

vsemi, postregli vam bodo, a ko boste odhajali, si boste rekli: Lepo je bilo. In še mnogo kasneje, daleč od Prekmurja, se boste nenadoma spomnili razgovorov z Gumilarjem, darežljivosti gospe Gumilarjeve in prijetnega Marinega nasmeha, s katerim vas bo poslednjič pozdravila. Vse to je v naših časih veliko bogastvo: ta prijetna vedrina in ta svojevrstna sreča, ki ve, da kaj velikega v življenju ne bo več prišlo. In zdelo se vam bo, kakor bi se spomnili lepe pesmi, ki ste jo slišali davno v mladih dneh, pa ste jo v težavah življenja že malo pozabili.

## Moji umetnostni nazori

L. M. Škerjanc

**K**o zdaj že čez dvajset let opazujem življenje naše glasbe včasih kot njegov neposredni oblikovalec, drugič v svojstvu zanimanega sprejemalca, se mi v neprestani fluktuaciji njegove težke in redke krvi predoči vrsta vprašanj, ki jim ni odgovora v tujem izkustvu. Deloma so podobna tistim, ki se stalno ponavljajo ob novih umetninah ter so odgovori nanje postali že pregovori, ponajveč pa izvirajo iz napačnega odnosa spremljevalcev in ocenjevalcev do napravljenega dela. V takšnem postopku je nevarnost, da se na strokovno mnenje navezani laik zavede v napačno in za umetnostno življenje kvarno miselnost, ki je le zbirka starih in novih gesel v prečudoviti mavrici nedognanih in nepredelanih sodb. Kot sodelavec pri gradnji našega glasbenega oboka sem pogosto neposredno prizadet od mnenj, nasvetov, ocen in graj, ki redoma obidejo duhovno smer mojega dela, želeč ji dati druge, njim prilagodljivejše pravce, deloma v dobri veri, deloma pa tudi iz preprostejših nagibov. Odločil sem se tedaj, da jim pripomorem do nabave novega orožja, pri čemer jim moram seveda prepustiti odgovornost za spretno rokovanje: kajti novi instrumentarij je sicer preciznejši, a zahteva neke svojstvene možnosti, katerih je bilo doslej v njihovem glasbenem razmotrivanju prav malo opaziti.

Poeta nascitur. In z njim začne poezija, najsi se priključi delu prednikov ali pa požene iz sebe. Umetnine niso odsev dob, v katerih nastajajo, temveč zarje naslednjih. Pogledi so v bodočnost, zaradi česar so tudi tako lahko ločljive od obrtnih izdelkov. Zato pa zanje ne veljajo mere, uporabne za presojo nekdanjih umetnostnih naporov. Vsaka nova umetnina je nastala iz nje lastne in v njej očite estetike in torej ni plod dotlej dognanih in uveljavljenih estetskih premislekov, pač pa samostojno bitje, zaplojeno sicer namenoma, a razvito po svoje kljub trudu, da bi šlo izhrojeno pot. Njegov kriterij pa ostane le vzporeditev vsebine izraza, primerjanje teh dveh, za celotno pojavo umetnine edino bistvenih lastnosti.

Zanje je odgovorna umetnikova sposobnost. Ta pa je sinteza naravne narajenosti in pridobljenega znanja, oboje združenega v zrklu osebnosti in njenega

pogleda na svet. Določene umetnine ne moremo obravnavati ločeno od njenega tvorca, ker nosi vse njegove značilnosti v sebi. Objektivne presoje umetnin ni in nikoli ne bo, ker umetnostne tvorbe niso objekti, temveč prav takšni subjekti kot njihovi sodniki. Objektivna presoja prihaja v poštev le v obrtno razmnoženih izdelkih, pa tudi tam samo kot primerjava sličnosti (tedaj skladnosti), nikakor pa ne kot sodba nagibov, ki so jih povzročili. Z uvedbo pojma objektivne kritike je začel pri nas, ako se ne motim, dr. Stanko Vurnik. Z njim je zanesel ne samo med naše glasbenike, temveč tudi med najširši krog zanimancev zmoto, okrog katere se večina še mota, slepo prisegajoč na geslo, čigar veljavnost je že zdavnaj ovržena. Zavržena dejansko najbolj od onih, ki so se ga posluževali kot krinke za osebne obračune.

