

Henrik, princ waleški (Boris Kralj) ima v tej dvodelni drami dva obraza. Obraz potepuškega pajdaša viteza Falstaffa in obraz princa, odločnega vojaškega poveljnika in bodočega vladarja. Kraljevemu igralskemu temperamentu je bolj ustrezal viteški princ kot potepuški Hinko, bolj dekorativno vzvišeni kot groteskno barviti del te vloge.

Falstaffa sta izmenoma igrala Ivan Cesar in Pavel Kovič v tradicionalni Falstaffovi maski, z zariplim obrazom in modrikastim hruškastim nosom. Danes ga v svetu igrajo tudi z normalnim obrazom, ker je komika tega nekdanjega angleškega clowna predvsem v njegovem značaju, v njegovem govoru in ker je Falstaff filozofski clown na odru in vrhu tega še plemič. Ivan Cesar je dal svojemu Falstaffu domačo barvitost in šegavost, v svojem celotnem učinku je bil bolj prikupen kot oduren, kar je tudi smisel te vloge, ki je humorna travestija princa Vihrača in tradicionalne podobe viteza brez madeža in napake. Kovičev Falstaff je bil tako v svoji maski kot v celotni zamisli figure Cesarjevemu zelo podoben. Njegov govor je bil sicer brez domače, rahlo narečne barve, zato pa je skušal osebno barvitost nadomestiti z bolj živahno, komedijsko igro.

Falstaffovo spremstvo in osebje — Poin (Maks Bajc), Gadshill (Aleksander Valič), Peto (Vinko Podgoršek), Bardolph (Maks Furijan), gospa Furija (Mila Kačičeva), oba voznika (J. Souček in A. Homar), točaj Francel in krčmar (Branko Starič in Bojan Peček) so izraziti komedijski tipi stare angleške ljudske burke, ki jih igrajo pri nas karakterni igralci, ker komikov nimamo.

Inscenacija Vladimirja Rijavca je bila odrsko funkcionalna in estetsko prijetna, moderna poenostavitev starega Shakespearovega gledališča.

Vladimir Kralj

GLASBA

NOVA MONOGRAFIJA O MOZARTU

Erich Schenk, Wolfgang Amadeus Mozart

Odkar je Georg Nikolaus Nissen, drugi mož Mozartove žene Constanze, napisal v letih 1821—1826 prvo biografijo o tem velikem skladatelju, je izšlo mnogo del, ki so v obliki knjig, razprav in študij obravnavale Mozartovo življenje in delo. Vse so segle v potankosti njegove osebnosti in ustvarjanja in so v teku skoraj poldruga stoletja razgnile pred bralci več ali manj vse, kar se je posredno ali neposredno dotikalo tega tvorca. Med njimi so zlasti pomembni prispevki O. Jahna (1856—1859), L. Schiedermayra (1914) in A. Leitzmanna (1914), s tehnične strani pa še zlasti L. R. v. Köchlov »Chronologisch-Tematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts« (1862), s katerim so Mozartovi raziskovalci dobili izvrsten tehnični pripomoček. Tudi Köchlov seznam se je kasneje sicer še izpopolnjeval, tako pač, kakor so iz arhivov izkopavali še neznane Mozartove skladbe, ki jih najdejo tu in tam še danes, četudi zelo redko. V glavnem pa je Köchel dal zaključeno sliko o Mozartovi tvornosti in omogočil njeno sistematično raziskovanje in obdelavo.

V podobni širini je raslo tudi gradivo za druge pomembne tvorce glasbene umetnosti. Nastajale so monografije o Palestrini, Orlandu Lassu, Bachu, Händlu, Josephu Haydnu, Beethovnu, Čajkovskem, Chopinu, Smetani, Dvořáku in drugih mojstrih. Kot o njih je danes tudi o Mozartu na razpolago obsežno gradivo. Zato je v monografskih orisih takih primerov težko dati kaj novega, izvirnega, nekaj, kar doslej ne bi bilo znano. Vendar lahko tudi o teh in takih skladateljih nastajajo v današnji dobi zanimiva dela, če se znajo njih pisci v interpretaciji dejstev poslužiti novih prijemov in tako prispevajo nadaljnje in nove osvetlitve teh genialnih likov glasbene umetnosti preteklih časov. Toliko zanima tudi nova monografija o Wolfgangu Amadeusu Mozartu, ki jo je na 831 straneh pod konec 1955. leta izdala znana Amalthea-Verlag (Zürich-Leipzig-Wien) v počastitev 200-letnice skladateljevega rojstva. Napisal jo je ordinarij za glasbeno znanost na dunajski univerzi, dr. Erich Schenk, ki je v raznih strokovnih revijah že prej objavil nekaj razprav, zajemajočih posamezne probleme Mozartove osebnosti.

