

ANKETA SODOBNOSTI VIII

ALI IMAMO GLASBENO KRITIKO?

UVODNA BESEDA UREDNIŠTVA

Pričujoča anketa Sodobnosti sega na tisto območje našega glasbenega življenja, ki je po drugi svetovni vojni verjetno najbolj zaostalo: na območje glasbene kritike. Uredništvo je imelo dvojen namen: hotelo je sprožiti opredeljevanje mnenj ob vprašanju, kaj naj bi bila in kaj je kritika v sodobnem glasbenem življenju na Slovenskem (kakšna bi torej morala biti njena vloga in kakšna v resnici je), hkrati pa izzvati oceno, koliko se je kritična glasbena beseda pri nas spremenila v primeri z desetletji med obema vojnama. Anketa potemtakem nadaljuje »raziskavo javnega mnenja« o bistvenih potezah današnjih glasbenih razmer, s katero smo pričeli že v januarski številki in jo bomo skušali še razširiti. Seveda tudi tokrat nismo mogli povabiti k sodelovanju vseh, ki bi lahko pomagali razjasniti dovolj zapletena vprašanja o presojanju glasbenih storitev pri nas. Odločiti smo se morali le za nekaj ljudi, ki jim gre med sodobnimi slovenskimi izvajalci, skladatelji in muzikologi toliko veljave, da bi njihova beseda gotovo pomagala pojasniti to in ono. Prosili smo za sodelovanje Rafaela Ajleca, Huberta Berganta, Darijana Božiča, Dragotina Cvetka, Vinka Globokarja, Sama Hubada, Romana Klasinca, Lojzeta Lebiča, Boga Leskovica, Marijana Lipovška, Vladimira Lovca, Pavleta Merkuja, Igorja Ozima, Primoža Ramovša, Alojza Srebotnjaka, Janka Šetince in Dubravko Tomšič-Srebotnjakovo. Poslali smo jim naslednja vprašanja:

1. Kaj je za vas glasbena kritika: ocena ali pojasnjevanje in presoja? Ocena izvedbe oziroma dela ali pojasnjevanje umetniškega nazora (katerega plod je izvedba) oziroma ustvarjalnega sveta (ki ga odseva novo ali neznano delo)? Iskanje vzrokov in utemeljitev, zakaj je izvedba (skladba), kakršna je, ali ocena teh vzrokov in presoja, koliko jih interpretacija (delo) uresničuje?

2. Goffredo Petrassi je neke zapisal, da »danes glasbena kritika ne upošteva dovolj umetnikove ustvarjalne nadarjenosti; ukvarja se predvsem s tehničnimi, strukturalnimi in sociološkimi prvinami glasbe«. Kako bi ob tej misli označili bistvene poteze slovenske glasbene kritike?

3. Je po Vašem mnenju razloček med časopisno in revialno kritiko? Sodite, da sta danes na Slovenskem razviti obe zvrsti? Če sta (če nista), kje so vzroki?

4. Med obema vojnama je bila naša glasbena kritika bolj živahna in idejno opredeljena kot dandanes, čeprav smo imeli skromnejše, manj razvejano glasbeno življenje. Kako bi pojasnili to nasprotje? In še: kako ocenjujete tedanjo in sedanjost slovensko kritiko glede strokovnosti, razgledanosti, objektivnosti in prepričljivosti?

Odgovore, ki smo jih dobili, objavljamo po abecednem redu avtorjev.



RAFAEL AJLEC, glasbeni publicist

Ker sem v stiski s časom, ankete bi se pa le rad udeležil, mi dovolite, prosim, da v odgovor nanjo povem nekaj misli, kakor se mi ob vprašanju o slovenski glasbeni kritiki pač same utrinjajo, seveda takšnih, ki utegnejo ustrezati smislu vašega prijaznega povabila k sodelovanju.

Omejujem se na tisto vejo glasbene kritike (in to v ljubljanskih razmerah), ki je javnosti najbolj na očeh — na tekoče presojanje koncertnih in gledaliških izvedb, kolikor pomeni (ali naj bi pomenilo) ustvarjalno kulturno delovanje kot prečiščevanje javnega mnenja in kažipot umetnikom samim.

Takšna kritika pomaga umetniku, da stopi iz sebe in objektivno pogleda na svoje delo, je zanj Arhimedova točka, na katero lahko nastavi vzvod za svoj lastni napredek. Preprostost te podobe iz fizikalnega sveta pa se da primerjati samo z bolečnostjo tega procesa v socialnem.