V istem času se je pojavila beseda „stil“, tujka, ki ji ustreza ponižnejši in zato manj učinkoviti domači izraz „slog“. Odtlej ločimo „stilne“ prireditve od nestilnih, prav takšne skladbe in celo koncertne sporede. V čem pa je oblast tega umetnostnega naziva, ki se mu naj vse pokorava?

Zdi se, da je njegova domačija v orožarnici umetnostne zgodovine, priročna značka za opredelitev sicer med seboj morda bistveno različnih, a v isti dobi nastalih umetnin. Najpripravnejša porazdelitev ogromne množine umetnostnih pojavov je časovna. Morda je tudi najprirodnejša, kajti brez dvoma imajo umetnine določenega kulturnega kroga v ohlapno določenih razdobjih nekaj skupnih značilnosti. Toda te so povsem zunanostne ter ne sežejo pri pravih umetninah (in le o takih gre beseda) globlje. Označene so z nekaterimi tehničnimi obrzci in v tlorisih umetnostnih zgradb (tudi glasbenih) kot pogoji zgolj priročnega značaja, ne pa kot vsebinski izraz. Nanje so se oslonili presojevalci, ko so spoznali lagodnost uravnave in izrabljajoč videz učenosti, kjer je bilo oprava samo z znanjem. Stil je postal izraz za osnovno-tehnične in artistične skupne pojave v umetninah tvorcev določenega razdobja. To pojmovanje slogovnih značilnosti je sčasoma že zvedenelo v samovoljno razkosavanje po političnih časovnih odmerah, po decenijih in kvinkvenijih, kakor je pač naneslo v korist opredeljevalcu. Pojavili so se stilni koncerti, katerih spored je družil skladatelje določene dobe, brez ozira na vrednost, dovršenost in pomembnost skladb, zgolj z vidika neke časovne strnjnosti, pa najsi je družila še tako heterogene elemente. Za izbero in presojo stilističnih prireditev niso prihajale več v poštev dotedanje vrednosti, kot so vsebina in izraz, znanje in spretnost, pač pa samo časovna pripadnost, za katero umetniki niti odgovorni niso.

S tem se je uvedla zmeda v presojevanju, ki je veliki večini glasbo ljubečih poslušalcev usidrano v instinktu samem, a ne podprto z znanstvenim razmišljanjem. S predstavo stila so se združili predsodki in novo vrednotenje je sicer časovno opredelilo pojave, izpodneslo pa je tla naravni in vsakomur lastni presoji ter ustvarilo spoštovanje pred popolnoma slučajnostno in za bistveno vrednost umetnine brezpomembno časovno zvezo. Z uporabo besede „stil“ ni bila

nikjer podana njena definicija, saj bi z njo tudi izginil magični čar ter bi se izkazala njena popolnoma akcidentalna veljava. Kajti slog ni drugo kot skupnost značilnosti umetnine, pogojene z vsebino in izrazom, torej z umetnikovo nadarjenostjo in znanjem, v nadaljnjem še z njegovo osebnostjo in ostalimi komponentami, ki morejo dobiti nanjo vpliv ter se po nepreračunljivem odnosu izražajo v delu. Vsak umetnik ima svoj slog, torej način, v katerem edinem se zna povoljno izraziti. Nikdar pa ne bi prišlo pravemu nadarjencu na misel, da bi komponiral v estetsko vnaprej določenem slogu, da bi (uporabljam prvi poljubni primer) Mozart hotoma komponiral klasično. Za takšen premislek ni v delu iskrenega človeka prostora. Narobe gre zlahka: nobenemu naobraženemu glasbeniku ne sme biti težko, zložiti skladbo v klasičnem slogu; vendar bo vsebinsko nujno izražal le sebe in se pri tem posluževal samo tehničnih klasičnih pripomočkov, ako noče, da se sebi odreče in izgotovi samo posnetek. Naravno pa bi bilo (četudi se tu pa tam zgodi), da bi si umetnik vnaprej določil slog ter nato delal po predpisih, kakor si jih je hotoma dal. Zato tudi zgodovinsko druženje komponistov po stilih nima nobene druge kot shematično vrednost ter za dejansko umetnostno življenje ne pomeni pobude, temveč petrifikacijo.

