

ALEX ROSS
DRUGO JE HRUP
poslušati dvajseto stoletje

prevedel Leon Stefanija

VSEBINA

Predgovor	13
Kje poslušati	17

I. DEL: 1900–1933

1. Zlata leta: Strauss, Mahler in fin de siècle	21
2. Doktor Faustus: Schönberg, Debussy in atonalnost	51
3. Ples zemlje: Obredje, ljudskost, le jazz	92
4. Nevidni možje: Ameriški skladatelji od Ivesa do Ellingtona	138
5. Prikazen iz gozda: samotnost Jeana Sibeliusa	176
6. Mesto mrež: Berlin v dvajsetih	197

II. DEL: 1933–1945

7. Umetnost strahu: Glasba v Stalinovi Rusiji	237
8. Glasba za vse: glasba v FDR-jevi Ameriki	282
9. Fuga smrti: Glasba v Hitlerjevi Nemčiji	328

III. DEL: 1945–2000

10. Ura nič: Vojska ZDA in nemška glasba 1945–1949	367
11. Pogumni novi svet: Hladna vojna in avantgarda petdesetih	379
12. »Grimes! Grimes!«: Strast Benjamina Brittna	436
13. Zion Park: Messiaen, Ligeti in avantgarda šestdesetih	471
14. Beethoven se je motil: bop, rock in minimalisti	500
15. Potopljene katedrale: glasba ob koncu stoletja	541

Epilog	571
Opombe	574
Priporočeno poslušanje	693

Svojim staršem in Jonathanu

Pač pa se mi zdi, da pri vselogični nravstveni strogosti, ki si jo lahko nadeva, sodi v duhovni svet, ki v stvareh razuma in človeškega dostojanstva ni tako brezpogojno zanesljiv, da bi lahko dal zanj roko v ogenj. Če sem navzlic temu muziki z vsem srcem vdan, je to pripisati protislovjem, ki jih, naj to obžalujemo ali smo tega veseli, ni mogoče ločiti od človeške narave.

– **Thomas Mann, Doktor Faustus** (prev. Mira Mihelič)

HAMLET: ... – Ostane molk. – (Umrje.)

HORACIJ: Tu je zastalo srce plemenito. –

Kraljevič, lahko noč, angeli

Pojó naj ti k pokoju! –

Čemu se bližajo glasovi bobnov (koračnica za sceno)

– **William Shakespeare, Hamlet** (prev. Ivan Cankar)

PREDGOVOR

Pomlad 1928. George Gershwin, avtor *Rapsodije v modrem*, je gostoval po Evropi in srečal vodilne skladatelje svojega časa. Na Dunaju je pristal na domu Albana Berga, čigar s krvjo prepojena, disonantna, sublimno temačna opera *Wozzeck* je bila prvič izvedena tri leta poprej. Za dobrodošličco ameriškememu obiskovalcu je Berg priredil koncert z godalnim kvartetom in svojo *Lirično suito*, v kateri je bil dunajski lirizem prečiščen v nekaj podobnega nevarnemu narkotiku.

Gershwin je nato stopil h klavirju, da bi zaigral nekaj svojih pesmi. Okleval je, Bergovo delo ga je napolnilo s strahom. So njegove skladbe vredne temačnega, razkošnega okolja? Berg ga je strogo pogledal in dejal: »G. Gershwin, glasba je glasba.«