O samoumevnostih, kot je kritikova strokovna poklicanost, zdaj ne razpravljam. Bolj kliče po razpravi vprašanje, katere moralne sile vodijo poročevalca v njegovih izjavah: ali vnema za umetnost in za njen razcvet v njegovi domovini ali rahločutna obzirnost do umetnikov kot oseb v družbeni skupnosti ali strahopetna previdnost, da si ne bi nakopal zamer in sitnosti, če je po kdove kakšnem nesrečnem naključju že zabredel v poročanje ali končno celo to, da se prostituira kot podložnik tuje volje, ki mu vihti bič nad pleči.

O zadnjih dveh možnostih ni kaj govoriti, o dobrohotnosti pa je povedati, da pomeni v umetnosti enako dvoumno vrednoto kakor na primer v ljubezni. Izhaja iz tega, da poročevavec ne zna ločevati storitve od storivca in da se boji, češ da bo z njo pogodil tudi njega — iz nezavednega egoizma torej. Če izvajavec blodi, pa ga prepustijo samemu sebi, četudi bi mu lahko pomagali, je to po učinku brezsrčno ravnanje z njim.

Kritik pa mora imeti srčnost — tudi v tem pomenu, da ni brezsrčen — in zmožnost pristinega navdušenja in pristinega ogorčenja, drugače ne more biti ustvarjalen. Glasbene kritike po takem vzorcu ni nikjer na svetu lahko vzdržati, pri nas pa je to še toliko težje, kolikor je naš glasbenokulturni prostor ožji kot kje drugje in kolikor je bolj provincialen.

Medsebojne odnose občutimo bolj neposredno in osebno, razni osebni in življenjski obziri nas bolj vežejo, zato kritik težje govori nepristransko, odklonilna sodba o kaki storitvi pa lažje izzveni kot osebni napad na izvajavca ali avtorja in tudi prej izzove osebno povračilno akcijo.

Pred imeni izvajavcev svetovnega slovesa smo kot uročeni in se jim ne upamo drugega kot peti hvalo. Resnični profil izvedbe z njenimi prednostmi in slabostmi tako seveda ne pride na dan. Ko je pred leti gostoval Svjatoslav Richter v New Yorku in mu je kritik Abram Chasins naprtil, da stroge klasične forme kot izvajavec ne zna graditi, pa to ni zvenelo kot »laesio maiestatis«.

Provincialen je tudi položaj z ljubljanskimi koncertnimi dvoranami. Če je kritik poslušal orkestrski koncert v »veliki« dvorani Slovenske filharmonije ali klavirski recital na Steinwayu v Križankah, je njegova prva naloga ugotoviti, da je Filharmonija za orkestralne koncerte neprimerna, tisti klavir pa slab celo za spremljevanje, kaj šele za solistične nastope — in je s tem dejansko tudi že opravljena, saj v takih razmerah ni mogoče niti od izvajavcev mnogo zahtevati niti izvedbe stvarno pretehtati. Eni absurdnosti, tej, da so se morali po osvoboditvi orkestrski koncerti umakniti iz edine orkestrske dvorane, ki jo imamo — in to je unionska, smo dodali v najnovejšem času še drugo, to, da so se morali komorni koncerti umakniti iz najboljše komorne dvorane, filharmonične, v dosti slabšo.

Mislim, da glasbene kritike v pravem pomenu besede pri nas ni, da se v člankih njen duh le tu in tam preblisne. Naši glasbeni poročevalci imajo še za preveliko vrlino, če se znajo pitijsko izražati in če znajo med vrsticami namigovati na slabosti, premalokdaj pa so tudi pošteno navdušeni. Marij Kogoj, Stanko Vurnik, Slavko Osterc so pred vojno s srčnostjo in znanjem že pokazali naši glasbeni kritiki pravo pot — ne glede na to, ali so imeli vselej prav ali ne — in njihovega zgleda ne smemo pozabiti.

Današnji položaj terja od glasbenega kritika seveda tudi še posebno temeljito strokovno pripravljenost. V areni se obdrži samo tisti, kdor ima ostro nabrušeno orožje za analitično obrambo svojih stališč. Samo tak borec za napredek naše glasbene kulture čuti, da je tisti refrakcijski zid, v katerega se v naših razmerah zadeva z nosom, zgolj ničev privid in ga zna predirati.