Edini nagib umetnostnemu uveljavljanju je notranji vzgon, ki terja izraza. Vsebinski pogoji te volje so (in bodo ostali) tajni. Zmožnost izražanja pa zavisi od organiziranosti umetnikove fantazije (čemur pravimo nadarjenost) in od ostalih vplivov splošnega in posebno umetnostnega sveta. Pridobitev tehnične spretnosti pravemu umetniku ni drugo, kot potrdilo nagonsko jasnega čuta. Vendar je potrebno, ker pomore preko ovir in usposobi k neposredni dejavnosti brez predsodkov, preudarkov in borbe z materijo. Tudi je pomen tehnične naobrazbe v tem, da razodene adeptu stanje umetnosti v trenutku njegovega nastopa, ga seznanjajo z dotedanjimi pridobitvami in izkustvi ter ga odveže mučne in dolgotrajne vojne z upornimi silami tvarine, kjer je že marsikdo podlegel. V tem je pravo ločilo med strokovnjakom in amaterjem: prvi pozna izkustvo in njegove meje, drugi pa se vedno znova bije s problemi, ki so že zdavnaj rešeni ali pa sploh nerešljivi.

Ideal umetnostnega dela je bil vedno isti: soglasje med vsebino in izrazom. Vsebina se ravna po notranjem umetnikovem čutu, katerega ne more niti uravnavati, kaj še spreminjati. Izraz pa si išče vedno popolnejših poti v edinem prizadevanju, da čim jasneje predoči vsebino. Takšni umetnostni ideali nikakor niso nedosegljivi, nasprotno, ravno umetnine so od vseh tvorb človeškega duha najbolj popolne. Zmotna je trditev, da ostanejo ideali vsikdar neizpolnjeni; posebno pogrešna je v umetnosti. Cilji umetnosti niso vsesplošni, vekoviti, niti transcendentalni. Nastaja v idejah posameznikov in je namenjena krogu zanjo dovzetnih.

Umetnostne vrednote niso večne (tudi o drugih tega ne trdim). Njeni proizvodi so občutljivi in ranljivi. Dejstvo, da preživijo kljub preganjanju dobo, v kateri nastopajo, le dokazuje njihov bodočnostni namen. A koliko jih je uničenih vsevprek? Kaj so jih pomorile vojne in jih še bodo! Kar jih je srečno naključje

obvarovalo pred nenadno propastjo, jih nevzdržno načenja čas. Kdo bi si danes ob poslušanju De Près-jevih maš mogel misliti, da so nekoč razvnele cele množice vernikov? Danes nudijo le še oporo glasbenemu zgodovinarju in v njenih bizarnih postopkih ne bo našel nihče utehe. Kakor okamenine so, ki nam sicer pričajo o nekdanjem življenju, a nas ne morejo več ogreti in pritegniti.

Gibalo umetnostnim tvorbam je skrivni nagib, ki skuša odpreti notranjemu preobilju pot v svet. Umetnik je navezan bolj kot kdor koli na razumevanje in pripravljenost soljudi. Njegovo delo ni samotarsko, dasi potrebuje samoto za dopolnitev in končno dovršitev. Zato je vsaki umetnosti lasten jezik, ki mora nujno biti razumljiv, če ne sočasno, pa kasneje. Razumljiv seveda le podobno ustvarjenim duhovom, kajti široki množici je umetnost vedno le pripomoček za izražanje čustev, nikdar končno zadoščenje. Vsaka umetnost živi svoje življenje zase in ga izraža v svojem, edino njej svojskem jeziku. Resda smo v besedah navezani, da opisujemo vtise umetnin z izrazi, posnetimi iz občega slovarja. Toda z njimi ne zadenemo nikdar bistva umetnostnega izraza glasbe ali slikarstva, pač pa ga le opišemo in se mu skušamo približati.

