bistvo stvari zunaj nas. In po teh zakonih, ki so kvečjemu zakoni naših mišljenjskih zmožnosti, sodimo ustvarjalčevo delo! Na podlagi takih zakonov presojava dela velikih umetnikov!

Morda ni bilo nikoli težje kot danes pravilno umestiti umetnika. Precenjevanje in podcenjevanje sta bila komaj kdaj prej tako nujna izsledka umetniškega delovanja. In nikoli ni bilo za javnost težje razlikovati med resnično velikimi in med tistimi, ki so zapisani pozabi. Nešteti ustvarjajo. Vsi ne morejo biti geniji. Nekaj vzorov vsi drugi posnemajo. Kadar pa hoče mnogo posnemovalcev ostati vsaj malo "konkurenčnih", morajo hitro izvedeti za najnovejšo znamko, ki ima tržno vrednost. Za to skrbijo izdajatelji, tisk in reklame, ki dosežejo, da nihče, ki ustvari kaj novega, ne ostane dolgo sam. Neutrudno marljivi, ki je danes uspešen na vseh področjih, za katera bi potreboval samo talent, se udeležuje tudi tukaj in povzroča, da svojega časa ne izražajo samo posamezni velikani, temveč tudi številni majhni. Pravi velikani so vendar morali stalno bežati iz sedanjosti v prihodnost, vendar sedanjost ni nikoli tako v popolnosti potrebovala posrednikov kot danes. Vendar naj bo razdalja še tako velika, vseeno jo želijo premostiti, tako da zase zahtevajo celo prihodnost. Nihče noče več pisati le za današnji dan, kajti komaj še lahko današnji dan komu pritrdi. Obstajajo samo geniji, njim pa pripada tudi prihodnost. Kako se lahko človek v tem znajde? Kako naj človek spozna, kdo je resnično velik, ko se povprečje dobrega tako širi, da človek zaradi širine pozabi na višino. Zares govorimo preveč o Alpah in premalo o Mont Blancu.

Skoraj bi lahko odpustili, da tu občinstvo odpove. Vedno namreč obstajajo mnogi, ki svojo potrebo po tem, kar ustreza našemu času, zadovoljijo v mnogo pristopnejši obliki, kot je tista, ki že pripada prihodnosti. Danes je lahko biti moderen, ne da bi se trudil za najboljše. Med modernisti je danes tako širok izbor, da je izraz časa dostopen celo za "najbolj razvijen okus in tudi za manj premožne v vseh odtenkih in za vse cene". Kdo bi se pri tem še posebej napejal? Kdo bi se trudil, da bi našel pravega? Zadoljuje, da je skladatelj moderen. Morda je celo hipermoderen, kar vzbuja zanimanje. Ima program,

načela, okus, Ve, za kaj gre. Ve za vse kritične klišeje. Natančno pozna gibanja, ki obstajajo celo v umetnosti; da, lahko bi skoraj vnaprej določil probleme in metode, s katerimi se bo morala umetnost v prihodnosti ukvarjati. Začuden sem le, da ni še nihče prišel do tega, da bi skombiniral vse te možnosti in sestavil vodič po prihodnosti.

To je nenamerno delovanje, ki ga je Wagner dosegel, ko je v svarilo prenatrženim ustvaril Beckmesserja. Vsi poznajo to dolžnost in skoraj vsi jo ubogajo in današnji Beckmesserji bi jo morali obdržati, če naj bi postali "bolj dobrasrčni". To pa je samo po sebi umevno zlobna prevara.

Kajti:

dobro je in ostane dobro in mu moramo zato slediti. In slabo je in ostaja slabo in ga moramo zato razkriti. In glasno povelečevana dobrasrčnost današnjih Beckmesserjev je morda prej širokosrčnost. Mene pa spominja na mehčanje možganov. Izgubili so namreč vsako oporo in vse ovire, saj niti enkrat ne opazijo, da so še bolj ozkosrčni kot tisti, ki vsaj hvalijo, kar "teče po njihovih pravilih".

Sicer ne bi mogli ravno, ko gre za nekoga resnično velikega, privleči na dan vedno znova stare fraze. - Na primer: Mahler je ustvaril izredno obsežna dela. Vsakdo čuti ali verjame, da bo s tem rečeno nekaj posebno visokega in velikega. Kateri plehki obrabljeni rek je bližje nekemu dobrasrčnežu kot ta: prizadeva si za najvišje, a nima moči, da bi dosegel, kar želi? In kdo tako govori? Tisti kritiki, ki so ravno svojo dobrasrčnost položili na srce splošnemu interesu. Malo dobremu prav tako kot povsem slabemu. Kajti stanovsko vprašanje je, da so složni v glavnih stvareh! - Ta stavek pa je eden od tistih nepremišljenih klišejev, ki jih moramo sovražiti še zlasti zato, ker jih lahko uporabimo skoraj brez izjeme za tiste, ki se jim še najmanj prilagajo. Majhni pri tem čisto dobro vozijo. Vendar, brž ko je o nekom rečeno, da si prizadeva za najvišje itn., takoj vern, da si za to bodisi ni prizadeval ali pa da je to tudi dosegel! - To je vendar nekakšna zanesljivost.

V čem sicer pogrešamo tisto veličino, za katero naj bi si Mahler zamen prizadeval? V obsežnosti del in v neki okoliščini, ki se mi zdi stranskega pomena v primerjavi s tem, kar je resnično prizadevanje umetnika: v snovnem, v tekstovnih podlagah posameznih stavkov njegovih simfonij: Mahler je govoril o smrti, o vstajenju, o usodi, komponiral je *Fausta*. In to naj bi bilo največje. Vendar je skoraj vsak glasbenik prejšnjih obdobij komponiral cerkveno glasbo, se ukvarjal z Bogom, torej še z višjim, in si je smel mirno prizadevati za to največje, ne da bi presojali njegovo delo s tem merilom. Nasprotno, če je kaj velikega postaviti se v senco najvišje snovi, bi morali to od umetnika ravno terjati. In resnično obstaja za umetnika samo eno največje, za katero si prizadeva: *izraziti se*. Če to uspe, potem je uspelo največ, kar umetniku lahko uspe. V primerjavi s tem je vse ostalo majhno, kajti v tem je obseženo vse ostalo: smrt, vstajenje, *Faust*, usoda itd. Vendar tudi najmanjši in vendar ne najbolj nepomembni razlogi: duševna in duhovna stanja, ki umirijo nemirne ljudi. Samo za to, da bi se izrazil, si je prizadeval tudi Mahler. In da mu je to uspelo, ne more dvomiti nihče, ki more vsaj malo razumeti, kako edinstvena je ta glasba ostala, čeprav so posnemovalci tako čvrsto zadaj, da bi posneli vse, s čimer bi mogli osvojiti trg. Vse to, da ni posnemovalcev teh simfonij, ki bi

mogli biti vsaj malo podobni svojemu zgledu, da se zdi, da te glasbe ni mogoče posnemati tako kot vsega, kar zna samo eden, je dokaz za to, da je Mahler znal tisto največ, kar lahko umetnik zna: izraziti se! Da je izrazil samo sebe in ne smrt, usodo in *Fausta*. Kajti to bi lahko napisali tudi drugi skladatelji. Da je izrazil samo to, kar neodvisno od sloga in okraševanja predstavlja njega, njega samega, in kar zato ostalim ni mogoče, ker skušajo samo posnemati slog. Vendar se zdi, da tudi ta slog sam na doslej neprisoten skrivnosten način onemogoča posnemanje. Morda zato, ker je tukaj prvič način izražanja tako neločljivo povezan s stvarjo, na katero meri, da je tu tisto, kar se sicer zdi samo kot simptom zunanje forme, hkrati material in konstrukcija.

Ukvarjal se bom z nekaterimi pripombami na račun Mahlerjevih del. Predvsem gre za dva očitka: njegova sentimentalnost in banalnost njegovih tem. Mahler je zaradi njiju precej trpel. Prvega se skoraj ne da ubraniti, drugega pa sploh ne. Pomislimo: umetnik popolnoma pošteno piše, ne da bi spremenil eno samo noto ali temo drugače, kot mu narekuje njegova izrazna potreba, njegov občutek. Če bi želel, če bi želel omehčati banalnosti, bi to z lahkoto storil. Najbolj zanikrni notni pisun, ki v svojih notah vidi več kot v svoji notranjosti, more v nekaj potezih s peresom iz banalne teme "narediti" nekaj zanimivega. In največ zanimivih tem nastane tako. (Podobno kot more vsak slikar omehčati kičasto miniaturo, tako da slika prav tako kičasto s širokimi potezami.) In sedaj pomislimo: prav ta najbolj prefinjeni, duhovno privzdignjeni človek, o katerem smo slišali najgloblje misli, prav ta naj ne bi znal napisati nebanalnih tem ali jih vsaj toliko časa spreminjati, dokler ne bi bile več videti banalne!

Mislim, da preprosto tega ni opazil. In sicer iz enega samega razloga: *ker namreč niso banalne*.

Na tem mestu moram priznati: tudi meni so se sprva zdele Mahlerjeve teme banalne. Zdi se mi pomembno priznati, da sem bil Savel, preden sem postal Pavel, ker lahko izhajam iz tega, da mi tista "drobna razločevanja", na katera so določeni nasprotniki tako ponosni, niso bila tuja, *ampak so mi tuja šele sedaj*, odkar me je vse bolj naraščajoči vtis, ki ga imam o lepoti in sijaju Mahlerjevega dela, privedel do spoznanja, da takih sodb ne porajajo drobna razločevanja, temveč nasprotno, najbolj grobo pomanjkanje zmožnosti razločevanja. Mahlerjeve teme sem imel za banalne, čeprav je celotno delo vselej napravilo name sijajen vtis. Danes tega pri najslabši volji ne morem več. Pomislimo samo: če bi bili resnično banalni, bi vas imel danes za še bolj banalne kot prej. Kajti banalen pomeni kmetavzarski in označuje nekaj, kar sodi v nizko kulturo, nekulturo. V nižavah kulture pa ne najdemo absolutno slabega ali napačnega, temveč tisto, kar je bilo nekoč pravo, kar je preseženo, preživeto, nič-več-pravo. Kmet se ne vede slabo, temveč zastarelo, tako kot bi se višje stoječi, ko ne bi poznali boljšega. Banalno je torej zaostajanje v običajih in naziranjih, ki so bili nekdanji običaji in naziranja višje stoječih; ni banalno od vsega začetka, temveč je šele banalno postalo, ko ga je izpodrinila naslednja boljša navada. Vendar ne more več dvigniti – ko je enkrat banalno, mora banalno ostati. In če sedaj ugotovim, da danes teh tem ne morem več imeti za banalne, potem tudi nikoli niso mogle biti; kajti banalna misel, misel torej, ki se mi zdi zastarela, obrabljena, bi se mi pri bližnjem

spoznavanju zdeli še vedno banalna, zastarela, obrabljena. Nikoli pa ne vzvišena. Če pa sedaj odkrijem, kot se je meni pripetilo, pri tej misli, pogostejše ko jo opazujem, svežino, novo lepoto, vzvišenost, potem ni mogoč dvom: misel ni banalna. Ni nekaj, kar bi že davno odpravili in česar sploh ne bi mogli napačno razumeti, temveč nekaj, kar svojega najglobljega bistva še dolgo ni popolnoma razkrilo, ker je pregloboko, da bi lahko zaznali kaj več kot zgolj zunanjo pojavnost. In zares, to se ni zgodilo samo Mahlerju. Tudi vsi drugi veliki skladatelji so morali dovoliti, da so jim očitali banalnosti. Spomnim naj samo na Wagnerja in Brahmsa. Mislim, da ponuja ta sprememba mojih občutkov boljše merilo kot pa sodba pri prvem poslušanju, ki jo ima vsakdo hitro pri roki, ko kje naleti na kaj, česar dejansko ne razume.

Še bolj nemočen kot pred očitkom banalnosti je umetnik pred očitkom sentimentalnosti. Proti prvemu bi se lahko Mahler – v tem ko bi, prisiljen, da bi se osamozavestil, to na pol priznal – skliceval na to, da ni treba gledati teme, temveč na to, kaj iz nje nastane. Tega bi mu ne bilo treba. Pa vendar je bilo to mnenje tako splošno, da je bil prisiljen verjeti, da sam nima prav. Končno so to trdili najboljši glasbeniki in ostali najslabši ljudje! Vendar proti drugemu, proti očitku sentimentalnosti, ni obrambe. Tako gotovo zadane kot beseda kič. Vsakdo, ki mu je všeč pravzaprav samo kič, more tako najbolj resnemu in najbolj pomembnemu, tistemu, ki se najbolj silovito odvrča od privlačnega, ki vendar tvori pravo bistvo kiča, zadati zahrbtnen udarec, s katerim ga poniža in oropa notranje gotovosti. Danes tudi drugače udrihajo čez pomembna umetniška dela kot prej. Prej so umetniku očitali, da ničesar ne zna; danes je osnova za grajo, če kaj znaš. Uglajenost, ki je bila prej zaželena, je danes pomanjkljivost, ker je kičasta. Da, danes se slika pač široko! Vsi slikajo široko, in kdor široko ne slika, je kičast. Kdor pa je brez humorja, ali površen, junaško veličasten ali grško veder, je sentimental. Prav sreča je, da morala Indijanaric še ni postala vzor našega umetniškega naziranja. Sicer imajo estetiki razen grške vedrine za nesentimentalno samo še neobčutljivost za bolečino Indijancev.

Pri tem: kaj je pravi občutek? To je vendar vprašanje občutkov! Odgovorimo lahko samo z občutkom! Kateri občutek ima prav? Tisti, ki komu drugemu zanika pravi občutek, ali tisti, ki drugemu rad privošči njegov pravi občutek, če le sme reči, kar ima povedati. Schopenhauer razlaga razliko med sentimentalnostjo in resnično žalostjo. Za primer izbere Petrarko, ki bi ga slikarji širokih potez gotovo označili za sentimentalnega, ter na njem pokaže, kako obstaja razlika v tem, da se resnična žalost povzdigne do resignacije, medtem ko sentimentalnost tega ne more, temveč vselej žaluje in toži, kako da je človek izgubil "hkrati zemljo in nebesa". Povzdigniti se do resignacije: kako lahko govorimo o sentimentalni temi, ker se bo ta tožeča, žalujoča tema morda v nadaljnjem poteku povzdignila do resignacije? To je prav tako narobe, kot če govorimo o duhovitih besedah. Duhovit je človek v celoti, poln duha, ne pa posameznj stavek. Sentimentalno je lahko celotno delo, ne pa samo posamezno mesto. Kajti njen odnos do celote odloča: kaj bo postala, kakšno mesto v celoti ji bo pripadlo. In kako se povzdigne Mahlerjeva glasba do resignacije? Ali bodo tukaj "zemlja in nebesa hkrati" izgubljeni, ali pa ne bo tu mnogo bolj najprej pokazana češčena zemlja in nato hvaljena nebesa, ki so

več kot vredna življenja? Pomislimo na Šesto, na strašne boje v prvem stavku. Pač, boleče razrita razdvojenost sama porojuje svoje nasprotje, nadzemeljski odlomek z oddaljenimi kravjimi zvonci, katerih hladna, ledena tolažba prihaja s take višine, da jo lahko doseže samo tisti, kdor se lahko vzdigne do resignacije; sliši jo samo tisti, kdor razume, kaj, brez živalske toplote, šepetajo visoki glasovi.

Sledi stavek Andante. Kako čist je njegov ton za tistega, ki danes ve, da to ni bila banalnost, ker mu ni bilo všeč, temveč nenavadnost občutja nekega povsem svojevrstnega človeka, ker ga niso razumeli. Ali solo poštnega roga v *Tretji*, najprej z deljenimi visokimi violinami, nato, morda še lepše, z rogovi. To je vendar naravno vzdusje "grške jasnosti", če že mora biti na vsak način povsod prisotna. Ali, preprosteje rečeno, čudovite lepote, za te, ki takih gesel ne potrebujejo. Ali zadnji stavek *Tretje*. Celotna *Četrta*, zlasti njen četrti stavek! In tretji. In tudi drugi ter prvi stavek! Vsi torej! Seveda vsi. Kajti pri velikih mojstrih ni posameznih lepih odlomkov, ampak samo lepa dela v celoti.

Nezaslišano nepremišljen je neki drugi očitek Mahlerju: da njegove teme niso izvirne. Prvič, ker pri umetnosti ne gre za posamezne dele, pri glasbi torej ne za teme. Kajti umetniško delo je, tako kot vsako bitje, sestavljeno kot celota. Tako kot otrok, pri katerem tudi ni najprej porojena roka ali noga. Pravi domislek ni tema, ampak celotno delo. In ni domiselni tisti, ki napiše dobro temo, temveč tisti, ki mu naenkrat pride na misel celotna simfonija. Drugič pa so te teme izvirne. Seveda bo tisti, ki bo pogledal samo prve štiri tone, našel sorodne odmeve. Vendar se pri tem vede tako smešno kot tisti, ki v izvirni pesnitvi išče izvirne besede, saj tema ni sestavljena iz nekaj tonov, temveč iz glasbene usode teh tonov. Mala oblika, ki jo imenujemo tema, nikoli ne bi smela biti edino merilo za veliko obliko, katere relativno najmanjši del je. Če pa opazujemo samo najmanjše dele teme, mora to nujno privedi do izrodka, proti kateremu je svaril Schopenhauer, ko je zahteval, da se z najbolj navadnimi besedami povedo najbolj nenavadne stvari.

In to bi moralo biti mogoče tudi v glasbi: z najbolj navadnimi tonskimi zaporedji bi moralo biti mogoče reči najbolj nenavadne stvari. Mahler tega ne potrebuje v opravičilo. Čeprav si je prizadeval za daljnosežno preprostost in naravnost, imajo njegove teme vendar povsem svojevrstno podobo. Seveda ne v smislu, v katerem se marsikateri pisci ne menijo za besede. Pri čemer želim kot primer navesti enega, ki zmeraj izbere povratni zaimek, da bi dosegel osebni poudarek. Temveč v najvišjem smislu, če namreč vidimo, s kakšno domišljijo in umetelnostjo, s kakšnim variacijskim bogastvom nastane iz nekaj takih tonov pogosto neskončni spev, ki se ga trudi analizirati samo tisti, ki je za to poslan. Če opazujemo, kakšna popolnoma izvirna glasbena dogajanja doseže na najbolj naravni način vsaka njegova tema. Tako lahko spoznamo, kako je bila iznajdena, kako občutena. Namreč: pot, cilj, celoten razvoj, vse skupaj, celotni stavek; seveda tudi tema, pa vendar ne relativno nepomembnih prvih nekaj not!

Moramo skoraj še nadaljevati: sploh ni nujno, da ima glasbeno delo izvirno temo! Sicer Bachove koralne predigre ne bi bile umetnine. Pa vendar so umetnine!

Tako gre vedno za celoto. Še vsakemu bodo vse to očitali, pri čemer je res nasprotno. Resnično vse in s takšno natančnostjo, da človeka osupne. Kajti to dokazuje nekaj povsem drugega, kot bi pričakovali: da so namreč resnično spoznali vrline nekega avtorja! Že pri prvem poslušanju! Le zaznava bo napačno razložena. Poslušalec se spotakne ob vseh mestih, na katerih pridejo njegove posebnosti najbolj do izraza. Namesto da bi takoj spoznal, da je pred njim posebnost, razlaga pohujšanje za pomoto. Domneva, da gre za napako, pomanjkljivost, in spregleda, da je to odlika.

