

čakanjem pa ga je podrla z ženo vred neznana krogla... Bila je njemu in nam sovražna, dasi se morda tisti neznanec, ki jo je izstrelil, tega ni zavedal.

Prav je, da je »Zemlja na zahodu« izšla in da se je založba s tem odločila spominu Stanka Vuka, ki ga je že Slovenski zbornik 1945 prištel med žrtve iz vrst slovenskih pisateljev in znanstvenikov, padlih za svobodo.

Ivo Juvančič

## RAZGLEDI

### SISTEMATIKA V GLASBI

#### I

Glasba evropskega kulturnega kroga je vzkliła in se nato razvijala na trdni podlagi smiselno organizirane fantazije, ki kaže sistematično urejenost, podobno miselni logiki. Pogoji tega sistema so imanentno lastni narodom, ki tvorijo obsežni kulturni krog, kamor spadamo tudi mi. To območje se je začelo oblikovati na tleh antične kulture, predvsem seveda helenistične, ki je v bistvu zibelka vseh naših kulturnih podjetij. Splošno kulturno delovanje je značilno za vse narode, ki so jo nasledovali; glasba je njegova posebna veja. Podobno kakor ostala področja ima tudi glasbeno področje svojo lastno zakonitost, ki je deloma fizikalno, deloma psihično pogojena. Vsi pojavi, ki jih je moč podrediti takšni zakonitosti, tvorijo *sistem*; brez njega bi bila glasba zgolj samovoljno ali pa naključju prepuščeno sosledje tonov — dvoje možnosti, ki se sicer ne izključujeta, a se v čisti obliki ne pojavljata niti pri najbolj primitivnem glasbenem ustvarjanju. Vsi pojavi v naši glasbi, ki ustrezajo pogojem našega sistema, se nanašajo nanj; on je torej njihova mera in samo v primerjanju posamičnih pojavov s celotnim sistemom je mogoče njihovo formalno in estetsko vrednotenje.

Za pravilno ocenjevanje muzikalnih dogodkov je torej nujno potrebno, spoznati pogoje njihovega nastanka in obstajanja, skratka zakonitost sistema, na katerega se neogibno (to je spontano in v vsakem primeru) nanašajo. Preseneča, da ravno glasbeniki o tem prav malo in zelo pomanjkljivo razmišljajo, če sploh razmišljajo. Po navadi se zadovoljujejo s spoznavanjem in obvladovanjem nekaterih izoliranih disciplin, kakor so teorija, nauk o harmoniji, o kontrapunktu in podobno, ne da bi skušali segati globlje in razkrivati sistem, zaradi katerega so pravila posameznih doktrin sploh možna in utemeljena. Za površno pojmovanje in zasilno razpoznavanje v določenih panogah glasbene umetnosti to gotovo zadošča; nikakor pa si tako ne odgovorimo na vprašanja o nastanku, razvoju in nujnosti posameznih pojavov, zlasti pa ne o vzročnosti in posledičnosti med njimi, torej o tistem, kar bi ustrezalo zakonitostim miselne logike, smiselno prenesene na glasbena področja. To pomanjkljivost je občutil vsakdo, ki je želel ostreje prodreti v logičnost posameznih disciplin. Naletel je na množico pravil, ki so to dovoljevala, ono prepovedovala, in to brez prepričljive utemeljitve ali v skraj-

nem primeru z jalovim izgovorom, češ da »tako bolje zveni«, kot da bi bil končni in vrhunski cilj glasbenega ustvarjanja kopičiti »dobre«, prijetne zvoke. Takšno utemeljevanje je presegalo okvir teoretičnega pojasnjevanja ter zahajalo na spolzko pot sentimentalnega estetiziranja. Poleg tega sploh ni skušalo vzrokov (domnevnih) pravil razložiti iz njih samih (kar bi bilo edino pravilno), temveč je posegalo po pomagalih z drugih, bolj ali manj tujih področij, katerih zakonitosti ni mogoče kar tako prenesti v glasbo. Takšno početje je privedlo do številnih nepojasnjenih in nerazložljivih mnenj o glasbi, njeni utemeljenosti, njenih estetskih vrednotah, mnenj, ki se pobijajo med seboj in udarjajo mimo bistva glasbe, tako da se ni čuditi, če vlada v našem času, ki je bolj kritičen, kot so bili prejšnji, zlasti med izobraženci preplah, kadar je treba spregovoriti o glasbi. Glavna vzroka takšnemu stanju sta nepoznavanje pogojev, v katerih glasba nastaja in se razvija, pa tudi velika vrsta samovoljnih in deloma zgrešenih razmotrivanj, ki zamaglijo, kar bi veljalo razjasniti. Predvsem sta temu kriva nejasnost pojmov in pomanjkljivost predstav. Prav bi bilo, če bi se vsak ljubitelj glasbe, zlasti pa vsak poklicni glasbenik do podrobnosti seznanil z elementi glasbenega sistema, ki v njem nujno ustvarja ali pa v njem sodoživlja glasbene stvaritve. Zato bi bilo najpoprej treba dognati, ali takšen sistem sploh obstaja, ali je en sam ali pa le eden izmed mnogih možnih, in slednjič, katere so njegove značilnosti in kakšna je njegova zakonitost.

