

mena je tudi pri Smoletu še vedno Izmena, radoživi nasprotnik svoje tuhtajoče sestre Antigone, katere moralni sili podlega, vendar s to bistveno razliko, da je pri Smoletu Izmena od začetka vsa na Antigonini strani, nato pa se iz nekakega ljubosumja na Antigonino mučeniško gloriolo zbudi v njej radoživa narava, ki ji je prirojena.

Največji Smoletov odmik tako od Anouilha kot od Sofokleja pa je v pojmovanju naslovne junakinje, se pravi, v tolmačenju njenega neutrudljivega in nezadržnega iskanja bratovega trupla. Ključ do tega iskanja je najti v Kreonovem uradnem ekspoziciji po končani vojni. To Kreonovo uradno stališče bi se dalo na kratko povzeti takole: Krvava vojna je po naši zaslugi zmagovito zaključena. V državi vlada zopet red in ta red prinaša blagostanje, kruha in zabav, in to je vse, kar je moči pričakovati od države.

Toda Kreon dobro ve, da za njegovo malo nečakinjo Antigono to ni vse. Da je zanjo vse samo večno vznemirjeno in večno vznemirjajoče iskanje in da je vse njeno trmoglavljenje zaradi trupla nepokopanega brata Polinejka samo njeno neustavljivo in samoraslo iskanje notranje vsebine življenja, ki dela življenje šele lepo, zanimivo, pravično in utešno. Kreon ve, da to iskanje ni stvar države, ne more pa dopustiti, da bi bilo stvar kogarkoli drugega, zato mora pri Smoletu Antigona umreti. Ob tej očitno od eksistencialistične filozofije navdihljeni moralni problematiki Smoletove drame utegne imeti ta ali oni svoje filozofske ali nefilozofske pridržke, nečesa pa avtorju ne more nihče odrekati — dosledne umetniške logike njegovega dela.

Enako sugestivna kakor umetniška logika je tudi govorna podoba Smoletove drame. Tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali na Slovenskem že od Cankarja dalje. In to je nemara za dramski prvenec, kar Smoletova Antigona je, skorajda pohujšljiva pohvala.

Vladimir Kralj

GLASBA

L. M. ŠKERJANC, OD BACHA DO ŠOSTAKOVIČA

Avtor knjige* L. M. Škerjanc je v svojem pozivu, ki je v njem slovenske skladatelje prosil za podatke o njihovih skladbah, napisal: Pripravljam priročnik za koncertne in radijske poslušalce, ki naj bi izvajano glasbo čimbolj približal poslušalcu.

S tega vidika moramo torej presoјati to delo.

Od koncertnega priročnika pričakujemo, da je popoln in objektivn. Popoln je tedaj, če obsega večino standardnih del. Škerjanc se je temu a priori odrekel, ker je obravnaval samo simfonično glasbo, t. j. kompozicije za simfonični orkester. Ni se mogel sicer tega čisto dosledno držati, ker je meja med komornim orkestrom, t. j. med tistim, ki vsebuje godala in nekatere instrumente, in pravim simfoničnim orkestrom težko določljiva. Razen tega nekaterih obdobj, n. pr. Bachove dobe, sploh ne bi bilo mogoče obrav-

* L. M. Škerjanc, *Od Bacha do Šostakoviča*. Cankarjeva založba. Ljubljana 1960.

navati, če bi se avtor držal strogo svojega načela. Vendar ga je v glavnem upošteval. Predvsem kar zadeva kompozicije za godala, ki jih razen nekajkrat, n. pr. pri Händlu, sploh ne omenja.

S tem stališčem je seveda pregled koncertne literature postal v zasnovi okrnjen, razen tega se je ravno zato vrnilo v delo nekaj stvarnih napak. Podoba avtorjev-komponistov je nepopolna, utegne biti celo napačna, če imajo tudi na drugih področjih, razen na strogo simfoničnem, pomembna dela. Posebno pa je nemogoče pravilno motriti samo s stališča simfonične glasbe razvoj sloga, kakor ga avtor hoté ali nehoče vključuje v svoje delo. Iz priročnika je namreč sproti nastajal zgodovinsko razvojni prikaz slogov in kompozicijskih tokov. Vidik se sproti obrača. Namesto da bi zvest načelu govoril o simfoničnih delih, govori v zvezi z njimi o slogih in to tem bolj opazno, čim bolj proti koncu knjige smo. Na ta način se vlečeta skozi delo dva principa prikazovanja: obravnavanje po skladateljih in delih in pa obravnavanje sloga in razpravljanje o njem. S tem pa je postala knjiga razkrojena.

