

Drugo dejanje je stalo na odlični višini, kakor redko katero v naši drami; težavni nastop duhovna v zadnjem aktu pa režijsko ni bil umljiv. Levar, Cesar in Peček so dali tri izvrstne figure, mladi Jan je znova potrdil svoje lepe možnosti. Manjše vloge, zlasti poslanci, so ostale brezbarvne.

(Dalje prih.)

F r a n A l b r e c h t.

Nekaj glos k izvajanju Beethovnovе «Devete simfonije».* Častna naloga, da izvedem v Ljubljani to velepesem nesmrtnega genija, mi je dala priliko, da sem se s tem delom bavil natančneje, kot je to sicer mogoče pri splošnem študiju glasbene literature. Razen partiture sem imel priliko proučiti tudi važnejšo literaturo, ki se je nagromadila okrog tega dela, ki je, kakor se je zopet pokazalo, še vedno mnogim ljudem manj dostopno ali pa celo sploh ne.

Zato smatram za svojo dolžnost, da — ne glede na lastno udeležnost pri tej stvari — povem tudi jaz par svojih misli glede izvajanja in izvedbe tega vse prej nego lahkega dela.

Čisto upravičeno je padla pred dobrim mesecem v nekem članku beseda, da se mora dirigent, ki se loti tega dela, zavedati velike odgovornosti, ki jo s tem prevzame. Jaz bi to odgovornost razširil tudi na vse izvajalce, počenši od koncertnega mojstra do timpanista, od solistov do koristov. Vsak teh sodelovalcev bi moral vestno preudariti, ali bo kos tehničnim težavam, ker brez obvladanja tehničnega dela sploh ni mogoče govoriti o kaki interpretaciji, pa naj bo ta moderna, polpretekla, romantična ali celo «historična».

Historična bi mogla biti le, če bi se je lotil dirigent, ki ni sposoben razkriti skrivnosti te partiture, ki je prešibek, da bi razčlenil vse dramatične konflikte, ki jih vsebuje ta potresni confiteor tako velike in komplicirane duše kot je bila Beethovnova, in bi jo izvajal z aparatom, ki je zmožen le v medlih konturah, jecljaje proizvajati najglobokejše glasbene in duševne domisleke tega titana. Skratka: historična bi mogla biti le taka izvedba, ki bi rekonstruirala (hoté ali nehoté) prvo izvedbo tega dela v letu 1824., ko je mojster brezmočen in gluha sedel med izvajalci ter ni mogel zakričati prvemu izmed taktomercev, ki je imel nesrečo, da je dobil v roke to delo, svojega gromkega: «Stoj! Ne oskrunjavaj mojih misli!» Ako je neka kritika za neko izvedbo «Devete» rabila v tem (sicer edino pravilnem zmislu) besedo «historično», bi to bilo sicer zelo hudomušno in jaz bi ne imel ničesar pristaviti. Ker pa o tem iz mnogih tehtnih razlogov močno dvomim, sem primoran govoriti tudi jaz: Zakaj, stvar je vredna, da se osvetli z več strani in to ne samo zaradi razbistritve pojmov!

Najprej o tehničnem momentu! Pri tem ne mislim le na to, ali so izvajalci zmožni pravilno odsvirati ali odpeti vse težje pasaže, ali pravilno izmarkirati komplicirane ritme. Tu gre v prvi vrsti za to, ali so izvajalci zmožni kljub tem tehničnim težavam pravilno zasledovati in s tem tudi plastično prinesiti strukturo dela z vsemi agogiskimi niansami, ki ga postavijo v čim jasnejšo luč (t. j. da se doseže čim plastičnejša izvedba). Seveda mora postati izvedba medla, ne energična in dolgočasna, če se dirigentu n. pr. tako izraziti (sicer ne prav lahko izvedljivi), kratki rallentando v 195. taktu I. stavka klavrno ponesreči, in če pozneje na sledečih odgovarjajočih mestih kar brutalno iztolče «sempre in tempo». Ali pa, če se v II. stavku po neodločnem

* Kritično poročilo obeh izvedb «Devete simfonije» priobči «Ljubljanski zvon» v eni prihodnjih števil. — Op. ured.