## II

Ljudska, narodna in umetna, resna in zabavna glasba, kakor jo že stoletja ustvarjajo nadarjeni tvorci, ima svoj določen sistem, v katerem so zapopadene vse pojavnosti. Njegove korenine so fizikalno pogojene, in to v tisti fizikalni obliki, ki ustreza naši formi dojemanja in ki jo zato smatramo kot prirodno. Fizikalna pogojenost je približna, kakor vobče naše merseke enote (števila) le približno ustrezajo kozmičnim. Za naše potrebe pa popolnoma zadoščajo takšne, kakor jih uporabljamo. Kasneje bomo videli, kako se te trditve kažejo v praksi.

Sistem evropskega kulturnega kroga ima v primerjavi z bolj ali manj proučenimi sistemi ostalih kulturnih območij sveta svojo posebno utemeljenost. Znano nam je, da imajo n. pr. Arabci popolnoma drugačno muzikalno pojmovanje in udejstvovanje kot n. pr. Kitajci, oboji pa različno od našega. Ta razlika je tolikšna, da v nobenem primeru ne moremo asimilirati našega muzikalnega sprejemanja in naših muzikalnih občutij njihovim in da dojemamo njihovo glasbo vedno le kot »eksoto«, kar pa se verjetno godi tudi njim pri poslušanju naše glasbe. Kaže, da med dvema tako ločenima kulturnima krogoma vsaj v glasbi ni mostu, namreč takšnega, ki bi dovoljeval enako ali vsaj kar se dá podobno vrednotenje. Že osnovni elementi glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja to izključujejo. Vzemimo za primer indijsko glasbo (kolikor je z našimi merili sploh proučljiva!) V ritmičnem pogledu je mnogo bogatejša od naše ter pozna skoraj nepojmljive potankosti v razločevanju ritmičnih obrazcev. Medtem ko njihove ritmične variante zbežijo skoraj neopazno mimo našega ušesa in se bržčas ne bi mogli nikoli navaditi nanje, pomenijo Indijcem mnogo in prehajajo tako daleč v simboliko, da

imajo celo svoje lastne nazive in igrajo osnovno vlogo v indijski glasbeni teoriji. Pri melodičnem ustvarjanju poznajo mnogo več intervalov v okviru oktave, kakor pa razpolagamo z njimi mi. Razdelitev oktave v 17 in več (do 52) vmesnih tonov je za nas popolnoma nesprijemljiva in niti najbolj občutljivi posluš ne zamore z gotovostjo razlikovati sosedov v takšni razporeditvi. Indijci pa se (baje) pri tem dobro počutijo ter prav s temi malenkostnimi višinskimi razlikami v tonih izražajo diferencirana občutja. Bogastvu v ritmu in v melodičnem oblikovanju pa stoji nasproti revščina v harmoničnem pogledu: indijsko muziciranje je skoraj samo enoglasno in se tudi v večglasnih primerih ne povzpne do harmonične (za naše pojme sozvočne) pestrosti — pomanjkljivost, ki je ne pozna niti naša najbolj preprosta narodna pesem. Harmonično mnogoglasje nadomešča pri njih poliritmija, sočasno odvijanje raznih ritmičnih obrazcev, kar nam zveni sicer zanimivo, a tega pravzaprav niti ne znamo do podrobnosti zasledovati in v celoti dojemati. Tako se indijska glasba v tistih treh prvinah, ki jih smatramo za osnovne, tako močno razlikuje od vsega našega pojmovanja glasbe, da nas le osupne njena različnost, vsebinsko pa nas nikakor ne prevzame, preprosto zato, ker tako predočene vsebine ne moremo razumeti, ker njenih pogojev ne dojemamo. Tako nam ostane indijsko glasbeno udejstvovanje za vselej tuje in ne more vzbuditi v nas ustreznega odmeva. Če pa tu in tam izsledimo v naši glasbi citate iz indijske (mnoga dela, zlasti francoskih skladateljev so jih s pridom uporabila), jih sprejmemo radi kot poživljajoče vrivke, kot tuje cvetke, in to tem bolj, čim bolj so »po naše« prikrojeni. Kar se tega tiče, je poučna vrsta kompozicij, ki so imele namen približati indijsko glasbo našemu sprejemanju, pa so pri tem žrtvovale mnogo njenih značilnosti; v novejšem času je ravno indijska glasba močno vplivala na snovanje nekaterih evropskih skladateljev (Jolivet, Messiaen); ti so skušali njene karakteristike globlje zajeti, morali pa so zato žrtvovati mnoge svoje značilnosti, in tako se je izkazalo, da obe zvrsti ne moreta v polni meri obstajati druga poleg druge ter se medsebojno oplajati.

Kar je bilo povedano o indijski glasbi, velja seveda s primernimi spremembami in dopolnili tudi za vsako drugo glasbo, značilno za drugačen kulturni krog. Računati je torej treba z dejstvom, da ima vsak kulturni krog svoj lastni glasbeni jezik, ki je do kraja razumljiv le njemu samemu. Tako opredeljena govorica pa temelji na posebni slovnici, po kateri se v bistvu ravna in ki je njen osnovni sistem z vsemi semkaj spadajočimi zakoni in pravili.

### III

Sistem evropske glasbe se razlikuje od drugih predvsem po tem, da obsega kar največ ločenih, a med seboj spojljivih elementov, ne da bi kateri koli med njimi nadvladoval. To skladno sožitje prvin pa zahteva po drugi strani, da se nobena prvina zase ne more razviti do svojih skrajnih možnosti. Takšno sožitje je torej nujno kompromisno; kakor se bo kmalu izkazalo, vedejo semkaj vsi razvojni pogoji tega sistema.