Glede objektivnosti je težko najti pravo mero. Objektivni koncertni priročnik bi moral navajati stvarne analize s kratko karakteristiko dela. Taka karakteristika je nujno vezana na osebni glasbeno estetski in stilni nazor pisatelja. Vendar je mogoče izpolniti to nalogo s primerno zadržanostjo osebnih simpatij in antipatij, ki so pri vsakem pisatelju neizogibne, posebno če sam ustvarja. Pri tem nikakor ne mislim na naše slovenske razmere, temveč na odnose avtorja do kateregakoli tujega skladatelja. Zelo značilno piše n. pr. Alfredo Casella v svoji znani knjigi »Il pianoforte« o Skrjabinu: — Priznavam, da občutim živo antipatijo do njegove umetnosti in da se zato ne smatram sposobnega, govoriti o njem s tisto mirnostjo, ki bi bila potrebna v tej knjigi... — Tako stališče je pošteno in bralec ve, pri čem je. Škerjanc je skušal biti ponekod objektivni in njegovi podatki so večkrat dobri, tu in tam celo izvrstni, v splošnem pa se Škerjančev način pisanja precej odmika od pisanja, običajnega za »priročnik«, in navaja predvsem avtorjeve poglede in nazore o skladateljih in kompozicijah in o slogih. S tem je knjiga zopet postala mešanica dveh principov, subjektivnega prikazovanja in objektivnih ocen, in tudi s te strani nedognano, neenotno delo.

Subjektivno prikazovanje samo na sebi naj bi imelo za seboj zadostno pisateljevo avtoriteto. Škerjanc je tisti, ki ga med nami priznavamo za avtoriteto, kar se tiče poznavanja kompozicijske teorije, pa tudi razvoja kompozicijskih struj in sloga sploh. Zato je glasbeni krog pričakoval to knjigo ne samo kot nekaj praktično dobrodošlega, temveč tudi kot nekaj samo po sebi zanimivega, v nekem smislu celo enciklopedičnega in snovno sintetičnega. Če bi bilo Škerjančevo prikazovanje samo subjektivno, a dovolj močno, prepričevalno, temeljito, čeprav strnjeno, po vsebini zares približano obravnavanim skladbam, bi to bilo ravno tisto, kar naš kulturni krog potrebuje in verjetno tudi pričakuje. Ne mislim reči, da v naši knjigi tega sploh ni. Toda preveč redki so odstavki, ki so take narave.

Kako pomanjkljivo je že v osnovi stališče »razgleda po simfonični tvornosti zadnjih treh stoletij«, naj pojasnijo sledeči primeri.

Na strani 73 čitamo, da je tretji stavek Beethovnovе Druge simfonije zgled beethovenskega skerca, ki je izpodrinil običajni menuet. Napravljen

da je bil prvi, odločilni korak v novo smer ter porušeno stoletno nadvladje aristokratskega plesa. — Iz tega podatka čitatelj neogibno sklepa, da se je zgodilo to v zgodovini glasbe sploh prvič. Vendar je znano, da je Beethoven že v najbolj zgodnjih opusih zamenjaval menuet za skercico, tako v klavirskih triih op. 1/štev. 1 in 2, v klavirskih sonatah op. 2/štev. 2 in 5, v prvih treh kvartetih op. 18, v prvi večji štiristavčni sonati za violino in klavir op. 24 itd. Seveda je konec koncev jasno, da je Škerjanc mislil le na simfonično tvornost. Ravno to pa je zgodovinsko pomanjkljivo.

Isto se Škerjancu zgodi nekaj strani dalje, kjer pravi, da v tretjem stavku Pete simfonije op. 67 skladatelj prvič citira samega sebe in da postavlja s tem osnovo kasnejšemu cikličnemu principu C. Francka in njegove šole. Medtem pa vsakdo ve, da Beethoven v znani Patetični sonati op. 15 citira samega sebe — res v okviru enega stavka, toda nedvomno tudi res s citatom, t. j. z motivom, ki v okvir formalnega razvoja ne spada in je samo vsebinsko-retrospektivno razumljiv. Še bolj značilen je citat v tretjem stavku sonate Quasi una fantasia op. 27/1, kjer proti koncu nastopi téma iz drugega stavka. — Hočem reči, da samo v simfonični tvornosti take novosti niso nastale in da jih je napačno gledati samo s tega stališča. Saj je skoraj ravno narobe; da so bile te novosti preizkušene v manj obsežnih delih, kar se tiče zasedbe, in nato šele prešle v simfonično umetnost. Saj je navsezadnje tudi ves razvoj sonatnega stavka 18. stoletja šel v tem smislu. Simfonija je bila višek možne zvočne izraznosti in formalno-vsebinskih novosti tedaj niso preizkušali v njej.

Škerjanc je navedel v svojem glasbeno-zgodovinskem razmotrivanju tudi nekaj novih pogledov in celo terminov. Tako deli romantiko v zasanjano, patetično in na nacionalne smeri. Ni mi znano, če je taka razdelitev bila že kdaj kje v veljavi in ne trdim, da je neutemeljena. Vendar se Škerjanc pri enem od glavnih vzornikov zasanjane romantike zaplete v protislovja. Pravi namreč, da bi k začetnikom te zasanjane romantike po pravici šteli Beethovna, ki so mu v tej smeri sledili nato še drugi. Obenem pa na začetku istega poglavja govori o tem, kako najdemo »okvirne romantične poteze... skratka vsakovrstna čustvena pretiravanja« že pri Beethovnu in kako ga ta odvajajo vedno pogostejše od neskaljene klasične umerjenosti v smer prekipevanja.

