

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

M 288 458

CORISS B

O V U R N I K
V G L A S B O

S I S T E M A T I C N I D E L

Thomas

STANKO VURNIK
UVOD V GLASBO



STANKO VURNIK

UVOD V GLASBO

I.
SISTEMATIČNI DEL

824885

V LJUBLJANI

1929

IZDALA IN ZALOŽILA »NOVA ZALOŽBA«

M 288458

h

288458



398700033

27. II. 1978

D 83

Za Jugoslovansko tiskarno v Ljubljani: K. Ceč

Dar Matije Tomice

Predgovor

Nam Slovencem so kulturni in umetnostni uspehi tembolj potrebni, ker z bogatejšimi narodi ne zmoremo n. pr. gospodarske ali industrijske tekme. Tudi z visoko razvito glasbo bi se mogli na mednarodnem poprišču uveljavljati, kar bi nam seve vsestransko koristilo. Glasbo pa bomo tem bolj podpirali, čim bolj jo bomo razumeli. Tale knjižica bi hotela širiti zanimanje za glasbo in za njeno globlje razumetje.

Ta Uvod je namenjen izobražencu-neglasbeniku, ki bi rad glasbo čim izdatneje užival, ne da bi se v to svrhu preobremenil z mnogim teoretičnim strokovnim balastom. Skušal sem mu odgovoriti na ono vprašanje, ki je zanj najvažnejše, na katero mu pa dosedanja glasbena znanost, naštevajoč letnice in naravoslovski popisujoč mrtve forme, še ni dala odgovora. Ljubitelj glasbe hoče *ključa do umetnostne vsebine glasbe, išče vprav tistega »duha« in »pomena«, ki je zaprt v forme in ki mu napravi umetnino šele užitno. Nič ni pridobil, če mu poveš, da je tole motet, ono madrigal, fuga, sonata, marveč ga zanima umetnostni zmisel teh form — saj vendar uživamo umetnost baš zaradi tega notranjega, umetnostnega učinka, ne pa zaradi letnic in form!*

Na taka vprašanja glasbena znanost še ni odgovorila, rešila pa jih je na svojem področju

znanost o likovni umetnosti. Ta je v novejšem času postavila *razumevanje glasbe na duhovno podlago in išče umetnostno vsebino umetnine, katero pojmuje kot zakonit estetski organizem forme in pomena, rastoč iz tal pristojnega svetovnega in odgovarjajočega umetnostnega nazora, na katerih tleh je šele razumljiv kot stilni fenomen*. Rešujoč gori opisano vprašanje in pojmujoč umetnost na tale način, sem se v Uvodu naslonil na sistem, ki ga je v svojem Uvodu v likovno umetnost (1927) prvi dogradil dr. Iz. Cankar, sistem, ki je res umetnosten sistem in velja kot tak za vse panoge umetnosti vseh časov.

Tako hoče biti delce po eni strani kratek; poljuden »uvod«, po drugi strani pa poizkus moderne stilne sistematike glasbe. Obravnaval sem v njej najprej na kratko formalno, potem predmetno, dalje estetsko vsebino glasbe in nato uvedel v stilne probleme.

Knjižica je ponatisk istoimenovanega spisa iz Doma in Sveta l. 1928. Za ponatis sem prvotni koncept znatno preuredil.

Stanko Vurnik

Uvod

Gotovo, da po svojem čutnem učinku deluje glasba močno celo na živali, res je pa tudi, da glasbena umetnost ne učinkuje na vse ljudi z enako silo. Neki ljudje, med njimi tudi izobraženci ali celo za literaturo ali upodabljačo umetnost sicer zelo sprejemljivi ljudje trdijo, da »niso muzikalični« ali da glasbe sploh ne »razumejo«, da zanjo nimajo »talenta«. Tak talent se pripisuje ljudem, ki se zlahka vživljajo v posebni, malo predmetni glasbeni »jezik«, čigar izraz, artikulacija in vsebina jim je tako prirojena, da morejo uživati glasbo celo iz same abstraktne partiture.

Psihologi trdijo, da obstojajo posebna dušeslovna nagnjenja pri posameznikih, tako da neki ljudje »mislijo v likih in barvah«, da so neki drugi »motorično disponirani« in tretji »akustično«, t. j., da jim od nekega dogodka, postavim veselice, ostanejo zlasti v spominu šumi in glasovi, muzika, dasi se »vizualniku« pri spominu na isto veselico pokažejo v mislih barve in obrazi valujoče množice itd. Gotovo je tudi od disponiranosti »muzikaličnost« nekaj odvisna; tako n. pr. trdijo, da ima čisto vizualno disponiran človek izredno slab spomin za melodijo in da se melodijske spominja često kot take ali take vijuge, da je pa ne »sliši« v mislih in si akordov ne more

»predstavljati«. Taki ljudje n. pr. hvalijo tiste vrste godbo, ki »slika« (Tonmalerei), t. j. ono, ki vzbuja tudi asociativne vizualne predstave, za katere daje z naslovom smer in navodilo, da pa od tako zvane »čiste muzike«, n. pr. kánona, nimajo nič, da jim globlje seže učinek slabe slike kakor mojstrske fuge. Največ ljudi »razume« še danes najlaže vokalno pesem; opero, oratorij, ker je spojena z besedo, za njo sledi že omenjena asociativna, ker je večina ljudi disponirana pol »vizualno« in pol akustično« obenem; v krogu »absolutne« muzike, v prvi vrsti čisto instrumentalne pa se v splošnem najhitreje »razume« ritmična plesna glasba, pri kateri ni skoraj ničesar treba »razumeti«.

V ostalem se ločijo kakor v vseh umetnostnih panogah, tudi v glasbi ljudje, ki so »glasbeno verzirani« od onih, ki imajo z glasbo le površno znanje. Dočim zadnji vrtajo le bolj za predmetno, čuvstveno vsebino, se prvi zanimajo bolj za zgolj formalno plat glasbene umetnine in preiskujejo kompozicijo, tematiko itd.

Vse to so zgolj individualni razločki v nas, ki poslušamo glasbo: eni jo razumejo tako ali tako enostranski, drugi jo zgrabijo drugače, kakor so pač disponirani, glasbeno naobraženi itd.

Vsi pa smo podvrženi v uživanju in presojanju glasbe oni subjektiviteti, ki izhaja iz »usmerjenosti časa« za naše razumevanje glasbe. Tako ima ali je še nedavno imela povprečnost, tudi med glasbeniki samimi, za impresionizem in romantiko več umevanja kakor za Haydna, skoraj nič pa se ni mogla vživeti v tvorbe XIV. in

XV. stoletja, koral ali antično glasbo. V najnovjšem času oživljajo, t. j. dobivajo za naše umevanje točnejše obrise tudi te tvorbe in zanimanje zanje narašča, čimbolj začenjamo čutiti romantiko za osladno, literarno, poceni »čutno šegetanje«.

Baš te večne menjave okusov in interesov pa mešajo človeka, ki bi rad razumeval glasbo in sledil njenemu večnemu vretju, ter se čimbolj opojil z njeno umetnostno močjo. Res je namreč, da se da v največ primerih celo dozdevne »popolne nemuzikalčnosti« razumevanje glasbe pri posamezniku dvigniti z vzgojo.

Predpogoj za uspehe take vzgoje je seve, da ima človek, čeprav »manj muzikaličen«, vsaj nekaj umetnostnega smisla, estetskega čuta, poleg tega neko predstavno, čuvstveno, miselno zmožnost, neko zmožnost »vživetja« v umetnost sploh. Če tega ni, ga seveda nobena skladba ne more geniti, zgrabiti. Tako kaže izkustvo, da duševno revni ljudje od Beethovenovih skladb nimajo nič, da se pa navdušijo ob pouličnem valčku. Na drugi strani pa tudi še tako muzikalichen skladatelj, ki je pa duševno plitev, ne bo s svojo skladbo genil nobene »bogate duše«.

Če so torej omenjeni pogoji dani, je tudi glasbeno sploh manj disponiranemu mogoče mnogo doseči in sicer 1. z mnogo vajo in 2. s smotrenim studijem, h kateremu bodri baš tale spis.

Prva stopnja tega studija so neki vsaj splošni pojmi o tonskem materialu in njega glavnih oblikovalnih možnostih.

I. Formalna vsebina glasbe

(Tonski material in njega oblikovanje)

Glasbena umetnina se od likovne ali literarne bistveno loči po svojem posebnem izraznem sredstvu, tonih in po tem, da je že po tem sredstvu omejena na poseben svet »muzikalčno izrazljivega«, muzikaličnega, t. j. da n. pr. ne more izraziti portreta ali rdeče ali zelene barve in ne more učinkovati s pojmi kakor literatura. Vendar ima glasbena umetnina z literarno neko skupno točko v tem, da obe »trajata«, t. j. da sta v nasprotju z likovno umetnino, ki jo naenkrat obsežeš, navezani na razvoj v časovni dimenziji.

Neštetokrat se je že 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 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 direkten odgovor na to še vedno odprto vprašanje. Vzeti moramo ta učinek kot dano dejstvo; učinki, deloma morda tudi vzroki zanj bodo v tem uvodu razloženi.

Tonski sistemi

Fizikalno je mogoče stopnjevati najmanjše število tresljajev, ki so potrebni za nastop nizkega zvoka, ki ga komaj še slišimo, v nepretrgani vrsti do skrajnih višinskih možnosti. Ta vrsta se da poljubno sekati v večje ali manjše tone, poltone, četrttone. Ti se dajo poznamenovati na ta ali oni način (najpogosteje s črkami) ter se razporejati v brezštevilne možne tonske sisteme. Če vzameš, da ti toni v vrsti napredujejo po četrt- ali poltonih, dobiš poltonski, četrttonski »kromatični«, če po celotnih ali mešano, »diatonični« sistem, s čimer pa možnosti sistemiziranja nikakor niso izčrpane. Med diatoničnimi sistemi zopet so možne nepregledne variante sistemiziranja z ozirom na to, ali si izbereš sistem na matematično-nadčuten, ali čutno-empiričen, subjektiven itd. način, kakor bom skušal pokazati v historičnem delu tega spisa. V glavnem se v teh sistemih na ta ali oni način izrablja fizikalni pojav, da se nahajajo v sklenjeni tonski vrsti na gotovih medsebojnih razdaljah virtualno isti toni, ki se le po višini razlikujejo med seboj, postavim:



Skupina med po dvema takima enakima tonoma, skala ali tonska lestvica, šteje

lahko več ali manj tonov, višinskih stopenj, celo ali poltonskih »intervalov«, po čemer je določen posebni značaj vsakega sistema. Na vsak posamezen ton v skali je mogoče zgraditi novo skalo, ki upošteva iste norme sistema (tonski načini).

Ti tonski sistemi niso stalni ali absolutno nezpremenljivi, nego se z nastopom skoraj vsake večje stilne epohe menjajo. Vsako posebno novo umetnostno in stilno hotenje si najde svojim potrebam primeren tonski sistem, temelj, če mu stari, podedovani ne zadošča več. Tako so se zadnja stoletja tako zelo držala konvencije sedemtonskega diatoničnega sistema, ki je ločil med »trdo in mehko« (dur in mol, o teh pozneje) skalo, med obema glasbenima »spoloma«, in se je zdel edini logičen, naraven, edino pravi in samoumevno nepremakljiv. Zakaj baš diatonični in zakaj baš s poltonskimi intervali v duru med $\frac{3}{4}$ in $\frac{7}{8}$, v molu $\frac{2}{3}$ in $\frac{5}{6}$ stopinjo? Ali ne bi bil še enostavnejši anhemitonični (brezpoltonski) sistem? Zakaj baš tak in ne drugačen, je utemeljeno globoko v okusu, občutenju, estetskem in svetovnem nazoru dobe, ki ga je izoblikovala. Ko je nastopil imenovani sistem in se polagoma dograjal, je zamenil stare srednjeveške, in ti antične sisteme, in v novejši dobi so se tudi že durmolski heptatoniki omajali temelji zaradi prodiranja dvanajstpoltonskega, četrtrtonskega sistema; tudi se zopet uvajajo sistemi XVI. in XVII. stol. ter antike.

Taka je pač usoda vseh teh sistemov. V individualizmu moderne smo jih videli veljati celo več ob enem. Tako so eksotičnih efektov žejni impre-

sionisti uporabljali celtonsko, »cigansko« ali aziatske skale, in še o starem Verdiju je znano, da je za neka »egiptizirujoča občutja« v Aidi porabil v to svrhu nalašč poiskano »enigmatično« skalo. (Primeri tudi Debussy, Busoni itd.)

Pomen določenega tonskega sistema za stil glasbe je fundamentalen. Tonski sistem je podlaga vsej na njem zgrajeni glasbeni produkciji, kolikor se tiče stilnega značaja, saj odločilno posega v melodiko itd. in je pretežno »abstraktna« muzika mogoča le na »abstraktnem« sistemu, pretežno »čutna« na »čutnem« sistemu itd.

Ton in pavza, ponavljanje, dinamika, tempo

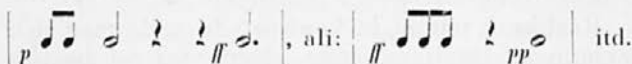
Če si ogledamo sedaj posamezni ton, je ta definiran po svoji glasovni intenziteti (da se sploh čuje, da je glasan ali poltih), da traja vsaj nekaj časa, da je gotova višinska ali nižinska stopnja in eventualno še, da ima svojo lastno barvo glasu (človeški glas, violina itd.)

Že pojav tona samega na sebi in njega menjavo s pavzo (časovno prekinjenje zvenenja) so si glasbeni psihologi in esteti v svoji težnji, opazovati v muziki same »napestosti« in »razvozljaje«, ki estetski učinkujejo, razlagali kot učinkovito menjavo znakov aktivitete in pasivitete, znakov življenjske volje in miru itd. Dalje so ugotovili učinek samega ponavljanja istega tona v času kot »potrjevanje«, »jačanje«. Prav učinkovito, nematerialno sredstvo obdelave tonov tiči v dinamičnih možnostih, t. j. v menjavi glasovne

sile tona in nje naraščanju ali padanju (p, mf, f, pp, ff, cresc. < > decrescendo):



Z dinamičnimi sredstvi so možna različna stopnjevanja in pojemanja, napetosti in razvozlaji in vseh vrst kontrastna presenečenja, ki morejo često sila dramatično učinkovati:



Dinamika, ki jo po učinku primerjajo s svetlobnosenčno učinkovitostjo v upodabljaajoči umetnosti, je takisto merodajna za stil, zakaj niso se je posluževali umetniki vseh dob v enaki meri kakor n. pr. romantika in moderna.

Hitre ali počasne zapovrstnosti pri ponavljanju tonov so urejene z vsakokratnimi predpisi tempa. Tudi z menjavo hitrosti izvajanja so združeni mnogoteri kontrasti, z naraščanjem in pojemanjem te hitrosti pa neštivilni učinki, ki si jih psihologi in estetiki skoro enodušno razlagajo kot »razburjenost« (hiter tempo), »mirno ravnovesje čuvstev« (»polagoma« z raznimi medstopnjami), naraščanje pa kot »strastno pohitevanje, zagon« itd. (accelerando, stringendo, allargando, ritardando itd.). Tempo je absolutno hitrostno določilo; note kažejo v svojih značkah le relativno hitrostno mero, katero pa tempo regulira

s časovno mero. Ta je v svoji normalni povzeta po hitrosti pulza človeške žile (primeri s tem v zvezi tudi antropomorfno štetje tonske vrste od srednjega regiona, ki je obseg človeškega glasu, navzdol in navzgor!), nekako 75—80 udarcev na minuto. Na to mero je prikrojen oni (Maelzlov) metronov z nihalom, s katerim se tempo regulira. Znanе so italijanske baročne oznake, ki jih je za romanistične periode sprejela vsa Evropa: Andante (MM $\text{♩} = 80$), Allegro (ne »veselo«, marveč v pomenu »živahno«! ca. $\text{♩} = 120$), Presto ($\text{♩} = \text{ca. } 100$), Largo ($\text{♩} = 45$), Adagio ($\text{♩} = 92$) itd.

Razlike v tempu in kontrasti te vrste med deli skladb so igrali ogromno vlogo vsaj od baroka sem preko romantike k moderni, in obstojale so celo konvencije, po katerih je moral biti prvi stavek skladbe vedno hiter, drugi počasen in tretji zopet hiter itd. (sonate, simfonije), s čimer so se dosegli svojevrstni stilno značilni umetnostni učinki, kakor bom pokazal v zgodovinskem delu. Važno za stil, kar se tiče tempa, je tudi to, ali je skladatelj tempo določno predpisal, ali pa ga je izrečno prepustil čutu in uvidévnosti interpretu (tempo rubato, giusto), kar se je često dogajalo pri skladbah izza začetka XVIII. veka sem, ki stavijo na interpreta visoke agogične (subjektivna interpretacija) zahteve.

Ritem, takt

Ena izmed najvažnejših možnosti umetnostnega oblikovanja glasbenega materiala je dana z istotako nematerialnim, pa še bolj učinkovitim

sredstvom kakor dinamika in tempo, namreč ritmom, ritmičnimi kombinacijami in komplkacijami.

Ritem je prav za prav terminološki izraz za vse pojave, ki se tičejo muzikaličnega trajanja tonov v času kot dolgi ali kratki (»ritmične kvantitete«) in njih naglašnosti ali nenaglašnosti (»ritmične kvalitete«). Estetski pomen muzikaličnega ritma tiči v zapovrstni menjavi dolžin in kračin na eni in poudarkov in nepoudarkov na drugi strani.

Pod vtisom glasbenih teorij od XVII. stoletja dalje, posebno še v XVIII. in XIX. stoletju, so se pojmi ritem, metrika (zlogomereča skanzija) in takt (grupacija ritmičnih enot v numerično fiksirane ali proste skupine, bistvo je poudarek prve note v taktu in nepoudarek zadnje, tako zvani »dobri« in »slabi«, težki in lahki takti deli) fatalno zmešali. Neki teoretiki sploh identificirajo ritmiko z metriko, drugi ju spravljajo v najbližje odnošaje: najbolj pravilno pa, mislim, se zavzeme za znanstveno ločenje ritmike in silabične metrike ter takta s svojo šolo G. Adler (*Der Stil in der Musik*, Leipzig, 1911), ki fiksira na eni strani nemuzikalične metrične kvalitete in kvantitete, na drugi pa muzikalične ritmične in ugotovi v zgodovini različne stilne pojave, možne v teh raznih zmislih.

Nekako naravno je res, da se ritmične dolžine obenem tudi taktično poudarjajo, vendar kaže zgodovina, postavim koralnega stila, tudi čisto nasprotna dejstva, da gresta metrika in ritmika

narazen in da ritmika koralala nikakor ni taktično opredeljena. Na drugi strani nahajamo tudi ritme, ki obstojajo iz enakovrednih (k simetriji stremečih) časovnih delov in njih pomnožitev, na katere pa vendar še ni mogoče aplicirati teorije o dobrih in slabih taktičnih delih, kakor je to storila teorija v XVII. stoletju. Tako ločimo prosto, neapriorno, prekonceptivno nevezano ritmiko, ki se ne da vkleniti v numerično fiksirane časovne skupine, pa tudi »pravilno ritmiko« z enakovrednimi dolžinami, ki tudi ni treba, da je taktično vklenjena. Dalje ni mogoče tajiti v nekih dobah sovpada metričnih in ritmičnih kvalitiet in kvantitet v pesmih s podloženim tekstom (tektonski stil antike, deklamatorični stil), mogoče pa je tudi ravno nasprotno. Še posebej treba ločiti tako zvano poliritmijo, ki obstoja v mnogoglasju, če ima vsak glas posebno ritmiko in ne vsi enake, in izoritmijo, če imajo vsi glasovi v istem času isti ritem. V tem tiče osnove za ritmične stilne kriterije: pomen ritma za umetnostni učinek pa je 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 glasbi v zvezi z ostalimi doslej naštetimi možnostmi celo vrsto predstavnihi, čuvstvenih itd. učinkov.

Takt je kot sistem metriki podobnega vklepanja ritmičnih enot v »taktične skupine« novejša, plesna, čutna iznajdba. Ti naprej določeni, vedno isti, enaki okviri za ritmične skupine skladbe, so iznajdba, ki se je niso posluževale vse dobe enako.

Takti so dvodobni, trodobni, četverodobni, peterodobni, šesterodobni, sedmerodobni, t. j. enostavni in sestavljeni (enaki ali neenaki), kakor kaže sledeči shema:

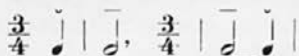


Bistveno pri njih je to, da je prva nota za taktnico vedno poudarjena, zadnja lahka, srednje pa se ravna po vzorcu večje ali manjše poudarjenosti, kakor kažejo gornji primeri. Možni so tudi taktični kompleksi v zmislu neenakosti, kakor postavim:

$$\frac{3}{4} - \frac{4}{8} - \frac{3}{2} - \frac{6}{8} \text{ itd.}$$

S taktičnimi akcenti so možna mnoga izrazna oblikovanja, kakor n. pr. učinek predakta,

ki je »agresiven«, »drzno zamahovit«, jambično moški (—'), v nasprotju z obliko zveze poudarjene in nepoudarjene dobe, ki ji pravijo »ženski« (trohejski —') itd. učinek:



Omeniti moram še učinek sinkope, ki pomeni neke vrste postavitev na glavo vseh pravil o predtaktnih efektih:



Nje bistvo obstoji v nenadnem, izrečno nakanem poudarku naravno sicer »slabega« taktnega dela, ki se često zveže z naslednjo poudarjeno taktno dobo preko taktnice. Sinkopa učinkuje kot nasilen zadržek, upiranje in je važno sredstvo muzikaličnih konfliktnih tvorob.

Horizontalno in vertikalno druženje tonov

V glavnem ima glasbenik dve osnovni možnosti druženja tonov v skupine: 1. lahko družijo tone zapored v časovne skupine (sukcesivno) na tako zvan »horizontalni način« in dobi tako melodičen, linearen tvor, 2. pa lahko zveže dva ali več tonov »vertikalno«, da zvenita istočasno (simultano) kot sozvočje (najmanj trije toni v sozvočju dajo akord).

Ti dve kombinacijski možnosti sta odločilni za dvoje temeljnih stilnih možnosti glasbe, vodoravno in navpično. To sta dva stilna svetova, kakor sta to podobno v slikarstvu plastični in slikoviti stil. Vsaka slikarska umetnina nujno pripada enemu izmed obeh, ali pa je mešanica obeh, baš tako je z glasbeno, ki je ali horizontalna, ali vertikalna, ali pa kaže eno izmed neštetihi možnosti mešanja.

Melodija, enoglasje

Horizontalne stilne možnosti obsegajo v prvi vrsti melodijo, v drugi pa mnogoglasna, iz linij sestavljena glasbena telesa specifično horizontalnega značaja.

Bistvo melodije je linearno-vodoravno sklenjena vrsta tonov, ki se menjavajo z ozirom na svojo tonsko višino in ritmične kvalitete in kvantitete, zakaj brez ritma si ne moremo misliti nobene melodije (brez takta pa lahko). Novejše teoretske razprave o melodiji so pod dojmom do nedavna splošno veljavnih tonalitetnih predpisov še zahtevale, da naj vsaka melodična linija s svojimi deli in členi vred »stremi v končni ton«, imenovan finalis. To se je v resnici godilo zadnjih tri sto let, ko so bile vse melodije sestavljene tako, da so bili vsi njih toni v sistematski urejenem »tonalnem odnošaju« do centra pripadajočega tonskega načina, končne »tonike« (v C-duru ali molu pisana melodija se mora obvezno končati s tonom C). Ta centralizacija vseh tonov skale po sorodstvu okrog tonike (tonalnost) je bil ne-

kak osrednji nauk harmoničnih predpisov, na katere se še povrnemo. Danes se stari »harmonski« predpisi že odklanjajo, moderni dvanajstpoltonski »kromatični« sistem nima nobenih »tonalnih« odnošajskih imperativov v svojem organizmu (trdijo, da je ta sistem »naturalističen«) in prav lahko ustvarja »atonalne« melodije. S tem se zahteva po tonaliteti ali atonalnosti pokaže kot estetski princip gotovega, tako in tako usmerjenega glasheništva, ne pa kot splošnoglasbeni absolutni princip.

Ta melodija torej s svojimi ritmičnimi kvaliteta in kvantitetami, ki jo pregledno razčlenjujejo kakor okna, stebri, vrata fasado hiše, opremljena ali neopremljena z dinamičnim aparatom in izvajana v določenem tempu, more učinkovati že sama kot popolno arhitektonsko »glasbeno telo«, kot »monofonija«, kakršna je načelo antične in srednjeveške glasbe.

Značaj ji pa daje v glavnem poleg razčlenjenosti in tonalitete zlasti njeno gibanje, t. j. menjava tonov po višini in nižini v nje sklenjenem organizmu. To gibanje melodije odloča ponekod čuvstvo, predstava, izraz teksta, ali pa lastni formalni zakoni (čutnost) v takozvani »čisti«, formalistični glasbi. Že naše nazivanje: »visoki«, »nizki« toni kaže, da so vsaj neke stilne dobe pripisovale temu višanju in nižanju gotov »simbolni pomen« in neki psihološki raziskovalci melodičnega gibanja so fiksirali, da si večina ljudi, tudi mnogi glasbeniki, »predstavljajo« visoke »tanke« tone kot »svetle«, »lahke«, »eterične«,

nizke za »temne«, »težke«. Višanje in nižanje melodije je včasih zvezano s predstavami »dviganja« in »pogrezanja«. Ko Beethoven v »Deveti« vodi k »Očetu nad zvezdami«, vede melodiko postopoma v izredno višino; narobe slika Wagner plavanje Grala iz nebes v Lohengrinnu.

Človek, — toda le gotovo usmerjenega časa! — ne občuti le nage motivične oblike samo abstraktno, kakor občuti v upodabljajoči umetnosti geometrični ornament, nego ji pripisuje gotov simbolni pomen in jo »oduševlja«. Schopenhauerjanski nadahnjeni »filozofi volje« vidijo v vzponu melodije vzpon čustva, volje, skoro splošno se vzpon občuteva kot »napon«, padanje kot pojemanje te dvigajoče energije itd.

Ta vzpon se lahko vrši v kratkih ali dolgih skokih intervalov, od česar je »energija«, »odločnost« tega vzpenjanja, te »volje« odvisna. Schering,* ki je raziskoval »estetiko intervalov«, pripisuje kromatičnim postopom »strastno hrepeniči« učinek, diatoničnim postopom v sekundah (od osnovnega tona skale, tonike, prima, se imenujejo drugi ton sekunda, tretji terca, dalje kvarta, kvinta, seksta, septima, oktava virtualno že sovpade s primo, kakor sem pokazal zgoraj) enostavno umerjenost, petje, »skakajočim« intervalom, čim večji so, tem večjo »razburjenost«, »patos«. Terci pripisuje zalet, energičen izstop iz duševno ravnovesnega stanja, kvarti in čisti kvinti poudarjeno gotovost koraka kvišku, po harmoničnih predpisih disonantnim učinkom

* Musikalische Bildung, Leipzig, 1917.

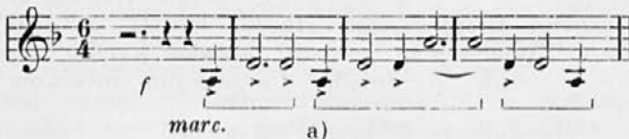
ostalih intervalov »grotesknost«, »jarkost« itd. Koliko imajo take »estetike intervalov« znanstveno absolutno in za vse čase veljavnega na sebi, je zelo problematično, je pa to gibanje melodične linije z ozirom na sekundno rahli ali groteskno skokoviti značaj stilno značilno. Dá se to gibanje izrabiti tudi za zelo pozorno literaren izraz v muziki, kakor je v Letnih časih to storil Haydn (primeri padec melodije za 15 tonov in glej zato opravičilo v tekstu!):



aus der Luft her - ab.

Gibanje melodije lahko po hitrosti narašča, pada, skoraj stoji (vendar tako zvanih ležečih tonov ni šteti med melodije), v zvezi z dinamiko dobi zopet novo izrazno sredstvo več v svoje spremstvo. S temi sredstvi se dajo »izraziti« številne glasbene misli, glasbena lirika, dramatika, komika, tragika, epika itd. Eminentno se tem sredstvom: gibanje, tempo, dinamika, k izraznemu sodelovanju pridruži še ritmika:

All. con brio. $\text{♩} = 72$

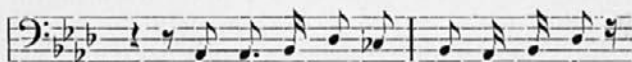


marc.

a)

ločimo melodije še po barvi glasu in posebnem značaju, ki ga narekujejo možnosti instrumenta.

