

## PROBLEM STILA V INTERPRETACIJI STANKA VURNIKA

Kristijan Ukmar

Ustvarjalna doba Stanka Vurnika (1898—1932) je trajala komaj deset let, od jeseni 1921, ko je stopil v službo k »Jutru« in pričel objavljati svoje prve članke, pa do jeseni 1931, ko ga je bolezen priklenila na bolniško posteljo. Vendar je v tem času ustvaril pomembna dela na različnih področjih. Bil je stenograf, prevajalec, etnograf in umetnostni zgodovinar, bavil se je z likovno in glasbeno kritiko, muzikologijo in glasbeno folkloro.<sup>1</sup> Ta vsestranost je zelo značilna za Vurnika, saj je bil po svojem bistvu prej umetnik kot znanstvenik, le da ga njegova življenjska pot ni pripeljala do tega, da bi se mogel in znal izražati v tej ali oni umetnostni zvrsti. Zato pa mu je njegovo kritično in raziskovalno delo pomenilo bolj iskanje življenjskega smisla in življenjske resnice in šele v drugi vrsti odkrivanje in logično spoznavanje kulturne preteklosti in sedanosti.

Seveda je to Vurnikovo, včasih že skorajda krčevito iskanje življenjskega smisla in pomena umetnosti prišlo bolj do izraza v njegovih kritikah, polemikah in razpravah kot pa v njegovem muzikološkem delu. Ne smemo namreč pozabiti, da je Vurnik promoviral iz umetnostne zgodovine in da si je pri tem študiju pridobil obsežno poznavanje zgodovinskega gradiva ter dobre metodološke prijeme. Dalje je v času, ko se je pričel ukvarjati s stilnimi problemi v glasbi — in to je bilo področje muzikologije, na katero je posegel — že imel za seboj več let dela kot glasbeni kritik, dela, pri katerem je dostikrat pokazal presenetljivo nadarjenost in posluš za glasbena dogajanja in za smernice glasbenega razvoja. Tako ima marsikatera njegova trditev nesporno še danes svojo tehtnost in vrednost. S tem, da sem opozoril na Vurnikovo subjektivistično, skoraj ekspresionistično duševnost, sem hotel hkrati pokazati le na nekatere značilne posebnosti njegove interpretacije stila, na katere naletimo pri razčlenjevanju njegovega pogleda na stil v glasbi.

Najvažnejše Vurnikovo delo o stilu je »Uvod v glasbo«, ki ga je Vurnik prvotno zasnoval v dveh delih: I.) Sistematični del in II.) Stil v zgodovini glasbe. Od tega je Vurniku uspelo dokončati le prvi del, drugi del pa je ostal fragment. Vzroki za nastanek tega Vurnikovega

<sup>1</sup> K temu prim. Ukmar K., Stanko Vurnik, življenje in delo, diplomatska naloga, Ljubljana 1964.

dela so precej jasni. Kot kritik se je Vurnik stalno srečeval s problemom, kako naj bi svoje misli dovolj točno in dovolj razumljivo formuliral, ker mu je manjkalo njegovim stilnim in zgodovinskim nazorom primerno glasbeno izrazoslovje. Prav tako je ob svojem kritičnem delu, pa tudi v skrbi za razvoj slovenske glasbene kulture, pogrešal delo, ki bi njegovim nazorom primerno in pa slovenskemu bralcu razumljivo podalo pregled zgodovinskega razvoja glasbe.

Neposredna pobuda za tako delo pa je prišla od umetnostnih zgodovinarjev, zbranih okrog revije »Dom in svet«, predvsem od Franceta Stelèta in Izidorja Cankarja, s katerima je Vurnika vezalo prijateljstvo in strokovno sodelovanje. Leta 1926 je izšel Cankarjev »Uvod v umevanje likovne umetnosti«, v naslednjih letih pa prvi trije zvezki njegove »Zgodovine likovne umetnosti v zahodni Evropi«. Revija je tesno spremljala ta dogajanja, v njej je izšel osnutek Cankarjevega »Uvoda«, oceno »Zgodovine« pa je pisal celo Vurnik sam.<sup>2</sup> Tudi sicer je revija živo spremljala likovno problematiko. Tako sta urednika France Koblar in France Stelè gotovo želela, da bi se revija tudi čim bolj uveljavila na glasbenem področju in sta zato Vurnika kot glasbenega sodelavca prosila, naj tudi tu ustvari nekaj enakovrednega onemu, kar je že bilo ustvarjeno na likovnem področju. Tako je Vurnik leta 1928 pričel v reviji objavljati svojo študijo »Uvod v glasbo«, leto pozneje pa jo je nekoliko predelano izdal kot samostojno knjigo.<sup>3</sup>

Brez dvoma je že sam koncept Vurnikovega stilnega pregleda pod vplivom Izidorja Cankarja. Vurnik je, tako kot Cankar, nameraval najprej analizirati in terminološko opredeliti stilne pojave v glasbi, nato pa te pojave spremljati v zgodovinskem razvoju. Pa tudi sam »Uvod« je pod velikim vplivom Cankarjeve študije o stilu. Neposredne vplive in podobnosti bomo nakazali pri samem pregledu Vurnikovega »Uvoda«. Pač pa že sedaj lahko povemo, da Vurnik sam v predgovoru poudarja, da se je naslonil na sistem, ki ga je zgradil Cankar, na sistem, ki je »res umetnoten sistem in velja kot tak za vse panoge umetnosti vseh časov«.<sup>4</sup>