Svoje obsežno delo je Schenk razdelil v šest poglavij. V prvem (Heimat und Kindheit) prikazuje čas, družbo in prostor, v katerem so živeli Mozartovi starši in tudi Wolfgang Amadeus sam. Ob tem se je pisec dotaknil tudi podrobnosti okrog salzburškega plemstva in klera, dveh činiteljev, ki sta bila za dobršen del Mozartovega življenja zelo važna. Natanko je obdelal tudi podobo Mozartovega očeta Leopolda, takrat znanega dirigenta, skladatelja in violinista ter pomembnega glasbenega teoretika, avtorja enega najstarejših metodičnih del violinske igre »Versuch einer gründlichen Violinschule« (1756). Potem ko je orisal prva otroška leta Wolfganga Amadeusa, začne Schenk drugo poglavje svoje knjige (Auf den Strassen Europas). V njem govori o prvih umetniških potovanjih mladega Mozarta, ki so se vrstila v različnih presledkih drugo za drugim: München, Dunaj, Pariz, London, Haag, Amsterdam, spet Dunaj, Italija. Vmes razpravlja pisec o velikanskih uspehih, ki jih je doživljal mali umetnik, uživajoč sloves »čudežnega otroka«, o njegovih prvih skladbah, o osebnostih, ki so ga podpirale v njegovem razvoju, o vlogi, ki jo je imel v njegovem kompozicijskem šolanju sloviti in učeni glasbeni teoretik Giambattista Martini. V tretjem poglavju (Pläne, Opfer, Resignation) beremo o Mozartovem zgodnjem delu v Salzburgu, kjer je že trinajstleten postal koncertni mojster nadškofovske kapele, o značilnostih, ki so spremljale njegovo službovanje, o novih potovanjih, ki jih je bilo polno njegovo življenje tudi kasneje. Četrto poglavje (Hofdienst wider Willen) razgrinja Mozarta kot dvornega organista v Salzburgu, njegove spore s predstojniki, odhod na Dunaj, ustvarjanje. V petem poglavju (In der Gesellschaft Gunst) sega pisec v eno najzanimivejših obdobj Mozartovega življenja, v leta 1781—1786, ko se je skladatelj oženil s Constanzo Weber, začel novo osebno in ustvarjalno življenje, snoval velike načrte, se spoznal z Emanuelom Schikanedrom, napisal Beg iz Seraja in Le nozze di Figaro. V šestem poglavju (Einsam zwischen den Zeiten) pa Schenk zaključuje svoj zajetni spis. Ko se Mozartu množijo življenjske težave, ko 1787. leta končno postane cesarski komorni skladatelj, kar mu zagotovi vsaj za silo spodobne dohodke, pri katerih je bilo najvažnejše to, da so bili redni, ko mojstrove sile čedalje bolj usihajo, pa nastajajo njegova največja dela: Don Giovanni, Così fan tutte, Čarobna piščal, Requiem, ki ga ni niti utegnil končati in je to storil njegov zvesti učenec Franz Xaver Richter. V tej stopnjevani dejavnosti, ki sta jo poganjala skrb za vsakdanje življenje ali z drugo besedo za zaslužek, pa silna ustvarjalna strast,

ki jo je morda še spodbujala slutnja skorajšnje smrti, je ugasnilo mlado Mozartovo življenje 5. decembra 1791. leta, ko mu še ni bilo niti šestintrideset let.