DARIJAN BOŽIČ, skladatelj in dirigent

Vaša štiri vprašanja zahtevajo pravzaprav le dva odgovora: Prvi — idealna kritika je vse to, kar naštevate: muzikološka analiza pogojev za nastanek in izvedbo skladbe, analiza in ocena dela in še informacija o kvaliteti izvedbe. Vendar, kot sem že omenil: to bi bila idealna kritika, ki bi jo lahko napisal le idealen kritik in priobčilo le idealno glasilo. To težko nalogo si je publicistika olajšala tako, da je kritiko razdelila v revialno in časopisno. Prva je pisana za zahtevnejše in strokovno bolj podkovano občinstvo in računa s tem, da ji bo urednik dovolil več prostora. Druga pa se prilagaja karakterju časopisa, to se pravi, da je bolj registracija trenutka kot pa njegova analiza.

In drugi odgovor — na Slovenskem nimamo že vrsto let nobene omembe vredne kritike. Ljudje, ki se ukvarjajo z revialno kritiko pri nas, počno to preveč priložnostno, da bi lahko s to svojo dejavnostjo dajali »ton« našemu glasbenemu dogajanju. Naša časopisna kritika pa je tako ali tako že vrsto let svobodna dejavnost ljudi vsake sorte. Od tistega, ki ne zna niti slovenščine in maši skupaj svoja skrpucala v nekakšni kosesčini, do študentov Akademije za glasbo — ki pišejo »objektivne« ocene delu svojih profesorjev —, od ljudi, ki sicer imajo formalno izobrazbo, nimajo pa nobene razgledanosti, kaj se zadnjih 25 ali še več let dogaja po svetu v



glasbi, pa do tistih, ki sami aktivni v eni instituciji pišejo »ocene« konkurenčni instituciji, ali kar je še lepše — konkurentu direktno. Da se s tem ustvarja javno glasbeno mnenje, ki smrdi kot mlakuža, je logično. Za takšno stanje ne mislim dolžiti kritikov, saj so, kakršni pač so. Kriva so uredništva naših časopisov, ki ne zmorejo sredstev za sistematizacijo enega muzikologa, čeprav lahko odpirajo po svetu presneto draga posebna dopisništva. Tak — v časopisu redno zaposlen — muzikolog bi vsaj teoretsko postavljeno lahko poročal objektivno, saj bi ne bil odvisen od naših glasbenih ne-razmer.

Pravite, da je bilo pred vojno v tem pogledu bolje? Že mogoče. So pač kulturni uredniki bolj pazili, komu so dovoljevali pisati v svojem časopisu.

Dovolite mi, da vam za konec še jaz postavim eno vprašanje: kakšen namen in smisel imajo ankete, ki jih delate? Bral sem vašo zadnjo anketo o repertoarju v slovenskih glasbenih ustanovah. Se je zdelo komu od tistih, o katerih je bilo govora, vredno kaj odgovoriti ali braniti svoje ukrepe? Je kdo odstopil s svojega položaja? Ste javno poklicali k odgovoru kritizirane ustanove? Pisanje anket je komaj polovica dela. Druga polovica je iz teh anket nekaj izpeljati. In, ali ni konec koncev koristneje v miru spat za našim šentflorjanskim plotom, kot pa opravljati le polovično delo? Pa brez zamere.

DRAGOTIN CVETKO, muzikolog



1. Vprašanje o nalogah in bistvu glasbene kritike me je zanimalo že pred mnogimi leti, ko sem kot kritik tudi sam deloval. Danes mi je gotovo jasnejše. Tako na primer mislim, da podrobno pisanje o strukturi standardnih del koncertnega in opernega repertoarja v glasbenih kritikah sploh ni potrebno. V takih primerih po vsej verjetnosti kritik ne bo odkril nič novega. Ponavadi je tako, da te podatke kompilira iz raznih priročnikov, ki so pogosto že sami rezultat najrazličnejših kompilacij. Drugače je z novimi kompozicijami. Te je treba osvetliti analitično z raznih strani, da bi se njihova vrednost v luči današnjih gibanj čimbolj precizirala. O izvedbi je seveda treba pisati v vsakem primeru. Če tehnično ne ustreza, naj kritik skuša raziskati, zakaj ne. Vzroki so lahko mnogovrstni. Morda izvajalci niso dorasli tehničnim zahtevam skladbe, lahko da jo podcenjujejo in se zanjo zato dovolj ne potrudijo, tudi v dirigentu utegne biti krivda in še zlasti v njem. Še marsikaj lahko vpliva na kvaliteto izvedbe, naglica v pripravljanju, akustika prostora in podobno. Stvar kritike pa seveda ni le tehnična stran izvedbe, ampak še posebno interpretacija. Po tej strani naj bi prikazala eventualni dirigentov izvirni prijem in primerjala njegovo interpretacijo z interpretacijo istega dela v zasnovi drugih dirigentov, vpraša pa naj se tudi, koliko se je aktualna inter-