Najprepričljivejši razlog za to navezanost je dejstvo, da je bil Vurnik vzgojen v Cankarjevi šoli in si v njej pridobil osnovno in najvažnejšo izobrazbo, izobrazbo umetnostnega zgodovinarja. Tu se je navzel odpora do spekulativnega presojanja umetnosti, tu si je pridobil metodo za znanstveno obdelavo zgodovinskega gradiva. Vurnik je Cankarjeva predavanja poslušal šest semestrov, pri Cankarju je izdeloval disertacijo in pri njem promoviral. Tudi kasneje je z njim ves čas sodeloval. Tako nam je razumljivo, da je Vurnik od starejšega, bolj izobraženega in svetovljansko

<sup>2</sup> Cankar I., *Sistematika stila (osnutek)*, *Dom in svet* XXXIX, str. 123—127 in 146—152. Vurnik S., *Izidor Cankar, Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi*, *Dom in svet* XL, str. 186—187, XLI, str. 253—254, XLII, str. 217—218.

<sup>3</sup> Vurnik S., *Uvod v glasbo*, *Dom in svet* XLI, str. 41—48, 85—89, 113—115, 152—154, 177—182, 213—218, 244—248, 271—274, 312—316. Delo je izšlo leta 1929 v Novi založbi. Knjiga nosi podnaslov I. Sistematični del. Ker pa Vurnik drugega dela ni izdal, v nadaljnjem razumem pod *Uvod v glasbo* le prvi del. V navedbah in citatih se opiram na knjigo.

<sup>4</sup> Vurnik S., *ibid.*, str. 6.

razgledanega Cankarja sprejemal poglede in jih skušal čimbolj dosledno prenašati na glasbeno področje.

Prav tako so za Vurnikovo študijo značilni vplivi Vebrovih raziskav osnov psihološke in normativne estetike. Vurnik je Vebrova predavanja poslušal dva semestra na pravni fakulteti, kasneje pa še štiri semestre na oddelku za umetnostno zgodovino, tu dva semestra celo predavanja o psihološki in normativni estetiki. Pri Vebru je polagal tudi svoj filozofski rigoroz. Tako je jasno, da je tudi tu nastala določena odvisnost in da je Vurnik v svoji študiji iskal odgovor na nekatera vprašanja prav z Vebrovimi mislimi in to tem bolj, ker je Veber v svoji analizi estetskega doživljanja<sup>5</sup> uporabil kot dokaze za svoje zaključke tudi številne primere iz glasbe.

Tretje delo, katerega vplivi se nesporno kažejo v Vurnikovi študiji, je Adlerjeva knjiga »Stil v glasbi«.<sup>6</sup> Tudi Adler je zasnoval svoje delo v dveh knjigah: v prvi je obdelal stilne principe in stilne vrste, v drugi, ki je sicer ni izdal, pa je nameraval govoriti o stilu v zgodovinskih periodah. Poleg Cankarjevega dela je gotovo tudi Adlerjeva zasnova vplivala na Vurnika, da je svoje delo zasnoval podobno. Pa tudi pri obravnavi stilnih problemov samih se je Vurnik večkrat naslonil na Adlerja. Verjetno je bila namreč Adlerjeva knjiga edino delo o stilu v glasbi, ki ga je Vurnik poznal.<sup>7</sup> Tako se je moral pri stilnih vprašanjih, ki so specifično glasbenega značaja, nujno nasloniti na ta vzor.

V svoji študiji se Vurnik naslanja še na nekatera dela, vendar v precej manjši meri kot na doslej omenjena. To so predvsem Scheringove raziskave psiholoških osnov glasbenega doživljanja,<sup>8</sup> Volbachove razlage vsebine Beethovnovih sonat<sup>9</sup> in Wagnerjeva razlaga vsebine Beethovne Devete simfonije.<sup>10</sup> Drugih del Vurnik v tekstu ne omenja, seznama uporabljene literature pa knjiga sploh nima, čeprav je Vurnik poznal in pri delu uporabil tudi še druga dela. Pogosti so stavki kot: »nekateri pravijo, da . . .« ali »znano je, da . . .«. Tako ne moremo dokončno ugotoviti, od kod vse je Vurnik črpal svoje navedbe. Poudariti pa je treba, da bi nam bili ti podatki bolj važni za oceno Vurnikove razgledanosti v glasbeni literaturi, kot pa za razumevanje njegovih pogledov. Za naš namen, da bi razčlenili Vurnikov pogled na stil v glasbi, je

<sup>5</sup> Veber F., *Estetika, Psihološki in normativni temelji estetske pameti*, Ljubljana 1925.

<sup>6</sup> Adler G., *Stil in der Musik, I. Buch, Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*, Leipzig 1911.

<sup>7</sup> Na koncu svoje študije o antični glasbi (prim. op.) Vurnik navaja literaturo, ki jo je uporabljal. Ta literatura je precej obsežna, vendar pa je Adlerjevo edino delo o stilu. Vurnik pa bi verjetno tudi pri tej študiji uporabil še kakšno delo o stilu v glasbi, če bi ga poznal.

<sup>8</sup> Schering A., *Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören*, Leipzig 1911.

<sup>9</sup> Volbach F., *Die Klaviersonaten Beethovens*, Köln 1911.