Kar je poeziji beseda, je glasbi ton: zato lahko brez skrbi rabimo iste zvoke, kot so jih rabili predniki, ter nam ni treba iskati novih. Kajti novost ni v izberi besed — v takem primeru bi pesniki in pisatelji morali že zdavnaj prenehati z delom spričo že nagrmedenega bogastva besednega zaklada drugih avtorjev — temveč v vsebini. Površno je misliti, da določena vrsta tonov v vsakem primeru izzove isti učinek. Ne le, da je tonski material neskončno spremenljiva in prožna gmota, temveč ga nosi vsebina, ki je vedno svojstvena, ako ni naravnost prepis, ponovitev druge. Podobnost z dobro umetnino gre delu le v čast; slabše bi bilo, ako bi dobri komponisti prepisovali pri šibkejših, kar pa ni običaj. V naši kritični javnosti je vsaka oddaljena podobnost že obsojena na posmeh in zdi se, da mnogo ocenjevalcev ne lovi drugega na uho, kot reminiscence. Pri tem se ne zavedajo, da primerjajo le dela, ki so jim znana, torej neznamenit izrez celotne literature in bi vsak skladatelj lažje poiskal manj znana dela in črpal iz njih, ne da bi se izpostavil sumu prepisovanja. Dosledno izvajanje primerjalnega principa bi nujno dovedlo do spoznanja, da so si skladbe vseh skladateljev in vseh dob v mnogočem slične, da tako rekoč prehajajo druga v drugo. Semkaj spadajo dela epigonov, vestnih in često temeljito naobraženih glasbenikov, ki jim usoda ni bila naklonjena, od katerih pa mnogi še čakajo odkritja. Za časa Mozarta (spet jemljem poljuben primer, katerega lahko ob vsakem drugem primeru obnovimo) je večina skladateljev komponirala na sličen način, izražajoč podobno vsebino, in mnogi od njih so imeli več uspeha kot Mozart. Kasneje so spoznali Mozartov obsežni genij; ob njem so se prejšnji slavljenci morali poskriti. Danes pa smo priče, kako znova vstajajo že popolnoma pozabljeni mojstri in občudujemo pri njih prav iste vrline, kakor jih je posebej ljubil Mozart. V tem ni nobenega tekmovanja: vsakdo je prispeval po svojih močeh in že se počasi zgrinjajo vsi

skupaj v arhive, kjer bodo složno služili marljivim v študij, estetom v razodetje, zgodovinarjem v naknadno sestavo stilnih programov.

Pobuda za nastanek dela je pogosto zunanja. Nekoč je to bilo naročilo. Ob naročilih so se skrhalo močna življenja: Michelangelo. Ali pa so dala pobudo čustva, ki jim drugod ni bila dana prilika izživetja: Prešeren. Večina povprečnih koncertnih obiskovalcev pričakuje ob novem delu lastno prerobenje, kakor da bi bilo izrazu druge osebe dano vzbuditi morda nikoli obstoječe čustvene razmahe. Pri tem jih večina pristopi k poslušanju s predsodki. Potlej pa poslušajo jezik, ki jim je skoroda nerazumljiv in ob koncu primerjajo pravkar prvič slišane zvoke z lastnimi nejasnimi predstavami ter sklepajo na sličnost ali nasprotstvo. Prvo pomenja ugodje, drugo odklonitev.

Tako si stojita umetnik z delom, ki zahteva vedno popolnejšega izraza, in spremljevalec, ki pričakuje izpolnitve svojih pričakovanj, v naraščajočem nasprotstvu. Kompromis ni mogoč od strani ustvarjalca, kati moral bi se odreči edinemu cilju, dograditvi svojega lastnega izraza v korist neki splošni vršini glasbene sprejemljivosti, h katere povečanju ne prispeva poslušalec sam. Popustljivost pomenja tu nedoslednost in je greh nad samim seboj: slednjič bodo dale vendar umetnine sliko kulturne višine in ne njihovi odjemalci. Tudi ozir na koristnost ne more izbiti vesti; zato je hlastanje za uspehom le znak brezvestnosti, nikdar nujna potreba umetnostnega čustvovanja. Gotovo je uspeh bodrilo tvorcu, vendar njemu na ljubo ne bo žrtvoval značilnosti svoje miselnosti. Umetniki, ki se brezpogojno pridružijo kateri koli umetnostni smeri v izključni nadi, da se bodo z njeno oporo prikopali do uspeha, se slejkoprej izkažejo za mazače. Vsak resničen tvorec je tolikanj individualist, da se ne bo prilagodil obrazcu, temveč bo, če treba, neštetokrat premenjal smer svojih poskusov v trajnem naporu, da najde lasten izraz.

