

odpihal fantazmagorije in papirnato simboliko bogoiskalcev, podtalnih romarjev, otožnih zamaknjencev in ostala bo zemlja in na nji v bolečini in radosti krepko in v zadnjem bistvu zmeraj tragično življenje človeka, ki je duh in snov.

Poleg naštetih, širše predstavljenih pesnikov jih Vodnikova antologija predstavlja še celo vrsto: Petruško, Ivana Albrehta, Ellerja, Novačana, Stana Kosovela, Gspana, Ocvirka, Franceta Vodnika, Vitala Voduška. Tudi izbiri teh bi bilo treba tu in tam ugovarjati. Vendar v splošnem velja glede njih, kar pravi urednik, „da bi se dalo njih število prav tako nekoliko zmanjšati kakor zvečati, ne da bi se podoba sodobne slovenske lirike bistveno spremenila“. Ne, ta imena in tista, ki bi še prišla v poštrev, ne morejo spremeniti podobe naše lirike. Pač pa bi jo prav gotovo izpremenil drugačen, boljši in bolj smiseln izbor za cikle važnejših pesnikov. Vodnik je pokazal dovolj nesiguren okus in dovolj nedoločno predstavo o tem, kaj prav za prav sodi v antologijo lirike. Tako se mu je zgodilo, da je med temi sto devetdesetimi pesmimi, ki tvorijo gradivo za antologijo, najmanj kakih šestdeset takih, da bodisi po svoji vrednosti, bodisi po vrstni pripadnosti ne spadajo vanjo. Tak izbor seveda ni zadovoljiv. In treba je reči, da „Slovenska sodobna lirika“ tudi po tej polovici ne ustreza svojemu namenu, dasi so njene pomanjkljivosti manjše od zmede, ki gospodari v „Uvodu“. Oba, urednik in uvodnik, pa sta mnogo blodila tudi zaradi tega, ker sta očitvidno podlegla naši modni stilno-razvojni bolezni.

Josip Vidmar.

Glasba

Glose k muzikalnemu vprašanju

Nikoli niso bili sodobniki poklicani, da bi se točno zavedali podviga ali propasti svoje lastne kulture. To je bila stvar zgodovine in je tudi ostala. Morda najbolj zato, ker so ravno tisti posamezniki, ki so imeli v sebi največ umetniške aktivne sile ob času dekadence, dekadenco najbolj dokumentirali. Ta dekadenca ni bila nikdar stvar enega samega človeka, temveč vselej tok, ki je v sebi zajemal vse ustvarjalce iste dobe.

Že s tega bi se dalo spoznati, kako je usmerjenost umetnosti odvisna od splošno človeškega vprašanja in en sam človek se tej odvisnosti ne more izogniti.

Tako usoda malega naroda, kot negotova usoda vseh velikih narodov v sedanosti, pa so ustvarile za kulturo in za njen najkrepkejši dokument: umetnost, zelo slaba tla. Preživlja se le toliko, kolikor se mora: namreč s „trosi“, ki čakajo ugodnejših življenjskih pogojev za svoj razvoj.

Muzika, otrok tolikih in tolikih skelečih spoznanj in predmet najrazličnejših reševalnih naporov, ni ostala v tem času neprizadeta, ali bolje rečeno: še celo ni ostala neprizadeta; kajti najnežnejša je med vsemi muzami in kdo bi ji zameril, če prva kaže znake bolehanja.

Nihče naj tu ne pričakuje začetka mojih „lamentationes“; prav nasprotno: če je kaj v mojem namenu, je to: posvetiti v marsikak kotiček z bolj živo lučko, kakor običajno in kakršna se kaže v različnih kritikah po vsej Evropi, ki zaradi praznote teatrov in koncertnih dvoran nehotе čarajo pred oči podobo od žalosti okamenele Niobe.