<sup>10</sup> Na str. 115 »Uvoda« Vurnik pravi: »Najslavnejše Beethovno delo, Deveto, je Wagner takole razložil.« Sledi vsebinska razlaga simfonije. Vurnik pa ne navaja, po katerem Wagnerjevem delu jo je povzel.

v prvi vrsti važno, če vemo, iz kakšnih izhodišč je Vurnik izhajal. Čigava pa so ta izhodišča, pri vsem tem ni toliko pomembno.

Prvemu poglavju svoje študije je dal Vurnik naslov »Formalna vsebina glasbe« in je v njem obdelal »tonski material in njega oblikovanje«. V prvem delu poglavja, pri obdelavi osnovnega tonskega materiala, je analiziral in terminološko opredelil osnovne glasbene sestavine: tonski sistem, ton in pavzo, ponavljanje tona, dinamiko, tempo, ritem in takt. Pri tem se je precej naslonil na Adlerjevo poglavje o stilnih principih.<sup>11</sup> Posebno pri analizi ritma in takta se je docela naslonil na Adlerja in strogo ločil ritem od takta, pa tudi ritem kot kvalitativno in kvantitativno mero v glasbi od metruma kot kvalitativne in kvantitativne mere v govoricah. Naslon na Adlerja je očiten tudi pri obravnavi tonskih sistemov, tempa in dinamike. Pač pa se Vurnik razlikuje od Adlerja po tem, da postavlja za osnovni tonski material ton oziroma ponavljanje tona, in pavzo, medtem ko Adler meni, da je osnova motiv. V tem je Vurnikova interpretacija razvojno vzdržnejša, saj sta dodekafonska, posebej pa še elektronska glasba ovrgli trditev, da je motiv osnova oblikovanja.

Vendar pa se Vurnik tonskemu materialu ne približuje samo s formalne strani, ampak skuša razložiti tudi dejstvo, ki ga je poudaril že v uvodu. Tam pravi, da se je že neštetokrat primerilo, »da je kdo v zgodovini poskusil razbistriti vprašanje, zakaj in kako je mogoče, da oni fizikalno tako navadni in lahko razložljivi pojav tona in tonskih kombinacij sploh ne more na človeka učinkovati z umetnostno močjo. Stari narodi so si razlagali ta pojav z božansko čudotvornostjo, moderna znanost je nabrala kopico fizioloških, psiholoških, estetskih in drugih dognanj, ki pa vendar še niso v bistvu nikak neposreden odgovor za to, še vedno odprto vprašanje. Vzeti moramo ta učinek kot dano dejstvo; učinki, deloma morda tudi vzroki zanj bodo v tem uvodu razloženi.«<sup>12</sup>

To protislovje je značilno za zapletenost Vurnikovega značaja. Tako rekoč v isti sapi, ko poudarja, da še vedno nimamo nikakršnih zadovoljivih razlag za umetnostni učinek tonskih pojavov, obljublja, da jih bo skušal podati. Toliko močna je bila njegova težnja po tolmačenju glasbenih sredstev z vsebinske strani in s tem po iskanju izraznih ozadij teh sredstev. Pa vendar po drugi strani zopet toliko dvomi v upravičenost takšnih trditev, da ne omenja njihovih avtorjev, niti jih ne navaja kot svoje misli: »Že pojav tona samega na sebi in njega menjavo s pavzo . . . so si glasbeni psihologi in esteti . . . razlagali kot učinkovito menjavo znakov aktivitete in pasivitete . . . Dalje so ugotovili učinek samega ponavljanja istega tona v času kot ‚potrjevanje‘, ‚jačanje‘.« Ko obravnava ritem, pravi, da je pomen ritma za umetnostni učinek »dan v tem, da ga, kakor so ugotovili, občutimo kot red ali nered v trajanju in naglasih, ‚korakajoč‘, ‚skakajoč‘, ‚spotikajoč se‘, ‚zadržujoč‘ itd., kar omogoča

<sup>11</sup> Vurnik se je naslonil konkretno na tretji del poglavja Stilni principi, ki ima podnaslove: izbira in uporaba tonskega materiala, motiv in tonska surovina, nacionalni vplivi, tonaliteta, ritmični kriteriji, melodika, zvočnost, kompozicijska tehnika melodije (eno in večglasna), prednašanje, notacija (prim. G. Adler, *ibid.*). Podobnost obravnavane snovi je torej dovolj velika.

<sup>12</sup> Vurnik S., *ibid.*, str. 11.

glasbi v zvezi z ostalimi doslej naštetimi možnostmi celo vrsto predstav-  
nih, čustvenih itd. učinkov.«<sup>13</sup>

V drugem delu prvega poglavja Vurnik obravnava načine oblikova-  
nja tonskega materiala. Pri tem ugotavlja, da ima glasbenik dve osnovni  
možnosti, da »1. lahko družiti tone zapored v časovne skupine (sukcesivno)  
na tako zvani *horizontalni način* in dobi tako melodičen, linearen tvor,  
2. pa lahko zveže dva ali več tonov *vertikalno*, da zvenita istočasno  
(simultano) kot sozvočje.«<sup>14</sup> Ti dve kombinacijski možnosti je Vurnik  
postavil kot temelj dveh nasprotnih principov v glasbi in pri tem ugo-  
tovil, da oba principa lahko nastopata samostojno ali pa v eni od neštetih  
kombinacij. Takšna misel se je Vurniku brez dvoma porodila v primer-  
javi z likovno umetnostjo in s Cankarjevimi ugotovitvami. Očitna je  
namreč sorodnost s Cankarjevim obravnavanjem oblikovanja telesnosti.<sup>15</sup>