Pravzaprav bi morali visoko stopnjo Mahlerjeve umetnosti spoznati na prvi pogled, ko pogledamo njegove partiture. Danes ne razumem, kako sem lahko to prezrl. Pri teh partiturah so mi takoj zbuiali pozornost nezasiščena enostavnost, jasnost in lepota urejenosti. Spominjala me je na slike, kakršne so samo največje umetnine. Vendar tedaj še nisem vedel, kar vem danes: da je popolnoma izključeno, da lahko kdorkoli stori nekaj mojstrskega, ne da bi bil v vsakem oziru mojster. Da torej v glavi tistega, ki je lahko napisal take partiture, nastaja popolnost sama od sebe. In da pojem popolnost popolnoma izključuje pojem nepopolnost, da torej ni mogoče z nepopolno stvarjo doseči predstave, ki daje vtis popolnosti. Iz same podobe partitur bi moral glasbenik z občutkom za formo spoznati, da je to glasbo lahko napisal samo mojster.

In Gustav Mahler si je moral pustiti povedati, češ da ničesar ne zna. Se pravi: pravzaprav so bila mnenja različna, kajti nekateri so menili, da naj bi znal vse, da naj bi bil prečiščen in da naj bi posebno učinkovito instrumentiral, vendar naj bi bil nedomiseln in njegova glasba naj bi bila votla. To so bili najbolj zapleteni bedaki. Preprostejši so priznali vodenje glasov, zato pa zaničevali instrumentacijo in vse drugo, kar naj bi drugi znali, Mahler pa da ne spravi skupaj. Ti natančno vedo, da se ne bi smelo tako komponirati. To so tisti, ki so od nekdaj vedeli, kako mojstri ne bi smeli skladati, če bi hoteli ostati prav taki šušmarji kot so ti strokovnjaki. Ti so vselej očitali tudi Beethovnu, Wagnerju, Hugu Wolfu in Brucknerju ter so v vsakem obdobju natančno vedeli, kaj je edinole prav. Od te znanosti ni ostalo nič drugega kol le osramotitev. Vendar se vleče skozi vso glasbeno zgodovino.

Posebno pozornost zbuja joče je namreč pri Mahlerju, ki vendar vseskozi piše tonalno in mu zato za njegov namen ni še na voljo toliko nasprotujočih si harmonskih sredstev, umetnost njegove melodične gradnje. Neverjetno je, kako dolge so lahko te melodije, čeprav se pri tem pač morajo določeni akordi ponoviti. In kljub temu ne pride do enoličja. Nasprotno, dlje ko traja tema, večji polet doseže ob koncu; enakomerno pospešeno narašča sila, ki poganja njen razvoj. Tako vroča je bila tema že *in statu nascendi*, čez nekaj časa se ne utruji, ampak teče še gorkeje, in kjer bi pri kom drugem že dolgo usahnila in se pogreznila, se šele v največjem žaru vname. Če to ni znanje, je še manj zmožnost. Nekaj podobnega se kaže v prvem stavku *VIII. simfonije*. Kako pogosto pride ta stavek v Es-dur, na primer na sekstakord! Vsakemu učencu bi jaz to prečtal in mu priporočil, naj poišče drug tonovski način. In neverjetno: lu je to prav! Tu ne bi smelo biti drugače. Kaj pravijo na to pravila? Prav pravila je treba spremeniti!

Poglejmo si, kako nenavadno so zgrajene velike in tudi kratke teme. Na primer prva tema stavka *Andante Šeste simfonije* je dolga deset taktov. Po

svoji zgradbi gre za periodo, ki je navadno dolga osem taktov. Vendar je v četrtem taktu,

Primer 1



kjer je v periodo vstavljena cezura, ton *ges*, ki je kot v notnem primeru (2) lahko četrtnika s piko,

Primer 2



raztegnjen na tri četrtnike, pri čemer je nato premaknjena osminska figura (c) v petem taktu. Prvi stavek periode, vprašanje, je tako dolg štiri takte in pol. V simetrični periodi je drugi stavek, odgovor, prav tako dolg, kar tvori skupaj devet taktov. Začne se še v šestem taktu, in če ne bi v sedmem taktu prejšnji podaljšavi sledilo ustrezno vnovično podaljšanje, bi se perioda končala, kot v 3. primeru, v devetem taktu.

Primer 3



Vendar s tem še ni brezpogojno nujno, da bi bila ta melodija dolga 10 taktov. Notni primer (4) kaže, da je kljub podaljšanju v sedmem taktu

značilno, da je bil do splošne hvale prej nezaupljiv. In čudovita lastnost velikih ljudi je, da hvalo, čeprav sicer zaslužno, kljub vsemu še težje prenašajo kot grajo. Vendar je še nekaj. Trdno sem prepričan, da bi tisti, ki hvalijo Mahlerjevo instrumentacijo, če bi jih vprašali, kaj pravzaprav mislijo, omenili kaj, kar mu ne bi bilo prav. Obstaja celo dokaz za to, da skoraj vsak, ki danes instrumentira, po kritikah sodeč instrumentira dobro. In gotovo bo še prišlo do razlikovanja med Mahlerjevo dobro-instrumentacijo in iznajdevanjem-za-orkester!

Predmetnost skorajda brez primere, po kateri je zapisano samo tisto, kar je brezpogojno nujno, mora na prvi pogled zbuditi pozornost pri Mahlerjevi instrumentaciji. Njegov zvok ne nastane z ornamentalnimi dodatki, s prizidjem, ki je samo prosto ali pa sploh ne povezano z jedrom, ki je pristavljeno samo kot okras. Temveč: kjer hrumi, hrumijo teme; tam so teme tako zgrajene in imajo toliko tonov, da je takoj jasno, da ni hrumenje *namen* tega mesta, ampak njegova *oblika* in njegova *vseбина*. Kjer tarna in stoka, tam tarnajo in stokajo teme in harmonije; kjer pa grmi, tam trdo drug ob drugega trčijo gradbeni orjaki; arhitektura grmi; upirajo se arhitektonska razmerja napetosti in pritiska. Vendar med najlepše sodijo rahli, nežni zvoki. Tukaj doseže tudi nezaslišano novost, kot na primer srednji stavek *VII. simfonije*, z njenimi zvoki kitare, harfe in solistov. Sicer kitara v *VII.* ni privzeta samo kot droben "efekt", ampak je na tem zvoku postavljen celotni stavek. Od samega začetka sodi vanj, je izpeljan organ te skladbe: ne srce, ampak morda oko, pogled, kar vam omogoča gledanje. Vsekakor primer, ki je – seveda na moderen način – blizu metodi klasicistov, ko gradijo posamezne stavke ali skladbe zvočno na določeni instrumentalni skupini.

Da je bil Mahler, in to zelo, na tak in podoben način klasicistični glasbi mnogo bližje, kot se zdi, bo kmalu razvidno iz podrobnosti. Danes tega ni vedno lahko spoznati, in to ni vedno samo po sebi umevno. Nasprotno: za določeno razdaljo se je treba oddaljiti, ker se nadaljuje. Ampak tam, kamor se nadaljuje, niso predvsem forme, proporci, obseg; ti so samo zunanje posledice notranjega poteka; ampak vsebina. To ne bi smelo pomeniti, da je vsebina večja, pomembnejša ali bolj pretresljiva kot pri drugih velikih mojstrih, saj obstaja samo ena vsebina, ki jo želijo izraziti vsi veliki ljudje: hrepenenje človeštva po njegovi prihodnji podobi, po nesmrtni duši, po rešitvi v celoti sveta, hrepenenje te duše po njenem Bogu. Samo to, čeprav po različnih poteh in stranpoteh in z različnimi sredstvi, je vsebina del velikanov, in z vso svojo močjo, z vso svojo voljo po tem tako dolgo, tako silno hrepenijo in si želijo, dokler ni izpolnjeno. In to hrepenenje prehaja z vso svojo silovitostjo od predhodnikov do naslednikov. Naslednik ne nadaljuje samo vsebine, ampak tudi silovitost, neprestano ustrezno pomnoženo dediščino. Dedovanje zavezuje, vendar je naloženo samo tistim, ki ga lahko nosijo.

Zdi se mi skoraj malenkostno, da bi poleg Mahlerja skladatelja govoril še o njem kot dirigentu. Ne le, da so ga v tej dejavnosti priznavali celo najbolj neumni nasprotniki, ampak bi lahko tudi mislili, da pride zgolj poustvarjalna dejavnost in primerjavi z ustvarjalno v pošteb vendarle v drugi vrsti. K obravnavi tega pa sta me napeljala dva razloga. Prvič, pri velikih ljudeh ni nič postranskega. Pravzaprav je vsaka njihova dejavnost kakorkoli ustvarjalna. V

tem smislu bi rad videl celo, kako si Mahler zavezuje kravato, in bi se mi zdelo to bolj zanimivo ter bolj poučno kot to, kako kateri od naših glasbenih dvornih svetnikov komponira kakšno "sveto snov". Drugič pa se mi zdi, kot da sama ta dejavnost ni bila povsem obravnavana s svoje najbolj bistvene strani. Gotovo so številni povelečevali njegovo demonsko osebnost, njegov neznanski občutek za slog, natančno njegovih izvedb, kot tudi njihovo zvočna lepota in jasnost. Vendar sem med drugimi slišal na primer govoriti enega od njegovih gospodov "kolegov", da naj ne bi bila kakšna posebna umetnost izpeljati dobro izvedbo pri tako številnih vajah. Gotovo to ni nobena umetnost, kajti čim pogosteje igrate neko stvar, tem bolje vam gre, kar je v korist tudi najslabšim dirigentom. Vendar pa je umetnost, da imate in potrebujete po deveti vaji še deseto, ker slišite še kaj, kar bi lahko bilo bolje, *ker imate na deveti vaji še kaj povedati*. To je vendarle razlika: slab dirigent pogosto že na tretji vaji ne ve več, kaj naj stori, nima kaj več reči, je zato prej zadovoljen, ker ne zmore več razlikovati in ker nič v njem ne postavlja višjih zahtev. In to je vzrok: ustvarjalec izdela v svoji notranjosti natančno sliko, ki bi jo rad obnovil; izvedba se lahko od nje oddalji za toliko kot vse drugo, kar napravi. Tako poustvarjanje se samo malo loči od ustvarjanja; različna je skoraj samo pot. Šele ko nam je to jasno, razumemo, koliko je rečeno s skromnimi besedami, s katerimi je Mahler sam kot dirigent označil svoj najvišji cilj: "Za svojo največjo zaslugo štejem, da sem glasbenike silil, da igrajo natančno to, kar je zapisano v notah." To nam zveni skoraj preveč preprosto, premalo, in to tudi dejansko je, kajti učinke, ki smo jih poznali, bi hoteli pripisati pomembnejšim vzrokom. Če pa pomislimo na to, kako natančna mora biti podoba, da lahko note nagovorijo ustvarjalnega človeka, ter kako sodi k temu najbolj prefinjena zmožnost razlikovanja, če resničnost in predstava med seboj soglašata, kar je nujno, da bi razumljivo izrazili te prefinjene razlike, tako da glasbenik izvajalec, s tem ko igra zgolj le prave note, sedaj nenadoma muzicira tudi z duhom, tedaj razumemo, da je s temi preprostimi besedami povedano vse.

Ta preprostost je za Mahlerja tako značilna. Ni giba, ki ni natančno po meri vzrokov. Tako velik, kot mora biti, tudi je; je temperamenten, živahen, silen, krepak, kajti temperament je izvršilni organ prepričevanja in si ne želi počitka. Ne nepristni temperament, ki prinaša danes tako velik uspeh tistim, ki posnemajo Mahlerjev nekdanji način dirigiranja. Ko je *tako* dirigiral, da se je s silnimi gibi obračal k posameznim instrumentalnim skupinam in jim naravnost zaigral moč in silovitost, ki naj bi ju izrazili, je stal na tistih mejah človeške moške dobe, ki to še dopušča. Ko jo je presegel, je nastopil obrat, in je vodil orkester z mirom brez primere. Vse delo je opravil na vajah, silne geste so izginile, nadomestila jo je vedno večja jasnost sposobnosti besednega izražanja. Mladenič je prestopil v zrelo starost in si ni prizadeval, da bi ohranil mladostne kretnje, ker ni nikoli varal, ampak delal vedno tisto, kar je ustrezalo njegovemu stanju. Vendar tudi ni, dokler je bil mlad, nikoli mirno dirigiral; rubato je ustrezal mladosti, zmernost zrelosti. In tistim mladim dirigentom, ki danes posnemajo Mahlerjevo mirnost, bi morali povedati, da to ni v njegovem duhu. Kajti pri njem je bilo drugače. Posnemati njega pomeni: vedno biti tak, kot ti narekuje tvoj notranji občutek. Vse drugo je oponašanje. Zanj ni bilo nobenih drugih pravil kot teh in nobenega zgleda, ki bi ga posnemal. Zglede

bi morali prerasti. Vendar je za to potreben pogum. Tega je imel Mahler v največji meri. Nič ga ni moglo odvrniti od tega, da bi skrajno tvegaj, če se mu je zdelo potrebno. To je dokazalo njegovo vodstvo dunajske opere in nasprotniki, ki si jih je s tem nakopal. Vse, kar je slabega doživel na Dunaju, ga je privedlo do edinosti, najbolj nezanesljivi elementi so bili povezani, postali so neizbežni bojovníki zoper njega. Vendar je imel tudi pogum prenašati, trpeti. Vem za afero, v kateri je, ne da bi trenil s trepalnico, prevzel nase napade tiska, ne da bi z besedico odgovoril, čeprav se je to, česar so ga obtoževali, zgodilo sicer v njegovem imenu, vendar proti njegovi volji in kljub temu, da je to odsvetoval. Moral bi izdati nekega mladega prijatelja in tega ni hotel. Z nasmeškom je to sprejel kot samo po sebi umevno in ni nikoli o tem črtnil niti besedice.

Kot direktor dunajske dvorne opere ni deloval samo kot glasbenik, ni le od glasbenikov in pevcev zahteval približevanja popolnosti in nesebične vdanosti zavoljo mojstrovini, ampak je bil tudi njihov interpret v razlagi pesniške vsebine. Z naslednjim primerom bi rad pokazal, kako globoko je njegova misel prodira v namene mojstrov.

V nekem pogovoru o Wagnerjevih pesnitvah sem omenil, da ne morem globlje doumeti besedila Lohengrina. Zdi se, da čista bajka s svojimi romantičnimi čudeži, zakletvami, čarovnijami, čarodejnimi napitki in preobrati ni primerna globljemu človeškemu občutju. Tolikor, kolikor je sprožilo vtis tudi sklicevanje na nacionalno občutje in posvetitev grala, tako je bilo težko zameriti Elsi, da je hotela izvedeti Lohengrinov izvor; tudi če je k sumničenju ne bi napeljala Ortrud.

"Gre za razliko med moškim in žensko," je razložil. "Elsa je neverjetna ženska. Moškemu ne more vračati zaupanja enako, kot ga je ta dokazoval s tem, da se je bojeval zanjo, verujoč, ne da bi spraševal za krivdo in nedolžnost. Zmožnost zaupanja je moška, nezaupanje žensko." Gotovo, nezaupanje izvira iz strahu tistih, ki so potrebni varstva; zaupanje pa izhaja iz zavešči moči varuhov, njihovih varuhov in brabantskih varuhov. Ta razlaga razkriva globok človeški temelj morda nekoliko teatralnega "Nikoli me ne sprašuj".

Mahler, strastno razvnet človek, ki je skusil vse življenjske viharje, bil "z vsemi žalbami namazan", ki je celo bogove povzdigoval in prevračal, je na vrhuncu svojega življenja dosegel mir, mero, odmaknjenost, ki jo je podelila določena preskušenosť. Ta mu je omogočila, da je v delih velikanov videl vedno tisto najgloblje, ki si ga mlajši nismo mogli niti predstavljati, na čemer je temeljil nespremenljiv ugled.

Mahler ni bil prijatelj programske glasbe. Če – avtokrat – o tem ni želel razpravljati, pa prav tako ni maral, da so mu "pihali na dušo". Kot mlad kapelnik, ki se je vsekakor še motil, je moral doživeti, da je napadel Mahlerja. "Wagnerjeve besede, ki jih navajate, so mi popolnoma jasne," je zapisal. "Seveda ne moremo tajiti, da naša glasba tako ali drugače računa na vse, kar je čisto človeškega (na vse, kar sodi k temu, torej tudi vse miselno). Tako kot v vseh umetnostih se pojavi celo v čistih izraznih sredstvih! Vendar tisto, kar človek muzicira, je vendar vedno celoten, čuteč, misleč, dihaajoč, trpeč

človek!" "Nasprotno," je nadaljeval, "ne bi smelo biti ugovorov, če se izraža glasbenik, ne pa literat, filozof, slikar!"

Taka modrost ga je varovala pred pretiravanjem. Apostoli so pogosto bolj papeški od papeža, ker jim manjka prava mera. Vedel je, da je bodisi samo eno popolnoma narobe bodisi samo drugo popolnoma prav. Zato njegovo globoko zakoreninjeno spoznanje bistvenih vrednot ni dopustilo, da bi enemu največjih ljudi odrekel dolžno spoštovanje. Morda je bil to tudi izsledek stanovskega občutka, tako nekako, kot bi vsekakor vsak častnik kaznoval žalitev drugega častnika.

Zgodilo se mi je naslednje:

V mojem razvoju je bilo obdobje, ko sem Wagnerja, ki sem ga prej imel za enega največjih, povsem odklanjal in mu bil celo sovražno nasproten. Zdi se, da sem Mahlerju o tem zelo hudo in nespodobno govoril. Čeprav je bil vidno pretresen, mi je vendar spoštljivo mirno odvrnil. Poznal je taka stanja, tudi sam je šel skozi take razvojne stopnje. To naj ne bi bilo nič stalnega; saj naj bi vedno znova prišli do tistih, ki so resnično veliki. Ti bi stali neomajno na svojem mestu in priporočeno je, da nikoli ne bi izgubili ugleda.

Posebno pomemben je bil odtlej zame ta pouk, postalo mi je namreč jasno, da zmore spoštovati samo tisti, ki spoštovanje tudi sam zasluži; in da je ta stavek mogoče tudi obrniti: kdor ne zna spoštovati, tudi sam ni vreden spoštovanja. In to spoznanje je danes posebej pomembno, ko si stremuhi prizadevajo, da bi zmanjšali velike, da bi bili sami videti večji.