Elementi naše glasbe so dvojni: bistveni in dodani. Bistveni so ritem, melodija in harmonija; brez njih si naše ljudske in umetne glasbe ne moremo več predstavljati. Dodani elementi so: jakost, hitrost, barvnost in podobni.

Prvotni element je seveda ritem, kakor pri vsakršnem muzikalnem udejstvanju sploh. Vendar je v stoletjih prešlo težišče z ritma na melodijo. Kasneje se jima je pridružila še harmonija kot neogibno uravnavanje melodičnih linij (krivulj) ob sočasnem nastopanju glasov. Ritem ne potrebuje tonov kot višinsko različnih zvokov; še danes se najmočneje izživlja, tako pri primitivni glasbi kot v največjih umetninah, s tolkali. Melodija računa z višinskimi razlikami tonov ter se ravno z njimi oblikuje po svojih oblikovalnih pravilih. Vsaka melodija dobiva vidno obliko v grafičnem prikazovanju. Melodične krivulje lahko rišemo podobno kot geometrične v koordinatnem sistemu, pri čemer abscisa meri vzbočenost krivulje, ordinata pa časovni potek. Najpreprostejša krivulja — premica — bi na ta način predočevala melodijo, ki obleži na istem tonu (Cornelius, Ein Ton). Izkáže se, da pozna melodično oblikovanje najbolj zapletene forme krivulj in je variabilnost praktično neizčrpna.

Če bi bilo število v glasbi uporabljivih tonov neomejeno, bi ta trditev držala v celoti. Toda naše uho — in za njim naša muzikalna duševnost — operirata samo z ozkim izrezom iz tega bogastva. Ker so za nas oktave višinski mnogokratnik istega tona, razpolagamo pravzaprav samo s toni v okviru oktave. Teh pa pozna naš sistem največ dvanajst (mnogi drugi sistemi jih poznajo več, nekateri zopet manj). Po številu v glasbi uporabljenih tonov zavzema naš sistem nekako osrednje mesto; Kitajci poznajo pentatoniko (pettonske vrste), Indijci in nekateri drugi orientalski narodi pa mnogotonske (politonske) sisteme. Po razvojni poti smo prispeli iz sedmerostopnih (heptatonskih) diatoničnih lestvic, kakršne so poznali že Grki in kakršne so kasneje dodobra razvili v srednjem veku, do naših (prav tako heptatonskih) durskih in molških lestvic, v novejšem času pa preko njih v oktotonske (osmerostopne), eneatske (deveterostopne) itd. do hromatične, dodekatonske (dvanajststopne) lestvice, ki obsega vse v okviru oktave za nas dojemljive in uporabne tone. Zaradi tako različno sestavljenih tonskih lestvic (skal) teče naša melodika tako rekoč po ustaljenih tirih, izmed katerih je diatonični (sedmerostopni) tir prevladoval več stoletij v naši glasbi in oblikoval skoraj neskončno mnogo melodij.

Po sosesčini ločimo (cele) tone in poltone; polton pomeni razdaljo med neposredno sosednima tonoma (v dvanajsttonski vrsti), ton pa obsega dva poltona. Poltonsko lestvico je torej moč izraziti s petimi celimi toni in z dvema poltonoma. Ta obrazec pozna mnogo različkov, ki so odvisni od tega, kam postavimo oba poltona; v vsakem primeru pa tako konstruirano lestvico imenujemo diatonično. Naša glasba pozna precejšnjo vrsto diatoničnih lestvic; že antika je bogato šarila z njimi. Srednji vek se je sprva omejil na štiri, kasneje jim je dodal še druge. Razlikovale so se med seboj po tem, da sta imela poltona različni mesti; za primer navajamo dorsko (cerkveno) skalo, kjer sta poltona med 2. in 3. in pa 6. in 7. stopnjo; preostali intervali so tedaj celotonski. Ta lestvica se je pričela s tonom  $\text{>d<}$  in se je torej glasila  $\text{>d, e, f, g, a, h, c', d'<}$  (po našem poimenovanju oktavnih razlik jo je čitati  $\text{>malí d, malí e<}$  itd., do  $\text{>enočrtani e, enočrtani d<}$ ; poslednji je oktava početnega). Druge lestvice so se pričele z drugimi toni, toda poltona sta bila vedno med tonoma  $\text{>e<}$  in  $\text{>f<}$  in pa  $\text{>h<}$  in  $\text{>c<}$ , ki sta zavzemala pri tem seveda različne položaje po stopnjah lestvice. Diatoničnost tako konstruiranih skal je torej povsem evidentna. Kasneje sta se iz teh lestvic izluščila dva tipa, dur in mol; prvi

ima poltona med tretjo in četrto in pa sedmo in osmo stopnjo; drugi pa pozna tri različke: naravni mol, melodični mol in harmonični mol. Naravni mol uporablja iste lestvične tone kot dur, samo začenja s šesto stopnjo dura; zatorej sta poltona med drugo in tretjo in pa peto in šesto stopnjo. Oba ostala pa uvajata (po durski analogiji) polton med sedmo in osmo stopnjo ter s tem kompromisno stališče. V teku zadnjih stoletij je dualistični princip dura in mola tako močno vplival na naše glasbeno udejstvovanje, da je popolnoma izpodrinil vse druge možnosti lestvičnih razporeditev. K temu je pripomoglo neko posebno fizikalno dejstvo, do čigar spoznanja smo se sicer le počasi prikopali, ki pa je že od vsega začetka odločilno vplivalo na melodično oblikovanje ter poseglo v naše glasbeno izživljanje zlasti z nastopom harmonije kot tretjim bistvenim, za nas od prvih dveh neločljivo povezanim elementom.