poizkusu, da bi izmarkiral tudi v taktu «ritmo di tre battute», dirigent izgubi, na kar mu slede tudi rogovi, ki v naslednjem «ritmo di quattro battute» slavnostno in dosledno (obakrat!) prevrnejo ono značilno gradacijo, ki jo začnajo timpani (tema na f-b-d-f! takti: 248 i. sl.). Ali pa, če v predposlednjem «prestissimo», takt 851. sl. zadnjega stavka, ki se sicer guga v nekakem allegretto-tempu: $\frac{3}{8}$ = največ 84 M., zaplava zbor v taki meri, da se do konca ne more zediniti z dirigentom, temveč kar prestane peti ter tako popolnoma propadejo poslednji gromki vzkliki: «Krasna iskra božja!», kar seveda ni niti najmanj v skladu z značajem himne «Rádosti». O onem znamenitem subito p v prvem tričetrtinskem Maestoso-taktu tega konca (takt 916), kjer zbor tako krasno karakterizira besedo «Elizija», da se potem v naglem crescendo povzpne do opojnega vriska, podprt od pihal in orgijastičnih pasaž godal — se pri taki «polomiji» seveda ne dá niti govoriti. Pri nervoznosti, ki se spričo take borbe s tehničnim delom umotvora mora polastiti izvajalcev, če še niso popolnoma apatični, ni čuda, da postane moment pravih tempov sekundernega značaja. Saj izvajalci ne morejo posvetiti svoje pazljivosti niti ne čisti intonaciji! Kot prav značilen primer bi navedel oni znameniti solo za rog (III. stavek, 80. takt i. sl.), kjer je instrumentalist posebno v nizkih legah diferiral za sekundo in celo za malo terco!, ali pa takte 164 i. sl. v poslednjem stavku, kjer so trompete svirale himno radosti — v d - m o l u!

Beethoven je napisal pri neki svoji pesmi: «100 nach Mälzl, doch kann dies nur von den ersten Takten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.» In Brahms, tudi klasicist po stilu, je na vprašanje, če se mora njegova metronomska označba natančno izvajati, odgovoril: «Da — prav tako kot pri vsaki drugi glasbi. — Mislim, da tudi pri drugi glasbi ne velja metronom! Po mojem izkustvu je še vsakdo navedene številke (namreč metronom) pozneje preklical. Te, ki se nahajajo pri mojih stvareh, so mi natovorili (aufgeschwätzt) dobri prijatelji, ker sam nisem nikdar verjel, da bi se moja kri in kak instrument mogla tako dobro razumeti.»

Tempo je v ozki zvezi z načinom predavanja ter je zato podvržen stalni modifikaciji. Dvomim, da bi sam komponist umel odsvirati svojo kompozicijo dvakrat zaporedoma v strogo istem tempu. Zato ne more biti merilo za presojo o stilnosti kake izvedbe v nobenem primeru — tempo, razen če je v direktnem nasprotju s karakterjem kompozicije. Seveda ne more biti več govora o stilu, ako nekdo vzame kak «Adagio molto e cantabile» v nekakem «Allegretto», tako da traja stavek 12 min. namesto normalnih 16 min. Tedaj za celih 25 % hitreje! Tu ne velja izgovor, da bi godala bila premalo zvočna, ali pa da pihala tempa ne izdrže! Nasprotno pa smatram, da označuje izraz «Prestissimo» tako hiter tempo, kakor je sploh mogoč z ozirom na fraziranje in tehnično mogočnost. Prestissimo je najskrajnejša gradacija hitrosti v glasbi. Seveda se tu dirigent ne sme izgubiti, odnosno ne sme izgubiti oblasti nad zborom in orkestrom. Drugače mu zares ne preostaja drugega, kot da stori isto, kar je storil oni vojni kapelnik, ki je uverturo za «Figarovo svatbo» taktiral na $\frac{4}{4}$ ter pri tem skandiral: «Nicht eilen! Eile kann nur schaden!» —

