

ESTETIKA STJEPANA ŠULEKA
(Sintetični pregled osnovnih koncepcij)

Ivo Supičić (Zagreb)

Če je ena od najbolj temeljnih značilnosti evropske glasbene kulture v tem, da so njeni ustvarjalci pristopali h glasbi racionalno v takšnem smislu, v kakršnem ga je izrazu in pojavu dal Max Weber,¹ pa je ena izmed posledic, ki iz tega izhajajo ta, da je imel vsak tipični ustvarjalec v tej kulturi lastno, bolj ali manj racionalizirano estetiko, to je lastne konkretne ustvarjalne koncepcije (ki nujno seveda še ne vključuje tudi njihove originalnosti). Te koncepcije kajpak niso bile od obdobja do obdobja in od posameznika do posameznika enako zavestne in enako verbalno formulirane, vendar so bile neizogibno bolj ali manj prisotne. Posebna značilnost XIX. stoletja, zlasti romantike, verjetno še bolj XX. stoletja, pa je, da se vse večje število skladateljev ne ukvarja samo s svojim ustvarjalnim delom, ampak da ti zahajajo vse bolj v estetsko problematiko glasbe svojega časa in še posebno lastne ustvarjalne poti in orientacije. Mnogi vidni skladatelji tega stoletja kot Schönberg, Stravinski, Honegger, Hindemith, Messiaen in Boulez so tudi avtorji znanih del s tega področja. Njihova tovrstna dela so zanimiva predvsem kot dokument časa in kot dela, ki so nastala v najožji povezanosti z živo glasbeno prakso, zlasti ustvarjalno, kar predstavlja njihovo posebno vrednost. Sicer pa ni ustvarjalna estetika nekega skladatelja nič drugega kot eden od bistvenih virov njegove glasbe, eden izmed temeljev, na katerih sloni tudi eden izmed elementov, ki jo odločujoče determinirajo.

Estetske koncepcije je seveda najlažje spoznati pri skladateljih, ki so jih sami verbalno formulirali. Pri skladateljih, ki tega niso storili, pa je lahko preučevanje le-teh neposredno ali posredno. Venvar pa dá le povezovanje obeh metod verodostojnejše in popolnejše rezultate. Kot posredno preučevanje je treba razumeti študij samih kompozicij, iz katerih lahko sklepamo na estetiko nekega avtorja. To preučevanje pa ne more biti zadostno, tem manj, ker vlada včasih nesoglasje med teoretičnimi koncepcijami in praktičnimi rezultati. Direktna metoda pri študiju ustvarjalne estetike je osnovna, pri čemer nam pomaga neposredni stik z avtorjem, ki je najbolj poklican, da svojo estetiko avtentično formulira.² Ustvarjalne koncepcije in estetski pogledi posameznih skladateljev

¹ Prim. Weber M., *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921.

² Na tem mestu si štejem v prijetno dolžnost, da izrazim Stjepanu Šuleku najtoplejšo zahvalo, da se je ljubeznivo odzval mojemu povabilu na vrsto razgovorov, ki so temelj tega dela in brez katerih to ne bi moglo biti napisano.

pa lahko še dovolj osvetlijo ne le razumevanje njihove ustvarjalnosti, ampak tudi razumevanje estetsko ustvarjalnih problemov glasbe njihovega časa, in to tembolj, kolikor so sami bolj močne in vsestranske umetniške osebnosti, ki so povezane s tokovi sodobne in tradicionalne glasbene misli.

Kot »eden izmed največjih polifonikov hrvaške glasbe in doslej naš najboljši poznavalec instrumentacije«³ je Stjepan Šulek, bodisi kot ustvarjalec ali pedagog, vsekakor osrednja osebnost hrvaške glasbe zadnjih dveh desetletij. Njegov opus zadostno govori o tehtnosti in obsegu njegovega ustvarjalnega dela.⁴ Vsekakor predmet te analize niso Šulekove kompozicije, temveč njegove estetske ideje, ki prihajajo bolj ali manj do izraza v teh kompozicijah ali pa so skrite v njih, tako da jih s poslušanjem samih del morda ni mogoče jasno spoznati. Vendar, če jih spoznavamo, lahko včasih tudi po nepričakovanem paradoksu temeljiteje spoznamo in razumemo tudi sama dela in njihovega avtorja.