#### IV

To dejstvo, ki so nam ga dodobra demonstrirali šele nalašč za to konstruirani instrumenti, obstaja v tem, da dejansko noben ton ne zveni sam zase, izolirano, temveč je kompleks cele, točno določljive vrste tonov, ki jim pravimo delni (parcialni) ali alikvotni toni. Vsak posamezni ton je torej zven, ki ga je mogoče razstaviti v njegove sestavne (aliquotne) tone. Vrsta tonov, ki spremlja vsak ton (osnovni ton te vrste), navaja stalno iste in samo te intervale (razlike). Le-ti pa so razvrščeni po mnogokratnikih nihajnega števila (frekvence) osnovnega tona; saj je znano, da je odvisna (absolutna) višina tona samo od števila nihajev, ki jih napravi zvočilo v časovni enoti (sekundi). Če imamo opravka z istim tonom (primo), je frekvenca seveda enaka; podvoji pa se, če poleg osnovnega tona nastopi tudi njegova oktava. Osnovni ton tvori zatorej s svojo oktavo razmerje 1:2, to se pravi, oktava ima dvakrat toliko nihajev kot prima. Že Pitagora je spoznal, da dá razpolovljena struna dvakrat višji ton kakor cela, torej njegovo oktavo; preprost premislek je rodil sklep, da se polovica strune lahko dvakrat hitreje trese kakor cela struna. Pitagora je morda nadalje sklepal, da bo tretjina strune dala naslednjo (drugo) oktavo osnovnega tona; bržkone je bil presenečen, ko mu je poskus pokazal, da je z razdelitvijo strune na tri dele dobil kvinto nad razpoloviščem; danes vemo, da je kvinta, pravzaprav duodecima osnovnega tona, tretji interval v vrsti alikvotnih tonov. Preko kvinte Pitagora in za njim celotna glasbena teorija antike, starega in srednjega veka nista prišla, saj sta si že s tem nakopala cel roj nerešljivih problemov. Danes vemo, da si intervali sledijo v določenem zaporedju in je alikvotna vrsta sosledje tonov, katerih frekvenca je izrazljiva s količnikom naravne številčne vrste. Zajema torej sproti razmerja 1:1; 2:1, 3:2, 4:3, 5:4 itd. tja do neskončnosti. Seveda pa vplivnost alikvotnih tonov postopoma pojema; izkazalo se je, da je barva tona kot tipična lastnost instrumentov in glasov odvisna v glavnem od formantov alikvotnih tonov, to je od števila in jakosti alikvotnih tonov; pri nekaterih glasbilih izstopajo določeni alikvotni toni, ki jih drugi zatirajo. Tako so na splošno vsi bobni revni po številu in izrazitosti alikvotnih tonov, medtem ko razpolaga n. pr. trobenta z močno izstopajočimi in rezkimi, kar ji daje značilno ostrino in blesk.

Vsa ta spoznanja bi služila v prvi vrsti akustiki kot nauku o zvočnih pojavih in posredno tudi glasbilarstvu, da ni v vrsti alikvotnih tonov zapopaden prvi in v bistvu edini prirodni harmonični kompleks. Le-tega najdemo, ako sočasno zazvenijo enako močno vsi alikvotni toni nekega osnovnega tona, predvsem pa njegovi prvi intervali. Prvi, drugi, tretji, četrti in peti alikvotni ton dajo namreč durski trizvok (n. pr. *C-c-g-c'-e'* ali okrajšano, urejeno in splošno *c-e-g*). Ker se na isti način pojavi nad vsakim tonom vedno enako sestavljena vrsta alikvotnih tonov in ker tvori prvih pet od njih durski trizvok, smemo trditi, da je ta akord edini prirodni sozvok sploh in osnova našemu harmoničnemu udejstvovanju. Če zasledujemo nadaljnjo intervalno vrsto, dobimo postopoma septakord, nonakord in višje tvorbe, ki pa se dajo vselej skržiti na akordiko terčnega sestava. To dejstvo je bilo odločilno za nastop in razvoj harmonije kot tretjega bistvenega elementa glasbenega snovanja. V preprosti obliki je zapopadeno že v ljudskem petju, ki tvori bodisi melodijo iz akordov ali pa ji podlaga ustrezna sozvočja. Naša narodna pesem pozna oboje, zlasti pa drugo, in danes žive ljudske pesmi so že od vsega začetka mnogoglasne, pri čemer so melodijski toni podprti z akordi v ostalih glasovih. Dejansko gre stvar še dlje: med temi akordi vlada funkcionalno razmerje, se pravi, da poleg osnovnega akorda, s katerim se redno pričnemo in končamo pesem in se zato imenuje tonika, nastopajo še enako zgrajeni akordi na drugih stopnjah, predvsem na peti (dominanti), ki stopajo s tem v določeno funkcionalno razmerje (kadenco) s prejšnjim. To pa je že višja stopnja harmoničnega občutja, ki je prvi poskusi akordike v dobi vokalne polifonije (do kraja 16. stoletja) še niso poznali.