Osnova in prvi material, s katerim gradi umetnik, sta raznolika, kakor so različni strukturni pogoji življenja samega. V glasbi so pota v poglobitnem dvojnja: narodni glasbeni zaklad ali pa osebna usmerjenost. Kjer je glasbeno utripanje narodovega duha močno, samoniklo in izrazito, je navadno vplivalo na delo celih generacij ali pa velikih poedincev, dokler niso bile njegove značilnosti izčrpane. Primer za takšno izrabo in obenem inkarnacijo narodnostnih glasbenih prvin je Chopin. Že od najrahljše mladosti dalje je bil neposredno navezan na poljsko narodno glasbo, ki so jo izražali še bolj plesi kot napevi, kakor je vobče ples čistejša in popolnejša glasbena oblikovna enota kot pesem, ki je v zadnjem pogoju le dvignjena pesnitev. V plesu se izoblikuje močnejše ritem kot osnovna muzikalna prvina, medtem ko ga pesem stalno zanemarja že iz podvrženosti besednemu skandiranju. Seveda pa se Chopinov razboriti in do potankosti občutljivi glasbeni smisel ni mogel zadovoljiti s samim prenosom nacionalnih značilnosti v umetno glasbo, pač pa jih je stopnjeval v šarenici lastnega bogastva in povzdignil na vršino splošne umetnostne veljave. Sprejemal jih je brez predsodkov, predelal v sebi, jih spajal z lastnimi in hkrati

s priučenimi vrtilinami ter jih slednjič oddajal v izbirčni dovršenosti in tako poosebil narodovo last. Toda dejstvo, da je bil tako velik muzikalni potencial navezan skoraj izključno na narodovo blago, je ob osebni izdelanosti in dograjenosti do kraja izrabilo vse oplojevalne zmožnosti poljske narodne glasbe: zato je bila pot, ki so jo slepo ubrali za njim posnemalci, zagata brez izhoda. Čim je celotna karakteristika narodnega glasbenega ustvarjanja dogotovljena v delu velikega genija, ne more več biti vir novih dognanj, temveč zapade znova v prvotno obeležje.

Vsi narodi pa nimajo enako močno razvite svojstvene ljudske glasbe, ki bi se pestro in značilno odražala v najpriprostejši, a samostojni glasbeni obliki: v plesu. Dalo bi se celo trditi, da nekateri narodi kažejo manj nagnjenja k plesu kot drugi. To je morda povezano z osnovnim čustvenim nastrojenjem, kajti znabiti manjka nekaterim rodovom smisel za obe osnovni gibalni plesa, ki sta ekstatičnost in lahkoživost. Prvo ima izvor v posebnem živčnem ustroju, ki dovoljuje preskok fantazije v realnost in stopnjevanje do orgiastičnih dotiranj čustvenosti. Drugo pa je del značaja in čudi, izhajajoče često iz ugodnih življenjskih pogojev ter tako povezano s podnebjem in njegovimi posledicami. Kjer sta dana oba pogoja, je ples kot glasbeni izraz doveden do viška, drugod pa ostane sicer na realnih tleh, a služi kot neposredni izraz glasbenih vzgonov. V takšnih narodih se je ples kot narodni običaj ohranil stoletja in je danes še prav tako živ kot nekdanj. Drugje, kjer ni imel trdnih temeljev v obeh osnovnih koreninah, ga je izpodrinila refleksija, kakor jo izraža péta pesem. Napev je samo besedilo v drugi potenci, njegovo podkrepljenje in ponazoritev, zlasti kadar se mu točno prilega. Pri nekaterih narodih je pesniška podloga napevu jako priprosta in omejena na nekaj skoraj nepomembnih besed, medtem ko se melodijska napeva razvije povsem samostojno in vršiči v samopašnih melizmatičnih okretih. Danes znana slovenska narodna pesem takih stranpoti od besedila ne pozna. Tudi čustvena podloga ostaja vseskozi poetična ter je izbera navezana na besedno osnovo bolj kot na karakteristiko napeva. Ples kot narodni običaj pa je pri nas ohranjen le še rudimentarno ter nima z živim glasbenim narodnim čutom skoraj nobene vezi več.

