

SREČANJA

GEORGE GERSHWIN

Ob dvajsetletnici smrti (11. julij 1937)

Številni glasbeniki ne smatrajo Gershwinu za resnega skladatelja. Toda razumeti bi morali, da je bil Gershwin, resen ali ne, le skladatelj — to je človek, ki živi v glasbi in ki izraža vse, resno ali neresno, temeljito ali površno, z glasbenimi sredstvi, ker je to njegov prirojeni jezik. Pač pa je ogromno skladateljev, resnih (kakor sami mislijo) ali neresnih (kakor vem jaz), ki so se naučili kopičiti note. Toda ti so resni le zavoljo popolnega pomanjkanja duhovitosti in duše.«

»Zdi se mi, da že ta sama razlika zadostuje, da imenujemo Gershwinu — skladatelja, teh pa nikakor ne. Umetnik je po mojem podoben jablani: ko pride njegov čas, začenja, naj hoče ali ne, cveteti in porajati jabolka. In kakor jablana ne ve in se ne vprašuje, kakšno ceno bodo dajali trgovski strokovnjaki njenemu proizvodu, tako se resnični skladatelj ne vprašuje, ali bodo njegovi proizvodi veljali v očeh strokovnjakov za resno umetnost. On samo čuti, da ima nekaj povedati, in to pove.«

»Nedvomno je bil Gershwin novotar. Kar je naredil z ritmom, s harmonijo in melodijo, ni le njegov slog: to je popolnoma različno od manierizma marsikaterega resnega skladatelja.«

S temi besedami je označil Arnold Schoenberg ameriškega skladatelja, na katerega ga je vezalo prijateljstvo, leto dni po njegovi smrti. Pa še prej ga je bil v nekrologu imenoval »vélikega glasbenika«. Podobno se je bil nekaj let poprej izrazil Maurice Ravel; ko ga je Gershwin v Parizu prosil, naj bi mu postal učitelj, je Francoz odvrnil, češ zakaj hoče postati majhen Ravel, ko je že véliki Gershwin.

Spričo izjav teh dveh glasbenikov nas osupne dejstvo, da najdemo tudi v najnovejših — in to v »resnih« — glasbenih leksikonih in zgodovinah le skope podatke o tem ameriškem skladatelju in o njegovem delu (glej n. pr. A. Della Corte e G. M. Gatti: *Dizionario di musica*, zal. Paravia, četrta izdaja, 1952); ti podatki kaj radi poudarjajo popularnost njegove melodične, bleščajoče njegovih najboljših strani, površnost, odmik od tradicionalnih glasbenih oblik in podobno. V poplavi takšnih ugotovitev skoraj izginejo priznanja njegovemu geniju.

Ni moj namen, spuščati se v jalovo polemiko: Gershwin je ne potrebuje. Njegova glasba si bo osvojila zasluženo priznanje tudi na straneh »resnih« strokovnih publikacij, kakor si je osvojila že srca milijonov poslušalcev in na tisočih glasbenikov. Najboljše priznanje se rodi v naših srcih vedno znova, ko poslušamo njegove najboljše stvaritve (ne smemo pozabiti, da moramo ocenjevati pomen vsakega ustvarjalca le po njegovih najbolj uspešnih in presrečnih delih), ne glede na to, ali so to proste popevke iz *Song Book* ali opera *Porgy and Bess*.

Ničkolikokrat sem že slišal *Rhapsody in Blue* in *An American in Paris*, njegovi najbolj izvajani deli, in me pri obeh, posebno pa pri drugem, vselej nekaj presune. Zadostuje morda le površno branje partiture, da si si na jasnem

o vseh morfoloških sestavinah: kakih posebnih problemov ne bo, razen menda preakademiških pikolovcev srečal nihče.

Vertikalno ogrodje označuje zvestoba tonalnemu območju: harmonija se ne oddaljuje od terčnega sistema, pa čeprav do njegove skrajne saturacije, do katere ga je bil privedel že Ravel, in čeprav s pogostimi alteracijami in hromatizmi. In vendar neprestano več: to je izrazita in izvirna Gershwinova harmonska paleta, dasi se ne zadovoljuješ s preprosto razlago, ki ti jo nudi ta ali ona harmonska struktura, ki je bila Amerikancu zelo pri srcu in ki jo je zato uporabljal zelo pogostoma.

Vodoravna razgibanost je kaj umerjena: kontrapunkti so redki in preprosti — pogostejše so imitacije, bolj redki fugati — vendar učinkujejo v posebnem ozračju, ki je lastno vsaki Gershwinovi skladbi, povsem presenetljivo in sveže — kot novo odkritje — in nikakor ne prisiljeno. Zato pa osredotoči Gershwin vso pozornost na vodoravno izpeljavo in največjo težo svoje izpovedi v melodijo; v tem je Gershwin nedosegljiv mojster. Mimo folklornih prvin je v njegovih melodijah vedno zaznati dih genija. Naj zbira motivične drobce ali naj razpreže široko petje, povsod zadene Gershwin nekaj bistvenega: prepričljivost, neposrednost, človeško toplino.

