

slovarju“ nisem povedal, kako je bilo nekdanje ime Stalinu, „koi u svojim rukama drži jednu šestinu zemaljske kugle“, to je znak pravega neznanja človeka, ki nima pravice, da bi bibliotekarju Narodne biblioteke v Beogradu očital, da ne ve, „kako se piše potpuno ime g. Donadinija, koji je tamo nekde u Splitu napisao malu knjižicu.“ Toda tukaj ne gre za „potpuno ime g. Donadinija“ — ki je na „knjižici“ „potpuno“ našisnjeno! — ampak za to, kako je „pravo“ ime pisca te knjižice, „Donadini“ ali „ženko“! Toda pri tem se M. Podolsky še ni zadovoljil; poskusil je iz tega celo skovati lastno slavo in mojo sramoto! „Interesantno je ovde pribeležiti da je slučaj sa imenom g. Donadinija jedini slučaj, gde nam g. Glonar — koji je inače tako oštar i neumoljiv kad je reč o našim „greškama“ — nalazi izvesno opravdanje u činjenici da kod nas ne postoje priručnici iz kojih bi se čovek u ovom slučaju mogao obavestiti. Tom prilikom on kaže: „Za taj cilj, na žalost — koliko je bar meni poznato — postoji samo jedan priručnik: „Splitski almanah i adresar za godinu 1925“... Dakle, od takih priručnika koji su u poslednje vreme štampani kod nas i koji su isto tako korisni za svakovrsna obaveštenja kao i onaj „Splitski almanah i adresar“, g. Glonar zna samo za ovaj poslednji! To pokazuje da su mu slabo poznate čak i one stvari koje bi on, kao bibliotekar svakako morao bolje poznavati.“ Ta udarec si je omogočil na ta način, da je svojemu občinstvu zatajil bistveno označbo „Splitskega almanaha“, da „prinaša tudi popolno očetovo ime“ (kar bi Rus M. Podolsky lahko razumel!), da je torej moj tekst drzno potvoril. Tega namreč nobeden onih pomočkov, ki jih nato meni našteva, nima, zato je drzna trditev, da so „isto tako korisni“, preračunana samo na adresu njegovih neinformiranih delodajalcev.

*

Po takih in enakih potih je M. Podolsky prišel do sledečega zaključka: „Mesto da napiše stručnu i objektivnu kritiku na našu „Bibliografiju“, g. Glonar je o njoj napisao diletantski i pakosni pamflet. Mesto da svoja tvrdjenja dokaže, on je apodiktiki i nadmeno, sa visine ljubljanskog „nebotičnika“, kao neka antička Pitija, izrekao o našoj „Bibliografiji“ neke svoje sentence. Pri bližem ispitivanju pokazalo se medjutim, da te njegove sentence 1) ili uopšte nemaju smisla, 2) ili ako ga već imaju — ne mogu se onda primeniti na našu „Bibliografiju“, („tekuću“), već na neke druge bibliografije („retrospektivne“). — Sve to, uopšte uzev, pokazuje da g. Glonar ne samo što nije pozvan da daje sud o našoj „Bibliografiji“, nego je i uopšte diskvalifikovan za ma kakvu diskusiju o bibliografskim pitanjima. Time se ujedno završava i naš jedini i poslednji razgovor sa njime o „Jugoslovenskoj bibliografiji.“

Teh par potez, posnetih iz „Glasnika knjižara“, bo menda dovolj, da tudi čitatelji „Sodobnosti“ spoznaju avtoportret, ki si ga je v njem napisal M. Podolsky, bibliograf „Saveza knjižarskih organizacija kraljevine Jugoslavije u Beogradu“.

J. A. Glonar.

Glasba

Čajkovski, Talich in mi

To slovito delo je vseskozi programatične vsebine. Čajkovski sam je priznal programsko oslonjenost, ni je pa hotel izdati, prepuščajoč vsem in vsakomur, da si jo razbere iz jasnih skladbinih potez in priroj za svojo upo-

rabo. Splošno navodilo bi mogel biti pristavek „patetična“. Izbral ga je skladatelj na nasvet brata Modesta, ki pa v glasbenih zadevah ne more veljati za arbitra. Pa glej, spet je bilo pridržano temeljitosti nemškega učenjaštva, da se je našel ključ zagonetke: dr. Hugo Riemann je s kompilatorsko genialnostjo dognal, da je potek intervalov prvega motiva Čajkovskega simfonije melodično istoveten z začetkom uvoda Beethovenove patetične sonate, ergo —. Zaključek je za nemškega modrijana povsem jasen in ne potrebuje nadaljnjih utemeljitev.