Ko bi le bilo tako preprosto. Konec koncev vsa glasba učinkuje na občinstvo z isto fiziko zvoka, s tresenjem zraka, ki vzbuja nenavadne občutke. Toda v dvajsetem stoletju se je glasbeno življenje razgradilo na mrgolečo množico kultur in subkultur; vsaka ima svoj kanon in žargon. Nekatere zvrsti so bolj priljubljene od drugih, nobena ni prav privlačna za množico. Kar navdušuje ene, zadaja drugim glavobol. Hiphop skladbe vznemirjajo najstnike in plašijo njihove starše. Priljubljeni standardi, ki lomijo srca starejših generacij, postanejo v ušesih njihovih vnukov neokusen kič. Bergov *Wozzeck* je, za nekatere, ena najbolj prevzemajočih oper vseh časov; tako je mislil Gershwin in ga posnemal v *Porgy and Bess*, ne le v zamegljenih akordih, ki plavajo skozi *Summertime*. Za druge je *Wozzeck* kup grdote. Argumenti se hitro pregrevajo; lahko smo nestrpni v odzivih na okus drugih, celo nasilni. In spet, lepota nas ujame na nepričakovanih mestih. »Kjer koli smo,« je John Cage zapisal v svoji knjigi *Tišina*, »je večidel tega, kar slišimo, hrup. Ko ga ignoriramo, nas moti. Ko mu prisluhnemo, nas prevzame.«

Klasična kompozicija dvajsetega stoletja, predmet te knjige, zveni mnogim kot hrup. Je večidel neobrzdana umetnost, nespravljeno podzemlje. Medtem ko se kapljajoče abstrakcije Jacksona Pollocka na trgu prodajajo za sto milijonov dolarjev in več in medtem ko se eksperimentalna dela Matthewa Barneyja ali Davida Lyncha analizirajo v študentskih domovih po državi, sočasna glasbena dela še vedno zgolj vzvalovijo površje koncertnega občinstva z nelagodjem in komaj zaznavno učinkujejo na svet zunaj. Klasična glasba živi stereotipno kot mrtva umetnost, repertorij, ki se začne z Bachom in konča z Mahlerjem in Puccinijem. Ljudje so včasih presenečeni ob dejstvu, da skladatelji sploh še skladajo.

Toda ti zvoki danes nikakor niso tuji. Atonalni akordi se pojavljajo v jazzu; avantgardna glasba se pojavlja v hollywoodskih filmskih partiturah; minimalizem je zaznamoval rock, pop in plesno glasbo od Velvet Underground naprej. Včasih glasba nalikuje hrupu, ker tudi je hrup ali mu je vsaj blizu, po podobi. Včasih, kot z Bergovim *Wozzeckom*, meša znano in nenavadno, konsonanco in disonanco. Včasih je tako enkratno lepa, da ljudem zastane dih od začudenja. *Kvartet za konec časov* Oliviera Messiaena, s svojimi široko razpetimi linijami in nežno odzvanjajočimi akordi z vsako izvedbo znova ustavi čas.

Ker so skladatelji pronicali v vse razsežnosti sodobnega bivanja, je njihovo delo mogoče naslikati le na največjem možnem platnu. *Drugo je hrup* ne beleži le umetnikov, temveč tudi politike, diktatorje, milijonarske patrone, predsednike uprav, ki so poskušali nadzorovati, kakšna glasba se ustvarja; intelektualce, ki so skušali odrekati pravico kakemu slogu; pisce, slikarje, plesalce in ustvarjalce filmov, ki so nudili družbo na samotni poti raziskovanja; občinstva, ki so različno uživala, se jezila nad tem ali ignorirala, kar so skladatelji počeli; tehnologije, ki so spreminjale način ustvarjanja in poslušanja glasbe; in revolucije, vroče in hladne vojne, valove emigracij in globljih družbenih transformacij, ki so preoblikovale pokrajino, v kateri so delovali skladatelji.

Predmet ostrih debat se suka okrog vprašanja, kaj ima tok zgodovine v resnici opraviti z glasbo. Na klasičnem področju je bilo dolgo časa v modi ograditi glasbo od družbe, glasbo razglasiti za samozadosten jezik. V hiperpolitičnem dvajsetem stoletju se ta pregrada nenehno drobi:

Béla Bartók piše godalne kvartete navdihnjen s posnetki transilvanskih ljudskih pesmi, Šostakovič piše svojo *Leningrajsko simfonijo* v času nemškega obstreljevanja Leningrada, John Adams piše opero z Richardom Nixonom in Maom Zedongom v glavnih vlogah. Pa vendar ostaja opredelitev vezi med glasbo in zunanjim svetom hudičevo težka. Glasbeni pomen je negotov, spremenljiv in, na koncu, globoko oseben. Toda, četudi nam zgodovina ne more povedati točno, kaj glasba pomeni, glasba lahko pove nekaj o zgodovini. Podnaslov knjige je mišljen dobesedno; gre za dvajseto stoletje, slišano skozi njegovo glasbo.