Razliko med genijem in talentom sem skušal takole opredeliti:

Talent je sposobnost učenja, genij je sposobnost razvijanja se. Talent narašča, s tem ko si sposobnosti, ki so že bile zunaj njega, prisvaja, si jih prilagaja in jih končno celo poseduje. Genij že od začetka poseduje vse svoje prihodnje sposobnosti. Samo razvija jih, jih le odvihe, odmota, zgolj razpore. Talent se nauči nekaj omejenega, namreč že obstajajočega, zelo zgodaj doseže svoj vrhunec, za katerim se največkrat znova pogrezne nazaj, razvoj genija, ki išče novih poti v brezmejnem, pa se razteza prek vsega njegovega življenja. In iz tega sledi, da je vsak najmanjši trenutek v tem razvoju edinstven. Vsaka razvojna stopnja je hkrati predstopnja naslednje. To je večno spreminjanje, nepretrgano novo nastajanje iz ene same temeljne klice. Jasno je, zakaj se zato dve oddaljeni točki tega razvoja med seboj tako nenavadno razlikujeta, da ju sprva sploh ne spoznamo kot povezani. Šele pri podrobnejšem opazovanju spoznamo v možnostih prejšnjega stanja resničnost poznejšega.

Čudovit dokaz za ta stavek so mi Mahlerjeve podobe.

Prva ga kaže približno osemnajsetletnega. Vse je še zaklenjeno samo vase. Mladenič, ki še ne sluti, kaj se bo še v njem pripetilo. Ni videti kot tisti mladi umetniki, ki jim je pomembnejše, da so videti veliki, kot da veliki so. Videti je kot nekdo, ki čaka na nekaj, kar bo prišlo, a tega še ne ve. Naslednja podoba kaže približno petindvajsetletnika. Sedaj se je že nekaj zgodilo. Nenavadno, čelo se je zvišalo; možgani so očitno zavzeli več prostora. In poteze obraza, – prej pri vsej nenavadni resnobi skoraj edine, ki so si želele priskrbeti še nekaj veljave, preden se spravi k delu – poteze obraza so sedaj napete. Razodevajo: že ve, kaj ponuja svet dobrega in slabega, vendar so skoraj

ošabne; si ga bo že uklonil. Sedaj pa skok h glavi petdesetletnika. Skrivnost ostaja, kako je lahko prišel do tega. Kaže skoraj podobnost z mladostnimi podobami. Razvoj iz notranjosti mu je dal obliko, ki je, če lahko tako rečem, posrkala vse prejšnje stopnje. Gotovo vsebuje zadnja oblika tudi te. Zanesljivo je vsakdo, ki zna gledati, uganil celotnega človeka že v mladostnih podobah. Če pa gledamo nazaj, je v tistih podobah, ki so same na sebi dovolj izrazite, tako težko zaznati izraz zorenja kot ob zelo svetli luči zaslediti žarke neznatnejše svetlobe. Dolgo je treba odvrčati pogled od gotovosti starejših podob, preden znova vidimo možnosti v mladostnih. Tukaj so misli in občutja, ki so tega človeka vodili, ustvarili določeno obliko. To ni tako kot pri mladeničih, ki so najbolje videti, dokler so mladi, ko ostarijo, pa se navzven vidno preoblikujejo v filistre. Videza se pač ne da naučiti. In naučeno ne ostane, temveč se zmanjšuje. Prirojeno pa gre iz enega vrhunca v drugega, razvija se v vse višje izrazne oblike. Skače s skoki, ki so gledalcu tem bolj skrivnostni, bolj ko jih želi razumeti.

Mahlerjev razvoj sodi sploh med najbolj osupljive. Pravzaprav se že v prvi simfoniji kaže vse, kar ga označuje; tu že zveni njegova življenjska melodija, ki jo samo razvija, privede do najvišjega razcveta. Predanost naravi in mislim na smrt. Tu se še bojuje z usodo, v *Šesti* pa jo spozna in to priznanje je resignacija. Ampak celo resignacija postane ustvarjalna, in se v *VIII.* dvigne do povečevanja najvišjih radosti, do povečevanja, ki ga zmore samo tisti, ki že ve, da te radosti niso več zanj, ki je že resigniral; ki že čuti, da so samo prispodobe za višje in najvišje radosti, povečevanje najvišje sreče, kot je to tudi z besedami izrazil v pismu svoji ženi, s katerimi razlaga zaključne prizore *Fausta*:

"Vse *minljivo* (kar sem vam na obeh večerih predvajal) – so zgolj *prispodobe*; seveda nezadostne v svoji zemeljski podobi – *tam pa*, rešeni telesa zemeljske nezadostnosti se bo *zgodilo*, in tedaj ne bomo potrebovali več nobenega opisa, nobene primere – prispodobe – za to – *tam je ravno storjeno*, kar tukaj skušamo opisati, kar pa je vendar samo *neopisljivo*, in sicer kaj? Spet vam lahko rečem samo s prispodobo: Večno-Žensko nas je poveljalo – tu smo – počivamo – posedujemo, kar lahko na zemlji samo želimo, po čemer lahko le hrepenimo ..."

Tja dospeti je pot! Ne le z razumevanjem, ampak z občutkom, v tem *sami* že živeti. Kdor tako gleda, že ne živi več na zemlji. Ta je že poveljan.

Glasbeno se njegov razvoj trdno vzpenja navzgor. Gotovo so že prve simfonije oblikovno povsem dovršene. Če pa pomislimo na oblikovno napetost in jedrnatost *Šeste*, kjer ni nobenega odvečnega tona, kjer je vsak še tako razsežen del nujna sestavina celote, v katero je organsko vložen, skušamo celo razumeti, kako oba stavka *VIII. simfonije* nista nič drugega kot ena sama nezaslišana dolga in prostrana misel, ena sama naenkrat spočeta, pregledana in obvladana misel, tedaj osupnemo nad močjo možganov, ki so si že v mladosti smeli nadejati neverjetno, tukaj pa dosegli najbolj nemogoče.

In v *Pesmi o zemlji* je nato nenadoma znal tudi najkrajše in najbolj nežne oblike. To je izjemno nenavadno, pa vendar jasno: neskončnost v *VIII.* in končnost zemeljskega v tej simfoniji.

Izjemno nenavadna je njegova *Deveta*. V njej govori avtor komaj več kot subjekt. Skoraj se zdi, kot da je za to delo obstajal še en skrit avtor, ki je Mahlerja uporabil samo za trobilo. To delo se ne ustavi pri tonu jaza. Prinaša tako rekoč objektivne, skorajda brezčutne ugotovitve o lepoti, ki jo opazi samo tisti, ki se more odpovedati živalski toplini in se dobro počuti v duhovnem hladu. O tem, kaj je hotela reči njegova *Deseta*, za katero so, tako kot pri Beethovnu, ohranjene skice, bomo zvedeli tako malo kot pri Beethovnu in Brucknerju. Zdi se, da je *Deveta* meja. Kdor želi prek nje, mora proč. Zdi se, kot da bi nam lahko *Deseta* povedala nekaj, česar še ne bi smeli vedeti, ker za to še nismo zreli. Tisti, ki so napisali *Deveto*, so bili preblizu onstranstvu. Morda bi bile uganke tega sveta razrešene, če bi kdo od tistih, ki so jih poznali, napisal *Deseto*. In to se vendar ne bi smelo zgoditi.

Ostali bi morali še nadalje v temi, ki jo samo priložnostno razsvetljuje luč genijev. Morali bi se še nadalje boriti in bojevati, hrepeneti in si želeli. In še naprej ne bi smeli ugledati te luči, dokler se mudi pri nas. Morali bi ostati slepi, dokler ne bi pridobili oči. Oči, ki vidijo prihodnost. Oči, ki uzirajo več kot le čutno, ki je samo prisposodba, tudi nadčutno. Te oči bi morale biti naša duša. Imamo nalogo: pridobiti si nesmrtno dušo. Obljubljena nam je. Imamo jo že v prihodnosti. Moramo doseči to, da postane ta prihodnost naša sedanost. Da živimo samo v tej prihodnosti in ne v sedanosti, ki je samo prisposodba in je kot vsaka prisposodba nezadostna.

In bistveno pri geniju je, da je ta prihodnost. To je vzrok, zakaj sedanost genija ni nič. Ker nimata sedanost in genij nič skupnega. Genij je naša prihodnost. Taki bomo nekoč mi, ko bomo do tega prišli. Genij sveti pred nami, mi pa si prizadevamo, da bi mu sledili. Tam, kjer smo, je že svelo; vendar te svetlobe še ne moremo prenašati. Zaslepljeni smo in vidimo samo resničnost, ki še ni resnična, ki je samo sedanost. Vendar je trajna, je višja resničnost, sedanost pa preide. Nemintljiva je prihodnost in zato obstaja višja resničnost, resničnost naše nesmrtni duše zgolj v prihodnosti.

Genij sveti pred nami, mi pa si prizadevamo, da bi mu sledili! Si zares dovolj prizadevamo? Kaj ne visimo preveč na dnevu?

Sledili mu bomo, ker moramo. Če hočemo ali ne. Vleče nas navzgor. Moramo z njim.

To, se mi zdi, nam je smelo reči, tako kot delo vsakega velikana, tudi delo Gustava Mahlerja. Velikokrat nam je že bilo rečeno in nam bo, preden bomo povsem razumeli, moralo biti še mnogo pogostejše povedano. Takoj za tem, ko nam spregovori eden od teh velikanov, nenadoma vse potihne. Pazljivo prisluškujemo. Vendar nas kmalu spet premaga življenje s svojim hrupom.

Toliko je smel Mahler razodeti o tej prihodnosti; ko je hotel reči več, je bil odpoklican. Kajti ne bi še smelo postati povsem mirno; boj in hrup bi se morala še nadaljevati.

In mi bi morali še žareti od odseva luči, ki nas slepi, če jo vidimo.

Tu sem se bojeval za Mahlerja in njegovo delo. Polemiziral sem, izrekel sem trde in ostre besede proti njegovi nasprotnikom. Vem, da bi smeje odmignil, če bi jih slišal. Saj je tam, kjer je odpuščanje.

Vendar mi, mi se moramo še naprej bojevati, saj še nismo slišali *Desete*.

ZAKAJ JE SCHÖNBERGOVA GLASBA TAKO TEŽKO RAZUMLJIVA

Da bi odgovorili na to vprašanje, moramo biti gotovo najprej pripravljeni slediti idejam v Schönbergovem ustvarjanju, preučiti njegove skladbe glede na njihovo miselno osnovo; storili torej to, kar se največkrat dogaja: pristopiti h glasbi s filozofskega, literarnega ali kakega podobnega stališča. To nikakor ni moj namen! Zanimajo me zgolj glasbena dogajanja v Schönbergovih skladbah: način izražanja skladatelja, ki ga je, enako kot jezik vsake umetnine (ta pogoj vsekakor moramo sprejeti), treba imeti za edino ustreznega predmetu predstavitve. Namreč: vseskozi razumeti ta jezik in ga tudi doumeti v vseh njegovih posameznostih, se pravi, prav na splošno povedano: prepoznati nastop, potek in zaključek vseh melodij, dojeti sozvenen glasov ne kot naključno, temveč slišati harmonije in harmonska sosledja, občutiti drobne in večje zveze in povezave ter nasprotja kot take, z eno besedo: slediti skladbi enako, kot sledimo sosledju besed v poeziji, katere jezik v popolnosti obvladamo – vse to pomeni za tistega, ki je nadarjen in sposoben glasbeno misliti, popolnoma isto kot razumevanje same skladbe; na zastavljeno vprašanje iz uvoda pričujoče razprave smo torej že odgovorili, če nam le uspe prav ta Schönbergov način izražanja preučiti glede na njegovo razumljivost in iz tega ugotoviti stopnjo njegove dojemljivosti.

To bom poskusil storiti na temelju enega edinega zgleda, ker vem, da je storjeno veliko, če to pokažem na detajlu. Zgled je izbran naključno, saj v Schönbergovih skladbah najdemo le malo takšnih mest, ki ne bi bila prav tako primerna za našo raziskavo.





Čeprav teh deset taktov (začetek kvarteta v d-molu) danes, dvajset let po nastanku skladbe, ne štejemo več za težko razumljive ali celo nerazumljive, moramo vendarle opozoriti, da se bo poslušalec – če že pri prvem poslušanju želi prepoznati vodilni glas in mu slediti do konca tega odlomka, če ga torej želi zaznati kot enovito melodijo, kakršna pravzaprav tudi je in bi jo bil zato moral biti pravzaprav zmožen ponoviti enako kot začetek kakšnega Beethovnovega kvarteta – da se bo poslušalec, ki želi to storiti, pri razumevanju že v tretjem taktu znašel pred težavami. Vajen je melodike, katere bistvena lastnost je simetrija periodične gradnje, naravnani na konstrukcijo tem, ki pozna le taktne zveze v sodih številih, torej na način gradnje, ki je – z redkimi izjemami – prevladoval v glasbi zadnjih sto petdeset let. Tako enostransko šolano uho bo zmedeno že z začetnimi takti melodije in bo podvomilo o pravilnosti nepričakovanih dvainpoltaktnih fraz.



Gradnja teme, ki se izogne dvo- ali štiritaktju, ni nič novega. Nasprotno. Že Bussler pravi, povsem točno, da so »prav veliki mojstri oblike (misli na Mozarta in Beethovna) imeli radi svobodne in drzne konstrukcije in se nikakor niso radi utesnjevali v okvire sodih taktnih zvez«. Toda kako poredkoma jih pravzaprav najdemo pri klasikih (morda z izjemo Schuberta) in kako se je ta, v 18. stoletju in še prej tako samoumevna sposobnost povsem izgubila – če izznamemo Brahmovsko ljudsko melodiko – v romantični in Wagnerjevi glasbi ter s tem pri celotni novonemški šoli! Celo tema junaka iz *Življenja junaka*, ki so jo nekoč imeli za zelo drzno, je grajena štiri- oz. dvotaktno in pelje po običajnih šestnajstih taktih – kar je najzanesljivejše sredstvo, da bi jo razumeli – do dobesedne ponovitve prve fraze. Tudi Mahlerjeva, in – vzemimo enega sočasnega mojstra povsem drugačnega sloga – Debussyjeva glasba pozna skoraj samo tvorjenje melodij s sodim številom taktov. Če torej Reger, kot

edina izjema (razen Schönberga), daje prednost precej svobodnim konstrukcijam, ki, kot sam pravi, spominjajo na prozo,¹⁵ je to pravi vzrok relativno težke zapomnljivosti njegove glasbe. Zatrtil bi celo: edini vzrok. Namreč njegovo grajenje stavka niti glede na lastnosti tematike (motivčno razvijanje dolgih fraz) niti glede harmonije, kaj šele kontrapunkta, nikakor ni takšno, da bi otežilo razumevanje njegovega glasbenega jezika.

Vrnimo se k našemu izhodiščnemu zgledu. Če taka tema med svojim nadvse hitrim razvojem, ki ustreza njenemu razgibanemu, celo viharnemu značaju, dobi že v drugi ponovitvi ritmično komaj dojete fraze – poslušujoč se pravice do variiranja – naslednjo skrajšano podobo:



je poslušalec že izgubil nit, še preden je po dveh naslednjih taktih dosežen prvi melodični vrhunec.



Njegov šestnajstinski motiv se mu utegne zazdeti, kot da je padel z oblaka, čeprav spet ni nič drugega kot (prav tako s pomočjo variacije doseženo) naravno melodično nadaljevanje glavne teme. Dejansko se še danes pri izvedbah kvarteta kaže, da pomeni prav to sosledje kromatičnih skokov v stran skoraj nepremostljivo oviro za poslušalca, vajenega počasnega razvijanja tem (morda celo s pomočjo sekvenc in nevariiranih ponovitev). Poleg tega večinoma zaradi hitrega sosledja tonov ni zmožen uskladiti, povezati te šestnajstinske figure z akordično osnovo, ki seveda obstaja, in s tem izgublja zadnjo možnost za orientacijo: doumeti in ovrednotiti to mesto vsaj na temelju kadenčne funkcije, ki mu pripada, imeti ga vsaj za cezuro oz. občutiti ga kot vrhunec. Nasprotno, videti mu je prej kot zmešano nizanje »kakofonij« (vtis nastaja predvsem zaradi cikcak linije I. violine, ki se mu zdi nesmiselna); in seveda ne more slediti navezujočemu se nadaljevanju, ki pokaže nove, čeprav sorodne tematske tvorbe in sedaj že zelo bogato motivčno delo ter šele po nadaljnjih devetnajstih taktih pripelje do ponovitve glavne teme (Es!).

Koliko lažje bi bilo poslušalcu, če ne bi bilo vsega tega, kar mu povzroča težave, če bi začetek Kvarteta – naj mi bo oproščena skrunitev! – imel, denimo, naslednjo obliko, ki bi se namenoma izognila takemu, v celoti neponovljivemu obilju glede na ritmično upodobitev, motivično variiranje in tematsko delo; pri njej bi morali ohraniti samo število taktov in sosledje tonov posebno trdovratnega, odpornega melodičnega domisleka:

¹⁵ Proza je izraz, ki ga je Schönberg, neodvisno od Regerja, uporabljal glede na jezik-svoje lastne glasbe



Tu je v resnici odpravljena nesimetričnost originala in vzpostavljena dvotaktnost, ki zadovoljuje celo poslušalca počasne pameti; motivični in ritmični razvoj poteka lepo počasi in se izogiba vsaki možnosti variiranja; šestnajstinke, ob katere bi se v razgibanem *alla breve* stavku lahko spotaknil, so izginile in s tem je odpravljen tudi zadnji kamen spolike, namreč težava slišati kromatična sosledja septimnih skokov kot **melodična**, saj se tu ne prekorači osminko gibanje in se še nadalje harmonizira na vsaki polovici takta. In če bi le obstajala nevarnost, da tako zmaličene teme vendarle ne bi razumeli, se začne, takoj po njenem zaključku, njena dobesedna ponovitev v glavni tonaliteti, ki že kar meji na popularnost in pripomore splošni razumljivosti; posebej če upoštevamo, da smo se tu izognili kakršnikoli polifoniji in da jo je nadomestila skrajno preprosta spremljava.

Kako drugače je vse pri Schönbergu! »Za prodiranje v psihologijo njegovega ustvarjanja so največjega pomena skicirke, ki se jih je, v času, ko je skladal ta godalni kvartet, izključno posluževal. Kdor je vrgel pogled vanje, ne bo mogel nikoli dejati, da je Schönbergova glasba konstruirana, intelektualna, ali kakorkoli bi že utegnili poimenovati gesla, s katerimi se štitiijo pred superiornostjo njegove prebogat domišljije.« Ker **»se vsak tematski domislek rojeva sočasno z vsemi svojimi nasprotnimi glasovi.«**¹⁶

Vse to je treba slišati! Tudi če bi nekdo takoj v začetku kvarteta, brez škode za skupni vtis, spregledal zgovorno melodijo srednjega glasu, ki je – izjemoma grajena (eno- oz.) **dvotaktno** – kontrapunktirana v prvem **pettaktu** teme v violini,



¹⁶ Egon Wellesz v »Arnold Schönberg«.

je povsem izključeno, da bi pravilno doumel začetek glavne teme, če bi preslišal izrazno poudarjeno basovsko linijo, kar bi se sicer, zaradi njene členjenosti v dve – toplot **tritaktne** – fraze, lahko zgodilo.



Pogoj, da bi se temu izognili – če že ne moremo lepote takih tem, in te glasbe nasploh, dojeti s srcem – je: ne samo razviti zunanji posluš, ki omogoča razlikovati različne značaje tako pregnantnih glasov, zaznati njihove v teh šestih taktih nenehno na različnih točkah izzvenevajoče in spet nastopajoče, različno dolge dele kot take in s tem slediti njihovem vsakokratnemu poteku ... temveč biti zmožen slišati tudi **ritmično** zasnovo, ki se tu in povsod v Schönbergovi glasbi razkriva v doslej neznani raznovrstnosti in diferenciranosti ter je naše uho glede na to postavljeno pred izjemno težko nalogo.

