

Ponekod so imena celo spremenili (Tone Pavčič ponovljeno dvakrat!!!) in v biografskih podatkih so včasih pozabili povedati, kakšne narodnosti je pisatelj. Ni namreč dovolj označiti kot rojstni kraj kako mestoce v Dalmaciji, da bo italijanski bravec razumel, da gre za Hrvata.

Takih pomanjkljivosti je še dosti in to je prava škoda, kajti sestavljavcem izbora je bila dana res lepa priložnost, da prikažejo današnje stanje v književnosti jugoslovanskih narodov v mnogo bolj dostojni in lepši luči. Dovolj bi bilo, kot smo že omenili, da bi pri sestavljanju gradiva neprenehoma imeli pred očmi, da je delo namenjeno italijanskemu, ne pa domačemu bravcu.

O likovnem delu zvezka pa komaj kaže kaj povedati. Kržišnikov uvod je v vsakem pogledu nezadosten. Kar pa se tiče fotografskih reprodukcij del, zadostuje pripomba, da so obdržale naslove v izvirnih jezikih.

Josip Tavčar

POLEMIKA

KJE JE KAOS? II

Priznati moram strokovnemu kritiku časopisa *Delo*, Urošu Prevoršku, precejšnjo mero poguma, ko se je odpravil na zanj precej spolzka tla: v polemiko o sodobni glasbi. V svojem zagovoru na grajo njegovega »kritičnega poročila« o koncertu *Od Hindemitha do Stockhausena*, ki je pod naslovom *Še enkrat: kje je kaos?* izšel v prejšnji številki *Naše sodobnosti*, je skušal z višine akademskega piedestala poučiti »eksperta za vprašanja moderne glasbe pri *Naši sodobnosti*«, kako je pravzaprav z vprašanji sodobne kompozicijske tehnike. O avtoritativnosti in dokončnosti njegovih razlag pričajo zaključki ob koncu njegovih izvajanj: »Tako je torej s Hindemithovo novo tonalnostjo... akordiko...«

Na to njegovo samovšečno in samovoljno razlago ne bi kazalo niti odgovarjati, če ne bi spričo našega provincialno konservativnega pojmovanja glasbenega razvoja nasploh tvegali, da se bo v naši že tako revni literaturi o sodobni glasbi še naprej bohotal plevel nepoučenosti in napačnih informacij. Posebej še, če stoji pod takšno zablodo podpis tolikanj upoštevane glasbene avtoritete.

Najprej bi poudaril, da kritik Prevoršek priznava, da ga v razpravljanje o Hindemithovi teoriji ni zavedel samo naslov koncerta *Od Hindemitha do Stockhausena*. V svojem odgovoru bralcu zato tudi pojasnjuje nujnost takšnega razglabljanja, kot ga je ubral v svojem »kritičnem poročilu« v časopisu *Delo*. Da to njegovo pojasnilo ne pojasnjuje prav ničesar razen zgrešenosti njegovega »kritičnega poročila«, spoznaj bralec sam.

V obrambo svojega hudo nerodno sestavljenega poročila o omenjenem koncertu se je kritik namreč zapičil v pet (5!) vrstic komentarja *Kje je kaos?*, izišlega v 7. številki *Naše sodobnosti*, ki mimogrede pojasnjujejo bistvo Hindemithove teorije v primerjavi s serielnim tehniko. Vsakemu razsodnemu bralcu je menda jasno, da se v petih vrsticah ne da pojasniti dveh zajetnih teoretičnih knjig in še dolge vrste Hindemithovih skladb. Še manj se je to posrečilo Urošu Prevoršku, ki je segel po Hindemithovih citatih, ne da bi jih razumel, saj je knjigo čital očitno skozi »čitalniška očala« s popolnim nepoznavanjem Hinde-

mithovega opusa in brez vsakršnega razumevanja glasbenega razvoja od leta 1900 dalje.