Tako teče snov, ki jo je izbral Schenk za svojo novo knjigo. Nič takega, česar ne bi že vedeli, saj je Mozartovo življenje precej dobro znano tudi širšemu krogu kulturnih ljudi in ne le strokovnjakom. Iz življenja malokaterega umetnika je znanih toliko podrobnosti kot prav iz Mozartovega. Zato s te strani pač Schenk ni imel težke naloge. Te podatke pa je umel plastično, organsko povezati, jih vzročno razložiti in opremiti s tolikšnimi in takšnimi zanimivostmi, da je nastala pisana, privlačna podoba, ki vzbuja napeto pozornost. Srečanja z visokimi osebnostmi tedanje zahodno evropske družbe, z najpomembnejšimi umetniki tedanjega časa, lik mojstrove matere in očeta, potankosti iz družinskega in zakonskega življenja, odnos do drugih velikih sodobnikov, rivaliteta, zavist, nasprotja, ki so karakterizirala dunajske glasbene kroge, vse to in še neštete druge podrobnosti je Schenk zil v trdno in prepričevalno celoto.

Pri tem pa pisec ni ostal ozek biograf. Primerjalno, kot je pač treba v smislu napredne glasbene znanosti, je vključil Mozartovo tvornost, povezal jo je z življenjem, z nujnimi družbenimi pogoji, spodbudami in zahtevami, pa tudi z individualnimi razvojnimi zakonitostmi, ki so jo usmerjale. Upošteval je vse činitelje, ki so kakor koli vplivali na skladateljevo ustvarjalno delo, obrazložil jih je, utemeljil, ocenil. S svojim metodičnim prijemom je sintetično prikazal Mozartovo življenje, delo in osebnost tako, kot to zahteva sodobna monografija. Tako je predstavil Mozarta v vsej njegovi osebni in umetniški rasti, od prvih začetkov, ko se je začela javljati njegova izredna glasbena nadarjenost, preko presenečenje vzbujajočega koncertiranja in začetkov komponiranja ter umetniškega zorenja vse do viška ustvarjalnosti, od prve opere *La finta semplice* in preko velikega števila nadaljnjih oper, simfonij, klavirskih in komornih skladb, koncertov in drugih del tja do Čarobne piščali in Requijama. Posebno skrb je posvetil viškom Mozartove tvornosti, tako tudi simfonijama v c-duru in g-molu, Figarovi svatbi, *Così fan tutte*, Don Giovanniju in seveda Requijemu ter Čarobni piščali. Ne s suhoparnimi analizami, ampak živo, z raznimi biografskimi finisami in z upoštevanjem ostalih umetniških dogodkov tiste dobe. V tem je velika odlika njegove knjige, pa še v tekočem, privlačnem stilu, ki je daleč od trdovratno razvlečenega razmotrivanja, ki tako pogosto označuje dela nemških znanstvenikov. Schenkov stil pa je jasen in se dobro prilaga snovi, Mozartu, temu čistemu in prozornemu liku klasicistične glasbene tvornosti.

Vendar vse to še ne označuje Schenkove monografije v celoti in ji bistveno še ne daje prednosti v primeri z ostalimi dosedanjimi deli te vrste in smeri. Snovno se tudi ta knjiga giblje v mejah doslej znanih dejstev, le da je bolj zgoščena ter upošteva tudi tiste podrobnosti, ki so raztresene v raznih razpravah in jih prej še nihče ni združil v enotnem spisu. To so dosegle šele v cmenjeni Schenkovi knjigi, ki poleg tega vsebuje še nekaj značilnih pogledov, zaradi katerih je posebej zanimiva in pomeni v dosedanji mozartiani nov prispevek.

Od mnogih dosedanjih piscev o Mozartu je Schenk med prvimi jasno nakazal prepad, ki je ločil Mozartovo miselnost in družbo njegovega časa. Mozart je bil meščanskega rodu. Tega, da pripada razredu, ki je prevzel vodstvo in nadvladal polagama se razkrajajoče plemstvo, se je tudi zavedal. In vendar se odvisnosti od plemstva ni nikoli otnesel. Joseph Haydn se ji je prilagodil, jo vzel na znanje in se zaradi tega ni prav nič razburjal. Beethoven se je v glavnem te

odvisnosti osvobodil in kolikor je kaj imel od aristokratskega stanu, je to sprejemal s ponosom svobodnega umetnika kot nekaj, kar mu je ta dolžan dati zaradi njegovega dela. Mozart pa ni znal storiti ali doseči ne tega ne onega, ni se ne prilagodil ne osvobodil. Nerad je prenašal voljo in nevoljo svojih aristokratskih gospodarjev. Schenk dobro pravi, da je taista družba, ki je na Dunaju Mozartu zavirala uspehe, prav tam Beethovnu uspehe omogočila in je vsaj, četudi nehoti in nevede, na slednjem popravila krivice, ki jih je povzročila Mozartu, seveda precej kasneje, ko se je že sama znatno pomirila z novimi časi.