V tretji dimenziji — v času, v ritmu — je Gershwin prenovil izrazne možnosti sodobne glasbe, ji utrl novo pot; ne zadostuje, da si to razlagamo na osnovi Gershwinove naklonjenosti ritmiki ameriško-črnske folklorne glasbe in jazzu: kljub vsemu bogastvu črnske in jazzovske ritmike je ta ritmika vendar enakomerna, saj ni enakomerno ponavljanje sinkop in istih razgibanih ritmičnih obrazcev nič manj enakomerno od enakomernega ponavljanja najbolj preproste tričetrtinske ali štiričetrtinske ritmike. In vendar je znal Gershwin vdahniti v črnsko in jazzovsko ritmiko novo življenje, ki se neprestano izmenjuje in polje, in je s tem zgradil svojo izvirnost in osebnost na isti način kot z drugimi morfološkimi sestavinami svoje glasbe.

Toda opažanja o teh treh, najbolj vidnih, skorajda otipljivih dimenzijah njegove glasbe nam ne razrešijo skrivnosti njenega čara. Če hočemo o njih razpravljati stvarno, se moramo nujno gibati v prej ozkosrčnih kožkih mejah tehničnih problemov. In mnogo primerov iz zgodovine — najbolj zgovoren je menda prav Mozart — nas uči, da nas ne more zgolj tehnična analiza privedi do zadovoljujočih, popolnih zaključkov. Brž ko pa hočemo izvajati bistvene, obsežne zaključke le iz tehničnih značilnosti glasbe, postanejo tla, na katerih se gibljemo in gradimo svojo logično, sistematično umsko stavbo, spolzka.

Pa tudi tedaj, ko bomo k tem izvajanjem pritegnili še širša razmišljanja — etična, socialna in druga — ne bomo smeli neizpodbitnih zaključkov prikazati zgolj umsko. Smo pač na področju, kjer ni dva in dva skoraj nikoli štiri, kjer nam razum pomaga, toda nas ne privede do zadnjega razodetja, kjer nam je mnogo boljši krmar od razuma intuicija.

Če hočemo dodobra razumeti pomen in obsežnost Gershwinovega pojava v glasbi dvajsetega stoletja — in ta pojav ni tako preprost in naiven, kakor nam dajejo nekateri muzikologi razumeti — se moramo najprej ustaviti ob njegovem najobsežnejšem, najglobljem in najpomembnejšem delu, to je ob črnski operi *Porgy and Bess*.

Že sama izbira teme nam bo marsikaj pojasnila, kar je nedvomno pomembnejše od zaključkov, ki nam jih nudi tehnična analiza dela. In to je

Gershwinov globoki humanizem; ta se ne izživlja v abstraktnih in akademskih ugibanjih in modrovanjih, temveč se pogreza v samo bistvo človeških vrednot in jih zasleduje do njihovih korenin; ustavi se ob najbolj pristnih in prvobitnih človeških pojavih, namreč ob življenjskih radostih in trpljenju, ob stiskah in borbah. Skladatelj jih zasleduje prav tam, kjer se razodevajo v najbolj prvinski obliki; zato si je izbral v vsi pestrosti ameriške družbene lestvice prav tisto črnsko družbo iz južnih držav, ki je še danes v ZDA najbolj zapostavljena in proti kateri so še vedno naperjeni najrazličnejši družbeni interesi in predsodki. Da je ustvaril to opero, se je Gershwin podal v Južno Carolino in tam proučeval življenje Črncev in njihovo folkloro ter si beležil njih napeve. V tem ne vidim toliko neke zavestne nagnjenosti k naturalističnemu izražanju, kolikor potrebo, črpati neposredno iz pristnih življenjskih virov in delati v stvarni povezanosti s tistimi ljudmi, ki so zbudili njegovo zanimanje in izzvali njegovo tvornost.

Potemtakem ne bomo niti smeli govoriti o kakem izrazitem pesimizmu, in to kljub vsemu težkemu in groznemu, kar se dogaja na odru: umori, ječa, pohabljenost, mamila, nesreča na morju, zapeljevanje, sila. V vsem tem zmaguje vselej nekaj pozitivnega: in to je vera v življenje vsemu navkljub. Molitve in *spirituals* imajo v življenju ameriških Črncev izrazit simbolični in zato tudi socialni pomen, saj izražajo njihovo vero v boljše čase, v pravičnejšo družbeno ureditev. In vse besede in vsa dejanja v operi odkrivajo to zdravo, pozitivno jedro. Zato poudarja Gershwin posebno pozorno vse življenjske pojave, ki so človeku v največjo radost in naslado ali mu dajejo upanje v bodočnost: ljubezen do otrok (*Summer-Time an' the livin' is easy*), ljubezen do žene in moža (*Bess, You Is My Woman Now*), ljubezen do življenja sploh in vera v bodočnost, ki pride najlepše do veljave v zaključni zborni molitvi:

*Oh Lawd, I'm on my way,
I'm on my way to a Heav'nly Lan'.
I'll ride dat long, long road,
If you are there to guide my han'.*

*Oh Lawd, I'm on my way,
I'm on my way to a Heav'nly Lan', oh Lawd.
It's a long, long way,
But you'll be there to take my han'.*

Socialni čut — in to v smislu najbolj čistega humanizma — in čut za prvine črnske ter jazzovske glasbe — kar je ena najizrazitejših značilnosti severnoameriške glasbene kulture — sta po mojem enakovredni komponenti Gershwinove osebnosti. Če nam pride ta nauk prvenstveno od *Porgy and Bess*, nam ne bo težko vskladiti z njim vsa opažanja, ki nam jih posreduje tehnična analiza. In zato ne bo prav nič težko razumeti s tega vidika še vsa ostala Gershwinova dela: *Song Book*, klavirske preludije, obe že omenjeni simfonični deli, *Overture Cubana*, klavirski koncert itd.

Pri vseh teh delih opažamo še dve komponenti Gershwinove osebnosti, ki se, čeprav nasprotno usmerjeni, izpopolnjujeta: tudi v svojih zahtevnejših delih je ostal Gershwin zvest ljudskim izvorom svojega glasbenega jezika

in je s tem omogočil, da prevzamejo njegova opera, simfonična in komorna dela še tako preprostega in glasbeno neizobraženega poslušalca.

Z druge strani je pa povzdignil preproste, toda bogate prvine ameriške ljudske glasbe do zahtevnejših glasbenih oblik; prav iz načina, kako je to opravil, spoznamo njegovo genialnost: ne manjka mu ne znanja ne duhovitosti, ne notranjega bogastva ne domiselnosti. In čeprav so njegova dela preprosta, se vendar marsikaj v njih upira zgolj umski analizi. Prav to nam priča, da je prestopil tisto mejo, za katero stoji — resna ali ne — najbolj čista in vredna umetnost. In to je obenem najboljši dokaz o resnosti njegovih stremljenj in del.

Pavle Merku

MED KNJIGAMI

MIMI MALENŠEK, PLAMENICA*

Kot so poezija, proza in dramatika tako je tudi slovenski biografski roman sprejel mnoge idejne, kompozicijske in oblikovne pobude od svojega evropskega vzornika.

Evropski biografski roman so v preteklih desetletjih zanimale predvsem tiste vodilne zgodovinske osebe, ki so v političnem, državnem in družbenem življenju odigrale nenavadno veliko in važno vlogo. Vplivno in odločilno mesto na čelu držav in narodov je tem osebam omogočilo, da so temeljito posegle v zgodovinsko dogajanje in tako odločale o življenju navadnega človeka. Razumljivo je, da so pisce biografij pritegovali Napoleon, Fouché, Maria Stuart, kraljica Viktorija, Razputin, Peter Veliki, Lenin in mnogi drugi. Ni malo takšnih biografskih romanov, ki so napravili literaturi slabo uslugo s tem, da so razširjali in vcepljali v široki krog bralcev zopni kult velikih osebnosti, katere nikakor niso zaslužile, da bi jim človeštvo izkazovalo hvaležen spomin. Vendar pa bi bilo zgrešeno trditi, da se je z biografskim romanom širil zgolj kult velikih osebnosti, kot je bil n. pr. Napoleon in drugi. V biografskemu romanu se je ob koncu dvajsetih let izrazila tudi umetniška in moralna analiza, katere cilj je bil dognati, v kakšnem razmerju je bila intelektualna in moralna zavest vplivnih zgodovinskih oseb s položajem, ki so ga le-te imele v državnem in družbenem življenju. Avtorji, ki niso podlegli mitološkemu čaščenju velikih zgodovinskih oseb, so v svojem delu mimo biografske in zgodovinske podobe poskušali s pomočjo psihološke in literarne analize odkriti in tudi najti tiste tajne vzmeti politike, ki so iz moralnega pritlikavca napravile velikega državnika. V tem pogledu so vsekakor nedvoumne besede, ki jih je leta 1929 napisal Stefan Zweig v predgovoru k romanu o Fouchéju: »In dan na dan doživljamo znova, da v dvomljivi in pogosto zločinski politični igri, ki ji narodi še zmerom lahkoverno zaupajo

* Mimi Malenšek, Plamenica. Roman o Primožu Trubarju. Primorska založba Lipa, Koper 1957. Opremil Milan Arnež. Str. 540.