So ljudje in celo kritiki, ki istovetijo izraz «klasično» z fadeso, dolgočasnostjo in brezizraznostjo. Vsak akcent, vsaka cezura, vsaka živahnejša agogika predstavlja zánje nekako «moderniziranje». Mislim nasprotno: umotvor

je sam po sebi živ organizem in kot tak se mora udeleževati, živeti, dihati. In še celo Beethoven! On je v prvi vrsti človek, ki hoče živeti, ki se bori, ki obupuje, se upira usodi, vriska! Mar si morete predstavljati Beethovna kot dandyja? Z lepo friziranimi lasmi, fino izlikano obleko? Ne! On je prost, demokratičen, svoboden. Njegove kompozicije so temperamentna, živa bitja, večno mlada, večno moderna. Oni pa, ki jih želijo videti na Prokrustovi postelji metronoma, spadajo že zdavnaj v muzej!

Še besedo o — napakah v partiturah. Kolikor mi je znano, so tri mesta v «Deveti», o katerih bi se dalo debatirati, ali so napake (ne tiskovne pomote v partiturah) v originalni rokopisni partituri, ali izrecna želja Beethovnova. Je to v I. stavku takt 111., kjer celli odgovarjajo na frazo viol: h-ais-ais-h z: h-h-h-h, potem v triju II. stavka taktov 470 in 471, kjer je Bülow korigiral II. fagot na H (zelo dvomljiva korektura!), in v poslednjem stavku takt 758., kjer kolidirata cis v altih in violah s c-ji v pihalih (modulacija na g-dur). Trditi, da bo kdo «korigiral» napačno metronomizacijo (cela = 116) trija II. stavka, je smešno. Razlagati to mesto tako, da je $\frac{1}{2} = 116$, tudi ne gre, ker bi bil sicer predidoči «stringendo il tempo» nelogičen. Mislím, da nam tu more pomagati samo pravilni čut za melodijo trija. Tu velja izraziti slovanski plesni tema in mislim, da je najbolje, dati melodiji tudi tak karakter. Jaz občutim v njej nekaj dvořákovskega (naj se mi oprostí ta komparacija, ki zveni nekam anahronistično, a je opravičena) in mislim, da bi ne grešili, ako bi v njej videli tudi elemente našega kola: konsekventno ponavljanje temata na toniki in dominantni ter karakteristični kontrapunkt (staccatto v pihalih in godalih). Kaj bi nas moglo zadržati, da jo zapojemo po svoje, slovansko, tedaj na način, ki odgovarja njenemu karakterju? Kdor tega ne stori, temveč jo dá odsvirati v načinu nekakega paradnega marša, nima srca, ni muzik!

Končno še par besed o solistih zadnjega stavka! Gre za čast in ugled naših solistov, katerih zasluga se je hotela omalovaževati. Solisti kakor tudi zbor imajo baš v «Deveti» zelo težko, da ne rečem naravnost nevhvaležno vlogo. Posebno poudarjam prvi recitativ baritona (ne basa, ker je lega povsem baritonska!) in pa zaključno kadenco vseh štirih solistov. Poseben ponos vsakega pevca je, če mu uspe izpeti obe poslednji dve frazi recitativa (takti 224. do 236. IV. stavka) vsako v eni sami sapi. Spominjam na anekdoto, ki jo pripoveduje F. Weingartner o slavnem Fr. Betzu, ki je do svojega 60. leta treniral ti dve frazi, dokler mu nista uspeli, kot je želel. Našemu Betettu je to uspelo v briljantni formi, dočim sem slišal drugega, ki me je uspelo v mnogo manjši meri. Ni izključeno, da je bila to posledica zmedenega predavanja recitativov v začetku tega stavka, kjer so v-celli in c-bassi v nekakem čudnem «Hudeltempu» odpravili te silne, izrazite fraze. Ali pa so se ti mogoče ustrašili smešnoklavrne reprodukcije začetnega «presta» po trobilih in timpanih (slavne «Schreckensfanfare»)? Neuspeh solistične kadence v izvedbi zagrebških in mariborskih solistov je očitna zasluga dirigenta. Beethoven predpisuje p o c o a d a g i o, ki sledi mogočnemu ffo «Allegro ma non tanto» (kje so ostali v taktih 805. in 826. subito p in crescendo?) d-dur. Jaz sem slišal spet nekak allegretto, v katerem so triole in šestnajstinke solistov neizvedljive. Kakšen tempo je tu pravi, kažejo osminski nastavki godal, še prej pri odgovarjajočem mestu zbora (takti 810. dalje, pa espressivo-fraze visokih godal v prvem in drugem taktu!). Da je morala tu nastopiti nova zadrega, je očitno, tembolj pa, če je res, da so

solisti imeli — eno samo skupno skušnjo! Naši solisti so se mesece in mesece pripravljali ter do skrajnosti (v mnogih skupnih skušnjah) odtehtali vsako noto omenjene kadence. Toliko resnici in pravici na ljubo! M. Polič.