pretacija približala skladateljevi zamisli in stilnim značilnostim določene kompozicije. Vsi ti vidiki bi morali biti upoštevani, ko presoja kritik izvedbo še s svojimi očmi, če ima o njej svoje mnenje. Vprašanje je le, koliko jih more ta ali oni poročevalec konkretizirati.

2. Petrassi ima kar prav. Kritiki, tudi naši, se neznansko radi izgublajo v opisovanju tehničnih podrobnosti. Te pa so zanimive le, če gre za nove tehnike in še v takih primerih bi bilo dobro imeti občutek za mero, da se ne pozabi na umetniško bistvo kompozicije, ki je v prvi vrsti odvisno od talenta. V tej smeri pa je presojanje bolj zapleteno. Za realizacijo ne zahteva samo veliko znanja, ampak tudi sposobnost za poglobitev v osebnost ustvarjalca in mnogo, mnogo objektivnosti.

3. Če je razloček med časopisno in revialno kritiko? V načelu ne bi smel biti, tudi v praksi ne, pa je vendar in še kako. Tudi zato, ker se v revialnem tisku problemi lahko širše obravnavajo in še zato, ker je za poročila v časnikih treba hiteti, v revijah pa ne. To in ono lahko vpliva na koncept kritike, ki je zato tu in tam večkrat nujno drugačen. V glavnem pa je vendar odvisen od človeka, ki to opravlja in lahko tako v časopisni kot revialni kritiki kljub omenjenim faktorjem seže v bistvo stvari. Še to bi hotel povedati, da sodbe niso kritikova privatna zadeva. Posreduje jih javnosti, ta pa iz njih ustvarja svojo predstavo o delu nekega avtorja. Prav to nalaga kritiku poudarjen čut za odgovornost, čim večjo objektivnost in čim izdatnejše eliminiranje subjektivnosti. Kar se tiče vprašanja o razvitosti naše glasbene kritike, mislim, da je ta v revialnem tisku na splošno močnejša kot v časopisnem. Škoda, da nimamo glasbene revije, ki bi lahko kritiko razvijala načrtneje in zajela vse, kar je vrednega v slovenski produkciji in reprodukciji ter pri nas izvedeni tuji produkciji. Skratka: koristno bi bilo, če bi se v poročanju o kompozicijah in njih izvedbah čimbolj in čimprej približali ravni, ki so jo v tej dejavnosti marsikje zunaj naših meja že dosegli. Morda mi bo kdo očital, da ne gre, da bi si za zgled jemali mednarodne kriterije. Zakaj ne? Lokalni kriteriji so le potuha za provincializem, ne pa spodbuda za napredovanje. Na srečo so tudi pri nas tendence za širši koncept glasbene kritike.

4. Med obema vojnama je bilo glasbeno življenje pri nas kar živahno in predvsem zavzeto. Kljub manj ugodnim razmeram smo poslušali novitete, ki jih v taki meri zdaj pogrešamo. V dvajsetih in tridesetih letih so jih kritiki predstavljali javnosti razmeroma strpno in so s tem pozitivno vplivali na odnos glasbenega občinstva do novega. Seveda ne vsi, vendar večina. Strokovno in po razgledanosti so tedanji poročevalci na splošno ustrezali obojemu. Naj spomnim samo na nekatera imena, kot so Kogoj, Osterc, Vurnik, Adamič, pa ob njih še druga. Povojna imena poznamo, tudi med njimi so nekatera po pomenu enaka ali podobna predvojnim. Prepričljivost pa je toliko večja kolikor razvidnejša je v kritiki objektivnost, ki je strokovnost in razgledanost sami na sebi še nujno ne zagotavljata. Zato so razni primeri in dokazi tudi v naši sodobni glasbeni kritiki. Če ni v njej tiste živahnosti kot v predvojni, ko se je v nekaterih kritikah in reakcijah nanje kar iskriilo, mislim, da za to ni treba iskati vzroka toliko v raznolikosti orientacij, ki so tudi danes številne, ampak v splošnem povojnem vzdušju. To svojčas preveliki odkritosti ni bilo kdove kaj naklonjeno in je lahko kritiku prineslo nevšečnosti. Po tej strani se je v zadnjih letih sicer marsikaj spremenilo, nekaj tega od prej pa je le še ostalo.