Poglejmo s tem v zvezi, denimo, pravkar citirano linijo violončela: kako se tu iz prvih dolgih legato fraz že v sedmem taktu razvije poskočna, punktirana lestvica osmink,¹⁷ na njo pa se dva takta pozneje kot nasprotje naveže tema sedmih tonov (es, as, c, f, a, d, fis), v poudarjenih četrtrinkah, viharo (izmenično v kvartah in terciah) stremeča navzgor.

Človek bi zares moral biti povsem gluha ali pa zelo zloben, da bi to glasbo imel za »aritmico«, ko pa kaže tolikšno bogastvo ritmov, in sicer v izjemno zgoščenih oblikah, tako v zaporedju kot sočasno! Da – če s tem pojmom označujemo vse tiste metrične in notne odnose, ki jih ne moremo neposredno izpeljati iz nekega mehanskega gibanja (npr. mlinsko kolo, železnica) ali gibanja telesa (marš, ples itd.) – tedaj naj bo zaradi mene tudi Schönbergova glasba »aritmico«. Vendar, prosim, tedaj tudi Mozartova in glasba vseh klasičnih mojstrov, tam, kjer si niso – kot pri plesih in drugih stavkih, izpeljanih iz starih plesnih oblik (scherzo, rondo itd.) – prizadevali za enakomerne, torej lahko razumljive ritme.

Ali pa so s to »aritmico« mislili morda celo nasprotno tisti »ritem«, ki ni več nikakršen glasbeni pojem, temveč – kot »etos« in »kosmos«, »dinamika« in »mentaliteta« ter druga gesla našega časa – pojem, ki se konec koncev prilega vsemu, kar je kakorkoli v stanju gibanja: pa naj bo to v umetnosti ali v športu, v filozofiji ali industriji, svetovni zgodovini ali znanosti o finančah! – Tak pojem, ki ne izhaja več iz razgibanih oblik glasbe, temveč ga navezujemo na nekaj nedoločnega, kar se glasbeno ne da več opredeliti, pojem, ki dopušča govorjenje tako o ritmu neke skladbe kot denimo o zadnjem nenadnem padcu tečaja, je povsem nesprejemljiv za nekoga, ki zmore poročati o zahtevnem ritmičnem dogajanju, ki se – izviračoč iz glasbenega detajla – razgrinja po

¹⁷ Če prepoznamo, da šesti takt variira tretjega in da sedmi takt ni nič drugega kot zopet spet variacija predhodnega, se sam po sebi rojva občutek notranje povezanosti.

celi skladbi. Dejstvo, da je taka razvođenitev pojma možna in da prihaja žal tudi s strani tistih, od katerih bi človek že iz stanovskih ozirov to najmanj pričakoval, s strani nekaterih skladateljev, dokazuje le to, kako težko je razumeti glasbo, ki zahteva, da jo merimo le z merili **njene** umetnosti in ne na temelju kakršnekoli »usmeritve«.

S tem pa smo spet pri dejanski nalogi moje razprave, namreč pri vprašanju, zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva; kot smo doslej pokazali, je njeno bogastvo s tematskimi, kontrapunktičnimi in ritmičnimi lepotami razlog teh težav. Ostane nam le še spregovoriti o **harmonskem** bogastvu te glasbe, o nemerljivem obilju akordov in akordskih zvez, ki niso nič drugega kot rezultat – v sodobni glasbi prav izjemne – **polifonije** (tu ji bomo še morali dati priznanje); se pravi rezultat sopostavitve glasov, ki jih posebej odlikuje doslej neznana gibkost melodičnih linij. Preobilje harmonskih dogajanj so zato enako napačno razlagali kot vse ostalo. Seveda krivično!



Ta koralu podobni strogi stavek bi si zlahka zamislili kot akordno osnovo široko razvitega loka kaknega *adagia*, kar pa seveda ni. Ne, gre samo za harmonsko ogrodje začetnih taktov tukaj izčrpno obravnavanega godalnega kvarteta.

Prav nepojmljivo se zdi, da nekaj tako preprostega kdaj niso mogli razumeti, da se je svoj čas premiernemu občinstvu, željnemu senzacij, celo predstavilo kot orgija disonanc. Samó dejstvo, da je tu razporejeno – pa naj bo še tako logično – nenavadno mnogo in mnogovrstnih akordov na tesnem prostoru

desetih razgibanih *alla breve* taktov, lahko razloži nezmožnost – s stopenjsko inertnostjo sodobne glasbe razvajenega – ušesa slediti zaporedju petdesetih ali več akordov v nekaj sekundah in zato domneva »hipertrofijo« (spel eno uničujoče modno geslo!) tam, kjer gre le za bogastvo in izobilje. S tem zadnjim zgledom želim namreč pokazati, da krivice za oteženo razumevanje ne moremo pripisati zgradbi akordov in njihovim zvezam. Nikjer, tudi na nobeni najmanj poudarjeni šestnajstinki teh desetih taktov kvarteta, ne najdemo sozvoka, ki ga na harmoniji preteklega stoletja šolano uho ne bi moralo razumeti; celo nad dvema akordoma iz celotonske lestvice (obebeženima z zvezdico), z njihovim kromatičnim uvajanjem in razreševanjem, se danes ne bi smel razburjati nekdo, ki se ne želi osmešiti pred glasbeno javnostjo.

Iz vsega je razvidno tudi to, kako neustrezni so, in so vedno bili, očitki Schönbergovi glasbi, češ da je to »moderno« vodenje glasov brezobzirno in da mu ni mar za nastala sozvočja. Vse, kar sem pokazal v teh desetih taktih, bi se enako dalo pokazati v vsakem odseku skladbe. Celo najbolj drzne harmonske izpeljave so daleč od tega, da bi bile torišče nekontroliranih naključnih sozvočij. Tudi tu pač ni nobenega naključja, in kdor kljub temu ne more slediti, naj krivdo mirno vzame nase in naj zaupa posluhu mojstra, ki vse te dozdevno težavne stvari koncipira z enako lahkotnostjo, s kakršno pred svojimi učenci stresa iz rokava najbolj zapletene kontrapunktične naloge. Na vprašanje, ali je neko posebej težko doumljivo mesto v eni svojih skladb »sploh že kdaj dobro slišal«, je mojster odgovoril s šalo, v kateri je vsebovana globoka resnica: »Da, takrat ko sem ga komponiral!«

Način pisanja, ki ga narekuje tako neomajna muzikalnost, razpolaga pač z vsemi skladateljskimi možnostmi in ga zato nikoli ni mogoče popolnoma, do temelja raziskati. Tudi teoretično ne. Z dosedanjimi izidi moje analize, čeprav sem želel, da bi bila čim bolj popolna, namreč še zdaleč niso izčrpane vse možnosti teh nekaj taktov. Tako bi, denimo, kazalo še opozoriti, da njihovi glasovi (zasnovani od vsega začetka v dvojnem kontrapunktu) dopuščajo tudi v smislu polifonega razvijanja stavka raznolikost, ki se seveda izkaže pri različnih ponovitvah glavne misli. Seveda je že v tej zgodnji Schönbergovi skladbi mehanično ponavljanje izključeno, tako da najprej zamenjata mesto liniji violine in violončela. Naj predstavim to grafično: kar je bilo v prvih taktih kvarteta v vertikalnem zaporedju

1
2
3

se na str. 5 žepne partiture razvrsti takole:

3 (v oktavah)
2
1

Pri tretjem nastopu (str. 8) so stranski glasovi – ob strogi ohranitvi njihovih melodičnih tonov – že variirani. Zaporedje je sedaj:

2 (varianata v šestnajstinkah)
1 (v oktavah)
3 (opremljeno z osminskimi triolami)

Končno so v zadnji reprizi glavne teme (str. 53) glavni in stranski glasovi, ne glede na neštete kombinacije z drugimi temami skladbe, razporejeni takole:

3 (varianta v osminskih triolah, vendar različna v primerjavi s prejšnjimi)

1 (v oktavah)

3 (Inverzija, »pomanjšana« na osminke)

Teh deset začetnih taktov in njihove variirane ponovitve pa so le majhen delček skoraj eno uro trajajoče skladbe. Lahko nam samo nakažejo izobilje in bogastvo harmonskih in (po Bachu ne več slišanih) polifonskih in kontrapunktičnih dogodkov v tej glasbi; brez pretiravanja lahko zagotovimo, da je vsak tudi najdrobnejši obrat, celo vsaka spremljevalna figura pomembna za melodični razvoj štirih glasov in njihov nenehno spremenljivi ritem, z eno besedo, da je vsak postopek **tematski**. Vse to se dogaja znotraj enega edinega velikega simfoniziranega stavka, o katerega čudoviti arhitektoniki v okviru pričujoče razprave ni mogoče spregovoriti samo površinsko.

Ne preseneča, če uho ne more slediti tej glasbi, v kateri se toliko dogaja. Vajeno je namreč glasbe zadnjega stoletja: v njej skoraj vseskozi prevladuje homofonija; teme so grajene simetrično, iz dvo- in štiriktalji, njihovega razvijanja in izpeljevanja si ni mogoče misliti brez večinoma mehaničnih ponovitev in sekvenciranj; končno je uho vajeno tudi s tem pogojene relativne enostavnosti harmonskega in ritmičnega dogajanja. Desetletja privajanja na vse to preprečujejo današnjemu poslušalcu razumeti drugače ustrojeno glasbo. Iritira ga že obnovev kakega bolj poredkoma uporabljanega izraznega sredstva, vsak odmik (pa četudi v samo enem od omenjenih glasbenih parametrov) od pravkar običajnega, čeprav ga veljavna pravila dovoljujejo. Kaj šele, ko se, kot pri Schönbergovi glasbi, znajde pred **združitvijo**, pred **sočasnim obstojem** vseh lastnosti, ki jih sicer lahko imamo že kar za odlike dobre glasbe, toda vajeni smo jih zaznati in sprejeti večinoma le **posamično** in časovno porazdeljene.

Spomnimo se samo Bachove polifonije; ali pa v konstruktivnem in ritmičnem oziru dostikrat povsem svobodne gradnje tem pri klasikih in njihovih predhodnikih ter njihove izredne umetelnosti variiranja; spomnimo se romantikov in njihovega – še z današnjega vidika drznega – sopostavljanja najbolj oddaljenih tonalitete; ali pa Wagnerjevih novih, z alteracijami in enharmonskimi zamenjavami nastalih akordskih tvorb ter njihove samoumevne vključitve v tonaliteto; končno, pomislimo na Brahmsovo – dostikrat do najdrobnejših detajlov segajočo – umetnost tematskega in motivičnega dela.

Očitno je, da se glasba, ki združuje **vse** te od klasikov ji zapuščene možnosti, mora razlikovati od sodobne glasbe, v kateri (kot bom še pokazal) ne najdemo podobne združitve; in ne samo to: kljub lastnostim, ki smo jih spoznali za odlike vsake dobre glasbe, in kljub svojemu prevelikemu bogastvu na področju vseh izraznih sredstev, ali bolje rečeno, prav zaradi tega, je taka glasba lahko celo razumljiva, kar Schönbergova tudi dejansko je.

Očitni mi bodo, da sem v pričujoči razpravi dokazoval nekaj, česar sploh ni bilo treba dokazovati: namreč težavnost kvarteta v d-molu, torej »tonalne« glasbe, ki že dolgo ni več nikakršen problem, saj je, nasprotno, splošno priznan in s tem tudi razumljiv! No, čeprav še nismo prišli tako daleč, priznam, da bi na v naslovu zastavljeno vprašanje odgovoril šele tedaj, ko bi vse to, kar

sem tukaj pokazal na temelju par taktov v molu, predstavil še vsaj na **enem** zgledu t. i. atonalne glasbe. Toda ne gre mi le za vprašanje težavnosti; iz moje analize bo gotovo razvidno, da sem želel dokazati, da je v tej glasbi – čeprav bomo mnogo tega občutili kot posebno težko doumljivo – vse tako, kot bi moralo biti; da gre za prave reči, preverjene na največji umetnosti! To je bilo seveda lažje pokazati na zgledu, ki je še zasidran v durovi in molovi tonaliteti, a vendarle ima (v tem primeru) prednost, da je svoj čas ta glasba razburjala duhove nič manj kot danes »atonalna«. V tem hipu, ko **slednjo obravnavam enako kot prvo**, ko ju imam za enakovredne danosti, **kar tudi so**: ne samo po zaslugi Schönberga, tega »očeta atonalne misli«, kot ga na splošno imenujejo, temveč tudi po zaslugi največjega dela glasbenega občestva – v tem hipu bi moral samo vse, kar sem povedal o teh desetih taktih kvarteta, projicirati na poljubni odsek njegovih poznejših ali najnovejših skladb¹⁸ in na uvodno vprašanje bi bil odgovor enak, kakor tudi dokazi, da gre v teh skladbah za najvišje umetniške postopke, torej za prave reči. Izkazalo bi se namreč, da **težavnost pri razumevanju** Schönbergove glasbe ne povzroča **predvsem** t. i. **atonalitetnosti**, kot danes pravijo številni sodobniki, temveč da je pravi razlog tudi tu siceršnja struktura Schönbergove glasbe, kopica uporabljenih izraznih sredstev, enako v harmonskem slogu kot tudi povsod drugod, aplikacija vseh kompozicijskih možnosti, ki jih je prispevala glasba stoletij, z eno besedo: nemerljivo bogastvo in izobilje.

Tudi tu najdemo enako harmonsko raznolikost, enako, za kadenco značilno večstopenjskost; melodiko, ki se prilagaja takšni harmoniji in smelo izkorišča možnosti dvanajstih tonov; tudi tukaj so teme nesimetrično in popolnoma svobodno grajene, motivično delo pa izjemno bogato; prav tako zaznamo umetnost variiranja, ki prežema takó tematiko kot harmoniziranje, kontrapunkt ali ritem; tudi tu se polifonija in kontrapunktična tehnika, kakršni ne najdemo podobne, razgrinjata čez celo skladbo; in končno ugotavljamo mnogolikost in diferenciranost ritmov, o katerih je treba reči, da jih urejajo ne le lastne zakonitosti, temveč sočasno tudi zakonitosti variiranja, tematskega razvijanja, kontrapunktične in polifonije, s čimer je dosežena umetnost grajenja, ki dokazuje, kako zgrešeno je govoriti o »razkroju ritma« v Schönbergovi glasbi.

S splošnega vidika se vidi, kako popolnoma različna je slika glasbe drugih sodobnih skladateljev, celo v primeru, ko so v svojem harmonskem jeziku prekinili s prevlado trizvokov. Seveda tudi v njihovi glasbi ugotavljamo pravkar našeta izrazna sredstva, vendar jih nikoli ne najdemo, kot pri Schönbergu, združena v delu ene edine osebnosti; praviloma so porazdeljena na različne skupine, šole, letnike, nacije in njihove predstavnike.

Nekateri dajejo prednost polifonemu načinu pisanja in pri tem kar najbolj reducirajo tematsko razvijanje in umetnost variiranja; drugi se zapišejo drzni harmoniji, ki se ne ustavi pred nobenim sozvokom, vendar pri tem melodija komajda preseže homofonijo in jo največkrat zaznamujejo le dvo- in štiritaktne fraze, »Atonalitetnost« enih je v tem, da preprimitivno harmoniziranim periodam podpišejo napačne base, drugi spet prinašajo **sočasno** dve ali več durovskih oz. molovskih tonalitet, vendar so ostali glasbeni procesi znotraj

¹⁸ Čeprav ne poznam niti ene njegove note, se si upam trditi, da bi kot zglede lahko vzeli denimo Pihalni kvintet, ki ga Schönberg končuje (o končju, leta 1924, prav tam (kako naključje!), kjer je pred dvajsetimi leti začel delo pri kvartetu v d-molu.

vsake od tonalitete marsikdaj grozljivo neinventivni. Nasprotno pa glasba z razglabano melodiko in s svobodnim grajenjem tem dostikrat boleha za inertno harmonijo, ki se izkazuje v počasnem spreminjanju stopenj, v ležečih akordih, neskončnih orgelpunktih in v vedno znova ponavljajočih se harmonskih sosledjih. Skoraj bi lahko na splošno zatrdil, da tako trdo grajena glasba ne more shajati brez bolj ali manj mehaničnih ponovitev, brez pogosto najpreprostejšega sekvenciranja. To je najočitneje na področju ritma, ki je največkrat na mejah monotonije; z nenehnim spreminjanjem takta in premeščanjem obrazcev se, ob siceršnji bornosti, simulira bogastvo oblik, hkrati pa je ta zdaj trd, zdaj razbijač, drugje spet plesni ali živahni ritem dostikrat edina notranja zveza sicer nepomembne glasbe. Predstavnike take tehnike skladanja tedaj imenujejo predvsem »močni ritmiki«.

Prilagoditev takim bolj ali manj določenim in zamejenim principom, enostranskost, ki marsikdaj meji na maniho, zadovoljiti se s tem – kot se tako lepo reče – biti »sicer moderen, toda ne ultra«, vse to pripomore celo »atonalni« in tudi drugače »napredno orientirani« glasbi do zapomljivosti in zato določeni priljubljenosti. Tudi če v tem ali onem pogledu poslušalca postavi pred težke naloge, se taka glasba večinoma v vseh ostalih parametrih ne odmakne od običajnega in konvencionalnega; dostikrat je namenoma »primitivna«, tako da je prav zaradi svojih negativnih lastnosti sprejemljiva tudi glasbeno podpoprečnemu ušesu, skratka: ga z lahkoto nagovori. Tem bolj, ker bi se avtorji take glasbe, da bi bilo slogovno čisti, morali zavedati konsekvenc in stisk svoje modernosti ter potemtakem ne čutijo obveznosti, da bi morali potegniti tudi konsekvence iz **združitve, povezave** vseh teh možnosti.

Če ugotavljam, da tako neizbežno obveznost, ki (ponavljam) izvira iz zavesti, da je treba povleči iz glasbene univerzalnosti po lastni izbiri najdaljnosežnejše konsekvence, najdemo le enkrat, in sicer v Schönbergovi skladbah, potem sem, mislim, navedel tudi zadnji in morda najtehtnejši razlog, zakaj je njegova glasba težko razumljiva. Okoliščina, da Schönberg to plemenito obveznost upošteva s suvereniteto, za katero bi dejal, da je dana le geniju, kakor tudi vse, kar sem povedal o Schönbergovem, od sodobnikov neprežeženem znanju in mojstrstvu, upravičuje mojo domnevo, ne, mojo gotovost, da je pred nami delo mojstra. Mojstra, ki bo – čeprav »klasiki našega časa« sodijo v preteklost – eden tistih povsem maloštevilnih, ki jim bo za vse čase pripadal pomen klasika. Schönberg ni samo – kot posrečeno pravi Adolf Weißmann v svoji knjigi *Glasba v svetovni krizi* – »povlekel zadnjih, najdrznejših sklepov«, prišel je namreč dlje od tistih, ki so brez predpostavk iskali nova pota in so – zavestno ali ne – bolj ali manj odklanjali umetnost te glasbene kulture. Tako lahko že danes, ob Schönbergovem petdesetem rojstnem dnevu, rečemo, ne da bi bili preroki, da je z opusom, ki ga je doslej podaril svetu, zagotovil vodilno vlogo ne samo svoji umetnosti, temveč kar je še več: nemški glasbi za naslednjih petdeset let.

