

UDK 78.036.1

Cvetka Bevc
Ljubljana

PRISPEVEK K VPRAŠANJU REALIZMA V GLASBI

Na prvi pogled se zdi, da je globlje povezovanje glasbe s pojmom realizma bogokletno dejanje. Takšna ocenitev po eni strani izhaja iz dejstva, da gre za povezovanje s pojmom, ki je bil od nekdaj tako gnoseološko kot ideološko izredno obremenjen. Po drugi strani se v poskusu, da bi njegovo določitev eo ipso zakoličila, že npr. sama literarna veda znajde pred širokim diapazonom definicij. Te segajo od odraza resničnosti do kritične konfrontacije z realnostjo. Ob vsej različnosti in nejasnosti pojma je osnovna določitev vendarle razpoznavna. V ožjem smislu je realizem pač zamejen književni pojav 19. stoletja, v širšem pa gre za ahistorično tendenco, ki se zavzema za čimbolj verno podobo realnega sveta. Osnovna postavka je torej posnemanje, odraz, zrcaljenje zunanjega sveta — mimetičnost kot estetsko-spoznavna kategorija.

„Epsko pesništvo in pesnenje tragedij, dalje komedija, sestavljena iz ditirambov, pretežni del glasbe na piščal in lutnjo ima nekaj skupnega: vse so neke vrste posnemanja (mimezis)“,¹ trdi Aristotel v svoji Poetiki. Bistvo vseh umetnosti vidi torej v tem, da so mimezis.² A ne le to. Prav iz oblik posnemanja izlušči posamezne glasbene in pesniške vrste. Heglova napoved konca umetnosti temelji na izgubi čutnega svetinja ideje kot mimeze. V več kot dvatisočletnem razvoju umetnosti se mimezis kaže kot ena izmed njenih osnovnih ontoloških kategorij.

Igor Stravinski odločno zanika, da bi glasba lahko izražala občutja, razpoloženje, naravne pojave. V njegovi opredelitvi za glasbo, ki lahko izraža le sebe samo, seveda lahko prepoznamo tako herojsko gesto avantgardista, ki hoče „s parnika sodobnosti“ treščiti navlako romantičnega pojmovanja glasbe, kot nadaljevanje starega spora o obstoju izvenglasbenih vsebin v glasbi sami. Vendar se tudi njegovo potenciranje čisto avtonomne narave glasbe ujame v tanko mrežo. Zadaj za spekulacijami z matematičnimi vrednostmi stoji kozmološki mit — številčna razmerja v glasbi so se nekoč določala na podlagi dnevov v tednu.

Glasbena zgodovina ne pozna realizma kot časovno idejno-stilne formacije, čeprav se kot „realistični glasbeni izraz“ v popolnosti izkristalizira v 19. stoletju. V širšem smislu se sam termin uporablja kot epitheton ornans, največkrat tedaj, ko gre za opazovanje glasbe, ki vzbuja najbolj konkretne asociacije, ne pa za označitev in raz-

¹ Aristoteles, Poetika, Ljubljana 1982, 61.

² Izraz mimezis se tradicionalno prevaja kot posnetek. Možno ga je razložiti še kot prikazovanje, oblikovanje, ponazarjanje in celo idealizacija stvarnosti.

poznavanje neke nadčasovno stanovitne tendence v razvoju zahodno evropske glasbe. Pa je mogoče, da bi glasba bila odraz človeških misli in občutenj, resnični ali simbolični izraz neke izvenzglasbene realnosti? Ali je v ujetosti v svoje specifične strukturalne kategorije in oblikovne principe možna odražati „svet bogov, herojev in ljudi“?

Celotna zgodovina glasbe potrjuje obstoj trajne in močne ekspresivne tendence. Glede na to, se realizem v glasbi lahko razume v funkciji določenega izraza, ki se z imitacijo, deskripcijo, besedo, simbolom in emocijo postavlja kot pandan naturalističnemu, deskriptivnemu, poetičnemu, simbolnemu in psihološkemu realizmu. „Skrite sile, ki delujejo globoko pod glasbeno površino, so še vedno ovite v temo“,³ pravi Kurt Sachs v Glasbi starega sveta. Ni naključje, da se obračamo k izvorom glasbenega mišljenja, da bi prav tu iskali izhodišče in s tem potrditev realistične izrazne tendence, ki se je kot ena izmed estetsko-strukturalnih kategorij glasbe skozi zgodovino sicer modificirala, a bila razpoznavna kot arhetipska usedlina.