LOJZE LEBIČ, skladatelj in dirigent

1. Glasba je akustični pojav — skladba selekcija akustičnih pojavov. Vse, kar se postavlja med njo in to njeno bistvo, ima lahko dober ali slab namen — spreminjati je ne more. Ustvarjavec namen je »razodeti« se brez posrednika. Kritičnik, ki stopi med oba (ustvarjavca in poslušavca), je soustvarjalec, če zasluži razmerje med glasbeno stvarnostjo (tudi družbenozgodovinsko situacijo) in ustvarjavčev zavestjo, če z domišljijo, življenjskimi in umetniškimi izkušnjami, razumnostjo in predvsem trdnostjo stališč interpretira prvotni ustvarjavec namen. Trdnost stališč odpira vse možnosti, ki so v vašem vprašanju. Kritičnik pa, ki ga obvlada želja po nezmotljivosti, ne more oblikovati novih ciljev ne zaslužitvi smeri bodočega spreminjanja glasbene snovi, ni sredi glasbenih dogodkov, ni vest tistih, ki ne mislijo sami. Predvsem ni vodja javne diskusije, kar je v demokratičnih oblikah življenja njegova prava dolžnost.

2. Ustvarjavec zavestno ne ločuje vsebine od oblike. Ustvarjalnotehničnemu bogastvu, ki so ga nakopili skladatelji 20. stoletja (in tej odkrivateljski strasti še ne vidimo konca), pa upravičeno velja *današnja* pozornost. (Sicer pa je navajanje tonaliteta, stavkov, tem in podobnega pri stari sonati tudi njena tehnična »strukturalna« plat, pa smo za tovrstno pomoč brez pomislekov hvaležni.) Petrassijev očitek slovenske glasbene kritike ne zadene. Ta se s tehničnimi, strukturalnimi in sociološkimi prvinami glasbe ne ukvarja. Sodobno znanje si pridobiva na Akademiji (dodekafonija, serialnost, ploskovna kompozicija, elektronska glasba še niso prestopile njenega praga), v naših knjižnicah (kako malo je v njih novejša strokovna literatura), pa na prireditvah, kot so Jugoslovanska glasbena tribuna v Opatiji, Zagrebški bienale, Musikprotokoll v Gradcu (navajam res lahko dosegljive) — teh pa slovenska glasbena kritika (razen kritikov RTV Ljubljana) ne spremlja. Slovenska glasbena kritika tudi ne upošteva, da ustvarja današnje slovensko glasbo več skladateljskih generacij s kaj različnimi umetnostnimi nazori. Ideje in merila klasicističnega lepoznanstva so ob tem še toliko bolj okorne in špekulativne.

Morda pa bodo prav dela, ki jih tudi sam danes še občutim kot pretrirano »tehnološka«, obnovila glasbeno umetnost.

3. Revialnega strokovnokritičnega razčlenjevanja današnjih slovenskih glasbenih pojavov skorajda ni (sem ne štejem nekaj imenitnih muzikološko-kritičnih študij naše glasbene preteklosti). Revialna kritika zahteva precej več znanja, odgovornosti, sistematičnosti, izvirnosti, ustvarjalnega napora kot vsakodnevno žurnalistično poročilo. To pa zagotavlja — v primeri z revialno kritiko — hitro in ceneno bulvarsko popularnost.

4. Med obema vojnama, lahko prištejem še 14 let »Novih akordov«, je bila slovenska glasbena kritika, časopisna in revialna, najnaprednejši del našega glasbenega življenja (G. Krek, Kogoj, S. Vurnik, Osterc in vrsta zmernejših). Po drugi svetovni vojni so nove pobude zatekle našo glasbeno kritiko nepripravljeno. Obstala je na mrtvem bregu, in to v času, ko daje naše glasbeno življenje in ustvarjanje izjemne možnosti kritične soigre.

Posebej mlajši slovenski glasbeni kritiki so se zrekli s konformizmom. Vse pomembne uspehe v povojnem slovenskem glasbenem življenju — renesansa Kogoja in Osterca, sprejemanje in vrednotenje sodobnih evropskih glasbenih smeri, zahteva po mednarodni primerjavi, odpravljanje provincialnosti — se uresničujejo mimo njih. In ko danes slovenska glasba ustvarja že pristna in močna sodobna dela — Ramovš, Globokar, skladatelji okoli bivše »Pro musica viva« in drugi — je mogoče večino slovenske povojne glasbene kritike oceniti tudi iz te razdalje.