Za nekega nespornega mojstra kompozicijske tehnike bi morda pričakovali, da predstavlja pri njem problem tehnike, ki je tako pomembna pri ustvarjalnem delu, temeljni ustvarjalni in kompozicijski problem. Vendar ni tako. Ta temeljni ustvarjalni problem je za Šuleka dosti dlje in globlje. Po njegovem pojmovanju tehnika ni, ne more in ne bi smela biti problem kompozicije ali komponiranja, temveč le njun *conditio sine qua non*, njuna nujno potrebna osnova. Tehnika je element, ki ga jemljemo pri delu skladatelja kot nekaj samo po sebi razumljivega. Spada v področje »obrta«. Sicer pa poznamo celo genialne skladatelje, npr. Musorgskega in Janáčka, ki »obrta«, to je tehnike niso dobro obvladali. Zlasti je po Šulekovem mnenju značilen primer Janáčka, ki je gotovo imel genialne glasbene ideje, vendar je morda še manj kot Musorgskij obvladal kompozicijsko tehniko. Ko navaja te izjeme, ki potrjujejo pravilo, pa Šulek pripisuje izredno veliko *pomembnost* tehniki in njenemu obvladanju, za kar so npr. pri študentih kompozicije predvidena samo okoli tri leta študija, kar se zdi več kot premalo. Komponiranje ni v tem, da prinašamo neprestano iz takta v takt nove glasbene misli, ampak v tem, da jih obdelujemo in razvijamo. Za takšno delo pa je treba poznati tehniko komponiranja. Splošno znano je, da se dá iz ene same majhne glasbene misli, če je ta primerna in če obvladamo potrebno kompozicijsko tehniko, napisati veliko kompozicijo. Tipičen primer takšne kompozicijske tehnike je prvi stavek Beethovnove Pete simfonije. Komponiranje torej ni samo v »inspiraciji« in v nizanju misli. To brez tehnike v načelu ni dovolj. S kratko formulo lahko povzamemo tudi naslednje: misel brez tehnike vodi k diletantizmu, tehnika brez ideje pa k nečemu, kar ni glasba. Praktično je tudi važno poudariti, da je nemogoče dobro komponirati, ne da bi znali igrati vsaj en instrument. To so po Šuleku dokazali veliki skladatelji, ki so bili skoraj vsi ne samo praktični glasbeniki, temveč pogosto tudi virtuozi kot npr. Vivaldi, Bach, Mozart, Chopin, Liszt in še mnogi drugi.

³ Andreis J., Cvetko D., Djurić-Klajn S., *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 267.

⁴ Šest simfonij, trije klasični koncerti za orkester, dva klavirska koncerta, po en koncert za violoncello, violino, fagot, violo in klarinet, kantata »Poslednji Adam«, operi »Koriolan« in »Nevihnta«, preludij »Scientiae et artik«, Trije preludiji, Glasba za malčke in sonata za klavir, pri čemer niso upoštevana dela, ki so bila napisana pred letom 1944.

Naslednje vprašanje, ki bi ga lahko postavili in ki je po Šulekovem pričanju nestrokovno, pa je v tem, ali obstaja samo *ena* ali več *različnih* tehnik komponiranja. Včasih razlagajo tisti skladatelji, ki tehnike nimajo, da uporabljajo neko novo ali drugo tehniko. Gotovo tehnika komponiranja npr. Debussyja in Ravela ni ista kot tehnika Beethovna. Sicer pa ima Ravel lastno tehniko bolj na področju instrumentacije in kolorizma, čeprav teži podobno kot Debussy za razbitjem klasičnih form. Vendar predstavljajo predklasična, klasična in romantična kompozicijska tehnika enotno razvojno nit, *model*, kateremu sta dala odločilen pečat Mozart in Beethoven in v katerega so se vključili Schubert in Schumann ter še posebno Brahms. Po Šulekovem naziranju ima lahko — in do danes je tudi imela — ta temeljna tehnika komponiranja svoje konkretne *variacije* in *modifikacije*, vendar se je v bistvu ne more in ne sme zanikati in zavreči. Zakaj? Odkrila je univerzalno in neizčrpno možnost normalnega razvoja in obdelave glasbenih misli. Zato ne moremo *protimodela* te tehnike, ki bi temeljil na povsem nasprotnih načelih, v kompoziciji jemati resno v poštev. Šulek npr. ne priznava, da bi sploh lahko imeli Schönbergovo dodekafonijo, prav tako ne Webernov poantilizem, za avtentično *glasbeno* kompozicijsko tehniko. Sicer razlaga Šulek Schönbergov izum dodekafonije kot nesposobnost, da se avtentično umetniško osvobodi v svojih kompozicijah velikega wagnerjanskega vpliva, ki je še posebno viden v delih, kot sta »Verklärte Nacht« in »Gurrelieder«. To ga je tudi prisililo k povsem umetnemu prijemu in v zavestni težnji za »originalnostjo«, ki je tako značilna za večino avantgardistov, toda ki je — po Šulekovem najglobljem pričanju — tudi tako pogubna za umetnost.