Je li res neki tragični konflikt med Mozartom in pa med njegovo družbo in časom? Z ene strani Mozartova vedra, igriva, z duhovito komiko obogatena graciozna glasba, z druge strani vihravi čas, ki pomeni nastop meščanstva, se sprosti v francoski revoluciji in v različnih obdobjih odmeva na vseh concih evropskega kontinenta. Zdi se, kakor da se vse to, skupaj s težavami osebnega življenja, ni odrazilo v Mozartovi glasbi. Ne čas, ne osebna tragika, ne novi pojavi v glasbeni umetnosti, ki so oznanjali novo razvojno razdobje in med katere je šteti tudi Gluckovo reformo opere. Kot da se ga vse to ni dotaknilo. In vendar to ni res. Iz posameznih simfoničnih in komornih skladb in tudi oper zazveni tu pa tam bolesten, tragičen ton, ki pripoveduje, da mojstra ni prevevala le vedrost, četudi je ta prevladovala, ampak so ga bičala tudi notranja trpljenja, napeta razmišljanja. Nadaljeval je tradicijo opere buffe — v opero serio se je le redko spustil —, vendar jo je po svoje izpopolnil. Predvsem izrazno s tem, da je italijansko komiko nadomestil z lastno — nekateri trdijo, da z germansko. Pa je slednja le precej drugačna kot Mozartova. Arioznost je utemeljil kot dramatično potrebo v nasprotju z italijanskimi operami, kjer je bila dramatičnost pogosto ovira arioznemu razpletanju. S simfonijama v c-duru in g-molu je ustvaril dva temeljna kamna klasične simfonije, v *Così fan tutte* se je docela sprostil tradicionalnih vplivov, v *Čarobni piščali* je nakazal romantične elemente, ki so se ujemali z duhom prihajajočega in vedno bolj prevladujočega novega stila, ki je našel svojega mojstra že v klasiku Beethovnu.

Ce bi iz tega pisanega niza misli o naprednosti Mozartove umetnosti vzeli zgolj te, bi zadoščalo, da bi ovrgli običajno tezo o popolnem Mozartovem konfliktu s časom. Mozart sicer ni bil revolucionar Beethovnevega kova, ni tako trdo in premočrtno udaril v razvoj glasbene umetnosti kot Beethoven. Mozarta, Josepha Haydna in Beethovna uvrščamo v eno in isto stilno obdobje, v klasiko, in povrh vsega jih združujemo v znamenito dunajsko trojico. In vendar so bili med seboj tako zelo različni, da se včasih njih uvrstitev v isti okvir izkaže bolj kot skonstruirana potreba splošne stilne kategorizacije nego stvarna nujnost. Seveda so bili v rabi stilnih sredstev sorodni. Razlikovali pa so se predvsem izrazno. Tu so bili tako samosvoji, da vsak zase predstavlja svoj svet in je vsak od njih tolikšna in takšna osebnost, da bi bilo razlikovanje v vrednotenju njihovega umetniškega pomena popolnoma zgrešeno. Mozart je ustvaril umetnine trajne vrednosti, Haydn in Beethoven tudi.

Na kratko teh misli kajpada ni mogoče razčleniti in razplesti v podrobnostih, ki bi široko pojasnile to, kar vsebujejo. Schenk je te probleme pravilno nakazal in se jih dotaknil jasneje, kot je doslej bila navada. Ni nujno, da bi jih vsak sprejel v njegovi interpretaciji. Iz takega izhodišča pa se bodo rodila nova razpravljanja. Ta bodo s te ali z one strani skušala razložiti in osvetliti Mozartov odnos do tedanjega časa in razvojni pomen njegove umetnosti, ki gotovo ni samo v tem, da je znala Mozartova glasba zajeti široke kroge poslušalcev

različnih socialnih razredov, narodnosti in časov bolj, kot to opazimo pri drugih velikih skladateljih.

