

ki mu gre vse spoštovanje. Gotovo je tudi, da je avtor marsikatero mnenje v dolgih letih ustvarjanja spremenil, kako bi ga ne. Ravno v tem pa, da je poslal svoje v knjigi zbrane ocene v svet take, kakor so bile zapisane takrat, ravno v tem je veličina te knjige, njena posebna, tudi dokumentarna veljava in izraz avtorjeve pokončnosti. Kaj bi bilo laže kakor prečrtati tisti poziv, naj ne bo sezone brez Ibsena? Pisatelj pa je pustil kritike nedotaknjene in nam je omogočil, da lahko ob takih in kasnejših, tudi drugačnih sodbah spremljamo tudi to, kako se je ob razvoju evropske dramatike in gledališča razvijal tudi kritikov estetski nazor.

Vendar, še ena opomba nam ostane, mimo katere ne moremo, pa naj se zdi še tako formalna. V tej vsebinsko tako dragoceni knjigi (ki ima tudi nevsakdanje lepo zunanjo podobo, za katero je poskrbel Janez Bernik), je neodpušljivo veliko tiskarskih spodrslijajev, več kakor jih je bilo v prvih natisih teh kritik — v dnevnem časopisu! Te pomote so vse mogoče narave in prenekatera od njih je taka, da vnaša zmedo, saj je napak natisnjena tudi cela vrsta imen, kar je najbolj kričeče. Nekaj primerov: Šarčeva (nam. Šaričeva, celo večkrat), Sergjan Tučić (dve napaki), A. (!) Anzengruber, Mariaux, Mimitrijević (nam. Dimitrijević), Duld (Ould), Schribe, Lavendan, Kosov (nam. Kosor) itd. Kaj takega se celo v naši dolini redko pripeti, posebej še, če gre za knjigo tako izjemnih kvalitét in za tako ugledno in prizadevno založbo, kakršna je Slovenska matica, ki je izdala knjigo celo v počastitev svoje stoletnice!

Pozabimo za trenutek na to grobo pomanjkljivost, ki dela že povprečnemu bralcu hudo kri, kako bi mogli potem na tem mestu mimo nje? Povejmo ob sklepu še enkrat, da je nova knjiga izjemna obogatitev za našo tako skromno gledališko polico. Njen avtor ni samo najkompetentnejši presojevalec našega gledališkega razvoja polpretekle dobe, temveč tudi edini, ki je ta razvoj vztrajno spremljal, opisoval in ocenjeval celi dve desetletji, skoraj celo zaključeno obdobje. Nestrpno pričakujemo drugi del knjige, ki nam ga obljublja Slovenska matica še za to leto.

Dušan Moravec

GLASBA

CIRIL CVETKO, POGLED V GLASBENO UMETNOST. Prizadevni avtor stopa pred javnost že z drugo knjigo,* zato toliko bolj zasluži, da vzamemo njegovo delo zares, ga ocenjujemo na tehtnici resničnih vrednot, kolikor moč stvarno in odkrito, ne pa v slogu »komplimentirajoče kritike«, z vljudnostno formulacijsko kabalistiko, veččino, ki jo glasbeniki že sami le predobro obvladamo, pa nas je vendar hodijo učiti še drugi (prim. Borkovo oceno Cvetkove knjige v Delu 8. jan. 1965, str. 5).

Prav bi bilo, da bi bil knjigo pospremil z besedico predgovora, kako si jo je zasnoval, komu je namenjena in kaj naj bralcu nudi. Kot redna knjiga Prešernove družbe pa je vsekakor poljudna publikacija, namenjena neglasbeniku, tudi takemu z osnovno izobrazbo, in tako jo torej velja presojeti.

* Ciril Cvetko, Pogled v glasbeno umetnost, Prešernova družba 1964.

