

tega spomenika suženjske dobe neviden spomenik osvoboditvi človeka. Z vsakim novim umetniškim delom vstavljamo nov kamen v zgradbo kulture, ki v njej ni prostora za gladiatorje in sužnje. V te temelje je nekaj osnovnih kamnov vgradil tudi slovenski film, predvsem z nagrajenimi filmi podjetja Triglav-film: *Trenutki odločitve*, *Veselica*, *Ples v dežju*, *Trobeta in oblak*.

Letos je — na žalost — kopnino Triglav-filma zagrnilo morje.

France Kosmač

## POLEMIKA

### HINDEMITHOVA TEORIJA »SKOZI ČITALNIŠKA OČALA«

Ko je iz mojih citatov iz Hindemithove razprave *Unterweisung im Ton-satz* spoznal, da je nevdržna njegova trditev, da temelji Hindemithova tonalnost (kakor je razložena v omenjeni razpravi) na atonalnosti, in da Hindemith v tem svojem teoretičnem delu ne utemeljuje atonalnosti, pač pa zavzema jasno in odločno stališče zoper njo in s tem tudi zoper dodekafonijo, se skuša ekspert za moderno muziko Ivo Petrić (ki je to pot odložil »puščico« in zavil tel nad menoj sekiro) izmotati iz pasti, ki si jo je sam nastavil, na ta način, da išče dokaze za svoje trditve v »analizi« Hindemithovega skladateljskega opusa. Ta njegov poizkus, prenesti diskusijo na drugo polje, pa moram odločno odkloniti. V svojem kritičnem poročilu o koncertu od Hindemitha do Stockhausena sem namreč govoril samo o *dveh teorijah*, ki se med seboj izključujeta: o Hindemithovi tonalni in dodekafonski atonalni, ne pa o Hindemithovem kompozicijskem opusu in skladbah dodekafonistov. Pri tem se mi je zdel Hindemithov jasni in odločni zagovor tonalnosti v glasbi toliko bolj pomemben, ker je Hindemith veljal med obema vojnoma za enega glavnih predstavnikov atonalne smeri v glasbi. *Unterweisung im Fonsatz mi torej nikakor ne pomeni teoretične utemeljitve Hindemithovega skladateljskega opusa, temveč predvsem spoznanje zrelega umetnika o tonalnosti kot naravni zakonitosti v glasbi.* »To spoznanje ni bilo doseženo po ravni poti, niti ni šlo pri tem brez zablod,« pravi Hindemith. »Danes pa se mi zdi, kot da je področje postalo preglednejše, kot da mi je uspelo do kraja prisluhni skrivnostnemu redu zvokov.«

Medtem ko sta obe nasprotni si teoriji popolnoma jasni in precizni in ne dopuščata nobenih samovoljnih razlag in interpretacij (zato Iva Petrića tako razburjajo moji citati), dopušča analiza vsakega umetniškega dela zelo različne, često nasprotujoče si ocene, kar je pač odvisno od znanja, razgledanosti in estetske usmerjenosti analizatorja. Tako n. pr. dokazuje Petrić na primeru iz Hindemithovega dela *Mathis der Maler* Hindemithovo atonalnost, medtem ko Hindemith sam v svoji analizi istega dela, ki jo najdemo na kraju razprave, podčrtava njegov jasni, tonalni potek... — Meja med tonalnostjo in atonalnostjo vsekakor ni jasno določljiva in je za vsakega poslušalca drugačna. S to rečjo je pač tako kot z disonanco: kakor je nekomu disonanten vsak akord, ki ni čisti trozvok, tako mu je atonalno vse, kar ni v C-duru. Ali kakor pravi Hindemith: »Pustimo vnmear mišljenje mnogih, za katere je vse, kar ne gre takoj v uho in razum, atonalno. Pač poceni opravičilo za udobnost in pomanjkljivo

glasbeno izobrazbo...« Le komu je Hindemith s to ugotovitvijo napravil »medvedjo uslugo...?«

Vsekakor mi bo vsakdo, ki se malo intenzivneje ukvarja z muziko, pritrdil, da v mnogih skladbah, ki so nam bile nekoč nejasne, harmonsko nepregledne in nerazumljive, disonantne in »atonalne«, danes, ko je prvi šok minil, ko nas še tako rezke in drzne akordne tvorbe več ne presenečajo, zlahka zasledujemo ali pa vsaj slutimo njihovo harmonsko logiko oziroma tonalni razvoj.