Prevorškov zagovor in protinapad skuša pobiti omenjenih pet vrstic in dokazati njih nesmisel s tem, da citira samega Hindemitha. Takšnemu načinu se ne kaže pridružiti, ker bi sicer ob potrpežljivosti uredništva sčasoma lahko prevedli v slovenščino celotno Hindemithovo teoretično delo. Še manj pa s podobnim namernim izborom citatov, ki so izzveneli izpod Prevorškovega peresa, kot da bi bil Hindemith najbolj zakrknjen tonalni skladatelj in nasprotnik vsakršnega progressa. S tem je temu klasiku sodobne glasbe napravil kaj medvedjo uslugo in ga nepoučenim bralcem predstavil v povsem napačni luči. Poskušajmo pojasniti Prevorškove zablode z vrednotenjem Hindemithovega opusa, ki v praksi najtočneje priča o njegovih teoretskih nazorih, objavljenih v delu *Unterweisung im Tonsatz*. Takšnega postopka se poslužujemo zato, ker le kompleksna obravnava Hindemithove teorije ob istočasni analizi njegovih del lahko zanesljivo pokaže, kakšen je njegov delež v razvoju glasbe 20. stoletja.

Prevorška je najbolj motila Hindemithove nove tonalnosti. Če so se pri tem zvrstili na videz nezdružljivi izrazi nova tonalnost, atonalnost in tonalni center, gre pri tem pač za ustaljene tehnične izraze. O nesmislu besede atonalnost je bilo izrečenih že precej graj, vendar se ta beseda še do danes ni umaknila kakšnemu primernejšemu izrazu. Zato jo uporabljamo, saj je poznavalcem povsem jasno, kaj se skriva za njo. Atonalnost je zelo širok pojem in zajema vse, kar ne sodi v pojem funkcionalnega sistema. V Hindemithovem primeru jo moramo zato definirati točneje, in sicer z izrazom nova tonalnost. Ta izraz je udomačen v vsej strokovni literaturi. Značilnosti nove tonalnosti pa zajemajo med drugim prav omenjene sporne kompozicijske postopke, ki jih Prevoršek nikakor noče priznati in jim jemlje vsakršno pomembnost.

Prevoršek citira dalje tri Hindemithove stavke tako, da je videti, kot bi se Hindemith enkrat za vselej odrekel atonalnosti in jo sploh zanikal, kar sodi vsekakor med največje absurde. Ti citati — »...Popolnoma nemogoče je iznajti tonske skupine brez tonalnih odnosov.« »Tonaliteta je sila kot zemeljska privlačnost.« »Danes vemo, da ne more biti nobene atonalnosti in da ta naziv kvečjemu označuje harmonski nered.« — namigujejo namreč na Hindemithovo novo tonalnost in tonalne centre kot privlačno silo in ne na stari funkcionalni sistem. S tem se je Hindemith bojeval zoper pretirano anarhijo v atonalnem jeziku ekspresionistov v letih po prvi svetovni vojni. Ekspresionisti so našli izhod iz te zagate v urejenosti dodekafonije, medtem ko je Hindemith to dosegel na povsem divergenten način z uvedbo nove tonalnosti in tako postal s svojim sistemom protiutež serielni tehniki. Kdor količkaj pozna Hindemithove partiture, bo brez pomislekov uvrstil njegovo glasbo med atonalno. Hindemithovo pojmovanje nove tonalnosti izhaja iz občutka za sodobni glasbeni jezik in je zgrajeno na povsem novih principih, ki so daleč od starega funkcionalnega sistema tonalne glasbe. Poslušanje njegove muzike, še bolj pa teoretična analiza nam to zlahka potrjuje.

V tej zvezi omenimo samo često polikompleksno uporabo elementov, ki pripadajo različnim tonalnim centrom. Tu celo niti ni več govora o politonalnosti, ker gre za spoj več novih tonalnih centrov v včasih zelo ostre komplekse in ne gre torej za tonalitete v starem smislu. Spomnimo se sijajnega mesta iz njegove simfonije *Mathis der Maler* (Partitura Ed. Schott's Söhne: 1. stavek str. 25 spodnji sistem). Takšni kompozicijski postopki, ki jih pač nobena raz-

laga ne bi mogla ovrednotiti kot tonalne, popolnoma izpreminjajo smisel omenjenih Hindemithovih citatov, ki jih je Prevoršek naperil zoper samega mojstra.