Evropska muzika se je od navadnih barbarskih melizmov gregorijskega korala in posameznih narodnih pesmi razvila v umetnostno enoto, ki je ob času takojmenovanih klasikov dosegla ob idejnem višku tudi višek v organiziranosti vseh svojih tehničnih sredstev (harmonije, kontrapunkta, formalne razčlenjenosti). Dejstvo, ki se v splošnem veliko premalo upošteva, je namreč: da je samo pri največji tehnični organiziranosti mogoče ustvarjati največje umetnine. Po klasikih je napredek veliko bolj vnanji. Napredovala je kvečjemu harmonija v kompliciranosti in kontrapunkt v zgoščenosti; ne eno ne drugo pa ne predstavlja realne vrednote, če ostane samo sebi namen. V izteku sledeče romantike in impresionizma se je nujno pojavila neka preosladnost in prekompliciranost muzike. Rezultirala je iz neprestanega zgoščevanja (poizkušenega stopnjevanja) vseh tehničnih možnosti, ki mu vsebinska stran deloma ni mogla dati pobude, deloma pa tudi ni mogla slediti.

Neizbežno iskanje po krepkejšem izrazu, ki je sledilo, je stopnja muzike zadnjih desetletij.

V veliki meri je ta muzika ogoljufana za svoj najboljši del: za neprisiljeno muzikantstvo, za veselje nad muziciranjem, ki ga je nadomestila z iskanjem. Ogoljufana je pa tudi v največji meri za vso ponosno zgradbo artificalnih pripomočkov. Zanikujoč romantično in poromantično prenatrpanost, je morala zanikati tudi ves visoki razvoj organske tehnične strani teh svojih predhodnikov. S tem se je odrekla vrednosti, brez katere je nemogoče ustvarjati enakovredne umetnine, dokler se ne najde nadomestilo za vse to in možnost prisvojiti si zopet ne samo genijalnost v ustvarjanju, temveč tudi mojstrstvo v arhitektoniki. Bizarnost, originalnost in efekti še niso vrednote, ki bi se mogle približati globoki muzikalni vrednosti dovršene mojstrovine.

Iščoč izhoda iz preobilice, si je predstavljala ta muzika neke norme: na eni strani navaden primitivizem, poenostavljanje, ki je pogosto vodilo do otročjosti; na drugi strani uporaba vsega eksotičnega in barbarskega, kar včasih učinkuje notorično, — čeprav je ideja napolniti staro prekultivirano zgradbo s svežimi naturnimi elementi, morda najbolj življenjska, — potem novo uvajanje vseh starih form, ponajveč brez njihove idejne nujnosti in naposled neredko iskanje zadnjih zaključkov in matematičnih zgradb polpreteklih velikanov: Wagnerja, Regerja (glej Schönberg — Alban Berg).

Vsi ti načini iskanja nove poti so našli nadarjenih uresničiteljev in tudi — fanatičnih apostolov, ki so iz njih ustvarjali žal „edinozveličavne struje in smeri“ in ki so padali v staro zablodo, da jim je sredstvo postalo cilj. Neprisiljenost in samo ob sebi umevna gladkost muzikalnega toka sta se ponekod popolnoma izgubili. Tako je umrlo veliko muzike zaradi „muzike“.

Nikdar ne smemo pozabiti, da je vir vsega muzikalnega ustvarjanja muzikantstvo, konfesija vseh tistih ljudi na tem svetu, ki igrajo in pojo le iz notranje potrebe, vesela prvobitna muzikantska žila Dvořaka in Schuberta, tudi Mozarta, Rossinija, talent nekaterih dirigentov, ki z gotovostjo najdejo za nepoznan komad pravi tempo v četrtem taktu, moč vseh velikih komponistov, da so kadarkoli lahko improvizirali, če ne popolne, pa vsaj idej polno in življenja zmožno skladbo.