Dalje ločimo vsebinsko in formalno tako zvano melodično melodijo z njenimi podvrstami in deklamatorično melodijo. Deklamatorične melodije so one, v katerih več ali manj prevladuje deklamatorična artikulacija, prednašanje in poudar govora. Ločimo melične recitacije na enem tonu s kadencami (padci v konec), dalje tako zvaní »parlante«, ki je z večjimi ali manjšimi izjemami samo v note preneseni govor, dalje tako zvaní recitativ, ki tvori neko sredo med govorom in pravo melodijo, ločimo silabično ali nesilabično vezane deklamatorne »melodije« na tekst ali prozo. V sredi med recitativom in parlatom bi bil Wagnerjev Sprechgesang:



Als jun-ger Lie-be Lust mir verblich



ver - lang - te nach Macht mein Mut

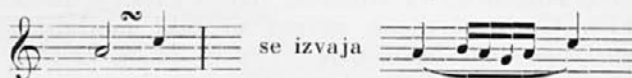
Primeri, kako melodija (iz Wagnerjeve Walküre) z gibanjem »naturalistično« posnema govorni dvig in pad, številčno veže note z zlogi, z ritmom podpira dolžine in kratčine govora!

Od deklamatornih se ločijo »čisto melodične« melodije vseh vrst, med katerimi radi terminolo-

gije omenjam le štiri. Posebne vrste melodično melodijo imamo v melizmu:






vokalne muzike, ki se pojavi kot samostojen melodičen mikroorganizem na enem samem zlogu v koralu kot interpunkcija, ali na zmiselno važni besedi v stavku kot poudarek (često srednji vek, barok). Od melizma ločimo čisti ornament, ki je konvencionalna formula in ima posebne znake, postavim:



Gotovo spada semkaj tudi melodični tvor kolorature, bravurnega vokalnega, baročnega ali rokokojskega vložka (primer začetek neke Scarlattijeve »Gloria«):



Neke vrste konvencionalne tonske melodične ritmične figure, neke vrste tipični melodični modeli se stalno ponavljajo v srednjem veku (n e v -

m e), tako kažejo na te tipične figure že znaki: n. pr. flexa resupina , ali scandicus , ali podatus  itd. Stakimi modeli gradi srednjeveški glasbenik svoje monofone vokalne tvorbe.

Kompozicija melodije

S tem smo prišli do poglavja o kompoziciji melodije. Pod pojmom kompozicija razumemo celoto melodičnega telesa z ozirom na to, v kakšnem razmerju so v njem nanizani posamezni kompozicionalni členi.

24, 25.

Najmanjši gradbeni člen melodije, najmanjša formalna enota, ki pomeni več ali manj individualno melodično in ritmično figuro zase, je motiv. Gori omenjeme nevme so taki motivi, v gori navedeni Scarlattijevi Gloriji je za koloraturno melodijo šestkrat porabljen motiv tercnega postopa navzgor v vezanih osminkah, v motivu Holandca in Sente (glej zgoraj, str. 00) so motivi označeni z oklepaji itd. V ostalem pojem motiva še ni kdovekaj trdno ustaljen in ga skoro vsak teoretik drugače definira. Fraziranje (delitev v motive in fraze) je često večalimanj stvar osebnega okusa. Fraza, pravijo, je nekaj melodični »val«, neke vrste polstavek (»do vejice ali podpičja«), tema pa »stavek«, sestojč iz nekaj fraz ali motivov; tema je že višja gradbena enota, zaključena glasbena misel, ki se eventualno večkrat v skladbi ponovi in ima včasih poseben simbolni pomen; tematičen pomen gre melodičnim tvorom večinoma šele v mnogoglasnih

telesih. V okviru enoglasja gre večidel le za motivično gradnjo. Navadni načini motivično-tematične melodične kompozicije so p o n a v l j a - n j e, n. pr. v koščku »primitivne« ljudske muzike s Salomonskih otokov:



Ponavljanje istega motiva lahko postane s e - k v e n c a, če se motiv ponavlja vedno na drugi stopnji (primer iz Wagnerjevega Tannhäuserja):

Andante maestoso.

Taka sekvenca, opremljena z dinamičnim naraščanjem, lahko mogočno učinkuje kot stopnjevanje iste glasbene misli ali čuvstva (gradacije).

Mogoče so v isti liniji tudi vse vrste ritmičnega in melodičnega variiranja temata ali njega obrnitve, skrajšave, zdaljšave, razdelitve. Beethoven rabi v svoji fugi v sonati op. 110 sledeči

okviru je mogoč čisto abstrakten, strogo simetričen lok, n. pr. če sledi frazi v drugem delu njena obrnitev; mogoča je tudi prostejša grupacija motivov in fraz okoli osrednjega viška. Morda gre za formo ABA (pesem, arija) ali ABCBA in podobno. Prava, stilna monofonija je skoraj vedno vezana na simetričen red. Na drugi strani je mogoče, zlasti v okrilju mnogoglasja, da je glasbenik namenoma preprečil vsak višji, idealni, abstraktni red in hotel več ali manj proste dinamične kompozicije, n. pr. deloma vezano refrensko (rondeau) ABACADAEAF A, ali variacijsko $A A^1 A^2 A^3 A^4$ itd., ali pa popolnoma prosto, rapsodično ABCDEF itd. Motivično simetrijo ali asimetrijo lahko podpira tudi ritmična in dinamična plat, da, mogoče je često tudi, da temelji kompozicija na tonalnomodulatoričnih temeljih, če je n. pr. A pisan v toničnem, B v dominantnem položaju, končni A zopet v toničnem in podobno. (Glej pod Homofonija in harmonija!)

Zadnja stoletja, ki so si »nadela nasilje« čutno prijetnih periodičnih taktičnih akcentov, so to pokazala tudi v kompoziciji melodije: kakor posamezen takt z njegovo težko in lahko dobo, so občutovala tudi po cel takt kot lahek ali težak in uvedla »taktične periode« v kompozicijo. Osemtaktna perioda je postala gradbena enota kompozicije, kot neko ritmično ravnovesje, o kakršnem pa več v zgodovinskem delu.

S tem sem pokazal glavne formalne možnosti v okrilju melodije, ki je lahko samosvoje glas-

beno telo (brez spremljave) v monofonem stilu, ali pa sestavni del polifonega ali homofonega glasbenega telesa.

Mnogoglasje

Neke dobe se niso zadovoljevale z monofonijo, enoglasjem, ampak so rabile stilno značilne forme mnogoglasja.

To mnogoglasje ima v glavnem dve bistveni vrstni panogi, namreč kakor smo že gori ugotovili, vodoravno in navpično, linearno in akordično mnogoglasje glasbenega telesa.

Homofonija pomeni takšno glasbo, ki obstoji, če malo drastično rečemo, iz samih v časovni vrsti med seboj zvezanih akordov, iz samih vertikalnih vrednot, zvezanih na ta način, da so vsi glasovi med seboj v takem ali takem »harmoničnem«¹ razmerju; kjerkoli bi glasbeno telo prerezali, bi dobili v prerezu vedno harmoničen akord, ki je gotov člen harmoničnega dogajanja v glasbenem telesu. Skoraj nikoli homofonija ni brez vodilne melodije, ki jo ostali glasovi »tolmačijo«, spremljajo kot zaporednost simultanih sozvočij.

Polifonija pa se imenuje tako družjenje dveh ali več melodičnih linij v celotno telo, pri katerem hoče vsaka linija, često ritmično, vsekakor pa po melodičnem gibanju biti samostojen individuj, pri čemer ni ravno treba, da bi bil vsakokratn prerez telesa harmonski fiksiran akord po svoji konsonanci. Nobena linija ni vo-

dilna in nobena »sprememba«. Homofonija ima značaj vertikalne, polifonija čisto linearno-horizentalne glasbe in ju v resnici tudi tako »poslušamo«: ali sledimo zvokom akordov ali pa linearnemu zapletanju. Če primerjamo linijo v glasbi liniji neprostornega plastičnega obrisa ali konture v slikarstvu, moramo mnogoglasje primerjati nečemu, kar je v slikarstvu prostorno: vsak glas mnogoglasja je obdan z drugimi v prostorni gruči in zadel je J. B. Bach s primerom, da je polifonija, v kateri vsak čas drug glas »izpregovori« (z glavnim tematom), podobna »družbi več oseb v pogovoru, ki druga za drugo posegajo v pogovor«. Polifonijo bi primerjal v upodabljaški umetnosti plastičnemu stilu z grmadenjem plasti drugo na drugo, homofonija pa je nekaj čisto drugega. Akordični dojem bi dosledno primerjal z barvnim učinkom in tudi muziki sami so ga često tako primerjali in zelo v rabi so v glasbi besede kakor »barvitost«, »kolorit« itd., ki se vse nanašajo ali na kromatične ali pa akordično-harmonične učinke. Homofono glasbo bi v taki ali drugačni obliki, kakor se že pojavljajo in kakor jih bom nekaj pozneje naštel, primerjal sliki, ki deluje z linijo in barvo ali pa, redkeje samo z barvo. Imamo pa tudi mešanice obeh, tako da bi bili često v zadregi reči tej ali oni skladbi homofona ali polifona.

Polifonija in kontrapunkt

Oglejmo si najprej polifone glasbene možnosti. Večglasje je odkril šele novi vek, prva njena

forma je bila polifonija, harmonična glasba je namreč v čistem bistvu prodrla šele v novejšem času zadnjih stoletij.

Najenostavnejša oblika polifonije je zagonetna forma heterofonije, o kateri govore že antični glasbeni teoretiki. Plato pravi, da je to »petje nad instrumentalno spremljavo,« in danes si moramo radi pomanjkanja antičnih partitur to obliko le predstavljati. Večinoma si jo predstavljajo kot delno »različnoglasje« na ta način, da smatrajo, da je pevsko monofono linijo nekdo na instrument »spremljal« v enoglasju, pa si zraven dovolil tu pa tam manj pomembno varianto ali fiorituro, prehodni melizem (često v četrttonih) itd.

Od te, morda samo navidezne polifonije se loči prava, ki se je izoblikovala koncem srednjega veka. Tedaj so jeli združevati dve ali več melodičnih linij v polifono telo, v katerem je bila ena (postavim dana koralna) linija za podlago, druge pa za ovijanje in prepletanje, razhajanje in shajanje, v čemer tiči posebni estetski učinek polifonije. Nastala je tedaj o polifoni kompoziciji cela »znanost« z obširnimi normativnim aparatom, ki regulira vodenje teh linij drugo napram drugi. Imenovali so te norme spočetka »kontrapunkt« (punctus contra punctum), ki je prvotno služil pojmu o načinu homofonega dvoglasja, pozneje pa je postal firma pravi polifoniji, ki ji zato često pravijo tudi »kontrapunktična glasba«. Sprva je kontrapunkt predpisoval, da si morata liniji v gibanju naspro-

tovati, to je, kjer se gornja dvigne, se mora spodnja pogrezniti, kar je veljalo za noto proti noti (enaki kontrapunkt), pozneje za nenaki (figurirani) kontrapunkt, pri katerem sta bili eni noti gornjega glasu često zoperstavljeni dve, tri itd. v spodnjem. Potem so iznašli dvojni kontrapunkt, pri katerem se dasta gornja in spodnja linija brez škode zamenjati, trojni, z možno višinsko zamenjavo treh, četverni, štirih glasov itd. Posebno je igral veliko vlogo posnemajoči kontrapunkt, znan še pod imenom polifona imitacija, pri kateri se glasovi redno v zaporednosti posnemajo ali zaporedno nosijo isti tema itd. Končno se je polifonija morala utesniti tudi v spono napredujočega harmonično-akordičnega spoznanja in je dobila vodilno, glavno melodijo, se akordično opredelila in polagoma prenehala biti — polifonija. Kakor je bil za mlade glasbenike do nedavna glavni pouk harmonija, tako so vse do XIX. stoletja studirali samo kontrapunkt in njega hârmonično zmes generalbasa.

Naj uvedem še v glavno terminologijo polifonske kompozicije. Ločil bi predvsem netematični in tematični polifonski način obdelave glasbenega telesa. Če so koncem srednjega veka nad melodijo, imenovano tenor ali cantus firmus, in navadno povzeto iz koral, postavili melodijo narodne pesmi s čisto drugačno melodiko in ritmiko (motetus) in nad to še drugo narodno pesem (triplum) ali še četrto (quadruplum), pri čemer ni bilo treba harmoničnih ujemanj ali enake ritmike, in so bile melodije tudi po tekstu,

povsem heterogena zmes, imenujem tak tvor enostavno polifonsko glasbeno telo, pri katerem ne gre za urejeno tematiko, često niti je ne za pravi »kontrapunkt«:

Chan-çon - ne - te v'a t'en - tost

A la chemi-ne-e El froit mois de janvier

Veritatem . . .

itd.

Tematična polifonija pa je urejeno kontrapunktično združenje melodij s fiksnimi, ponavljajočimi se temati tako, da nastane posnemanje v več ali manj strogem zmislu, pri čemer temata »potujejo« zapored v razne glasove:

Polifona imitacija (G. P. Palestrina,
madrigal »Mentre a le dolci«).

Posnemanje v absolutno strogem zmislu je kompozicionalna forma **k a n o n a**, pri kateri se tema v dveh ali celo več glasovih neprestano ponavlja od začetka do konca skladbe (Dufay: Et in terra):



Kompozicije posnemajoče polifonije so dalje vse več ali manj stroge forme fuge, ricercar, caccia. Fuga nastane, če dani tema vsi glasovi zapored posnamejo, mu ev. zoperstavijo protitema (kontra-subjekt) in če se oba na razne načine preoblikujeta in imitirata. Ogromno vlogo igrajo pri teh kontrapunktičnih umetnijah gori (gl. Melodija!) omenjene oblike obrnitve, sekvence, ponavljanja, skrajšanja, zdaljšanja in razstavljanja. Ricercar in caccia sta podobna tvora z enim ali več temati, ki se zapored posnemajo.

Naj omenim še vokalni formi motete in madrigala, v katerih se vsak odstavek zase imitatorno ali fugirano izvede. Podrobno bo o teh formah govor v zgodovinskem delu.

V bistvu se te vrste skladbe linearно poslušajo in zasledujejo, pri čemer si moraš zapomniti tema in slediti njega opletanju in preoblikovanju.

Polifonirajoči stil, monodija

K prehodnemu stilu med homofonijo in polifonijo štejejo vse vrste mešanice tako zvanega polifonirajočega stila ter t. zv. monodijo, ki pomeni v nasprotju s pravo polifonijo, kjer so vsi

glasovi v pravcatem pomenu besede koordinirani v celoti, neke vrste polifono tvorbo, ki že posega v subordinativni način. To je tako, da postane vrhna melodija glavni izrazni moment, edini spremljajoči glas pa se zelo malo udeležuje na motiviki gornjega glasu, ali je tako zvan *basso ostinato* (kratka melodija, ki se kot spremljava venomer ponavlja) ali pa je (kot pravi »general-bas«) melodična linija, ki ima samosvoje gibanje, pa je vendar v kontrapunktičnem razmerju z glavno melodijo in ji je obenem harmonična opora:



Monodija s koloraturo
(A. Scarlatti, Dixit).

Možni so tudi polifoni tvorci, ki so absolutno harmonsko vezani in čisto homofonega značaja,

kakor kaže tale primer »barvite« polifonije XVI. stoletja:



Kroma in harmonija v polifoniji (G. Gabrieli, iz moteta »Timor et tremor«).

Tudi linija sama na sebi more imeti harmonične ambicije, pri čemer se tudi v okrilju polifonije več ali manj lahko približa »lomljeni akordiki«, kakor kaže spodnji primer iz Bacha.

V ušesu se človeku pri hitrem igranju naslednjega temata strnejo gornji a-ji z vrsto g-f-e-d-cis-itd. v sozvok, ki preide z vstopom druge linije v akordiko:





Harmonična polifonija
(J. S. Bach, iz Toccate v D-molu).

V moderni začetka XX. stoletja so se pojavili v bistvu neki sorodni stilni elementi, ki pa so od starega srednjeveškega in renesančnega kontrapunkta tako daleč kakor XX. stoletje oddaljeni. V bistvu gre še vedno za polifonijo, pa najsi jo trdovratno imenujejo že polimelodiko ali pa poliodijo. Polimelodika pravijsko skladbi, v kateri se posamezni vodilni motivi (Strauss R.) nagrmadijo v linearen kompleks, poliodija pa je podoben primer navidezne polifonije (Schönberg).

Polifonska kompozicija

S tem smo obravnavali neke najglavnejše zunanje forme polifonije in kompozicijo polifonnega telesa. Prav lahko je polifona kakor monofona kompozicija tudi simetrična, če vzamemo razmerja posameznih tematičnih zavozljajev kot gradbeni del, največkrat pa se ravna po zmislu teksta, zakaj velik del polifonskih skladb je vokalen.

Polifonska kompozicija je vedno več ali manj vezana na neko a priori no, deloma abstraktno

šablono; ta vezanost je izrazito linearne, horizontalne vrste. Že kontrapunktirajoči »protiglasovi« so po svojem gibanju vezani na gibanje in ritem danega »cantusa«; dalje je celotna oblika odvisna tudi od števila glasov, vezana na več ali manj strogo tematsko ali imitatorično, vsekakor kontrapunktično (realno) izpeljavo glasov. To je *koordinativno vezana kompozicija*.

Polifonija s svojim čutnim prepletanjem glasov na sebi je čutnejša, manj abstraktna oblika kakor je v načelu nago enoglasje, je pa v primeri s homofonsko, najbolj čutno glasbo, vendar nekaj precej abstraktnega, intelektualnega.

Homofonija in harmonija

Homofonija nam je današnjikom dosti bolj razumljiva, ker smo vzrastli v njej. Homofono-akordični muziki, smo že rekli, je podlaga spoznanje »harmonije«, t. j. čutnoempirična dognanja glede skladnosti in neskladnosti nekih sozvočij (simultanih, pa preneseno tudi sukcesivnih intervalov).* Ta harmonija je koncem srednjega veka učila povsem druge konsonantnosti in disonantnosti kakor jih je učila harmonija v poznejšem razvoju. Na primer v romaniki in gotiki je

* Konsonanten akord sestoji iz prime, gornje velike terce in čiste kvinte v duru, v molu iz prime, spodnje terce in kvinte. Izmed vseh akordov na tone, recimo C-durove skale, so si v najbližjem ušesnem sorodstvu tonika (ceg), dominantna (ghd) in subdomi-

veljala še naša terca za disonanco. V novejšem času impresionizma in ekspresionizma so glasbeniki harmonične predpise sploh razveljavili in postavili poseben pojem akorda, ki noče nič več ločiti »ubranega« in »neubranega«. Harmonični čut torej ni stalen ali nepremakljiv.

Objekti harmonije, v zmyslu, kakor jo jemljemo ali smo jo nedavno še pravoverno jemali, so akordi s svojimi simultanimi intervali ter zaporedna vezava teh akordov. Starejša moderna harmonija je imela za konsonantne simultane intervale sozvok (isti ton v dveh instrumentih), oktavo, čisto kvarto in kvinto, veliko in malo terco, veliko in malo seksto. Ti sozvoki so nekaj v sebi zaključenega (zadovoljivega), ostali vlečejo naš čut k temu, da bi jih »razvozljali« s pomočjo enega ali drugega tona v drugačne, čisto konso-

nanta (fac); ti trije akordi vsebujejo ravno vse tone skale. Nasprotno se da vsak ton skale tolmačiti kot prima, terca, kvinta enega izmed teh treh možnih glavnih akordov in se lahko »harmonizira«, to je, se mu poišče čutno harmonično »dopolnilo« na ta način, da dobi pridružena še ostala akordova tona (troglasje), ali najvažnejšega še podvojenega (četveroglasje). Poleg najbližjega sorodstva imamo še bolj oddaljena tako, da se da vsak akord na kakih deset različnih načinov tolmačiti in uporabljati.

V homofonem telesu gre večinoma za »harmonizacijo«, čutno akordično opremo bodisi gornjega ali spodnjega vodilnega glasu; redkeje je poudarek na »osrednji akordični masi« in je melodija zabrisana (impresionizem).

nantne oblike, kakor so tudi disonanco imeli le za nekak prehodni stadij, ki ne sme priti na poudarjeno dobo v taktu. V modernem ekspresionizmu pa so se načeloma uveljavljale tudi prosto nastopajoče disonance, ki so bile nekaka »deformacija« v svrhu dosege jačjega »izraza« (razdvojenost, obup, peklo itd.). Tu govore psihologi tonov zopet o nekih »napetostih« in »razvozlajih«, ki jih estetski izrablja harmonična modulacija. Modulacija je harmonično razvijanje akordičnih enot skozi razne tonovske načine na ta način, da se iščejo razni prehodni akordi, ki imajo v sebi napetostni učinek, ki sili k razvozlanju v gotovo smer (modulatorično ali harmonično gibanje). Govorili smo že zgoraj o tonaliteti. Norme, čutno pridobljene o konsonanci in o disonanci simultanelega akorda, veljajo nekim dobam do neke mere tudi za zaporedne intervale in baš tako imenujemo s tonaliteto to, da se modulacija v določenem duru vrtil vedno v centralizacijskem položaju okrog glavnega akorda, tonike in se giblje preko dominante (akord na peti stopnji lestvice) in subdominante (akord na peti stopnji pod dominantno ali na četrti nad dominantno). Tudi v harmoničnem gibanju imenujemo končne padce gibanja v predpisani tonični finalni akord kadenca.

V pravoverni harmoniki se vse dogajanje in gibanje vrši v zmislu nekega oddaljenja od tonike (dominantna, subdominantna, paralelni tonovski način itd.) in zopetnega zblizanja z njo. S tem sredstvom so mogoči mnogoštevilni zavozlaji in razpletljaji harmonskega gibanja, ki

imajo možnost estetskega učinka. Vedno gre za to, da isti akord tako predrugačimo, da premeni svoje tonalne funkcije in postane sestavni del drugega tonskega načina.

Moderna je to staro harmonijo in njene nauke deloma ali čisto zavrgla in uči celo disonance, ki se vlečejo brez razvozlaja dalje. Faktično ima moč estetske »napetosti« le disonanca, dočim konsonanca le nekako čute zadovolji kot razpletljaj predhodne disonance.

Harmonično gibanje ni le votel formalen shema; ima čuten in čuvstven pomen. Harmoniska spremljava glavne, izrazne melodije je nekako ozadje v barvah, ki spremlja čuvstvo linije in ga tolmači; možni so s tem ozadjem včasih številni lirični in dramatski efekti, n. pr. če se izvrši na čuvstvenem višku melodije odločna harmoniska sprememba itd. Podobno kakor igravec na odru je melodija, harmonična spremljava pa kakor kulisno ozadje, ki se barvno neprestano menjava vzporedno z menjavajočimi se občutki igravcev, ki jih odmeva. Homofonija je vedno znak čutno-čuvstvenega stila, da, je najbolj čutna glasbena oblika. (Večjidel je spremljava le ušesno dražilo, prijetna »obleka« melodiji, često vsebinski prazna, čeprav še tako bogata modulacije.)

Toda več o tem v zgodovinskem delu. Tu naj uvedem bravca še v najpotrebnejšo terminologijo harmonične obdelave glasbenega telesa.

Čisto akordično glasbo je ustvarila tupatam pozna romantika in posebno moderni impresionizem s poznimi, v ekspresionizmu posegajočimi variantami. Vendar smo navajeni tudi

te čiste »barvne lise« čuti kot melodijo s sprem-
ljavo:

fff tresčiti

navzdol

itd.

P. Hindemith, iz Ragtime, Suite 1922.

ali:

p

f

Rahmaninov, Polichinelle.

Homofonijo z eno besedo imenujemo akordično spremljano melodijo, to je telo z vodilno linijo, ki jo akordi harmonično »tolmačijo«:

Adagio, arioso dolente.

dim.

Beethoven, iz Adagia predzadnje sonate.

pri čemer so akordi lahko tudi lomljeni v navidezno, psevdomelodično linijo, to je v resnici gre le za časovno razdejane akorde v spremljavi:

O war - um sucht' ich

nach dem Glück und

This musical score is for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The lyrics are "nach dem Glück und". The piano accompaniment consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The right hand plays a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Brahms: »O wüßt' ich doch den Weg zurück«.

Možni so tudi homofoni tvorci z akordiko zgoraj in spremljavno linijo spodaj:

pp

itd.

This musical score illustrates a homophonic texture. It features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The right hand plays a simple melodic line, while the left hand plays a complex, rhythmic accompaniment consisting of many chords. The dynamic marking is *pp* (pianissimo). The score ends with the abbreviation "itd." (et cetera).

Beethoven, iz I. st. Devete.

Homofonija je često tudi take vrste, da ima v sozvočju prikrito linijo, kakor n. pr. v variaciji iz Beethovenove sonate op. 109 (a) je v bistvu b)):

Example a) shows a piano piece in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *P leggieramente*. The notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble staff has chords and some melodic fragments.

Example b) shows a continuation of the piece in the same key and time signature. It consists of two staves. The bass staff continues with a simple eighth-note line, while the treble staff has chords. The word *itd.* (and so on) is written at the end of the second staff.

Možni so tudi harmonični motivi, dramatični vodilni motivi in teme:

The notation shows a dramatic harmonic motif in 3/2 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of two staves. The bass staff has a low, heavy chordal texture, and the treble staff has a more complex, layered harmonic structure. The dynamic marking *fff* (fortissimo) is present in both staves.

Puccini, Skarpijev motiv iz Toske.



Wagner, motiv naznanila smrti iz Walküre.

Homofonska kompozicija

Homofonska kompozicija z vodilnim glasom in spremljavo je *subordinationega značaja** in temelji na čutno vezanem, harmonično modulatoričnem sistemu. Sama na sebi je napram polifonski manj vezanega značaja; družijo se z izoritmijo, taktično periodiko in dinamiko. Večji del gre za prosto simetrijo [A (tonika) B (dominanta) A (tonika)] delov v taktični periodi (pesem). Sonatna in simfonijska forma očitujeta podobno 1. ekspozicijo tematičnega materiala (glavni tema v T, drugi in tretji v D); 2. izpeljavo (zaplet tematov v D in povratek k T); 3. reprizo prvega dela (v T) in končno kodo (»rep«, konec). Manj vezana forma so variacije A A¹ A² A³, rondo ABACADA, zelo pogosta pa je v homofoniji prosta, dinamična, nesimetrična kompozicija rapsodične oblike ABCDEF. Čim bolj čutno je umetnostno hotenje homofonika, tem bolj stremi v kompoziciji po dinamični nesimetriji, k oprostivim od vseh shem in apriornih vezi,

* S tem mislim na vodilni glas, ki so mu ostali harmonično podrejeni.

ki v radikalnem senzualizmu vse odpadejo.

S tem sem bravca skušil uvesti v glavna izrazna in tehnična sredstva glasbe, ki veže tone v linije in akorde in s tem ustvarja monofonska, polifonska in homofonska, strogo simetrično, koordinativno ali subordinativno komponirana glasbena telesa.

Kako so se pa ta sredstva umetnostno izrabljala v enotah stilnih organizmov in kakšen umetnostni pomen imajo, pa pokažem v nadaljnjem.

II. Predmetna vsebina glasbe

(Duševne podlage in doživetje v glasbi)

Doslej sem razkazoval bravcu zunanji, oblikovni material, ki so ga rabili glasbeniki v dosedanji zgodovini. Pokazal sem, kako skladatelj s tonskimi prvinami gradi melodije in akorde, kako s temi oblikuje glasbena telesa in ta telesa členi v kompozicionalne enote.

Ta glasbena telesa niso le votle, mrtve mašinerije, abstraktna shemata, nego so, recimo »živi« sistemi muzikaličnih sil in energij, so organizmi napetosti in razvozlajev, ki na poslušavca na gotov način »učinkujejo«. Ta učinek ne temelji toliko na tonu kot takem, tudi še ne na akordu kot takem, marveč na gibanju tonskega materiala, ki se odigrava s spremembo tonske višine v melodiji, v harmoničnem, kontrapunktičnem, ritmičnem, dinamičnem, kompozicionalnem itd. gibanju. Ravno to gibanje pa je nekak most k naši duševnosti.

Psihološko-estetski ustroj glasbenega učinka

Moderna psihološka estetika (prim. F. Veber, Estetika, 1925) nam glasbo razlaga takole:

Na navadnih občutkih tonov lahko slone hedonska čuvstva, ki nam delajo tone »prijetne« ali »neprijetne«. N. pr. prijetni, čisti ton klavirja, neprijetni, cvileči flageolet, nahodni klarinet itd. Ta čuvstva, pri katerih smo s pozornostjo pri svojem doživljanju, še niso na sebi umetnostnega pomena, pač pa se dado barve tonov v estetski zvezi izrabljati (če govorimo o instrumentalnih barvah, koloritu itd.).

Estetsko čuvstvo ne sloni neposredno na občutkih posameznih tonov. Nihče se pri poslušanju simfonije ne lovi od posameznega »prijetnega« tona do drugega, nego zbirata ter ureja tone (pótem posebnega duševnega oblikovanja) 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« (t. j. višjeredno oblikovanih predstavah, katerih pristnost je načelno neodvisna od pristnosti njihovih psiholoških podlag, tako si melodijo itd. lahko pristno predstavljaš, če tudi tonov ne čuješ, pa si jih vsaj nepristno predstavljaš itd.) šele sloni pozitivno ali negativno estetsko čuvstvo, ki nam kaže skladbe, t. j. pristojne glasovne like kot lepe ali grde in obrača našo pozornost na te skladbe same, ne pa na doživljanje spričo njih, kakor n. pr. pri hedonskem čuvstvu.