Iz primarno podanega durskega trizvoka se je z logičnim presajanjem, povečevanjem in spreminjanjem razvila celotna srednjeevropska akordika, zajeta v delih predklasikov (Bach), klasikov (Haydn, Beethoven), romantikov (Chopin, Schumann, Wagner, Liszt) in njihovega nasledstva (Brams, Strauss) tja do impresionistov (Debussy, Skrjabin) in celo v obdobje prodorov v neznane pokrajine poznega impresionizma, novega realizma, nove stvarnosti in ekspresionizma in v ostale glasbeno-slogovne smeri različnih poimenovanj. Tudi akordika najdrznejših novatorjev, med njimi Stravinskega, Hindemitha, Schönberga in podobnih, je v bistvu le logično nadaljevanje smeri, ki je spoznala pravi pomen harmonije kot kompozicijskega elementa. Njihovi najbolj nepričakovani izsledki so le stranske veje glavnega debla, ki je slej ko prej steber vsega harmoničnega čustvovanja in je v temelju zapopaden že v vrsti alikvotnih tonov. Samó težišče se sproti spreminja in daje slogu novih značilnosti, ne da bi s tem zanikalo ali pretrgalo svojo povezanost s preteklostjo. Tudi kadar novatorje zamika, da bi svoje izsledke popolnoma osvobodili vseh historičnih predsodkov, se njihova vnema stre ob odporu, ki ga nudi sama snovnost glasbe. Akustični pojav alikvotnih tonov je del te snovnosti, ki si je ni več mogoče odmisлити in na kateri sloni velik del vsega našega glasbenega dojemanja in snovanja.

(Konec sledi.)

L. M. Škerjanc



Kljub nekaterim pridržkom in pripombam, ki bi jih lahko imeli bodisi k Barraultovemu gledališkemu repertoarju, bodisi k nekaterim igralskim zasedbam ali izvedbam posameznih vlog in ki jih v našem razmišljanju nismo obravnavali, je skupina Madeleine Renaud in Jean-Louis Barraulta umetniško živ, zdrav in zrel gledališki organizem, ki kljub priznanju in uspehom, ki jih je doživel v največjih mestih sveta, ni okamenel, prevzet od lastne veličine, ampak z globoko, iskreno zavzetostjo neprestano išče novih idej in pobud na poti k najzahtevnejšemu, večno nedosegljivemu cilju — k dovršenosti. In prav zaradi te umetniške odgovornosti, ki raste iz hotenja, posredovati in približati avtorja občinstvu, zasluži Barraultovo gledališče, »rojeno v znamenju ljubezni do človeka«, v resnici naziv gledališče za človeka, zakaj kakor pravi Barrault sam: »Naj bodo naši bodoči poizkusi kakršni koli, kar koli bomo že počeli, nikoli ne bomo smeli pozabiti, da je tako za avtorja kot za tiste, ki mu služijo, *gledališče predvsem človek*.«<sup>7</sup>

Draga Ahačič

## SISTEMATIKA V GLASBI

(Konec)

### V.

Navedeni podatek za alikvotne tone bi že sam po sebi zadoščal za spoznanje, da vlada v naši glasbi določen sistem, ki ga različni pripomočki (glasbena teorija, nauki o harmoniji, kontrapunktu, instrumentaciji, oblikoslovju in kompoziciji nasploh) skušajo analitično dojeti in sintetično podati. To dejstvo so spoznali že zgodnji harmonični teoretiki, počenši z J.-Ph. Rameaujem, v naši dobi pa so mu dala poseben poudarek razmotrivanja P. Hindemitha (Unterweisung im Tonsatz). Najsi se ga lotimo s te ali one strani, vselej pridemo na kraju do neizpodbitnega spoznanja, da nam je v zvenu podan prvoten akord, durski trizvok, ki ga ni moč obiti in h kateremu se slej ko prej povrnejo vse stranske poti, kar jih je ubrala harmonija vekov; in teh zares ni bilo malo. Da sprejemamo ta podatek, durski trizvok, kot najbolj zadovoljiv za naše harmonično občutje, kaže na ozko povezanost človeka z obdajajočimi ga naravnimi pojavi in na skladnost psihične dispozicije s fizikalnimi, matematično zlahka določljivimi pojavi. Zaradi teh okoliščin tudi estetika kot nauk o lepoti ne more mimo njih, če bi še tako želela najti druge, morda bolj samovoljne, vsekakor pa bolj originalne zakone ali vsaj načela, po katerih naj bi se uravnavalo umetnostno hotenje. V tem je sistem, poseben in karakterističen, po katerem se opredeljujejo umetniška prizadevanja narodov in njihovih tvorcev, najsi se ga ti zavedajo ali ne. Koliko je ta sistem tudi obvezen za druga kulturna območja, čaka še preučitve. Za zdaj kaže, da se je samo glasba evropskega kulturnega kroga povzpela do elementarne trojnosti ritma, melodije in harmonije ter na podlagi tega (zavestnega ali nagonskega) spoznanja ustvarila bogastvo muzikalne tvornosti, s katerim se prizadevanja drugih območij še zdaleč ne morejo meriti.

<sup>7</sup> Barrault, »Igralska skupina in njeni avtorji«.