To muzikantstvo, ustrežajoče prvotni človeški potrebi po muzikalnem udeleževanju, ki se lahko odraža v najnavadnejšem harmonikarju in v največjem tvorcu, pa je tudi Ahilova peta današnje publike. Kolikokrat čujem opazke takele vrste: „Kaj bi igral, ko slabo igram! Navijem si gramofon, tam imam vse prvovrstno — in še truditi se ni treba.“ Kako more kdo imeti toliko božanske pasivnosti, mi bo ostalo najbrže vedno — vsaj za moške osebe — uganika.

Krivde ne bom preveč razglabljal. Je tu in tam. V glavnem leži v dejstvu, da danes ljudje ne goje več domačega muziciranja. Bilo je brez dvoma najvažnejši faktor v muzikalni kulturi vsakega naroda. Človek, ki je vsaj enkrat na teden sedel ter igral z večjim ali manjšim diletantskim znanjem kvartete in drugo komorno muziko doma, je našel v tem udeleževanju ne le plemenit užitek, ki mu ga ne more nadomestiti nobeno poslušanje, temveč si je pridobil tudi zelo lepo muzikalno izobrazbo. Ti ljudje niso bili brezbrizni do nobenega vprašanja, ki se je tikalo muzike. Človek, ki je dosegel v muziciranju veliko stopnjo, je imel vedno potrebo poslušati virtuoze in koncerte, kjer je lahko slišal izpopolnitev svojega lastnega znanja, je razumevajoč užival in se pri tem učil. Več, ta človek nikdar ni stal na koncertih in v operah kot popolen laik in ni nikdar ob koncu rekel: „Bilo je prav lepo, toda žal, da ničesar ne razumem“; temveč je lahko o vsakem izvajanju izrekel skoro strokovnjaško kritiko. Srečal sem lepo število diletantov, ki po muzikalni izobrazbi in po tehtnosti svojih kritik niso zaostajali za nobenim poklicnim muzikom. Povrh so bili to pogosto avtodidakti. Tako eksistira na Dunaju vse polno diletantskih kvartetov in klavirskih komornih udruženj, zlasti med zdravniki in univerzitetnimi profesorji. Znano pa je tudi, da zna n. pr. v severni Italiji vsak drugi človek vse znamenite italijanske opere na pamet in gorje pevcu, ki se zmoti; ravno tako v južni Franciji: Toulon.

Tudi dejstvo, da so dekleta igrala klavir — res pogosto samo radi običaja, — kar se je toliko smešilo — je bilo velike vrednosti. Kajti gospodična pretekle generacije, ki se je udeleževala na klavirju in navdušeno premlevala „Gebet einer Jungfrau“ ali druge razvpite nemške ali italijanske salonske komade, je na eni strani pogosto le dobila v roke dobro literaturo, na drugi pa je bila v muzikalnem pogledu vendar višje organizirana od one, ki se v igranju klavirja ni povzpela tako daleč.

Ravno tu je generacija mlajših komponistov veliko grešila, ker je osmešila vso produkcijo solidnih klavirskih skladb romantikov — epigonov, ki gotovo niso genialnih kakovosti, pač pa tudi ne brez vsake vrednosti. Te skladbe so v večini primerov prekašale primitivne potrebe muzikalno neizobraženega človeka; s svojo neproblematsko liriko in nedolžno programatiko so ga zelo privlačevale, hkratu pa so ga vodile do globljih zahtev (zlasti veliko igrani Grieg). Njihovega velikega vzgojnega pomena ni mogoče utajiti.

Glavni vzgojni moment je na vsak način podžiganje nerazgledane človekove fantazije do meje, kjer ji vstane potreba po lastnem iskanju. Prav gotovo je v večini primerov to lažje doseči, če takemu človeku približajš umetnino, ki njegov nerazviti okus le nekoliko prekaša, kot pa z umetnino, ki mu je preveč oddaljena.

Pri vsem tem igra veliko vlogo način dojemanja.