Zasnoval si jo je zahtevno; hotel je napisati vsebinsko bogato, izvirno oblikovano delo, takšno, da bi se v njem zrcalila mogočnost, vzvišenost glasbene umetnosti iz njegovih lastnih predstav o nji. Širjenje glasbe in razumevanja zanjo mu je zares pri srcu; peresa mu ni potisnila v roko samo priložnost, da pač nekaj napiše, zadnji nagib mu je bila gotovo želja storiti za širjenje glasbe, kar je v njegovi moči. Vse to se dobro čuti.

Zasnove pa ni uresničil. Zgradba se mu je razsula, ker snovi ni znal oblikovati, izboru snovi samemu pa ne dati notranje utemeljitve. Tako so ostali namesto impozantne, učinkovite celote samo njeni razbiti kosi; marsikateri posamezni odstavek je sicer sam zase vseeno dragocen, mikaven ter informativen.

Najprej obravnava »glasbene oblike«, za njimi še druge temeljne prvine glasbe: ritem, melodijo, barvo in harmonijo, imenuje jih »glasbena izrazna sredstva«, nato se spusti s teoretičnega na estetsko (»Programska in absolutna glasba«) in sociološko področje (»Vedra glasba«, »Vzgojna vrednost glasbe«) in se najdlje pomudi na zgodovinopisnem (»Sodobne glasbene smeri«, »Razvoj slovenske glasbe«). Vmes se dotakne nekaterih vprašanj iz akustike in glasbene psihologije, brez pojasnila pa preskoči druga področja glasboslovja, načelno enako upoštevana, kot so ta, ki jih obravnava, med njimi eno, ki je za poljudno obravnavanje posebno primerno: glasbene instrumente. Zakaj ravno tak izbor snovi? Če so mu ga narekovali posebni razlogi, bi jih moral navesti.

Ponekod nagneta nadrobnosti, ki so v priločniku takšne vrste povsem nepotrebne, še huje: mu dajejo priokus slabe seminarske naloge, izpušča pa marsikaj, kar bi upravičeno pričakovali. Da je bil 1846 izvajan pri nas Prochov samospev,¹ kmalu nato pa Tomaževčevo delo Stari grenadir (str. 87) ali da so se po letu 1872 v Dramatičnem društvu v Ljubljani dirigentu Juriju Schantlu pridružili še Anton Stöckl, J. Schinzl in Czansky (str. 97), sta le dva primera za kompiliranje odvečnih navedb, saj imena navedenih glasbenikov zaman iščemo celo med sloveniki jugoslovanske Muzičke enciklopedije; namenjene strokovnjakom; med glasbenimi oblikami pa niti bežno ne obdela npr. opere.

O neprehtani zasnovi priča tudi pomanjkanje sistema pri uvajanju bralca v glasbeno izrazoslovje. Nekatere elementarne glasbene pojme pojasnjuje, drugih, dosti bolj kompleksnih (npr. pojma tonalitete) pa ne, očitno pričakuje, da jih bralec razume; in vendar bralcu, ki jih res, tudi tistih osnovnih ni treba pojasnjevati. Kateremu bralcu je potemtakem knjiga res namenjena?

Obseg brošure kajpak priganja avtorja h kratkosti, ta pa se mu marsikdaj izprevrže v površnost. Zlasti odstavki o skladatelju Gallusu (str. 65), Jenku (str. 100), Lajovcu in E. Adamiču (str. 105) izzivajo kritične pripombe; preveč nepopolno in v izkrivljeni perspektivi je prikazan Lucijan Marija Škerjanc (str. 107), preskopo v primeri z marsikom drugim Slavko Osterc (str. 106). To pa je samo nekaj takih primerov.

V nekaterih odstavkih se misli homotajo v nerazpléten klobčič. Tako dajeta zlasti poglavje o programski glasbi (str. 31 ss.), spričo nestrujenosti, ponovnega vračanja na izhodišča, premlevanja že povedanih stvari, formalno protislovnih sodb, in zmedeni odstavek o Richardu Straussu (str. 104–105) vtis, da sta prva osnutka, v naglici vržena na papir in nespremenjeno prevzeta v končno redakcijo besedila.