## VI.

Harmonija je časovno nastopila kot tretji sestavni del glasbe, pri čemer je vplivalo tudi akustično pomagalo temperature. Tako namreč imenujemo v glasbi izenačenja tonskih višinskih razlik v celotni tonski vrsti, s katero razpolaga glasba. Ze poprej je bilo povedano, da je Pitagora dodobra izsledil in proučil le intervale prime, oktave in kvinte ter je vse nadaljnje izvajal iz kombinacij le-teh. Vsak začetnik vé, da imamo poleg njih še sekunde, terce, sekste in septime raznih kakovosti, torej še vrsto različnih intervalov. V zaporedju alikvotnih tonov jih nahajamo takoj po pëtem; med pëtim in šestim je mala terca, prav tako pa med šestim in sedmim. Toda med njima je zaznavna razlika, ki jo nazorno prikažeta razmerji 5:6 in 6:7, ki ne moreta biti enaki. Še več različkov navajajo naslednje (velike) sekunde: 7:8, 8:9, 9:10 in 10:11. Jasno je, da je 8 dvakrat 4, 10 dvakrat 5; osmi alikvotni ton je torej oktava četrtega, deseti oktava pëtega. Enako jasno pa je tudi, da ulomki  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{9}$ ,  $\frac{9}{10}$  in  $\frac{10}{11}$  niso med seboj enaki, dasi predstavlja vsak od njih (veliko) sekundo. Med temi sekundami je torej zaznavna, z diferenco frekvenc točno določljiva razlika. To dejstvo je prišlo človeštvu razmeroma zgodaj do zavesti in je povzročilo mnogo razmišljanja in še več neprilik pri intonaciji (uglasitvi). Razume se skoraj samo po sebi, da je v vrsti malih sekund bilo še več težav in slednjič se je izkazalo, da je mogoče za silo čisto muzicirati samo v ozkem okviru nekaterih tonovskih načinov, ki niso daleč od osnovnega diatoničnega, izraženega s C-durom. Ta omejitev je seveda močno ovirala razmah glasbe in zato je bilo nešteto poskusov, kako temu odpomoči. Slednjič je v prvih desetletjih 18. stoletja A. Werckmeister uveljavil uglasitveni načrt, po katerem so samo oktave (akustično) čisti intervali, to je, njihova frekvenca je dejansko izražena v razmerju 1:2, medtem ko so ostali intervali tako korigirani, da so vsi kvalitativno enaki. To se pravi, vse velike sekunde so enake, prav tako vse male sekunde in tako naprej. Velika sekunda »d-e« se potemtakem izenači s »c-d«, prav tako pa n. pr. s »fis-gis«. Akustično izračunavanje intervalnih razlik je s tem terjalo logaritmično določevanje količnika, s katerim je treba katero koli tonsko frekvenco pomnožiti, da dobimo zaželeni interval. Postopek torej ni ostal več tako preprost, kot so ga bili vajeni izza časov pitagorejcev, in z navadnimi pripomočki poštevanka sploh ni bil izvedljiv. Zato pa tudi slušno ni popolnoma zanesljiv ter zahteva svojevrstne priučitve; vendar je človeško uho tako prilagodljivo, da malenkostnih razlik ne upošteva, temveč dopušča, da se med seboj izenačujejo. Zmagala je torej kompromisna rešitev, ki je s prilikovanjem tako uravnala tonsko gmoto, da je postala vsestransko uporabljiva. Posledice so daleč presegle najdrznejša pričakovanja: prav na podlagi temperature je nastala ogromna muzikalna literatura od začetka 18. stoletja pa do danes, nepregledna množica stvaritev z začetkom v Bachovi zbirki »Das wohltemperierte Klavier« (1722) in s še neslutnim zaključkom v daljni bodočnosti.

## VII.

Temperatura je povzročila, da so se začeli skladatelji odmikati od dotakratnega središča diatonike proti njenim mejam in začeli vanjo uvajati oddaljene odnose. S tem se je pričelo razširjanje tonalitete in povečevanje



diatonične sedmerostopne lestvične konstrukcije v višje, bogatejše sestave. Harmonija je prestopila ozke bregove pobljše sorodnih funkcij in je prešla k vedno bolj kompliciranim tvorbam tako v gradnji kakor v spajanju akordov. Pravila, izvirajoča iz dob, ki še niso poznale samostojnega harmoničnega življenja, so začela izgubljati veljavo in so postala le še ovire; do novih spoznanj zakonitosti muzikalnega dogajanja pa še ni prišlo in prihaja redno šele takrat, ko razdobja minevajo. Spričo dejstva, da se je muzikalni duh skušal čedalje bolj otresti vezi iz preteklosti, da pa še ni mogel postaviti novih, zanj sproti veljavnih, je nujno nastala anarhija namesto okrepljenega reda. V takšnem stanju si je vsakdo pomagal, kakor je vedel in znal, in zmeda je postala vedno večja ter ji tudi danes še ne vidimo konca. Nastala je kopica slogovnih smeri, od katerih se je vsaka lotila kakšnega mikavnega problema in ga rešila na svoj način. Le-tega pa je iz razumljivega samoljubja rada razglasila kot poslednje spoznanje in tako smo bili v razdobju ene generacije priča najrazličnejšim smerem, označenim bolj s pripono »-izem« kot z novo vsebino. Duhovna usmerjenost moderne dobe je po svoje pripomogla, da so se različne smeri srdito pobijale med seboj v oholem prepričanju, da vsaka zastopa in uteleša edino pravo rešitev. Boji so dosegali fanatično stopnjo in se nadaljujejo še danes, četudi ne razburjajo več duhov v tolikšni meri kot svoj čas. Vsekakor pa se vsaka smer čuti »moderno« in hoče menda s tem bolj poudariti svojo življenjsko upravičenost kakor pa svoje vsebinsko bogastvo.