Tako je Vurnik najprej obdelal enoglasje: princip melodije, vrste  
melodij in kompozicijo melodije. Pri tem se je spet skoraj dosledno  
naslonil na Adlerjevo analizo stilnih principov. Pri obeh je enaka ločitev  
principa melodične melodije od deklamatorične melodije, kot tudi nava-  
janje podvrsti obeh skupin. Prav tako Vurnik enako kot Adler razlaga  
kompozicijo melodije: od motiva preko fraze do teme in tematske obde-  
lave. Kot vmesno stopnjo med horizontalno in med vertikalno usmerjeno  
glasbo navaja Vurnik polifonsko in polifonirajočo glasbo ter monodijo. Pri  
obravnavi polifonske kompozicije navaja osnove kontrapunkta in zaklju-  
čuje, da je to »koordinativno vezana kompozicija«.

Kot tretji oblikovni princip navaja Vurnik homofonsko glasbo, ka-  
teri je »podlaga spoznanje *harmonije*, t. j. čutnoempirična dognanja  
glede skladnosti in neskladnosti nekih sozvočij.«<sup>16</sup> Ko analizira homofonsko  
kompozicijo, ugotavlja, da ima ta vedno vodilni glas, kateremu so ostali  
glasovi harmonsko podrejeni. Zato imenuje takšno kompozicijo »subordi-  
nativnega značaja«.

Tudi pri analizi oblikovanja tonskega materiala se Vurnik večkrat  
sprša po izraznih učinkih raznih glasbenih oblik. Ko govori o melo-  
diji, navaja tudi notranje vzroke za njeno gibanje in pravi, da gibanje  
melodije »odloča ponekod čustvo, predstava, izraz teksta, ali pa lastni  
formalni zakoni... Že naše nazivanje: *visoki*, *nizki* toni kaže, da so  
vsaj neke stilne dobe pripisovale temu višanju in nižanju gotov *simbolni*  
pomen.«<sup>17</sup> Pri razmišljanju o izraznih učinkih intervalov izjemoma na-  
vaja vir, po katerem je navedbe povzel: »Schering, ki je raziskoval *esteti-*  
*tiko intervalov*, pripisuje kromatičnim postopom *strastno hrepeneči*  
učinek, diatoničnim postopom v sekundah enostavno umirjenost.«<sup>18</sup>

<sup>13</sup> *ibid.*, str. 14, 18.

<sup>14</sup> *ibid.*, str. 20.

<sup>15</sup> Tu mislim predvsem na nasprotje: ploskoviti stil — slikoviti stil. Kot bomo  
kasneje videli, je Vurnik svoja nasprotna principa vezal na isti različni stilni izhodišči,  
kot Cankar ta dva. Prim. Cankar I., *ibid.*

<sup>16</sup> Vurnik S., *ibid.*, str. 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 22.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 23.

Smisel in namen tega uvodnega poglavja je jasen. V njem je Vurnik razčlenil osnovne glasbene elemente, obenem pa je opozoril na dejstvo, da glasba ne učinkuje na človeka samo po svoji formalni strani. Tu pa se poraja vprašanje, v kakšni meri sodijo slednje ugotovitve v razpravo o stilu v glasbi. Raziskovanje psihičnih učinkov glasbe na človeka je namreč nekaj čisto drugega, kot pa raziskovanje stila umetnin. To sta dve področji dela, ki zahtevata vsaka svojo metodo in zato mešanje med njima lahko pripelje do napačnih rezultatov.

To se je pokazalo v naslednjem poglavju z naslovom »Predmetna vsebina glasbe«, kjer Vurnik govori o »duševnih podlagah in doživetju v glasbi«. Tu se opira najprej na Vebrove raziskave psihologije estetskega čustvovanja:<sup>19</sup> »Estetsko čustvo ne sloni neposredno na občutkih posameznih tonov. Nihče se pri poslušanju simfonije ne lovi od posameznega ‚prijetnega‘ tona do drugega, nego zbira ter ureja tone . . . v ‚like‘, t. j. si predstavlja kar cele motive, fraze, temata, organizme glasbenih teles, kompozicionalne organizme delov v celoti itd. Na predstavah takšnih ‚irealnih likov‘ . . . šele sloni pozitivno ali negativno estetsko čustvo.«<sup>20</sup>

Tako Vurnik loči »čisto« in »pomensko« glasbo. »Čisto« glasbo ima za nekak »osnoven estetski tip, ker ima zgolj muzikalične predmetne podlage, t. j. zgolj muzikalične oblikovne predstave, ki nič ne ‚pomenijo‘, ki so pomenski, t. j. predstavno-asocijacijski, čustveno, miselno itd. indiferentne . . . Pomenska glasba z izvenmuzikaličnimi primesmi, ima med svojimi predmetnimi podlagami razen tonov še bodisi predstavne asocijacije, bodisi čustvovanje, stremljenje ali misli. Estetsko čustvovanje pri vsebinski glasbi ne sloni samo na predstavi forme, . . . zgolj na ‚fizičnem‘ liku (‚prvopotenčni lik‘) . . . nego tudi na pristojnem ‚pomenu‘ . . . tako, da ‚odgovarja‘ fizičnoakustičnemu liku pristojni, z njim organsko spojeni ‚duševni‘ lik (‚drugopotenčni lik‘).«<sup>21</sup>