INOZEMSKI PREGLED

Joseph Conrad, avtor «Lagune», katere prevod je priobčen v tej številki, je bil po rodu Poljak — njegov poljski priimek je J. C. Korzeniowski. Rojen je bil leta 1857., umrl leta 1924. V rani mladosti je živel pod vplivom razmer svoje domovine — poljsko literaturo je dobro poznal, očetu je moral na glas čitati Pana Tadeusza, rajši kot Mickiewicza pa je imel Stowackega. Toda Poljski ta talent ni bil namenjen. Usoda mu je začrtala druga pota. Morje so bile sanje mladega Korzeniowskega, daljni svet. S sedemnajstimi leti je vstopil v angleško mornarico in kot angleški mornar je jadral po širnih morjih, večinoma po oceanih in rekah daljnega vzhoda. Tam se godi tudi večina njegovih povesti. Skoro polnih dvajset let je živel po vodah z angleškimi mornarji — postal je Anglež — Joseph Conrad, po obeh svojih krstnih imenih. Srečaval je v kolonijah vse vrste tipov in jih gledal kot Anglež; Anglija, vladarica nad valovi, mu je bila vzor človeške organizacije, slava in moč Anglije vse, kar je vredno občudovanja. In vendar so njegova dela baš Angležem nekako tuja — kontinentalna, slovanska — priznavajo mu pa novost in silo stila ter globoko podano resničnost v umetniškem ustvarjanju.

Romantično hrepenenje mladeniča po nepoznanem svetu, iskanje prilik za nenavadno doživetje in trda borba mornarja s tajinstvenimi morskimi elementi, ko je treba v hipu pretehtati vrednost življenja in uganko smrti — vse to je ustvarilo iz Conrada pisatelja, ki je v izražanju kratek, točen, ki s pravo besedo zadene bistvo stvari — njegov pogled pronikne v tajno vprašanja kakor ob smrtni uri, ko se zgrinjajo nad ladjo valovi propasti. Conrad ne opisuje značajev, njegove osebe so brez posebnih nacijskih ali drugih znakov, situacije so pri njem vse in v te situacije padajo ljudje kakor figure usode — s temi figurami, časih z eno edino njihovo besedo, so za hip osvetljena najtežja človeška vprašanja. Značilno je, da slika Conrad večinoma ljudi iz kolonij — nenacijske, izven evropske mentalitete, novega človeka bele rase, ki si ustvarja svet bodočnosti med ljudmi in rekami na vzhodu. — Realizem novega življenja, ki nastaja preko vseh narodnih meja in objema svet. Pomenljivo je, da je baš Slovan med prvimi in svetovno prizanimi glasniki te krepke, moške smeri in da je dal izraza temu univerzalizmu v jeziku, ki se mu je šele pozneje priučil, ki ga je pa doumel tako globoko, da je priznal celo Shaw, da se je pri Conradu učil stila. O pomembnosti našega pisatelja priča tudi to, da se je Francoz André Gide učil angleščine zato, da bi čital Conrada v originalu.

Izmed njegovih del naj omenimo: «Almayer's Folly», med Angleži najbolj razširjeno povest «Youth», čudovito močno povest «Typhoon», «The Arrow of the Gold» in zbirko «Tales of Unrest», iz katere je poslovenjena tudi «Laguna».

M. Š.

Popravek. V 2. številki l. l. se je vrnila na str. 65. nezmisljena tiskovna pomota. Namesto «preveč grobega in neestetičnega germanskega impresionizma» — se mora glasiti «germanskega ekspresionizma».

Urednikov «imprimatur» dne 30. marca 1927.