Prvo udejstvovanje v tonih, kričanje divjaških narodov, nabijanje po različnih hobnom sličnih orodjih, do primitivne narodne popevke, je sigurno izviralo zgolj iz potrebe delati in slišati ropot ali določene tone in melodije. Primitivni, zlasti orientalski narodi so našli za svoje potencirane čustvene momente, pred vsem za versko ekstatičnost izraza v zateglem tuljenju in v svojevrstnih petih figurah. Izpričevali so na ta način, četudi zelo primitivno, direkten prenos svoje čustvenosti v petje. Od teh najpreprostejših početkov, preko vsega nadaljnega razvoja, preko početka večglasja, procvita kontrapunktike, nizozemskih in severnoitalijanskih šol, — do nastanka opere ni bil nihče vaju videti v muziki več kot akustično domeno.

Z nastopom opere pa se je pojavila potreba slikanja v tonih. To, kar si videl, si hotel dobiti kolikor mogoče dobro in nazorno ilustrirano v muziki. Tako je postala muzika sekundaren pojav. Do klasikov seveda ta način še ni rodil zlih sadov: čista muzika se je gojila vzporedno z operno (programsko) in ni izgubila na svoji čistoti. Tudi pozneje, torej ravno ob času klasikov, ko so se že isti komponisti uspešno lotevali obeh vrst komponiranja (zlasti Mozart), to dejstvo muziki sami še ni moglo škodovati, kajti ustvarjale so se stilno čiste in formalno kljub vnanji vsebini — dovršene umetnine, ki tudi brez dramskega programa niso pogrešale notranje vsebinske napetosti.

Z izlivom romantike pa je bilo drugače. Dramatika, slikanje liričnih in slikarskih momentov so začeli nadomeščati pogosto vsebinsko muzikalno vrednost, tvoreč umetnini edino vsebino. To najsilneje opažamo pri simfoničnih pesnitvah. Nekatere od njih so tako navezane na svoj program, da poslušalca, ki ga do potankosti ne pozna, sploh ne morejo povedati ničesar (R. Strauß: „Don Quixote“). Publika, ki so jo nudili k popolnoma dramskemu načinu dojemanja in ki si je pri vsakem muzikalnem dogodku morala predstavljati vizualno sliko, se je seveda v tej smeri krepko vzgojila. To je privedlo tako daleč, da je od vsakega komponista pričakovala, da ji mora s svojo umetnostjo pričarati čim pestrejšje slike pred oči. Ta način poslušanja je seveda veliko udobnejši; zahteve niso Bog ve kakšne. Zadostuje, da lahko zapreš oči in se prepustiš slučajnosti svoje lastne fantazije in pričakuješ, da ti bo muzika pri tem pomagala. Seveda na ta način ravno največjim in najglobljim tonskim umotvorom nikakor ni mogoče dozeti vsebine, to je umotvorom, ki jim leži edina vrednost in vsebina v čistem muzikalnem izrazu in v njegovi neposredni čustveni nujnosti. Dojemanje poslušalca, seveda samo primitivnega, toda zato nič manj važnega poslušalca koncertov, ki vodi preko vizualnih predstav, pa je postala dovolj težka bremen muzikalne publike.

Zgolj akustični način poslušanja zahteva seveda nekoliko več koncentracije in zlasti — duševnega sodelovanja; dočim vizualni način zadostuje za gledanje zvočnega filma, ki nudi še to udobnost, da se fantaziji ni treba truditi, ko ima vse tako lepo na platnu. Seveda n. pr. Beethoven takega poslušalca ne more niti približno toliko zadovoljiti, kot ničvreden salonski dramatik ali lirik

Ta pogrešeni način dojemanja med širšo publiko mi je tudi v prešnjem odstavku narekoval misel, da vzgojnega pomena romantičnih in poroman-

tičnih skladb ni zaničevati. Te skladbe namreč nudijo vizualni potrebi ne-šolane ali napačno vzgojene muzikalne fantazije dovolj uthe, vendar pa tudi s svojo solidno muzikalno vsebino šolajo fantazijo do absolutnega muzikalnega doživljanja.