15

Zgodovine glasbe po letu 1900 pogosto prevzamejo obliko teleološke zgodbe, ciljno obsedene pripovedi, polne velikih skokov naprej in herojskih bitk z malomeščanstvom. Ko si koncept napredka prilašča pretiran pomen, je veliko del zbranih iz zgodovinskega zapisa, češ da nimajo nič novega povedati. Pogosto so te skladbe navduševale širše občinstvo – simfonije Sibeliusa in Šostakoviča, Coplandova *Appalachian Spring*, *Carmina Burana* Carla Orfa. Nastala sta ločena repertorija, intelektualni in popularni. V tej knjigi sta povezana: noben jezik ni razumljen kot sam po sebi modernejši od drugega.

Na enak način zgodba križemkraž povezuje pogosto slabo opredeljene, namišljene meje med klasično glasbo in sosednjimi žanri. Duke Ellington, Miles Davis, The Beatles in Velvet Underground imajo bistvene stranske vloge, in tudi pogovor med Gershwinom in Bergom prehaja iz roda v rod. Berg je imel prav: glasba se odvija v nepretrganem toku, najsi bodo zvoki na površju med seboj še tako različni. Glasba vedno prehaja od točke izvira do svoje usode v bežnem trenutku posameznikovega izkustva – sinočni koncert je jutrišnji osamljeni spomin.

Drugo je hrup ni pisana samo za tiste dobro seznanjene s klasično glasbo, ampak tudi – še posebej – za tiste, ki začutijo bežno zanimanje za ta zamegljeni pandemonij na obrobju kulture. Predmetu pristopam iz različnih kotov: biografsko, z opisom glasbe, kulturne in družbene zgodovine, priklicujem kraje, gole politike, pričevanja iz prve roke samih udeležencev. Vsako poglavje jasno zareže skozi obravnavano obdobje, a brez želje po izčrpnosti: posamezne poklicne poti predstavljajo celotne scene, določene ključne skladbe stojijo za celotne kariere, veliko dobre glasbe pa je ostalo v sobi z mešalno mizo, kjer sem sestavljal delčke tega filma.

Na koncu je priložen seznam priporočenih posnetkov, skupaj z zahvalo zlatim raziskovalcem, ki so mi pomagali, in citati iz stotin knjig, člankov in arhivskih gradiv, ki sem jih jemal za posvet. Več, vključno z desetimi zvočnimi primerov, je mogoče najti na www.therestisnoise.com. Bogato, neposvečeno dvajseto stoletje se šele začinja kazati kot celota.

KJE POSLUŠATI

Če bi želeli slišati kaj glasbe, omenjene na nadaljnjih straneh, je dostopen zastoj zvokovni spremljevalnik na www.therestisnoise.com/audio. Tam najdete pretočne zvokovne primere, urejene po poglavjih, skupaj s povezavami do zvokovno bogatih spletišč in drugih kanalov z neposrednim dostopom do glasbe; iTunesov seznam dvajsetih reprezentativnih odlomkov je mogoče dobiti na www.therestisnoise.com/playlist. Za slovar glasbenih terminov pojdite na www.therestisnoise.com/glossary.

I. DEL: 1900–1933

Da sem pripravljen, vem.
Ozračje merit grem po novi poti,
na čisto delo v nove kroge grem.