## VIII.

Naša glasba temelji na sistemu glasbene miselnosti, ta pa je pogojena od fizikalnih in psiholoških podatkov. Oboji so med seboj skladni in med njimi ne more biti nesoglasij; vsa naša muzikalnost se nenehno nanaša nanje in obstaja le v razmerju do njih. Le nasilno in le tako, da prirodnih teženj ne upoštevamo, si jih moremo odmisлити; s tem pa prekoračimo okvir resnično muzikalnega dogajanja in preidemo v območje drugih miselnih disciplin, katerih zakonitosti ni mogoče prenesti v sfero muzikalnosti brez pridržkov in brez potrebne prilagoditve. Zakoni miselne logike ne veljajo za muzikalno snovanje, če jih primerno ne modificiramo. Za nekatere logične zaključke je glasba sploh nedovzetna; tako ji, na primer, popolnoma manjka kriterij za pravilnost odnosa med vzrokom in posledico (kavzalnost). Iz pojava določenega tona, pa tudi tonske in oblikovne skupine (motiva, fraze, forme) nikakor ne sledi kot posledica neki drug, določen pojav; iz podatkov, ki jih nudi muzikalno tkivo, ni moč sklepati ne naprej ne nazaj. Mnoge logične discipline veljajo v glasbi le analogno, to se pravi, njihove izraze uporabljamo za pojave, ki so si samo podobni. Glasbena govorica je v glavnem simbolična in mnogolična, zato je razumljivo, da ista »fraz« pomeni vsebinsko nekaj drugega, če jo uporabljajo različni skladatelji, da lahko glasbeni umetniki različno »interpretirajo« izvajano skladbo, da odnašajo poslušalci včasih celo nasprotno vtise s koncertov. Glasbo lahko prilagodimo potrebam, če se je sploh v ta namen poslužujemo; tako ji n. pr. lahko podložimo različna besedila, pa zato ne bo izgubila svojega značaja. Tako so bojne pesmi nasprotujočih si armad lahko uporabljale iste napeve, ne da bi to kogar koli motilo ali celo zmanjševalo njegovo bojevitost. V srednjem veku so poulične popevke vdrle v cerkveno petje in tam šarile po

svoje, dokler ni vmes posegel premislek gorečnikov, ki so se ob melodiji spomnili prvotnega besedila in jih je to zmedlo, nikakor pa ne melodija sama po sebi. Glasba se sicer dá uporabiti v različne namene, toda ne enoumno; v tem je prav toliko kreposti kot šibkosti. Prav zaradi tega se motijo mnogi glasbeni revolucionarji, ki so bolj podvrženi literaturi kakor pa glasbi, meneč, da bodo z njihovim postopkom odkriti novi viri glasbenega izražanja in zajete nove vsebine. Dejansko je vsebina glasbe od pamtiveka ista ter zajema iz zakladnice nekaterih prirodnih pojavov, človeških občutij in njej lastnih fantastičnih prividov in dejanj, ki pa nimajo v miselnem, realnem in čustvenem svetu ustreznih korelatov. Gibanje med njimi in ravnanje z njimi je nadarjenim posameznikom v naravi; njihovo dojemanje pa je skupna last vseh tistih, ki so dovzetni za glasbeno govornico, eni močnejše, drugi manj. Da pa je prvo in drugo sploh mogoče, je nujno, da ima glasba svoj poseben sistem, določeno uravnanost in zakonitost, kajti brez tega bi postala nerazumljiva in nedostopna. Stravinski pravi, da si umetnosti brez reda ni mogoče misliti in da je kaos pravo nasprotje umetnosti. Za glasbo ta trditev prav gotovo velja in velik del občudovanja, ki ga radi izkazujemo stvaritvam velikih glasbenih tvorcev vseh časov, gre prav gotovo redu, ki ga kažejo te skladbe.

## IX.

Poslednja desetletja so k materiji glasbene teorije prispevala marsikaj. Zamajali so se stoletni, trdni temelji glasbenega ustvarjanja, zajeti v številnih in obširnih knjigah in naukih o kompoziciji. Dejansko pa so se lotevali le posameznih ožjih področij in si pogosto prisvajali dosežke, ki jih niso zaslužili, zgolj iz želje, da bi ustvarili nekaj novega. Posebna pozornost je veljala harmoniji, ki se je iz prvih skromnih začetkov razvila v obsežno in v celoti komaj pregledno disciplino. Ker so bila njena pravila sprva povzeta iz teorije in kontrapunkta in od tod brez premisleka presajena na novo področje, se je kmalu pokazala neskladnost med njenimi značilnostmi in njihovo urejenostjo. Prej vladajoči kontrapunkt se je rad gibal med strožjimi mejami, mlada harmonija pa je želela in potrebovala več svobode in razmaha. Zato je bilo naravno, da se ni mogla nikoli popolnoma sprijazniti z njimi in so ji morala pravila popuščati. Do pravega spoznanja njene notranje zakonitosti pa ni moglo priti, ker so se njeni dosežki razrasli in pokazali toliko bogastva in pestrosti, da jih ni bilo moč ukleniti v ozke spone kontrapunktičnega pravilnika.