Pri osebah, ki nimajo čuta za izraznost glasbe, so primerjave v veliki časti. Ker so srečni posestniki le nekakšnega vizuelnega sluha, jim ne moreš napraviti večjega veselja, kakor da jih opozoriš na zunanjo sličnost skladbenih celic komponistov različnih dob ali celo nasprotnih naziranj. Osebo manj priljubljenega skladatelja z zmagoslavjem osumijo plagijatstva in ga s tem uvrste v nižjo kasto. Slično se godi muzikologom. Ker poznajo le nekaj pomembnejših del svetovne literature in še te bolj na videz, bi jih razlikovanje večje obilice skladb in skladateljev zavedlo v zmedo in si zatorej pomagajo z iskanjem medsebojnega sorodstva. Kar se jim zdi na prvi mah nekoliko slično (le na zunaj seveda, globlje se ne potrudijo), brž rubricirajo in uvrste v skupni predal. Dolgo jim je bilo v veselje, iskati sorodnosti v izberi tonovskih načinov, kasneje so našli motivično sorodstvo (s katerim pa so blamirali največje genije, ker se je izkazalo, da so vsi prepisovali drug od drugega), dandanes pa so iznašli stilno sorodstvo. Tako se je zgodilo tudi meni pred leti, ko me je slovit slovenski muzikolog zalotil pri tem, da so moje skladbe slične Goldmarkovim, dasi so mi bila dotlej dela te dunajske veličine popolnoma neznana. Muzikalna estetika in znanost sta izdaten izgovor za one, ki ne slišijo z notranjim sluhom, pa se zaradi tega oklepajo prijemljivejših zunanosti.

Važnejše od navajanja programa Čajkovskega simfonije se mi zdi njena formalna analiza, ki je doslej nisem videl še nikjer izčrpno podane. Vsled presenetljivosti analitičnih izsledkov nam je morda z njo dan kažipot za prodiranje v duhovne globine te edinstvene skladbe.

Uvod bi imenoval raje tragičen kot patetičen. Intervalno kar najpreprosteje zasnovan, ima ogromno življensko silo in Čajkovskega roke ga v nadaljnjem oblikujejo pretresljivo. Glavni del prvega stavka začne po uvodu, sestoji pa le iz dveh kontrastnih misli — česar doslej ni menda noben analitik opazil. Prvi, osnovni motiv patetičnega, odnosno tragičnega značaja, preide kmalu v prehajalno temo (tu je bil Schumann boter) in nato v slovito kantileno, s katero po manjših vmesnih prehodih tudi konča. Neposredno nato sledi izpeljava — velikanska drama nesluhenih demonskih sil, ekstatični podvigi, kriki, frenetična zmagoslavja, strahotni porazi, gigantske zgradbe in dotalna pustošenja, elementarne katastrofe in razkroj duševnosti — nepopisna, neizbrisna slika kaotične razrvanosti, ki konča z jerihonsko fanfaro in krutimi zatretji vseh življenskih kali. In zdaj sledi — presenečenje za formaliste!, toda žal neopaženo — ponovitev druge, spevne zamisli, brez glavne teme. In tako konča tudi stavek, čigar kodi se oglasijo svečani akordi, tako očitno spominjajoč na velikega nasprotnika Wagnerja.

Oblikovni vzor temu stavku, ki bije v obraz konvencionalni sonatni obliki, je pa vendarle Chopin, od Čajkovskega toli prezirani Poljak. On je prvi začel v obeh velikih klavirskih sonatah s to tipično formo, ki se tako oddaljuje od velikega Mozarta, ideala Petra Iljiča. Res da je Čajkovski že v

prejšnjih dveh simfonijah ponekod krenil s shojenih poti, ali nikjer tako odločno in brezkompromisno kakor v svojem labudjem spevu. Značilno je, da sta se oba največja slovanska glasbenika odrekla konvencionelni sonatni obliki ter našla daleč drug od drugega novo, hkrati isto formalno rešitev: spreprostiti zunanje oblike, hkrati pa izpolniti z večjo dramatično silo. Sam Beethoven se ni drznil popolnoma prelomiti s tradicijo ter je obliko rajši razširil; oba naša genija pa sta jo navidez skrčila, dejansko pa izpopolnila.