Sama Šulekova tehnika, če jo kar najpreprosteje označimo, temelji na omenjeni klasični tehniki, v njej pa je bistven postopek razvijanja glasbenih misli in postopek variiranja. »Šulekov glasbeni izraz je . . . sinteza baročnega in klasičnega pojmovanja glasbene materije in romantičnega pojmovanja simbolike glasbenega govora, vendar je njegova najbolj bistvena značilnost neutajljivi duh našega časa, ki je doživet in izražen na način, ki ga moramo imenovati oseben.«⁵ Omenjeni tehnični postopki kakor tudi postopki ornamentalne in dekorativne variacije ter amplifikatorne variacije so po Šuleku stvar tehnike, pridobivanja kompozicijske spretnosti, ki se je lahko *naučimo*. Kot se lahko naučimo tehnike nekega instrumenta, in za to je potrebno ogromno vaje, tako se dá naučiti tudi tehnike komponiranja. Muzikalnost in okus skladatelja pa odločata končno o izbiri tehničnega postopka. Tu gre, kot je rekel Haydn, za »umetnost izbora«.

Pri tem je nesporno, pa naj bo tehnika še tako fundamentalno pomembna, da njen namen v kompoziciji in v glasbi ni in sploh ne more biti *primaren*. Tehnika je vsekakor odvisna od stila in tako že ta aspekt kaže na njen, kar zadeva sam namen, *sekundarni* karakter. To jasno ilustrira prav omenjeni prvi stavek Beethovnovе Pete simfonije, ki ima — pa naj bo še tako dovršen v tehnični zgradbi — svoj grandiozen učinek še danes, tako kot ga je imel za publiko Beethovnovеga časa, prav *kot glasba* in ne *kot tehnika*. Vendar se tehnike v določenem smislu ne more oddvojiti niti od forme niti od ideje, tj. od glasbene misli. V kompoziciji je vsekakor najbolj bistvena ideja, tisto, kar govori, torej glasbena misel. Vendar ne smemo postavljati glasbene ideje kot nasprotje formi, ker ideja vključuje tudi vsebino in formo. Pravzaprav je vsebina odvisna od forme in forma od vse-

⁵ Šipuš K., *Stjepan Šulek*, JAZU, Zagreb 1961, 106.

bine. To sta dva vidika iste stvari, to je glasbenega dela. Vsebina in forma skupaj predstavljata idejo nekega dela. Tako nekako lahko postavljamo kot nasprotje samo formo in materijo (tj. neobdelano tonsko gradivo, ki je na voljo). V tem smislu prevzema materija različne forme, oziroma strukturo in organizacijo (melodično, ritmično, metrično, arhitektonsko...) ter označena po teh formah predstavlja v nerazdružljivi povezanosti z njimi določeno vsebino kompozicije. Sama glasbena misel oziroma ideja dela pa določa njegovo vsebino. Vendar se iz vsake glasbene ideje ne dá razviti vsaka ali kakršnokoli forma. Vsaka glasbena ideja vsebuje v sebi tudi večje ali manjše možnosti za obdelavo in razvoj.

Iz teh koncepcij izhajajo nujno neke posledice. Ena izmed njih zadeva avantgardne tokove v glasbi, tiste, ki reducirajo glasbo na »čisti zvok«. V Šulekovi estetiki ni mesta za nekaj podobnega: reducirati glasbo na sam zvok je nedopustno in za glasbo žaljivo. V glasbi je zvok samo sredstvo, s katerim se izraža glasbena ideja, ne pa cilj. Bit glasbe ni zvok. Njena bit je glasbena ideja, vsebina, *misel*. Za Šuleka ne more biti glasbe brez vseh njenih komponent, kot so melodija, ritem, harmonija itd. Od dveh stališč, ki se pogosto pojavljata v zadnjem času, Šulek ne sprejme nobenega. Po prvem se je glasba tako izčrpala, da ni več mogoče pričakovati njene nadaljnje evolucije. Po drugem pa bi morala postati nekaj drugega, kar je bila doslej, če bi hotela dalje živeti. Kot je že poudaril Prokofjev, bodo kombinacije tonov, ki so na voljo v dosedanjem glasbenem sistemu, še zelo dolgo časa neizčrpne, (ne da bi pri tem upoštevali kombinacije barv, izbor instrumentov, ritmov in drugo). Ne glede na to pa je s časom vse težje biti izviren. Daljša in bogatejša glasbena tradicija zahteva, da se vloži več študija in časa za njeno temeljito spoznavanje. Toda značilnost avantgardistov je »iskanje originalnosti in novega za vsako ceno«. To je postal aksiom avantgarde, kar pa je v načelu zgrešen. Danes je za glasbo naravnost katastrofalen pojav »hoteti biti originalen«. To je hkrati tudi velika zabloda, ki ni združljiva s poštenim ustvarjalnim delom: niti en ustvarjalec s kakršnegakoli področja ne bo zavestno težil za izvирnostjo, marveč za kar najbolj vestno izvršitvijo svoje naloge in dela. Je preveč prizadet ob problemih svojega dela, da bi težil za lastno izvирnostjo. Izvирnost je lahko samo *spontana*, ne pa zavestno iskana, če hočemo, da bo avtentična in prava. Avtentične izvирnosti ne pridobimo z leti in ta ne tudi more biti osebna zasluga.