Če so zraven še barve tonov v estetski zvezi izrabljene, sloni tedaj irealni lik na dvovrstnih predmetnih podlagah: na tonih in še posebej na njih barvah, pri čemer je težišče te slonitve lahko na prvi ali drugi podlagi. »Cvileči flageolet« ali

»prijetno čisti klavirski ton« sta podlagi, na katerih sloni lahko pristojni lik, ki pa mu gre zdaj značaj ljubkosti ali ogabnosti (dasi utegne sam biti kljub »ogabni« podlagi še vedno »lep«).

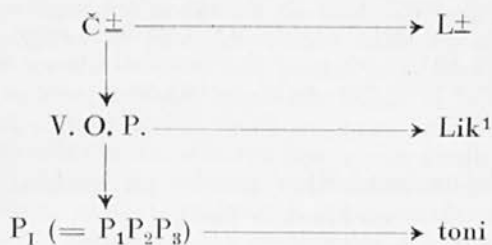
Tako ločimo »čisto« in »pomensko« glasbo.

»Čista« glasba je nekak osnoven estetski tip, ker ima zgolj muzikalične predmetne podlage, t. j. zgolj muzikalične oblikovne predstave, ki nič ne »pomenijo« in so pomenski, t. j. predstavno-asociacijski, čustveno, miselno itd. indifereentne. Gre za čisti »vtis« glasbene forme, t. j. vsega onega, kar se od skladbe da »pasivno« dojeti kot »objektivna« vsebina, ki jo vsak poslušalec enako »tolmači«.

Pomenska glasba z izvenmuzikaličnimi primesmi, ima med svojimi predmetnimi podlagami razen tonov še bodisi predstavne asociacije, bodisi čustva, stremljenja ali misli. Estetsko čustvovanje pri vsebinski glasbi ne sloni samo na predstavi forme (t. j. na primarnih, akustičnih podlagah), zgolj na »fizičnem« liku (»prvopotenčni lik«) kakor estetsko čustvovanje pri čisti glasbi, nego tudi na pristojnem »pomenu« (sekundarnih, duševnih podlagah) tako, da »odgovarja« fizično-akustičnemu liku pristojni, z njim organski spojeni »duševni« lik (»drugopotenčni lik«), ki spaja predstave glasov in pomen v enoto.

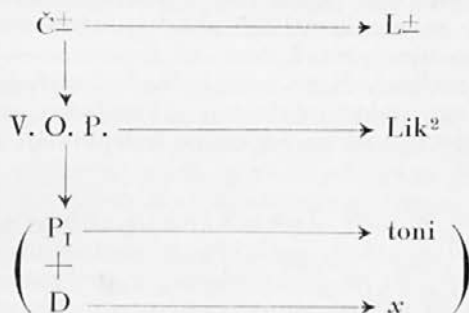
»Duševna« glasba je nastala po nekem notranjem »programu«, t. j. avtorja je vodila pri skladanju neka notranja »poetična ideja«, ki je narekovala potek, kakovost itd. skladbe in ki je njena nujna vsebinska primes kot predmetna podlaga estetskemu čustvu.

Shematski ponazorjeno:



Shema 1. — Psihološko-estetski shema čiste glasbe.

(P_1 = primarne predstave, $P_1 P_2 P_3$ predstave tonov, V. O. P. višjeredno oblikovana predstava [n. pr. melodija, polifono, homofono telo, kompozicija ABA itd.], Lik^1 = prvopotenčni lik, \check{C}^{\pm} pozitivno ali negativno estetsko čustvo, L^{\pm} lepota ali grdota.)



Shema 2. — Psihološko-estetski shema »pomen-ske« glasbe.

(Lik² = drugopotenčni lik, n. pr. glasbeni »metulj«, glasbena misel »Bog je dober«, glasbena »veselje«, »hrepeneča« melodija itd.; D = katerokoli predstavno, miselno, čustveno, stremljenjsko doživetje; x = vsebina tega doživetja, n. pr. metulj, Bog, veselje, hrepeneenje.)

Splošna razdelitev glasbe po vsebini in vsebinskih funkcijah

Gornja psihološko-estetska spoznanja kažejo v vsebino glasbene umetnine s treh vidikov: 1. Z vidika tonskih, fizičnih podlag, ki tvorijo *formalno vsebino ali formo umetnine* (glej prvo poglavje!). 2. Z vidika psihičnih podlag, doživetij, ki tvorijo *predmetno vsebino umetnine* (predmet je splošna vrsta v oznaki doživetijske predmetne vsebine, n. pr. lirika, snov je podrobna oznaka, n. pr. ljubavna pesem itd.), katere nikakor ne smemo za menjavati s 3. *estetsko ali umetnostno vsebino umetnine*, kateri sta forma in doživetje zgolj podlagi. N. pr. nam formalna vsebina kaže homofono telo, predmetna »Pomlad«, estetska, umetnostna vsebina pa vedno le lepoto ali grdoto.

*

Kako se deli formalna vsebina, sem pokazal v prvem poglavju, o umetnostni vsebini govorita III. in IV. poglavje, v pričujočem poglavju pa moram obravnavati predmetno vsebino.

Že psihološka estetika nam je pokazala splošno razdelitev predmetne glasbe v: A. čisto glasbo, B. pomensko glasbo. Samo na videz

je namreč čistoglasbena predmetna vsebina istovetna s formalno, v resnici pa nam tudi ona kaže neko, čeprav samo brezimensko, zgolj čutno doživetje tonških oblik. Čista glasba je posebna panoga, ki torej vsebuje formalno, čutno in estetsko vsebino, brez kakršne sploh ne more biti nobena skladba. Pomenska skladba ima poleg čistih treh vsebin še četrto, namreč doživetijsko, primes predstave, misli, čuvstva ali stremljenja. Imenujmo jo »vsebinsko« ali predmetno glasbo z eno besedo.

Pomenske vsebinske tipe bi lahko psihološki delili v predstavne, miselne, čuvstvene, stremljenjske; za stil pa je večjega pomena, če ločimo med temi one tipe, ki slone ali pretežno na fizično-primarnih ali pa one, ki slone pretežno na doživetijsko duševnih, sekundarnih podlagah, pri čemer lahko govorimo kratko o »čutnem vtisu« in »duhovnem izrazu«. V kategorijo čutnega vtisa spada predvsem čista glasba, deloma pa tudi predstavna in predstavno-občutenjska (ilustrativna), o duhovnem izrazu govorimo pri miselnih in miselnočuvstvenih vsebinah. V tem zmislu so zasnovani pojmi idealizem (duhovni izraz), naturalizem (čutni vtis) in realizem (hkrati vtis in izraz. Primeri Cankar, Uvod!).

Opozoriti moram tudi na to, da vsaka predmetna vsebina že a priori ni vsem ljudem enako lahko dostopna.

Ločimo subjektivistično in objektivistično glasbo. Za subjektivistično glasbo gre tedaj, če nam avtor posreduje svet

iracionalne transcendentalnosti ali zagonetni labirint misli in miselnih čuvstev, ki je tako zelo samo njegova last, da ima zgolj on ključ do njega, mi pa nobene racionalne poti vanj ali znanstvenih pripomočkov. Objektivistična glasba bi rekel je tista, ki posreduje dejstva iz konkretne, izkustvene, vsem otipljive naravne čutnosti. Predvsem je to čista glasba, deloma pa tudi predstavno občutenjska.

Zveza med formo in pristojno duševnostjo je lahko tako logična, da jo domala vsi enako razumemo, ali pa je ključ te zveze skrit v avtorjevi psihičnosti, t. j. znan le njemu. V prvem primeru govorimo o več ali manj »objektivni« vsebini, ki jo večina skoraj enako razlaga, v drugem primeru pa moramo z glasbo »aktivno sodelovati« za vsebino, iskati njen ključ ali v avtorjevi ali pa v naši lastni psihi. Če ga najdemo pri avtorju (razni umetniški zapiski, izjave itd.), se nam vsebina »objektivira«, sicer pa je treba »oblikovati« iz svojega, subjektivnega sveta. Pravimo, da objektivno glasbo »pasivno« doživljamo (čista glasba), s subjektivistično pa, ki živalno zaposli našo subjektivno predstavno fantazijo, naše čuvstvovanje in stremljenje ter mišljenje, aktivno sodelujemo, da je nje vsebina — tudi del nas samih.

Na drugi strani govorimo tudi o *kolektivističnem in individualističnem jeziku*, s kakršnim se nam avtor v skladbi daje. V prvem primeru stopa »oseba« avtorja v ozadje, navadno kot svečenica kakšne ideje, govori v konvencionalnih simbolih in čuvstvuje v splošnih, tipičnih čuvstvih; v in-

dividualistični glasbi stoji v ospredju ravno svojevrstnost osebnosti avtorja, ki nam pripoveduje, kako »po svoje«, originalno on misli, čustvuje, si predstavlja. Večinoma gre v individualistični glasbi za čutni vtis, ki je naravno tako zelo odvisen od osebnega okusa, temperamenta, značaja, plemena, trenutnega razpoloženja itd. Najbolj proniknejo v tako glasbo samo »sorodne duše«, ne da bi bilo za to treba posebne genialitete ali posebnega umetnostnega »instinkta«.

O predmetni pomenski (primesni) vsebini

Pomenska vsebina glasbenih umetnin, kakor sem jo zgoraj označil, je kaj raznolika. Če pravim »glasba«, mislim pri tem vso celokupnost glasbenih dejstev od nekdanj do naših dni; idejna, čustvena, predstavna vsebina v tej glasbi je potemtakem skoro tako obsežna in raznolika, kakor je obsežno in raznovrstno idejno, čustveno, predstavno itd. življenje ljudi v tej dolgi dobi in v ta ogromni svet naravno ne moremo prodreti z enim samim enostavnim ključem ali kratko formulo, ki bi nam vse te pojave na mah razložila.

Na splošno in na zunaj je primesna vsebina glasbe enkrat lahko nekaj literarnega, kar učinkuje s pojmi, dà, včasih je ta literarna tendenca toliko, da glasba res tudi nastopa v zvezi z literarnim besedilom, brez katerega ima manj pomena. Drugič je podobna dramii, v ka-

teri nastopajo razni »značaji« in se odigravajo dramatski konflikti, da, včasih muzika tako sili k dramatik, da se rodi opera, glasbena drama, dasi se glasbene »drame« odigravajo tudi v simfonijah. Včasih ne gre za idejno, nego č u v s t v e n o v s e b i n o, občutja (Stimmung) in stremljenja, kakor jih je menda v toliki jakosti zmožna posredovati le glasba.

Včasih je dalje muzika tako »predstavna«, da jo primerjajo slikarskim in barvnim učinkom, včasih pa tudi tako »čisto muzikalčna«, da imaš od nje le neke samo muzikalčne oblikovne dojme.

Tako je vprašanje »kaj pomeni?« v glasbi včasih zelo neumestno in spravi celo avtorja skladbe v zadrego. Kakšne »predstave« imaš ob Bachovi fugi? Kaj »misliš« ob modernem jazzu? Zadel je Beethoven: je odgnal nekoga, ki ga je vprašal po »pomenski« vsebini neke njegove skladbe, z nasvetom, naj bere Shakespearejev »Vihar« ali pa naj se gre v mesečini izprehajati.

Pri poslušanju je treba, da glasbo »v sebi reproduciraš«, to je, nekako sprejemaš glasbene dojme za svoja lastna čustva in se trudiš za lastno oblikovanje po glasbi posredovanih predstav, občutij. Hočem reči, da se z glasbo veseliš, da si z njo otožen, mračen, humoren, drzen, da napadaš ž njo in se umikaš, se ž njo dvigaš in pogrezaš, boriš in zmagaš, ž njo poješ in jokaš, da jo apliciraš nase in ž njo vred misliš in čustvuješ.

V sledečem podajam splošen pregled predmetnih vsebinskih tipov glasbe, da potem preidem k njeni

čisto umetniški, stilni vsebini, k njenemu vsebinskemu jedru. (Glej III.)

Braveu na ljubo začnjam z najlažjim tematom, s primesno vsebino literarne, na tekst vezane glasbe, nadaljujem s programsko in absolutno čisto instrumentalno in končam z »nevsebinskim« tipom »čiste muzike«.

Vokalna glasba idealističnega značaja

Ena možnost na tekst vezane glasbe tiči v tako zvani **idealistični umetnosti**, ki noče biti umetnost radi umetnosti, to je muzika radi čutnega učinka (*l'art pour l'art*), ampak le sredstvo za izražanje nadtvarnih idej. Taka muzika naravnost mora imeti tekst, na katerega je tako zelo vezana, da brez njega nima sama na sebi skoraj nobenega čutnega zmisla v smeri čiste muzike. Melodika ima namreč, n. pr. v koralu, samo to nalogo, da poudarja zmiselno važne besede teksta, to je, da seda na take besede v obliki dolgih melizmov, ali jih opremlja z melodičnim zvišanjem ali ritmično, dočim **dobe** manj važne besede za vsak zlog, ali niti ne, odkazano komaj kratko noto. Primeri tu postavim oni v prvem poglavju citirani zgled koralnega Memento, opremljenega z dolgim melizmom na zadnjem zlogu. Ta melizem ima vrednost nekakšnega klicaja: Memento!!! v zmyslu nekakšne ekspresionistične pretiranosti; važno pri tem je to, da je dobil melizmatičen poudarek popolnoma protinaravno baš zadnji, naravno nepoudarjeni zlog.



(Antifona Introitus ton I.)

Pred seboj imaš dolgo, z religioznim tekstom zvezano melodijo, ki se v zamotanem lokovju v okviru 7 tonov oddaljuje od začetne note *d*, pa končno zopet pade vanjo. Nje melodična linija je

mudi: dominus, testamentum, principem, illi sacerdotii, dignitas, in aeternum!

Sedaj razumemo, zakaj je melodija brez teksta nezmisel! Brez njega je nič, raison d'être ima le kot dvigalka zmisla teksta, ki ga dviga v neko nad naravno-čutnim vzvišeno, nadrealno, abstraktno miselno sfero fantastičnega religioznega patosa. Ona »nervozno« razgibana melodika v podrobnem je subjektivno-čuvstveno razgibana in s samo logiko ne boš nikoli doumel podrobnega zmisla melodije nad besedo »dominus«, ki je peta s tolikim globokim čuvstvom in vzvišenim navdušenjem!

Ta čuvstveni izraz korala je nam, v naturalizmu vzraslim ljudem XIX. in zač. XX. stoletja, dokaj tuj, da se komaj moremo vanj vživeti. Nima namreč nobenega čutnega, empiričnega »naravnega« značaja, da bi n. pr. »slikal« realno čuvstvanje n. pr. na deklamatoričen način. Podlaga mu je dokaj profičutno poiskani tonski sistem, abstraktna monofona telesnost brez čutne »spremljave«, čutne enake ritmike in takta, melodike ne giblje ušesna invencija, nego ideja, ni »fiziološka« motivična igra, nego z nevmatičnimi tipi zgrajena idealna kompozicija nadempiričnega reda (podrobneje v zgodovinskem delu).

Pravimo torej, da je ta melodija v idealistični zvezi s tekstom, ki je tudi kot snov idealistično izbran; oboje v svoji nadčutni nadnaravnosti, nematerialnosti, abstraktnosti pa je primer glasbe z idealistično vsebino, glasbe časa, ki noče muzike radi muzike, nego stavlja muziko v suženjsko službo samo idejne, miselne ekspresije.

Vokalna glasba čutno-naturalističnega značaja

Da bodo ta izvajanja še bolj jasna, naj pokažem povsem nasprotni pol temu vsebinskemu tipu:

Tan-tum er - go sa - cra - men - tum

Primer je vzet iz religiozne glasbe zelo čutnega, naturalistično-materialističnega časa (2. pol. 18. st.). Za vsebinsko, idealistično interpretacijo ne gre, zakaj čela skladba gre v tem monotonem žanru dalje in skladba bi pridobila, če ji odvzameš tekst! Tekst namreč ono lahkoživo akordiko in vijačenje melodije samo — moti, tako zelo samo čutno-posvetna je ta skladba, ki številčno družiti ritme z zlogi, skandira enaki takt polke, venomer ponavlja isti melodični motiv nad vsebinsko čisto različnimi besedami in je vseskozi sama čutna akordika, ki ne »izraža« ničesar! To je prava pojedina za uho, pa tako prazna idejnega izraza kakor votel meh.

Tako sem prikazal dvoje nasprotnih si polov glasbene vokalne vsebine. Idealističnemu je glasba sredstvo, naturalistično-

čutnemu namenu; v prvem primeru je glasba s tekstom na notranji, miselno-čuvstveni način zvezana, pri čemer gre samo za dviganje tekstovega zmisla, pri drugem pa je zveza le zunanja, približno ritmično silabična, notranje pa ni nobene zveze, ker nastopa glasba s povsem samostojnimi čutnimi vrednotami brez ozira na tekstov zmisel. Idealistu je samo čutna glasba ničeva, prazna, naturalistu koral ne pomeni ničesar. Naturalist ljubi muziko radi muzike in svet radi sveta, idealist pa upošteva muziko in naravo le, v kolikor sta mu sredstvo, da se dvigne nad nju, v svoj transcendentni svet.

Vokalna glasba s predstavno-asociativnim slikanjem naturalističnega značaja

Oglejmo si še vsebino *slikajoče naturalistične glasbe* поблиže.

Eno njeno stran, čutno, ki je v bistvenem nasprotju z nadčutno idealistične glasbe, sem pravkar omenil. Druga njena značka tiči v tem, da posnema na ta ali oni način naravne pojave.

Kakor znano je slikarstvo in kiparstvo tako zelo navezano na naturalistično izražanje, na obnovo čutne narave, da ne ustvari skoraj ničesar »iz svojega«. Nekoliko drugače je to v glasbi, kjer smo videli n. pr. v koralu dokaz, da zmora glasba več kakor slikarstvo. Vendar je glasba zmožna tudi naturalističnega izraza in to ne samo v samo »ušesno«-čutnem, nego tudi v posnemajočem

zmislu. Tega zlasti se je posluževala v izrazito naturalistično mislečih časih, in sicer na ta način, da je — v našem primeru — interpretirala tekst s tem, da mu je enostavno pridruževala melodiko iz narave in ga s tem »ilustrirala«. Ta način interpretacije teksta po glasbi je bistveno različen od onega idealistično »izraznega«. To ilustriranje se namreč odigrava v naturalizmu posredno z vzbudljivo slikajočo predstavne asociacije iz narave (Tonmalerei). Včasih gre tu za direktne, objektivne predstave iz narave, včasih le za čuvstvo, ki se drži teh predstav (subjektivni način). Čisto jasno je pri tem, da si naturalist izbira vse drugačne tekste za uglasbitev kakor realisti ali celo idealisti!

Tako je skladatelj Lajovic vpletel v klavirsko spremljavo pesmi »Serenada«, pod besede »v zvoniku bije polnoči« dvanajst udarcev tona *G* v enakomernih presledkih (objektivni naturalizem). Navedel sem bil tudi že Haydnov primer iz »Stvarjenja«, kjer padeta tekst in melodična linija zelo občutno globoko »aus der Luft herab«, naj navedem še par takih starih (objektivno naturalističnih) primerov iz konca XVI. stoletja:



(Gallus, madrigal »Noli laudari«).



re - ga re - ga re - ga re - ga
ve - dno huj - ša je za - dre - ga
re - ga re - ga re - ga re - ga
ve - dno huj - ša je za - dre - ga
(A. Lajovic, Žabe).

To je primer posnemajočega objektivnega naturalizma glasbe, vezane na »naturalističen« tekst. Na ta način se dajo izraziti »čebele«, »potok«, »mlatiči«, »klepetanje«, »kukavica«, mačka« in bogve kaj še vse. Gre za ilustracijo teksta s pomočjo objektivnega posnemanja narave.

Asociativne glasbene možnosti tiče tudi v naturalističnem posnemanju padanja in dviganja glasu pri govoru v naravi (parlando, Sprechgesang, deklamacija v »atonski pisavi« itd.). Izraziti se da n. pr. melodično vprašanje, vellevanje (primer Lajovic, »Medved z medom«):

Živahno, lahkotno.



Skoči brate na medveda! Pa za-ka-aj?

Dalje je mogoče naturalistično prenesti v glasbo celo karikiran govor (»milo zavijanje« v glissandu); primeri nastopno zelo značilno Lajovicevo oznako »milo Jere« (»Žalostni koledniki«):

Zmerno, spočetka vlečeno.

mf

mi - lo Je - ro vo - di - mo

To govorečo glasbo je mogoče preko že omenjenega recitativa, parlanda itd. naturalistično tako stopnjevati, da glasba sploh preide v čisti naturalistični govor (J. Stravinski, Zgodba o vojaku):

M. M. ♩ = 120–126

Hudič: Da, da, vse je v re-du

Violina

Kontrabas

še ta hip, pa kra-lje-stvo itd.

Vsebina tega odlomka je navadna literatura, ki ima z glasbo samo toliko opraviti, da z njo součinkuje ritem, ki je edina skupnost med »glasbo« in tekstom. Idealizem in celo sentiment je v duši takšnega glasbenika gotovo absolutno pokopan, na njegovo mesto sta stopila čisti čutni materializem in naturalizem.

*

Možnosti čistega, objektivnega posnemanja narave po glasbi pa so razmeroma majhne. Neka druga možnost v istem naturalističnem splošnem okviru tiči v drugačnem, subjektivno-sugestivnem načinu muzikalične »naturalistične prevare«.

Na ta, subjektivni asociativni način, se dajo doseči celo predstave — »breze« in »hrasta«! Prim. Lajovic, Breza in hrast.

Zmerno, preprosto, nežno.

Bre-za, bre - za ten-ko - la - ska

Tu doživiš predstavo nečesa nežnega, vitko-gracioznega, deviškega (formalno vsled nežne vijuge melodije in gladke terene harmonije), povsem druga je s »hrastom«, ki nastopi v trdi *ff*-akordiki s sirovimi harm. spremeni in ostrimi ritm. akcenti in vse to kontrastirajoče s prejšnjim *p*-mestom:

Zivahneje, ostro ritmirano.

ff
Hrast, hrast, hrast ko-dro - gri-vec,
hrast itd.

ff

V teh dveh primerih že ne gre več za objektivno »naturalistično« posnemajoči način asociacije, kakor gre v gornjih primerih, nego bolj za muzikalčno karakterizacijo subjektivno - psihološkega značaja: L. z notami ni »upodobil« hrasta, ampak mu je ustvaril čuvstveno spojino (gibka, nežna vitkost, surova trdota) asociativnega značaja, ki je že blizu »muzikalični prevari«. Prevara bi rekel objektivno naturalistično nepristnemu glasbenemu izrazu za nekaj, kar se glasbeno ne da »posneti«, pa vsled tekstove sugestije vendar privede do asociacije, n. pr. celo barve! Adamič v svoji Vijoli jarko spremeni akordično-harmonski

položaj, ustvarjen spočetka (»modra«), pod besedo »rumena«, s čimer ti do neke mere celo sugerira barvne predstave v zmislu »muzikalične prevare«:

Iskreno, pobožno.

p

Vi - jo - la mo - dra in ru - dra

me - na
in ru - me - na Ma - itd.

Naturalist se poslužuje ali ušesu prijetne čutne »fiziološke« invencije ali pa ilustrira tekst s pomočjo predstav in slik iz narave, bodisi da naravo objektivno posnema, bodisi s pomočjo subjektivističnih asociacij per analogiam ali pa — s pomočjo čuvstvenega slikanja.

Čuvstveno ilustrativna vokalna glasba naturalističnega značaja, humor

Idealističnega »izraza«, ki je več ali manj tudi »čuvstven«, ne smemo slepo zamenjavati z naturalističnim, ilustrativnim čuvstvenim slikanjem, ki vzbuja čuvstvene vtise in občutja v mejah vsakdanje, človeške konkretne narave. Že nazunaj se n. pr. ona gori omenjena izrazna melodija za »dominus« loči od teh-le čuvstvenih melodij (zraven spada instrumentalna spremljava):



jaz ljubim te, jaz ljubim te, jaz ljubim te

(E. Grieg, Ig älsker dig.)



Ja se - lig mich ge - macht

(Marschner, Hans Heiling.)

ki v nasprotju z ono, čisto naturalistično-deklamatornega značaja in slikata erotično vzhicenost tako, da posnemata dvig in nalet čuvstvenega deklamatorja z melodičnim dvigom in naletom, narast čuvstva slikata nad pristojno besedo teksta z narastom tonske višine, dinamike, tempa in

tako posredujeta poslušavcu »naravno« čustvo na »naravno« deklamatorni, objektivno slikajoči način, seve v čutni obleki harmonske instrumentalne spremljave. Prava vsebina onega dominus, »izraz« pa je idealen, obstoja samo v umu, medtem ko se melodija dolgo mudi ob tej besedi; kdo bi mogel natančno povedati, ali je mislil subjektivistični pevec pri tem na »vsemogočnega« ali »strašnega« ali »dobrotljivega« Boga?

Često se primeri, da sta asociativna predstava in čustveno občutje med seboj zvezana v enoto. N. pr. ti skladatelj s predstavo »mesečne noči« obenem tudi vdahne občutje mesečne noči itd. Vsekakor pa je ločiti dvoje načinov naturalističnega čustvenega slikanja.

Ali gre namreč za slikanje intenzivitete, kvantitete čustva (zgolj naraščanje ali pojevanje, *p* ali *ff*) ali pa za slikanje kvalitete, vsebine čustva (n. pr. žalost, veselje, resnost itd., z »lepo«, »grdo«, »žalostno« itd. melodijo, harmoniko).

Veliko vlogo igrajo pri tem tonski načini in zlasti oba »spola«, dur in mol, veseli in otožni, mehki, sanjavi spol. To čustveno opredelbo tonskega materiala je iznašel šele moderni naturalistični čas, dočim pozna stara idealistična in idealistično-realistična glasba vse manj čustveno diferenciran material, ali pa opredeljen idealistično, n. pr. ima antična glasba svoje religiozne, herojske itd. načine.

Toda naj pokažem še na primere kvalitete čustvenega slikanja.

Hermenvtika in psihologija govorita v tem primeru o — »čustveni splošnosti«. Za primer

takšne čuvstveno spojene glasbe s tekstom naj vzamem kak cerkven Gredo (dasi bi lahko vzel oratorij, opero ali karkoli, mislim, da je povprečno te vrste čuvstvena glasba še najbolj razumljiva po svoji predmetni vsebini). Spočetka patetično navdušena veroizpoved hitrejših ritmov in resnega, slovesnega občutja, hipoma pa te pretrese tragičen pad melodike in spremljave v globino, mol in težkokrvne ritme ob besedah »passus et sepultus est«. Sledi daljša pavza kakor pomišljaj. Iz te se pa kmalu dvigne, zaori veselo zmagoslavna glasba na besede »et resurrexit tertia die« itd. Torej subjektivistično čuvstven primer vokalne glasbe! Primeri, kako je Křenek v svoji operi »Jonny spielt auf« v tem okviru ustvaril »mačkasto« občutje lahkožive sobarice Yvonne, ki sta jo zapustila oba ljubimca, s padanjem glasbenih linij v strahovito disonantnih, prostih in zmanjšanih septimnih odnošajih (kakofonija, grdoglasje):

und den andern hab' ich nicht gehabt

The musical score is presented in three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a common time signature (C). The bottom two staves are the piano accompaniment, written in grand staff notation (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The music is characterized by a dissonant, 'cat-like' quality, with clashing intervals and a descending melodic line in the piano accompaniment.

Scha-de um die Nacht!

The image shows a musical score for the piece 'Scha-de um die Nacht!'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, containing a single measure with a sequence of notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, and a quarter rest. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano accompaniment consists of four measures of chords. The first measure has a B-flat major triad (Bb2, D3, F3) in the bass and a Bb major triad (Bb4, D4, F4) in the treble. The second measure has a Bb major triad in the bass and a Bb major triad in the treble. The third measure has a Bb major triad in the bass and a Bb major triad in the treble. The fourth measure has a Bb major triad in the bass and a Bb major triad in the treble.

(E. Křenek, »Jonny spielt auf«.)

V zvezi s tekstem se da v tem okviru mnogokaj glasbeno izraziti, pri čemer tekst pojasnjuje glasbeno dogajanje po občutju, glasbeno dogajanje pa ustvarja čuvstvu teksta čuvstveno ozadje. V tej smeri je v glasbi mogoča tragika, obup, razdvojenost, jeza, navdušenje, boj itd.; mogoče pa je med tekstem in glasbo ustvariti tudi humorno nasprotje, ki pa je samo navidezno, zakaj humorno čuvstvo bi bilo brez teksta ali brez glasbene obleke v nastopnem primeru nemogoče. Humor obstoja tu v nasprotnosti obeh elementov. Primeri strahoviti patos in tragiko glasbe v sledečem primeru (J. Gotovac, Jadovanka za teletom), dosežen s tragičnim padom bučeče vzporednice podvojenih oktav v turobno zategle konce, ob neprestanem javkanju visokih glasov (a-oj!). Mislil bi, da gre za objokovanje konca sveta, humor pa tiči v tem, da gre le za — mlado tele, ki je poginilo!

a - oj!
 joj!
 a - oj!
 joj!
 U Mosta - ru te - le
 a - oj!
 po - gi - nu - lo
 a - joj!
 joj!

(J. Gotovac, »Jadovanka za teletom«.)