– Goethe, Faust, Prvi del (prev. Anton Funtek)

1. ZLATA LETA: STRAUSS, MAHLER IN FIN DE SIÈCLE

Ko je Richard Strauss 16. maja 1906 v avstrijskem Gradcu dirigiral svojo opero *Salome*, se je zbralo nekaj kronanih glav, da bi pričevalo dogodku. Praizvedba *Salome* je bila pet mesecev prej v Dresdnu in svet je izvedel, da je Strauss ustvaril nekaj nezaslišanega – docela disonanten biblični spektakel po predlogi irskega degeneriranca, čigar ime se v omikani družbi ni omenjalo; bilo je tako zastrašujoče delo, ki prikazuje sle mladostništva, da so ga kraljevi cenzorji pregnali iz cesarjeve Dvorne opere na Dunaju.

Giacomo Puccini, avtor oper *La Bohème* in *Tosca*, se je podal na izlet na sever, da bi slišal tisto »strašno kakofonsko reč« spod taktirke nemškega tekmeča. Gustav Mahler, direktor dunajske Državne opere, je prisostvoval s svojo soprogo, lepo in kontroverzno Almo. Pogumni mladi skladatelj Arnold Schönberg je z Dunaja prispel s svojim svakom Alexandrom Zemlinskym ob spremstvu nič manj kot šestih svojih učencev. Eden med njimi, Alban Berg, je potoval s starejšim prijateljem, ki se je kasneje spominjal »vročične nestrpnosti in neskončne vznemirjenosti«; občutili so jo vsi, ko se je bližal večer izvedbe. Vdova Johanna Straussa II., skladateljica *Na lepi modri Donavi*, je predstavljala stari Dunaj.

Množico so napolnili običajni glasbeni entuziasti – »mladi ljudje z Dunaja s samo vokalnim delom partiture kot ročno prtljago,« je opazil Richard Strauss. Med njimi je bil morda tudi sedemnajstletni Adolf Hitler, ki se je pred kratkim udeležil Mahlerjeve izvedbe *Tristana in Izolde* Richarda Wagnerja. Hitler je kasneje rekel Straussovemu sinu, da si je za ta izlet moral sposoditi denar od sorodnikov. Celo fiktivna oseba je prisostvovala – Adrian Leverkühn, junak romana *Doktor Faustus* Thomasa Manna, junak zgodbe o skladateljevi španoviji s hudičem.

Graški časopisi so prinašali vesti s Hrvaškega, kjer je srbohrvaško gibanje dobivalo zagon, in iz Rusije, kjer se je car zapletel v spor s prvim

parlamentom v državi. Obe zgodbi sta prenašali trepet bodočega kaosa – umora nadvojvode Franza Ferdinanda leta 1914 v Sarajevu in ruske revolucije leta 1917. Tisti trenutek pa je Evropa ohranjala fasado civilizacije. Navedli so besede angleškega obrambnega ministra, Richarda Haldana, kako da ima rad nemško literaturo in da rad recitira odlomke Goethejevega Fausta.

22

Strauss in Mahler, titana avstrijsko-nemške glasbe, sta preživela popoldne v hribih nad mestom, se spominja Alma Mahler v svojih memoarjih. Fotograf je ujel skladatelja zunaj operne hiše, ko sta se očitno pripravljala na začetek svojega podviga – Strauss, s čvrstim slamnatim klobukom, se smeji, Mahler mežika na soncu. Družba je obiskala slap in si privoščila kosilo v gostilni, kjer so sedeli za masivno leseno mizo. Skladatelja sta bila videti čuden par: Strauss, visok in postaven, z izbočenim čelom, drobno brado, močnimi, a udrtimi očmi; Mahler, za celavo glavo nižji, mišičaste sokolje postave. Ko se je sonce začelo spuščati, je Mahler postal živčen, ker je bilo že pozno, zato je predlagal družbi, naj se vrne v hotel Elefant, kjer so bivali, da bi se pripravili za izvedbo. »Ne morejo začeti brez mene,« je dejal Strauss. »Naj počakajo.« Mahler je odvrnil: »Prav, če Vi ne greste, potem grem sam – in bom dirigiral namesto Vas.«