Še druga je ovira razvoju narodnih glasbenih karakteristik v péti pesmi, ki pri plesu odpade. To je omejitev glasbenega dača, invencije, na določeno pesniško obliko, ki niti v kitičnem ponavljanju ne dovoljuje bistvenih ritmičnih ali oblikovnih sprememb. Ples je v glavnem sicer tudi simetrično zaporedje formalnih enot, vendar dovoljuje ritmična in melodična poživljanja, kakršnih petje ne more dati, posebno ne, če se točno prilagodi besedni vsebini. Zato je pri petju kritičnih pesmi možno izpreminjanje zgolj v hitrosti izvajanja ter v dinamiki, ki pa morata zopet ustrezati besedilu, da ni nesoglasja. Tudi najpreprostejši ples, kolo, dovoljuje izrazno stopnjevanje v vseh sestavnih glasbenih prvinah; pesem pa podredi muzikalno izražanje poetični vsebini.

Drug pogled nudi pesem, spremljana z glasbili (tudi te naš narod ne pozna več). Sem sodi epska rapsodija, ki svobodno obravnava besedilo, napev in spremljavo ter s tem melodično, ritmično in oblikovno, včasih tudi harmonski družji pestrost z enotnostjo, dinamične elemente s statičnimi. S primernimi instrumentalnimi medigrami osvobodi glasbo iz klešč besedila; drugod podčrta smiselno vsebino ali pa jo osamosvoji; nato spet dvigne melodični izraz nad besednega z okraski in samostojnimi podvigi melizmatične narave. Tudi takšno prirodno glasbeno bogastvo je že oplajalo umetnike (Liszt, Sibelius), dasiravno tu že bolj na podlagi premisleka kot pa izvorno. Kajti prvobitno torišče glasbenega občutja v narodu ostane ples.

Kjer je ples že pozabljen ali povsem okrnjen narodova glasbena prvina, je za velike in instrumentalne oblike preostala zgolj osamosvojitve in gojitev umetnosti, ki svojih osnov ne jemlje iz narodovega bogastva, temveč iz značilnosti, katere so skupne temeljnemu glasbenemu območju. V tem je poedinec nosilec skupnih značk, ker je tudi kriterij posebnosti uporabljiv le z njegovim merilom. Ali povedano s primerom: Ravel je najčistejša in doslej najdovršenejša posebnost francoske glasbe in v njegovih značilnostih je postavljena mera za presojo raznih francoskih glasbenih odlik, čeprav ni v njegovem delu niti sledu tipične narodne pesmi ali plesa (dasi niso v tem Francozi ravno revni). Oslon na domačo glasbo pri njem ni bil več umesten, ker se je ravno v Franciji že zdavnaj ločila umetnost od naroda in bi poseganje nazaj pomenilo nazadovanje. Vkljub temu je njegova pojava neizmerno obogatila francosko glasbo in s tem narodovo last; še več, prav posebnosti njegovega glasbenega izraza so prispevale h karakteristiki francoske glasbe in z njo vred dvignile vršino splošne umetnosti.

Umetnostni nazori nastajajo v iskrenem človeku samo iz spontanih refleksij, ki je zanje edino merilo prav isti instinkt, kateri jih poraja. Namerno logični zaključki imajo za umetnost kot hčerko domiselnosti prav malo obveznosti. Za umetnikovo ustvarjanje je odločujoča njegova zmožnost, prisluhni najbolj skritim utripom instinkta (talenta), jih osamosvojiti, jim dati edino primerno obliko, skratka, jih spoznati. Spoznanje lastnih karakteristik je najtežji opravke, ki mu morajo služiti znanje, spretnost in odločnost. Osnovne celice umetnine niso zunanja tvarina, stereotipni okretni obrazci, tehnične posebnosti. Pogojene so dosti globlje in tvorijo del umetnikovega življenja. Le popolna koncentracija pozornosti jih razkrije tvorcu, nič manj pa ne zahtevajo od spremljevalca. Kakor v bistvu radijska oddajna postaja ni drugo kot ojačeni obrat sprejemne, tako je poslušalčeva naloga nekaka pomanjšana ponovitev skladateljeve poti: umetnik išče izraza vsebini, sprejemalec pa vsebino v izrazu. Čim ostreje je znal tvorec razločiti svoj umetnostni nagon in ga predočiti, tem jasnejša je pot za neopredeljenega poslušalca. Kjer pa spekulativni premislek zastre in preusmeri ali pa celo zatire osnovno gibanje nadarjenosti, nastane stvar, ki ima le videz umetnine, zaradi zunanjih pripomočkov, katerih se poslužuje skladno z resničnim