Idealizem pa naturalizem v glasbi sta dva sve-
 tova tako po vsebini kakor po formi, cilju in
 značaju, zunanjem in notranjem. Prvi ustvarja
 iracionalen idejni izraz protinaturne in proti-

čutne tendence, ki ga aktivno sodelujoč z glasbo dojameš z naponom pretežno subjektivne, duhovne miselnosti, drugi vzbuja narurne in čutne vtise, ki jih več ali manj pasivno sprejemaš in razumeš po besednjaku vsem urojenega racionalnega jezika človeške čutnosti in narave. Obe vsebinama sta adekvatni, edino mogoči lupini idealistična abstraktna in naturalistična čutna forma, monofonija in akordično sozvočje. To sta dva pola glasbe; zgodovinski razvoj je v velikem eno samo stilno nihanje med njima.

Realistična vokalna glasba

Oba dva pola glasbe po njenem vsebinskem (in tudi stilnem) značaju: mogoče je, da nastopata stilno »čista«, ali pa, da se mešata v kompromisnem »realizmu«, čigar bistvo tiči v tem, da vsebuje obe komponenti, idealistično in naturalistično obenem. Realist na »realen« način vzbuja miselne in čuvstvene dojme, stoji vsekakor na čutno-naravnih tleh, pri čemer je bistveno, da ni nikoli čisto nadčuten, abstrakten kakor idealist, pa nikoli samo čuten ali samo predstaven, kakor naturalist (naturalizem je v bistvu le čisto čutna podpanoga realizma).

Nešteto kombinacij je možnih med njima: od momenta, ko se v idealistično glasbo zaplode prvi, rahli, skoraj neznatni čutno-naturalistični elementi, pa dotlej, ko je realizem tako zelo naturalističen, da nas samo neznatni idealistični znaki v njem še zadržavajo, da še ne govorimo o čistem naturalizmu.

Čisti idealizem se v svoji kar se da močni nadčutnosti poslužuje baš najmanj čutne glasbene oblike, to je enostavne monofonije. Kakor hitro pa imamo opraviti s polifonijo ali homofonijo, ki sta že v najglobljem bistvu čutni glasbeni telesi (homofonija zlasti je skrajno čutnega značaja), tedaj ne moremo več govoriti o čistem idealizmu, ampak več ali manj idealističnem ali naturalističnem realizmu. Takoj ko združiš n. pr. dve, še tako čisto idealistični, samo »izrazni« melodiji v kontrapunktično prepletanje ali homofono sozvočje, si s tem dosegeš, da je »ideja« dobila prijetno čutno-naravno obleko in stopila s svojega visokega, nadtvarnega piedestala na »realna« tla in se deloma »naturalizirala«. Naj to pokaže zgodovinski primer, postavim začetek A. Willaertove Božične motete iz leta 1539.:

Musical score for the beginning of a Christmas motet by Adriaan Willaert, 1539. The score is in 4/4 time and consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "O ma". The middle staff is a vocal line with a whole rest followed by a whole note "O". The bottom staff is a bass line with lyrics "O ma-gnum my-ste".

gnum my - ste - ri - um,

ma - gnum my - ste - ri - um

ri - um

Pred seboj imaš primer triglasne polifonije manj strogega imitativnega značaja. Bas začne s tematom, za petami mu sledi alt, ki tema živahno figuralno razgiblje; ko je bas že končal magnum, in alt še drži zlog mag-, vstopi tenor z istim, nefiguriranim tematom. Če vzamemo vsak glas posebej in ga preiščemo glede njegove »izraznosti«, je treba reči, da vsi trije poudarijo ta »magnum!« z dvigom, spodnja glasova za kvinto, gornji, živahnejši, celo za septimo. Gre vsekakor za »idejno ekspresijo« in sicer še za takšno, ki je formalno kar trojno podprta (»plastičnost« polifonega izraza!): tisti občudujoči »magnum« ti drug za drugim zakličejo zapored trije glasovi.

In vendar tu ne gre samo za ekspresijo, ampak tudi za celo vrsto čutnih glasbenih efektov, med katerimi omenjam ono imitatorično prepletanje

polifonega tkiva samo na sebi, gre za mikavnost onega vsaksebi in skupaj tekočega basa in tenorja ter za iznajdljivo figuriranje alta zraven, gre za posebni čutni učinek one mnogovrstnosti »poliritmije« (v istem trenutku ima skoro vsak glas drugačno dolžino in naglas), gre že celo za naturalistično občutevanje sozvočne ali akordične konsonance, gre za naturnost besednega poudarka (prim. posebno alt: o magnum mysterium), kar vsega v koralu, čistem idealizmu nismo srečali! Skladba ima torej realistično vsebino.

Pri realistični glasbi pozornost poslušalca nikoli ni osredotočena samo na izraz, ampak je cepljena tudi na čutno mikavnost glasbe. »Izraz«, ki ni bil v monofonem koralu nič drugega kot samo izraz, je v polifoniji izgubil del svoje izraznosti, se je v prepletanju deloma zabrisal. To vidiš v gornjem primeru že v zmešanosti besedila: po dva in dva glasova skoraj nikoli ne izgovarjata istega zloga v istem hipu. Poslušaja takšno glasbo se moraš notranje nekako razkrojiti v tri poslušalce, ki poslušajo obenem, da doživiš oni izraz »v treh plasteh«, ki ga v polifoni obliki le čutiš kot celoto.

Takšen značaj ima glasba realistične vsebine, če sta si v okviru tega realizma idealistični pa naturalistični element nekako uravnovešena ali če prevladuje idealizem. Čim bolj pa se realist nagiblje k naturalistični čutnosti, tem slabotnejši postaja »izraz«, tem bolj se stopnjujejo in grmadijo čutni učinki in tem bolj se obdelava telesa približuje čutnemu višku homofone sozvočnosti ali pa se posluži celo instrumentalne spremljave.

Primeri tale zelo patetični izraz »bolečine« v baročni glasbi:

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. The vocal line (labeled 'vok.') is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is highly expressive, featuring a series of sixteenth-note runs and trills. The lyrics 'le mie pe - - - ne' are written below the vocal line. The instrumental line (labeled 'instr.') is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

(Dom. Gabrielli, Komorna kantata,
2. pol. XVII. stol.)

Oni pretirano raztegnjeni melizem (samo gornji glas je vokalni, ostali trije so instrumentalna spremljava) na »pene« (gre za nesrečno ljubzensko pesem) res »izraža«, toda kakšen je ta izraz? Dvakrat se ponovi prijeten, razgiban motiv in vse skupaj je virtuozna pevska koloratura, ki more v mikavnem spremstvu akordične spremljave čutno zadiviti vsa ušesa!

Naturalistični element povzroči dalje v realizmu lahko celo ilustrativno slikanje, kakor ga opaziš v sledečih primerih »prihajanja glasu iz nebeške višine« in tonskega slikanja »svetlobe in sence«, vzetih iz polifonega pletiva:

The image shows a musical score for a vocal piece. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and expressive, with a long note on 'lo'. The lyrics 'Ve-nit vox de coe - - - lo' are written below the vocal line.

(Clemens non Papa, Venit vox, sr. XVI. stol.)

oziroma »luč in senca«:

et ad - du - xit in te - ne - bras
et non in lu - - - cem

(Ph. L. de Vittoria, Lectio III., Off. Hebdom. S.
2. pol. XVI. stol.)

Višek stopnjevanja naturalizma v realizmu pomeni s koloraturo in ilustracijo vred — parlando in recitativ, ki pomenjata že malone popolni razkroj idealističnega glasbenega izraza:

Da ver - sam - mel - ten sich die ho -
hen Prie - ster und Schrift - ge - lehr - ten

(J. S. Bach, Matthäuspasion.)

Realizem je deležen deloma znakov idealizma, deloma naturalizma; je rojen iz tal svetovnega nazora, ki priznava naravo in nadnaravo, telo in dušo, vtis in izraz; ni čisto abstraktna njegova glasba kakor monofona idealistična, pa tudi ne tako čutna kakor homofona naturalistična, nego je to abstraktno-čutni, linearno-mnogoglasni vtis — izraz, večinoma v formi polifonije. Če prevladuje v realističnem okviru idealistična komponata, govorimo o idealističnem, če naturalistično, o naturalističnem realizmu.

Predmetna vsebina v instrumentalni glasbi

Na prvi pomislek bi se nemara komu zdelo sploh nemogoče, da bi mogla tudi čisto instrumentalna glasba imeti svojo, recimo idejno vsebino, kakor jo lahko ima vokalna, to je z literaturo zvezana idealistična in deloma realistična muzika. Da bi sami toni, nevezani na besedni pomen, lahko idealistično učinkovali?

Glasba, ki hoče biti izraz nadtvarnih idej, umetnostno hotenje, ki stremlje daleč bolj kakor k čutnim učinkom k nadčutnemu, miselno-abstraktnemu izrazu, že po svojem najnotranjem značaju išče zvez z literaturo in vsa čisto idealistična glasba n. pr. zgodnjega srednjega veka, je bila vokalna. Pa tudi one realistično usmerjene dobe, v katerih duševnosti je bila idealistična sestavina močnejša od čutno naturalistične, so gojile vokalno glasbo v takšni izmeri, da poleg nje čisto instrumentalna glasba domala izginja. Pač pa je začela rasti instrumentalna produkcija, ko je jel prevladovati

čutnonaturalistični moment nad starim idealističnim. Izza konca XVI. stoletja do danes je instrumentalna glasba čedalje bolj pridobivala na važnosti in pomenu, in v okviru naturalističnega naziranja se je v XVIII., do skrajnosti pa v XIX. stoletju razmahnila do vodilne vloge v produkciji. V znamenju vlade programske muzike je celo v operi izza Wagnerja postal orkester glavni motor drame, tekst pa le več ali manj važen privesek, ki je to dramo glasbe tolmačil. Tako moremo o čisti instrumentalni glasbi govoriti le v okviru čutnonaturalističnega umetnostnega hotenja, deloma tudi v okviru one vrste realizma, ki se nagiba bolj k naturalizmu. To potrjuje tudi izkustvo.

Seveda je po svojem značaju absolutna, instrumentalna glasba blizu »čisti«, samo čutno-estetski glasbi, ki obstoja brez kakšne literarne ali predstavnice vsebine, toda velik del nje je tak, da tudi vzbuja čuvstva, občutja, predstave in celo miselne refleksije. Chopinovicim, Straussovovicim, Debussyjevim itd. skladbam nihče ne bo rekel, da so samo zvoneče forme, ampak da so visokopoetične umetnine. Tudi o Bachovih skladbah ni mogoče reči, da so le kontrapunktične naloge in že marsikdo je občudoval njih vzvišeno, religiozno meditativno čuvstvo in Beethovnovim simfonijam, zlasti Deveti, so že hoteli pripisati tekst iz — Fausta!

Čisto gotovo je pri tem, da izvenestetska vsebina instrumentalne glasbe še daleč ni tako hitro, logično ali natančno določljiva

kakor često v vokalni glasbi. Včasih je tudi vaje nemu sploh težko izrazljiva s pojmi in besedami, vedno pa je določljiva le v nekem več ali manj širokem, precej splošnem idejnem ali čustvenem krogu. Res je sicer, da v programski muziki n. pr. lahko govorimo o občutju »večera na gorah«, celo o »stopinjah v snegu« ali o »pogreznjeni katedrali« (Debussy), o »šalah Eulenspiegla«, toda nikakor ne vemo, kakšne gore so to, ali ledene ali so zeleni holmi, za katere Eulenspieglove šale gre in tako je občutje le zelo splošno. Tako splošno, da bi, če ne bi bilo programskega motta, mogli govoriti le o »mirno lirični« ali »humorno igrivi« itd. vsebini, ki je zvezana z zelo rahlo in nejasno predstavo, ki je plod poslušalčeve fantazije in pri dveh ni enaka. Najčešče govorimo v okviru absolutne muzike o »resnem«, »liričnem«, »fantastičnem«, »humornem«, meditativnem«, »razigranem«, »favstično se borečem«, baladnem, erotičnem, melanholičnem učinku itd. Često se vsebina skladbe objektivno ne da niti toliko določno opredeliti glede vsebine, in takrat govorimo o mirnem andante, živahno razgibanem allegrettu, o strastnem zagonu presta, o pestrem koloritu, burni ritmiki, dramatikki, patosu, groteski, sanjavi, melodioznem itd.

Baš v tej širokosti mej občutja in refleksije tiči nemara neka svojevrstna privlačnost te glasbe, ki živahno zaposli poslušalčevo fantazijo in mišljenje ter čustvovanje z razbiranjem vsebinskega »zmysla« iz celote skladbe. Ono vsebinsko zrno pa, ki ga je skladatelj ob rojevanju dela zaklenil v formo, se ne da niti logično niti čustveno

točno dojeti (subjektivizem) in ga »razume« pač vsak po svoje, pač po svojem okusu, izkušnjah, razpoloženju itd.

V nastopnem naj nanizam nekaj primerov vsebinskih tipov čisto instrumentalne glasbe. Najprej hočem obravnavati najlažje razrešljive instrumentalne odlomke iz skladb, ki so sicer opremljene s tekstom, potem programsko glasbo in na to absolutno instrumentalno glasbo naturalizma in realizma.

Instrumentalni vložki v naturalističnem kontekstu

Primeroma lahko je včasih razumeti instrumentalne vložke v operi ali vokalni, pa spremljani glasbi. Ti so vsebinsko še vedno v zvezi s pravkar prekinjenim tekstom ali pa so sicer iz položaja igralcev na odru ali scenerije razumljivi in večjidel slikajo predstave ali pa čuvstva. Ti vložki so v kontekstu razmeroma prav lahko umljivi.

Tako razumeš v Straussovi Salomi orkestrski intermezzo psihološke vsebine, ko Saloma trepetaje zre v globino ječe in prisluškuje, kdaj bo jeknil meč in bo padla ljuba ji Johanaanova glava in si tolmačiš intermezzo pred zadnjim dejanjem Madame Butterfly (Puccini) nujno kot »ljubezensko hrepenenje in pričakovanje«. Podobno boš v operi Boris Godunov razumel naslednji ponavljajoči se motiv, s katerim zaključi orkester sceno, ko se Boris zgrudi pod težo strahotno grižočo vesti radi umora otrok:



(Musorgski, Boris Godunov.)

Ona disonantna, z narazen razrivajoče peljana melodika se občuti, večkrat ponavljana, kot strašne kače, ki se strupeno gnetejo v srečo in razrivajo možgane. Nastopno vibriranje in lahno melodiko v *pp* boš razumel v zvezi s scenerijo, ki kaže park sandomirske graščine z vodometom v mesečini pred ljubavno sceno lažnega Dimitrija in Marine kot erotsko razpoloženje mesečne noči:



(Musorgski, Boris Godunov.)

Ob nastopnem koščku iz začetka Wagnerjevega Holandca boš dalje razumel spricho tega, kar na odru vidiš, »slikanje« nevihte na morju in preplašeni galebji krič (primeri veter v crescendo

in decrescendu kromatičnega toka in »galebe« s kratkim motivom zgoraj!):

The first musical system shows a piano accompaniment in 6/4 time. The bass line features a chromatic descending sequence of chords: F#4, E4, D#4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C#1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C#0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C#-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C#-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C#-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C#-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C#-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C#-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C#-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C#-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C#-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C#-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C#-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C#-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C#-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C#-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C#-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C#-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C#-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C#-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C#-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C#-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C#-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C#-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C#-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C#-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C#-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C#-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C#-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C#-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C#-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C#-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C#-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C#-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C#-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C#-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C#-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C#-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C#-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C#-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C#-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C#-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C#-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C#-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C#-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C#-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C#-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C#-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C#-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C#-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C#-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C#-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C#-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C#-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C#-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C#-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C#-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C#-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C#-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C#-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C#-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C#-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C#-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C#-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C#-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C#-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C#-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C#-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C#-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C#-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C#-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C#-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C#-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C#-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C#-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C#-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C#-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C#-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C#-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C#-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C#-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C#-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C#-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C#-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C#-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C#-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C#-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C#-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C#-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C#-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C#-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C#-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C#-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C#-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C#-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C#-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C#-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C#-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C#-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C#-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C#-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C#-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C#-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C#-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C#-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C#-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C#-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C#-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C#-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C#-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C#-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C#-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C#-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C#-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C#-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C#-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C#-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C#-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C#-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C#-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C#-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C#-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C#-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C#-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C#-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C#-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C#-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C#-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C#-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C#-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C#-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C#-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C#-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C#-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C#-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C#-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C#-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C#-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C#-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C#-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C#-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C#-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C#-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C#-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C#-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C#-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C#-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C#-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C#-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C#-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C#-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C#-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C#-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C#-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C#-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C#-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C#-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C#-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C#-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C#-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C#-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C#-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C#-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C#-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C#-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C#-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C#-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C#-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C#-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C#-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C#-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C#-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C#-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C#-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C#-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C#-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C#-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C#-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C#-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C#-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C#-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C#-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C#-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C#-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C#-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C#-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C#-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C#-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C#-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C#-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C#-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C#-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C#-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C#-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C#-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C#-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C#-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C#-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C#-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C#-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C#-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C#-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C#-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C#-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C#-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C#-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C#-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C#-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C#-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C#-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C#-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C#-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C#-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C#-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C#-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C#-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C#-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C#-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C#-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C#-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C#-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C#-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C#-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C#-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C#-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C#-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C#-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C#-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C#-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C#-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C#-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C#-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C#-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C#-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C#-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C#-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C#-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C#-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C#-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C#-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C#-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C#-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C#-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C#-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C#-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C#-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C#-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C#-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C#-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C#-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C#-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C#-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C#-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C#-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C#-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C#-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C#-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C#-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C#-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C#-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C#-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C#-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C#-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C#-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C#-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C#-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C#-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C#-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C#-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C#-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C#-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C#-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C#-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C#-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C#-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C#-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C#-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C#-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C#-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C#-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C#-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C#-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C#-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C#-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C#-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C#-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C#-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C#-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C#-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C#-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C#-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C#-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C#-291, B-292, A-292, G-292, F#-292,

smatral, če si sledil tekstu, piccolovo nenadno figuro, ki se *ff* in v dvaintridesetinkah požene navzgor, za šumeče trganje tkanin in svečeniške obleke!

Še bolj abstraktne stvari se dajo na ta način glasbeno izraziti. Tako boš v isti skladbi razumel čisto klavirski vložek po besedah »Den Wein, den man mit Augen trinkt, giesst nachts der Mond in Wogen nieder«:



(Schönberg, Pierrot lunaire, Mondestrunken.)

Nujno ga boš občutil kot valovanje mesečine na zemljo, in če imaš bogato fantazijo, boš čutil še kaj več, recimo neko opojno melanholijo mesečne noči itd. Ni je skoraj ne abstraktne, ne konkretne stvari, ki bi ti je glasbenik na ta način ne mogel pričarati v fantazijo s primeroma enostavnimi sredstvi, ki včasih nikakor niso »posne-manje objektivne narave«, nego povsem fantazija, sugestivno posredovane predstave v območju naturalizma. Takih primerov bi iz operne in instrumentalno spremljane glasbe lahko naštel še na stotine. V to vrsto spadajo nekako tudi vo-

dilni operni motivi, ki se dado često razumski izločiti iz glasbenega telesa in fiksirati po svoji simboliki (prokletstvo, smrt, domotožje itd.).

Instrumentalna glasba naturalizma programskega značaja

Od opisane glasbe pa do prave programske glasbe prav za prav ni nobenega skoka. Programska glasba pravimo čisto instrumentalnim skladbam, ki so opremljene z mottom, vsebino določujočim naslovom, ki poslušalcu kaže pot asociacij in čuvstev, kar naj pokažem na praktičnem primeru. P. I. Čajkovskij je zložil »Uverturo I. 1812.«. V njej tematično obravnava začetkoma melodični material francoske marseljeze, ki se bohotno razkošateva v orkestru, dokler ne nastopi protitema v obliki ruske carske himne. Oba se zapleteta v tematičen konflikt (spojina — kozaki in Napoleonova armada) ob živahnem delu malih bobnov in trompet (naturalna asociacija — vojna!), v katerem končno zmaga (*ff* — spojina!) ruska himna, ki za konec zatriumfira ob spremstvu kovinskih tolkal (naturalna asociacija — slovesno zvonjenje zmagi).

Človek, ki ima količkaj fantazije, si ob tej muziki lahko naslika vse mogoče bojne položaje, vendar te predstave niso več tako določne, da bi jih dva človeka ne mogla imeti ob isti muziki različnih, kar kaže na močan individualističen element skladbenega izraza. Za primer naj slede tale fragmenta iz Debussyja:

Modérément animé.

The musical score consists of three systems. The first system is a grand staff with a treble and bass clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef is marked *mp* (mezzo-piano) and consists of eighth-note pairs. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the piece, marked *pp* (pianissimo), with a similar eighth-note melody in the treble and accompaniment in the bass. The third system shows a continuation of the eighth-note melody in the treble clef.

Dokler ti ne povem iz programskega naslova skladbe, kaj ti kosi »pomenijo«, ne boš »videl« spričo teh enostavnih ritmičnih motivov — p l e s a s n e ž i n k (»The snow is dancing« iz klavirske suite »Childrens Corner«), potem boš pa takoj zapadel »prevari« in fantazija bo živahno zaposlena s predstavami redkega, pozneje gostejšega in bolj zmešanega padanja (staccato) belih kosmičev, občutil boš celo občutje sivega zimskega dne in se otroško radoval prvega snega.

Kako zelo so te glasbene občutenjske, naturalistične asociacije vsebinsko odvisne od programske naslovnne sugestije, naj pokažem v nastopnem primeru. Primeri na oko prvi primer Debussyjevih snežink s spodnjim primerom iz Musorgskega. Tupatam formalno ista psevdomelodika, v resnici akordika zgoraj, tupa-tam ista akordična spremljava spodaj, isti ritem in takt, skoraj isti tempo, in vendar pri Musorgskem še daleč ne gre za snežinke, nego so to slavnostni zvonovi katedrale Uspenskega ob izvolitvi Borisa za carja! Bistvena razlika je le v barvi glasov spodnjih akordov (instrumentalna barva), ki jih v prvem primeru izvajajo godala, v drugem pa kovinska (bronasta) tolkala:

$\text{♩} = 92$

p

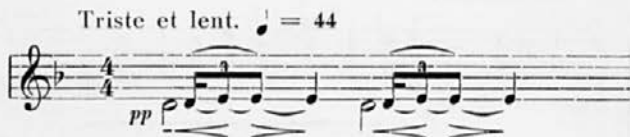
8va

f

8va

(Musorgski, Boris Godunov.)

Slikati se da na ta način tudi skoraj vse na svetu; z naslovom je sugestivno dana predstava in še tako nepomembna melodična, ritmična, harmonična figura ti to predstavo oživi in »stavi pred oči v tako presenetljivo verni obliki, kakor bi to moglo le slikarstvo« — v resnici pa te glasbene figure na sebi le niso nikako »posnemanje«, nego neke vrste »asociacije per analogiam«. Tako ni težko izraziti »potoček« (Grieg) ali »Vltavo« (Smetana) s par zapletajočimi se linijami, ki »žuborijo« z višine dinamično naraščajoč v »globino« (čedalje večji potok, reka), baš tako je s »Čebelami« (Schubert), »Mlatiči«, »Metuljem« (Grieg), »Strahom« (Schumann, Grieg), »Ptički«; toda to so navadne stvari. Bolj komplicirana je — postavim muzikalično posredovana — predstava otožne snežne krajine (paysage triste et glacé) v Debussyjevih »Stopnjah v snegu« (primeri v ostinatni, otožni monotoniji izredno počasno, venomer ponavljan molov motiv »stopnje«, ki je osnova občutju v skladbi):



(Cl. Debussy, Les Préludes.)

Primeri dalje pravljico »La Cathédrale engloutie«, ki se vsakih sedem let pokaže z morske globine na površje (»globino« slika silovita višinska

razlika prvega akorda, potem sledi »plutje na površino«:

Profondement calme.

pp

Dans une brume
(doucement sonore)

pp

2.
8va

2.
8va (Cl. Debussy, Les Préludes.)

Dalje sledi nemara oživetje potopljene cerkve, iz katere zabuči končno slovesen orgelski plenu z ležečimi »pedali«:

Sonore sans dureté.

ff

2.
8va

2.
8va bassa (Cl. Debussy, Les Préludes.)

Primeri dalje ples palčka, »La danse de Puck« (Cl. Debussy, Les Préludes) s humorno razigranim tematom ljubko ritmičnega in groteskno melodičnega značaja:

Capricieuse et léger. ♩ = 138

ki kmalu postane v plesu divje razposajen in objesten:

dokler ga ne preplaši disonantni, groteskni »bav-bav«:

A musical score for piano in 2/4 time, featuring a dissonant and grotesque melody. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of several notes, some with slurs and accents, and a final note with a fermata. The bass clef part features a series of chords, some with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking, and a final chord with a fermata.

da mora v divjem begu šiniti v skrivališče:

A musical score for piano in 2/4 time, featuring a rapid and evanescent melody. The score is written on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is marked '8va' (octave) and 'Rapide et fuyant!' (Rapid and evanescent!). The bass clef part features a series of chords, some with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking, and a final chord with a fermata.

Take in podobne predstave vzbuja programska muzika. Naj omenim še, da smatramo skoraj konvencionalno neke le prepresenetljive kontraste, kakor baš koncem tega bega, gornji *g* in spodnji

končni *es*, med katerima je spacij kar šestih oktav, za h u m o r n o - groteskne. Za takšne imamo tudi neke presenetljive melodične domisleke, kakor postavim tema iz Straussovih »Till Eulenspiegels lustige Streiche«:

Gemächlich.



ali posebno v humorni skrajšavi:

Sehr lebhaft.



ali humorne ritmične domisleke (primeri učinek sinkop in nepričakovan *sff* konca, kjer bi pričakoval *p*):

Allegro giusto.



(Cl. Debussy, Golliwog's cak walk.)

ali smešne kontraste, če sledi izredno hitra menjava, recimo tragičnega in veselega, patetičnega in lahkega vsebinskega značaja, ali sicer, če gre za karikiranje:



(Puccini, Gianni Schicchi.)

Tu orkester (disonance, »nahodna« barva sordiniranih violin) oponaša skozi nos govorečega starega notarja Spinelocchia, ki ga druge osebe »vlečejo«. Primeri tudi humorno hitro figuro basa v koncu, humorno z ozirom na sicer počasno akordično situacijo.

Pa tudi resna, lirična, dramatična, refleksivna temata se dajo programski učinkovito obravnavati, kakor kažejo naslovi: Leonora, Egmont, Coriolan (Beethoven), Tod und Verklärung (Strauß), Ma vlast (Smetana) itd.

V takšni naturalistični programski glasbi igra veliko vlogo, kakor sem pokazal, barva instrumentalnega zvoka. Lirična temata dobivajo človeškemu glasu podobni zvoki cello, »eterično« zvene v visokih legah violine, »gravitetično« basi, ob trompeti ali marševem ritmu misliš na vojake, ob polki na svatbo, činele in kovinska tolkala dajo zvonove, klarinet da dojem pastirske idile v naravi, počasen maršev ritem z otožno molovo melodiko da misliti na žalni sprevod in smrt, gori sem že pokazal piš vetra v crescendo hromatičnih tokov, ob crescendo pavkinega ropota si predstavljamo grom in bomo vsak rezki udarec ob činelo nato imeli za blisk in strelo.

(sbova)

Čisti, objektivni naturalizem v zmyslu posnemanja naravnih pojavov ima v muziki primeroma ozko polje. Primeri slavca a), kukavico b) in prepelico c) v Beethovnovi IV. simfoniji:

Andante molto moto.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G major (one sharp) and 2/8 time. It contains a melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The bottom staff is empty. The tempo marking 'Andante molto moto.' is written above the staves.

The image shows two musical staves from Beethoven's VI. symphony. The top staff, labeled 'c)', features a melodic line in the right hand with eighth notes and a trill. The bottom staff, labeled 'b)', shows a bass line with chords and a trill. Both staves are in B-flat major and 3/4 time.

(Beethoven, VI. simfonija.)

V glavnem gre torej v programski instrumentalni glasbi za vzbujanje naturalističnih predstav s pomočjo nakazanega naslova ali siceršnjih okolnosti, pri čemer ločimo objektivno posnemanje narave (objektivni naturalizem) in subjektivna, prevarna, tudi simbolistična sredstva v svrhu dosege takšne sugestije (subjektivni naturalizem glasbene »prevare«, primeri »optično prevaro« perspektive ali impresionizma v slikarstvu!). V prvem primeru uživaš ob doživljanju čistega umetnostnega posnemanja narave na sebi, v drugem gre za čuvstveno občutje ob predstavi iz narave, ter za gotovo originalnost občutja, s katero ti skladatelj vsili svoje lastno občutevanje pred-

meta (subjektivni individualizem). Vsa programska glasba je izrazito naturalističnega značaja.

Instrumentalna absolutna glasba, realistični naturalizem

Absolutna glasba pravimo takšni čisto instrumentalni glasbi, kateri manjka v nasprotju s programsko vsako vsebinsko določilo, ki ga programska glasba nudi v naslovu. Gre za razne oblikovne in druge oznake, kakor: simfonija, fuga, trio, koncert, allegro, passacaglia, valček, sara-banda, sonata, preludij, kvartet, presto, variacije, adagio, rigaudon itd.