Tu bi bilo oporekati dvojemu: zasanjana romantika kot terminus nujno predpostavlja določeno čustveno izražanje, vendar umerjeno. Vsi pa vemo, da Beethoven presega v vsakem pogledu taka konvencionalna merila in da gre v svojih delih globlje in da je temeljitejši ravno kar zadeva posebnost in silo njegovega izražanja. Drugič, po Škerjancu obsega obdobje zasanjane romantike tisto glasbo, ki še ima klasicistične zunanje oblike in pa težnje, prilagoditi čustvovanje tradiciji formalnega oblikovanja. Ravno to pa je Beethoven v svojih poslednjih delih razbijal — in ravno v teh naj bi bil obenem največji vzornik zasanjane romantike? Ali morda v prejšnjih? In če, v katerih? Razen tega se pomen zasanjane romantike, vsebovan v njenem terminusu, ne sklada s tem, da je šel Beethoven v smer »vedno večjega prekipevanja«. Tako je uvodni prikaz tega obdobja pazljivemu čitatelju prav v bistvu nerazumljiv.

Popolnoma nov pojem je Škerjanc uvedel za ekspresionizem, nov pojem v smislu njegovega časovnega pojava. Po novoromantiki in njenih vrstnikih pozna Škerjanc še impresionizem (Debussy, Roussel, Ravel) in pa vrstnike

in sodobnike impresionizma. Za tem govori o »prehodnih strujah«. Tu so našteti skladatelji po tem vrstnem redu: Janáček, Williams, Rahmaninov, Suk, Holst, Bloch, Bartók, Enesco, Villa-Lobos, Stravinski, Kodály, Marx, Malipiero, Casella, Szymanowski, Attenberg, Martinů, Bliss, Prokofjev, Honegger, Milhaud, Hindemith, Gershwin, Vladigerov, Poulenc, Walton, Hačaturjan, Rešid, Jolivet, Sostakovič, Messiaen, Britten.

Skladatelji so navedeni po starosti (pri Villa-Lobosu je pomota, najbrž seveda tiskovna, 1887 namesto 1881). Zaradi tega je ta vrsta izredno čudno pomešana, posebno za človeka, ki količkaj pozna njihove različne sloge. Vsi ti skladatelji naj bi torej po Škerjancu bili zastopniki »vrste struj in teženj, ki nastopajo v dobi zahajajočega, a še vedno ne ugaslega impresionizma«. Škerjanc se sicer zavaruje z izjavo, da »združitev v skupno poglavje ne pomeni njihovega slogovnega izenačenja, temveč bolj njihovo sočasno pojavljanje«. Vendar se mi ravno zato zdi, da se je Škerjanc notranje premalo točno odzval tem in takim skladateljem in jih zato ni razvrstil po nekem smiselnem redu ali vsaj po kateremkoli vidiku in pomenu. Zlasti v tem poglavju ima človek vtis, da pisatelj pravzaprav ne ve, kam bi s temi skladatelji. Treba pa je priznati, da so nekatere detajlne sodbe o njih dosti plastične in pravilne same po sebi. Zraven pa je spet čudno, da zaide tak pristen romantik ali novoromantik, kakor je Rahmaninov, v isto poglavje kakor Bartók, Stravinski, Prokofjev in Hindemith. Bralec se upravičeno vpraša, če se avtor zares ne zaveda eminentnega pomena teh klasikov moderne umetnosti. Namreč ne samo pomena njihovih skladb, ki so že tako ali drugače analizirane, temveč njihovega razvojno zgodovinskega pomena, filozofije njihove estetike in prave problematike njihove vsebine. Splošni opisi teh (in ostalih) skladateljev tega poglavja sicer povedo, da je n. pr. Stravinski »eden od tistih, ki so največ doprinesli k razvoju sodobne glasbe« itd., toda s takimi splošnimi pripombami in orisi ni mogoče globlje pronikniti v osebnost skladatelja. Človek ima občutek, da ostajamo ves čas na površju, da je precej spretnega verbalizma, a premalo zares osebnostnih, iz zanesljivo trdnega mnenja in nazora utemeljenih mnenj. Priznam, da sem bil posebno tu razočaran, in žal mi je, da je tako. Pričakoval sem močno, plastično sliko tega čudovitega, časovno in slogovno nezasišano pomešanega, pa tako pomembnega obdobja. Kako lepo bi bilo, če bi nam kdo razkril te čudne silnice, ki teko skozi čas in različne dežele. Tega tu ni.