Tem pogledom Stjepana Šuleka je treba dodati tudi pravilno pojmovanje, da sam problem izvирnosti ni vedno *najvažnejše* vprašanje glasbene ustvarjalnosti, temveč je šele del dosti širšega vprašanja njegove *umetniške vrednosti* v celoti. Neki skladatelj je lahko zares izviren, ne da bi bila njegova dela umetniško vredna ali pa da so manj vredna kot dela nekega nesamostojnega skladatelja. Po Šulekovem mnenju Johann Sebastian Bach ni bil izviren skladatelj, marveč nasprotno njegov sin Christian. Prav tako je povsem gotovo, da je bil Stamitz izviren, ker je prinesel nekaj novega, kar na primer Haydn ni, pa so vendar Haydnova dela umetniško pomembnejša od Stamitzevih. Enako ne moremo trditi, da so bili Bachovi sinovi večji skladatelji od svojega očeta, čeprav so komponirali »avantgardno«, bili »novatorji« in ubirali nova pota, po katerih Johann Sebastian ni šel. Sploh pa je značilno, da največji skladatelji od Palestrine prek Mozarta in Beethovna vse do danes niso bili »avantgardni« in »novatorji«.

Nadalje, kolikor avtentična izvирnost ni zavestna in namerna, tudi ne more biti zavestna in namerna ustvaritev nekega stila, temveč nasprotno *stil* nastaja

postopoma in po naravni ustvarjalni evoluciji.⁶ Po Šulekovem prepričanju se glasba nedvomno razvija in se je tudi razvijala skozi stoletja, vendar ne z uporabo nasilnih posegov in radikalno prekinitvijo z glasbeno preteklostjo in tradicijo, temveč tako, da je nanju navezovala, kar pomeni, da ju je spoštovala.⁷ Šulek ni bil v svojih estetskih pogledih in ustvarjalnih postopkih nikdar za rušenje, raje za spoštovanje tistega, kar so ustvarili predhodniki. V perspektivi današnjih avantgardnih prijemov pa ne vidi, da bi se glasba kakorkoli razvijala. Zanj se niti za trenutek ni nikoli postavljalo vprašanje, v katerem glasbenem jeziku in v katerem stilu bo govoril v svojih kompozicijah, niti ni zavestno in namerno izbral ta ali oni stil ter se nagibal k temu ali onemu avtorju. Bistveni dejavnik, ki je določal njegovo stilno orientacijo, je bilo osebno občutje. Zvestoba lastnemu občutju in popolna iskrenost izražanja dosledno v tem občutju sta bistveni in vodilni misli Šulekovega pojmovanja kompozicije, kot jo on doživlja v praksi in teoretično koncipira. Vprašanje, ali gre za podobnost med njegovim stilom in stilom drugih skladateljev, vprašanje, ali je v nekem podobnem stilu že morda govoril nekdo drug ter ali je njegov osebni, lastni glasbeni jezik pod vplivom nekega večjega ali zdaleč večjega mojstra, kar bi vključevalo lastno stilno »ne-originalnost«, ni končno bistveno, ni niti odločujoče, pa tudi ni važno. Bistveno in najbolj bistveno je, da govoriš tako, kot občutiš, in se izražaš, tako kot doživljaš. Stil nazadnje ni stvar samovolje izbire, ampak je stvar globokega nagnjenja, včasih skoraj nečesa instinktivnega. Stil je lahko samo stvar umetniškega razvoja skladatelja, njegove postopne evolucije in nikdar ne stvar neprestanih sprememb in blodenj, ki so značilne za toliko sodobnih skladateljev. Nekoga, ki komponira zdaj v enem, zdaj v drugem stilu, ki menja orientacije in modno prevzema tisto, kar počenjajo drugi, da bi se vključil v »tok časa«, ne moremo imeti za povsem resnega, najmanj za izvirnega skladatelja — atribut, za katerim taki skladatelji ravno teže v želji, da se uveljavijo. V tej zvezi je vsekakor značilna komplicirana pojava Stravinskega. Stravinski je nedvomno velik glasbenik. Čisto gotovo je tudi izviren in v številnih delih je dokazal, da mojstrsko obvlada kompozicijo in njeno tehniko. Toda pri njem je neka poteza zasmehovanja in težnja, da napravi grotesko iz stvari, ki za to niso primerne, kar razodeva pomanjkanje popolne resnosti. Končno je treba tudi razlikovati humor in zasmeh. Po Šulekovem mnenju bo Stravinski prišel v zgodovino z deli svojega prvega obdobja (»Sacre«, »Ognjeni ptič«, »Petruška«), prav gotovo pa ne z deli, kot so »Agon«, »The Rake's Progress« in druga, ki so nastala nekako v zadnjih desetih letih, ko se je z neprestanim spreminjanjem načina pisanja tudi on oprijel mode.