Glasba se dviguje iz morja vsega zvenečega in eden od impulzov njenega rojstva je poskus, da bi posnela skrivnosten zvok iz narave. Tako ravno teorija o nastanku glasbe, ki trdi, da naj bi glasba izšla iz potrebe po oponašanju zvokov iz zunanjega sveta, v nefiksiranih tonih napevov primitivnih narodov, prepoznava zavijanje živali. Realnost v glasbi je najbolj razpoznavna v posnemanju že obstoječih zvokov zunanjega sveta. Toda prvobitno naturalistični princip le sodeluje v razvoju ekspresivne tendence, ki naj bi pomagala ponazoriti neko izvenzglasbeno realnost. Prej nastopa kot element, često kot onomatopoetični pripomoček, ki se največkrat povezuje z deskriptivnim realizmom, ko „imitazione de la natura“ prestopi v opisovanje, slikanje določenega programa. Grška glasba ponuja v Pitijemskem nomosu zgovoren primer. V njem se Apolonova borba s Pitosom ponazarja z oponašanjem trobente in škrtanjem zmajevih zob.

Instinkt imitiranja se prvenstveno kaže kot lastnost otroka in primitivnega človeka. Podvržen ontogenetskemu razvoju posameznik v sebi rezimira razvoj človeštva in pravzaprav ne preseneča, da se najzgodnejši stadij glasbe prepoznava v izštevankah malih otrok. Edini oblikovni postopek njihovih melodij, ki so zgrajene iz dveh ali treh tonov v razkoraku sekunde, je neprestano ponavljanje. Orientalna melodija se najpogosteje razvija s ponavljanjem manjšega ali večjega števila določenih melodičnih obrazcev. Podobno počiva na ponavljanju prvobitno pesništvo. In pri tem „poje pesem celega plemena“. ⁴ V prvobitni skupnosti je umetnost funkcija in odraz vraščeniosti v življenje in naravo samo. Tako ponavljanje sestopa v okvir imitacije tudi s tesno povezanostjo postopkov življenjske prakse, hkrati pa se potrjuje v rudimentarnih kategorijah glasbeno-oblikovnega principa. Na soroden način je imitacija prisotna v realnosti glasbe kot akustičnega pojava. Na prvo mesto stopa pojav človeku prirojenih intervalov, na drugo pa kristalizacija glasbenega prostora pri starih Grkih, določenega kot otipljive stvarnosti, v kateri vsak ton in vsaka skupina tonov istočasno gravitira k dveh različnim središčem: središču individualne tonalitete in središču nepopolnega gibljivega sistema.

S funkcionalno zavezanostjo življenju se pokriva tudi sinkretizem umetnosti. Tako plesni gestus s svojim nasprotjem zaključnih korakov aludira na antitetičnost nepopolnega in zaključnega dela v napevih primitivnih narodov. Naravni ciklusi se pokrivajo z eno izmed metod razvijanja lestvic, z vzpostavitvijo tonskega rodu in modusa kot kro-

³ K. Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 335.

⁴ Ibid., 29.

ga in ciklusa pri visokih kulturah starega sveta. Rod kot niz tonov brez absolutne določenosti tonske višine in brez zaključne ali začetne točke spominja na krog; modus se izbiro izhodiščnega tona iz neskončnega niza, s svojstveno strukturo in napetostjo spremeni v cikel.