Mahler jih je imel petinštirideset, Strauss enainštirideset. V večini ozirov sta si bila povsem različna. Mahler je bil kaleidoskop razporejen – otročji, viharški, despotski, obupan. Ko se je na Dunaju vozil s kočijo od svojega stanovanja blizu Schwarzenbergplatz proti operi na Ringstrasse, so kočijaži šepetali svojim potnikom: »Der Mahler!« Strauss je bil zemeljski, samozadovoljen, dokaj ciničen, za večino opazovalcev je bil zaprta knjiga. Sopranistka Gemma Bellincioni, ki je na sprejemu po izvedbi v Gradcu sedela poleg njega, ga je opisala z besedami: »Nemec prave vrste, brez poziranja, brez dolgovoznega govorjenja, opravljanje ga ni zanimalo in o sebi in svojem delu se ni rad pogovarjal, imel je jeklen pogled in zagoneten izraz.« Strauss je prihajal iz Münchna, v očeh prefinjenih Dunajčanov, kot sta bila Gustav in Alma, zaostalega kraja. Alma je v svojih memoarjih podčrtala ta vtis s pisanjem Straussovih dialogov v poudarjenem bavarskem narečju.

Ne preseneča, da je razmerje med obema skladateljema trpelo zaradi pogostih nesporazumov. Mahler je odskočil zaradi nenamernih nespoštljivosti, Strauss je pogosto ostal zbežan zaradi nenadnega premolka, ki jim je sledil. Strauss je kakih štirideset let kasneje še vedno poskušal razumeti svojega starega kolega, ko je bral Almino knjigo in vanjo pisal pripombe. »Nič ni res,« je napisal ob opisu njegovega obnašanja v Gradcu.

»Strauss in jaz vrtava tunel z nasprotnih strani,« je dejal Mahler. »Nekoga dne se bova srečala.« Oba sta razumela glasbo kot medij konflikta, bojišča nasprotij. Naslajala sta se v prepolni zvočnosti, ki jo lahko proizvede stoglasni orkester, in vendarle sta puščala tudi energije fragmentiranosti in kolapsa. Herojske pripovedi romantizma devetnajstega stoletja, od Beethovnovih simfonij do Wagnerjevih glasbenih dram, so se neizogibno stekale v gorečnost transcendence, duhovnega preseganja. Mahler in Strauss sta pripovedovala zgodbe bolj zavitih oblik, pogosto preizprašujoč možnost resnično srečnega izida.

Podpirala sta glasbo drug drugega. Leta 1901 je Strauss postal predsednik Allgemeiner deutscher Musikverein ali Vsenemškega glasbenega združenja, in njegovo prvo večje dejanje je bila uvrstitev Mahlerjeve *Tretje simfonije* na spored festivala za naslednje leto. Mahlerjeva dela so tako pogosto prišla na programe združenja v naslednjih sezonah, da so nekateri kritiki poimenovali ustanovo Allgemeiner deutscher Mahlerverein. Drugi so ji dali vzdevek Nemški letni karneval kakofonije. Mahler je po drugi strani občudoval *Salome*. Strauss mu je leto poprej igral in pel iz partiture v prodajalni klavirjev v Strasbourgu, medtem ko so mimoidoči, prislonjeni na izložbo, skušali prisluhniti. *Salome* se je obetala kot eden viškov Mahlerjeve dunajske zaposlitve, a so cenzorji zavrnilo izvedbo opere, v kateri biblični liki počno neizrekljive reči. Mahler je besen začel namigovati, da so mu dnevi na Dunaju štet. Straussu je marca 1906 napisal: »Ne morete verjeti, kako jezen sem zaradi te zadeve in (med nama rečeno) kakšne posledice lahko v danih okoliščinah zaradi tega nastanejo.«

Tako je *Salome* prišla v Gradec, elegantno mesto s 150.000 prebivalci, prestolnico poljedelske Štajerske. Mestno gledališče je uprizorilo opero na pobudo kritika Ernsta Décseya, Mahlerjevega znanca, ki je vodstvu zagotovil, da bo opera prinesla *succès de scandale*.