Pa tudi nadaljnji stavki očitujejo oblikovno samostojnost in tendenco, ustvariti nove oblike. Takoj drugi, sloviti $\frac{5}{4}$ -stavek. O, presenečenja, tudi tu prednjači Chopin za nič manj kakor 65 let v prvi sonati! Chopin je uvedel svobodo ritma, melodije in harmonije v klavirsko glasbo, Čajkovski jo je prenesel v simfonično. Idealizirane plesne oblike so si s Chopinom osvojile pot do najvišjih vrhov kompozicijskega parnasa, in glej, Čajkovski jim je krčil pot v simfonijo. Ta $\frac{5}{4}$ -stavek je kakor pogled poslavljaljočega se z vrha hriba na žarko zeleno pokrajino. Še enkrat se vzradosti oko, še enkrat sledi brez gneva, z mirnim zadoščenjem valovanju žita tja do brezkončnega horizonta. Rahla otožnost solnčne pokrajine odseva v srednjem stavku, zahoče se ji nenadoma poosebljenja. Toda ni ji dano, povzpeti se preko vzvišenega opazovanja in popotnik z nadzemskim mirom pričakuje solnčni zaton.

Iz tega skorajda bukoličnega razpoloženja ga na mah predrami nenehoma trkajoči ritem barbarskega scherza. Ta del je bolj koračnica revolucionarnega zanosa kakor simfonični stavek. Silen dih sproščenih moči jo navdaja. Njeni nasilnosti se ne kaže ustavljati. Kot vojna vihra veje njena sapa. Kje si ostal, nežnočutni, feminini Peter Iljič? Umaknil si se plamtečemu propevniku svobode, z vihrajočo zastavo brzečemu konjeniku apokalipse. Spopad za spopadom, z bobnečo fanfaro drviš neuklonljivo in pogaziš vsak odpor, stremeč nevzdržno k zmagovitemu smotru. Nobenega kontrasta nima ta stavek. Ena sama misel ga prešinja od konca do kraja: borbenost.

Toda to je bil le poslednji, donebesni vzpon do krvi zbičane duše. Sledi mu finale, v svoji preprostosti, naravnosti in nekompliciranosti najdrznejši napad na tradicijo. Mesto optimističnega rondoja višje vrste (niti sam Beethoven mu ni ubegnill!) v dno duševnosti režeče pesimistično nastrojenje, izraženo v preprosti tridelni pesemski obliki. Od prvega tona dalje vse joče, prosi, roti. Le ponekod se še vzpne utrujeni duh in grozeče dviga krila. Ali kot padec sekire na giljotini mu preseka življenja nit udarec na presunljivi instrument, ki mu tako bedasto pravimo tamtam. Po tem slovitem, enkratnem in v vsej simfonični literaturi osamljenem udarcu zamre vse življenje. Od tod pa do konca je le nekakšna posmrtnica. Zbor pozaun poje bilje in duša, že onkraj zdanjosti, zavzdihne sproščena in umirjena še odmev končanega trpljenja. Tako zadušeno, strto in uničeno še ni končala nobena skladba. Niti Chopinov finale druge sonate, ki je po Lisztovem naziranju piš vetra nad zapuščenimi grobovi, ne dosega po prepričevalnosti te zadnje izpovedi velikega ruskega simfonika.

Tako je uspelo Čajkovskemu, da je vzlic uporabi docela novih sredstev, vzlic popolnemu razbitju tradicionalne forme vendarle zopet ustvaril veldelo v smislu klasičnega ideala lepote: vsebina se krije z obliko. Mozart redivivus, Mozart, prestavljen v boje že 20., ne več 19. stoletja, v dobo podvigov, uporov, sproščanja, v dobo, ki živi mnogo hitreje in izdatneje kakor vse pred njo. Kar je pri Mozartu olimpijski mir, to je pri Čajkovskem krvava drama; kar je pri onem tragična slutnja, to je pri tem rahel, odpuščajoč

smehljaj. Le da konča Mozart svoje življensko delo z vernim pričakovanjem: quia pius es, Čajkovski pa s strtimi krili v vsemu se odpovedujoči nirvani. Ali naj nam bo to proroški pogled v bodočnost?