Po teh prehodnih tokovih se Škerjanc loti ekspresionizma, ki je nastal »iz želje, da se učvrsti in poglobi muzikalna izraznost, ki je zašla v površnost«. Po Škerjancu predstavlja čisti ekspresionizem edinole dodekafonija — toda isti hip zveмо tudi, da je njena osnovna pomanjkljivost v dejstvu, da je (njena) »teorija šla pred prakso in da se je upravičeno bati, da živemu organizmu ni moč s teoretičnimi utemeljitvami predpisovati življenja in ravnanja«. — Kako se pa potem ta intelektualno-konstruktivistična poteza ekspresionizma sklada z željo po poglobitvi muzikalne izraznosti? Ne, ekspresionizem ni in ni bil nikoli vezan na dodekafonijo. Ekspresionist je n. pr. Janáček, pa seveda tudi Schönbergov krog, posebno v prvem obdobju. Ravno ta križanja, odmiranje stare romantike in oživitev novega izražanja v ekspresionizmu, ki je bila zagotovo bolj vsebinska kakor tehnična, so bila značilna za razvoj dodekafoničnega sloga. Ob tem pa so rasti njegovi snovni problemi. Schönberg v svoji Verklärte Nacht ni dodekafonik, še daleč ne, je pa nedvomno

ekspresionist. Pričakovali smo, da bodo vsi tokovi, ki so se uveljavljali zadnjih petdeset let, zadostno pojasnjeni v naši knjigi. Toda človek, ki si želi jasnega prikaza, odloži ta poglavja popolnoma nepotešen.

Absolutno je pomanjkljivo prikazovanje sodobnega ustvarjanja. Saj po ekspresionizmu, ki obsega v tej knjigi Schönberga, Berga in Weberna in Křeneka, ne izvemo ničesar več. Ne bi bilo treba deliti deloma tu omenjenih, deloma izpuščenih skladateljev iz tega in prejšnjega poglavja (o prehodnih strujah) na določene smeri in skupne slogovne značilnosti. To je težko, tvegano, če ne zaenkrat še nemogoče. Toda zvedeli bi radi ne samo kaj več, temveč sploh kaj o novi muziki. Blacher, Françaix, Hartmann, Martin, Orff, Egk, Von Einem, Fortner, sodobni poljski komponisti, Luigi Nono, Dallapiccola, Liebermann, Barber, pa najmlajši kakor Henze, Boulez, Stockhausen in še mnogo drugih — vsi ti povečini sploh niso omenjeni ali pa le mimogrede v zaključnem kratkem odstavku. Ravno pri teh pa bi bila zanimiva problematika dodekafonije in novih tonalnosti, kolikor se jih poslužujejo, in odstop od starejšega ekspresionizma k čisto novim slogovnim prijemom. Želimo si človeka in knjige, ki bi to mogla prikazati.

Pisatelj se pri tem ne more izgovarjati na koncerte Filharmoničnega orkestra v Ljubljani, ob katerih je dobil osnovo za svoj material. Škerjanc je — seveda čisto pravilno — v svojem delu skoraj vseskozi upošteval tudi take skladatelje, ki niso bili nikoli na sporedih ljubljanskih koncertov. Torej bi moral tudi tu upoštevati navedena imena ali vsaj glavna izmed njih.

Dalje bi bilo treba omeniti nekatere nenavadne sodbe o različnih skladateljih. O Mozartu izvemo, da je po značaju ostal otrok do smrti. Ne glede na to, da je pripadal prostozidarski loži, ki je že zahtevala določeno filozofsko pripravljenost, se mi ne zdi tako karakteriziranje v skladu s preprostim spoštovanjem. Za primer povem sodbo, ki mi je ravno te dni čisto slučajno prišla v roke, sodbo Bruna Walterja o Mozartu. Ta pravi: ein aufrichtiges, lebendiges, gütiges Wesen, eine offene, vertrauende Seele, eine liebenswerte, aber schlichte Persönlichkeit...

Posebno je občutiti Škerjančevo premajhno razumevanje človeškega pri njegovi karakteristiki Beethovna. Seveda sodim le po tem, kar je avtor v tej knjigi napisal. Tu izvemo, da je imel Beethoven skromno splošno izobrazbo (kar je seveda res, bil pa je »...samozavesten in skoraj domišljav«). Zadnja njegova dela da so zapredena vase in obravnavajo lastno problematiko. Škerjanc je samo ostal dolžan pojasniti, kako se to sklada z namenom in pomenom Devete simfonije. Nedvomno je nekaj tega, kar trdi Škerjanc, res zlasti v komorni Beethovnovi glasbi (kvarteti, zadnje violončelo sonate), toda ta nagib se vleče skoraj skozi vse Beethovnovе ustvarjanje, in raznoličnost njegove problematike, od vase zaprte do preproste in celo navdušeno občeloveške, je velikanska. To pa je pisatelj dolžan tudi povedati in pojasniti.

Govoriti bi morali še o sorazmerjih pri besedilu, ki so ga deležni posamezni skladatelji. Ne zdi se mi smotno, povedati o Lisztovih dveh simfonijah, da sta zastareli in se ne pojavljata več, pri tem pa napisati tri tiskane strani njune analize. Isto pri Berliozu, pri katerem obsega analiza ali prikaz simfonij šest in pol strani, a v uvodu pravilno zveemo, da stopajo njegova dela v ozadje. Še močnejše se to kaže pri novejši glasbi. Pomanjkljivo je obdelan Bartók. Njegovo menda najboljšo delo, koncert za godala, tolkala in čelesto, sploh ni omenjeno, medtem ko Škerjanc ponekod drugod zgolj