Hindemithova tonalnost tudi ni tako »nova«, tako nasprotna stari harmoniji, kakor zmotno misli Petrić. Že v samem uvodu pravi Hindemith: »To, kar je ostalo od starega učenja skozi vse stile in čase, kar se torej ne opira na stilne posebnosti in časovne pogoje, je ostalo (v njegovi teoriji — op. U. P.) nedotaknjeno, čeprav so neki pojmi dobili druga imena (»tonalni krogi«, »tonalni center« — op. U. P.). Prekoračil bi okvir te diskusije, če bi hotel prikazati vso presenetljivo podobnost starega in Hindemithovega sistema. Sam Hindemith z občudovanjem ugotavlja, s kakšnim nezmožljivim instinktom so stari mojstri odkrivali zakone tonalnosti, ki so še danes veljavni.

*Hindemithu je stari sistem samo preozek*, predvsem zato, ker ne pozna oziroma noče priznati harmonskih tvorb, ki niso v skladu s ternim akordnim sistemom. Le-tem je Hindemith v svoji knjigi široko odprl vrata in jih harmonsko raziskal in opredelil. Vendar poudarja, da je tonalnost neodvisna od tega, s kakšnim akordnim materialom skladatelj gradi. »Kakor ni nujno, da je skladba, ki je komponirana iz samih rezkih in disonantnih akordov, atonalna, tako tudi ni omejitev na najčistejše trozvoke porok za korektne tonalne odnose.«

Pri Hindemithovi tonalnosti, kakor je prikazana v omenjeni razpravi, gre torej za nadčasovne in nadstilne osnovne harmonske oziroma tonalne principe, ki jih avtor na kraju svoje razprave preizkusi na skladbah iz različnih časovnih oziroma stilnih obdobj, od Guillaumea de Machauta preko Wagnerja do Stravinskega in Hindemitha. V vseh analizah najdemo jasen prikaz tonalnega razvoja skladbe. Torej gre v osnovi za isti pojem tonalnosti.

Pri takšnem pojmovanju tonalnosti je seveda popolnoma naravno, da zavzema modulacija v Hindemithovi razpravi prav isto važno mesto kot v stari »funkcionalni« harmoniji. Hindemith razpravlja o njej v poglavju, ki nosi naslov *Modulacija*. Če torej Petrić trdi, da ta izraz s Hindemithovo novo tonalnostjo nima nobene zveze in da sodi izključno v področje funkcionalne harmonije, tedaj ga zopet demantira sam Hindemith.

Kar zadeva formalizem, ki ga Hindemith očita dodekafonskim skladateljem, se kajpak ta očitek ne nanaša na uporabo glasbenih oblik, kot sta fuga in kanon, kakor je naivno razumel Petrić. Nanaša se na umetno konstruirano *serielno tehniko*, ki naj bi bila nadomestilo za naravno tonalno organiziranost v glasbi.

Na kraju naj odločno zavrnem Petrićevo namigovanje, da sem nasprotnik vsega novega v muziki. Ne presojam umetnosti s stališča teorij oziroma sistemov, čeprav se mi zdi pogovor o teh rečeh včasih zelo koristen in poučen. V vsakem sistemu je moč napisati dobro muziko, potrebno je samo, da ima skladatelj v sebi dovolj moči in talenta, da zapreke, ki jih predenj postavljajo prav te teorije in sistemi, premaga. Morda je — vsaj v današnjem času — najvažnejše, da se zna odločno upreti vplivu in pritisku vladajoče klike v umetnosti, ki brezobzirno in fanatično preganja vse, kar ne trobi v isti rog.