Ti dve glasbeni zvrsti Vurnik stilno opredeli tako, da eni pripiše »čutni vtis«, drugi pa »duhovni izraz«: »V kategorijo čutnega vtisa spada predvsem čista glasba, deloma pa tudi predstavna in predstavno-občutenjska (ilustrativna), o duhovnem izrazu govorimo pri miselnih in miselno-čustvenih vsebinah. V tem smislu so zasnovani pojmi idealizem (duhovni izraz), naturalizem (čutni vtis) in realizem (hkrati vtis in izraz. Primeri Cankar, Uvod!).«<sup>22</sup>

Da bi lažje razumeli Vurnikovo sklepanje, poskušajmo še enkrat analizirati njegova izhodišča. Prvo izhodišče so raziskave estetskega čustvovanja, s katerimi se Veber pridružuje smeri, ki jo lahko zasledimo že pri Kantu. Estetsko čustvovanje Veber namreč pojmuje kot posebno vrsto psihičnega doživljanja, ki ima svoje specifične karakteristike in ga ne moremo enačiti z ostalim predstavljanjem, čustvovanjem, stremlje-

<sup>19</sup> Posebno se Vurnik tu opira na paragrafe: 7. Primarno in sekundarno predstavljanje, 8. Prvopotenčno in drugopotenčno predstavljanje, 9. Dej in vsebina predstavljanja. Snov, lik in relacija, 10. Neposredni in posredni prisvojeni objekti estetskega čustvovanja. Prim. Veber F., ibid.

<sup>20</sup> Vurnik S., ibid., str. 53.

<sup>21</sup> Ibid., str. 54.

<sup>22</sup> Ibid., str. 57.

njem itd. Drugo izhodišče pa je Cankarjeva stilna sistematika, ki človekovo doživljanje ob umetnini sploh pušča ob strani ter se omejuje na analizo formalne in pa predmetne vsebine umetnine v okviru stilnih kategorij idealizma, realizma in naturalizma ter na ugotavljanje odvisnosti teh elementov od splošne kulturne in svetovnonazorske orientacije dobe, v kateri je umetnina nastala.

Na prvi pogled nam postane jasno, da teh ugotovitev, pridobljenih na različnih področjih in z različnimi metodami, ni mogoče enostavno združiti v celoto. To pa je storil Vurnik. Za osnovo je vzel Vebrovo ugotovitve, vendar jih je interpretiral po svoje. Namen Vebrove »Estetike« je dokazati, da estetsko čustvovanje sloni vedno le na »irealnih likih«, na likovnem organizmu, ki je zunaj čustvujočega subjekta, ne pa na lastnem čustvovanju, mišljenju, stremljenju itd. ob umetnini. Pač pa lahko estetsko čustvovanje sloni ali samo na predstavah materialnega značaja, na »prvopotenčnih likih«, ali pa na teh in na predstavah čustev, misli, stremljenj, ki jih umetnina vsebuje, na »drugopotenčnih likih«. Vendar pa iz Vebrovega dokazovanja nikjer ne sledi, da bi bila med estetskim čustvovanjem ob »prvopotenčnih likih« in med estetskim čustvovanjem ob »drugopotenčnih likih« kakršnakoli kvalitativna razlika. Obratno, Veber ravno dokazuje, da takšne razlike ni. Vurnik pa jo je naredil, ne da bi jo utemeljil po isti poti, po kateri je prišel Veber do svojih ugotovitev, z analizo estetskega čustvovanja.

Misel, da imamo dve vrsti estetskega čustvovanja, je Vurniku omogočila, da je estetsko čustvovanje ob »prvopotenčnem liku« in estetsko čustvovanje ob »drugopotenčnem liku« prilagodil Cankarjevim stilnim ugotovitvam in prišel do sledečega zaključka: skladba, pri kateri subjekt čustvuje le ob predstavi njene forme, sodi v kategorijo »čutnega vtisa«, je torej naturalistična. Skladba pa, pri kateri človek čustvuje ob predstavi oblike in miselne ter čustvene vsebine, pa sodi v kategorijo »duhovnega izraza« in je po stilu idealistična. Pri tem je Vurnik tudi prezrl, da se Vebrovo ugotovitve nanašajo na doživljanje subjekta, Cankarjeve pa na umetnino in da obojih ni mogoče združiti. Prve namreč ne povedo ničesar o stilu, druge pa ničesar o estetski vrednosti umetnine.<sup>23</sup>

Ni naš namen, da ugotovimo pravilnost ali nepravilnost, znanstveno vzdržnost ali nevzdržnost Vetrovih in Cankarjevih trditev. Vendar pa kljub temu lahko rečemo, da ima vsak od teh sistemov svojo vrednost, če ga razumemo kot samostojen organizem in da z njim lahko pridemo do določenih rezultatov, če ga uporabljamo v istem smislu, v katerem je bil postavljen. Samovoljne interpretacije pa nas lahko pripeljejo do krivih zaključkov in prav to se je primerilo tudi Vurniku.