»Mesto je bilo v stanju velike vzbujenosti,« je zapisal Décsey v avtobiografiji *Glasba je bila njegovo življenje*. »Stranke so se ustanovljale in cepile. Kavarniški filozofi so brenčali, kaj se dogaja ... Obiskovalci iz različnih delov dežele, kritiki, časniki, poročevalci in tujci z Dunaja ... Tri več kot prodane predstave. Nosači so stokali in hotelirji so potegnili ključke zadnjih sob za goste.« Kritika je dopolnila pričakovanja z najavnim člankom o Straussovem »barvitem svetu«, njegovih »poliritmih in polifoniji«, o »prelomu z ozko in staro tonalnostjo«, o njegovih »fetišističnih idealih omnitalnosti«.

Spustil se je mrak, Mahler in Strauss sta se končno le prikazala v operni hiši, ko ju je šofer v naglici pripeljal z njunim avtomobilom. Množico, ki je begala naokrog po veži, je prevevala živčna napetost. Orkester je igral fanfare, ko je Strauss stopil do podija, in občinstvo mu je mahoma gromovito zaploskalo. Sledila je tišina, klarinet je zaigral mehko polzečo lestvico in zastor se je dvignil.

V *Evangeliju po Mateju* je princesa Judeje plesala za svojega očima, Heroda, in za nagrado zahtevala glavo Janeza Krstnika. V zgodovini opere se je že nekajkrat pojavila, ponavadi tako, da so bile bolj škandalozne poteze prikriti. Straussova nesramno moderna različica izhaja iz igre *Salomé* Oscarja Wilda iz leta 1891, kjer princesa brez sramu erotizira telo Janeza Krstnika in si na koncu privošči kanec nekrofilije. Ko je Strauss bral nemški prevod Wilda spod peresa Hedwiga Lachmanna – v njem je izpuščen ostrivec iz Salominega imena – se je odločil za dobesedno uglasbitev in ne za priredbo v verzih. Ob prvi vrstici, »Kako lepa je princesa Salome to noč«, je pripisal, da jo mora uglasbiti v Cis-duru. Toda izkazalo se je, da gre za drugačen Cis-dur v primerjavi s tistim pri Bachu ali Beethovnu.

Strauss je imel poseben nos za začetke. Leta 1897 je ustvaril, kar bi lahko bilo, po prvih notah Beethovne *Pete*, najbolj znan uvod v glasbi: »sončni vzhod v gorah« iz *Tako je govoril Zaratustra*, učinkovito uporabljen v filmu Stanleyja Kubricka 2001: *Odiseja v vesolju*. Ta odlomek črpa kozmično moč iz naravnih zakonitosti zvoka. Če zanigate struno, uglašeno na C, in jo nato še enkrat zanigate, medtem ko jo držite pritisnjeno na

polovici, zaslišite za oktavo višji ton c. Ta interval je oktava. Nadaljnja delitev prinese interval kvinte (od tona c: ton g), kvarte (od tona g: c') in veliko terco (od tona c': e'). To so najnižji harmoniki ali najnižje tonske višine v vrsti alikvotnih tonov, ki se svetlikajo kot mavrica na vsaki struni. Isti intervali nastopijo na začetku *Zaratusstre* in se zberejo v svetleč C-durov akord.

Salome, napisana devet let po *Zaratusstri*, se začne zelo drugače, v nestanovitnosti in pretoku. Prve note klarineta so preprosta lestvica navzgor, vendar je tok na sredini presekan: prva polovica pripada Cis-duru, druga G-duru. Vznemirljiv začetek zaradi več razlogov. Prvič, Cis- in G-dur ločuje interval, ki je znan kot tritonus (pol tona manjši od čiste kvinte). (*Maria* Leonarda Bernsteina se začne s tritonusom, ki se razveže v kvinto.) Ta interval je dolgo vzbujal nelagodne vibracije v človeških ušesih; učenjaki so ga klicali *diabolus in musica*, hudič v glasbi.