Zdi se mi, da so to vprašanja, ki jim je pripisovati vsaj toliko pomena, če ne več, kot tolikokrat citirani gmotni strani. Česar si človek zelo želi, za to zmeraj najde denar. Komur bo veliko ležeče na koncertih ali opernih predstavah, se bo pač zaradi njih odrekel čemu drugemu in bo stal na stojišču, kakor sem na Dunaju videl celo betežne starčke.

Kakor povsod, se je po vojni tudi v muziki krepko razvila tehnična plat, ki je prinesla s seboj nujno specializacijo. Univerzalnih muzikov, ki bi se udeleževali na vseh instrumentih in ki bi bili povrh genijalni improvizatorji in izvrstni komponisti, kot so eksistirali od 15.—19. stoletja (n. pr. Ph. Em. Bach na dvoru Friderika Velikega v Potsdamu) sploh ni več. Specializacija se je stopnjevala celo med muziki-lajiki. Rodila se je veliko večja zahteva po kolikor mogoče gladkem in popolnem obvladanju instrumenta, kot po muzikalnem razumevanju. Kako redki so pri nas ljuje, ki hodijo s partiturami v simfonične koncerte. Ljudje so se učili zlasti klavirja in prišli s pridnostjo do res hvalevredne stopnje, toda pri velikem številu teh privatnikov pa tudi pri poklicnih igralcih se je lahko opazilo precejšno nerazumevanje za muzikalno stran skladb, popolna neambicija za igranje z lista in za spoznavanje novih skladb, razven tistih, ki jih je narekoval učitelj.

Pred vojno je bilo drugače. Privatniki so se ponavadi učili klavirja le toliko, da so si mogli preigravati in pregledovati klavirske skladbe, klavirske izvlečke in partiture, toda brez velike skrbi za metodično popolnost v tehnični izvežbanosti. Tisti pa, ki so doseglo res lepo pianistično stopnjo, so to še celo znali s pridom uporabiti za svojo muzikalno izobrazbo. Vprašam se, ali ni bila usmerjenost prejšnje generacije glede tega veliko boljša in za splošno muzikalno izobrazbeno stopnjo vse publike koristnejša, čeprav je seveda stremljenje po tehnični izvežbanosti samo na sebi le hvalevredno. Zdi se mi, da bi bila naloga učiteljev napram učencem, ki klavirja ne mislijo gojiti poklicno in ki ne nameravajo doseči koncertne stopnje, da naj jih sicer uče do neke tehnične izurjenosti, nato pa naj bi jih odvrgli od prevelikih ambicij v tehničnem oziru in naj bi usmerili njih pozornost na literaturo in na splošno muzikalno stran, kakor pogosto delajo v večjih evropskih mestih. Iz tega bi brez dvoma rastle boljši sadovi.

Neke plasti našega ljudstva kažejo zelo veliko zanimanja za muziko in nujno ni samo to, da je treba kultivirati in vzgajati muzikalno potrebo teh ljudi, temveč ji je treba nuditi tudi dovolj dobre hrane. Zlasti pa bi potrebovali naši ljudje navodil v literaturi in naša muzike učeča se mladina ljudij, ki bi vzbudili zanimanje za pregledovanje in študiranje brezštevilnih muzikalnih veledel. — Staro spoznanje je, da človeka to najbolj zanima, kar že od preje pozna. Zlasti v muziki je ta princip najočitneje viden.

Na ta način bi si vzgojili koncertno publiko, ki bi znala poslušati, in sicer ne pasivno z zaprtimi očmi, vdajajoč se nekaki mlačni nasladi, temveč aktivno, z življenjskim sodelovanjem pri vsakem delu.

B. Leskovic.