godalne kompozicije vendarle omenja (n. pr. pri Stravinskem Koncert za godalni orkester, pri Brittenu Simple symphonie, v slovenskem delu svojo Četrto simfonijo za godala). O Bartókovem zadnjem delu, koncertu za violo in orkester, op. posth., ki je bil izvajan tudi na koncertu Slovenske filharmonije, od koder je Škerjanc po lastni izjavi dobil osnovo za obravnavano stvarino, ne izvemo ničesar. Rapsodija iz leta 1904, ki je omenjena kot prva, je za klavir in orkester. Pač pa sta obe rapsodiji za violino in orkester eminentnega pomena za komponiranje v modernem folklornem načinu. O teh ni besede. Cela vrsta skladateljev je seveda zaradi takega vidika izpuščena in človek začneja dvomiti, ali knjiga izpolnjuje svoj namen in obete. Zato je toliko bolj čudno, da je uvrščen v isto poglavje Džemal Rešid, ki se ga morda naši koncertni obiskovalci spominjajo kot čisto dobrega dirigenta, kar pa ne zadostuje, da bi ga uvrščali med prve svetovne skladateljske osebnosti.

(Konec sledi.)

Marjan Lipovšek

pomembnosti, ampak se večkrat nagiba k sentimentalnosti. Tja, kjer samo še čutiš, kjer je začetek in ostrina čustva, ne poseže.

Zanimivo je, da je dvaintrideset pesmi razdeljenih v stalne kitice, katerih verzji imajo večinoma stalni stopični sestav, trinajst pesmi pa je pisanih v svobodnih kiticah in verzih. Rima je zelo pogostna.

France Novak
(Konec prihodnjič.)

GLASBA

L. M. ŠKERJANC, OD BACHA DO ŠOSTAKOVIČA

(Konec)

Na tem mestu moram omeniti še nekaj nejasnosti — sicer ne kot očitke, pač pa v opozorilo, kako občutljiva je bila pisateljeva naloga in kako natančno je treba prekontrolirati tekst, preden gre v tisk.

O koncertu bi bila morda dobrodošla nova razlaga tega naziva, kakor jo muzikologija uveljavlja sedaj. Namreč, da je izvor besede *concerto* od latinškega *consertum*, ne pa od *concertare*. Tudi pisava *conserto* (namesto *concerto*) je po teh raziskavanjih starejša. Žal ne morem navesti virov za te trditve, temveč le rezultate (Das Fischer Lexikon, Musik, dr. R. Stephan). Nezadovoljiva je analitična razlaga koncerta, ki da sloni »na običajnih melodičnih okretih in harmoničnih kadencah«. Seveda se vprašamo, katera glasba pa ne sloni na tem? — Da ne bi kdo mislil, da hočem namenoma navajati samo odstavke, ki se mi zde slabši ali pomanjkljivi, bom navedel na kratko tudi odstavke, ki so po mojem mnenju dobri. Tako je dober n.pr. pregled *predhodnikov simfonične glasbe* 17. in 18. stoletja, kjer bi dodali kvečjemu še Torellija.

Sporno je vprašanje, ali krajše stavke v *Händlovih* Concertih grosih res, lahko imenujemo pesemske oblike. Potrebovali bi o tem podrobnejšo študijo, ki bi najbrž pokazala, da malih dvodelnih ali trodelnih oblik ni mogoče vselej šteti med prave pesemske oblike. Te namreč predpostavljajo določeno simetričnost v svoji formalni strukturi, ki se kaže v periodiziranem stavku, to se pravi v kolikor toliko enakomernem ritmu in v ustreznih kadencah. Zanimivi bi bili izsledki o tem, ker so seveda nekateri stavki res taki, saj tudi Bachove Sarabande nagibajo k temu.

V drugem brandenburškem koncertu *J. S. Bacha* bi bilo treba o visoki trobenti in njeni vlogi malo več povedati. To je bil tako zelo karakterističen, poseben instrument, da morajo poslušalci pač biti poučeni o njem. V tretjem brandenburškem koncertu je napačen podatek o drugem stavku, češ da je le duet med flavto in violino, saj ima čembalo na določenih mestih enakovredno tematiko, ne pa samo spremljavo.

Izvrsten in zgodovinsko pregleden je podatek o seriji *Bachovih* klavirskih koncertov, vendar je škoda, da pisatelj teh koncertov vendarle ne opiše. To so hočeš nočeš važna dela in bodo postala še vse bolj važna ob globljem spoznavanju Bacha. Pri drugem koncertu za tri čembale (klavirje) v C je napačen podatek, da ima to delo »en sam zanosit in svež stavek«.

V želji, poudariti slovansko poreklo *Stamica starejšega*, piše Škerjanc

njegovo krstno ime Ivan. Vendar je bil Stamic nedvomno po mišljenju in čutenju Nemeec, in kako bi bilo, če bi zagledali naenkrat na primer Ivan Sebastijan Bach?

Kronološki pregled najbolj važnih *predhodnikov dunajske klasike* je dragocen podatek redkih imen. Prav tako so dobri zgodovinski podatki k *Haydnovim* simfonijam v zvezi z njihovim poimenovanjem. Človek najde tu skoraj na vsaki strani kopico zanimivih podrobnosti. Posebno se mi zdi dobrodošla navedba prve uporabe klarineta. Ravno pri Haydnovih simfonijah pa zopet naletimo na zgolj »simfonično« stališče Škerjanca, ko govori o terčni sorodnosti menueta v londonski simfoniji. Opozoril bi rad na nenavadno uporabo tonalitete E spričo osnovne Es v klavirski sonati. Škerjančeva opomba o londonski simfoniji je pravilna, a ta pojav ni tu edini, niti ne tako poseben kakor v klavirski sonati.