NOVA GLASBA, ZASTARELA GLASBA, SLOG IN MISEL

Od štirih pojmov iz naslova so bili trije v zadnjih petindvajsetih letih pogosto uporabljeni, okoli tretjega (*misel*) pa niso zganjali toliko hrupa.

Žal metode glasbenega pouka, namesto da bi učenca temeljito seznanjale z glasbo samo, posredujejo skupek bolj ali manj točnih zgodovinskih dejstev, pocukranih s kopico bolj ali manj napačnih anekdot o skladatelju, njegovih izvajalcih, njegovem občinstvu in kritikih, poleg tega pa še krepak odmerek spopularizirane estetike. Tako sem nekoč prebral v izpitni nalogi študentke drugega letnika, ki je očitno študirala malo harmonije in mnogo "razumevanja glasbe" (kot predmeta), prav gotovo pa ni slišala veliko zveneče glasbe, da je "Schumannova instrumentacija motna in nejasna". Ta modrost je bila do pičice točno prevzeta iz učbenika, ki so ga uporabljali v razredu. Nekateri strokovnjaki za instrumentacijo bi se morda celo brez argumenta strinjali s prekletstvom Schumanna kot instrumentatorja. Drugi pa bi si morda bili edini, da vsa Schumannova instrumentacija le ni slaba in da kaže tako motna kot tudi bleščeča ali vsaj dobra mesta; ti bi tudi vedeli, da tak očitek izhaja iz prepira med wagnerjansko "novonemško" in akademsko-klasicistično šolo Schumanna in Brahmsa in da so kritiki Schumannove instrumentacije morali imeti v mislih bleščeče odlomke iz Wagnerjeve glasbe, kakršni so *Mik ognja* ali uvertura za *Mojstre pevce*, glasba za *Venerin grič* in druge. V Schumannovi glasbi bomo komaj kje zasledili tak blišč. Nekateri strokovnjaki pa se dobro zavedajo tudi tega, da je pri malokaterem skladatelju instrumentacija brezhibna. Več kot dve desetletji po Wagnerjevi smrti je, denimo, še vedno orkestrska spremljava tako močno prekrivala pevce, da so bili komaj slišni. Sam vem, da je moral Gustav Mahler svojo instrumentacijo krepko spreminjati v prid prosojnosti. Richard Strauß pa mi je kazal različne orkestrske situacije, kjer je bil prisiljen izravnovati in uravnovešati odnose.

Med strokovnjaki za instrumentacijo torej ne obstaja enaka stopnja soglasja in enodušnosti kot med študentko drugega letnika in njenim učbenikom. Toda nepopravljiva škoda je storjena: to dekle in verjetno tudi njeni tovariši iz razreda ne bodo nikoli prisluhnili Schumannovemu orkestru prostosrčno, dovezetno in neobremenjeno. Do konca semestra si bo pridobila znanja iz zgodovine glasbe, estetike in glasbene kritike, zapomnila si bo tudi vrsto zabavnih anekdot; žal pa se verjetno ne bo nikoli spomnila niti ene teh motno instrumentiranih Schumannovih tem. Čez nekaj let bo diplomirala, morda postala profesorica in bo naprej prenašala to, kar so jo naučili: gotove sodbe, napačne in površne ocene o glasbi, glasbenikih in estetiki.

Tako je izobraženo veliko število psevdozgodovinarjev, ki se imajo za strokovnjake in upravičene ne le kritizirati glasbo in glasbenike, temveč si tudi lastiti vlogo voditeljev, vplivati na razvoj tonske umetnosti in jo vnaprej organizirati.

Kmalu po koncu prve svetovne vojne so si taki psevdozgodovinarji priborili prevladujočo vlogo v vsej zahodni Evropi s tem, da so napovedovali prihodnost glasbe. V vseh glasbenih deželah, v Franciji, Italiji, Nemčiji, Avstriji, na Madžarskem, Češkem in Poljskem, se je nenadoma porodilo geslo:

Nova glasba

Očitno se je eden teh psevdozgodovinarjev spomnil, da je že večkrat v preteklosti enak ali podoben bojni klic podprl novo umetniško usmeritev. Vendar mora biti bojni klic površen ali pa vsaj delno napačen, če naj bi si pridobil priljubljenost in se razširil med ljudmi. Tako je razumeti Schopenhauerjevo zgodbo o presenečenju antičnega grškega govornika, ki je, ko sta ga nenadoma prekinila ploskanje in glasno pritrdjevanje, vzkliknil: "Sem mar povedal kakšno neumnost?" Priljubljenost, ki si jo je pridobilo geslo *nova glasba*, takoj sproža dvom in nas sili, naj se zamislimo nad njegovim pomenom.

Kaj pomeni geslo nova glasba?

Očitno bi to morala biti glasba, ki se – čeprav je še vedno glasba – v vsem bistvenem razlikuje od glasbe, skladane v preteklosti. Očitno mora izražati nekaj, kar doslej v glasbi še ni bilo izraženo. Očitno je v visoki umetnosti predstavitev vredno le to, kar še nikoli prej ni bilo predstavljeno. Ne obstaja velika umetnina, ki ne bi človeštvu posredovala novega sporočila, kakor tudi ni nobenega velikega umetnika, ki bi izneveril to pravilo. Gre namreč za kodeks časti vsega velikega v umetnosti, zato bomo v vseh velikih delih velikanov zasledili tisto novo, ki je neminljivo, pa naj ga je ustvaril Josquin des Prés, Bach, Haydn ali kateri drugi veliki mojster.

Kajti: Umetnost pomeni vedno novo umetnost.

Mnenje, da bi geslo *nova glasba* utegnilo spremeniti potek glasbene ustvarjalnosti, je verjetno temeljilo na prepričanju, da se "zgodovina ponavlja". Splošno je znano, da je še v času Bachovega življenja zaživel nov glasbeni slog, iz katerega se je pozneje razvil slog dunajskega klasicizma, homofonsko-melodični kompozicijski slog, ali kot ga sam imenujem, slog razvijajočega se variiranja. Če se torej zgodovina dejansko ponavlja, bi lahko tudi v našem času domnevali, da je dovolj podpreti ustvarjanje nove glasbe in končni izdelek bi bil nemudoma na mizi.

To pa pomeni simptome imeti za vzroke. Pravi vzroki za spremembe v glasbeno-kompozicijskem slogu so drugačni. Če so si, denimo, glasbeniki v obdobju homofonske kompozicije pridobili izjemno veščino ustvarjanja melodij – se pravi izpostavljenih linij, ki spremljevalne glasove obsojajo na skoraj nepomembno podrejenost, da bi vso možno vsebino koncentrirale v sebi –, so bili drugi skladatelji, povsem razumljivo, vznemirjeni zaradi tovrstne veščine, ki se je, tako se jim je zdelo, po malem že sprevrčala v shematizirno mehanskost. Praviloma so se tedaj še bolj vznemirjali zaradi manjvrednosti spremljave kot pa zaradi tistega, kar so občutili kot sladkobnost melodije. V tem obdobju je bila razvita le *ena* dimenzija glasbenega prostora, horizontalna linija, skladatelji naslednjega obdobja pa so želeli odgovoriti tisti tendenci, ki

je zahtevala oživitve tudi spremljevalnih glasov, tako kot to vidimo pri Beethovenu, če ga primerjamo s Haydnom, pri Brahmsu v primerjavi z Mozartom ali pri Wagnerju v primerjavi s Schumannom. Čeprav v vseh omenjenih primerih melodično razkošje ni utrpelo niti najmanjše škode, se je vloga spremljave stopnjevala in se je s tem zvišal njen prispevek k splošni učinkovitosti. Nobenemu zgodovinarju ni treba opozarjati kakega Beethovna, Brahmsa ali Wagnerja, naj bi svojo spremljavo obogatil z vitamini. Vsaj ti trije bi ga, svojevoljni, kot so bili, vrgli ven.

In obratno:

Če bi bil v določenem obdobju vsak soudeležen glas glede na svojo vsebino, oblikovno uravnoteženost in odnos do drugih glasov izdelan kot del kontrapunktične celote, bi bila njegova melodična elokvenca gotovo manjša, kot če bi bil izpostavljen glavni glas. Pri mlajših skladateljih bi tedaj spet lahko zrasla želja, da bi se osvobodili vse le zapletenosti. Lahko bi torej odklonili ukvarjanje s sestavljanjem in izdelavo stranskih glasov. Tako bi zahteva po izdelavi le *enega* glasu in krčenje spremljave le na tisti minimum, ki je pogoj za dojemljivost glasbenega poteka, postala spet prevladujoča moda.

Tovrstni so razlogi, ki pripeljejo do sprememb v kompozicijskih metodah. Glasbi je v vsakem smislu potreben čas. Potrebuje moj čas, tvoj čas in svoj lastni čas. Zelo slabo bi bilo, če si glasba ne bi prizadevala v vsakem delcu tega časa povedati najpomembnejše stvari najbolj strnjeno. Odtod poskušajo skladatelji – potem ko obvladajo kompozicijsko tehniko – najprej v eni smeri do največje obremenljivosti izpolniti čas z vsebino, nato morajo enako storiti v naslednji smeri in končno v vseh smereh, v katerih se razširja glasba. Tak razvoj pa lahko poteka le korakoma, postopno. Potreba po zaključevanju kompromisa z dojemljivostjo in razumljivostjo prepoveduje skočiti v slog, ki je preobremenjen z vsebino, v slog, v katerem se prepogosto vrstijo dejstva brez veznih členov in ki skače v zaključke, še preden so dobro dozoreli.

Dvornim, da potrebujejo ljudje, ki so se – ko je glasba zapustila svojo prejšnjo usmeritev in se je na opisani način obrnila proti novim smotrom – odločili za te spremembe, spodbudo psevdozgodovinarjev. Vemo, da so taki ljudje, kot so bili Telemann, Couperin, Keyser, Ph. E. Bach, prinašali nekaj novega, kar je šele pozneje pripeljalo do obdobja dunajskega klasicizma. Res je, da je bil ustvarjen novi slog v glasbi, toda mar je zato glasba predhodnega obdobja morala zastarati?

Začuda se je na začetku tega obdobja zgodilo, da so imeli glasbo J. S. Bacha za zastarelo. Še bolj čudno pa je, da je bil eden tistih, ki so to trdili, njegov lastni sin Ph. E. Bach, o katerega veličini bi lahko podvomili, če ne bi Mozart in Beethoven nanj zrla z občudovanjem. Za njiju je bil Ph. E. Bach še vedno vodnik, tudi ko sta sama prvim dokaj negativnim načelom nove glasbe dodala tako pozitivne, kot je načelo razvijajočega se variiranja in dodatno še številne dotlej neznane strukturalne novosti in sredstva, kot so, denimo, povezujoči, prehodni deli, dramatična repriza, raznolika izpeljava, izpeljevanje stranskih tem, zelo diferencirana dinamika – *crescendo*, *decrescendo*, *sforzato*, *piano subito*, *marcato etc.* – in še posebej novo tehniko *legato in staccato* pasaž, *accelerando* in *ritardando* ter določanje tempa in značaja s pomočjo specifičnih pridevnikov.

Beethovnovе besede: "To ni potok, to je morje" vzpostavljajo pravilni vrstni red. Dejal je to namreč o Johannu Sebastianu in ne o Philippu Emanuelu Bachu. Mar ne bi bil moral dodati še: Kdo je torej veliki Bach?

Vsekakor drži, da je J. S. Bach do leta 1750 pisal številne skladbe, katerih izvirnost se nam, bolj ko se z njimi ukvarjamo, kaže vse presenetljivejša; da je nov, dotlej neznani glasbeni slog ne le razvil, temveč dejansko ustvaril; da dejansko biti tega novega strokovnjaki še vedno niso doumeli. –

Ne, oprostite: čutim se dolžnega povedano tudi dokazati, ker preziram lahko in površne izjave, kot denimo: nova glasba.

Novo v Bachovi umetnosti je možno zaznati le tedaj, če to novo primerjamo po eni strani s slogom nizozemske šole in po drugi s Händlovo umetnostjo.

Skrivnosti Nizozemcev, ki so ostale neposvečenim docela skrite, so temeljile na popolnem spoznanju in ozaveščanju možnih kontrapunktičnih odnosov med sedmimi toni diatonične lestvice. Ta zavest je omogočila posvečenim grajenje kombinacij, ki so dopuščale najraznovrstnejše navpične in vodoravne prestavitve ter druga podobna spreminjanja in preobrazbe. Toda pravila niso zajemala ostalih pet tonov, tako da so bili ti, če so jih sploh uporabili, zunaj kontrapunktičnih kombinacij in le priložnostna zamenjava.

Nasprotno pa je Bach, ki je poznal več skrivnosti, kot so jih Nizozemci sploh kdaj obvladali, pravila tako razširil, da so zajela vseh dvanajst tonov kromatične lestvice. Z dvanajstimi toni je delal tako, da bi ga skoraj lahko označili za prvega dvanajsttonskega skladatelja.

Če še dodamo, da temelji kontrapunktična fleksibilnost Bachovih tem po vsej verjetnosti na instinktivnem mišljenju v dvojnem in trojnem kontrapunktu, ki odpira prostor tudi za dodatne glasove, in če nato primerjamo njegov kontrapunkt s Händlovim, se nam slednji kaže kot boren in preprost, njegovi stranski glasovi pa dejansko manjvredni.

Tudi v drugih pogledih je Bachova umetnost boljša od Händlove. Kot operni skladatelj je znal Händel vedno začeti z značilno in pogosto izvrstno temo, toda nato sledita, razen ponavljanja teme, pojevanje in upad, ki prinašata tisto, kar bi uredniki leksikona *Grove* označili kot "neumnosti" – prazne, nepomembne, na način etude razložene akordične figure. Nasprotno pa se pri Bachu tudi prehodni in podrejeni odseki vedno odlikujejo z značajem, domiselnostjo, domišljijo in izrazom. Čeprav tudi njegovi stranski glasovi nikoli ne zdrsijo v manjvrednost, je dosegal s svojimi tekočimi in dobro uravnoteženimi melodičnimi linijami večjo lepoto, bogastvo misli in izrazno moč, kot jih kadarkoli najdemo v glasbi tistih Keyserjev, Telemannov in Philippov Emanuelov Bachov, ki so ga imeli za zastarelega. Oni seveda niso bili sposobni doumeti, da je bil Bach prvi, ki je uvedel za napredek nove glasbe nepogrešljivo tehniko: tehniko "razvijajoče se variacije", ki je omogočila slog velikega dunajskega klasicizma.

Bach je, kot rečeno, pisal skladbo za skladbo vselej v novem slogu, njegovi sodobniki pa se niso domislili ničesar boljšega, kot da se niso zmenili zanj. Lahko rečemo, da od njihove nove glasbe ni ostalo kaj prida, čeprav ni mogoče zanikati, da je bila začetek nove umetnosti. Toda v dveh točkah so se motili. Prvič, njihova nova glasba ni uvajala nobenih novih "misli", temveč je le na nov način predstavljala glasbene misli, ne glede na to, ali so bile nove ali

stare; šlo je le za takšno valovanje v glasbenem napredku, ki je, kot smo opisali, poskusilo razviti drugo smer glasbenega prostora, horizontalno linijo. Drugič, bili so v zmoti, ko so Bachovo glasbo imeli za zastarelo. Kot kaže zgodovina, vsaj za vedno ni ostala zastarela; danes je njihova nova glasba zastarela, Bachova glasba pa je postala večna. Zdaj pa bi morali premisliti še pojem "zastarel".

Zgleda za ta pojem prej zasledimo v našem vsakdanjiku kot na intelektualnem področju. Dolgi lasje so, denimo, pred tridesetimi leti pomembno prispevali k ženski lepoti. Kdo ve, kako hitro bo moda kratkih pričesk postala zastarela? Patos je bil pred kakimi sto leti ena najbolj občudovanih odlik pesniške umetnosti; danes se zdi smešen in ga uporabljamo le v satirične namene. Električna svetloba je pregnala svetlobo sveč v zastarelost; snobi slednjo vendarle še uporabljajo, ker so v oglemenitaških gradovih videli, kako so električne napeljave uničile umetniško okrašene stene.

Ali lahko v takšnih zgledih najdemo odgovor, zakaj nekaj zastara?

Dolgi lasje so postali staromodni, ker so delavne ženske spoznale, da jih ovirajo. Patos je postal staromodni, ko je začel naturalizem opisovati stvarno življenje in pogovorni jezik ljudi, ki se ukvarjajo s svojimi vsakdanjimi opravili. Svečava je postala staromodna, ko so ljudje opazili, kako nesmiselno je svoji služinčadi, če jo sploh dobiš, nalagati nepotrebno delo.

Skupni dejavnik je bila v vseh teh zgledih sprememba naših življenjskih oblik.

Ali lahko enako trdimo o glasbi?

Katera življenjska oblika spreminja romantično glasbo v neprimerno? Mar v našem času ni več nobene romantike? Mar smo bolj navdušeni, če nas povozijo naši avtomobili, kot so bili stari Rimljani, če so jih povozili njihovi dirkalni vozovi? Kaj ne najdemo tudi danes mladih ljudi, pripravljenih spustiti se v pustolovščino, ki jo bodo morda morali plačati z življenjem, čeprav bo sloves, ki so ga poželi, zbledel z naslovnico prihodnjega dne? Mar ne bi lahko našli številne mladeniče, ki bi, če bi za to imeli priložnost, v raketi poleteli na mesec? Ali ni navdušenje ljudi vseh starostnih dob za Tarzane, Supermane, Lone Rangerse in neuničljive detektive izid nagnjenosti do romantike? Zgodbe o Indijancih iz naše mladosti niso bile nič bolj romantične; e predmeti se drugače imenujejo.

Romantiki, med drugim, očitajo, da je preveč zapletena. Pri ogledovanju Straussovih, Debussyjevih, Mahlerjevih, Ravelovih, Regerjevih ali tudi mojih astnih partitur, bi se bilo gotovo težko odločiti, ali je vsa ta zapletenost res potrebna. Vendar sklep uspešnega mladega skladatelja: "Današnja mlada generacija ne mara glasbe, ki je ne razume," ne soglaša z občutenjem unakov, ki so se podali v pustolovščino. Prej bi pričakovali, da bo tak mlad šlovek, ki bi ga pritegnilo težavno, nevarno, skrivnostno, dejal: "Sem mar bebec, da predme postavljajo le takšne neumnosti, ki jih razumem, še preden sem jih do konca slišal?", ali celo: "Ta glasba je zapletena, vendar ne bom odnehal, preden je ne bom razumel." Gotovo se bodo takšni ljudje prej navdušili za globino, bogastvo misli, težke probleme. V vseh časih so bili

namreč inteligentni ljudje užaljeni, če so jih nadlegovali s stvarmi, ki jih vsak bedak lahko takoj razume.