Naša doba je čas, ko si mnogi skladatelji prizadevajo, da bi se čimprej uveljavili prav z modnostjo, »novatorstvom« in »originalnostjo«. Vendar je nujno potrebno *študirati* vse, kar se je zgodilo v glasbi pred nami in to ni lahko, niti kratkotrajno delo. Položaj današnjega skladatelja je v tem pogledu neprimerno težji kot položaj, v katerem so bili skladatelji preteklih dob. Vsekakor je velika napaka večine avantgardnih skladateljev v tem, da zelo slabo poznajo glasbeno tradicijo. Hoteti najti nove vredne stvari na nekem področju, naj gre že za glasbo

⁶ Podobno naziranje zastopajo tudi mnogi muzikologi in estetik kot npr. G. Brelet, Z. Lissa, J. Chailley in drugi.

⁷ Prim. glede tega študijo *Umjetničko-historijska uvjetovanost u muzičkom stvaranju*, Rad št. 337, JAZU, Zagreb 1965, 221—239.

ali kaj drugega, ne da bi temeljito poznavali dosedanje rezultate, je brezplodno delo. Bistveno je, da si najprej pridobimo dosti temeljito glasbeno *kulturo* kot skladatelj in kot praktični glasbenik in da šele potem skušamo povedati nekaj iz sebe, če imamo sploh kaj povedati. Šulek pravi, da razen ene izjeme ne pozna skladatelja v zgodovini glasbe, ki je dobro skladal, ne da bi imel solidno glasbeno znanje ali da bi bil dober praktičen glasbenik. Ta izjema je Wagner, ki je imel minimalno glasbeno izobrazbo, a je bil eden največjih in najmočnejših talentov, skladatelj, ki je lahko ne glede na svoje pomanjkljivo znanje ustvaril tehnično in kontrapunktično tako dovršena dela, kot so npr. »Mojstri pevci« in »Tristan«. Navsezadnje prihaja spoštovanje glasbene tradicije iz srca, iz človekove notranjosti, iz dejstva, ali jo nekdo ima rad ali ne.

Te pripombe pa vodijo do nekega drugega temeljnega aspekta Šulekove estetike. Kot mnogo umetnikov pred njim, tudi njegovih sodobnikov, gleda Šulek na glasbo kot na določen izraz človeka, kot na umetnost, ki je povezana v raznih aspektih s človekom. Glasba in komponiranje nista stvar *poklica*, temveč predvsem del človekovega intimnega sveta in doživljanja. Seveda umetnika ni treba pojmovati kot neko izjemno bitje, tako, kot so ga pojmovali v romantiki. Kar zadeva samega človeka, je končno že vseeno, ali se izraža najbolj navaden in povprečen zemljan ali umetnik, ki lahko uporablja različna sredstva: besedo, ton, barvo in obliko. Pri uporabi drugačnih sredstev je različna predvsem materializacija rezultatov. Vrednost tistega, kar se govori, ni odvisna od tega, kdo govori. Bistveno je, kaj imamo povedati in to, da uporabljamo sredstvo, s katerim se lahko izrazi čim bogatejša vsebina v kar najbolj dovršeni obliki. To pa zahteva, da govorimo iskreno in pošteno. V teh dveh besedah je strnjena temeljna umetniška *etika*, in prav tako tudi pravilno stališče umetnika do občinstva. Šulek meni, da ni niti trenutna misel na publiko *nikoli* vplivala na njegovo ustvarjanje. Če pa je že kdaj, kot to sam pravi, imel pri komponiranju v mislih, ali se bo njegovo delo izvajalo, in če je želel, da ga ljudje slišijo, to ni bilo nikdar zato, da bi s svojo glasbo dosegel priznanje mojstrstva, obvladanja kompozicijske tehnike in instrumentacije ali sploh priznanje zaradi profesionalnega načina obdelave materije. Sicer povprečnega poslušalca tako ne zanima tehnika, temveč glasba. Šulek vidi v glasbi končni in najgloblji smisel tedaj, ko nudi poslušalcu doživetje zadovoljstva, spokojnosti, sreče in pomirjenja, vse tisto, kar je daleč od vsakdanjega sveta, ki prinaša bremena in trpljenje. Po Šulekovem naziranju je ta smisel najbolj dosežen tedaj, kadar glasba izraža nekaj plemenitega in poetičnega, kar nosi vsak človek v sebi nekje v globini svoje duše; in končno tedaj, kadar prebudi v njem težnjo po nekem višjem svetu dobrote in lepote, ki bi ga bilo treba priklicati na dan v vsakem človeku in ga razvijati in gojiti, tako da bi bil srečnejši in boljši ter postal bolj človek. Ta težnja za žarkom svetlobe v temi pride morda najbolj do izraza v Šulekovi Četrti simfoniji, ki nosi lakonični motto »Desperans pacem, spero«!, čeprav je bolj ali manj prisotna skoraj v vseh njegovih delih. Toda po Šulekovi življenjski filozofiji, ki je vplivala tudi na njegovo estetiko in na njegova dela, je ta težnja tragična in bolesta, ker jo je težko uresničiti. Luč sveti zares v temi in oaza je v puščavi. Po Šuleku zahteva človeška dobrota silno intelektualno bistrino, globoko spoznanje resnice. Kot pa pravi Shakespeare, je človek največkrat od vseh strani obdan »z ogromno neumnostjo«. In ta se tepe ne le z resnico, temveč tudi z dobroto, za katero bi se moral predvsem odločiti vsak človek in umetnik po ozki poti človeške topline, neposrednosti,