Vurnik je torej prišel do zaključka, da je za stil skladbe važna prisotnost ali odsotnost nemuzikalnih elementov: predstav, asociacij, čustev, misli. Nezanesljivost tega zaključka se je pokazala takoj, ko je Vurnik

<sup>23</sup> Cankar v svoji študiji o stilu meni, da sodi estetski vidik med umetnostne vidike, vendar ne med vidike umetnostne znanosti. Zato ga tudi izloči iz okvira sistematike stila. Prim. Cankar I., Uvod v umevanje likovne umetnosti, Ljubljana 1926, str. 47.

enako Cankarju hotel opredeliti predmetno vsebino glasbe glede na stilne kategorije idealizma, realizma in naturalizma. Tu je takoj naletel na skoraj nerešljive probleme. Po Vurnikovem sistemu bi na primer absolutna glasba, recimo Mozartova, morala biti stilno bližje naturalizmu kot pa programska, na primer simfonična pesnitev. Prav tako bi vsa vokalno-instrumentalna dela, vključno veristično opero, morala biti manj naturalistična kot pa vsa zgolj instrumentalna dela. Takšne trditve pa bi bilo zelo težko zagovarjati. Tega se je zavedal tudi Vurnik. Zato je vokalno in vokalno-instrumentalno glasbo obdelal posebej, instrumentalno pa spet posebej. In da je pri tem prišel do vzdržnejših zaključkov je moral prvo razdeliti kar v pet, drugo pa v štiri kategorije.<sup>24</sup>

Takšna razdelitev pa nima več tiste sistematične vrednosti, kot jo ima Cankarjeva, in premalo olajšuje stilno določanje glasbe. Pa še drug pomislek proti Vurnikovi obdelavi predmetne vsebine se pojavi v primeri s Cankarjevim »Uvodom«. Cankar namreč analizi predmetne vsebine posveča le majhen del svoje razprave, v glavnem se ukvarja s formalno analizo, čeprav je mnenja, da likovna umetnost ni nikoli »ustvarila ničesar, kar bi ne bilo že poprej upodobljeno na svetu . . . tako da so tudi snovno najbolj fantastični produkti vsaj kombinacija znanih posameznosti.«<sup>25</sup> Glasba pa nasprotno, vsaj v večini stvaritev, nima svojega predmeta. Kljub temu pa Vurnik posveča obravnavi predmetne vsebine glasbe največji del svoje študije.

Verjetno se je Vurnik tudi sam zavedal, da tako obširno razlaganje predmetne vsebine ni utemeljeno. Ob analizi »instrumentalne čiste glasbe«, ki po njegovem mnenju nima »pomenske« vsebine in doživljanje ob njej sloni samo na formi, je namreč zapisal, da je tovrstna glasba »edina, ki je res dostopna objektivni znanosti, ker je objektivna; racionalistične klesče analize jo zgrabijo vso, dočim popolnoma odpovedo pri iskanju simbolnega pomena najneznatnejšega motiva v realistični, idealistični, z eno besedo, subjektivistični glasbi.«<sup>26</sup>

Zakaj se je Vurnik kljub temu toliko ukvarjal z iskanjem simbolnega pomena glasbe? Morda bomo to razumeli, če pomislimo na njegov svetovni in umetnostni nazor, na njegovo borbo za idejnost ter proti formalizmu in larpurlartizmu. Mogoče Vurnik sploh ni imel namena napisati delo, ki bi imelo vseskozi nesporno znanstveno vrednost. Ob razlagi vsebine Beethovnovе glasbe je namreč ugotovil, da so takšne razlage »sila riskantne z objektivnega in znanstvenega stališča. Imajo pa, dasi so

<sup>24</sup> Kategorije vokalne glasbe so: 1) Vokalna glasba idealističnega značaja, 2) Vokalna glasba čutno-naturalističnega značaja, 3) Vokalna glasba s predstavno-asociativnim slikanjem naturalističnega značaja, 4) Čuvstveno ilustrativna vokalna glasba naturalističnega značaja, humor, 5) Realistična vokalna glasba. Razdelitev instr. glasbe pa je taka: 1) Instrumentalni vložki v naturalističnem kontekstu, 2) Instrumentalna glasba naturalizma programskega značaja, 3) Instrumentalna absolutna glasba, realistični naturalizem, 4) Instrumentalna »čista glasba«, čisti senzualizem. Prim. Vurnik S., *ibid.*

<sup>25</sup> Cankar I., *ibid.*, str. 77.

<sup>26</sup> Vurnik S., *ibid.*, str. 119.



morda napačne, za neki del publike to dobro lastnost, da marsikomu napravijo skladbo sploh užitno.«<sup>27</sup>

Torej si Vurnik tudi sam v nekaterih vprašanjih ni bil na jasnem. To nam potrjujejo tudi uvodne misli naslednjega, tretjega poglavja,<sup>28</sup> kjer pravi, da se vsebina in forma v umetnini medsebojno družita v neko »soglasnost, ki je tolika, da povzroči že izpremenitev najneznatnejše tonske podlage tudi izpremenitev vsebine in da moraš, če hočeš izpremeniti vsebino, izpremeniti formo. Določeni vsebini ‚odgovarja‘ samo ena, adekvatna forma in nobena druga.« Od te misli pa je le korak do zaključka, da je za spoznanje takšne ali drugačne umetnostne vsebine in s tem tudi stila važno le spoznanje glasbene forme in da ni tu potrebna nikakršna analiza predmeta in snovi. Takšen zaključek je seveda v nasprotju s prejšnjimi Vurnikovimi spoznanji.