Beethovnova Pastoralna simfonija bi zaslužila nekoliko več spoštovanja. Njegov prikaz nevihte vendar ni samo »virtuozna, četudi ne povsem izvirna podoba«. Rad bi poznal tistega simfoničnega skladatelja, ki je že prej (in mogoče tudi poslej) znal podati tako sliko nevihte, tesnobe, bliskov, ne da bi količkaj zašel v vsakdanjost, cenenost. Jasno, da so bili taki naravni pojavi že zdavnaj prej predmet muzikalnega slikanja. Toda ne na tej stopnji, nikoli! To bi bilo treba povedati. Beethovnov četrti klavirski koncert ima po Škerjancu svojevoljne, krhke pasaže. Taka oznaka je v bistvu negativna. In vendar je ta četrti koncert prepoln najlepše poezije in ravno »pasaže« niso nikdar zgolj ornamentalne, temveč čudovito tematično prepletene. Tudi zadnji stavek tega koncerta ni zgolj »koračniško zanosit« — to je res pocieni označba za to nedopovedljivo radostno in sproščeno muziko, da ne govorimo o drugi temi, ki nima s koračniškim ritmom sploh nobenega opravka.

Škerjanc napačno razlaga zadnji stavek Eroice. Jedro stavka, ki se začne po uvodu, še ni prava tema, kakor trdi on, temveč samo basovski toni teme. O tej ne moremo reči, da je zelo preprosta. S temi besedami njen notranji žar in polet nista zajeta.

Zelo vsakdanje razlaga Škerjanc Beethovnov violinski koncert v D. Kaj naj to pove čitatelju — ali poslušalcu — če čitamo »poglavitna odlika dela je v tem, da je tehnična zahtevnost izravnana z vsebinskimi vrednotami, in sicer tako, da stopi tehnika v službo izraza«? Če odkrito povem, kaj mislim pri teh besedah, moram že reči, da ne vem, kako so take besede, ki ničesar ne povedo, sploh prišle v to knjigo, ki ima pretenzijo, biti resna. In to ob takem delu, kakor je ta koncert, ki ga upravičeno smatramo za najlepši violinski koncert sploh.

Prav dober je podatek o ozadju uverture Coriolan in njenem literarnem izvoru. Kaj takega se redko najde v priročnikih in vsa taka in podobna mesta v naši knjigi človeka samo razvesele.

Netočna je navedba pri trojnem koncertu za violino, violončelo in klavir, da so instrumenti prilično enakovredno obravnavani. Beethoven je napisal ta koncert, da bi sodeloval v njem poleg violinista Seidlerja in violončelista Krafta tudi nadvojvoda Rudolf Johann Joseph Rainer kot pianist. Ta je igral dobro, a kak poseben pianist ni bil. Zato je Beethoven napisal klavirski part efektno, pa precej lahko, medtem ko je zlasti part za violončelo izredno težak. Kaže, da je bil violončelist Kraft temu kos in da je Beethoven računal

z njegovim znanjem. (Ta podatek mi je slučajno posredoval Antonio Janigro.) Podatek je redek in ga v priročniku ne potrebujemo, čeprav je seveda zanimiv. Toda podatek o enakomernih težavah v treh instrumentih je zgrešen.

Bralca bo morda zbodel stavek, ki pravi, da spričo Beethovnovne slave blede imena nekdanj zelo upoštevanih skladateljev. Ne spričo slave, temveč spričo kvalitete. Slava je posledica, ne vzrok.

Dober je podatek o *Gossecu* in o rabi klarineta. Izredno redko in le kje skrito najde človek podobne navedbe v zgodovini orkestralnih instrumentov. Ne dvomim, da čita tu naš bralec prvič take odlične detajlne podatke, in mislim, da bi bili dobrodošli tudi v mednarodnem okolju.

Schubertova Nedokončana simfonija je opisana kot nazorna v gradnji s pripombo, da »njena priljubljenost izvira tudi od lahkega vtapljanja v sentimentalnost, ki povzroča, da je delo po večkratni izvedbi osladno«. — Ne vem, kako čuti tu Škerjanc. Nikdar bi si občutljiv pisatelj o kakem Schubertovem delu ne upal napisati kaj takega. Ker je njena gradnja tako prozorna, je lahko umljiva, zato večkrat, tudi kavarniško, izvajana. Toda vsako skladbo, ki jo ocenjujemo, si moramo seveda zamišljati v najboljši možni izvedbi in ne samo tehnično najboljši. V tem primeru pa tudi Nedokončana ne bo pustila za seboj dolgočasja ali praznote, temveč prav tisto usodno pretresljivost in vznemirjenost, ki jo vsebuje.