nežnosti in preprostosti. Nedvomno je končni in najgloblji namen glasbe, da nekaj prispeva prav v tem smislu.

Vendar je realnost pogosto drugačna. Izmed dobrega in zla, svetlobe in teme je po Šulekovem občutku največkrat najlaže, tudi tehnično, izraziti temo in zlo, in tako on misli, da ima podobno izkustvo najbrž večina drugih skladateljev. Na primer v instrumentaciji in harmoniji je, kot pripominja Šulek, lažje uporabiti sredstva, ki učinkujejo brutalno kot pa sredstva, ki učinkujejo iskreno, toplo in nežno. Po njegovi izkušnji se zdi, kot da je izražanje plemenitega in dobrega v glasbi vselej izpostavljeno nevarnosti, da učinkuje neprepričljivo, neiskreno, afektirano in izumetničeno. Kot da se univerzalno človekovo nagnjenje k zlu in dejstvo, da ga je lahko ustvariti, kažeta tudi na področju umetniškega ustvarjanja. In to nagnjenje, a še bolj to, da se mu ljudje vsepovsod tako zelo predajajo, jo po Šulekovem gledanju strahotna tragedija človeškega rodu. Etični problem je torej navzoč v umetniškem ustvarjanju tudi v *vsebinske* strani in tako je dosledno ozko povezan z estetskimi problemi. Šulek seveda trdno zastopa naziranje, da nosi vsaka umetniško vredna glasba v sebi tudi pozitiven humani element. Vsak dober glasbenik in sploh umetnik bi moral biti humanist. Komponiranja, ki ima smisel in globino, se ne dá misliti brez filozofskega razglabljanja. Šulek meni, da sta skladateljev pogled na svet in njegova glasba povezana v tem smislu, da glasba po svojem duhu in značaju ne more biti v nasprotju s tem pogledom na svet. Nasprotno, ta prihaja bolj ali manj do izraza v duhu in značilnostih glasbe. Beethovnova življenjska tragika in njegovi filozofski pogledi so se odrazili v njegovih delih in končno v Deveti simfoniji. To velja tudi za njegove počasne stavke, iz katerih veje velika človeška toplina, ki je nedvomno ena izmed najlepših človeških lastnosti. Čeprav je po Šuleku inteligenten človek težko optimist, pa mora biti kot umetnik *humanist* in težiti s svojo glasbo po lepoti, dobroti in toplini, po tisti čistosti in svežini, ki označujeta otroštvo in ki se žal prepogosto, ko človek odraste, izgubita in zamenjata z bremenom psihične okorelosti in moralnega zla.

Če se torej v glasbi, tudi v Šulekovi, izražajo etične ostvaritve in človeške odtujitve, pomeni to hkrati, da glasba nekako prenaša človeške misli in emocije. Šulek ima glasbo za edino umetnost, ki je sposobna izraziti vse, tudi najbolj subtilne nianse psihološkega dogajanja. Ko odklanja tradicionalno shematično razdelitev glasbe na »programsko« in »absolutno«, meni, da ima nujno vsaka glasba vselej in povsod psihološko ozadje. Njena moč in seveda umetniška vrednost pa sta v učinkovanju. Celo tisto, kar imamo lahko v kompoziciji npr. za tehnično ali harmonsko »netočno«, ima, če učinkuje psihološko adekvatno in ustrezno skladateljevi zamisli, prednost pred »točnim« in mora biti zato z estetskega stališča sprejeto. Oblike in načini psihološkega dogajanja in vsebine so kajpak različni. Glasba ima razen tega širok razpon možnosti, od deskriptivnosti — zelo elementarnega slikanja — pa do kompliciranega simbolizma. Pri Wagnerju na primer kakor tudi pri Bachu obstaja eno in drugo. Če je za leitmotive značilen simbolizem, pa je za Gurnemanzov poetični opis gozda iz prvega dejanja »Parsifala« značilna glasbeno prepričljiva deskripcija gozdnega razpoloženja. Bachov simbolizem je prisoten v koralih, kantatah in pasijonih. V koralu »Mi smo kristjani« poraja radost, ki jo zbuja zavest o tem, moč in trdnost, ti dve pa izraža v orgelski obdelavi tema koraka v glasu, obdanem z dekorativnimi variacijami. V koralu Vstajenje je značilna simbolika intervalskih

postopov kvarte in kvinte navzgor, v koralu, ki govori o Adamovem padcu, pa je značilen skok pedala za septimo (in včasih seksto) navzdol. Vsi ti Bachovi postopki in še mnogi drugi imajo svojo globoko psihološko ali izvenglasbeno vsebinsko upravičenost. Razumeti pri študiju kompozicije in njeni analizi psihološko ozadje in vzroke posameznih glasbenih postopkov in uporabe določenih tehničnih in drugih rešitev je bistveno pomembno za razumevanje celotnega pomena glasbenega dela.