Prevorškovo namigovanje na Hindemithov odpor zoper formalizem kontrapunktskih umetnij v sodobni glasbi pa kaže na popolno nepoznavanje njegovega opusa. Hindemith sam vse preveč često piše fuge, kanone, pretirano imitira in uporablja rakov postop (n.pr. preludij in postludij iz zbirke *Ludus tonalis*, skeč *Hin und zurück* itd.).

Že površno poznavanje Hindemithovega tematskega materiala in harmonske strukture njegovih del bi Prevoršku dokazalo, da Hindemith zelo rad uporablja ravno intervale sekunde in kvarte ter njih obratov, čeprav skuša to iztrgani citat iz njegove knjige zanikati. Spomnimo se samo znamenite uvodne teme prvega stavka simfonije *Die Harmonie der Welt*, ki sloni na zaporedju samih kvart! Pri uporabi teh intervalov je Hindemith zašel celo tako daleč, da je njegov glasbeni jezik postal večkrat šablonski in prazen. V tem tiči najbrž tudi vzrok za relativno manjše zanimanje za njegova dela po drugi svetovni vojni. Hindemith prihaja tako v praksi v razkorak s svojim teoretičnim naukom.

Povsem nerazumljivo pa je, kako je mogel Prevoršek enačiti sukcesivno politonalnost z modulacijo. Pri takšni razlagi namreč lahko že močno podvomimo, koliko je sploh poklican polemizirati o sodobni glasbi. O modulaciji je lahko govora le v funkcionalnem sistemu in tam naj bi bila kar se da neopazna. A tudi to pravilo, ki ga vztrajno uče na glasbenih šolah, je praksa že zdavnaj ovrgla, kajti ravno opaznost nekaterih nenadnih modulacij je bila velikim mojstrom najbolj preizkušeno orožje. A to sodi že v razlago antikvarnih kompozicijskih tehnik. Hindemithova sukcesivna politonalnost pa nastaja v nenadnih melodičnih preskokih iz enega tonalnega centra v drugega. Ti nenadni preskoki so sploh poglobitna draž Hindemithove melodiike. Primeri, ki to dokazujejo, so brezštevilni in vsakemu poznavalec njegove glasbe znani. Naj navedem samo dva znana primera iz njegove simfonije *Mathis der Maler*, in sicer 1. in 2. temo prvega stavka (Partitura Ed. Schott's Söhne str. 6 in 11–12). Pri vsem tem pa Prevoršek najbrž sploh ni opazil, da gre pri sukcesivni politonalnosti za melodičen element, medtem ko sodi vprašanje modulacije v področje funkcionalne harmonije.

Upam, da sem na omejenem prostoru kolikor toliko razumljivo nakazal absurdnost Prevorškovih trditev. Žal oblika revije ne dopušča objave notnih primerov, ki bi neizpodbitno podprli moja izvajanja. Natančnejša razlaga takšnih vprašanj pa sodi že v pristojnost glasbenih šol. Razsodnemu bralcu prepuščam sodbo, na kateri strani vlada kaos in kje je iskati nepoznavanje problemov sodobne glasbe. Pri čitanju Prevorškove razlage Hindemithove kompozicijske tehnike se mi vsiljuje primera s človekom, ki si je nabavil kitajsko slovnico, jo prelistal in si že domišljuje, da gladko govori kitajsko. V omenjenem sestavku Prevoršek sicer bučno razlaga svojo strokovnost, puščičarju *Naše sodobnosti* pa pripisuje popolno neznanje. Toda pri tem pozablja, da utegne vendarle kdo poznati obravnavane probleme in da zato ne bo nasedel njegovi anahronistični razlagi sodobne glasbene govorice. Po vsem tem tudi ni čuda, če rahlo podvomimo v njegove dosedanje nagrobne spomenike, ki jih je bil postavil vsem količkaj naprednim skladbam, ki so zašle pod bič njegovega neusmiljenega peresa. Ta polemika bo morda vendarle pripomogla, da v

bodoče naša strokovna kritika ne bo več zamenjavala n. pr. Bartoka in Prokofjeva...