Ravno visoke kulture starega sveta so bile tiste, ki so dvignile glasbo „iz stopnje neobzdranega instinkta“⁵ na višino zakona in logike, mere in števil. „Naj bo glasba zakon za nebo in za zemljo, načelo ravnotežja in skladnosti“, pravi kitajska modrost. V sklopu kozmogonijskega pojmovanja se glasba razume kot resnični ali simbolični izraz neke izvenzglasbene realnosti. Izraz simbolnega realizma se prvenstveno pokriva s kozmološkimi analogijami. Tisočletja nazaj so Kitajci letne čase povezovali z najenostavnejšimi glasbenimi intervali; njihova osnovna pentatonična lestvica je bila vključena v celo vrsto pomenov. Toni lestvice v klasični obliki F-G-A-C-D so sovpadali s petimi osnovnimi elementi zemlja-ogjenj-voda-les-kovina ali petimi glavnimi točkami na kompasu. Osnovna enota stare kitajske glasbe je posamezen, izoliran ton in kot tak je Huang Ching hkrati večni princip in temelj države. Dvanajst liujev, ki služijo kot izvor zvoka, predstavlja dvanajst mesečevih sprememb in celo orkestri stojijo kot zvočni mostovi med mikrokozmosom in makrokozmosom. Zdi se, da je realnost v simbolnem izrazu postavljena v vlogo „die zweite Natur“;⁶ mimezis se v modificiranem odsvitaju sooča z glasbenim strukturiranjem snovi. Realnost pa se v splošnem ali posamičnem lahko prikazuje tako kot je, kot se zdi ali naj bi bila.

Simbolno-realistični izraz glasbenih kategorij ali kar glasbe same ni bil omejen le na Kitajsko, saj jih najdemo v Indiji, islamskih deželah, stari Grčiji in celo v krščanskem srednjem veku. Toda že kitajska glasba je ob svoji izstopajoči simbolni ekspresiji poznala dejstvo, da glasba lahko deluje dobro ali slabo. Kar poganja glasbo, teče iz srca, a kar zazveni kot ton, vpliva na človeško srce. Sama pentatonika deluje statično in pasivno, izraža tisto, kar se v čustvih ne menja. Islamska modalna lestvica se karakterizira s stereotipnimi obrati in emocionalnimi vsebinami. S svojim globokim, srednjim in visokim tonskim položajem spominja na grške hipatoidne, mesoidne in netoidne melodije. Ptolemej je zatrdil, da ista melodija v višjih položajih v sebi nosi aktivirajoče dejstvo, visoki ton očvrščuje dušo. Globoki ji omogoča, da se omili. Področja tonskih višin pa niso edina psihološka kvaliteta starih melodičnih modelov. Emocionalna moč se nahaja tudi v uporabljenih stopnjah in njihovem vrstnem redu. Tako so za Japonce večji kontrasti intervalov izraz močnejše emocionalne napetosti. Grška antika tudi položaju lestvic v srednjem tonskem položaju in njihovi transpoziciji za kvarto, kvinto ali oktavo navzgor ali navzdol, v obratih, tempu in gibljivosti kaže emocionalen izraz. Naj zveni še tako nenavadno, se je vendarle grški lidijski tetrakord uporabljal za žalobne teme in izpovedi grehov, frigijski pa za izraz strastnih občutij. Podobno je tudi indijska raga stala kot melodični model z izrisano naravo in razpoloženjem.

Toda glasba se je začela s petjem. V širšem pomenu pesništvo vleče melodijo in besede iz vsakdanjega govora, a v ožjem jemlje naravi njeno naravnost in jo dviguje na višji ali celo drugi nivo. Iz napevov primitivnih narodov Sachs izlušči obstoj dveh oziroma treh stilov. Logogeni, ki izhaja iz kantilacije, je podvržen aditivnemu razvoju in sloni na neskončnem ponavljanju malega motiva. V nadaljnjem razvoju je pripeljal do simetrije fraz, anticipiral toniko, poznal večglasno petje in celo strogo kanonsko imitacijo. Nasprotno patogeni stil izhaja iz izliva afektov in motoričnih impulzov. Njegove melodije so podobne „neukrotljivim brzicam“ — izrisale so se oktave, kvinte in kvarte, ki so

⁵ Ibid., 56.