S tem položajem se je okoristila želja po popolni in neomejeni svobodi ravnanja, težnja, ki ni imela svojega izvora v muzikalnosti, temveč je bila zanesena vanjo z drugih področij. Glasba rada sledi umetnostnim gibanjem nekoliko kasneje in se prilagaja tokovom, zlasti pa površinskemu valovanju nikoli povsem mirne gladine, na kateri se porajajo nove smeri. Kolikor je dekorativna, ji to tudi vselej uspe; kadar pa gre za globlje vsebinske prijeme, ne more vseskozi slediti drugim umetnostim, posebno ne likovnim, ki so močnejše od nje navezane na zunanji videz. Zato najdemo v glasbeni zgodovini dobe, ko njena prepričljivost omahne v golo opisovanje in dekorativnost; njim navadno sledi obdobja velikih vsebinskih vzponov. V vsaki dobi pa se najdejo veliki duhovi, ki strnejo vse sile in zaključujejo svoj čas z monumentalnimi deli. V njih so tako rekoč zgoščene vse vrline pravkar zaključenega obdobja

in iz njih posnamemo pravila, ki so uravnavala njihovo delo. Nikoli se niso skladatelji ravnali po pravilih, ki bi jim jih postavljali drugi, pač pa lahko iz njihovih del spoznavamo zakonitost njihovega ustvarjanja. To pa je vselej zgodovinsko pogojeno in le nadaljuje in združuje, kar je bilo dotlej najpopolnejšega. Zato tudi dela, ki nastajajo na podlagi pravil, nimajo prave življenjske sile. Glasbene umetnine se porajajo spontano, toda vkljub temu nikoli brez premisleka, pač pa brez navodil iz tujih rok. Samo tedaj, kadar je v umetnini več samostojno ustvarjalne sile kot podvrženosti umetnostnim nazorom nekih slogovnih smeri ali pa nepreizkušene naučenosti, je dana možnost vsebinsko in formalno pomenljivega ustvarjanja. Takšno ustvarjanje je vselej v skladu s karakteristikami muzikalnih prvin, ki jih preudarno združuje v enoto, ne da bi katera od njih prevladovala. Tako pa cvete glasba le v umerjenih, umetnosti naklonjenih dobah in v prav takšnih pogojih.

L. M. Škerjanc

## GLOSE IN KOMENTARJI

### LIKOVNA UMETNOST V LEKSIKONU

Višek izdajateljske dejavnosti vsake stroke predstavljata dobro, stalno izhajajoče glasilo in obsežen, zanesljiv leksikon. Prvo drži ogledalo času, ko sproti razglaša novosti in odkritja, ko meri utripe in odmeve, ko se bojuje, napada in prisluškuje; vsaka nova številka je del življenja samega. V leksikonu, tudi v najboljšem, se je življenje na videz ustavilo in se lepo razvrstilo po predalih. Vse »kazalke«, vsi dodatki ne morejo preprečiti tega, da ne bi oblika in vsebina, izbor in razvrstitev slej ko prej zastarela; čim obsežnejše je delo, tem bolj se bo svet spremenil že medtem, ko bo A čakal na Ž. Če se do strokovne revije jugoslovanski umetniki in njihovi poklicni spremljevalci še nismo prikopali, je to prav gotovo samo njihova in naša krivda: niti tam ne znamo biti složni, kjer gre za najbolj očitne skupne koristi. Do likovnega leksikona smo prišli, a nedvomno bolj po zaslugi Miroslava Krleže in njegovega orjaškega leksikografskega načrta kakor pa po prizadevanjih našega neubranega kolektiva.

Res je, da smo na ta prvi zvezek prve jugoslovanske enciklopedije, ki je slednjič izšel letos januarja<sup>1</sup>, precéj dolgo čakali. Tako je to delo doživelo ostro oceno davno, preden se je rodilo,<sup>2</sup> po treznem premisleku pa bi tudi prizadeti težko trdil, da ni bila kritika upravičena in potrebna. Odtehmalo so minila štiri leta, pred nami je prva knjiga, ki obsega gesla od A do Čus, in menda bo koristno, ako si bomo malo natančneje ogledali njeno vsebino ter spregovorili o odlikah in pomanjkljivostih — da bi bila otava in otavčič

<sup>1</sup> Enciklopedija Likovnih Umjetnosti, 1. A-Čus, Zagreb 1959. Izdanje i naklada Leksikografskog zavoda FNRJ. Glavni redaktor: ing. Andre Mohorovičić. Pomoćnici glavnog redaktora: dr. Slavko Batušić, dr. Mirko Šeper. Redaktori: Djuro Basler, dr. Cvito Fisković, dr. Milutin Garašanin, dr. Milan Kašanin, Dimče Koco, dr. Andjelko Malinar, ing. Oliver Minić, dr. Svetozar Radojčić, dr. France Stelč. Zdenko Šenoa. Redaktor ilustracija: Ljubo Babić.

<sup>2</sup> Marjan Tepina, Ljubljana v enciklopediji likovnih umetnosti, Ljudska pravica, 20. septembra 1956.