¹ Napačno ga označuje za slovensko skladbo.

Poskus napraviti v poglavju o razvoju slovenske glasbe kar mimogrede še skico nekaterih momentov iz svetovne glasbene zgodovine kot njenega ozadja, je bil mikaven, vendar ni posebno dobro uspel. Naslov bi moral biti drugače izbran, da bi zajemal vso vsebino poglavja, prehode iz ene snovi v drugo pa bi bilo treba vselej določno označiti; ker to ni storjeno, nastajajo nejasnosti (prim. preskok od naših razsvetljencev k mannheimovcem na str. 77).²

Avtorju velja priznati skrb za čist jezik in — na splošno — zmožnost za lahko razumljivo izražanje, drugače pa njegov slog s slovstvenega stališča gotovo ni vzor tega, kakšna bodi poljudnoznanstvena razprava. S slovstveno formulacijo misli je po navadi kar prehitro zadovoljen. Peresa mu skoraj nikoli ne vodi navdih, ampak skoraj vedno le gola, stroga misel, jezik pa mu je dostikrat pisarniško suh. Nasmeh mu kot pripovedovalcu nikoli ne preleti lica in namesto k temu, da bi posezal po prisposodobah in anekdotah, ga neustavljivo žene k poudarjeno abstraktnemu izražanju. Uporablja nepotrebne tujke in večkrat navaja kaj v tujih jezikih brez prevoda, to pa v poljudni knjigi gotovo ni upravičljivo; ko vas informira, da je Pierre Schaeffer ideolog in vodja pariškega »Groupe de Recherche de la Musique concrete (expérimentale)« (str. 110; podobno, vendar pravilneje str. 54), je, kakor da bi hotel reči: »To pa navajam samo za izobražence!«³

Tudi v tej knjigi srečujemo dva besedna obrata, ki sta se v pisanem in govornem jeziku med glasbeniki sploh precej razširila, pa sta le samo dve nebodijutrebna modni jezikovni šabloni. Zato naj opozorim nanju: to sta besedi »kvaliteten« v pomenu »dober« in »izraz« v zvezah, v katerih pomeni lahko vse in nič.

Besedo »kvaliteten« v navedenem pomenu dovoljuje sicer tudi Slovenski pravopis (1962), vendar jo z izbrano frazo »kvalitetno blago« omejuje dovolj določno na področje trgovine oziroma materialne kulture. Že ne glede na trgovski prizvok te rabe pa je njena nelogičnost (saj logika uči, da je kakovost lahko dobra ali slaba) na področjih duhovne kulture gotovo dosti bolj občutna.

Izraz »izraz« se je v glasbenih razpravah zadnjih let razbohotal v nekakšen terminološki omnibus, rabljen, kadar je, še večkrat pa, kadar ni treba, namreč v zvezah, v katerih kliče po nadomestitvi z drugo, pravšno besedo. Več primerov,

² V knjigi je nekaj kar nepojmljivih vsebinskih površnosti in napak, npr.: Emil Adamič naj bi bil ustvaril skladbo Sanjarija za godalni orkester (str. 105), v resnici pa je to le njegova instrumentacija znane Lajovčeve klavirske skladbe, a njegova lastna Réverie ni napisana za godala, marveč za pihala;

Vračara nikakor ni edino Jenkovo glasbeno-odrsko delo (str. 100); zbor Pogled v nedolžno oko, ki naj sodi »med bisere naše romantike«, ni Volaričev (str. 101), marveč Sattnerjev, Volarič ima le samospev na to besedilo. Iz okoliščine, da je v poglavju o razvoju slovenske glasbe F. F. Vilhar imenovan kot že omenjen, čeprav je na tem mestu (str. 102) omenjen v resnici šele prvič, bi se dalo sklepati, da je to poglavje fragment nekega starejšega teksta, površno prirejen in vložen med druga poglavja.