Talich je izšel iz Nikischeve šole. Ta edinstveni dirigent, kot interpret in človek enako velik pojav, mejnik dveh dob in izhodišče vse dirigentske umetnosti, je bil mojster, pri katerem je Talich spoznal bistvo dirigiranja in obenem proniknil v tajne globine Čajkovskega 6. simfonije, katere najvernejši, najvernejši in najpravičnejši interpret je bil ravno Nikisch. Če k temu dodam še Talichovo značilno slovansko širokopoteznost, ljubezen do potapljanja v zvokih, brezbrežno naruro, ki kot veletok dere, ruši, hkrati pa objema in prižema nase, se ne čudim, da si je izbral tudi on ravno Čajkovskega simfonijo za najljubšo. Pri svojih obeh ljubljanskih obiskih jo je stavil na spored: prvič z lastnimi možmi, drugič z našo, ad hoc sestavljeno armado, ki pa mu je bila na prvi pogled homogenno vdana. Vdana, kakor sem dejal, toda še dolgo ne sposobna, da bi mu sledila v dno njegovih intencij, da bi izvedla do kraja, kar je bilo njemu dano izraziti. Naši ljudje so na mah opazili podvig tega orkestralnega aparata ter ga po pravici pripisovali njegovemu sugestivnemu vplivu. Točno, ali naivno in iz trte izvito, saj čudež ni bil tako zelo v orkestru, kot v dirigentu samem. Imeli so pač prvič pri nas priliko videti dirigenta velikega formata. In nehotе se je vsililo vprašanje: če je to navdušenje res tako iskreno, zakaj vendar niso odločilni faktorji poskrbeli, da bi ta močna osebnost, ki je preživela v Ljubljani lepo dob let, se navezala nanjo ne le sorodstveno, temveč tudi in še poleg tega s srcem in mislijo, ostala med nami takrat, ko nam je bila tako kruto potrebna? Toda tu ni mesta, razmotrivati o vzrokih Talichovega preranega odhoda iz Ljubljane. Ko bodo zbrani dokumentarni podatki o njegovem delovanju in nehanju pri nas, bo zanimivo, zasledovati njegov razvoj, njegove boje in vzore. Pa o tem drugič drugod. V dobi, ko je veljal za glasbenega genija tisti, komur se je posrečilo prepisati enoglasno notirano narodno pesmico za četveroglasni moški ali celó mešani zbor, ni bilo med nami prostora za Talicha ali njemu podobne. Storili smo mu veliko uslugo, da smo se ga znebili, sebi pa ustvarili pravično vrzel. Leta 1911. je napisal Anton Lajovic: „In vendar ni dvoma, da mora priti pri naravnem koncertnem in muzikalno-kulturnem razvoju do tega, da bo težišče tudi naših koncertnih prizvajanj prešlo iz zbora na orkester“. Mar se je to do danes — preteklo je od tega 24 let — že izpolnilo? In zakaj se ni?

Slovenci smo vzlic Talichovemu naporu ostali brez orkestra in bojim se, da bomo tudi še vnaprej vse dotlej, dokler bodo osebne ambicije toli nadkri-ljevale smisel za kulturne dobrine. Do danes se nisem mogel prepričati, da bi bilo oživetvorenje simfoničnega orkestra v načrtu vodilnih glasbenih krogov pri nas, ker bi sicer ta utopija že zdavnaj bila dejstvo. Dobrih predlogov je bilo dovolj in — na svoj spomin se zanesem — tudi moj je bil med njimi. Dokler pa bo prevladoval malenkostni osebni kult, ki se mora z izpodkopavanjem tal zmožnim in poklicanim boriti za svoj obstoj, dokler bo ta dajal smer vsemu našemu reproduktivnemu udejstvovanju, ni na oživetvorenje in ohranitev simfoničnega orkestra niti misliti. In lahko bo tako ostalo še dolgo, pa se bo Lajovčevemu prerokovanju pridružilo tudi moje, toda njiju uresničenje ne bova dočakala.

L. M. Škerjanc.