Gotovo je bralec opazil, da nimam namena napadati zdavnaj preminulih psevdozgodovinarjev in skladateljev, ki so v preteklosti podprli in pognali tokove nove glasbe. Čeprav sem z zadovoljstvom izkoristil priložnost pisati o malo znanih zaslugah Bachove umetnosti in čeprav sem z veseljem naštel nekatere prispevke dunajskih klasikov razvoju kompozicijske tehnike, brez obotavljanja priznavam, da je napad na propagandiste nove glasbe usmerjen proti podobnim gibanjem v našem lastnem času. Med obema epohama obstaja – s to razliko, da jaz nisem Bach – velika podobnost.

Površna presoja bi lahko imela kompozicijo z dvanajstimi toni za zaključek obdobja, v katerem se je razvijala kromatika, in bi jo zato lahko primerjala z zaključnim vrhuncem obdobja kontrapunktične kompozicije, kot ga je obeležil Bach s svojim neprekosljivim mojstrstvom. Dejstvo, da so temu vrhuncu sledile le nepomembne, skromne vrednosti, je svojevrstno opravičilo za to, da so se mlajši sodobniki obrnili proti novi glasbi.

Toda – tudi v tem smislu nisem Bach – mislim, da kompozicija z dvanajstimi toni in to, kar mnogi napačno imenujejo "atonalna glasba", ni zaključek starega obdobja, temveč začetek novega. Enako kot pred dvesto leti spet nekaj označujejo kot zastarelo; in spet ne gre za kako določeno delo ali več del posameznega skladatelja; tudi to pot ne gre za ostracizem, ki bi se nanašal na določene večje ali manjše sposobnosti posameznega skladatelja. Spet govorijo o novi glasbi kot taki in zdaj se boja udeležuje celo več nacij. Razen nacionalističnih tendenc po izvozi glasbi, s katero upajo celo manjše nacije dospeti na trg, lahko v vseh teh gibanjih opazimo skupno potezo; nobeno od njih ne nastopa z novimi mislimi, predlagajo le nov stil. Spet predstavljajo načela, na katera naj bi se opirala ta nova glasba bolj negativno od najbolj strogih pravil najbolj strogega starega kontrapunkta. Prepovedani naj bi bili kromatika, ekspresivne melodije, wagnerjanske harmonije, romantika, zasebni biografski namigi, subjektivnost, funkcionalni harmonski postop, opisi, lajtmotivi, soglašanje oz. vzporedni potek z razpoloženjem ali dogajanjem na odru in značilno deklamiranje teksta v operi, samospevih in zborih. Z drugimi besedami: odpovedati bi se bilo treba vsemu, kar je bilo v prejšnjem obdobju dobro.

Poleg teh uradno dovoljenih "prepovedi" opažam še številne negativne poteze in postopke, kot denimo: orgelpunkte (namesto izdelanega, razvitega basovega glasu in gibke harmonije), ostinate, sekvence (namesto razvijajoče se variacije), fугate (z istim namenom), disonance (ki prikrivajo prostaštvo tematskega gradiva), objektivnost (novo stvarnost) in neko vrsto polifonije, ki zamenjuje kontrapunkt in so jo nekoč zaradi nenatančne imitacije zaničevali kot "kapelniško glasbo"; sam jo imenujem "rabarbarov kontrapunkt". Ko je namreč besedo "rabarbara" izgovarjalo pet ali šest ljudi zadaj za odrom, je to za občinstvo v gledališču zvenelo kot hujskaška gruča prostakov. Tematsko nepomembni kontrapunkt je podobnega zvena kot beseda "rabarbara", kot bi imel dejanski pomen.

V moji mladosti, ko smo še živeli v Brahmsovi bližini, je bilo običajno, da glasbenik, ko prvič sliši neko skladbo, opazi in zazna njeno gradnjo; bil je

spособen slediti razvijanju in izpeljevanju njenih tem in njenim modulacijam; zmožen je bil prepoznati število glasov v kanonu in zaznati pojavljanje teme v variaciji; nekateri laiki so bili celo sposobni zapomniti si melodijo po enkratnem poslušanju. Gotovo pa niso veliko govorili o stilu. In če bi se bil kak glasbeni zgodovinar upal udeležiti razprave, je bil to lahko le posameznik, tisti, ki je zmožgel omenjene lastnosti zaznati le z ušesom. Med takimi so bili glasbeni kritiki kot Hanslick, Kalbeck, Heuberger in Speidel ali pa ljubitelji kot sloviti zdravnik Billroth.

Positivna in negativna pravila smemo izpeljevati le iz gotove skladbe, kot sestavine njenega sloga. Vsak ima svoje prstne odtise, roka vsakega obrtnika ima osebne značilnosti; iz takšne subjektivnosti se porajajo poteze, ki tvorijo stil gotovega izdelka. Vsakega obrtnika omejuje pomanjkljivost njegovih rok, vendar ga po drugi strani sposobnosti teh rok tudi podpirajo. Slog vsega, kar počne, je odvisen od njegove narave, zato bi bilo napačno pričakovati, da bodo na češplji zrasle steklene češplje, hruške ali klobuki iz klobučevine. Edino drevo, ki nosi zanj nenaravne sadeže, je božično drevo, med živalmi pa edino velikonočni zajček nosi jajca, celo pisana.

Slog je značilnost skladbe. Temelji na naravnih razmerah, ki izražajo in izpovedujejo njenega ustvarjalca. Nekdo, ki pozna svoje sposobnosti, bi lahko vnaprej povedal, kakšno bo delo, ki ga zaznava šele v svoji domišljiji. Nikoli pa ne bo izhajal iz vnaprejšnje podobe sloga; nenehno si bo prizadeval ravnati ustrezno mislim. Prepričan je, da bo, potem ko bo storil vse, kar zahteva misel, zunanja pojavnost oblika dela primerna.

Če se mi je posrečilo prikazati nekatere nazore o novi glasbi, zastareli glasbi in slogu, ki se razlikujejo od tistih mojih nasprotnikov, bi sedaj rad prišel do naloge, ki sem si jo sam zastavil, namreč do razlage tistega, kar je po moje najpomembnejše v umetnini – to pa je misel.

Zavedam se, da je vstop v to področje dokaj nevaren. Nasprotniki so me označili – zaradi metode skladanja z dvanajstimi toni in ne zato, da bi me hvalili – za konstruktorja, inženirja, arhitekta, celo matematika. Čeprav poznajo mojo *Ozarjeno noč* in *Gurrelieder*, očitajo moji glasbi, kljub temu da so mnogim te skladbe všeč prav zaradi čustvene izraznosti, da je suha, in so ji odrekli spontanost. Trdili so, da prihaja iz možganov, ne pa iz srca.

Pogosto sem razmišljal o tem, ali ne bi bilo bolje, da bi ljudje, ki imajo možgane, to dejstvo raje prikrili. V moji lastni drži me je podprl Beethovnov zgled; bratu Johannu je odgovoril na pismo, ki ga je bil ta podpisal z *zemljiški posestnik* s pismom, podpisanim z *možganski posestnik*. Lahko bi se spraševali, zakaj je Beethoven poudaril, da ima možgane. Toliko drugih lastnosti je imel, na katere je bil lahko ponosen, denimo, znal je skladati glasbo, ki so jo mnogi ljudje imeli za odlično, bil je izvrsten pianist – celo plemstvo mu je to priznavalo, – znal je zadovoljiti svoje založnike s tem, ko jim je za njihov denar dajal vedno nekaj vrednega. Zakaj se je poimenoval prav *možganski posestnik*, če pa je za mnoge psevdohistorike to veljalo kot nevarnost za umetniško naivnost.

Morda lahko lastna izkušnja pojasni, kako so možgani po mnenju ljudi nevarni. Nikoli nisem mislil, da bi bilo dobro skrivati, da sem sposoben logično misliti, da ostro razlikujem pravilne od napačnih pojmov in da imam zelo

natančne predstave o tem, kaj naj bi bila umetnost. Tako sem bil morda ob številnih razpravah pokazal enemu od svojih partnerjev pri tenisu, ki je pisal lirske pesmi, malce preveč možganov. Ni mi vrnil milo za drago, temveč mi je zlobno pripovedoval zgodbo o žabi, ki je spraševala stonogo, ali vedno ve, katera od njenih sto nog je ravno kar na vrsti za korak, nakar je stonoga, prisiljena odgovoriti na vprašanje, izgubila svojo instinktivno sposobnost za hojo.

Dejansko je to velika nevarnost za skladatelja! Morda celo ne bi niti pomagalo, če bi svoje možgane skrival; dovolj bi bilo le, če jih sploh ne bi imel. Mislim pa, da to ne bi smelo vzeti poguma nikomur, kdor ima možgane; opazil sem namreč, da ljubi Bog ne da svojega blagoslova tistim, ki niso dovolj trdo delali in niso dali najboljšega, kar zmorejo. Dal nam je možgane, da bi jih uporabljali. Gotovo, da misel ni vedno posledica možganskega dela. Misli lahko nekoga naskočijo nepoklicane, celo nezaželene, enako, kot doseže glasbeni zvok uho ali vonj nos.

Misli lahko spoštuje le tisti, ki jih ima; toda spoštuje lahko le tisti, ki si sam zasluži spoštovanje.

Morda je že s predhodnim razpravljanjem pojasnjena razlika med slogom in mislijo v glasbi. V tem hipu ne bi bilo primerno v posameznostih razlagati, kaj pomeni misel kot taka v glasbi, ker je skoraj vsaka glasbena terminologija nedoločena in je večino njenih pojmov možno uporabljati z različnimi pomeni. V najširšem pomenu uporabljamo pojem misel kot sinonim za temo, melodijo, frazo ali motiv. Sam kot pojem *misel* razumem totaliteto neke skladbe: misel, ki jo je njen ustvarjalec hotel predstaviti. Ker pa nimam primernejših pojmov, sem prisiljen definirati pojem misel takole:

Vsak ton, ki ga dodajamo začetnemu, prvemu tonu, povzroča dvomljivost njegovega pomena. Če, denimo, ton g sledi tonu c, uho ne more z gotovostjo prepoznati, ali smo v C-duru ali G-duru, morda celo v F-duru ali e-molu; dodajanje naslednjih tonov lahko to vprašanje razreši ali pa tudi ne. Tako se poraja nekakšno stanje nemira, ki povzroča neuravnoteženost; ta narašča skoraj skozi celo skladbo, stopnjujejo pa jo še podobne funkcije ritma. Zdi se mi, da je pravzaprav prava *misel* skladbe metoda, s katero naj bi ponovno vzpostavili ravnotežje. Morda bi kazalo pogoste ponovitve tem, skupin tem in celo daljših odsekov razumeti kot poizkus predčasne izravnave imanentne/lastne napetosti.

V primerjavi z vsemi našimi razvojnimi pridobitvami v mehaniki se morda orodje, kot so klešče, lahko zdi preprosto. Sam sem vedno občudoval duh, ki jih je izumil. Da bi razumeli problem, ki ga je moral ta izumitelj prevladati, si moramo namreč predstavljati stanje mehanike pred iznajdbo klešč. Misel, da bi kazalo križišče dveh upognjenih krakov fiksirati tako, da se dva manjša kosa spredaj gibata nasprotno dvema zadnjima ter se tako človekova moč, ko ju stisne, tako zelo stopnjuje, da lahko s tem orodjem preščipne žico – to misel si je lahko izmislil samo genij. Gotovo obstajajo danes boljše in zapletenejša orodja; morda bo prišel čas, ko se bomo lahko odpovedali uporabi klešč in podobnih sorodnih orodij. Vendar: orodje samo lahko pride iz rabe, toda misel, ki stoji za njim, ne more zastarati. Prav v tem je razlika med zgolj stilom in pravo, resnično mislijo.

Misel ne more nikoli zastarati.

Žalostno je, da tako številni sodobni skladatelji skrbijo predvsem za stil in jim je tako malo mar za misel. Odtod so izhajali takšni domisleki, kot je poskus skladati v starih stilih, in sicer tako, da so uporabljali njihove manirizme in se omejevali na tisto malo, kar se zmore na ta način izraziti, in na nepomembnost glasbenih konfiguracij, ki jih s takšno opremo zmorejo producirati.

Nihče naj se ne bi podvrgel drugim omejitvam, razen tistih, ki mu jih narekujejo meje njegove nadarjenosti. Noben violinist ne bi, pa četudi priložnostno in na ljubo nižjim glasbenim okusom, igral z napačno intonacijo, noben vrvohodec ne bi samo za zabavo ali zaradi učinka popularnosti storil korak v napačni smeri, noben šahist ne bi samo iz uslužnosti povlekel vsakomur previdljive poteze in s tem nasprotniku omogočil zmago, noben matematik ne bi iznašel nekaj novega v matematiki samo zato, da bi se priljubil množicam, ki ne sledijo specifično matematičnemu načinu mišljenja, in prav tako se ne bi noben umetnik, pesnik filozof in noben glasbenik, katerega misel se zadržuje v najvišjih sferah, pogreznil do vulgarnega, zato da bi zadostil takšnemu geslu, kot je »umetnost za vsakogar«. Namreč, če je nekaj umetnost, ni za vsakogar, in če je za vsakogar, ni nobena umetnost.

Nadvse obžalovanja vredno je ravnanje nekaterih umetnikov, ki nas želijo na aroganten način prepričati, da sestopajo iz svojih višav zato, da bi množicam podarili nekaj od svojega bogastva. To je hinavščina. Razen če ne gre za par skladateljev, kot so denimo Offenbach, Johann Strauß in Gershwin, katerih občutenja se dejansko krijejo z občutenji »povprečnega človeka z ulice«. Njihovo izražanje poljudnih občutenj in poljudnih obratov ni pretvarjanje. Ko govorijo tako in o tem, se vedejo naravno.

Kdor dejansko uporablja svoje močgane za mišljenje, mora biti obseden z eno samo željo: rešiti svojo nalogo. Ne dopušča, da bi zunanje okoliščine vplivale na njegovo mišljenje. Dvakrat dva je štiri – pa je če to komu všeč ali pa ne.

Mislimo le zavoljo svoje misli.

Prav tako se umetnost ustvarja le zavoljo sebe same. Misel se rodi; mora se ustvariti, izoblikovati, razviti, obdelati, izpeljati in do konca domisliti.

Obstaja namreč le »l'art pour l'art«, umetnost zgolj zaradi umetnosti same,

SPREMNA BESEDA

Ob prebiranju prevedenih besedil se bo pozorni bralec morda spraševal o vzrokih za njihovo objavo in merilih izbora. Kaj kmalu bo namreč opazil, da ne gre za sistematično, teoretično neoporečno razvrščanje premis in grajenje miselnih konceptov. Izvajanja so zaznamovana s protislovji in nedoslednostmi, ki so (privlačni) sestavni del prizadevanj predvsem *umetnikov*, da bi ubesedili svoje programe, razložili svoja hotenja in poskusili spraviti v sistem živa vrenja, dvome in nasprotujoče si tendence svojega časa in okolja. Prvi vzrok za njihovo objavo je torej neposrednost osebnih pričevanj, posredovanje ozračja, v katerem so potekali procesi, ki so obeležili vso glasbo 20. stoletja in na katera se (največkrat s pomočjo izbora delnih, trenutno ustreznih elementov ali pa kritičnega odziva) sklicujejo mnogi sočasni in poznejši predlogi »obnovitve« glasbe. Vznemena, občasno patetična retorika, osebno profilirana izražanja in očitno zasledovanje praktičnih ciljev pričajo o času, o okoliščinah, o nalogah, na katere so se hoteli odzvati. Muzikološka misel njihovega časa jih ni spremljala, menili so, da se morajo sami oglasiti in razložiti svoja stališča. Vsa besedila so, tudi ko govorijo o najbolj splošnih temah, ko obnavljajo zgodovinska dejstva in razvojna pota glasbe, – mišljena *pro domo*. Največkrat so odgovori na očitke, ugovori, nasprotovanja, izpodbijanja drugačnih mišljenj, poskus potrditve lastnih stališč v družbenem prostoru. Z močno poudarjenim polemičnim tonom.

Drugi razlog objave je ta, da se nasledniki in nadaljevalci Schönberga in njegove šole pozneje pogosto sklicujejo na svoje vzornike, vendar njihove misli povzemajo in prevzemajo parcialno. Izločajo le tisto, kar jim ustreza. Zato branje originalov prispeva vpogled v celoto njihovih prizadevanj in kliče v spomin kontekste, ki razlagajo njihove namene, pa tudi dvome.

Za pričujoče zaporedje smo se odločili zato, ker Webernova predavanja najbolj celovito zajemajo pregled in argumentacijo prehojene poti do predloga, ki se je v letih 1932/33 zdel dokončen, čeprav je že tedaj čas prinesel in izoblikoval nove, nasprotujoče si ideale in tehnične rešitve. Iz njih so razvidna skupna estetska stališča Schönbergovega kroga, iz katerih se nato luščijo in razvijajo kompozicijsko-tehnične rešitve. Vrnitev k izhodiščem v besedilih iz let 1911/12 naj bi pokazala umeščenost skupine v ekspresionistični duhovni prostor, povezavo s Kandinskim (Kulbinov tekst je samo drobna obrobna ilustracija diktuma *Plavega jezdeca* ob temi svobode, ki je bila osrednja točka razmišljanj in iničalni impulz), sorodnost izhodiščnih načel, predvsem osnovo, na kateri likovni umetnik vidi možnost povezovanja izraznega principa s konstruktivizmom in abstrakcijo; iz soglasanja z mislimi Kandinskega o tem vprašanju črpa Schönberg svoje poznejše harmoniziranje obeh področij. Naslednja besedila nato v kronološkem zaporedju obravnavajo nekatere osrednje teme poetike Schönbergove šole.

Končno vidimo vzrok za objavo teh prevodov tudi v poskusu predložiti terminološke rešitve za pojme in sintagme, ki so temeljnega pomena za poetiko teh skladateljev. Njihova pravilna razlaga je vedno odvisna od konteksta in razumevanja problema, na katerega se pojmi ali sintagme nanašajo. Prevodi predlagajo snovi ustrezne slovenske formulacije, ki morda niso v vsakdanji strokovni rabi, vendar se poskušajo približati bistvu snovi ali pojava, ki naj bi jih ubesedile oz. označile.