Ob koncu naj še dostavim, da ostaja odprto vprašanje ostalih 45 vrstic sestavka *Kje je kaos?*. Z napadom na spornih pet vrstic se Prevoršek, kot kaže, ni preveč proslavil. Odgovoril pa tudi ni, kaj ima Hindemith opraviti s skladbami, ki so bile izvajane na omenjenem koncertu. Zato tudi ni opravičil svojega napada na komentatorja Milka Kelemena, kateremu je bil očital, da ni na primerih iz sporeda pokazal razvoja od Hindemitha do Stockhausena. Morda pa se nam obeta še kakšno novo »razodetje« o kaosu sodobne glasbe?

Ivo Petrić

GLOSE IN KOMENTARJI

NEKAJ KRITIČNE BILANCE

Z diferenciacijo duhov, ki zadnji čas očitno vse bolj zajema slovensko kulturno življenje in ga trga iz njegove že skoraj kronične otroplosti in oficiozne zadržanosti, je pri nas, sodeč po raznih dovolj številnih znamenjih, znova postalo akutno vprašanje kritike. Po eni strani je sama kritika, posebej še gledališka, zaostрила tu pa tam svoja merila, če tega ne, pa vsaj svoj ton in s tem sprožila zoper sebe precej javne in nejavne protikritike zlasti med prizadetimi, po drugi strani pa smo imeli zadnje leto priložnost, brati tudi več glos in polemičnih zapiskov, ki so zastavili besedo o kritiki, o njenih kriterijih in o njenih praktičnih prijemih z bolj načelnih izhodišč. Ta pojav bi bil lahko sam po sebi razveseljiv, saj še ni tako daleč čas, ko je bila pri nas resneje zastavljena umetniška kritika razmeroma redka in ko je bilo potemtakem tudi vsako razpravljanje o nji po sili takratnih razmer nujno precej abstraktno in platonično; kar pa mu jemlje velik del vrednosti, je okoliščina, da so bili vsi ti razgovori o kritiki napisani bolj mimogrede in da so bili zategadelj bolj podobni priložnostnim praskam kot pa poglobljeni in kolikor toliko izčrpni konfrontaciji nasprotujočih si stališč.

Izjemo v tem pogledu predstavljajo Vladimira Kralja *Estetski razgovori s samim seboj*,¹ napisani kot odgovor na polemični sestavek Josipa Vidmarja v zvezi z uprizoritvijo Tennesseejeve *Mile plíce mladosti* in Kraljevo oceno te uprizoritve.² V svojih razmišljanjih se Vladimir Kralj, oprt na dovolj tehtno in prepričljivo dokazno gradivo, loteva nekaterih bistvenih vprašanj estetskokritične teorije in prakse. Pomen njegovega odgovora Vidmarju leži predvsem v osnovnem spoznanju, po katerem so estetski teoremi in postulati prav tako neizogibno podvrženi dialektiki zgodovinskega razvoja, kakor ji je podvrženo umetniško ustvarjanje samo. To spoznanje je kajpa docela naravno, če pomislimo, da so estetski teoremi nastajali predvsem kot povzetek in posplošenje določenih izkušenj umetnostnega razvoja, ne pa obratno. Hkrati pa nas to dejstvo tudi opozarja, da obstaja vsaj v načelu med estetskokritičnimi teori-

¹ Gl. Naša sodobnost 1962, št. 4, str. 354—360.

² Gl. Vladimir Kralj, Razmišljanja o sodobni ameriški dramatiki, Naša sodobnost 1961, št. 12, str. 1155—1159, in Josip Vidmar, Kritika na razpotju, Naša sodobnost 1962, št. 3, str. 269—272.