— Takšno stališče zavzemam v svojih kritikah in ugodne ocene del Srebotnjaka, Weberna, Kelemena... to samo potrjujejo.

Mislim, da s tem s svoje strani lahko zaključim debato, saj sem spoznal, da tako ni nobenega upanja, da bi se Petriću kdaj posvetilo, zakaj sem »vpletel« *Unterweisung im Tonsatz* v svoje poročilo o koncertu od Hindemitha do Stockhausena, čeprav so bile na sporedu izključno skladbe dodekafonistov.

Uroš Prevorsek

## IZBOR IZ JUGOSLOVANSKIH KNJIŽEVNOSTI V ITALIJANŠČINI\*

Zapis Josipa Tavčarja, objavljen pod zgornjim naslovom v zadnji (deseti) številki Naše sodobnosti, se mi zdi, če nič drugega, vsaj nekoliko nevljuden. Ko sem ga prebral, mi je bilo, kot bi me neznanec ob izhodu iz trgovine ozmerjal, zakaj da sem kupil srajco, ko pa je vendar znano, da so čevlji nekaj čisto drugega, da so imenitnejši in potrebnejši. Toda, jaz sem si pač kupil srajco. S tem bi bilo pravzaprav tudi vse opravljeno, če ne bi bilo v Tavčarjevem zapisu nekaj samovoljnih trditev, ki bravca zavajajo in, navsezadnje, dolže tudi mene cele vrste stvari, za katere je prav lahko dokazati, da jih nisem zakrivil.

Pravzaprav so mi drugi povedali, da me je Tavčar »prav nesramno strgal«; ko sem še sam prebral njegov zapis, sem imel samo občutek nevljudnosti ob kritikovem očitku »zakaj to in ne ono«, drugače pa moram priznati, da se mi zdita moj trud in trud mojih sodelavcev popolnoma poplačana ob ugotovitvi Josipa Tavčarja, da je »izbor iz jugoslovanskih književnosti, ki je izšel v lanski decembrski številki revije Galleria, vzbudil v italijanskih literarnih krogih precejšnje zanimanje...« in da »so zamisel revije Galleria, ki jo zelo uspešno vodi sicilski pisatelj in kritik Leonardo Sciascia, pozdravili (razen citiranega literarnega kritika v dnevniku Il Giorno) z navdušenjem tudi drugi italijanski kritiki«. Mislim, da bi bili lahko mi vsi veseli, če bi takšno precejšnje zanimanje in navdušenje (čeprav samo ob zamisli) spremljalo tudi druga naša taka in podobna prizadevanja v tujini.

Vsa stvar pa se mi zdi rahlo nevljudna tam, ko skuša Josip Tavčar zmanjšati to »precejšnje zanimanje« in »navdušenje« s svojo domnevo, da izvirnega greha v tem izboru italijanski kritiki niso imenovali »iz razumljive kulturne sramežljivosti«. Resda spremljam italijansko kulturno in književno življenje bolj slučajno (v Ljubljani niso pač dostopni vsi viri), vendar moram priznati, da nisem nikoli imel vtisa o kaki »kulturni sramežljivosti«. Sam sicer nisem zbiral ocen o tem inkriminiranem izboru, zadovoljil sem se s spo-

\* Priobčujemo sestavek, ki nam ga je poslal Ciril Zlobec, soavtor jugoslovanske številke revije *Galleria*, kot odgovor na kritične opombe, ki jih je bil o tej številki in njeni vsebini napisal za našo revijo Josip Tavčar iz Trsta (gl. *Naša sodobnost*, št. 10, str. 951—953). Prizadetemu soavtorju dajemo s tem vso priložnost, da našim bravcem pojasni svoje stališče, pripominjamo pa, da njegovo sklicevanje na razne manj ugodne okoliščine in improvizirane rešitve, v katerih znamenju je nastala omenjena številka *Gallerie*, po našem mnenju ne izpodbija Tavčarjevih kritičnih opomb, ampak samo potrjuje njihovo upravičenost. — *Uredništvo*.