Anton Webern (1883–1945): *Pot k novi glasbi* in *Pot h komponiranju z dvanajstimi toni*

Že v začetku 20. let je Webern na Schönbergovo pobudo in v pisnem dogovoru z njim načrtoval in v letih 1932/33 izpeljal dva ciklusa predavanj, ki ju je namenil predvsem laikom, da bi jih uvedel v svet nove glasbe. V dunajskem zasebnem domu je imel v prvem krogu (*Pot h komponiranju z dvanajstimi toni*) osem predavanj (15. 1.–2. 3. 1932) in nato, leto dni pozneje (20. 2.–10. 4. 1933), v drugem krogu (*Pot k novi glasbi*) še naslednjih osem. Predavanja niso bila namenjena objavi, vendar jih je odvetnik Rudolf Ploderer stenografiral, Willi Reich, Webernov učenec, pa jih je nameraval izdati že v letih 1933/34 (uspelo mu je objaviti le povzetke v št. 10 in 14 revije *23 – Eine Wiener Musikzeitschrift*). V celoti jih je pripravil za objavo šele leta 1960 in (v spremenjenem zaporedju) pri založniku Universal Edition natisnil pod skupnim naslovom *Pot k novi glasbi* (*Der Weg zur Neuen Musik*). Brez spreminjanja je obdržal Webernov značilni ton ustnega komuniciranja, ki pogojuje poseganja vnaprej in vračanja na že povedano, ponavljanja, odmike od teme. Njegova strastnost pri obravnavanju zanj pomembnih tem, o kateri pričajo sodobniki, in hkrati izjemna pretanjenost in občutljivost v odnosu do ljudi in narave dajejo njegovim izvajanjem močan osebnostni pečat. Kljub okoliščinam (živa beseda, namenjena laikom) Webern v predavanjih obširno in izčrpno razloži glasbenoteoretsko in glasbenozgodovinsko utemeljitev dodekafonske glasbe, povzemajoč in prevzemajoč tudi bistvene Schönbergove in Bergove, se pravi njihove skupne misli – denimo o disonancah, o *plavajoči tonaliteti* (*schwebende Tonalität*), o *dojemljivosti* (*Faßlichkeit*) in *povezavah oz. soodvisnosti* (*Zusammenhang*) – in hkrati, glede na to, da v času predavanj že povsem samostojno gradi svojo lastno skladateljsko in teoretsko pot, posreduje tudi svoje lastno razumevanje glasbe.

Pri samem imenovanju novega, dodekafonskega načina komponiranja, ki ga ima za končni izid in ciljno točko razvoja glasbe, pokažejo predavanja določeno terminološko ohlapnost. Namreč: Schönberg je predložil naslov *Pot h komponiranju z dvanajstim toni* (mit zwölf Tönen), Webern največkrat uporablja naslov v obliki *komponiranja v dvanajstih tonih* (in zwölf Tönen), govori tudi o *komponiranju z dvanajstimi soodvisnimi toni*, o *dvanajsttonski kompoziciji*. Glede na to, da se ti termini lahko nanašajo tudi na komponiranje v svobodnem kromatskem prostoru, kjer so vsi toni enakovredni (za ta primer Webern rad uporablja tudi izraz *atonikalnost*, nevezanost na temeljni, funkcionalni pomen tonike), pa tudi na komponiranje z vrstami (*Reihenkomposition*), kjer ni nujno, da bi vrsta vsebovala vseh dvanajst tonov,

je treba pojasniti in opredeliti, da s terminom *dvanajsttonska glasba* (Zwölftonmusik) Webern na predavanjih misli na glasbo, ki je organizirana glede na dvanajsttonske vrste (Zwölftonreihenmusik).

Prvi cikel je krajši, saj je Webern pri predstavitvi dvanajsttonske kompozicije posegal po zgledih in jih komentiral pri klavirju, v drugem, daljšem, pa razlaga estetske in zgodovinske okoliščine in pogoje, ki so, po njegovem mnenju, *neizogibno* pripeljali do, po Schönbergu, *odkritja* (Entdeckung) dodekafonske glasbe. Seveda se je pri tem dotaknil vseh temeljnih pojmov, na katere se sklicujejo njihove misli o glasbi, in razložil oporne točke kompozicijskih načel, ki jih Schönbergov krog zasleduje. Razpravljanje poteka na več ravneh, ki se medsebojno nenehno prepletajo. Izhodišče in prva raven premisleka se nanašata na samo bistvo glasbe. Pri tem mora najprej odgovoriti na vprašanje, ali je glasba jezik. Glede na to, da vsi zastopajo temeljno načelo, da naj bi glasba nekaj izražala, povedala, sporočila, je odgovor, da je glasba jezik, ki izhaja iz prvotnih in naravnih človekovih izraznih potreb, vendar je ta jezik avtonomen (*abstrakten*). Da bi bil razumljiv, mora biti *dojemljiv* in razkrivati soodvisnost vseh dejavnikov, se pravi mrežo, verigo soodnosov, ki tvorijo smiselno celoto. Razumljivost se uresničuje s pomočjo glasbenih sredstev, kot so zgodovinsko veljavni tonski sistemi in zgodovinsko veljavne tehnike stavka. Obe sredstvi označujeta hkrati *poti*, ki peljeta do dvanajsttonske kompozicije.

V drugem ciklusu predavanj je raven, ki opredeljuje bistvo glasbe, še bolj tesno povezana z umevanjem *narave*, v pomenu, prevzetem od Goetheja. Glasbo sedaj definira kot *zakonito naravo, urejeno glede na čutilo sluha*, ker se namreč *splošna narava* v umetnosti kaže v *posebni obliki človekove narave*. Zato med umetnostjo in naravo ne vidi bistvene razlike; njune zakonitosti so enake.

Osrednjega pomena za razumevanje glasbe je *dojemljivost* (Faßlichkeit), pojem, ki ga Schönberg prav tako prevzema od Goetheja. Webern ga razlaga s pomočjo drugih pojmov, kot so oprijemljivost, preglednost, razločnost. Razumeti glasbo pomeni zaznavati imanentne odnose, zveze, odvisnosti (Zusammenhang). Pri poslušanju moramo slišati, kako je členjena celota in kako so deli med seboj povezani oz. soodvisni, imeti moramo pregled nad zvezami (razločevati med glavnim in stranskim itn.). Osrednjega pomena je tendenca k največji možni povezavi vseh elementov strukture, razpenjanje in razpletanje enega iz drugega; kompozicijsko je treba vse izpeljevati iz ene edine glavne misli, ki je zaradi nenehnega spreminjanja (metamorfoze) vsakič drugačna.

Pri razlaganju pomenov zgodovinsko veljavnih tonskih sistemov, ki prispevajo k dojemljivosti in povezanosti vsega v celoto, jih Webern vidi kot dvojna *oblikovna sredstva*. Z *dvema komponentama* istega: tonski sistemi so po eni strani pomagali *osvojiti tonski prostor* (harmonija) in po drugi *predstaviti misli* (oblikovno upodobiti). Ob izvajanju, ki se nanaša na zgodovinski razvoj tonskih sistemov in harmonije od diatonike do *plavajoče tonalitete* (zaznamovane z večpomenskostjo harmonskih funkcij) in njenega izničenja v *dvanajsttonski kompoziciji* (ta naj bi ozaveštila *skrivnostne zakone v povezavah dvanajstih tonov*), moramo opozoriti na njegovo pojmovanje

tonalitetu. V ciklusu predavanj pod pojmom tonaliteta pravzaprav misli na tonikalitetnost, vezanost na toniko kot gravitacijsko središče, v odnosu do katerega se definirajo vsa ostala razmerja; pozneje ta pojem še razširi in z njim razume vse možnosti, ki jih narava tona ponuja, da bi različne tone pripeljali v medsebojna razmerja (v pismu Williju Reichu). Enako kot Schönberg tudi Webern zavrača pojem atonalno kot nesmiseln (brez tonov). Zaradi tega bi kazalo v stroki in zunaj nje udomačiti pojem *atonalno*, če ga vežemo na Schönbergovo šolo, spremeniti v *atonalitetno*, ali še bolj precizno, v *atonikalno*.

Zgodovinski razvoj tehnike stavka (obliko oz. upodabljanje) Webern obravnava s treh vidikov. Prvi zasleduje razvoj *vertikalne podobe* (kjer razlaga pota razvoja polifonega stavka), drugi razvoj *horizontalne podobe* (melodični, homofonski slog) in tretji sintetizira oba v tematskih zvezah, ki se uresničujejo z izpeljevanjem v tematskem prostoru. V novi glasbi izpeljevanje nato zamenja *izpeljujoče variiranje* (*entwickelnde Variation*), postopek, ki v mreži soodnosov in v verigah soodvisnih členov niza variante osnovne misli, izhodišča celote. Še eden od temeljnih pojmov Schönberga in njegove šole razume ta tip variiranja kot večpomenski princip spreminjanja, ki zajame postopoma vso obliko in uniči hierarhijo glavna-stranska tema, prehod. Tak, moderni tip variiranja je nato temelj dvanajsttonske kompozicije.

Tudi v razlagi stadijev razvoja tonskega stavka je torej jasna tendenca prikazati pot do dvanajsttonske tehnike kot zgodovinsko neizogibno, nujno.

Arnold Schönberg (1874–1951): *Nauk o harmoniji* (Uvod)

Schönberg, večni revolucionar (kot ga je doživljalo okolje) in klasik (kot je razumel sam sebe), nenehno razpet v protislovjih, trdno zasidran v dnevni glasbeni politiki, vedno v središču estetskih razprav in usklajevanja aktualnih estetskih premis s kompozicijsko-tehničnimi načeli in rešitvami, se je v vseh življenjskih obdobjih oglašal tudi v pisani besedi. Teoretično razpravljanje je imelo kot prvo nalogo namen pripeljati njegove glasbene predore in novosti v soglasje s tradicijo in zgodovinsko kontuiteto, pokazati, da so vnaprej zgodovinsko določeni in neizogibni. Vehementno, občutljivo, posebej če z njim niso soglašali ali ga dovolj upoštevali, si je na področju teoretskih premislekov pogosto prizadeval uveljaviti svoje estetske in kompozicijsko-tehnične ideje.

V vseh konceptih njegovih učbenikov (poleg *Nauka o harmoniji* iz 1911 je 1948 napisal še en nauk o harmoniji, *Structural functions of harmony*, ki je ostal v zapuščini, v času ameriške pedagoške prakse je leta 1943 nastal droben zvezek *Models for beginners in composition*, nedokončana sta ostala učbenik kontrapunkta, zasnovan v treh zvezkih, in učbenik instrumentacije, o katerem je razmišljal že od leta 1917) je zaslediti številne estetske in zgodovinske skoke vstran. Schönberg je namreč vsak postopek, napolnilo, nasvet moral utrditi še z obeh omenjenih vidikov.

Tako tudi *Nauk o harmoniji* (Dunaj, 1911) hkrati s sistematiko tonalitetne harmonije zgodovinsko in estetsko utemeljuje njen razvoj in postopni razkroj. Vso zgodovino harmonije avtor vidi kot postopno osvajanje *naravnih* možnosti tona, se pravi alikvotov. S tem odpade načelna razlika med konsonanco in

disonanco. (Disonance definira kot *bolj oddaljena in bolj zapletena razmerja do osnovnega tona*.) Pot od diatonske prek kromatske harmonije do *plavajoče tonalitete* in nato do *kromatične lestvice kot temelja tonalitete* je pot, ki jo je potem tudi Webern zarisal v predavanjih, s tem, da se Schönbergova vizija, *fantazija prihodnosti*, kot jo sam imenuje, sklene z *melodijo zvočnih barv* (Klangfarbenmelodie). Misel o *neizogibnosti* določenih kompozicijskih postopkov, ki jih narekuje logika razvoja, samo podpira temeljno avtorjevo sklicevanje na tradicijo, na *naravno nadaljevanje procesov*. *Novo* kot naloga in zgodovinska *nujnost*.

Tudi ideje o enovitosti *srca in razuma*, inspiracije in sistema, ekspresije in strukture, katere pozneje razvije v drugih besedilih, so nakazane že v *Nauku o harmoniji*, čeprav v njej najdemo sloviti stavek: »*Srečen sem, če lahko rečem, da sem svojim študentom kompozicije vzel slabo estetiko in jim namesto nje dal dobro obrtno znanje.*« Estetika in obrt nista v njegovi poetiki v izključujočem se razmerju, kot bi lahko iz povedanega skleпали. Schönberg je namreč še močno zavezan estetiki lepega, ki jo sicer želi razširiti v estetiko resničnega, zaupa v inspiracijo, med umetnikom in teoretikom je na strani umetnika in je mnenja, da edino genij lahko odloča o tem, kaj je umetnost. »Slaba estetika« je v trenutku spopadov z nasprotniki, ki so njegove tehnične obnovitve (posebej prehod v atonalitetni tonski prostor in emancipacijo disonance) imeli za prekršek proti veljavnim pravilom, pomenila pravzaprav le upor proti omejevanju osebne svobode: meni namreč, da je prisiljen – pod pritiskom in silo izraza in izraznih potreb – norme po lastni presoji razširiti. In kar zadeva kompozicijsko tehniko, je Schönberg, tedaj še na sledi romantikov, prepričan, da je ta osebna stvar skladatelja, njegove delavnice, da naj bi bila obrnjena navznoter in ne navzven.

Pojem obrti, ki ga v *Nauku o harmoniji* poudarja, je razumeti v kontekstu njegovih misli o *občutku za obliko*. Oblika (v najširšem pomenu zasnove in upodobitve smiselne celote) je stvar domisleka, ideje, najdbe in ne načrtovane sheme. Narava glasbe dopušča številne možnosti, ki se v vsakem času uresničujejo na različne načine. Izpostavljene in močnejše poudarjene so zdaj ene, drugič druge. Od umetnika genija, ki se ne more zmotiti, je odvisno, katere bo razvil in kako. Teorija pri tem ni odveč, saj lahko pomaga formulirati nekatera splošna načela: ne sme pa predpisovati pravil, ki bi bila brezpogojna in utesnjujoča. Torej je sredstvo (spoznavanja) in ne samostojna disciplina. Njene meje določa opazovanje umetnin in sklepanje o zakonih, na katerih so umetniška dela utemeljena.

Kot učitelj posreduje učencem tisto obrt, ki se ne izčrpa v tehničnih principih, ker v umetnosti ni toliko pomembno, *kako* je nekaj narejeno, temveč *kaj* ima kdo povedati. Vsak naj sledi *prisili neizprosne, vendar nezavedne logike*. V to logiko ustvarjajočega uma Schönberg popolnoma verjame. Ideja, domislek uravnava njegove postopke. Zato ima vsaka skladba svoj *slog*, ki ni vnaprej določen, ker je samo *lastnost ene skladbe* in izpoveduje osebnost svojega ustvarjalca. *Obrt* (v smislu tehničnih principov) ni obvezujoča, lahko pa je spodbuda za *razširitev obzorja*. Prav tako zmore nauk o harmoniji, s tem ko harmonske pojave sistematično urejuje in zasleduje *domnevne zakone*, na katerih so utemeljeni, opozoriti na *primerjave*, na *simbole*, ne more pa



predpisati enotnih meril. Pri teoriji mu *ne gre toliko za to, ali so teorije točne ali ne, temveč za to, ali so primerne za primerjave, da bi predmet postal bolj jasen in da bi opazovanja dobila perspektivo*. Opazuje pa se vedno glasbeni pojav, glasbena umetnina. Torej *obrtniški nauk* ni nič trdnega in neomajnega, je le vaja, ki opazuje glasbene umetnine in opozarja na primerjave. Primerjave seveda izbira okus, osebno vrednotenje umetniških del, se pravi estelika.

Arnold Schönberg: Razmerje do besedila

S tem besedilom, objavljenim leta 1912 v zbirki *Modri jezdec* (Der Blaue Reiter), ki sta jo uredila Franz Marc in Schönbergov prijatelj Vasilij Kandinsky, avtor pravzaprav razpravlja o glasbi kot jeziku in o razmerju med svobodno in vezano obliko. Namreč glasba, katere medij niso besede, naj bi *neizgovorljivo povedala v svobodni obliki*. Ideja, ki jo je Schönberg poimenoval s sintagmo *obligatni recitativ* (kjer je recitativ metafora za svobodno, asimetrično in atematsko obliko, obligatnost pa je razumeti kot *obvezujoče* oziroma tisto, kar je glasba prisiljena izpovedati) in z njo naslovil zadnjega od *Petih stavkov za orkester*, op. 16 (iz leta 1909), je v osnovi njegovega besedila *Razmerje do teksta*. Glasba mora izraziti *neizgovorljivo* na samo sebi lasten, glasbeni način, ki je obvezujoč samo v smislu znotrajglasbenih razmerij in glasbene logike. Ta misel se nasloni na Schopenhauerjevo metafiziko glasbe, ki je bila vsem članom Schönbergovega kroga trajno vodilo, zaznamovala pa je (po Wagnerjevi prepričljivi nastanitvi na konsekvence, ki jih je iz nje izpeljal) ves glasbeni *fin de siècle*. Namreč glasba razkriva *srčiko bistva* (innerste Wesen), kar pomeni naravo stvari, bolj jasno, kot to zmore storiti beseda ali program. Zato se glasba mora prebiti do svoje, samo njej lastne in zanjo zavezujoče logike, do svojega jezika, ki ne posnema besednega jezika, ker presega njegove meje. Glasba se ne izčrpa v svoji strukturi. Struktura je funkcija njene izpovedne potrebe. Schönberg, na sledi Wagnerja in njegove *neskončne melodije*, iz svoje glasbene govorice vrže vse, kar prekinja misel (kadence, okraske, simetrije, kvadratičnost), vse, kar zapolnjuje glasbeni potek, ni pa bistvenega pomena. Pri takem pojmovanju glasbe kot jezika se Schönbergu v času, ko je pisal razpravo *Razmerje do besedila*, razliko med vokalno in instrumentalno glasbo ni zdela bistvena. *Dejanski jezik* je tudi v vokalnih skladbah glasbeni, besedilo samo prevaja glasbeno izpoved v besede. Vodilni glas razpleta mrežo nenehno novih, iz predhodnih izpeljanih misli, brez opore na zunajglasbeno; nikakršne formalne funkcije ne prekinjajo tega poteka, glasbena substanca je neodvisna od besede, absolutna.

Vasilij Kandinsky (1866–1944): O vprašanju oblike

V. Kandinsky in F. Marc sta v Münchnu leta 1912 uredila in izdala almanah *Modri jezdec*, najpomembnejši manifest sodobnega umetnostnega gibanja pred prvo svetovno vojno. S svojimi 19 besedili, 7 barvnimi in 140 črno-belimi reprodukcijami ter 8 vinjetami je zvezek razkošni programski spis umetnosti 20. stoletja, dokument prelomnih let. Vsi sodelavci v povišanem, vznemirjenem in sanjarskem tonu zasledujejo skupni cilj velike duhovne obnove in preloma. Vendar ne gre za nikakršen sistematični kompendij sodobne umetnostne teorije. Preproste, prepričljive formulacije treh aforističnih uvodnih besedil

Franza Marca in dveh obširnejših sklepnih tekstov Vasilija Kandinskega so okvir za raznovrstna besedila ostalih sodelavcev. Vsi skupaj so predstavili osnutek programa moderne estetike, ki zrcali celotni evropski duh konca 19. in začetka 20. stoletja. Razpon od ruske mistike do francoskega simbolizma, od miselnih vzorcev Wagnerja in Nietzscheja, ki odmevajo v estetski jugendstila in novega idealizma do povezav s Freudovo psihologijo tipov in Bergsonovim *élan vital*. Skupni imenovalac je zavračanje prevlade empiričnega spoznanja in materializma v korist preloma v *epoho duhovnega*. Umetnost naj bi bila poklicana izvršiti ta prevrat in pripraviti novo obdobje, zato se morajo povezati moči z različnih področij umetnosti (v duhu časa sta sinestetična občutljivost in ponovno oživljanje ideje celostne umetnine). Slovita Marcova misel: »Velik problem današnje generacije je mistično-ponotranjena konstrukcija« cilja na obliko, ki bi bila skrivnosten izraz skrivnostnih sil in ne vnaprej določena shema.