⁶ K. Gantar, Uvod — Aristoteles, Poetika, Ljubljana 1982, 29.

ustvarile namesto jedra čvrsto ogrodje. Melogeni stil obstaja kot prepletanje obeh.⁷ Logogena melodija je sprva zgrajena iz dveh tonov, ki sta zgolj nosilca besed. V starem svetu je najbolj logogena prav vokalna glasba klasične Kitajske. Melodija namreč mora slediti gibanju intonacije, kajti drugače bi besede, ako bi bile postavljene proti njihovi naravni govorni melodiji, ne bile razumljive. Pomen posameznih besed je bil odvisen od akcenta in melodične infleksije. Če bi se v glasbi spremenila jezikovna melodija in akcent, bi se spremenil smisel besede.

Spremljajoči korelat ali celo inicialni pomen besedne umetnosti melodijo postavlja zgolj kot prenosno sredstvo za besede. Prvenstveno logogene črte je kazalo petje Židov, Armencev in Sirijcev. Njihovi napevi so bili pretežno silabično grajeni in so poznali le umirjene okrase v obliki ligatur. Talmud prezira tiste, ki berejo Sveto pismo brez melodije in premišlujejo o besedah brez petja. Tako je židovska liturgija zelo dobro poznala večno melodijo katoliškega rituala. V prvem obdobju je bila njena kantilacija vezana na verz, šele nato na motiv, ki je izhajal iz besede. Pri tem preseneča, da so Židje zanemarjali dolžino zlogov in so namesto tega z močnim akcentom poudarjali nekoliko zlogov, katerih pomembnost se je bolj kot iz formalnih svojstev izpeljevala iz teksta samega. Takšna prizadevanja kažejo zametek poetskega realizma, ki naj bi čim bolj verno ponazoril pomen tekstovne podlage. To je bilo mogoče šele v osvobojenosti od podrejene vloge nosilca besed. Delovanje poetskega realizma je moč prepoznati še na drugih ravneh. Hebrejska poetska proza najde prevladujoči strukturalni princip v paralelizmu membrorum. Antifonija je njegov glasbeni pandan. Formule, podobne tropom v židovski kantilaciji, pozna japonska igra No, ki je zrasla na estetskih načelih ezoteričnega budizma. Ti obrazci so nedeljiva enota, vsaka nosi posebno ime kot „gibanje, barva, napetost“.

Zahodnoevropska glasba vleče svoje korenine iz grškega in bližnjevzhodnega izročila. Severinus Boethius pozna poleg *musicae instrumentalis*, ki je glasba v pravem pomenu besede še *musicam mundanam* in *musicam humanam*. Prva je skladnost makrokozmosa, kakršen se odlikava v gibanju sfer, v rednem menjavanju letnih časov in v redu elementov. Druga je ubranost mikrokozmosa, človeškega telesa in duše. Nemara je res dobro vedeti, da je „glasba veličastnejša in bolj izrazna kot ji to priznava naša lastna omejena sposobnost sprejemanja“.⁸ Ne navsezadnje ima glasba kot heteronomno izkustvo številne nivoje in pomene in ekspresija realizma se v glasbi starega sveta kaže vse prej kot umetno vsiljena. Prvenstveno zastopana kot naturalistična, prehajajoča v deskriptivno in preoblikovana v simbolno, v bitnosti glasbe rahljajoča spone besede, da bi jih lahko nekoč v polnem pomenu izrazila, in v psihološkem izrazu najkompleksnejša, vstopa kot neke vrste preeksistenca v realistični izraz zahodnoevropske glasbe. Še več. V njenem nadaljnjem razvoju je tak realistični glasbeni izraz mogoče opazovati kot arhetipski model.

⁷ Prim. K. Sachs, op. cit., 55.

⁸ K. Sachs, op. cit., 320.

SUMMARY

The history of music does not consider realism as a style tied up to a certain era. A realistic mode of expression, however, crystallized in the 19th century. Realism in music can be regarded as a function of a certain mode of expression that, by means of imitation, description, word, symbol and emotion, complements a naturalistic, descriptive, poetic, symbolic and psychological realistic approach. An archetypal model of a realistic mode of expression was formed in the music of the ancient world in accordance with the origins of musical thought to become one of aesthetic-structural categories of West-European music.