umotvorom. Ker oba, v bistvu popolnoma diametralno nasprotujoča si ploda površno očitujeta podobnost, nastanejo usodne zamenjave in vztrajajo pri življenju dela brez notranjih opor poleg pristnih. Resnične umetnine so sicer naivne, a niso nujno preproste. Naivne v tem, da nastanejo brez preračunljivosti učinkovanja, samo kot odsev pogleda v lastno bitnost; preproste pa so le, če je značaj njihovega tvorca preprost (kar ni pogoj ustvarjanja).

Zunanja doživetja niso izključna ali nujna gibala umetnikovega dela, niti ni potrebno, da je njihova senca izsledljiva v njem. Nanje reagira umetnik v skladu s svojim značajem in temperamentom; njegov talent pa lahko ostane nedotaknjen, kajti zanj ni drugih poti in interesov kot rast ali usihanje. Razvoj nadarjenosti zavisi od nege, kajti kot del živega bistva je nanjo navezana. Njegova hrana sta delo in prizadevanje izpopolnjevanja; ob izostanku obojega hira. Odločitev za ustvaritev umetnine je sinteza nagona in premisleka; le ob skladni moči obeh raste notranji vzpon umetnine v toku dela samega. Zato je spričo dovršene in žive umetnine nepotrebno vprašanje: zakaj tako in ne drugače? Slednjič bi v logični povezanosti vprašanj dospeli do zadnjega: zakaj sploh? Na to ni drugega odgovora kot: zato ker. In to je edini možni, iskreni, pristni, v dnu bistva utemeljeni, izvirni, prvenstveni povod.

Vse ostalo je razmislek nižje vrste in odgovor nanj je obsežen že v osnovni odločitvi. Tenkovestno prizadevanje, to odločitev udejstviti z vsemi njenimi, v zarodku skritimi lastnostmi, je pogoj uspelosti (ne: uspešnosti) dela. S tem ni rečeno, da je nedopustno spreminjanje, kajti umetnostne naloge ne dovoljujejo le ene rešitve, kot matematične, temveč neskončno variant. Od tod pojav, da je snov umetnine obdelana od premnogih tvorcev, zlasti v slikarstvu. V vsakršni varianti — in variacijska oblika je bila v glasbi dolgo časa posebno priljubljena — se zrcali pogled navznoter v naklonskem kotu odboja. Le da ravno tako oblikovanje prerado zavede v površinsko posnemanje in k ustvarjanju po preizkušanih obrazcih, s čimer se oddalji od pristne umetnosti.

Sožitje dveh raznovrstnih umetnosti, kot sta poezija in glasba, ni samo možno, temveč prirodni pojav kot simbioza v naravoslovju. Ker se beseda rada druži z glasbo, iščoč v njej pobude za lasten izraz, je nastala péta pesem. Preudarek, da pri tem trpi besedilo, je spričo njegove jasno izražene vsebine nepravilen. Trpeti more ob besedilu le glasba, ki ne more razviti vseh svojih elementov v samostojnem toku, temveč le v službi poetične misli. Pa tudi tu ji je dano toliko svoboščin, posebno ako ni navezana na petje samo, da more ob složnem in dlje trajajočem osnovnem vsebinskem razpoloženju dobiti potrebni polet in izrabiti veliko večino svojih lastnosti. Mnenje, da bi dovršene pesniške umetnine ne smele biti uglasbene, je neosnovano, ker bi logično nadaljevanje take miselnosti dovedlo do zaključka, da mora skladatelj izbirati kar moči šibke pesnitve (kar pač doslej še nikomur ni prišlo na um), in dosedanji potek umetnosti dokazuje ravno nasprotno: skladnost poezije in glasbe ustvarja umetnine posebne vrednosti, seveda pod pogojem, da izražata obe vsebino, ki je lahko