Že v pomembnem in odmevnem spisu *Duhovno v umetnosti*, ki ga je Kandinsky spisal leta 1910 in trikrat objavil v letu 1911, zasledimo misli, ki jih razvija tudi Schönbergov krog in izhajajo iz skupnih vzornikov: predvsem pojem *neizogibnosti*, *nujnosti* preboja do *srčike bistva* in grajenja mostu do duše, ki naj bi se v umetniških delih izrazila. V zasledovanju slutenj duhovne preobrazbe spregovori o sorodnosti med umetnostmi in na prvo mesto postavi glasbo, to *najmanj materialistično umetnost*, ki ne posnema narave in od katere naj bi se vsi učili. V načinu izražanja, ki bi lahko bil tudi Schönbergov, Kandinsky zahteva, da naj bi vsaka umetnost s svojimi sredstvi ravnala načelno in po samo njej lastnih načelih. Ko razpravlja o učinku barve (fizičnem, psihičnem, asociativnem, optičnem), predlaga končno *poslušanje barv*, saj je *barva tipka, oko kladivce, duša pa klavir z mnogimi strunami*. S harmonijo barv umetnik pripelje dušo do *notranjega zvenenja, do vibriranja*. Končno v poglavju, posvečenem jeziku oblik in barv, Kandinsky izpostavi isti princip *notranje nujnosti/neizogibnosti*, ki ga poznamo iz Schönbergove poetike (po Kandinskem ga sestavljajo tri vrvine: prvina osebnosti, sloga ter čisto in večno umetniškega). Nenehne primerjave z glasbo so del avtorjeve fascinacije s to umetnostjo in posledica prijateljevanja s Schönbergom ter njunih skupnih premislekov. Seveda pa tudi opore na skupne vzornike (Goethe, Wagner).

V besedilu *O vprašanih oblike*, tem osrednjem besedilu almanaha *Modri jezdec*, ki sodi med zrele prispevke umetnostni teoriji, Kandinsky še naprej razvija princip *notranje nujnosti*. Kot vodnik umetnikovega občutenja ta princip dopušča tako *veliko abstrakcijo* kot tudi *veliko realiteto* (pod tem terminom misli na predmetnost). S temeljnim namenom: *razširiti dosedanje meje umetniških možnosti izražanja*.

Iz pojma *notranje nujnosti* Kandinsky izpeljuje predstavo *notranje oblike* in *notranjega zvena* (innere Klang). Slikar ga čuti, sliši in zazvenel naj bi enako pri opazovalcu njegove slike. Analogije z glasbo so ponovno zelo poudarjene, enako sinestetični namigi. Stavek: *Umetnik naj ne počne tistega, kar imajo drugi za lepo, temveč tisto, kar je zanj nujno*, bi z lahkoto podpisal Schönberg. Samo da je pri Kandinskem izhodišče vizualno občutenje, pri Schönbergu pa zvočno doživetje. V takem kontekstu je seveda *oblika* širši pojem: zajema

namreč celotno materializiranje duhovnega doživetja. Človek naj bi se zazrl vase, v *nematerialnem* (nepredmetnem) stremljenju, v mediju besede, tona, barve naj bi ne iskal znaka za nekaj zunanjega, temveč znak nečesa neposredno v njem bivajočega. Ko se umetniku razodene ta *notranji zven*, ne bo odkril zvoka, temveč nekaj, kar je lastno besedi, barvi, zvoku, nekaj posebnega, značilnega. Na zgledu črke, ki nima samo funkcije *smotnega znaka*, Kandinsky razlaga njen učinek kot *oblike* ter pozneje kot *notranjega zvena*, ki je samostojen in neodvisen.

Enako, dvojno pomenskost Kandinsky ugotavlja tudi v glasbi, zato meni, da *Schönberg pelje glasbo v področja, v katerih doživetja niso več samo akustična, temveč so predvsem duševna* (pod duševnim doživetjem razume pravzaprav *notranji zven*). Po razlagi razmerja med ekspresijo (notranjo impresijo, vtisom notranje narave, improvizacijo) in kompozicijo, med katerima naj bi bil prehod tekoč, Kandinsky navaja čas *zavednega, pametnega kompozicijskega*, ki ga avtor zmore strukturalno pojasniti. V tem času je zanj slikarstvo še med obema tečajema: med abstraktno, *objektivno, geometrično* obliko, ki je absolutna, in po drugi strani bolj realno, *telesno* obliko (imenuje jo tudi *fantastika*), ki je predmetna in posnemajoča.

Preboj do abstraktnega, ki ga je Kandinsky teoretsko uresničil v pričujočem besedilu in sovpada s časom največjega poudarka na ekspresionistični izraznosti, je velikega pomena za Schönbergovo usklajevanje izraznega in konstruktivističnega, posebej pozneje, v dvajsetih letih. Kandinsky namreč razreši protislovje, ki je mučilo tudi Schönberga, na tak način, da polarnost spremeni v enačbo: oba pola, *velika abstrakcija* (čisto umetniško, absolutno) na eni in *velika realitika* (predmetno) na drugi strani, sta *dve poti, ki končno peljeta k enemu cilju*. Redukcija prvega (umetniškega) privede dušo predmeta do zvenenja, enako kot redukcija predmetnega privede dušo abstraktne forme do zvenenja. Iz obojega Kandinsky izvede svoji navzkrižni sklepni formuli: *Umetniško, reducirano na minimum, moramo (v veliki realitiki) prepoznati kot najmočnejše učinkujoče abstraktno*, in po drugi strani: *Predmetno, reducirano na minimum, moramo (v veliki abstrakciji) prepoznati kot najmočnejše učinkujoče realno*. Enačba se torej glasi: realitika = abstrakcija, abstrakcija = realitika.

Skoraj dvajset let pozneje se Webern v svojih predavanjih sklicuje na isto formulo, na enačenje *abstrakcije* in *realistike*, ko se znajde pred vprašanjem: kako uskladiti svoj zelo osebni, takrat že dodelani, spekulativni konstrukcijski sistem z izrazom, ki je v glasbi tako težko tehnično opredelljiv, vendar je iz romantične dediščine prevzet kot obvezujoč. Pri razrešitvi tega vprašanja je ekspresionistični model Kandinskega vzor za poznejše spreminjanje »subjektivnega« *ekspresionizma v »objektivnega«*. Enako kot Schönberg tudi Webern ne želi več misliti v romantični dvotirnosti izraz – oblika. Sledi abstraktni lepoti in s tem, ko (na sledi Kandinskega) abstraktni predmet *estetsko uresničuje*, pravzaprav abstraktno enači s predmetnim. Enako kot Schönberg v svojem besedilu *Razmerje do besedila* zagovarja »čisto glasbeno razumevanje«, Webern vidi v lastni redukciji glasbe na njene prvine, na zvok, interval, ton in njegove lastnosti (višina, trajanje, jakost, barva), v racionalni kombinatoriki prvin na temelju čisto glasbene logike, možnost za

smiselno preseganje romantičnega nasprotja. V novi konstruktivnosti, ki je v 20. letih močno prežela vso evropsko glasbeno sceno, v spremenjenih estetskih predlogih novega klasicizma in njegovih tako različnih obrazov (Busoni, Stravinski, Hindemith) omogoči Schönbergovo in Webernovo nasledovanje zasnov Kandinskega konsekvantnost in upravičenost glasbene poti, ki je imela za posledico dvanajsttonsko komponiranje z vrstami; kljub še nadaljnjemu vztrajanju pri izrazni in izpovedni nalogi glasbe. Na tej sledi je Adorova misel (iz *Filozofije nove glasbe*), da novega konstruktivizma in ekspresionizma ne smemo videti kot dve nasprotji, ker je konstruktivizem pravzaprav »ekspresionizem v svoji drugobiti«.

Nikolaj Ivanovič Kulbin (1868–1941): Svobodna glasba

Zdravnik in profesor na petrograjski medicinski vojni akademiji Kulbin – ukvarjal se je z grafiko, pisal besedila za kataloge in promotorske članke – je bil del ruske avantgardne scene, s katero sta F. Marc in V. Kandinsky v času *Plavega jezdeca* tesno sodelovala. Prizadevala sta si za likovne prispevke ruske umetnosti od ljudske do avantgarde in tudi za sodelovanje z besedili.

Pričujoči zapis nima strokovnega pomena. Vendar je zgovoren primer, ki pokaže motiviranost, zavzetost, željo po sodelovanju pri uresničitvi skupnih idealov. Teza o glasbi prihodnosti, utemeljeni le v naravnih zakonih, osvobojeni utesnjenosti v postavljene okvire in pravila, se tukaj izkaže v propagiranju četrttanske glasbe. V tem kontekstu je celo temperirani tonski sistem zavirajoč, in avtor v uvedbi intervalov, manjših od pol tona, v širjenju tonskega območja, vidi možnost sprostitve, obogatitve, osvobodilne glasbe. Še pred F. Busonijem in A. Hábom so namreč ruski skladatelji (A. Rimski-Korsakov, A. Lourié, pozneje I. Višnjegradski) eksperimentirali s takšnimi toni, predvsem v želji, da bi obogatili barvo zvoka.

Arnold Schönberg: Mahler

Gustav Mahler je bil za Schönberga in njegov krog kultna osebnost, vzornik, večkrat tudi zaščitnik, vsekakor pa skladatelj, katerega preboji v izraznem in kompozicijsko-tehničnem pogledu so bili opora in spodbuda pri njihovih prizadevanjih. Z navdušenjem so sledili Mahlerjevi brezkompromisnosti v zastopanju skladateljevega notnega zapisa, občudovali njegovo zvestobo tradiciji in hkrati odprtost za novo, se navduševali nad njegovimi interpretacijami tujih in lastnih skladb. Schönberg je svoje misli o *melodiji zvočnih barv*, ko so bile šele zasnova in daleč od uresničitve, prediskutiral z Mahlerjem. Tudi po njegovi smrti so v salonu njegove soproge Alme Mahler snovali skupne načrte, polemizirali, odločali o svojih postopkih.

Mahler je pomenil za ta krog živo dediščino, zanesljivo oporo, *luč genija* v Schönbergovi dikciji, ki je osvetljevala začetno pot njihovih lastnih prenov in odkritij. Zato je bilo povsem naravno, da je Schönberg leta 1911 svoj *Nauk o harmoniji* posvetil prav spominu na Mahlerja, Berg se mu je poklonil s posvetilom *Wozzecka* in se močno oprl nanj v mnogih kompozicijskih rešitvah, Webern se je navduševal z njegovim pojmovanjem polifonije in razvijanjem glasbenega tkiva iz izhodiščne celice. V svojih predavanjih citira Mahlerjeve misli, posebej tiste, ki so na sledi Goethejeve ideje o *metamorfozi praelice*.

Besedilo o Mahlerju je Schönberg pripravil leta 1912 na Dunaju za govor ob Mahlerjevem spominskem dnevu in ga je pozneje prevzel v svojo ameriško zbirko *Style and Idea*. Ton navdušenja in obrambništva kaže intenziteto Schönbergove privrženosti in občudovanja kot tudi pripravljenosti na bojvito in utemeljeno zagovarjanje njegovega dela proti tistim, ki so ga napadali in končno pregnali z Dunaja. Vidi ga kot vodnika v prihodnost, razlaga načine njegovega tematskega dela, značilnosti njegove instrumentacije.

Mahlerjev pojem *jasnosti, razločnosti* (Deutlichkeit) je – ob ideji goethejevske metamorfoze – gotovo bistvena zahteva in nاپotilo, ki je tako močno odmevalo pri Schönbergu in njegovih učencih. Misli se na jasnost in nazornost vseh glasbenih povezav, na razločevanje izpeljank oz. variant že znanih motivov. V poznih Mahlerjevih skladbah so našli nastavke za vse to, kar so pozneje razvijali: za odpovedovanje vnaprej določeni shemi, za variacijski princip kot temeljni način spreminjanja, razvijanja, izpeljevanja, za ukinitve kvadratičnih struktur, periodičnosti in simetrije, za uresničitev idej o zvočni barvi, za dosledno organizirano, do najmanjše podrobnosti premišljeno individualno upodabljanje in oblikovanje, ki ju urejuje posluš za notranji prostor skladbe.

Alban Berg (1885–1935): *Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva?*

Čeprav so Albana Berga, šarmantnega in diplomatsko veščega govornika, v njegovem krogu večkrat navduševali za delo pisca in kritika, se je samo občasno podajal v te vode, bolj po nalogi kot po lastni želji in nagnjenju. Vzroki so bili praviloma zunanji (obletnice, polemike, komentarji), tako da je njegova besedila vedno treba opazovati v kontekstu časa in prostora, v katerem in za katerega so bila, sicer precizno in literarno sveže, pisana. Ko so pri Universal Edition začeli izdajati *Musikblätter des Anbruch* (revija je izhajala 1919–1937) kot znanilce novega začetka, pogleda v prihodnost, je Berg občasno sodeloval. Prevzel naj bi celo uredništvo, do tega pa zaradi njegove bolezni ni prišlo. Pripravljaj pa je uvode oz. komentarje za Schönbergove skladbe (s katerimi Schönberg največkrat ni bil povsem zadovoljen), napisal naj bi vodnik za vse njegove godalne kvartete, leta 1920 je celo dobil založniško ponudbo, da bi napisal monografijo o Schönbergu. Zbiral je gradivo, pripravljaj osnutke, vendar je vse ostalo nedokončano v zapuščini.

Ob Schönbergovi petdesetletnici leta 1924 so pripravljaj posebni zvezek revije *Musikblätter des Anbruch*. Berg je prevzel velik del redakcijskega dela nase, povabil je krog mojstrovih prijateljev k sodelovanju, bral in redigiral je prispevke, se z Webernom dogovarjal o zaporedju besedil.

Nalogo, da mora tudi sam pripraviti besedilo, je imel za precej težavno, čeprav je bil s Schönbergovim delom dobro seznanjen. O vprašanjih, o katerih so razpravljaj v ožjem krogu, je bilo treba spregovoriti javno. Odločil se je za konkretni zgled, za prvih deset taktov iz zgodnjega Schönbergovega Prvega godalnega kvarteta v d-molu, op. 7 (1905), skladbe, ki je prvič naznanila avtorjev osebni slog. Na tem konkretnem gradivu je pokazal pot, ki jo je glasba prehodila v zadnjih desetletjih, enako, kot je to storil Webern v predavanjih. Izpostavil je najprej odločilni korak, ki ga je Schönberg storil s tem, ko je dollej

manj pomembne spremljevalne komplekse spremenil v enakovredne glavnim. Nato obravnava značilnosti in povzdiguje mojstrstvo njegovega zahtevnega tematskega, kontrapunktskega in ritmičnega dela ter načine spletnja in prežemanja vseh prvin v celoto. Glede na to, da v tej fakturi ni več pomembnega in nepomembnega, glavnega in stranskega, da je potek glasov svoboden in ne vezan na kvadratične strukture, je poslušalčevo uho v težavah. Množini glasbenih dogajanj, potekov, preoblikovanj, hitro se vrstečih zaporedij zmore slediti le izobraženi, sposobni poslušalec. Zato večina namesto mojstrstva in velikega bogastva v tej glasbi vidi le nizkotnost, zmedenost, nered. Berg z analizo dokazuje neutemeljenost takšnih sodb, polemizira z očitkom *neumetniškosti*, ki ga pripisujejo tudi atonalitetnim skladbam iz srednjega obdobja. Razlog za nerazumevanje te glasbe je njeno doslej neznano bogasto strukture.

Besedilo je torej programatično intonirano v duhu, ki ga zasleduje revija: povzdigne ideologijo obrtniškega, se postavi napadalno do uradnega glasbenega okolja in prevladujočega okusa, izpolni pedagoške naloge do poslušalcev, tako laikov kot strokovnjakov. S preverljivimi argumenti želi avtor bralcu razviti zavest o kakovosti in mu pomagati pri razlikovanju med dobrim in slabim. Na preprostem modelu izvaja, urejeno in dosledno, analizo po tematskih, kontrapunktičnih, ritmičnih in harmonskih *lepotah* te glasbe, s tem da priporoča prenos spoznanj glede njene tehnike tudi na druga mojstrova dela. Tako si je pravzaprav za glavno nalogo postavil pridobiti poslušalca. In ko v zaključku še enkrat poudari, da je takšna estetska usmeritev v ostrem nasprotju s sodobno glasbeno sceno, kjer nekateri morda delno sicer obvladajo nekatere poteze te tehnike, v celoti pa nihče – končno izpostavi udarno slovito misel, da je Schönberg s svojim dosedanjim opusom *zagotovil nemški glasbi vodilno vlogo za nadaljnjih petdeset let*.

Arnold Schönberg: Nova glasba, zastarela glasba, slog in misel

Polemično predavanje, ki ga je Schönberg imel v Kulturni zvezi na Dunaju 15. 2. 1933, je pravzaprav prepirljiv razgovor z nasprotniki v dvajsetih letih. Opira se na njegove lastne beležke in kratke objavljene članke iz dvajsetih let. Z nebistvenimi popravki in spremembami v naslovu je nato objavljeno v zbirki *Style and Idea*.

Premislek odpira polemično dokazovanje, da je sintagma nova glasba odveč, ker nas zgodovina glasbe uči, da je bila umetnost v vseh časih *nova* in je kot taka vedno prispevala k obnovitvi shem in pravil. Na številnih zgodovinskih zgledih pokaže, da se kompozicijske metode s časom spreminjajo in poudarki prenašajo z enega načina na drugega, kar pa ne pomeni, da je vse preteklo hkrati zastarelo.

V osrednjem razpravljanju o razmerju med slogom in mislijo, med prepričanjem (nazorom) in spoznanjem, Schönberg zastopa temeljno razliko med prvim in drugim pojmom. Avtoritativno izpelje sklep: Misel ne pozna časa, je nadčasovna in *lahko mirno čaka na svojo realizacijo*, slog pa je stvar prepričanja, nazora, ukoreninjenega v čas, in ima pomen *jezika, ki mora pohiteli, ker sicer zamudi svoj čas*. Postavljanje enega proti drugemu na način antiteze je treba brati z vidika Schönbergovega položaja pri koncu dvajsetih

let: dotlej so ga imeli za *revolucionarja*, za glasbenika prihodnosti, zdaj pa so ga – s stališča nove neoklasicistične estetike, ki je zavzela položaj nove glasbe in glede na spremenjene prioritete v kompozicijski tehniki – privrženci Stravinskega in Hindemitha imeli za ostanek preteklosti, za konzervativca, ki piše zastarelo glasbo. Še več: za romantika in predstavnika tistega slabega 19. stoletja, ki so se mu z novimi nazori uprli. Schönberg se zato čuti prisiljenega ponovno opozoriti na nekatere neizogibnosti razvoja glasbe, ponovno spregovoriti o lastnem umevanju emancipacije disonance in težavah pri slušnem zaznavanju elementov in zvez v glasbeni strukturi. Meni, da so z dodekafonijo končno razrešene dileme glede disonanc in konsonanc, da je popolnoma presežena tendenca disonance po razrešitvi in da je – v dvanajsttinskem prostoru – široko razstrta mreža povezav in soodvisnosti tista, ki utrjuje celoto. Nasproti argumentom *pro domo* seveda kritično pokaže s prstom na vrsto zanj nesprejemljivih postopkov in pojavov v tedaj novi glasbi. Obrambo lastnega stališča konča z elitistično formulo, da umetnost ni za vsakogar, če je za vsakogar, pa ni umetnost.