Odlično je ocenjen Felix *Mendelssohn*, pravično, mnogo bolje, kakor pa ima pri nas svoj glas, ki zanj ni ravno najbolj ugoden. Mislim, da je Škerjančeva sodba o njem pravilnejša.

Če pravi Škerjanc, da so *Lisztova* klavirska dela prikupna, je s tem zares premalo povedanega. Vsi vemo, koliko so oziroma niso ta dela vsebinsko vredna, toda če pomislimo na Lisztov izredni in brez dvoma tedaj novi, za bodoči razvoj zelo pomembni klavirski slog, potem moramo reči, da ni samo »prikupnost« tista, ki jo najdemo v Lisztovih delih. Kajti »prikupna« pomeni tudi neproblematična, lahko dostopna. To pa količkaj težja Lisztova dela niso. In takih del je mnogo.

Kakšna je »etično visoko stoječa nadarjenost« Césarja *Francka*? Meni to ni razumljivo. Vemo pa, da je bil César Franck, preprosto povedano, človek čistega srca. In zadanjen, seveda. Zelo.

Ne bi dejal, da je njegova téma zadnjega stavka v simfoniji morda nekoliko skonstruirana. O Franckovih skladbah — skoraj o vseh — se dá govoriti, upoštevajoč skladateljevo nekoliko bolešno razpoloženje, samo v superlativih. Kako lepo se izrazi Škerjanc malo pozneje o tematiki Simfoničnih variacij: iskrena, nevsiljiva, plemenita invencija. Ko to beremo, čutimo, da lahko prav z dna našega spoznanja soglašamo s takimi besedami.

Izvrsten je kratek uvod (o C. Francku in njegovi okolici) k *vrstnikom* in *nadaljevalcem* romantike.

Ali res lahko rečemo, da se je v *Bizetovi* Arležanki takrat novi saksofon pozneje na drugem področju bohotno razšopiril? O jazzu Škerjanc že tako zelo malo pove — pravzaprav le v zvezi z Gershwinom, deloma s Křenekom. Bolje bi bilo, če bi zvedeli o njega pomenu in koliko je bil koristen za tako imenovano resno simfonično glasbo.

Z veseljem prečita bralec naslednje odstavke o velikih *ruskih romantikih*. Obdelani so dokaj izčrpno, objektivno. Podatki o literarnem ozadju sim-

foničnih pesnitev so vselej na mestu, koristni in natančni, pa ne predolgo-vezni. Tudi to je pravilno, da so tu sem vključene Slike z razstave (v Ravelovi instrumentaciji), ker so preveč znamenito in važno delo, da bi jih prešli, če se že pojavljajo na simfoničnih koncertih.

Prav tako izčrpno je obdelan *Smetana*, predvsem njegov glavni cikelus *Má vlast*. Za tem *Bruckner*, ki mu je odmerjeno spoštljivo, a ne pretirano mesto — točno tako, kakršno njegova dela dejansko tudi zaslužijo. Prav tako tudi *Brahms*. Le da bi pomen Brahmsove četrte simfonije moral biti vendarle drugače, primerneje poudarjen. Ta simfonija je brez dvoma vredna največjih simfonij naše glasbe sploh. Zdi se mi, da je deloma orisana preveč literarno, ponekod pa preveč zunanje (češ, drugi stavek vzbuja spomine na stare čase s trpkimi, a obenem sladkimi mislimi).

Dobro sta obdelana *Dvořák* in *Čajkovski*, oba, kakor tudi prejšnji, v smislu objektivnih navedb »priročnika«. Podatki za Slovanske pleses so redki in jih je sicer težko najti.

V nadaljnjih poglavjih je dobra zlasti karakteristika Richarda *Straussa* razen nekaterih stavkov v Alpski simfoniji, kjer tudi prevodi nemškega originala niso čisto smiselno uporabljene (n. pr. Irrweg ni zgrešena pot, temveč dobesedno blodnja po neznanem svetu, tu uporabljena kot simbol v življenju.)

Reger je točno karakteriziran.

Med sodobniki *francoskega impresionizma* našteva Škerjanc vrsto imen, ki jih malo poznamo. Kot podatek so dobra, toda spričo pripomb, ki sem jih imel o poznejših poglavjih, zlasti glede moderne, se mi zde nekoliko manj važna. Pač pa je prav, da je komponist, kot je Vítězslav Novák, primerno podrobno obravnavan.

S tem bi bila snov na splošno pregledana. Ostane nam še vprašanje slovenske »simfonične« tvornosti. Ta je ostala neobdelan torzo. Vzrok je deloma skladateljevo stališče o zgolj simfoničnih delih, ki jih je analiziral in ki je tu posebno občutno. Pri tem ne mislim na svoje tri godalne suite, pač pa *Svarovo* Sinfonia da camera, dalje dela *Srebotnjaka*, *Skerla*, *Maličiča*, *Gregorca*, pa tudi *Kreka* in *Škerjanca* samega, čeprav sta sicer obravnavana s svojimi simfoničnimi deli. Njune male kompozicije za godala so namreč preveč važne in značilne, da bi izostale.