vsaki zase lastna. Filozofska dela niso uglasbljiva, ker ni v glasbi ničesar, kar bi ustrezalo modrosti in spoznavanju. Prav tako ne bodo sodile v področje glasbe vede; kjer pa gre za izražanje čustvenih nastrojenj — popis bukolčnih, pa tudi epskih in dramatičnih dogodkov, sta lahko glasba in poezija vzporedni, pod edinim pogojem, da sta plod enakih ali vsaj podobno visokih duhov. Pri tem ni glasba zgolj v službi poezije, temveč predstavlja svojevrstno javljenje ob pesnitvi. Njena naloga ni, da podčrtava ali interpretira, torej ponazoruje smisel besedila, pač pa je odmev predelanega in nanovo ustvarjenega vsebinskega doživetja, ki mu je glasba nov, svojstven in skladatelju lasten odraz. Zato je edini kriterij z glasbo zvezane poezije v primerjavi, da-li je vršina glasbe istovetna s popolnostjo poezije, to je, ali vzdrži umstveni in čustveni napor v enaki odmeri z njo. Vse ostalo je treba presoјati ločeno, zgolj z vidikov samostojnega življenja vsake umetnostne panoge zase, pri čemer je vsako aprioristično stališče (pozitivno ali negativno) enako ovrgljivo.

Vendar ob enaki duhovni višini dveh umetnin ni, nujno, da je težišče njenega izraza postavljeno v isto misel. To skoraj niti mogoče ni. Popolnoma izključeno pa je ob dveh umetninah, katerih sestavna dela sta ločena po daljših razdobjih. Težišče klasikov je bilo v objektivnem, od temperamenta neodvisnem podajanju vsebine. Temu nasproti so se romantiki vdajali čustvom, impresionisti pestrosti izraznih sredstev. Takšna osnovno različna nastrojenja so bila skupna celim kulturnim krogom, s čimer pa ni rečeno, da tvorijo stilistično karakteristiko. Zgolj stopnje čustvovanja so različne in z njimi nekatera izrazna sredstva, nikakor pa ne čustva sama in notranji pogoji ustvarjanja, ki so slednjič odločilni za način izražanja (slog). Zato ne more biti diskrepance v primeru, da izbere skladatelj besedilo avtorja, ki je pripadal drugemu časovnemu območju in torej drugačnim odnosom do čustev. Le odjek besedila bo v skladatelju izzval drugačno reakcijo, kot bi jo začutil sodobnik, in zato bo izraz skladbe svojstven, neodvisen od pesnikovega izraznega načina, a zato nič manj izraz obojnega čutenja. Razkol pri tem ni mogoč pod pogojem enake duhovne vršine, ker bo glasba nudila le drug aspekt istega hotenja, izražena enako popolno.

Cilji umetnostnega napora ostajajo vedno isti. Zanje niso odločujoča spoznanja; že v prvem javljenju umetnostnega nagona so obseženi v celoti. Ustvarjanje umetnin stremi nevzdržno k izpopolnjevanju. Zadoščenje za delo je v njem samem, njegov cilj ustvaritev skladnih umetnin. Skladnih v vseh elementih in skladnih z značajem osebnosti, ki jih ustvarja. Življenje umetnosti poteka po lastnih zakonih, kodificiranih v čutu zanjo. Kot tvorba fantazije ni podložna logičnemu sosledju, temveč more in sme presenečati z neslutnimi zaključki, utemeljenimi v njeni lastni bitnosti. Ni ločljiva od svojega tvorca, temveč ostane njegova last v vsaki umetnini zase, četudi preide v posest naroda ali celega človeštva. Zato ji ni mogoče predpisovati kretenj in poteka ter ostane pojav zase, čigar pogoji se slednjič strnejo v Cervantesov summum arbitrii:

„Forse altro canterà con miglior plettro.“