Po vsebini bi ločil v bistvu tri vrste absolutne instrumentalne glasbe: — Na eni strani je mogoče, da imamo opraviti z vprav programsko tonsko slikarjijo in naturalističnim asociativnim občutjem, le da z naslovom vsebina ni tako objektivirana, ampak dopušča vse vrste individualnega tolmačenja. — Na drugi strani je mogoče, da gre za »idejno« glasbo, to je, da gre za zmes spojinskih občutij, ki v celotnem zmislu na dramski način skrivajo v sebi poetično idejo. Tedaj govorimo o nekem prehodnem stadiju med realizmom in naturalizmom. — Na tretji strani pa je mogoče, da gre za tako zvano »čisto« glasbo, za nekakšno »ornamentiko« za uho, za zgolj invenciozno igro z glasbenimi formami, ki so kot čisto estetski tvor same sebi namen in ne moremo govoriti o kakih občutjih, čuvstvih, še najmanj pa o poetičnih idejah.

Gori sem že omenil, da je objektivno določljiva le vsebina čiste muzike. Ta vsebina je samo to, kar od skladbe čuješ, to je, za toni se ne skriva nikaka »ideja«, vsa vsebina je le forma. Pri prvih dveh tipih absolutne glasbe pa najbridkeje občutimo silno subjektiviteto izraza glasbene umetnosti. Posebno v spojinski glasbi si do vsebine ne moremo pomagati z naturalističnimi asociacijami, še manj jo razumeti kot ornamentiko, čisto formo, kar ni. Avtorju so bila temata, s katerimi je gradil svojo skladbo, simboli gotovih, zanj čisto določnih idej, za nas pa ne obstoja noben pravi ključ v to subjektivistično glasbo. Ključ je avtor najčese, kakor sem že rekel, odnesel s seboj v grob in smo navezani na tolmačenja, ki izvirajo iz našega individualnega, negotovega »dozdevanja« in na sklepanje iz istotako negotovega poznanja avtorjeve psihe.

Naj najprej obravnavam absolutno glasbo realistične smeri na primerih iz del tipičnega predstavnika te struje, Beethovena.

Med najbolj popularna Beethovenova dela štejemo leta 1799. nastalo klavirsko sonato v C-molu, imenovano »patetično«. Prvi Grave ima tema:

Grave (♩ = 60)

The image shows a musical score for the first Grave movement of Beethoven's Sonata in C minor, Op. 10, No. 1. The score is in C minor, common time (C), and marked 'fp' (fortissimo piano). It shows the first few measures of the piece, with a heavy, somber atmosphere.

Vrhinja linija, ki je merodajna, predstavlja rahel dvig iz žalobnega molovega akorda na terco, ritmični zadržki in končni razvozlaj v G-položaj napravljajo vtis napol govornega vprašanja ali nujne prošnje, ki je prišla iz trpečega srca (mol). Ta tema se štirikrat ponovi, vedno na višji stopnji — nastalo je stopnjevanje osnovne misli — iz tožne prošnje nastaja burno zahtevanje, ki dobi na višku močan poudarek vprašanja s *sf*, nakar se razkolje in v vrtoglavi pasaži, kakor v obupu, trešči v nižino. Takoj nato se tema zopet ponovi, toda sedaj z oktavno podvojeno melodijo. Sedaj šele pride odgovor. V gromkem, presenetljivem *ff*, ki preseka dosedanje *p*-občutje, se oglasi protitema:



ubran v istem, zadrževanem ritmičnem jeziku, ki pa je v *ff* dobil izraz nečesa brutalnega, surovega. Težišče ima v temnem basu, ki je po melodičnem padu pravo nasprotje glavnemu tematu, »prošnji«, glasi se kakor energičen, teman »Nikoli!«. Iznova se oglasi tema v *p*, ta pot dobi dinamičen crescendo in iznova se ponovi dialog obeh tematov, nakar pride višek: glavni tema se zažene v treh skokih v silno višino, se medtem, kakor brez sape,

skrajša in trešči v izredno dolgem kromatičnem toku navzdol, v konec uvoda, ki je harmonski neodločen položaj. Za tem prevarnim koncem mora nastopiti nekaj novega. — In res, začne se jedro stavka, *Allegro di molto e con brio*, z značajem presta, ki prinese tema:

Allegro di molto e con brio (♩ = 144)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system consists of a treble clef staff with a crescendo (*cresc.*) dynamic marking and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

Ta skokoviti dvig v oktavo in zalet še dalje, na višek še druge oktave, ta staccato, sinkopski značaj osrednje cezure v *C*, ta burni dvig, ki se na višku v težki, šumeči akordiki in v crescendu spusti navzdol, je koleričen izraz volje, kljubovati usodi — to ni več »prošnja«, to je volja, »seči levu v žrelo« (kakor tolmači ta tema F. Volbach, *Die Klavierson. Beeth. Köln, 1919*), in sedaj se začne

»titanski boj Prometeja, ki hoče streti verige, ki ga priklepajo k lastni človečanskosti« (Volbach). Tema grmi dalje, ponavljajoč se nad ležečim C, ki neprestano brni s svojim vibratom: preko ključbovalno si sinkopiranega mesta se zaletava dalje v višino, dokler ne modulira v stranski stavek v es-molu, ki obravnava tale dialog: basa in soprana:

The musical score is written for voice and piano. It is in 2/4 time and B-flat major. The first system shows the vocal line (soprano and bass) and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'p' and 'pp' markings and the piano accompaniment.

Sledi kratak medstavek s čudovito gradacijo v trdem, svetlem duru:

The musical score is written for piano. It is in 2/4 time and C major. The first system shows the piano accompaniment with a 'cresc.' marking. The second system continues the piano accompaniment.



ki se ponovi in vodi v codo z valovito tekočim motivom osmink, ki zopet uvede glavni Allegrov tema, čigar akordika v drugem delu izzveni v preverjen konec s fermato, na kateri se boj ustavi.

Tedaj se nepričakovano pojavi zopet tema Grave-začetka in tvori liričen intermezzo sredi besnega boja Allegra.

V izvedbi (Durchführung) zopet nastopi Allegrov glavni tema, ki mu odgovori preoblikovani tema Grave:



do nastopa basovih solov, ki se koprnceč poganjajo v nedosežne višine:



Odgovori jim temno mrmrajoče mesto:



kateremu se zoperstavi glavni tema Allegro, ki dobi na višku razburjen trilček. Epizoda se še ponovi, vodi pa s tekočo pasažo v zadnji del stavka, v reprizo, ki sliči prvemu delu Allegra. Pred koncem še enkrat, zadnjič nastopi tema iz Grave, ki se v tragičnem razblinjenju razgubi v nič, da zatriumfira Allegrov tema, ki v koncu patetično triumfirajoč zmaga.

Jasno je, da v tej skladbi ne gre za kako ušesu prijetno igralkanje s formami in ornamentiko. Čutni efekt te glasbe je majhen: gre za jezik, ki ga govori s toni ideja in ta hoče izraza in karakterizacije in prodora na najkrajši in najpregnantnejši način. Gre za razvoj poetično-idejnega domisleka, to čutimo, vendar ne vemo točno povedati, kako je ideji ime. Navezani smo na sklepe iz poznanja avtorjeve notranjosti in imamo Beethovena za reflektivnega pesnika romantičnega svetobolja, za Prometeja, ki se bori s svojim človeštvom, ker hoče biti enak Bogu, ker ga polni nezlomljiva volja — toda v tem boju ga slabi bridka zavest, da je le posoda ila in da niti z božansko voljo ne otrese raz sebe svoje usode — biti črv.

Ali je pa baš to izraženo v tej skladbi? Kdo ve? Večina Beethovenovih poznavavcev in raziskovavcev trdi to. Fiksnega oprijema za to nimamo nobenega: navezani smo le na svojo subjektivno intuicijo in na malo podatkov o Beethovenovem duhovnem značaju. Ljudje brez neke duševne globine, brez »fantazije« in zmisla in čuta nemara ob tej skladbi ne čutijo ničesar, le toni, linije in akordi jim migljajo okrog ušes, in bodo rekli, da taka glasba ni »zabavna« kakor je kak fokstrot. Jasno je, da brez priprav ne prodereš v to glasbo. Treba je pred koncerti studirati partiture in analizirati tematično gradbo skladb, to je edina pot, ki sploh kam vede, dasi je uspeh vedno le zelo splošno dognanje, v našem primeru govorimo o tragičnem svetobolju in ne vemo, kaj točno »pomeni« Allegro, kaj tema Grave, le čutimo to lahko.

Že gori neke sem dejal, da je ob subjektivistični glasbi vsak po svoje srečen in zadoščen, ko si jo tolmači po svojem naturelu in svojih izkušnjah. Za ljudi manjše intuitivnosti je često dobro, da se poslužijo komentarjev priznanih komentatorjev. Wagner je n. pr. z verzi iz Fausta pojasnil Deveto, trdijo n. pr., da »slika« Tretja Napoleoneve zmage in konec heroja, da gre v zadnjem stavku Pete za mrtvaški ples v podzemlju itd. Takšne razlage so sila riskantne z objektivnega in znanstvenega stališča. Imajo pa, dasi so morda napačne, za neki del publike to dobro lastnost, da marsikomu napravijo skladbo sploh užitno.

Vsekakor pa tiči dobršen del učinka teh skladb v tem, da nam živahno zaposle in napno domiš-

ljijo in fantazijo in nemara so ravno zato tako privlačne, ker jim ne moremo na dno...

Če bi hotel torej dati nekak ključ do vsebine realistične absolutne muzike, bi rekel, da je treba razumeti te vrste glasbo približno tako kakor dramo. V prvem delu je skladatelj navadno v tako zvani »ekspoziciji« nanizal glavni tematski material, tega v nadaljnjem razvija, spravlja temata v konflikte v »izvedbi« in končno rešuje te konflikte, ali pa jih pušča neodločene. V glavnem gre za nizanje občutij spojinskega značaja, ki so objektivno nedoločljiva po svojem pomen-skem jedru, ki pa jih poslušalčev subjekt po svoje razvozlja in po svoje — toda vendar — tolmači in uživa. Neki migljaj k pravilnemu sklepanju na osnovno poetično idejo, ki narekuje gibanje in zgradbo take skladbe, je dan v poznanju avtorjeve notranje osebnosti, oziroma v poznanju avtorjevega položaja ob rojstvu skladbe, v ostalem smo navezani na svoj instinkt in lastno fantazijo.

Naj vse to pokažem še na par primerih iz Beethovena.

Leta 1804 je nastala Beethovenova Tretja simfonija, imenovana Eroica. Zgodovina nas pouči, da je avtor tej skladbi dal najprej programski napis »Bonaparte«. Ko pa si je konzul nadel na glavo cesarsko krono, je Beethoven, navdušen republikanec, v jezi pretrgal naslovno stran z napisom Bonaparte in posvetil delo splošnemu »spominu junaka«. Sedaj tolmačijo prvi stavek kot boje in zmage božanskega junaka, ki ga povsod zasleduje tragika, drugi stavek kot žalne



svečanosti za junakom, ki ga je strla smrt, tretji stavek. Scherzo, pa baje slika vrvenje v vojaškem taboru. Takšne razlage nikakor ne škodujejo, če so pa edino prave, pa ni dokazano.

Glavni tema prvega stavka:



je skoraj gotovo nositelj simbola heroja silne moči in božanske volje, je ideal Beethovenov; sinkopirana temata, ki često zazvene v disonancah, imajo za »bojna« temata. Heroja spremljajo za petami tragična temata — značilno za Beethovenovo osebno pojmovanje herojskega je zopet ono svetobolje — ki so elegična primes herojstvu. Ali je to sočutje nad ranami, ki jih junak zadaja na poti k cilju, ali je to tragična gloriola, ki obdaja velike smrtnike, ki so tudi lutke usode, ki jo Beethoven malo poganski pojmuje? Gotovo je, da že glavni tema v ekspoziciji veže tragični tema:



da je drugi tragični tema:



središče stavka, ki obenem s tretjo žalno epizodo (a) in tematom, ki je kakor »neodločnost« (b):



spremlja vse boje, zmage in triumfe glavnega junaka. To je tematično bistvo, so glavni gradbeni členi prvega stavka. Drugi, Marcia funebre, obravnava med drugim glavni tema:

Adagio assai.



žalne pogrebne koračnice — tudi heroj mora skloniti glavo pred usodo! Tretji stavek je po značaju Scherzo in kontrast prejšnjemu s svojim $\frac{3}{4}$ ritmom, baš tako je Finale lažje vrste zaklju-

ček: razlagavci vidijo v njem vrvenje vojakov v taboru in vrnitev vojske domov...

Peta simfonija je zgrajena na temelju glavnemu tematu:

Allegro con brio (♩ = 108)



za katerega simbolni pomen slučajno vemo iz ust avtorja. (»So klopft das Schicksal an die Pforte des Lebens.«) Protitemata:



a)



b)



c)

dihajo morda žalost, upor, bojazen, glavni tema jih prevpija — to je himna usodni temni sili, ki prekrižuje človeški volji pota, krohotajoč se njeni slabotnosti ali kaj podobnega.

Najslavnejše Beethovnovno delo, Deveto, je Wagner takole razložil. Začetno občutje:

Allegro, ma non tanto troppo, un poco maestoso ($\text{♩} = 88$)



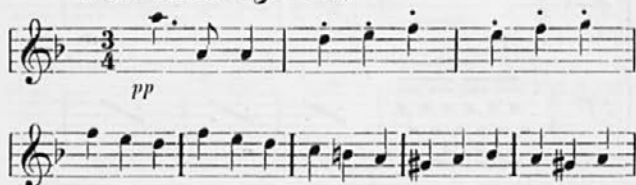
ki mu daje značaj vibrato basa v praznem kvintnem sozvoju in ki mu je melodika monotono padanje kvintnega motiva, tolmači Wagner kot slikanje skrivnostno snujoče večne praznote, ki je noben svetel žarek ne prodre (drugi trdijo, da gre za Beethovnovno gluho). To občutje nenadoma prekine *ff* prvega in glavnega protitemata:



Po Wagnerju pomeni ta plemenito kljubovalnost, ki se bojuje s temnimi močmi, ki človeku ne puste sreče in popolnosti na zemlji. Komplicirana

tematika prvega stavka je zopet pesem svetobolja v Beethovnovem zmislu. Drugi stavek, *Molto vivace*, ima značaj Scherza in obravnava ritmičen motiv:

Molto vivace (♩ = 116)



ki se fugira, kontrapunktira, pestro harmonski preoblači in preoblikuje s svojim ekstatičnim, čutnim ritmom. To je bakhanaličen ples, svetna pijanost, ki jo Wagner tolmači iz Fausta: »Von Freude sei nicht mehr die Rede. Dem T a u m e l weih' ich mich, dem schmerzlichen Genuß!« Kakor da je boj prvega stavka, ki je končal s kljubujočim tematom, pognal Jaz v obup, da poslej išče pozabe v čutni slasti. Tretji stavek, *Adagio*, začne s tematom:

Adagio molto e cantabile (♩ = 60)

Wagner govori o pomirjenju od obupa, o mehki tolažbi, ki jo daje človeku nebeška narava. Zadnji stavek pa je po svojem pletivu sklep in razvozljaj in rešitev, dosežena na čudovito jasen način. Skladatelj je za najvišjem, kar je hotel izraziti, zmanjkalo tonov: poslužil se je najprej malone govorečega recitativa in nato besede. Kaj pomeni začetni recitativ basov:

Presto (♩. = 96)



nas pouči nekoliko dalje beseda, podložena pod isti recitativ: »O Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!« Sledi koj tema prvega stavka, ona brezmejna »praznota«. Takoj ji seže recitativ v besedo, kar naj pomeni: »Nicht diese Töne!« Sledi tema Scherza, bakanale. Zopet recitativ »Nicht diese Töne!« Sledi tema Adagia. Zopet klic recitativa: Tudi to ne! Kaj pa potem? Potem pride beseda, orjaški zbor: »Freude, schöner Götterfunken! Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuß der ganzen Welt! Überm Sternenzelt, Brüder, muß ein lieber Vater wohnen. Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt!«

Jaz se je rešil svoje človeškosti in temne usode in odkril Očeta nad zvezdami!

Opera je tvor, v katerem sodelujejo vse umetnostne panoge; stilno se giblje v krogu realizma ali naturalizma. Opera v stilu idealističnega realizma je neke vrste oratorij, ima povdar v vokalnem, izražajočem petju, orkestrska spremljava je skromna in stopa po pomenu v ozadje in porablja motive petja ali pa spremlja v enoglasju ali z basso continuo. V bolj naturalističnem realizmu dobi orkester močnejšo veljavo, bodisi kot harmonična spremljava, bodisi kot ilustrativen faktor, v naturalizmu pa orkester odločno nadvladuje pevce po pomenu.

Dramatsko-tematični princip, ki sem ga skušal ilustrirati na primerih absolutne, k realizmu nagnjene naturalistične glasbe, je tudi gradbeni princip romantične opere. Opera od Wagnerja do Stravinskega ni nič drugega kakor s petjem opremljena simfonija, kjer se prava drama razvija v orkestru, ki obravnava tematične konflikte. Pevci-igravci na odru spremljajo temata v orkestru. V tako zvani »veristični« operi ima vsak igravec več svojih »vodilnih motivov«, n. pr. v Puccinijevi Toski imamo motiv »zaljubljenega Skarpija«, dalje »grozovitega Skarpija« in »umirajočega Skarpija«. Orkestrski part je pri takšni operi tako prozorno tematično zgrajen na principu vodilnih temat, da bi mogli z zaprtimi očmi povedati, poslušavši orkester, katera oseba je baš nastopila na odru.

Takšne vsebine je absolutna instrumentalna glasba realističnega naturalizma,

Instrumentalna »čista glasba«, čisti senzualizem

»Čista« glasba pravimo navadno taki absolutni instrumentalni glasbi, ki ne vzbuja nobenih občutij, najsibo ilustracij ali spojinsko-čuvstvenih, najmanj pa še kakšnih »idej«. Drastično rečeno je to igra tonskih tvorb v ušesu prijetni, čutno-estetski formi, ki je zgolj in čisto samosvoj, »ušesni«, zgolj muzikalični estetski svet. Taka glasba nima z literaturo, slikarstvom, dramo itd. nobene skupnosti. Vsa njena vsebina je takorekoč obenem njena forma: čutno prijetno gibanje, melodična ali ritmična, pestro harmonična ali kontrapunktična igra, v kakršni se pokažejo skladateljeva invencija, okus in arhitektonsko-kompozitorične vrline.

Pri tej vrsti »čiste« glasbe ni ničesar, kar bi bilo treba »razumeti«, »čutiti«, ker ničesar drugega nima na sebi ne za seboj kakor to, kar ti je prišlo v uho. Primerjal bi jo z ornamentom, arabesko v upodabljaški umetnosti, pri kateri pač nikomur ne pride na misel, da bi iskal čuvstva ali simbola v njej. Te vrste glasba je edina, ki je res dostopna objektivni znanosti, ker je objektivna; racionalistične klešče analize jo zgrabijo vso, dočim popolnoma odpovedo pri iskanju simbolnega pomena najneznatnejšega motiva v realistični, idealistični, z eno besedo, subjektivistični glasbi...

Omenim naj še, da je »čista« glasba »glasba zaradi glasbe«, ki ji ne gre za to, »kaj« pove, nego »kako« zveni, se giblje, torej čisti tip l'art pour

l'art — umetnosti znak zelo čutnega, naturalistično-materialističnega časa.

Pravi značaj čiste glasbe, mislim, kaže zelo dobro forma variacij. Skladatelj izbere ušesu prijeten melodičen ali ritmičen motiv in ga »variira«, to je, ga bodisi kontrapunktično, bodisi harmonski, bodisi oblikovno presnavlja, preoblači, preoblikuje v kompoziciji (»rapsodičnega«) tipa ABCDEF itd. To ni nobeno mehanično delo, ampak zahteva okus, fantazijo in invencijo. Vzemimo za primer Händlovo passacaglio iz suite VII. (g-mol), ki začne s tematom:

Passacaille.



Gre za enostavno čutno prijetno sekvenco ritmično poživiljenega melodičnega »pramotiva« štirih taktov, ki se ponovi. Sledi prva variacija, v kateri se tema skrajša na bistvo, akordično opredeli in spremlja z general-basom, ki ima zopet sekvenčen motiv:



Nato sledi figurirana predelava v monodičnem zmislu in v čisti sekvenci:



V tretji variaciji se glasova zamenjata, v četrti pride nebitvena sprememba; bas jame kontrapunktirati, v peti je tema v triolah figuriran in ima akordično spremljavo, v šesti je akordika v visokih glasovih in so triole v basu, v sedmi se tema preoblikuje v skalo v osminkah s pridržki, v osmem v skale s šestnajstinkami, v devetem se vlogi basa in diskanta menjata, v desetem gre za preoblikovanje:



in tako gre dalje do petnajste variacije. Sekvenca, zdaljšanje, skrajšanje, obrnitev, potovanje skozi razne glasove, oziroma instrumente, harmonična in kontrapunktična pretolmačenja, torej čisto oblikovne, formalne metode so čisti glasbi v krvi.

Nič drugače često ni v raznih cacciah in ricercarih, fugah, plesih, kjer se teme fugirajo, imitirajo, obračajo, kontrapunktirajo, skrajšujejo, zdaljšujejo itd.

I. S. Bach, veliki umetnik fuge, uporablja često temata, ki so, če bi jih raziskoval glede »izraza«, plitev nič:



ali:



ali:



ali:



ali:



Gre za markantne melodične domisleke, ki so izbrani tako, da se dado lepo imitirati in interesantno kontrapunktirati; venomer se pojavljajo v glasbenem telesu v vseh mogočih linearnih položajih in se končno »vtisnejo ušesu«, da ti »ne gredo več iz glave«. Ni pa to nobena matematika, ampak čutna zmožnost motivične invencije, ki je menda nihče ni imel v tako genialni meri kakor ravno Bach. »Kaj« tema izraža ali pomeni, to vprašanje najčešče ne obstoja (dasi je baš pri Bachu nebroj izjem), lahko si ga je skladatelj tudi izposodil; glavno je, »k a k o« ga je obli-

koval! In tu je bil Bach neizčrpljiv; »nicht Bach, sondern Meer, sollte er heißen«, je dejal Beethoven. Nemogoče mi je navesti tu vse možnosti oblikovanja melodičnega materiala v čisti glasbi. Naj opozorim le na to, da je v okviru čiste glasbe ritmična plesna panoga morda še najjačje zastopana. Da pokažem primer iz moderne:

Allegro vivace.

The image shows a musical score for a polka. It is written in D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system has a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper voice is rhythmic and repetitive, while the bass line provides harmonic support with chords and a steady rhythm.

(A. Dvořak, Slovanski plesi, V.)

Gre za polko harmonično-homofono usmerjenega romantičnega ritmika in vendar je to v bistvu ista »čista« glasba kakor zgoraj. Kratek ritmičen motiv se venomer ponavlja, gre dalje, pestro-

koloristično skozi razne tonske načine, dokler ne pride kontrast v čuvstvenem intermezzu:



Prepotuje malone vse harmonske preoblikovalne možnosti in se zopet zamenja z začetnim motivom itd., od hipa do hipa preseneča, prijetno draži in zabava uho.

Glasbeniki nekih zelo naturalistično-čutno usmerjenih dob sploh niti niso veliko dali na originalno iznajdbo melodije, ampak so radi prevzemali melodije drugih avtorjev, da so jih po svoje predelavali in obdelavali, v čemer so pokazali svojo oblikujočo fantazijo. Znano je, da je Bach prevzel dobršen del temotov svojih fug iz repertoarja italijanskih glasbenikov, isto se trdi o Haendlu. — V XVIII. stoletju so slovitim opernim melodijam radi podstavljali religiozen tekst in jih peli v cerkvi: velik del maš iz XV. stoletja je zložen na francosko vojaško melodijo pesmi *L'homme armée* itd. Vsem tem dobam je šlo za duhovito preoblikovanje danega motiva za uho, kar je čisti čutni interes na glasbi kot *l'art pour l'art*. Tako, mislim, obstoja »čista glasba«

tudi na polju vokalne, celo cerkvene glasbe. Če čuješ »kyrie«, čigar tema je povzet iz operne arije ali iz narodne pesmi, plesa, ga čuješ brezdanje sekvencirati, če čuješ Marijino pesem, ki obstoja iz »lepih« modulacij in katere kantilena zgolj zabava uho, pa absolutno ničesar ne »izraža«, če čuješ mašo z instrumentalno spremljavo, v katere »pikantnih« akordih plavaš ves čas, pa pri tem ne misliš na mašo in Boga, ampak zabavaš svoje uho, je to »čista« glasba, znak čutno-mate-realistično usmerjene dobe.

Čistoglasbena opera družī govor ali ritmično deklamacijo s čisto glasbo brez notranje zveze, kvečjemu podpira glasba čuvstvene zunanje kvantitete. Notranje zveze ni, glasba učinkuje zase, drama zase. Kompozicija rapsodična.

Takšna je glasba čistega estetskega senzualizma, ki ima zgolj v materiji glasbe, v svetu čiste zvočnosti svoj pomen — idealistični je ta glasba diametralno nasprotje.

III. Estetska (umetnostna) vsebina glasbe

(Estetski organizem tonskih in predmetnih
podlag)

Že iz drugega poglavja, ki je odkrilo umetnino kot nedeljiv estetski organizem sledi, da je ločevanje predmetne vsebine in forme le teoretskega pomena. Vsebina in forma v umetnini se 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, pa najsi že gre za bolj »formalistično« ali pa za bolj »vsebinsko« glasbo. Ko sem bil doslej prikazal tonski material in vsebino glasbe, naj sedaj pokažem, kaj daje umetnini ono organično enotnost vsebine in forme in s tem posvetim v temelj razumevanja glashbene umetnine.

Umetnostno hotenje in svetovni nazor

Prvo dejanje umetniškega ustvarjanja je vedno neko doživetje, drugo dejanje je realizacija tega umetniškega doživetja v umetnini.

Enotnost daje umetnini torej to doživetje, ki mu glasbenik bodisi zavedno, bodisi instinktivno poišče edino možno formo.

Že tu je treba, da se korenito otresemo predsodkov stare materialistično-pozitivistične šole, ki je hotela razlagati nastanek in formo umetnine iz razlogov, ki ne upoštevajo duševnosti. Mar res orgle silijo orglača k polifoni kompoziciji? Ni res, ker ga prav tako silijo k homofoniji, če ne bolj, in nikakor ni res, da bi bile orgle iznašle mnogoglasje, nego je res le, da je oni, ki je rabil za svoje posebno doživetje mnogoglasne forme, v ta namen iznašel tudi orgle. Tudi monodija ni nastala radi izpopolnitve gosli, nego narobe, in ni res, da bi moderna tehnika izdelave instrumentov povzročila v 19. stoletju silovit razmah instrumentalne glasbe, posebno orkestralne produkcije, ampak je res, da si je umetnostno hotenje, ki je prvotno, izbralo svoje forme in tehnike, v svoj namen iznašlo svoja posebna edino prikladna sredstva. V najnovejšem času so skladatelji skoroda zavržli vse te stare »pridobitve tehnike« in skladajo pretežno vokalno. Vsa zgodovina glasbe nam je dokaz, da je edino merodajno za nastoj forme, stila, tehnike le umetnostno hotenje, kateremu je vsa materialna plat le sredstvo in nič več.

Pokazal sem bil pri razpravljanju o vsebini glasbe dvojje osnovnih in tretje kombinirano umetnostno naziranje in hotenje: idealizem, naturalizem, realizem (psihološki gre le za idealizem ali realizem, umetnostnoznanstvena praksa pa se poslužuje treh oznak), ter njihove mešanice:

pretežno idealistični realizem, pretežno naturalistični realizem itd.

ln sedaj svetovnonazorni temelji. Idealističen imenujemo tisti svetovni nazor, ki je zastremljen v duhovno onostranost v nasprotju z realističnim (naturalističnim, materialističnim), ki ne priznava onostranosti, ampak le materialno, prijemljivo, čutno-empirično vesoljstvo. V umetnostnozgodovinski praksi ločimo še podrobneje in govorimo o idealizmu in njegovem nasprotju, naturalizmu; nazor pa, ki deloma priznava oboje vesoljstev, imenujemo realizem.

Iz teh duševnih tal raste umetnost.

Iz tal vsakega izmed teh svetovnih nazorov raste analogen umetnostni nazor z lastnim estetskim hotenjem. Idealistični umetnostni nazor ima lastno estetiko, po kateri je lepo zgolj ono, kar služi izrazu onostranostne duhovnosti, in grdo vse ono, kar služi zgolj čutnemu vtisu. Po večinomoma le primarnih čutnih vtisih stremi naturalizem, realizem pa hoče ustvarjati obenem vtis in izraz, priznava »dušo in telo«, oblači idejo v čutno obleko in poduhovlja čutni vtis. To je bistvo idealističnega, naturalističnega, realističnega umetnostnega hotenja.

Tako vidimo, da daje umetnostnemu hotenju neko pomembno barvo baš neki izvenestetski faktor — svetovni nazor dobe.

Vsako izmed teh treh umetnostnih hotenj stre-
mi torej k svoji posebni vsebini in s tem tudi
k svoji posebni, adekvatni formi. Idealistična
vsebina se da realizirati samo v taki formi, ki
je zanjo edina pripravna, vsekakor pa idealistič-
na forma ni pripravna za naturalistično ali rea-
listično vsebino in narobe.