Analogno se dá po Šulekovem mišljenju razložiti tudi nekatere lastnosti mnogih avantgardnih del na temelju psihološkega ozadja: raztrganost in razbitost mnogih avantgardnih kompozicij izhaja iz globokih psihičnih motenj ljudi našega časa oziroma njihovih avtorjev ter je izraz nečesa *pataloškega* v glasbenem in psihološkem smislu. Ta atribut pa nas ne sme začuditi, toliko manj, ker vemo, da v znanosti danes resno preučujejo glasbeni izraz duševnih bolnikov, katerega značilnosti so med drugim prav omenjena razbitost, nepovezanost in obremenjenost z mučno in brezsmiselno glasbeno vsebino, ki učinkuje depresivno na normalne ljudi.⁸ Razen tega je znano, da so v muzikološki-estetski literaturi avtorji, ki so dali atribut »patološki« posameznim značilnostim glasbenih del in to celo pri nekaterih nesporno zelo pomembnih skladateljih, kot je npr. Wagner.⁹ Morbiden simptom v avantgardni glasbi vidi Šulek tudi v dejstvu, da se je ta glasba tako zelo oddaljila od povprečnih ljudi svojega časa in od njihovih možnosti sprejemanja in doživljanja glasbe. Nekoč glasbe najbolj eminentnih mojstrov zgodovine ni delil tako globok prepad od tistega, kar so poslušali, igrali ali plesali ljudje njihovega časa. V tej zvezi je poučno, da se spomnimo, kako ploden vpliv je imela ljudska glasba na umetno in kakšne odmev je imela tudi zunaj ozkega kroga poklicnih glasbenikov in redkih visoko izobraženih ljubiteljev umetnosti.

V končni perspektivi je morda osnovni problem filozofsko ustvarjalne problematike pri Šuleku in pri avantgardističnih podobnih, le da je rešitev tega problema različna: to je problem človeškega poslanstva in smisla glasbe. Zdi se, da vsaj pri enem delu avantgardistov človek ne zavzema več osrednjega mesta v njihovi estetiki, prav tako tudi ne v stvaritvah, ki iz nje izhajajo. Klasičnemu humanizmu in porenosančnemu antropocentrizmu se postavlja nasproti praktični in radikalni empirizem, ki je v bistvu antihumanističen, pa naj že bo prikrit s humanističnimi frazami ali ne. Njegovo središče interesa je zvočna materija in problemi njene strukture in organizacije, ki so brez slehernih človeških preokupacij glede njihove finalitete. Res je, da vsi avantgardisti ne segajo do teh skrajnosti in da se antihumanizmu skrajnih empirikov upira še vedno bolj ali manj prisoten glas »človeškega, preveč človeškega« (Nietzsche), ki ga je težko in nevarno definitivno prezreti, odstraniti in zabrisati. Toda kot je zapisal Leonard B. Meyer, za skrajne empirike »človek ni več merilo vseh stvari, središče sveta. Njega so izmerili in ugotovili so, da je neznamenit kosček materije, nikakor bistveno različen od bakterij, kamenja in dreves. O njegovih ciljih in namenih, o njegovih egocentričnih pojmih o preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, o njegovi veri v moč predvidevanja in — po predvidevanju — v kontroliranje lastne usode se dvomi, vse to imajo za nepomembno... Za te umetnike, pisatelje in skladatelje — pa

⁸ Prim. Michel A., *Psychanalyse de la musique*, Paris 1951.

⁹ Prim. Brelet G., *Le temps musical*, Paris 1949, zv. I in II.

naj bodo še tako vplivni, je treba opozoriti, da predstavljajo samo majhen del sveta sodobne umetnosti — za te radikalne empirike, *je renesansa končana*.¹⁰ Vendar renesansa ni končana za druge, tudi ne za ustvarjalno filozofijo Stjepana Šuleka. Meyer pravilno pripominja, da lahko le prihodnost pokaže, če bo in kdaj bo renesansa končana za druge, za vse ljudi, in meni, da ima omenjeno radikalno negiranje vsaj to zaslugo, da spodbuja tiste, ki se z njim ne strinjajo, h globljemu in temeljitejšemu pretresanju, preučevanju in opravičevanju drugačnih lastnih stališč.