Na splošno so Vurnikovi zaključki v tem in pa v zadnjem poglavju, v katerem obravnava »stil v glasbi«, jasnejši in pomenijo obenem z analizo elementov glasbene oblike v prvem poglavju najtehtnejši Vurnikov prispevek k raziskavam stila v glasbi. Tu Vurnik združi dosedanje ugotovitve in opiše značilnosti treh stilnih vrst, idealizma, realizma in naturalizma. Za idealistično glasbo meni, da se druží z besedo, z idealističnim tekstom. Glasba sama poudarja idejno tehtne besede teksta z melodičnim, ritmičnim ali dinamičnim poudarkom. Tonski sistem je abstrakten, poiskan s pomočjo matematike ali na podoben način. Kompozicija je monofonska. Melodična linija ima idejno izraznost in je abstraktno členjena; najpogostejša je simetrija oblike. Ritem, dinamika in tempo so ravno tako podrejeni idejnemu izrazu.

Realistična glasba po Vurnikovem mnenju združuje idejni izraz in čutni vtis. Tu se več izraznih linij med seboj prepleta, kar zabriše idejni izraz linije. Vsaka melodija ima svoj ritem, tkivo je poliritmično. Veza-  
nost na besede je sicer pogosta, vendar je pomen besede dostikrat zabrisan. Oblika je shematična, ne abstraktna. Pogosta je uporaba kanona, imitacije ali fuge.

Za naturalistično glasbo pa Vurnik meni, da obnavlja čutni vtis. Kompozicija je homofonska, pogosto je slikanje z akordi, pri katerem obstoji ena sama linija, pa še ta se dostikrat izgubi. Če je glasba vezana z besedo, je le z naturalističnim tekstom. Tonski sistem sloni na čutnih dognanjih, kakor recimo sistem dura in mola, enako akordi, na primer na občutku prijetnosti konsonanc in neprijetnosti disonanc. Glasba je členjena v takte in periode, medtem ko v skrajnem naturalizmu tudi ta členjenost odpade. Dinamika in tempo služita le za kontraste.

Seveda je tudi v teh navedbah še sled nedoslednosti, do katerih je Vurnik prišel pri obravnavi formalne, predvsem predmetne vsebine glasbe. Zato jim ne moremo vseskozi pritrditi, čeprav njihova zasnova verjetno drži. Številni raziskovalci stila v umetnosti priznavajo dve nasprotni stilni vrsti, pa najsi ju označujejo kot larpurlartizem — utilitarizem, apoliničnost — dionizičnost, objektivizem — subjektivizem ali

<sup>27</sup> Ibid., str. 110.

<sup>28</sup> Tu govori Vurnik o »estetski (umetnostni) vsebini glasbe«. Ibid., str. 127.

kako drugače. Zato je gotovo mogoče v glasbi ugotoviti stilni vrsti idealizem naturalizem z realizmom kot prehodom. Vendar pa je tako ugotovitev treba dokazati z analizo stilnih elementov na konkretnih glasbenih primerih, sistematično in v zgodovinskem razvoju. V prvem sistematičnem delu svoje razprave Vurniku to ni uspelo v zadovoljivi meri. Ker pa tu večkrat poudarja, da bo stvari bolje razložil v zgodovinskem delu, lahko verjamemo, da bi mu to uspelo. Žal je Vurnik od zgodovinskega dela napisal samo študijo o antični glasbi,<sup>29</sup> v kateri ni mogel dovolj uveljaviti svoje stilne poglede. Sam je bil mnenja, da »antična glasba in še posebej grška, torej vzhodnjaška glasba, ne spada strogo v okvir tega dela, ki sicer obravnava glasbo evropskega zapada od Kristusovega rojstva dalje.«<sup>30</sup>

Nekaj pa nam povedo tudi uvodne misli v tej študiji, ki jih je Vurnik napisal v prepričanju, da jo bo dokončal in ki se zato nanašajo na celoten zgodovinski pregled. Iz njih razberemo, da je Vurnik nameraval pojasnjevati nastanek vsake umetnostne kulture iz svetovnega nazora celotne dobe, da bi mu torej različne oblike pomenile odsev različne notranje usmerjenosti dobe in umetnika. Zato je Vurnik v svoji študiji nameraval nakazovati predvsem notranja gibalna umetnostnega razvoja in ne le sistemizirati glasbena dela po skupnih znakih njihovih oblik. Na ta način je hotel Vurnik razvoj glasbe povezati s celotnim razvojem umetnosti in sploh s celotnim kulturnim razvojem.

To izrazito cankarjansko metodo je Vurnik pri pregledu antične glasbe tudi dosledno izpeljal. Ob navajanju vsakokratnih filozofskih sistemov in ob primerih iz upodablajoče umetnosti je opozoril na idealistično usmerjenost arhaične dobe, realizem klasične dobe in na naturalizem helenizma. Vendar pa se pri tem oblikovne in predmetne značilnosti stila le delno ujemajo z onimi, ki jih je postavil v »Uvodu«. Tako drži, da v antični glasbi nastopajo obenem z vedno večjim razvojem v naturalizem tudi vedno bolj instrumentalne oblike namesto vokalnih in da naletimo celo na primere programske vsebine. Prav tako se s trditvami v »Uvodu« ujema dejstvo, da so v arhaični dobi tonski sistemi postavljeni spekulativno, v helenizmu pa po čutnih dogonanjih.