Kakor v prejšnjem, mednarodnem delu tako je tudi v slovenskem delu razdelitev teksta nezadovoljiva. *Osterc* je premalo analitično obdelan, *Kogoj* skoraj sploh ne, čeprav je seveda omenjen s svojo Chopiniano, ker je pač v strogem simfoničnem smislu komponiral le eno delo. In vendar nikakor ne moremo preko Kogoja v prikazu slovenske skladateljske tvornosti. Rekeli bo kdo: saj to ni namen knjige, njen namen je prikaz simfonične tvornosti. Res, v naslovu. Tam je knjiga — ali vsaj želi biti — nekak priročnik. *Teži* pa k celotni karakteristiki skladanja — saj bi vendar sicer bili vsi odstavki v njej, ki tako zelo poizkušajo pojasniti ravno razvoj slogov in glasbe, čeprav jim to le deloma uspe, brez smisla. Ravno *zato* pa je knjiga zgrešena. In zaradi pomanjkljivosti, ki sem jih v začetku povedal.

Drugi vzrok, da je slovenska simfonična tvornost tako slabo obdelana — in kolikor morem presoditi, so ji v tem podobni tudi prikazi hrvatske, srbske in makedonske simfonične glasbe (med Makedonci je n. pr. izpuščen Zografski, ki se je brez dvoma že dobro uveljavil, med Srbi vzbuja Dušan Radić samo pozornost, kje so potem bosenski komponisti — nekaj jih je že,

pa še značilnih, n. pr. Vlado Milošević, že starejši skladatelj iz Banja Luke) — je deloma tudi ta, da je pri nas sodobna glasbena analitika šele v začetkih. Skladatelji naj bi sami opisali svoja dela — tako je želel Škerjanc v svojem pozivu, omenjenem na začetku — pa je še o tujih delih težko pisati, kaj šele o lastnih. Glasbena snov se izmika besednim karakteristikam. Živi v drugem svetu in vsako konkretno označevanje je samo približno. Glasba izraža svoj svet, ki se sicer dotika človeških čustev in intelekta, ostaja pa vendarle v svojem bistvu skrivnosten, samosvoj in pravzaprav našemu pravemu, najglobljemu spoznavanju in umskemu dožemanju vedno nedosegljiv.

Vendar se gotovo bližamo počasi temu, da bomo znali glasbo tudi v besedah prav zajeti. Drugim umetnostim je veliko lažje. Manj težko, bolj oprijemljivo snov imajo. Manj pestro, manj razčlenjeno v njenih bistvenih postavkah. Zato čitamo danes tudi med nami, Slovenci, izvrstne eseje, kritike in misli n. pr. o literaturi, slikarstvu, deloma tudi o filozofiji, ki se tolikokrat dotika v svojih raziskavanjih umetnosti. Upal sem, da bom nekaj te dovršenosti našel tudi pri Škerjancu. In žal mi je, da je nisem, kajti knjiga je v naslovu veliko obetala.

Marjan Lipovšek

LIKOVNA UMETNOST

OB ZADNJIH RAZSTAVAH

Razstava grafike iz zbirke Belgijca Augusta Taeverniera (v ljubljanski Moderni galeriji v drugi polovici julija) ni prinesla novosti, pač pa so se obiskovalci lahko mirno in spoštljivo pogovorili s starimi dobrimi prijatelji. Na svoj račun so prišli vsi tisti, ki še vedno radi lagodno pešačijo, ki utegnejo razločevati odtenke, — ki počasi, preudarno in zanesljivo oblikujejo svoj okus.

Sto deset izbranih grafičnih listov je bilo razstavljenih. Z bakrorezi so bili predstavljeni Schongauer in Dürer, Goltzius in Jan Wierix pa še Joris Minne iz našega časa. Z jedkanicami so bili zastopani van Dyck, Rembrandt, Manet, Ensor in Zorn, z lesorezi zlasti v zadnjih dveh desetletjih prejšnjega stoletja rojeni Belgijci, da ne govorimo o Dürerju na začetku in o strogo urejenih domislicah Holandca Echerja med najnovejšimi deli. Dva belgijska umetnika smo posebno dobro spoznali: Ensorja in de Bruyckerja. Z Rembrandtovimi in njunimi listi je bila ujedanka izrazito v ospredju, po zaslugi štirih izredno učinkovitih, čeprav izrazito slikarsko občutenih Roualtovih barvnih jedkanic pa se da to reči tudi za moderno dobo.

Mnoga od teh del, ki so bila večinoma pokazana v izvrstnih odtisih, so že davno prešla v občo človeško zakladnico. Iz 15. stoletja je bil en sam list, a ta je predstavljal najznamenitejšo Schongauerjevo grafično stvaritev. Zgodnji vzpon naslednjega veka je ponazarjal Dürer (z bakrorezom Grde svinje in tremi prizori iz lesoreznega cikla Marijino življenje), konec pa imenitni manieristični tehnik Goltzius. 17. stoletje je oživeło z dvema portretoma iz slavne van Dyckove Ikonografije, predvsem pa z Rembrandtovimi jedkanicami. Med njimi je bil tako imenovani Most na Sixu, čudovito preprosti »mali« Zlatar, čigar vsebino so že primerjali z Dürerjevo Melanholijo,