V lestvici *Salome* nista sopostavljena le tona, temveč lestvični področji, nasprotni harmonski sferi. Od začetka smo pahnjeni na področje, kjer telesa in ideje krožijo svobodno, kjer se srečujejo nasprotja. Obstaja namig na blišč in vrtinec mestnega življenja: zmagovito drseči klarinet napoveduje jazzovski značaj, ki vpelje Gershwinovo *Rapsodijo v modrem*. Lestvica lahko nakazuje tudi soočenje nepomirljivih verskih sistemov: ne nazadnje se *Salome* odvija na križišču rimske, judovske in krščanske družbe. Najbolj izrazito pa je, da nas mali tek not popelje v misli nekoga, ki razkriva vsa protislovja sveta.

Prvi del *Salome* se osredotoča na soočenja med *Salome* in prerokom Janezom: njo kot simbolom nestabilne spolnosti, njim kot simbolom asketske čistosti. Ona ga skuša zapeljati, on se umakne in jo prekolne, orkester izrazi lasten očarani gnus z medigro v cis-molu, na način gromkega Janeza, vendar v tonaliteti *Salome*.

Nato stopi na oder Herod. Tetrarh je podoba sodobne nevroze, senzualist z močnim hrepenenjem po moralnem življenju, njegova glasba prepolna prekrivanja slogov in spreminjanja razpoloženj. Stopi na balkon; išče princeso; strmi v mesečino, ki »se zvija skozi oblake kot pijana ženska«; naroči vino, zdrsne na krvi, se opoteče ob telo vojaka, ki je storil samomor; čuti hlad, čuti veter – ima prisluh kril, ki mlati-jo zrak. Zopet je tiho; nato več vetra, več vizij. Orkester igra koščke

valčkov, ekspresionističnih disonantnih grozdov, impresionističnih zamahov zvoka. Obstaja burna epizoda, ko se pet judov na Herodovem dvoru prepira o Krstnikovih prerokbah; Nazarenčana odgovarjata s krščanskim pogledom.

Ko Herod prepriča svojo pastorko, da zapleše *Ples sedmih tančic*, jo orkester spremlja z medigro, ki na prvi posluh zveni žalostno vulgarno v robatih ritmih in psevdooorientalski eksotični barvi. Ko je Mahler slišal *Salome*, je misli, da je kolega zavrgel to, kar bi moralo biti višek skladbe. Vendar je Strauss skoraj zagotovo vedel, kaj dela: to je glasba, ki jo ima Herod rad, in služi kot kičasto kontrastno ozadje za ogabnosti, ki sledijo.

Salome zdaj terja prerokovo glavo, Herod jo v nenadni religiozni paniki skuša prepričati, da zahtevo opusti. Ona zavrne. Rabelj se v ječi pripravi na obglavljenje Krstnika. Na tej točki glasbi pade dno. Brezbarvno basovsko bobnenje in ukleščeni kriki v kontrabasih prepustijo prostor velikemu tonskemu madežu polnega orkestra.

Na vrhuncu leži glava Janeza Krstnika na pladnju pred Salome. Najprej nas je motil s poprej še neslišanimi disonancami, zdaj pa nas Strauss zmoti s preprostimi akordi nekrofilске blaženosti. Vsej sprevrženosti gradiva navkljub gre vendarle za ljubezensko zgodbo in skladatelj časti občutenja junakinje. »Misterij ljubezni,« Salome poje, »je večji od misterija smrti.« Herod je zgrožen nad prizorom, ki ga je spočela njegova incestuozna sla. »Skrij luno, skrij zvezde!« vrešči. »Nekaj strašnega se bo zgodilo!« Obrne hrbet in odkoraka po stopnišču palače navzgor. Luna se, ubogljiva na njegov ukaz, skriva za oblaki. Nizkim godalom in pihalom se izvije nenavaden zvok: uvodni motiv opere je strnjen – s poltonsko alteracijo – v samcat bolščeč akord. Nad njim se flavte in klarineti spustijo v obsedeno podaljšan trilec. Salomina ljubezenska tema se zopet dvigne. V trenutku poljuba se dva navadna akorda zmešata v hipno osemtonsko disonanco.