O umetnostnem zmislu glasbenih teles in kompozicije

Že sama po sebi imajo glasbena telesa, mono-
fonija, polifonija in homofonija vsako svoj po-
sebni značaj in posebna sredstva, ki jim omogo-
čajo le posebne umetnostne učinke, t. j. jih silijo
biti za podlage le določenim umetnostnim vse-
binam.

Tako je monofonija izmed vseh treh
gotovo tisto glasbeno telo, ki ima najmanjše
možnosti čutnega učinkovanja, ker nima ne sred-
stev za kako prepletanje ne za akordično sprem-
ljavo. Na njeno melodično in ritmično gibanje
smo prav zato neprimerno bolj pozorni kakor
pri ostalih dveh, saj nam pri njej ne razdvaja
pozornosti nobena spremljava. Zato se nam zdi
gibanje v enoglasju radi svoje nagote s silo po-
udarjeno in absolutno izrazito. Poleg tega pa je
monofonično gibanje gotovo tudi prestejše in zato
bogatejše kakor gibanje melodike ostalih dveh
teles, saj v monofoniji ni ne harmonično niti
kontrapunktično — vezano. Po svoji nečutnosti,
a po svoji jasnosti in ekspresivnosti gibanja, je
torej monofonija kakor nalašč pripravna za »iz-

raz« in se tudi skoraj redoma veže s tekstom, ker ni zmožna samostojnega čutnega učinka. Monofonija je izrazito idealistična forma (reducirane primarne podlage) in se tudi redoma veže v abstraktno-idealistično kompozicijo.

Kaj pa polifonija in homofonija?

Polifonija gotovo obdrži nekaj idealistične izrazitosti v gibanju vsakega posameznega glasu, vendar je to gibanje že tudi nazunaj, čutno, koordinativno vezano in zato manj prosto in izrazito, zato pa odškoduje čutno prepletanje. Polifonija je tako po svojem deloma čutnem, deloma izraznem značaju posebno pripravna za realistično umetnost.

Homofonija »izraža«, kolikor moremo o kakem izrazu pri njej govoriti, samo z enim, vodilnim glasom in še ta je čutno vezan v sozvočju harmoničnega akorda, ostali glasovi pa imajo pomen samo kot čutna »dekoracija« vodilnega glasu, spremljava. Homofonija je pretežno čutno učinkujoče glasbeno telo in s tem posebno pripravna za senzualistično naturalistično umetnost.

Po vseh teh spoznanjih moremo sedaj pogledati v osrčje glasbene umetnine, ki je čudovito enoten organizem forme in predmetne vsebine, estetski učinkujoč in lepoto kažoč, sloneč na doživetju pristojnega umetnostnega hotenja, ki ga modifizira izvenestetski faktor pristojnega svetovnega nazora. Vse v umetnini se medseboj družijo v organizem z enotno duhovno osjo, ki vse sestavine družijo v idealno enoto. V določenem smislu (idealizem, realizem, naturalizem) je izbrana

snov, v istem zmislu je snov pojmovana in v analognem zmislu je izbrano in komponirano glasbeno telo.

Umetnostna vsebina idealistične glasbe

Idealist sovraži čutni vtis in hoče doseči idejni izraz na ta način, da zatira v formi čutne elemente in poudarja idejo izražajoča sredstva. Čim čistejše in jačje je idealistično umetnostno hotenje, tem bolj se druži z literaturo, t. j. z nadčutnim, abstraktnim besednim pojmom (idejo), se veže torej na tekst. Že pri izbiri teksta se idealist pokaže kot tak: izbere si ravno idealističen tekst (hagiološke itd. vsebine). Ta tekst potem z glasbenimi sredstvi tolmači in interpretira zopet na poseben, idealističen način: glasbeno poudarja idejno tehtne besede teksta, ki jih bodisi odlikuje z melodičnim, (z interpunkcijsko melizmatiko), ritmičnim, dinamičnim poudarkom itd. Če natanko preiščeš njegov tonski sistem, boš našel, da ima idealistično usmerjen glasbenik čisto svojega, posebnega: vrste tonov njegove skale niso poiskane čutno empirično (z ozirom na to, ali ugajajo ušesom ali ne), nego je ta tonski sistem nadčutne, abstraktne vrste, bodisi z matematično pomočjo ali na ta ali oni način abstraktno-spekulativno ustvarjen! Če zaznavaš njegovo iz tipičnih melodičnih figur sestoječe melodično gibanje in se vprašaš, kakšen motor, kakšno doživetje ga vodi, si moraš odgovoriti, da to gibanje nikakor ne kaže čutnih in prijetnih akor-

dičnih lomitev ali kakršnihkoli linearnih umetnij iz področja čiste glasbe, nego da stremljav vse le k idejni ekspresiji, kateri je žrtvovana celo naravna in osebna značka. Bo li idealist rabil deklamatorni ritem, kakor bi posnemal naravni govor? Nikoli! Ali rabi svoji melodiji čutno prijetnega harmonskega spremljavnega ozadja ali polifonega zapletanja, ki bi vsaj »eno izmed obeh ušes« zase zaposlilo s prijetnostjo, ob kateri bi napol pozabil na duhovno vsebino? Nikoli! Posluži se najmanj čutnega glasbenega telesa, to je monofonije. Ali bo tok svoje melodije vklepal v prijetne taktične »škafle«? Nikoli! Škodovala bi izrazu, ki ne trpi zunanjih, čutnih obročev. Ali bo prijetno preseščal naše čute s kontrasti tempa, dinamike? Idealist pozna eno samo dinamiko, notranjo, in ta nima z ušesno zabavo nobene skupnosti. Tudi tempo in dinamika sta mu le sredstvo izraza, in ker hiter tempo ne dopušča komodnega zaznavanja idejne vsebine, bo rabil počasnega in bo dinamično odlikoval le idejno tehtne besede teksta. Kako bo pa idealist komponiral svojo melodijo, to je, kako bo razvrstil svoje glasbene misli v neko členovito enotnost, glavo, trup, noge? Če pogledamo celokupne umetnine čistega idealističnega stila, vidimo, da stremljavo formalno k popolnoma abstraktni, kolikor mogoče strogo vezani arhitektoniki in to je absolutna, tipična simetrija delov v celoti. Kakor zelo je namreč idealistično usmerjeni skladatelj vezan na svoj tekst, ki skoraj nikoli nima idejnih poudarkov simetrično razvrščenih, tako se vendar

njegovo kompozicionalno hotenje upira naravni neurejenosti in slučajnosti, pa stremi k neki višji, zgolj v idejnem svetu možni, idealni redovitosti. Kakršna je v prvi vrsti najstrožja simetrija kot stalen tip.

Idealistično usmerjeni glasbenik se pretežno nagiblje k vokalnemu izrazu, si izbira idealistične tekste, katere idealistično pojmuje in tako povsem obvezno stremi k monofonemu glasbenemu telesu in strogo simetrično vezani, tipični abstraktni kompoziciji. To je nadčutna, abstraktna forma idejni vsebini, morda čutno »grda«, pa »izrazno« sila učinkovita v svoji enostavni, ekspresivni goloti in neindividualni splošnosti (čim bolj si svečenik ideje, tem bolj sovražiš samosvoje izražanje).

Umetnostna vsebina realistične glasbe

Kaj pa realisti? Ta se v svoji težnji, ki hoče obenem čutnega vtisa in idejnega izraza, lahko izraža v treh stopnjah: ali sta si idealistična in naturalistična plat v njegovi umetnini nekako uravnoveženi, ali pa nagiblje stilna vsebina bolj k enemu ali drugemu polu. Mogoče je, da se izraža celo z monofonim glasbenim telesom, pa vendar ne stremi le h goli idejni izraznosti, nego uvaja zraven tudi čistoglasbene prijetnosti v melodično gibanje: prijetno, a izrazno prazno sekvenco, motivično igrčkanje obrnitve, skrajšave, zdaljšave, morebiti ga celo zavede zlogovni, t. j.

ušesni poudar teksta k deklamatornemu, »naravnemu« ritmu, morebiti celo hoče rahlega asociativnega slikanja naravnih pojavov: vsekakor je prestopil meje čistega idealizma in se nagnil morda v krog idealističnega realizma.

Čim močnejše je čutno estetsko hotenje v duši realistično mislečega glasbenika, tem bolj teži njegovo glasbeno telo k mnogoglasnosti. Morda gre šele za najrahljšo obliko mnogoglasnosti, za prepletanje ene izrazne melodije z drugo, zgolj čutno invencijsko, ki več ali manj čistoglasbeno figurira poleg »cantusa«, morda sta obe visoko izrazni, a se kanonično imitirata, kar povzroča že močan čutni, linearni, ritmični, zvočni učinek, a škoduje izrazni moči in zabrisuje jasnost besede. Če je čutno stremljenje še jačje, pristopajo k dvema vedno novi zapletajoči se glasovi često religiozne in svetne vsebine obenem, učinkovito se družoč v živo, organsko kontrapunktično, poliritmično tkivo, v katerem se kažejo vse mogoče polifonske umetnije in iznajdljivosti: dvojen, trojen, četveren kontrapunkt, imitacija, kanon, fuga, caccia, ricercar, passacaglia, račji kanon itd. itd. Gre za bližanje čisti glasbi in asociativnemu slikanju, pa tudi za oddaljenje od idealizma in zabrisanje ekspresivne vsebine. Končno je mogoče, da nastopijo v okviru realizma še jačji čutni efekti: harmonična vezanost polifonega telesa, stremljenje k izoritmiji, parlando, takt, instrumentalna spremljava itd. To bi bil že naturalistični realizem.

Samo ob sebi umevno si realist izbira realistične tekste, ki jih pretežno še rabi po vzorcu idealista

(le majhen del realističnih umetnin je čisto instrumentalen). Svoj tekst realist tudi v realističnem zmislu interpretira, to je ne zabrisuje z glasbo morda vsebinsko manj tehtnih mest teksta, nego jih nemara čistoglasbeno poživlja, morda celo podpre z naturalistično ilustracijo, slikanjem. Morda besed »descendit de coelis« ne bo izrazil v »idejnem« zmislu, postavim: »glejte čudež! Sam Bog se je ponižal na zemljo«, nego v zmislu neduhovnega slikanja: »takole je plul doli!« — itd. One tesne, stroge kongruence med tekstom in glasbo, kakršna obstoja v idealistični umetnini, v realistični ni več: včasih gre glasbenemu delu za povsem samostojen glasbeni učinek, ne glede na tekst. Morda najdeš včasih isto glasbeno frazo nad dvema po vsebini različnima besedama, česar pri čistem idealistu ne boš našel nikoli. Korral, čisto idealističen tvor, je brez teksta nič, realistična skladba, če ji odvzameš tekst, je pa še vsaj napol razumljiva kot čistoglasben tvor, invenciozno tkivo. Že v bistvu kontrapunktičnih norm na sebi tiči dobršen kos čiste glasbe. Če slediš striktnim pravilom te teorije, recimo »pravilno« opletaš dano melodijo, stvarjaš »pravilen« kanon itd., se gotovo oddaljuješ od čiste »izraznosti« in se bližaš zunanjemu formalizmu. Človek, ki korral večglasno opremi, je realist, kakor tudi oni ne razume bistva korala, ki ga približa ilustraciji, ga deklamatorno popravi ali celo taktično uklene. Toliko o gibanju realistične melodike.

Kako je z realistično kompozicijo?

Gotovo ta še vedno več ali manj sledi idejnim poudarkom teksta, gotovo je v njej vsaj še nekaj

one abstraktne arhitektonske prekonceptije, v katero moraš posiliti glasbeno telo, vendar tako stroge vezanosti kakor čisti idealist, realist ne pozna. So tu še formalna shemata, v naprej določene oblike (kanon, imitacija, fuga itd.) in te so čutne narave, s katero mora sedaj »izraz« v kompromis. Včasih gre še vedno za neko, čeprav prestejšo simetrijo, v naturalističnem realizmu skoro že za precejšnjo nesimetrijo delov v celoti, za popolno prosto kompozicijo pa vendar nikoli.

Realist izbira realistične tekste, jih tolmači z glasbo deloma v smeri idejnega izraza in napol kot čutni vtis, se poslužuje deloma čutno poiskanih, a ne še izključno čutnih tonskih sistemov, ustvarja redoma polifona ali vsaj polifonirajoča glasbena telesa v deloma vezani, a ne več strogo vezani kompoziciji.

Polifonija sama na sebi je bolj čutna od monofonije, a abstraktnejša od homofonije. Pripravna je za izraz bolj miselne čuvstvenosti, manj za naturalistična občutja in sentiment.

Umetnostna vsebina naturalistične glasbe

Naturalist, če je skrajn in dosleden, posega k instrumentalni čisti glasbi, ki je zgolj čutne vsebine, če pa obdeluje tekst, si izbere vsebinski naturalističnega, da ga more asociativno ilustrirati s predstavami iz konkretne, materialne narave, ali pa ga čistoglasbeno poživi na način, da ni notranje zveze med njim in melodiko.

Njegovemu doživetju odgovarja najbolj forma harmonično-akordične, modulatorične harmonije,

temelječe nujno na zgolj čutno-empirično poiskanjem tonskem sistemu. V homofonem telesu ima samo gornji ali spodnji vodilni glas nekakšno podobno funkcijo kakor »izražajoča« melodija, ostali, ki tega harmonski »tolmačijo« (sestavljajo!) so tu samo zaradi čutnega efekta (primeri izrazno absurdnost recimo basove melodije s stereotipnim gibanjem iz tonike v dominantno, subdominantno!). Včasih celo vsaka vodilna melodija degenerira (impresionizem) in tedaj je poudarek zgolj na akordični »osrednji« masi, je akord zgolj »vtis« za uho in tedaj gre za najradikalnejši naturalizem. Modulacija sama na sebi ima neznatno »izrazno« možnost. Akordična glasba je že na sebi vezana na čutno izoritmijo, večinoma pa je v zvezi s čutnim enakim taktom, silnim gibanjem in močnimi kontrasti tempa in dinamike. V kompoziciji radikalno naturalistične skladbe ne dobiš nobene sledi kake abstraktne vezanosti kakor v realizmu in idealizmu, to je povsem prosta: od hipa do hipa z drugimi sredstvi presenečati uho je edino načelo. In takšna kompozicija namenoma teži k uravnovesju in nesimetriji, prosti evoluciji, kakor jo narekuje »čutni instinkt«.

Samo v realistično barvnem naturalizmu gre za neko vezanost, toda ta je postavljena na čutno-tonalno modulatorično podlago (shema T—D—PT—D—T ali podobno), v absolutnem naturalizmu, ki se otrese celo tonalnih vezanosti (atonalnost) izgine celo ta in konec je prostosimetrične arhitektonike A B A in čutne osemtaktne periodike, ki je usmerjena na kitično pesem; zamenjajo jo »rapsodični« princip ABCDEF. Naturalist

ne pozna nobenih melodičnih tipov, kakor idealist in deloma realist.

Če obdela tekst, da morda cerkvenemu tekstu, če se ne da »ilustrirati«, z mirno vestjo čutno »lepo« melodijo, ki nemara nima nobene, razen zunanje, ritmične zveze s tekstom, »izrazno« pa je nezmiselna, in sledi samosvojim, čutnim muham: prvi, »vprašalni« frazi mora nujno slediti »odgovor«, to je obrnitev gibanja v komplementarno smer, četudi je to v nasprotju s tekstom, ki večinoma tudi ne prenese sekvenec kot istih motivov nad različnimi besedami.

Naturalist ljubi čisto instrumentalno glasbo, če rabi tekst, si poišče naturalističnega in ga ilustrira z glasbenimi asociacijami iz materialne narave ali ga poživi čistoglasbeno; posluhuje se čutno-empiričnega tonskega sistema, homofonega glasbenega telesa in redoma proste kompozicije.

*

To so osnovna shemata. Možne so pa poleg teh še neštete variante in kombinacije teh temeljev, katerih vsak pa raste iz tal pristojnega svetovnega nazora in pripadajoče mu, istonamerjene lastne estetike.

V drugem, zgodovinskem delu uvoda bomo spoznali neštete različice idealistične, realistične, naturalistične glasbe. Spoznali bomo mnogobrojne možnosti idealistične umetnosti, od razmeroma čistega idealizma preko izoritmičnega in silabično vezanega enoglasja do realističnega idealizma, neštete realistične variante, od polifone zveze dveh idealistično izražajočih melodij do deklamatorne

in slikajoče polifonije ali celo harmonski vezane in instrumentalne variante naturalističnega realizma, dalje vse oblike naturalizma, od idejno barvanega realističnega naturalizma, od čuvstvene in programske do čiste glasbe itd.

O uživanju umetnostne vsebine glasbe

Ko sem tako razkazal bravcu glasbeno umetnino kot organizem, absolutno soglasje likov ter podlag, mu bo, mislim, sedaj jasno, da se glasbo razumeti ne pravi doživljati in sooblikovati zgolj njeno formo, pa tudi ne, doživljati zgolj njeno predmetno, predstavno, čuvstveno, miselno, strmljenjsko vsebino, nego obseči oboje, dojeti umetnostni nedeljivi organizem in se povzpeti iznad podlag do višje, umetnostne vsebine, do estetskega čuvstva, ki nam kaže svoj objekt — lepoto ali grdoto. Se pravi: Napačno sem razumel n. pr. Beethovenovo simfonijo, če sem jo vzel kot čisto glasbo, igro tematov in motivov, napačno tudi, če sem se lovil zgolj za filozofskimi refleksijami, pravilno pa, če sem občutil formalno in predmetno vsebino kot organično soglasje in dojel koncem koncev »lepoto«, ki nekako izvira iz te notranje organske soglasnosti skladbe. Če sem občutil, kako polje v formalni vsebini baš radi psihološke ideje neko skladje, če sem občutil, da je psihološka vsebina baš v tej in ne drugačni formi dvignjena v estetsko sfero, če sem se končno pač povzpел do te »estetske« sfero in dojel tamkaj — ne motivične zgradbe,

ne idej, nego pač »umetnost«, za hip pozabivši na vse podlage.

Tu smo sedaj logično prišli do vprašanja umetnostne kvalitete v glasbi.

Estetska, umetnostna kvaliteta v glasbi

Vprašanje, zakaj spričo umetnin doživljamo estetsko čuvstvo, čigar objekt je lepota, je zanimalo teoretike vseh časov v zgodovini, pa prav za prav to vprašanje še danes ni povsem rešeno. Prav za prav spada to vprašanje na torišče filozofije in ne v ozki okvir tegale uvoda, pa naj vsaj kratko opozorim nanj, skušajoč podati, kar nam danes nudi v tem pogledu filozofska estetika.

Zelo staro je naziranje, da izvira umetnostna lepota iz »enote v mnogoličnosti«. Tudi moderna filozofija se še drži te trditve. Postavim nam najbližja že citirana Estetika Fr. Vebra (Aksijomi estetske vrednote, str. 297) trdi, da so nosilci estetičnosti le irealni liki (glej zgoraj), katerim gre značaj večjega ali manjšega »likovnega soglasja« (harmonije, ubranosti, reda itd.), pri čemer je intenziteta estetskega čuvstvanja večja, če je dana velika kvalitativna in kvantitativna raznovrstnost predmetnih podlag, dalje je estetska kvaliteta odvisna od večje ali manjše stopnje slonenja likov na predmetnih podlagah. Torej z eno besedo, kvaliteta v umetnosti in preneseno, v glasbi, je odvisna od večjega ali manjšega likovnega soglasja, t. j. enotno urejene mnogoličnosti kakor sem pokazal že gori, »organizem z enotno

osjo»: snov, pojmovanje snovi, izbira glasnega telesa in kompozicija, vse je notranje in zunanje enotno organizirano v enotno soglasje, bodisi da gre za soglasje v idealističnem, bodisi realističnem bodisi naturalističnem zmislu.

Tu moram takoj opozoriti na dvovrstnost estetske kvalitete, namreč na potencialno in aktualno estetsko kvaliteto.

O potencialni kvaliteti namreč govorimo tedaj, če mislimo na zgolj estetično stran skladbe, morda na ono »likovno soglasje«, ki mora biti dano pri vsaki umetnini. To likovno soglasje je namreč tisto, kar umetnino sploh dela za umetnino, ob kakršni doživljamo estetsko čuvstvo, ki nam kaže umetnostno lepoto.

Izkustvo pa izkazuje, da se nam, ljudem XX. stoletja cela vrsta starih, sicer potencialno kvalitetnih umetnin nekako odteguje, da se nam z eno besedo ne zde lepe, oziroma, da smo jim indiferentni. »Lepe« pa so nam skladbe, ki so nastale kot produkt našega lastnega ali sorodnega umetnostnega hotenja, ki so ravno naš »aktualni« lepotni ideal in so »zrastle« iz našega lastnega, današnjega, aktualnega življenjskega čuvstva in svetovnega nazora. Tako je človeku, vzrastlemu in vzgojenemu v dobi estetskega naturalizma, postavim srednjeveška skladba s svojim izrazitim idealizmom tuja, nekako nedostopna, nerazumljiva, indiferentna — zanj nima aktualne estetičnosti, vse drugače pa uživa sodobno umetnino, v tem primeru naturalistično. Zdi se mu, da je

edina »umetnost« forma homofonije, edina kvaliteta harmonična dražljivost, ritmična in melodična iznajdljivost, ostrost predstavno-asociacijske slike, močan individualen izraz itd. V tem zmislu govorimo tedaj o aktualni estetski kvaliteti.

Aktualno lepa, morem sedaj reči, je umetnina le in samo iz vidika pristojnega, (aktualnega) nazora o lepoti, ta nazor pa je zopet v najtesnejši zvezi z zadnjim regulatorjem vsega našega duševnega življenja, z aktualnim odnosom človeka do sveta in nadsveta, njegovim svetovnim nazorom, ali kakor že pač hoče bravec to imenovati.

Če sedaj zgolj iz izkustva govorimo o kvaliteti, o aktualni kvaliteti, moramo reči, da n. pr. idealistična praktična estetika propagira pač idealistično kvaliteto, katero vidi v čim jačji duhovni izraznosti in čim jačji redukciji čutnih učinkov. Naturalistična estetika propagira čim jačji čutni učinek in čim manjši duhovni izraz, v realizmu gre n. pr. za izrazne vrednote posameznih glasov, pa obenem tudi za njih čisto muzikalično kvaliteto, za melodično in polifonsko invencijo, kontrapunktično »znanje« itd.

Po obravnavanju aktualne kvalitete smo sedaj logično na področju razmotrivanj o »stil u v g l a s b i«.

IV. Stil v glasbi

(Pojem stila, stilni razvoj in stilni sistem)

Ko sem podal bravcu ključne v formalno, predmetno in estetsko (umetnostno) vsebino glasbe, naj mu v sklepnem poglavju posredujem še zadnji ključ, ključ do stilnega razumevanja. Brez tega je namreč razumevanje glasbe, če že ne čisto napačno, pa vsaj zelo nepopolno.

Beseda stil se sicer veliko rabi, toda po pomenu zelo različno in zlasti v glasbenem svetu pogostoma enostransko in napačno. Napačno je, če kdo istoveti stil s »tehniko« in govori o vokalnem in instrumentalnem »stil«, dalje je napačno, če kdo istoveti stil s formo in govori o opernem, komornem, simfoničnem »stil«, napačno, če kdo istoveti stil s predmetno vsebino in govori o cerkvenem in posvetnem stilu, napačno, če rabiš pojem stila namesto kvalitete.

Kaj pa je potemtakem stil?

Svetovni nazor in stil v kulturi in umetnosti

Že v prejšnjem poglavju je bil govor o svetovnem nazoru in njegovi izkustveni vlogi v svetu kulturnih in umetnostnih tvorb. Naj sedaj pojasnim, kaj je svetovni nazor, ker je to potrebno za umevanje stilnih razglabljanj.

Svetovni nazor človeka je pač celokupni svet nazorov njegovih, ki izvirajo iz notranjega razmerja tega človeka do sveta in nadsвета. Gre za nazore o božanstvu, materiji, duši, morali, naravi, družbi, lepoti, verstvu, narodu, kulturi, državi, prijateljstvu, znanosti, razumu... skratka, gre za celokupni svet nazorov posameznika o vseh predmetih materialnega in nematerialnega vesoljstva. Ta svet nazorov je pri duševno količkaj zrelem človeku notranje nekako enoten, tako da v njem ni zmiselnih nasprotij in logičnih nesoglasij. Ta ubranost, ta notranja zmiselna skladnost nazorov napravi človeka za »osebnost«, o kateri pravimo, da svet presoja »skozi lastna očala«, n. pr. enotno materialistično, idealistično itd. Nezrela osebnost ali v nazorih koleba, ali pa neznačajno presoja dejstva sedaj tako drugič drugače, ima v svojem svetu nazorov zmiselna nesoglasja, t. j. nima enotne osebnostne »hrbtenice«, dograjene osnovne svetovnonazorne filozofije in sistema. (Primeri oba tipa osebnosti, kako se odražata v umetnostnem svetu!).

Tako kaže izkustvo postavim, da materialistično svetovnonazorno usmerjeni človek ne verjame v dušo in Boga, ker se ne dasta tehtati in prijeti, da smatra za vrednote le fizično-materialne konkretnosti v prijemljivi naravi, kakor jih more zaznati s čutili. Materialist goji svoj materializem v vseh ozirih enako dosledno, na etičnem, kulturnem, umetnostnem, religioznem, socialnem, gospodarskem itd. polju in vse njegove duševne tvorbe zrcalijo v večji ali manjši meri to njegovo osnovno filozofijo, ne samo nje-

gova socialna, gospodarska, politična stremjenja, nego tudi znanost, religioznost, umetnost, celo moda njegove obleke, njegova etiketa itd.

In tako torej govorimo o »stilnih lastnostih« poljubne kulturne tvorbe, misleč pri tem na vse one lastnosti te tvorbe, po katerih se da sklepati na kulturni, umetnostni in končno — svetovni nazor avtorja te tvorbe. Osebnost s svetovnim nazorom A ima s tem nazorom skladno kulturno in umetnostno hotenje A, tudi njena doživetja se gibljejo v okviru A in če je ta osebnost skladatelj, si izbira v zmislu doživetja A tudi svoje snovi v zmislu A, jih pojmuje v zmislu A, jim išče edino primernih glasbenih teles v zmislu A in kompozicije v istem zmislu. Pravimo tedaj, da ima skladba stil A.

Stil torej ni kak specifičen umetnostnoteoretičen niti estetski pojem, nego pritiče sploh vsaki kulturni, t. j. duševni tvorbi. Če motrimo kulturno (umetnostno) tvorbo s stilnega vidika, mislimo torej na umetnostni in končno svetovni nazor, na duhovnost, iz katere je zrastle ta tvorba, na oniduhovni temelj, skupno korenino, iz katere rasto vsa dejstva te tvorbe, ubirajoč se v neko soglasnost, ki ravno izvira od tega enotnega temelja.

Če treba še globlje posvetiti v pojem stila, posebno stila v umetnosti, treba pokazati njegovo razmerje do potencialne in aktualne plati umetnine. Zdi se mi, da je vsaj svetovnonazorna soglasnost nekega pomena pri »estetski soglasnosti«, ki je znak potencialne, objektivne in absolutne kvalitete umetnine. Za razumevanje umetnosti pa je važno, kako je razmerje med stilnimi lastnostmi in aktualno, relativno, na čas vezano platjo umetnine.*

Stilne lastnosti nam namreč ravno posredujejo to aktualno stran umetnine, brez katere umetnina ni povsem »razumljiva« (glej str. 142!). To se z eno besedo pravi, če govorimo o glasbi, vsako skladbo moramo skušati razumeti v duhu časa, v katerem je nastala, jo razumeti na podlagi njenih svetovnonazornih temeljev, zakaj šele ono razumevanje glasbe, ki je postavljeno na iste temelje, kakršne kaže stil skladbe, nam skladbo povsem razloži in užitno, umetnostnozmiselno napravi. Duhovni temelji, na katerih je zrastle skladba, so stališče, s katerega merimo, presojamo

* S psihološkega vidika je zanimivo, da ustvarjajoči umetniki, ki so naperjeni samo na probleme potencialne kvalitete, često nimajo nobenega zmisla za aktualno plat umetnine in odklanjajo, ali slabo razumevajo razpravljanja o stilu, ki jim je nekaj slučajnega in za kvaliteto irelevantnega, ker pride pač »sam po sebi« v umetnino. Seveda tiči glavna socialna korist umetnine v njeni estetski kvaliteti, res je pa tudi, da uživajoči subjekt mora znati umetnino stilno zgrabiti, če jo hoče pristno uživati.

in prav razumevamo skladbe. Naj to pojasnim ob primerih iz izkustva.