Nadalje je posvetil pisec posebno pozornost vlogi, ki jo je imel Leopold Mozart v sinovem razvoju, Schikanedrov vpliv na polet Mozartove ustvarjalnosti v njenem najvažnejšem obdobju, pomen protektorjev in nasprotnikov. Med slednjimi se je bavil zlasti s Salierijem, ki so mu naprtili krivdo za skladateljevo zgodnjo smrt. Schenk to prepričljivo zavrača in pojasnjuje, kako je prišlo do takih podtikanj ter uvršča Salierija celo v krog prijateljev, ki so spremili Mozarta na njegovi zadnji poti (poleg Salierija in Mozartovih svakov Hoferja in Langeja še Gottfried van Swieten, Johann Georg Albrechtsberger, Franz de Paula Roser von Reiter, Orsler, Franz Xaver Süssmayr, Josef Deiner, medtem ko se je Schikaneder opravičil). Tudi Constanzino vlogo skuša pojasniti. Dobrohotno, saj se po Schenkovem mnenju ni zavedala velike resnice smrti. Res pa dejstva, da se ni udeležila pogreba in je prvič obiskala možev grob oziroma ga je skušala obiskati šele po sedemnajstih letih, ko ga že zdavnaj ni več bilo, saj so Mozarta pokopali v skupnem grobu siromakov, ni mogoče obiti. Tega tudi Schenk ni nameraval, le da je zajel to delikatno vprašanje s psihološkim prijemom in našel zanj opravičilo v neurejenih ekonomskih razmerah Mozartove družine in Constanzini mladosti. Mozartov preskromni pogreb je pojasnil z mentaliteto razumarske jožefinske dobe. Nedvomno smemo tudi v tem iskati razlago. Ta pa vendar ne bi bila popolna, če ne bi upoštevali ostalih okoliščin, ki bi tudi utegnile marsikaj povedati, tako predvsem hladni odnos Dunaja, socialno najvišjega Dunaja in njegovega plemstva, s katerim se cesarski skladatelj Mozart večidel ni razumel in ki je dajal Salierijevim, Righinijevim, Voglerjevim. Vranickega skladbam prednost pred Mozartovimi. Ta Dunaj, o tem se je Schenk izčrpno razpisal, je hladno sprejemal Mozartove skladbe in tudi njegove največje opere, medtem ko jih je Praga sprejemala z navdušenjem. Zato se je Mozart nanjo tako navezal, da ga je spodbudila celo za ustvaritev Don Giovannija, ki ga je napisal v praški vili Bertramki in so ga Pražani leta 1787 prvi poslušali in občudovali.

Še mnoge zanimive in tehtne stvari bi lahko omenil iz Schenkove knjige, to in ono njegovo misel zasukal in ta ali oni nakazani problem razumel drugače. Vse to pa ne bi izpremenilo dejstva, da je ta najnovejša, bogato ilustrirana knjiga zares vredno, toplo in človeško objektivno pisano delo, ki predstavlja zelo izpopolnjeno podobo o umetniški in človeški osebnosti velikega Mozarta. Plastično bo dopolnila nove izdaje mojstrovih skladb in nove razprave, ki se pripravljajo v letošnjem, Mozartovem letu in bodo spet z novih strani zajele Mozarta kot človeka in skladatelja. Le škoda, da ne vsebuje ničesar o Mozartovem vplivu na slovensko glasbo, kot podobno prikazuje delež, ki ga je mojster s svojo umetnostjo prispeval v razvoj ostalih evropskih glasbenih kultur. Ne po Schenkovi krivdi, saj v ta namen ni imel na razpolago potrebnega gradiva. Tudi s te strani se kažejo obsežne naloge, ki jih bo morala opraviti slovenska glasbena zgodovina, da se bo mogla slovenska glasbena tvornost vključiti v okvir svetovnega ustvarjanja in njegove zgodovine. Kar ni v Schenkovi, bo morda zajeto v kateri drugi monografiji in ostalih ustreznih delih bodočnosti. Ta najnovejša monografija, Schenkov »Wolfgang Amadeus Mozart«, pa je tehten prispevek k zgodovini evropske glasbe in lep primer znanstvenega dela, ki je zaradi svojega lahkotnega, pa vendar resnega stila dostopno tudi širokim vrstam bralcev in je zato pomembno tudi s te strani.

Dragotin Cvetko