Mesec spet vzide. Herod se na vrhu stopnišča obrne nazaj in zakriči »Ubijte to žensko!« Orkester skuša ponovno vzpostaviti red s kadenco na c-molu, a mu uspe le povečati razburkanost: rogovi igrajo hitre figure, ki se razblinijo v zavijanje, timpani zabijajo štiritonski kromatični vzorec, lesena pihala visoko vreščijo. Opera se v bistvu konča z osmimi takti hrupa.

Množica hrumi v znak odobravanja – to je bil največji šok. »Nemške operne deske še nikoli niso videle kaj tako satanskega in umetniškega,« je občudujoče zapisal Décsey. Strauss je tisto noč sprejemal obiskovalce v hotelu Slon v združbi, ki se ni nikoli ponovno sestala: vključevala je Mahlerja, Puccinija in Schönberga. Ko je nekdo izjavil, da bi se raje ustrelil kot si zapomnil vlogo *Salome*, je Strauss v zabavo prisotnih odvrnil, »tudi jaz«. Naslednji dan je skladatelj pisal svoji soprogi Pauline, ki je ostala v Berlinu: »Dežuje, sedim na vrtni terasi hotela in ti poročam, da je šlo s *Salome* dobro, velikanski uspeh, ljudje so ploskali deset minut, dokler se ni spustil ognjevarni zastor itn., itn.«

Salome so izvedli v kakih petindvajsetih mestih. Zmagoslavje je bilo tako popolno, da si je Strauss lahko privoščil nasmeh ob kritikah cesarja Wiljema II. Cesar naj bi rekel: »Žal mi je, da je Strauss ustvaril to *Salome*. Po večini sem njegov pristaš, ampak tole mu bo storilo veliko škodo.« Strauss naj bi zgodbo okrasil: »Po zaslugi te škode sem si lahko zgradil vilo v Garmischu!«

Ob povratku na Dunaj je Mahler na vlaku izrazil osuplost nad kolegovim uspehom. *Salome* je imel za pomembno in drzno delo – »eno največjih mojstrovina našega časa«, je dejal kasneje – in ni mogel razumeti, kako je moglo biti občinstvu takoj všeč. Genij in popularnost, je očitno mislil, nista združljiva. V istem vagonu se je peljal tudi štajerski pesnik in pisatelj Peter Rosegger. Po Alminih spominih je Rosegger na Mahlerjev pomislek odvrnil, da je glas ljudstva glas Boga – *vox populi, vox Dei*. Mahler ga je vprašal, ali misli na glas ljudi zdaj ali glas ljudi skozi čas. Zdi se, da nihče ni poznal odgovora na to vprašanje.

Mladi glasbeniki z Dunaja so bili navdušeni nad novostmi v Straussovi partituri, toda sumljiva se jim je zdela nastopaškost. Ena skupina, vključno z Albanom Bergom, se je o slišanjem zbrala k pogovoru v restavraciji. Prav mogoče so v pogovoru uporabili besede, ki jih Adrian Leverkühn nameni Straussovi v Mannovem romanu *Doktor Faustus*: »Kako nadarjen fant! Srečno nezaskrbljeni revolucionar, prevzeten in spravljen. Avantgarda in gledališka blagajna nista bili nikoli tako dobro seznanjeni druga z drugo. Šokov in disharmonij na pretek – potem pa dobročudno