Postavim, človek XX. stoletja se morda smeje »patosu baročne noše«, socialnim razmeram srednjega veka, »idejni plitvosti rokokoja«, »solzavi sentimentalnosti romantike« itd. Nam se zdi morda vse to nezmiselno, otročje, omejeno, smešno, neresno... in skoroda pomilujemo »stare«, češ, da so imeli slab okus in niso »znali« tako čutiti, misliti itd. kakor mi. To se zdi nam, ki smo vzrasli v čisto drugačnem svetovnonazornem, umetnostnem, kulturnem »ozračju«, kakor pa srednjeveški baročni, romantični človek. Mi v svojem subjektivizmu presojujemo vse z našim lastnim svetovnonazornim, estetskim merilom, ki pa je morda strašno krivično in nepristojno in nam kaže nesodobne vrednote morda celo kot nevrednote. Če pa poizkušamo najti pravo stališče za razumevanje nesodobne duševne tvorbe, če presojujemo barok s stališča baročnega, posebne vrste realizma, rokoko s stališča rokokoja itd., bomo našli, da so edino te takšne, nam morda smešne tvorbe ustrezale tedanjim kulturnim zahtevam in tedanji svetovnonazorni smeri in namah bodo te tvorbe tudi za naše razumevanje pridobile svojo »resnost« in potencialno, morda tudi celo nekaj aktualne kvalitete in bodo tako za naše razumevanje — pridobljene.

Z vajo, umetnostno-zgodovinskim in kulturno-zgodovinskim studijem si zlahka pridobiš nekaj teh točk za razumevanje stare glasbe in se boš znal za »romantično« skladbo »romantično naperiti« in jo ceniti in uživati z romantičnega sta-

lišča, boš znal razumeti tudi »baročni patos« in »rokokojsko plitvost« in »temni srednji vek«, čeprav ne tako močno kakor sodobno glasbo in kulturo!

Stilna naperjenost, estetika, interpretacija

V gornjem zmislu moremo tako govoriti o neki stilni naperjenosti, celo o *adekvatni in neadekvatni stilni naperjenosti*: če n. pr. idealist ne priznava naturalistične skladbe ali čisti glasbenik korala, bi rekel, da ga zato ne, ker po svojem osnovnem odnosu do sveta in nadsвета pač ni adekvatno stilno naperjen, da pa uživa in razume le ono umetnino, na katero je po svojem svetovnem nazoru pač — stilno naperjen.

V tem zmislu je treba razumeti tudi različnost estetskih prepričanj raznih dob v zgodovini. Dočim gre moderna znanstvena estetika zgolj raziskujoča (empirično-psihološka ali pa analitična) pota, poznamo vendar tudi pisane ali nenapisane »praktične estetike« v zgodovini, t. j. polemike in utemeljevanja za in proti raznim stilom. Vsaka doba formulira tudi teoretski svoje estetsko (umetnostno) hotenje, odklanja pa stilne produkte, ki nasprotujejo njeni subjektivni naperjenosti. Te vrste praktično-normativnih umetniških estetik so individualnega časovno-aktualnega značaja.

Nobena estetika ni absolutna, taka, da bi jo enako priznavali vsi časi in vsi ljudje.

Potem bi morala propagirati vse stile vseh časov, toda potem bi »razvoja« ne bilo.

Če hočemo spoznavati glasbeno zgodovino, je mogoče, da nam je za popolnoma adekvatno (historično objektivno) spoznavanje ali pa za zgolj osebno (estetsko subjektivno) uživanje. Zadnji tip zavrača glasbo celih dob, ker jo motri, sodi z drugačnega, namreč osebnega, to je vidika estetskih zahtev svojega časa, ki so drugačne. Ta nima znanstveno objektivnega pomena. Tak pomen pa ima historično objektivno raziskovanje, ki znanstveno fiksira stil.

Vendar nam tudi historično objektivno, znanstveno raziskovanje starih umetnin ne more posredovati povsem pristnega razumevanja, čeprav je to razumevanje, več ali manj adekvatno in pristojno, zakaj tako zelo smo namreč po vzgoji, okusu in nazorih otroci svojega časa, da nam še tako podrobna rekonstrukcija duhovnega in nazornega ozadja starih umetnin teh umetnin ne približa za čisto pristno doživetje, nego morda včasih le bolj za zunanje, umsko-logično, kakor je pač kdo globlje prodril v stari okus ali v kolikor nam je stari stil blizu. Vendar je historično objektivna pot k razumetju stare umetnine, na katero nismo ravno pristojno naperjeni, še edina pot, ki kam vede. Estetsko subjektivna, osebna sodba je najčešče krivična in sbjektivno-individualna, tako enostranska, da ne zadene zrna.

S tem je v zvezi tudi interpretacija glasbe, t. j. način podajanja in tolmačenja skladb po izvajalcih (reproduktorjih). Ločimo poizkuse historično-objektivnega tolmačenja nesodobnih skladb

in pa osebno-subjektivnega tolmačenja (kakor n. pr. dirigent skladbo osebno razume, kakor mu daje njegov »instinkt«, ki je pa vedno estetski instinkt sodobnega časa in kot tak napram nesodobnim skladbam subjektiven in individualen, ker je nepristojno stilno naperjen). Striktna historično-objektivna interpretacija nesodobne skladbe je prav tako malo mogoča kakor je težavno adekvatno in pristno razumevanje nesodobnih skladb. Možnosti subjektivne interpretacije so pa neomejene, dasi so več ali manj neadekvatne — če vzamemo za teoretično merilo strogo podajanje v avtorjevem duhu.

Homofonski naperjeni naturalist bo seve tudi v polifoniji vsepovsod videl akordične vezanosti, in bo skladbo »posilil«, morda tako, da bo »za lase vlekel« iz polifonega tkiva neke »vodilne« glasove, katere bo glasneje podal, ostalim pa bo po krivici dal tišjo vlogo »spremljavnega« ozadja itd. Polifonsko naperjeni bo zopet »linearno« podajal akordične skladbe. Čisti glasbenik bo zatrl v čuvstveni skladbi vse čuvstvene poudarke, naturalist programsko-ilustrativne smeri bo hotel videti slikanje celo v koralu, romantik bo povsod videl čuvstvene nalete in vsaki skladbi podtaknil sentiment, četudi to ni v duhu skladb. To je interpretacija v zmislu drugačnega časa; veliko vlogo ima pa tudi interpretacija v zmislu osebne okusa in temperamenta, značaja itd. Ali je skladba podana objektivno, v duhu avtorja — po tem se vpraša samo objektivistično usmerjen čas; kadar pa vlada individualizem, se od interpreta naravnost zahteva,

da »samosvoje razume avtorja«, da ga podaja »z močno osebno noto in osebnim temperamentom«, t. j. kar se da — »originalno«. V takšnih časih ni nobeno čudo, če isto skladbo poda prvi igrač »kolerično strastno«, drugi pa »sanjavo mehko«; takšni časi odklanjajo objektivno interpretacijo kot »brezosebno«.

Stilni razvoj

Kar je bilo dobro očetom, sinovom že ni več dobro. Tu tiči neka zakonitost razvoja življenja, neki *παιτα ρεῖ* (vse se izpreminja), brez katerega bi »razvoja« sploh ne bilo. Poglej, bravec, v svoj čas! Bodi že ud kateregakoli zgodovinskega stoletja, vedno si v boju: tu so »stari« — tu so »mladi«. To je naziranje, okus starejše generacije, ki se mu mlajša posmehuje, češ, da je staromoden, okoren, ne več primeren »moderne-mu« času. Za časa očetov je veljal takle socialni red, taka in taka znanost in filozofija in umetnost, »moda« v noši, poseben način etikete in tona — sinovi že se »modernizirajo« in pri vnukih se stvar nadaljuje. Če pogledaš nazaj v zgodovino, boš videl to povsod, do kamor ti nese pogled in to na vseh poljih življenja. Če pogledaš v glasbo, vidiš tu jezo »mladih« do »starih« »impressionistov«, toda ti »stari«, ko so bili še mladi, so bojevali hud boj s pravovernimi »romantiki«, ti zopet s »klasicisti« in tako naprej, lahko slediš ta proces menda prav do stvarjenja sveta nazaj.

Če pogledamo v zgodovino, res vidimo tam, da vsaka generacija vsaj za malenkostno nianso iz-

premeni svojo kulturno usmerjenost, pa vendar moramo ločiti v toku razvoja velike dobe, cela stoletja in več, ki imajo v bistvu vendarle neko enotno kulturo. Tako ločimo tisočletno dobo »idealističnega srednjega veka«, ki le v glavnem temelji na idealističnem svetovnem nazoru, dasi očituje nianse »zgodnji«, »visoki« in »pozni« srednji vek. Ločimo »renesančni naturalizem«, »realistično usmerjeno protireformacijsko dobo«, »naturalizem srede 19. veka« itd. itd. Kultura stalno niha med enim in drugim polom, pa vendar stalno izpreminja svoj zunanji značaj.

Ko se enotni svetovni nazor v duši dobe skrha, postane neraben, vdero v stari stil znaki novega. Obe sestavini živita nekaj časa skupaj, potem nova prevlada, stara izhira in nova kultura, nov stil se rodi na novih temeljih.

Tako ločimo v izkustvu dobe z enotno (kolektivistična usmerjenost) in različnimi svetovnonazornimi smermi (individualistične dobe). Enotna svetovnonazorna usmerjenost dobe ima na zunaj za posledico enoten splošnokulturni stil, kakor nam lepo kaže n. pr. srednji vek.

V okrilju takšnih svetovnonazorno enotnih dob temelji vse življenje na bistveno istem temelju. V srednjem veku se kaže idealistična usmerjenost prav tako v kolektivističnem, neempiričnem socialnem ustroju, kakor v znanosti in filozofiji, ki ne obravnavata materialnih stvari nego nadnaravo (sholastični sistem), arhitekt gradi materijo negirajoče stavbe, kipar poduhovljene, nenaravne kipe, slikar slika abstraktna,

brezprostorna, fantastična božanstva, ljudje hodijo v telesnost skrivajoči noši in glasbenik ustvarja svoj nadčutni, ekspresivni koral, medtem ko se literat pogloblja v mistiko in od miselne duhovnosti težko simboliko, sovražeč vsak namig na materijo, naravo, čutni svet... Vse kolesje dobe se suče okrog iste, notranje, osrednje osi: v našem primeru idealističnega svetovnega nazora, sicer pa realističnega ali naturalističnega in mešanic.

Enotnost mišljenja vseh ljudi svetovnonazorno enotne dobe je prav za prav nekaj čudovitega, ker ne sloni zgolj na enotni vzgojenosti vseh članov družbe, kateri, kakršnokoli življenjsko funkcijo že imajo, tvorijo vendarle neki kulturni organizem enotnega stila. Prav za prav odkrije to stilno enotnost s svojega distančnega vidika šele zgodovinski pogled: sodobniku se zdi stil dobe vedno neizmerno zamotan in individualen. In vendar: zakaj se prvih tisoč let po Kr. ni nihče izmed glasbenikov resno pečal z mnogoglasjem, nego vsi le z enoglasjem? Zakaj stoji vse 18. in 19. stoletje v glasbi na izrazito harmoničnem temelju? Poglej vse glasbenike te dobe: eden je bolj nagnjen k vsebinski, drugi k čisti glasbi, eden je bolj melodik, drugi izrazit ritmik, vsi pa, se zdi, enotno oplojajo glasbeno dobo več ali manj naturalističnega stila, bodisi že močno naturalistično barvanega realizma ali pa naturalizma z rahlimi realističnimi zarodki, čistega ali predstavnega, občutenjskega naturalizma — niti eden pa ne čuti potrebe po čistem idealizmu, n. pr. kakor

v srednjem veku itd. Odkod torej ta čudovita enotnost v širšem zmyslu, je težko povsem do-
gnati. Za nas je važno, da ponekod obstoja, ker
jo kaže izkustvo.

Pravcatih individualističnih dob, po-
vsem v zmyslu onega »quot capita, tot sententiae«,
mislim ni. Gre, mislim, le za križanje, v glavnem
vedno le dveh smeri v dobah, ki nam jih zgodovinski
vidik kaže kot »razkol«; gre za za-
miranje ene, pa na drugi strani ob-
nem za jačanje druge smeri. Stil takih
dob nosi tudi nekaj onega pečata »razkola« v
sebi. česar ne smemo jemati v slabem zmyslu.
Zgodovina nam kaže v takšnih »mešanicah« stila
tudi zelo jake kvalitete, ki ni treba, da bi bile
manjše od onih v svetovnonazorno enotnih dobah.
»Čisti stil« pa »stilna mešanica« nista nobena
kvalitetna, nego zgolj metodična pojma (seve, če
nimamo opraviti s kakim »stilnim nesoglasjem«,
ki bi se dalo izvajati iz »estetskega, likovnega
nesoglasja«, torej negativne kvalitete).

Nadaljnje važno vprašanje o področju stilnega
razvoja bi bilo, kako si stilne dobe v zgodovini
sledе, po kakšnem pravilu.

Pod vplivom racionalizma XIX. stoletja se še
danes tuptam vrednoti skladba po tehnični
popolnosti ali pomanjkljivosti, kar smo doslej
mogli spoznati za napačno in enostransko, ker
sodba o zunanji formi ne obseže umetnostne
vsebine. No, stari so trdili, da gre pri umetnosti
za razvoj iz tehnične nepopolnosti v tehnično
popolnost in jim je bilo čisto očevidno, da je fuga
morala »roditi« sonato, ker je bila sonata popol-

nejša, iz te da se je morala »razviti« simfonija! Dalje jim je bil srednji vek še »prenerazvit« za »kaj boljšega« od enoglasja, renesansa pa je bila že za stopnjo više s polifonijo, dasi se »ni mogla povzpeti« do harmonične glasbe, ker pač še ni poznala — moderne harmonije! Vsekakor so se imeli ljudje 19. stoletja na višku tehnične popolnosti, vsa prejšnja stoletja pa za tembolj bedasta, čim starejša so bila, čim nižje na zgodovinski lestvi so stala...

Reči treba, da je oni večni »ker še niso« kot razlaga popolna nespamet; iz fizike prevzeti in na duševni svet prenešeni zakon o energizizmu, ki je podlaga takemu razvojnemu tolmačenju, je davno ovržen. Novo formo »rodi« novo umetnostno hotenje ljudi, kadar se v njih dušah menja svetovni in z njim estetski nazor. Duh rodi formo!

Če na ta način gledamo v zgodovino, vidimo prvič, da je razvoj *popolnoma neracionalen, nepreračunljiv*, in drugič, da je povsem subjektivno in krivično početje, vrednotiti drugačne kulture z ozirom na lastno. Idealistična glasba ima svoje idealistične vrednote za svoj čas, kakor ima naturalistična svoje za svoj čas; *kulture so si relativno enakopredne* in vsako drugačno vrednotenje umetnosti je neobjektivno. Če so imeli Egipčani drugačen svetovni nazor in drugačen stil v umetnosti kakor mi, še nikakor ni res, da bi morali biti duševno manjvredni v primeri z nami!

Kakšna pa je v razvoju vloga individualnih dispozicij, katerih nosilci so osebe ali pa plemenske in razne krajevne skupine?

Evropci imamo, kakor tudi zgleđa naša kultura enotna, vendarle urojene različne talente in duševne dispozicije; kulturni skupni ideal dobe »razume« radi posebnih dispozicij, pač vsaka plemenska skupina vsaj malo drugače, enostranski. Ločimo romansko, germansko, slovansko »noto« v glasbi, kakor tipe obrazov; še v Nemčiji, Franciji ločimo severnjake in južnjake, v Italiji poznamo k harmoničnemu kolorizmu nagnjene Benetke, pa ločimo od njih florentinske in rimske melodike in polifonike, od teh ločimo Napolitance z njihovo nagnjenostjo k čisti glasbi, ločimo inozemske naturalistične realiste, vzhodnoevropske melodike in ritmike itd. Te dispozicije imajo v razvoju veliko vlogo. Zgodovina kaže tole zanimivo igro: če je svet začel težiti k določenemu stilu, je mahoma oživelo pleme, ki mu je bil tisti stil urojen, razvilo močno umetnost, postalo stilno merodajno in pritegnilo okolico v svojo vplivno sfero. Ono potovanje umetnostno merodajnih ognjišč s severa na jug, zapada na vzhod itd. je posledica uredbe o individualnih dispozicijah, ki so precej merodajen agens v stroju umetnostnega razvoja.

Stilni razvoj in genij

Novo idejne in formalne podlage za novo umetnost, nov stil je dano izoblikovati geniju. Ko se je preživel srednji vek s svojim idealizmom in

monofonijo, se je porajal v dušah, morda komaj rahlo nakazan nov, realistični svetovni nazor in tedaj je vstal genij in iz nič ustvaril polifonijo, prvi ustvaril novemu svetovnemu nazoru novo estetiko in dal umetnosti novo formo. Ko se je preživel realizem, je zopet vstal genij in dal svetu homofonijo, za njim je došel genij, ki je »diktiral« morda zopet idealistični realizem itd. Geniju gre zasluga, da je ustvaril original stilne kvalitete, njegovim posnemovalcem, ki za njim »pobirajo stopinje«, gre manjša zasluga.

Genij pa nikakor ni le muzikaličen talent ali pa samo spekulant, nego ga moramo v prvi vrsti razumeti kot velikega človeka, kot duševno veličino, ki je po svojih lastnostih ustvarjena, da ljudi vodi za seboj. Lahko je genij tehnike ali znanosti, lahko politik ali umetnik, gospodar ali karkoli — nekaj mora biti, ker je večji od drugih ljudi. Iz izkustva zgodovine ne poznamo nobenega genija, ki bi bil kot človek ali duševnost neznatna osebnost, ki ji je obzorje omejeno, neke vrste polž v lupini, ki misli, da je lupina ves svet.

Nasprotno, geniji so bili ljudje, ki so »v sebi imeli ves svet«, ki so vsrkali vase, bi rekel, vso kulturnost zgodovine in svojega časa, jo desetero, potencirano živeli, si ustvarili samosvoj pogled na svet in nadsvet, temu prikrojili svojo, za to iznajdeno estetiko in pogumno našli svojemu novemu hotenju ali novih idej ali novih form. Kdor potencirano živi svoj čas, ga prej »izzivi« kot drugi in prej začuti v sebi nove imperitive, nove naloge, najde nov stil in ga formira, nemara deset-

letja prej, preden »čas pricaplja za njim«. Ko se krha svetovni nazor v dušah, tedaj svetu sto spekulantom ponudi nove umetnostne forme. Iz prehodnega kaosa se prej ali slej izlušči ena sama tvorba genija, ki »vidi v bodočnost«, edino primerna in to edino sprejme svet, dočim utonejo pustolovski eksperimenti negenijev v pozabo kakor enodnevne mušice. Genij obseže v sebi ves svoj čas in njega dušo, je svojega časa, če je dovoljeno reči, najjačji »medij«. Slabiči pa, tičoči v svojem konservativizmu, nimajo lastne moči, dvigniti se nad svoj čas in vsrkati ga, zapadajo v zastarelost ali uhajajo na neaktualne stranpoti. Prej ali slej pa krene vsa doba po poti, ki jo je začrtal genij, ker mora: prvi je on našel novo potrebno formo novemu življenjskemu čuvstvu, dal novemu stilu dušo in telo, idejo in kri.

V tej zvezi moremo tudi reči:

»Stil je izraz umetniškega individua in njegove dobe. Stilna jasnost, stroga formalna doslednost in organičnost je izraz jasne, dosledne in zato močne umetniške osebnosti: stilna naprednost v umetnostnem razvoju izraz samostojne, z daljnovidnostjo in krepkim življenjskim čuvstvom opremljene umetniške sile; stilna zaostalost izraz konservativnega, torej boječega ali neuvidevnega umetniškega značaja; stilna nedoslednost ali nejasnost, desorganičnost izraz slabotnega, notranje negotovega oblikovavca.« (Iz. Cankar, Uvod.)

(Najjačje zrcali genialno kvaliteto — zgodovinska distanca, najslabše jo kaže sodobnost. N. pr. je bil svojemu času junak dneva Salieri, ne

pa Mozart, Rossini, ne pa Beethoven, Verdi, ne pa Wagner, danes, ko moremo meriti, je stvar drugačna. Genija ne dela »večina«; genij se uveljavi sam, če ne drugi, mu mesto odkaže zgodovina.)

Umetnostna kritika ima svojo nalogo delati pot geniju, zakaj potreba po »novi umetnosti« je vsak hip aktualna. »Razvoj« ne stoji niti sekundo.

Stilni sistem in njega pomen za razumevanje umetnosti in — življenja

Stilne lastnosti umetnine so skoraj vedno tako določne, da moremo po njih vedno sklepati na estetiko in svetovni nazor dobe, v kateri je umetnina nastala. Da, na podlagi stilne analize moremo umetnine celo določno datirati, t. j., jim določiti čas nastanka in starost, še več, včasih celo kraj nastanka, jih opredeliti kot tvorbe določenega plemena, jih staviti v obližje raznih umetniških šol, ali jim celo določiti avtorja, t. j., jih agnoscirati. V tem zmislu govorimo o časovnem, krajevnem, plemenskem in osebnem stilu.

Datiranje in agnosciranje umetnin je mogoče z analizo stila, to je z določitvijo stilnih znakov.

Za stil umetnine je namreč merodajno: 1. kakšne vrste snov si je umetnik izbral, ali morda takšno, ki že sama zahteva postavim, naturalistične, idealistične, realistične obravnave (n. pr. »žabe«, religiozen tekst itd.), 2. kako je svojo snov pojmoval, kako jo je umetnostno interpretiral (ali je morda besede »descendit de coelis« pokazal kot sliko padanja,

ali pa je »izrazil« hvalo Bogu, da se je ponižal, itd.), t. j. idealistično, realistično ali naturalistično; 3. kakšno glasbeno telo si je izbral (idealistična monofonija, realistična polifonija, naturalistična homofonija) in 4. kako je svoje glasbeno telo kompozicijsko razčlenil (abstraktno vezano, koordinativno vezano, harmonski členjeno).

Vsa umetnost, najsibo že arhitektura, plastika, slikarstvo, glasba, literatura, mimika, kostumna umetnost itd., niha v zgodovini stilno med dvema poloma: med duhom in materijo, idealizmom in naturalizmom, spiritualizmom in materialističnim senzualizmom.

Arhitekt gradi ali zato, da izrazi neko duhovno idejo, ali pa radi komodnega stanovanja, literat piše ali radi posredovanja duhovnih vrednot ali pa radi prijetnozabavnega fabuliranja, kipar in slikar ustvarjata ali idejno ali pa očesno umetnost, glasbenik ali duhovno ali pa ušesno, z eno besedo, v vseh panogah umetnosti gre za nihanje med »duhovnim izrazom« in »čutnim vtisom« v protičutni ali čutni formi, abstraktno vezani ali dinamično nevezani kompoziciji (kar se glasbe tiče, sem njen sistem opredelil v III. poglavju). Vsa umetnost svetovnonazorno enotne dobe ima isti stil: idealizem ali realizem ali naturalizem prevevajo vse duhovno življenje enako silno. Če gradi arhitekt komodne, cenene stavbe, zvezane z naravo, upoštevajoč edino utilitarno in senzualno stališče, tedaj piše glasbenik čisto glasbo, slikar ali kipar dela »po naravi« in literat išče originalnih tipov na cesti... tedaj je

noša komodna lupina telesu, čigar form ne taji, tedaj gospodarstvo ne pozna socialnega obzira v življenju, nego le dobiček, tedaj studira znanstvenik zgolj naravo, je teolog zaničevan, metafizik neupošteván in je tehnika junak dneva!

Na teh spoznavnih temeljih si je novejša umetnostna znanost zgradila svoj *stilni sistem*.

Stilni sistem je umetnostnozgodovinsko metodično pomagalo. Z njim se zamotani kompleks zgodovinskega razvoja umetnosti opredeljuje in periodizira, da nam je nazornejši in preglednejši. Kakor niti se vlečejo stilne struje v tkivu zgodovine; zdaj je ognjišče tu, zdaj tam; ko se izživi ena smer, da, še preden se ena izživi, jo že uduši druga, se iz prehodne zmede izlušči nova, vodilna. To zgodovinsko »polifonijo«
členijo kakor močan ritem pojave genialnih osebnosti, ki »poganjajo razvoj naprej«, vtiskajo kulturi svojega časa pečat in zameglevajo — če gledaš v tej zvezi zgodovino — slabice, da jih niti videti ni. Zgolj kvaliteta gleda iz tega tkiva, moli glavo nad ostalim, zgolj pomembno se odraža iz celote — z neko nadčasno logiko in pravičnostjo, ki ji ni primere.

Moram govoriti še o tako zvanem zgodovinskem pogledu na razvoj. Zgodo-

vinar nikoli ne gleda življenja tako, kakor ga gleda lajik, ki se mu življenje zdi neizmerno kaotično, ki mu je življenje vrsta pojavov, ki so brez vsake zveze med seboj. Lajik vidi posamezna drevesa, gozda pa ne. Zgodovinar hoče videti tudi v sodobnosti zgolj bistvene razvojne niti, zgolj vodilne in spremljave »melodije«, gleda celotno razvojno telo in zna objektivneje in zanesljiveje ceniti pomembnost pojavov kakor oni, ki hoče zgolj tjavendan z osebnim, nekakšnim pustolovskim »čutom« ocenjevati posamezne pojave posamič, brez objektivne mere in primere z ostalimi. *Stilno gledanje je gledanje bistva na urejen in ekonomičen način.*

Tudi celokupni življenjski kompleks se da »stilno sistematično« gledati. Tako lahko ločiš duhovne struje, ki odmirajo, gledaš druge, ki imajo bodočnost; pred teboj vene prebavljeno in vznika iz razvalin sveže novo življenje. Zgodovinski vidik, »stilni sistem«, te tudi v sodobnosti »stavi nad življenje«, ti je možnost, da se kritično dvigneš nad svoj čas. »Stilno gledanje« ti tudi v življenju pomore do predragocene orientacije.

Skozi stilne očali motreč zgodovino, bodisi kulture, bodisi umetnosti, zreš v dno duše dobam in zasleduješ »razvoj« najdragocenejšega človekovega daru, njegovega duha, nazorno vidiš ono mogočno »polifonijo« razvojnih niti posameznih struj, ki pleto in tko življenje nepretrgoma od stvarjenja

sveta do nas, vidiš ogrodje in srce
 živiljenja, zakaj, duh je tisti, ki nare-
 kuje živiljenju obliko!

Sklep

*Razumeli glasbeno umetnino se pravi torej spre-
 jeti tonske in predmetne podlage in njih estetski
 učinkujoče likovno soglasje, umetnostno »lepoto«
 — vse to pa na temelju, če mogoče pristne, ade-
 kvatne, če ne pa vsaj historično objektivne stilne
 konstelacije, t. j., dojeti »lepoto« skladbe po njeni
 potencialni in aktualni kvalitetni stopnji.*

Če sem to pokazal in utemeljil, potem sem stav-
 ljeno si nalogo »uvoda v glasbo« s tem izčrpal,
 seveda v kolikor pač gre za »razumetje« in v ko-
 likor more pač današnji okorni znanstveni aparat
 posvetiti v predmet z racionalno analizo, ki go-
 tovo še ne obseže nekih odtegujočih se skrivnih,
 iracionalnih koticikov umetnine. Individualnemu
 gledanju seveda ne more noben »uvod« predpi-
 sovati načina gledanja. Estetsko korist
 imamo od doživljanja umetnosti in
 v to doživljanje hoče biti pomoč
 tale uvod, ki pa vaje ob živi umet-
 nosti pač nadomestiti ne more.

Ko sem tako nanizal neke bistvene poglede v
 svet glasbe, podal sistematični aparat in termino-
 logijo, s katero je mogoč uspešen studij glasbe.
 t. j. zgodovine glasbe, hočem bravcu v drugem
 delu kratko obravnavati zgodovinske stilne tipe
 glasbe z vidikov, pridobljenih v tem »Uvodu«.

9. X. 29.

Thomas.