³ Knjiga le ni brez nerodnih slovničnih napak (npr. str. 124: »... se da ritmiko ponazoriti...«; str. 104: »pri njiju«). Tiskovnih napak ni veliko in to je prav, saj je v poljudnoznanstvenih knjigah še posebno važno, da so skrbno popravljene; ena debela se je le ukradla: »Zanimiva oblika pojmovanja so variacije« (str. 8; avtor misli: ponavljanja).

Navajanje imenske oblike Delcroze (str. 124—125) namesto *Jaques-Dalcroze* očitno ni tiskovna napaka, saj jo beremo petkrat, vselej enako narobe, podobno pa je z imenom *Furier* namesto *Fourier* (enako).

kako gnezdi ta jezikovna nadloga, je tudi v naši knjižici: »Seveda je ob takih pogojih (ko so pevci v operi razkazovali predvsem svoje pevske sposobnosti) vedno bolj prevladovala zunanost in izginjal resnični glasbeni izraz« (str. 75; bolje: vsebina); »ritem kot izraz pojavov, ki zadevajo trajanje tonov... ali njihovo naglašenost...« (str. 19; bolje: produkt, rezultat, pridobitek); »proučujejo stare nacionalne... glasbene kulture in na njihovih temeljih gradijo nekakšen neonacionalni glasbeni izraz...« (str. 30; bolje: slog); itd. Tudi če pustimo jezikovna vprašanja ob strani, moramo biti glasbeniki pri rabi besede »izraz« previdni, saj se z njo nehote zapletamo v estetski spor, ki že dolgo pretresa same temelje naše umetnosti. Za Wagnerja je bila glasba »umetnost izraza« (Kunst des Ausdrucks), Stravinski pa je postavil slovečo (morda boste rekli: razvpito) nasprotno tezo, češ glasba ni niti poklicana niti zmožna izražati karkoli zunaj specifičnega glasbenega sveta. Ne prvemu ne drugemu ne kaže pritegniti, četudi je razumljivo, da sta se o svojem času postavljala na absolutni stališči, zakaj resnica je na sredi: glasba lahko izraža čustva, ni pa treba, da bi jih; dovolj je namreč, da čustva zbuja.

Iztočnico za diskusijo daje tudi stavek: »Romantično obdobje z vsemi svojimi niansami je bilo ob začetku prve svetovne vojne zaključeno« (str. 106), saj pusti trajati romantiko vendarle predolgo, vse do praga našega časa, prav ta nazor pa je značilen še za več, lahko rečem, za večino naših glasbenih izobražencev. Mnenje, da je vsa glasba 19. stoletja in še kakega desetletja v dvajsetem ena sama velika vladavina romantike, se je pri nas razpaslo nedvomno pod vplivom starejših, pri nas pač najbolj razširjenih, nemških zgodovinskih priročnikov. Kdor gleda skozi ta »vijoličasta očala«, ta vidi še v tako izrazitih realistikah, kakor so npr. Musorgski, Bizet in Janáček, samo neizrazite sopotnike kakega Wagnerja, ne pa to, kar so v resnici, mogočne poglavarje novega, svežega, tudi v glasbi močnega sloga izza srede 19. stoletja; tako se mu podoba stilnega razvoja po nepotrebnem siromaši, pogled na zgodovinsko dogajanje pa veriži in zapleta. Čas je razbiti bajko o »romantizmu 20. stoletja«, realizmu devetnajstega pa priznati tudi v glasbeni umetnosti tisto, kar mu gre.