Po drugi strani pa Vurnik v študiji ugotavlja, da se obenem z razvojem glasbe k naturalizmu tudi stalno veča ambitus melodije, medtem ko v »Uvodu« o ambitu sploh ne govori.<sup>31</sup> Prav tako Vurnik v študiji prav malo govori o predmetni vsebini glasbe, ki ji v »Uvodu« posveča toliko prostora. Največja razlika med enim in drugimi ugotovitvami pa je v tem, da Vurnik v »Uvodu« pripisuje idealistični glasbi enoglasje, realistični polifonsko, naturalistični pa homofonsko kompozicijo. Grška glasba pa je skoraj v celoti enoglasna.

<sup>29</sup> Vurnik S., Stil v zgodovini glasbe, Dom in svet XLIV, 1931, str. 152—164, 262—270, 380—388, 466—474.

<sup>30</sup> Ibid., str. 155.

<sup>31</sup> Zdi se, da je Vurnik pričel gledati na ambitus kot na stilni kriterij šele po letu 1928 in sicer pri obravnavi glasbene folklore, ker tam kriterij ambita prvič uporablja. Prim. Vurnik S., Studija o stilu slovenske ljudske glasbe, Dom in svet XLIII, 1930, str. 238—241, 310—318.

Iz tega, da Vurnik sam prihaja do drugačnih stilnih kriterijev, kot jih je nakazal v »Uvodu«, lahko sklepamo, da bi ga nadaljnji študij zgodovinskih dejstev pripeljal še do novih spoznanj in da bi tako sčasoma izboljšal vse nezadovoljive in neutemeljene zaključke, do katerih je prišel v »Uvodu«. To nam potrjuje tudi dejstvo, da je študija »Stil v zgodovini glasbe« pisana v celoti tehtnejše od »Uvoda«. Vurnik tu upošteva obširno literaturo in sklepa na podlagi zgodovinskih in drugih nesporno utemeljenih dejstev.

Vsekakor je bil Vurnik šele na pragu svojega razvoja in so se tako njegovi stilni pogledi šele polagoma izoblikovali. Ko bi se mogel razvijati še naprej, bi gotovo ustvaril sistematično glasbenega stila, ki bi vzdržala kritične pripombe ali bi vsaj bila samostojen organizem, ki bi nam po svoje tolmačil zgodovinski razvoj glasbe. Pa vendar tudi do tega, kar je Vurnik ustvaril, ne moremo zavzeti odklonilnega stališča. Ne smemo pozabiti, da je svoje zaključke o stilu v glasbi ustvarjal tako rekoč brez vzora. Omenili smo že, da razen Adlerjevega ni poznal nobenega dela o stilu v glasbi. Pa tudi če bi ga poznal, bi si verjetno ne mogel dosti pomagati z njim. Svoj stilni pogled na glasbo je namreč hotel opreti na dosežke slovenske znanosti, na Vebrove in Cankarjeve ugotovitve. V tem pa je bil vsekakor izviren.

S svojim delom je Vurnik prvi v slovenski kulturi opozoril na stilne pojave v glasbi in s tem vplival na razumevanje stila v naši glasbeni sredini, pa tudi na našo kasnejšo muzikološko dejavnost. Svoje stilne poglede je Vurnik uporabil tudi pri raziskavah slovenske glasbene folklore. Prvi je postavil tezo, da slovenske ljudske glasbe ni mogoče gledati zase, neodvisno od drugih dejstev, temveč samo v povezavi s celotno srednjeevropsko kulturno preteklostjo. S tem je vplival na razvoj naše etnomuzikologije. Pa tudi v kritiki je prav zaradi svojih stilnih pogledov postal idejni zagovornik tedanje najnaprednejše generacije skladateljev in pobudnik novih glasbenih smeri. Ista spoznanja je Vurnik prenašal na glasbeno poustvarjalnost in s tem vplival, da so sporedi naših glasbenih prireditvev postali naprednejši in okus našega poslušalstva modernejši.

#### SUMMARY

Stanko Vurnik was an art historian and ethnologist by profession. However, he soon became active in the field of musical criticism and musicology. As a student of the school of the Slovene art historian Izidor Cankar he felt a special affinity towards the problems of style. He thought that the only possible way of treating historical matter was to consider it from the view-point of style. Following the example of I. Cankar, he wrote »An Introduction to Music« where he presented a systematic survey of musical style. He also intended to write a survey of the historical development of music, but, unfortunately, his treatise never developed further than an initial fragment.

Vurnik's interpretation of style is primarily based upon the system of style as conceived in plastic art by Cankar and on the psychological and normative foundations of aesthetics by Francè Veber. In this way Vurnik tried to create his own con-

cept of musical style by combining both mentioned sources and considering all that is specific in music. Unfortunately, he quite overlooked the fact that the results of the investigations made by Cankar refer to the work of art while those by Veber are concerned with the subject. Consequently he was not aware that a simple combination of both of them is not possible. Hence the lack of clarity in his thoughts. Despite these facts we must acknowledge that his stylistic analysis of musical elements is of relatively great significance.

However, Vurnik amended and supplemented his conception of style in the fragment of his later study on the historical development of music. Vurnik's work is significant as he was the first in Slovenia to draw attention to the problem of style in music. In this way he exerted an influence on later investigators of this problem. Vurnik also succeeded in transferring his conception to the field of ethnomusicology and, through his criticism, made indirect influence on the development of musical activity in Slovenia.