Stvarno in imensko kazalo

- A.
- absolutna estetika 149
 - glasba 8, 103 sl.
 - litrost, mera gl. 15
 - abstraktna glasba 14, 51, 42, 64
 - kompozicija 51, 42
 - accelerando 15
 - adagio 46
 - Adamič E. 73
 - adekvatna stilna naperjenost 149
 - Adler G. 17
 - agnosciranje skladb 160
 - agogika 16
 - Aida 14
 - akord 20, 42 sl.
 - disonantni 42, 43, 44, 45, 76, 89, 100
 - dominantni 44
 - finalni 44
 - konzonantni 42
 - lomljeni 40
 - napetostni 44
 - prehodni 44
 - subdominantni 44
 - tonični 44
 - akordična masa 43
 - oprema 45
 - tonalna funkcija 45
 - vezava 43
 - aktivno sodelovanje z gl. 58
 - aktualna kvaliteta 143
 - akustična dispozicija 7, 8
 - allargando 15
 - allegretto 16
 - allegro 16
 - analiza, stilna 160
 - andante 16
 - anhemitonični sistem 13
 - antična glasba 9, 13, 18, 34, 75
 - antiфона 63
 - arhitektura 153, 161
 - arhitektonika, glasbena, gl. kompozicija!
 - asimetrija, dinamična 31, 50
- asociativna glasba 8, 66, 74, 92
- atonalnost 22
- aziatske skale 14
- B.
- Bach J. S. 33, 41, 84, 86, 122, 125
 - barok 16, 27, 148
 - barve, tonske 14, 53, 94
 - barvni učinek in glasba 33, 46, 60
 - basso continuo 118
 - ostinato 59
 - Beethoven L. v. 9, 23, 29, 47 sl., 86, 101, 104
 - bistvo melodije 21
 - Blodečiči Holandec 25, 89
 - Boris Godunov 88, 94
 - Božična moteta (Willaert) 80/1
 - Brahms J. 48
 - brezosebna interpretacija 152
 - brezpoltonski sistem 13
 - Busoni 14
- C.
- caccia 48
 - Cankar Iz. 6, 57, 137
 - cantus firmus 33, 42
 - Cathédrale engloitié La (Debussy) 95
 - celtonska skala 14
 - centralizacija tonov 21
 - Childrens Corner (Debussy) 95
 - Chopin 86
 - ciganska skala 14
 - Clemens non Papa 83
 - Coriolan (Beeth.) 101
 - Credo 76
 - crescendo 15
- Č.
- Čajkovskij P. I. 92
 - časovni stil 169
 - četrton 12
 - četrtonski sistem 13

- čista glasba 8, 22, 54, 56, 57, 60, 61, 119
 čista kvarta 43
 kvinta 43
 členi melodije 50
 čut estetski 9
 čutna glasba 22, 50, 42, 57, 65 itd.,
 glej čista gl., senzualizem, naturalizem!
 vsebina 56, 57
 čutni naturalizem 65 sl.
 tonski sistem 12, 14
 učinek gl. 7
 vtis 57
 čuvstvo estetsko 53
 hedonsko 53
 miselno 53
 čuvstvena glasba 22, 57, 60, 74
 intenziteta 75
 kvaliteta 75
 kvantiteta 75
 spojina 75
 vsebina 60
 čuvstveni idealizem 74
 naturalizem 74
 vtis 74
 čuvstveno občutje 60, 74, 75, 93,
 102, 111, 115
 slikanje 74
- D.
- Danse de Puck Le (Debussy) 97
 datiranje 160
 Debussy 14, 86, 87, 92, sl., 100
 decrescendo 15
 deformacija radi izraza 44
 deklamatorna melodija 18, 26
 diatonika 12, 13
 dinamična kompozicija 50, 31
 nesimetrija 50, 31
 dinamično gibanje 52
 dinamika 14, 15
 disonanca 25, 42, 43, 44, 76, 89, 100
 dispozicije akustične 7
 individualne 157
 motorične 7
 vizualne 7
 dobe stilno enotne 153 sl.
 neenotne 153 sl.
 dobri takti deli 17
 dominantna 31, 44
 doživetje v glasbi 52, 56, 57, 150
 doživljanje glasbe 58, 60, akt. paš.
 drama glasbena 60, 86, 118, gl.
 opera!
- dramatski učinki gl., 59, 60, 45, 49
 druženje tonov 20, horiz., vert.
 Dufay 37
 duhovni izraz 57, 61, 130, 132 itd.
 dur 13, 75, 42
 duševna tvorba 145
 duševne podlage glasbe 52, 54, 57
 dvanajst poltonski sistem 13, 22
 Dvořák A. 124
- E.
- Egmont (Beeth.) 101
 ekspozicija 50, 111
 ekspresija, idejna 81
 miselna 64
 ekspresionizem 43, 44, 45, 61
 empiričen tonski sistem 12
 enakovrednost kultur 156
 enigmatična skala 14
 enoglasje 21, 42, gl. monofonija!
 enostavni takti 19
 enotne stilne dobe 153 sl.
 Eroica (Beeth.) 111 sl.
 estetika 52, 141, 149
 analitična 149
 empirična 149
 intervalov 23
 praktična 149
 psihološka 52
 tonov 14, višanje, nižanje
 estetska vsebina gl. 127, sl.
 kvaliteta 141
 napetost 14, 45
 estetski čut 9
 nazor 15 itd.
 organizem 127, 131, 142
 učinek polifonije 34
 estetsko-psihološka struktura glas-
 be 52
 estetsko-subjektivni odnos do glas-
 be 150
- F.
- fantazija, glasbena 120, 125
 fenomen, stilni 5
 figurirani kontrapunkti 34, 81
 tema 121
 finale 113
 finalis 21
 finalni akord 44
 fioritura 34
 fizično-primarne podlage gl. 57

fizika glasbe 12
 fiziološki motivi glasbe 30
 flexa resupina 28
 forma glasbe 56
 formalistična glasba 22 (čista gl.)
 formalna vsebina gl. 11, 56, 57, 130
 forte 15
 fortissimo 15
 fraza 28, 53
 fraziranje 28
 fuga 8, 38, 122
 fugirana izvedba 38
 funkcije tonalne 45
 vsebinske 57

G.

Gabrielli Giov. 40, 68
 Domen. 83
 Gallus J. 67
 generalni bas 35, 39, 120
 genij, glasbeni 157 sl.
 Gianni Schicchi (Puccini) 100
 gibanje 52, 62, 63
 dinamično 52
 harmonično 44, 45
 kompozicionalno 52
 kontrapunktično 52
 melodično 22, 52, 62, 63
 modulatorično 44
 ritmično 52
 giusto tempo 16
 glasba, absolutna 8, 103 sl.
 abstraktna 14, 31, 42, 64 itd.,
 130 sl.,
 akordična 42, 45 sl., 130 sl.
 asociativna 8, 66, 74, 92 itd.
 čista 8, 22, 54, 56, 57, 60, 61, 119,
 130 sl.
 čutna 22, 30, 42, 57, 65, gl. čista
 čuvstvena 22, 57, 60, 74
 definicija 11
 duševna 57
 homofonska 42 sl.
 idealistična 61 sl., 132
 idealistično-realistična 85, 118,
 139
 individualistična 58 sl.
 instrumentalna 8, 85 sl.
 kolektivistična 58 sl.
 miselna 57, 63
 naturalistična 57, 65, 66, 67,
 130 sl.
 naturalistično-realistična 85, 85,
 118, 139

občutenjska 57, 60, 74, 78, 93, 102,
 111, 113, 137
 objektivistična 57, 67, 101
 pomenska 57
 predstavna 57, 66, 74, 92 itd.
 programska 57, 66, 92
 radi glasbe 61, 119
 radi izraza, gl. idealistična!
 realistična 79, 85, 134 itd.
 realistično-naturalistična 103, 139
 slikajoča 66 sl., gl. programska,
 predstavna, asociativna
 subjektivistična 57, 88, 71, 76
 vokalna 8, 63, 65, 66, 74, 79
 glasbe, razumevanje 164
 glasbena drama 60, 86, gl. opera!
 znanost 5
 glasbeno telo 22, 32, 51, zmisel 130
 Gloria (Searlatti) 27
 Golliwogs cake-walk (Débussy)
 100
 gotika 42
 Gotovac J. 77
 gradacija 29
 Gral 23
 grdota estetska 52 sl., 140
 Grieg E. 74, 95

H.

Haendel 120, 125
 harmonična izprememba 45
 melodija 40
 modulacija 44
 polifonija 40
 spremljava 45, 130 sl.
 harmonični motivi, temata 49
 zaplet, razplet 42 sl., 45
 harmonično gibanje 44, 45
 -modulatorični sistem 50
 razvijanje akord. enot 44
 harmonija 22, 42, 130 sl.
 harmonizacija 43
 hedonsko čuvstvo v glasbi 63
 heptatonika, durmolska 13
 hermenevtika, glasbena 25, 52 sl.,
 75
 heterofonija 34
 Hindemith 46
 historično-objektivni odnos do gl.
 130
 homofonija 32, 42 sl., 50, 47, 80,
 131
 homofonsko-akordična gl. 42, 131

horizontalni način gl. 20, 42
 hotenje, estetsko, kulturno, umet-
 nostno 127 sl.
 humor v glasbi 77, 99

I.

idealistična forma 130
 estetika 129, 141, 151
 idealistični svetov. nazor 129
 idealizem 85, 118, 139
 izraz 74, 61 sl.
 idealistično umetn. hotenje 129
 idealizem 57, 61, 78 sl., 129, 131,
 152
 ilustriranje v glasbi 67, 74, 118
 imitacija, polifonska 35, 36, 37
 imitatorna izvedba 38, 42
 impresionizem v glasbi 8, 13, 43,
 45 itd.
 individualistična glasba 58
 interpretacija 16, 149, 151
 individualistične dobe 152, 153,
 155
 individualizem 13, 153
 individualne dispozicije 157
 individualni razložki poslušalec 8
 instinkt, umetnostni 59, 111, 151
 instrumentalna glasba 8, 85 sl.
 barva 94
 instrumentalni vložki 88
 intelektualizem 42
 intenziteta tona 14, čustva 75
 interpretacija, osebna, brezoseb-
 na, obj.-histor., estet.-subj.,
 neadekvatna, individualna itd.
 16, 149, 151 sl.
 interpunkcijska melizmatika 27
 interval 13 sl.
 intervalska estetika 23
 invencija 75, 120, 123
 iracionalnost razvoja 156
 irealni lik 53 sl.
 izoritmija 18
 izpeljava 38, 50, 108, realna 42
 izraz duhovni 57, 61, itd.
 idealistični 61 sl., 74, 129 sl.
 idejni 61 sl., 78, 81
 iracionalni 78
 realistični 57, 79, itd., 129 sl.
 teksta 22, 61 sl.
 izvenestetski faktor v gl. 129, glej
 svetovni nazor!
 izvenmuzikalične primesi 54

J.

Jadovanka za teletom (Gotovac)
 78
 Jonny svira (Křenek) 76

K.

Kadence, harmonična 44
 melodična 26
 prevarna 106
 kakofonija 76
 kánon 8, 37
 kantata 83
 karakterizacija, glasbena 72
 karikatura v glasbi 70, 100
 koda 50
 kolektivistična glasba 58, dobe
 152 sl.
 koloratura 27, 85
 kolorit v glasbi 35
 komorna kantata 85
 kompozicija 28
 abstraktna 31, 41, 50, 129 sl.
 arije 31
 dinamična 31, 50
 homofonska 50
 idealistična 64, 129 sl.
 koordinativna 42, 129 sl.
 melodije 28—32
 naturalistična 50, 129 sl.
 nesimetrična 31, 50, 129 sl.
 nevezana 50, 129 sl.
 pesmi 31
 polifonska 35, 129 sl.
 prosta 31, 50, 129 sl.
 rapsodična 31, 50, 129 sl.
 realistična 42, 129 sl.
 refrenska 31
 rondojevska 31, 50
 simetrična 31, 41, 50, 129 sl.
 subordinativna 50, 129 sl.
 tematična 35, 38, 41
 tonalno-modulatorična 50, 129 sl.
 variacijska 31, 50
 vezana 31, 42, 50
 konec, prevarni 106
 konflikt 20
 dramatski 60
 tematični 111, 118
 konservativizem, umetniški 159
 konsonanca 23, 42 sl.
 akorda 42
 simult. interv. 43

- kontrapunkt 34, 35, 129 sl.
 četverni 34, 35
 dvojni 34, 35
 enaki 34, 35
 figurirani 34, 35
 harmonski vezan 35, 39, 40
 prosti 36
 trojni 34, 35
 kontrapunktična imitacija 34, 35,
 36, 37, 38, 42
 glasba 34
 izpeljava 38, 42
 vezanost 42, 129 sl.
 kontrapunktični protiglasovi 42
 kontrapunktično gibanje 52
 prepletanje 34, 38, 42, 80, 129 sl.
 kontrast, dinamični 15
 v tempu 15
 kontrastsubjekt 38
 koral 9, 17, 34, 35, 61, 64 itd.
 krajevni stil 169
 Křenek E. 76
 kritika, umetnostna 160
 kromatika 12, 13, 22
 kvaliteta, aktualna 142
 čuvstvena 75
 estetska 141, 157, 162
 genialna 157 sl.
 neoriginalna 157 sl.
 originalna 157 sl.
 potencialna 142
 ritmična 17
 stilna 157 sl.
 umetnostna 141, 157, 162
 kvantiteta čuvstvena 75
 ritmična 17
 kvarta 23, čista 43
 kvinta 23, čista 43
- L.**
- lahki taktni deli 17
 Lajovic A. 67, 68, 71, 72
 largo 16
 l'art pour l'art 61, 119, 66, 125
 Lasso, Orlando 68
 lastnosti stilne 160
 tonske 14
 Leonora (Beeth.) 101
 lepota estetska 53, 140, 141, 142,
 143
 lestvica, tonska 12, 13
 Letni časi (Haydn) 24
 L'homme armée 125
- lik 53
 drugopotenci 54
 duševni 54
 fizični 54
 glasovni 53
 idealni 53
 prvopotenci 54
 likovna umetnostna 11
 likovno nesoglasje 141
 soglasje 141
 linearna glasba 20, 35, 42
 lirika 45, 56, 101
 literatura in glasba 7, 11, 59, 61,
 71
 Lohengrin 23
 lomljeni akordi 40
- M.**
- Madame Butterfly (Puccini) 88
 madrigal 38
 Maelzl 16
 marcia funebre 113
 Marschner 74
 matematičen tonski sistem 12, 13,
 129 sl.
 material, tematični 50, 100
 materialist.-pozitivistična šola 128
 materializem 71, 145, 161
 Mathaeuspasion (Bach) 84
 Medved z medom (Lajovic) 69
 melična recitacija 26
 melizem 27, 61, 83
 melizmatična interpunkcija 61 sl.
 melodična kompozicija 28 sl.
 melodija 26 sl.
 melodični modeli 27, 28
 tipi 129, gl. neume!
 melodično prepletanje 34, gl. po-
 lifonija!
 variiranje 29
 melodija 21
 deklamatorična 26
 koloraturna 27
 ornamentalna 27
 spremljavna 39, 48
 vodilna 32, 35, 39, 45 itd.
 Mentre a le dolci (Palestrina) 37
 mešanica stilna 155
 metrične kvantitete in kvalitete 17
 metrika 17
 mezzoforte 15
 miselno čuvstvo v gl. 57, 65, 66
 modernost 45, 152

modifikatoren faktor 131
 modulacija 44
 modulac. kompoz. 50, 129 sl.
 mol 13, 75, 42, 76
 monodija 38
 monofonija 22, 61, 130
 kompoz. 41
 motet 38
 motetus 35
 motiv 28, 49, 53
 motorična dispozicija 7
 mnogoglasje 18, 32, 131
 vodoravno, navpično, melodično,
 akordično 20, 32
 Mozart 160
 Musorgski 49, 89
 muzikalične predmetne podlage 53
 muzikalčnost 7

N.

načini tonski 13
 paralelni 44, gl. tonski načini
 nadčuten, dinam. v tempu 12
 naglašenos ritma 17
 naperjenost stilna, adekvatna, in-
 adekv. 149
 napetost — estetska 14, 45
 naraščanje, dinam. v tempu 15
 narava, posnemanje, 65 sl.
 narodna pesem 35
 naturalizem v glasbi 57, 65, 67, 78,
 137
 asociativni 66, 92
 čistoglasbeni gl. čista gl.!
 čutni 65
 čustveni 74, 76
 objektivni 67, 101, 102
 predstavniki 66
 prevarni 71, 76, 102
 programski 92 sl.
 realistični 105 *
 slikajoči 66, 92
 subjektivni 71, 76, 102
 naturalistična deklamacija 26, 70
 estetika 129, kvaliteta 129
 forma 129 sl., 130
 kompozicija 50, 51, 130 sl.
 naturalistični realizem 118, 139
 svetovni nazor 129
 tekst 67, 68
 naturalistično občutje 57, 60, 74, 95
 umetn. hotenje 129, 130
 nazor estetski 127, 129, 146
 kulturni 145, 146

svetovni 6, 13, 129, 131, 144, 152
 umetnostni 128, 144
 neadekvatna stilna naperjenost 149
 neenaki takt, kompleksni 19
 neenotne stilne dobe 153
 nenaglašenos ritma 17
 neprijetnost tonov 53
 neprostopnost slikarstva in glasba
 35
 nesimetrija dinamična 50
 neubranost akorda 43
 nevme 27, 28, 64
 nižanje melodije 25
 nota, osebna 151/2

O.

občutenjska glasba 57, 74, 93, 102,
 111
 občutje, čustveno, 60, 93, 102,
 111, 115
 občutki tonov 53
 objekti harmonije 43
 oblikovanje tonskega materiala
 11—51
 duševnih predstav 53
 objektivizem v glasbi 57, 63, 151
 objektivni naturalizem 67
 objektivno-historični odnos 150
 obrnitev motiva, temata 29, 38
 odnos človeka do sveta in nad-
 sveta, glej svetovni nazor!
 oduševljanje glasbe 25
 ognjišča, umetnostna 137
 oktava 23, 43
 opera 8, 60, 76, 86, 118, 125
 baročna 118
 gradbeni princip 118
 romantična 118
 veristična 118
 oprema, čutno-akordična 43
 oratorij 8, 76, 118
 organizem estetski 52, 53, 127, 131,
 141 sl.,
 orgle 96
 originalnost interpretacije 152
 občutja 102
 Orlando Lasso 68
 ornament v glasbi 27
 osebna nota 151/2
 interpretacija 150
 osebna, psihološka, v glasbi 58,
 59, 145

P.

- padanje, dinamično 15,
melodično 23
Palestrina 37
paralelni tonški način 44
parlante 26, 84
Pas dans la neige (Debussy) 95
pasivno doživljanje glasbe 58
passacaglia 120
Patetična sonata (Beeth.) 104
pavza 14
pedal 96
perioda, taktična 31
periodiziranje, stilno, zgodov. 162
pesem, narodna 35
kompozicija 31
Peta simfonija (Beeth.) 114
piano, pianissimo 15
Pierrot lunaire (Schönberg) 91,
plastika 21, 33, 81.
Plato 34
plemenski stil 160
pleno 96
plesna glasba 8, 18, 124
podlage akustične 54
doživetijske 54
duševne 54
formalne 54
muzikalične 55
predmetne 53, 59
primarne 54
sekundarne 54
tonske 11, 54
pojemanje, dinamično 15
v tempu 15
pojmovanje snovi 160, 131
pola glasbe oba 79
Polichinelle (Rahmaninov) 46,
polifonija 32 sl., 80, 131
harmon. vezana 35, 39, 40
imitacija 36, 81
in plastika 81
kompozicija 35, 41
nje estetski zmisel 34
prosta 36
tematična 36
polifonirajoči stil 38, 39
polimelodika 41
poliodija 41
poliritmija 18
polka 124
poltonski sistem 13
pomen, simbolni temata 28
pomenska glasba 52 sl.

- ponavljanje tona 14
motiva 29, 38
posnemajoča polifonija 36, 81
posnemanje narave v glasbi 66,
83, 102, gl. natural!
predmetna vsebina gl. 56, 59
predmetne podlage gl. 53, 56
predstavna glasba 22, 57, 60, 66, 92,
asociacija, gl. asoc.!
predtakt 19
preoblikovanje motiva, temata 38
prepletanje, polifonsko 54, 38, 42,
80, 81, 82
Presto 16
prijetnost tonov 55
prima 23, 43
primarne podloge glasbe 54
primesna vsebina gl. 59
primitivna glasba 29
pristno razumevanje gl. 164
pristnost psihol. podlag 53
programska glasba 86, 92
prosta kompozicija 31, 50, 131 sl.
prostornost in glasba 33
protitema 38
pseudomelodija 47
psihologija tonov 14
disonance 44
višanja, nižanja 22
psihološka estetika gl. 52, 75
karakterizacija 72
psihološke podloge gl. 53
dispozicije 7
psihološki motivi gl. 30
Puccini 49, 88, 118, 100

Q.

- quadruplum 35

R.

- racionalizem 61 sl. 79, 155
Ragtime (Hindemith) 46
Rahmaninov 46
rapsodična kompozicija 31, 50, 131
razdelitev temata, motiva 29, 38
akorda, gl. lomljeni a.!
razkol, stilni 155
različnoglasje 34
razplet, harmonski 45
razumevanje glasbe 164
razvoj, stilni 152
razvojljaj, estetski 14, 45

- realistična forma 150 sl.
 izraznost 81, 83
 kompozicija 130
 realistični idealizem 139
 naturalizem 103, 139
 svetovni nazor 129
 realizacija umetn. doživetja 127
 realizem v glasbi 57, 79, 85, 134
 idealistični 85, 118, 139
 naturalistični 83, 85, 118, 139
 slikajoči 85
 realna izpeljava glasov 42
 recitacija, melična 26
 recitativ 26, 84, 117
 refrenska kompozicija 51
 relativna hitrostna mera 15
 religiozna glasba 62, 65
 renesansa 153, 176
 repriza 50
 reproduciranje glasbe v sebi 60
 ricercar 38
 ritardando 15
 ritem 16 sl.
 deklamatorni 18, 26
 enaki, neenaki 17
 izoritmični 18
 kvaliteta 16/17
 kvantiteta 16/17
 naglašeni, nenagl. 17
 poliritmični 18
 silabično vezani 17 sl.
 taktični, prosti 17 sl.
 ritmično gibanje glasbe 52
 rokoko 27, 48
 romanika 42
 romantika 8, 9, 16, 45, 124, 148
 rondo 50
 Rossini 160
 rubato, tempo 16
- S.
- Salieri 160
 Saloma (Strauß) 88
 scandicus 28
 Scarlatti 27
 Scarpijev motiv 49
 Schering A. 23
 scherzo 113, 116
 Schönberg A. 41, 90
 Schubert F. 95
 Schumann 95
 sedemton. diaton. sistem 15
 seksta 23, velika, mala 43
 sekunda 23, 43
 sekundarne podlage 54
 sekvenca 29, 38
 Sentni motiv 25
 senzualizem 51, 119, 161
 septima 25
 simbolni pomen 28, 58
 simetrična kompozicija 31, 41
 simfonija 16, 50, 118
 simultani intervali 43
 simultano druženje tonov 20
 sinkopa 20
 sistem stilni 160, 162
 tonski 12, 13
 skala 12, 13
 skrajšava motiva, temata 29, 38
 skupine, taktične 18
 slabi taktični deli 17
 slikajoča glasba 8, 66 itd.
 slikarstvo 53, 60, 161
 Smetana B. 95, 101
 snov v glasbi 131, 160
 pojmovanje 131, 161
 soglasje estetsko 127, 141
 sonata 16, 50
 sorodstvo, harmonično 43
 sozvočje 20, 42, 43 sl.
 spojenost, čuvstvena 72, 75
 spola, glasbena 13
 spomin, glasbeni 7
 Sprachgesang 26
 spremljava 32, 33, 39, 45, 47, 48, 118
 srednjeveška glasba 13, 27, 28, 54, 35, 42, 148, 153
 staccato 93
 stari in mladi v glasbi 152
 stil v glasbi 144, 152, (gl. idealizem, realizem, naturalizem!)
 abstraktni gl. idealizem!
 analiza 160
 časovni 160
 čisti 155
 čutno-čuvstveni 45
 fenomen 5
 hotenje 13
 individualistični 57
 kolektivistični 57
 konservativen, naprøden 159
 krajevni 160
 kulturni 144
 kvaliteta 159
 lastnosti 160
 mešanice 155
 naperjenost 149
 objektivistični 57

- opere 118
 osebni 160
 plastični 21
 plemenski 160
 razvoj 162
 razumevanje 152, 164
 sistem 160, 162
 slikoviti 21
 subjektivistični 57
 znaki 160
 stopnjevanje 15, 29
 Stravinski I. 70, 118
 Strauß R. 41, 88, 99, 101
 stringendo 15
 subdominanta 44
 subjektiviteta razumevanja gl. 8
 subjektivizem v glasbi 57, 65, 88,
 102, 104
 subjektivna interpretacija 16, 149,
 151
 subordinativna kompozicija 59, 50
 Suita VII. (Händel) 120
 sukcesivno druženje tonov 20
 svetovni nazor 6, 13, 129, 152
- S.
- Sesta simfonija (Beeth.) 101/2
- T.
- takt 18, perioda 51, 50
 enaki, sestavljeni 20
 jambičen, trohejski 30
 neenaki kompleksni 19
 predtakt 20
 talent, muzikalni 7
 Taunhäuser (Wagner) 29
 tekst 41, 61, 64, 67, 68, 129 sl.
 tema 28, 29, 33, 35, 36, 38, 53 itd.
 protitema 38
 vodilni 49
 tematična kompozicija 50, 111
 ekspozicija 50
 tematični konflikt 111, 118
 zavozljaj 41
 tempo 15, 16
 terca 23, 42, 45, velika, mala
 Till Eulenspiegel (Strauß) 99
 tipi, melodični 27, 28, 64, 152 sl.
 tolmačenje akordov 45
 tonalnost 21, 44, 45
 tonični akord 44
 tonika 21, 31
 tonska višina 14
 barva 14
 intenziteta 14
 lestvica 12
 tonske lastnosti 14
 tonski sistemi 12, 13
 načini 15, paralelni 44
 tresljaji 12
 tonsko gibanje 52
 trajanje 14, 16 sl.
 Toska (Puccini) 49
 triplum 35
- U.
- ubranost akorda 45
 umetnostna vsebina 5, 6, 127 sl.
 idealizem 132
 kritika 160
 kvaliteta 141
 naturalizem 137
 realizem 134
 vaja, vzgoja 9,
 zgodovina 129, 148, 162
 umetnostni instinkt 59, 111
 nazor 5, 129
 zmisel gl. teles 130
 umetnostno hotenje 15, 127
 ognjišče 157
 upodabljaljoča umetnost 7, 15
 Uvertura 1812 (Čajkovskij) 92
 uživanje umetnosti 140, 164
- V.
- vaja, glasbena 9
 variacije, komp. 31, 50, 120
 variiranje motiva 29
 Veber Fr. 52, 141
 Venit vox (Clemens) 85
 Verdi G. 14
 veristična opera 118
 vertikalni način glasbe 20
 verziranost, glasbena 8
 vezana kompozicija 51, 42, 50
 vezanost, kontrapunktična 35, 39,
 40, 42, 130
 silabična 26
 vezava akordov 45
 Vijola (Adamič) 72
 višanje melodije 25
 Vittorio 84
 vizualne dispozicije 7, 8

vodilna melodija 32, 35, 45
 vodilni glas 45
 motiv 118, 25, 49
 vokalna glasba 8
 čustvena 74
 homofonska 65, 66, 74
 idealistična 61
 monofonska 65
 naturalistična 65
 polifonska 79
 predstavna 66
 realistična 79
 Volbach F. 106
 vrste melodij 25
 vsebina glasbe 52
 čutna 56
 čustvena 74
 doživetjska 57
 estetska 56, 127
 formalna 11, 56, 57, 131
 idealistična 132
 miselna 57
 naturalistična 137
 predmetna 52, 56, 59
 predstavna 57 itd.
 primesna 57

realistična 134
 umetnostna 5, 56, 127, 164
 vtis, čutni 57, 79 itd.
 vzgoja, glasbena 9
 živetje v umetnost 9

W.

Wagner R. 23, 25, 26, 29, 50, 86,
 89, 110, 118
 Walküre 26, 50
 Willaert 80

Z.

zaplet, harmonični 42, 44, 45
 zdaljšava temata 29, 38
 Zgodba o vojaku (Stravinski) 70
 zgodovinska distanca 59, 154
 zgodovinski vidik 154, 162
 zmisel teksta 41
 znanost, umetnostna 162

Ž.

Žabe (Lajovic) 69
 žalostni koledniki (Lajovic) 70

Kazalo

Predgovor	5
Uvod	7
I. Formalna vsebina glasbe (Tonski material in njega oblikovanje)	11
Tonski sistemi 12, Ton in pavza, ponavljanje, dinamika, tempo 14, Ritem, takt 16, Horizontalno in vertikalno druženje tonov 20, Melodija, enoglasje 21, Vrste melodij 25, Kompozicija melodije 28, Mnogoglasje 32, Polifonija in kontrapunkt 33, Polifonirajoči stil, monodija 38, Polifonska kompozicija 41, Homofonija in harmonija 42, Homofonska kompozicija 50	
II. Predmetna vsebina glasbe (Duševne podlage in doživetje v glasbi)	52
Psihološko-estetski stroj glasbenega učinka 52, Splošna razdelitev glasbe po vsebini in vsebinskih funkcijah 56, O predmetni, pomenski (primesni) vsebini 59, Vokalna glasba idealističnega značaja 61, Vokalna glasba čutno-naturalističnega značaja 65, Vokalna glasba s predstavno-asociativnim slikanjem naturalističnega značaja 66, Čuvstveno ilustrativna vokalna glasba naturalističnega značaja, humor 74, Realistična vokalna glasba 79, Predmetna vsebina v instrumentalni glasbi 85, Instrumentalni vložki v naturalističnem kontekstu 88, Instrumentalna glasba naturalizma programskega značaja 92, Instrumentalna absolutna glasba, realistični naturalizem 103, Instrumentalna »čista glasba«, čisti senzualizem 119	

III. Estetska (umetnostna) vsebina glasbe (Estetski organizem tonskih in predmetnih podlag)	127
Umetnostno hotenje in svetovni nazor 127. O umetnostnem zmislu glasbenih teles in kompozicij 130. Umetnostna vsebina idealistične glasbe 132. Umetnostna vsebina realistične glasbe 134. Umetnostna vsebina naturalistične glasbe 137. O uživanju umetnostne vsebine glasbe 140. Estetska, umetnostna kvaliteta v glasbi 141	
IV. Stil v glasbi (Pojem stila, stilni razvoj, stilni sistem)	144
Svetovni nazor in stil v kulturi in umetnosti 144. Stilna naperjenost, estetika, interpretacija 149. Stilni razvoj 152. Stilni razvoj in genij 157. Stilni sistem in njega pomen za razumevanje umetnosti in — življenja 160. Sklep 164	
Stvarno in imensko kazalo	165



000155-4784

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA



00000176951