Na več mestih opozarja avtor (str. 12, 35, 78, v poglavju o vzgojni vrednosti glasbe) na zveze med določenostjo glasbene umetnosti in družbenega življenja v posameznih zgodovinskih dobah. Sodim, da ima prav povsod tam, kjer upošteva splošno ideološko opredeljenost dobe kot tisti posredujoči teren, čez katerega tečejo medsebojni vplivi med glasbo in družbo. Na soodvisnost med glasbo kot enim izmed ideoloških področij in splošno ideološko situacijo bi lahko opozarjal še češče; priložnost za to bi imel ob vsakem stilnem mejniku glasbenega razvoja. Prav pa nima, ko na dveh mestih spravlja specifične muzikalne pojme v neposredno posledično zvezo z družbenim dogajanjem (str. 12: družbeni premiki naj bi bili vzrok oblikovnih sprememb, ki so rodile sonato; str. 35: stroge klasične oblike naj bi bile odraz stroge(?) družbene ureditve). V teh trditvah vidim ostanke tistega nebogljenega poenostavljanja, ki smo mu v prvih letih po osvoboditvi podlegali vsi glasbeniki-marksisti, ko smo si kar preveč viharavo in površno prizadevali odkriti tudi v svoji stroki dokaze za pravilnost marksizma in si iz marksistične ideologije skovati tudi za svojo stroko teoretično orožje. Vendar je bilo v naših takratnih nazorih zrno resnice, ki ga je še danes vredno izluščiti: zavoljo tega, ker so sredstvo glasbe, njena snov pojmovno neopredeljeni zvoki, ne pa jezik, ki bi ga misel razbirala, glasba

nikakor ni nepolitična umetnost in glasbenik, ki sodi, da mu je zavoljo pojmovne nedoločljivosti, značilne za jezik njegove umetnosti, prihranjena težava politične opredelitve, ki se čuti zavoljo tega v političnem zavetju, izvzetega iz politične diskusije, se moti.

Danes burita duhove v glasbenem svetu predvsem dva pojava: nova glasba, zlasti tista, ki jo pišejo avantgardisti in skrajneži, pa zabavna glasba in jazz. Avtor je spregovoril o obeh in prav je, da o obeh z načelno pritrjujočega stališča, dvakrat prav, ker je to zapisal v knjigo za vsakogar.

Pri oceni reformacijskega in protireformacijskega gibanja in njenega pomena za našo glasbeno kulturo (str. 66—70) prihaja do drugačnih sklepov kakor Dragotin Cvetko v svojih delih o slovenski glasbeni zgodovini. Ta raziskovalec sodi, da »dela, ki so ga glasbeno opravili slovenski reformatorji, ni mogoče vzporediti z njihovimi uspehi v nekaterih drugih smereh slovenskega življenja. Tam je njihov pomen mnogo večji... Z umetnostnega vidika je bila reformacija ovira...« (D. Cvetko: Stoletja slovenske glasbe, 1964, 57). O protireformatorjih pa piše: »Rezultati, ki so se pokazali v glasbenih naporih na Slovenskem za protireformacije in Hrenovega vladanja, so bili veliki...« (prav tam, 66). Obe knjigi imata popularizacijski namen, zato ju smemo primerjati. Mislim, da Ciril Cvetko bolj prodorno razbira, koliko so bila vredna glasbena prizadevanja naših reformatorjev in protireformatorjev za našo glasbeno kulturo in da presoja bolj pravično zasluge prvih in drugih, ko odloča nedvoumno prvim v prid.

Prednost knjige vidim še v tem, da je v nji odmerjeno sorazmerno precej prostora naši partizanski glasbi.

Mično je sestavljena slikovna priloga, prinašajoča na osmih listih, uvezanih sredi knjige, reprodukcije strani iz tiskov, treh strani iz Beethovnovnega pisma ljubljanski Filharmonični družbi (žal izpušča ravno tretjo, tisto s podpisom), podob in fotografij. Spretno roko in domiselnost pri izbiranju slikovnega gradiva za knjižno opremo je avtor pokazal že v svojem delu o operi.

Škoda je, da Prešernova družba pusti broširati svoje izdaje s spenjanjem pol od strani, ker take brošure ne morete položiti predse na mizo, ne da bi se vam zapirala, ampak jo morate pri branju držati v rokah, to pa jo dela gotovo znatno manj uporabno, kot bi bila, če bi jo vezali, kakor veže npr. Mladinska knjiga kondorke in tisoč založb po svetu svoje brošure — s šivanjem pol na hrbtnih razgibih. Tu ne bi smela odločati cenenost.

Rafaël Ajlec