Ta kratek sintetični pregled osnovnih estetskih in filozofsko ustvarjalnih koncepcij iz perspektive skladatelja, čigar umetniški opus in estetsko gledišče je nasprotno zanikanju vrednosti preteklosti, ne da bi bilo pri tem tuje vrednostim sedanjosti, je pravzaprav skromen poskus. Humanistične kvalitete tega opusa in gledišča prihajajo do izraza tudi v najnovejšem avtorjevem delu, v operi »Ne-vihta«. Tu postavlja Shakespearov tekst z dramatsko silo globok človeški problem in nakaže rešitev po kreposti, ki jo Šulek najbolj ceni. To so odkrile že stare religije, najmočnejše pa jo je poudaril Kristus v Novi Zavezi kot enega od vrhuncev človeške moralne veličine in moči: odpuščanje sovražniku. Tako to Šulekovo delo ponovno posega v človeško srce, ne v egocentričnost, ampak v vedno aktualno humanost, kar je v nasprotju z mnogimi skrajnimi avantgardisti, ki ne zapuščajo v glasbi samo »človekov egocentrizem«, temveč tudi samega človeka, ko se koncentrirajo na »čisti zvok«. To pa predstavlja odtujitev in problem, ki ga ne bo nihče lahko rešil, še najmanj, če bomo šli po poti nepriznavanja prvotnega dostojanstva in vrednosti človeške osebnosti v svetu umetnosti. To je torej tisti temeljni problem, za katerega smo na začetku pripomnili, da je v estetiki Stjepana Šuleka dlje in globlje kot katerokoli vprašanje tehnike in profesionalizma.

SUMMARY

Stjepan Šulek is one of the greatest masters of orchestration and polyphony in Croatian music where in the last two decades he has taken a central position as composer and teacher. He is the author of six symphonies, three classical concertos for orchestra, two piano concertos, many concertos for other instruments, two operas and other compositions. The subject of this analysis is not his composition but his aesthetic views. Though Šulek attributes great importance to a thorough mastery of technique, being, in his opinion, the essential basis of composition, he doesn't find the fundamental problem of musical creation in the technique but rather somewhere deeper. The aim of technique in composition is not a primary but a secondary one: a perfect technical construction, like the first movement of Beethoven's 5th Symphony, owes its artistic effect to its musical and not to its technical element. In music the essentials are the musical idea, thoughts and content. According to Šulek, the technique of classical composition, which received its decisive character from Mozart and Beethoven, is a model not to be discarded in spite of certain later modifications because he discovered in it a universal and inexhaustable possibility of a normal development and elaboration of musical ideas. Therefore a counter-model of this technique based on completely different principles can't

¹⁰ Meyer L. B., *The End of the Renaissance? Music, the Arts and Ideas*, Chicago—London 1967, 83.

be taken into serious consideration. Šulek doesn't consider Schoenberg's dodecaphony or Webern's pointillism to be authentic techniques of musical composition. In addition to this, since musical thought is essential in music, the sound itself is only a means to express this thought. Hence to put the sound as an aim or to reduce music to »pure sound«, as some avant-garde composers do, in Šulek's opinion is a degradation of music. It is also a degradation to strive consciously for originality, another characteristic of the avant-garde. Authentic originality may only be spontaneous. Moreover, the problem of originality is not always the most important in musical creation but only a part of a far broader question which concerns the total artistic value. Nor can the authentic evolution of style be conscious and intentional. The style comes into being in a gradual growth. And this implies that we don't break radically and violently with musical tradition but that we respect it. In his aesthetic view and his way of composing, Šulek was never for a destruction of tradition but rather for its continuation. As essential criteria he demands not only respect for the musical past but a complete sincerity of expression and a fidelity to one's own feelings. His musical output is characterized by consequent and gradual evolution and not by the incessant changes and confusion characteristic of so many contemporary composers, which results from their striving after originality and affirmation. According to Šulek, a great deficiency of the most avant-garde composers lies in their inadequate knowledge of the musical tradition. A real progress in music can result only from a sufficient possession, both practical and theoretical, of musical culture.

However, in spite of his emphasizing the need to have a broad knowledge of technique and a solid musical culture Šulek doesn't regard music and composition primarily as a profession but as a part of the intimate world and experience of man. Yet, he doesn't think of the artist as an exceptional being as the romantics did. However, he sees in music a certain expression of man, an art connected in various aspects with man. Discarding the schematic division of music into »programme« and »absolute« music, Šulek thinks that every piece of music composed with a deeper feeling and meaning has its psychological background and so cannot be realized without philosophic meditation. It is also intimately connected with ethics: any composition of artistic value, in his opinion, includes a positive human element. The composer's philosophy of life and his music are connected in such a way that the character of the music and its spirit cannot be contrary to this philosophy which comes, to a greater or a lesser extent, to expression in the works. The extreme and most profound meaning of music is to make a contribution to the humanization of man. In this lies the fundamental creative problem posed.