Je to kriza osebnosti današnje slovenske kulture? Vsaj na glasbenem področju sega tudi v uredništva kulturnih rubrik naših časnikov. Osrednji slovenski časopis Delo bi po številnih menjavah glasbenokritičnih sodelavcev že lahko ocenil svojo glasbeno kulturno politiko. Ljubljanski dnevnik se je dolgoletnemu in pronicljivemu glasbenemu kritiku, redkemu, ki je izpolnjeval tudi moralne pogoje tega poklica (ni bil skladatelj ne izvajavec), iz nepojasnjenih razlogov odpovedal. Naši razgledi, ki znajo biti sicer živ kulturni obveščevalec, se zadovoljujejo s komaj opaznimi marginalijami o glasbenih dogodkih in tako naprej.

Današnja slovenska glasbena kritika je dogmatska in ozko subjektivna. V današnjem svetu anahronistična. Samo pogloblja — pa je njena sodba pozitivna ali negativna — že tako velik prepad med ustvarjavcem in poslušavcem. Dokaz, da je taka nekoristna: nihče z njo ne polemizira, nihče se ji ne upira.



MARIJAN LIPOVŠEK, skladatelj, pianist
in glasbeni publicist

Anketa o glasbeni kritiki je ali bi vsaj lahko bila senzacionalen dogodek v našem kulturnem življenju, če bi se družba za kaj takega res zanimala. Toda naša družba se zanima samo ali pretežno za senzacijo dramskega vprašanja, direkcije Slov. filharmonije in za boje med mnenji ob Prešernovih slikah. Kratko in malo, zanima se za senzacije. Druga vprašanja, ki segajo v bistvo naših, včasih prav strašnih razmer v kulturi, pa pušča ob strani. Taka vprašanja so važna in boleča samo za prav ozek krog prizadetih. Ko sem se odločil, da se bom udeležil vaše ankete, tega nisem storil zaradi želje, da bi kaj popravil. To se mi vidi nemogoče. Tudi se ne mislim prerekati ali pa, še manj, uporabiti prilžnost in se kritikom nekako maščevati in jim vendar enkrat »povedati svoje«. To bi bilo preveč malenkostno in ankete nevredno. Kritiki je sicer zares danes pri nas v tistem skoraj absolutno zaščitnem položaju, kakor ga npr. lepo slika Trollope v svojih Barchestrskih zvonovih o pridigarju: nihče mu nič ne more, pove, kar se mu zdi, poslušalci morajo lepo molčati. So namreč na takem posvečenem kraju, da bi bil prevelik prestopki proti spodobnosti in vsem veljavnim pravilom, če bi kdo kaj ugovarjal. Kratko — ni mogoče. Tak položaj je ustvarila naša družba. Ne morem reči, kako.

Morda po domišljavosti urednikov, morda po zavesti absolutne premoči časopisja — saj to tako počne, kar se mu zljubi, če pomislimo na grozotno plažo, ki jo podpira in daje na svetlo. Morda je — nekoliko etično boljši — vzrok temu stiska s prostorom, saj je toliko novega v politiki, v športu, v dnevnih škandalčkih, obvestilih o vsem mogočem in nemogočem. Tak položaj je treba torej upoštevati in odgovor na anketo ne bi mogel zajeti vsega, česar se človek zave ob branju kakšnega kritičnega poročila.

Poleg tega: spoštujem mnenje. Tega vam ne napišem tjavdan. Spoštujem mnenje, ne, ker je napisano, temveč, ker je mnenje nekega človeka, ki ima morda prav, nemara pa je v zmoti. Toda to mnenje še ni kritika. Mislim, da sem tu pri bistvu vprašanja. Osebni vtis lahko soodloča pri presoji. Za oceno umetniške stvaritve pa ne zadostuje ter je lahko celo zelo škodljiv, če ga premalo nadzoruje etičen čut, ki ga mora kritik imeti, sicer ni primeren za tako delo.

Toda če zahtevamo od kritike, da je, kot pravimo, konstruktivna, je treba tudi v kritiki kritike imeti isto stališče: resnica je, da se je kvaliteta kritike po strokovnem izražanju in znanju v zadnjih, recimo petih letih, izboljšala in etični odnos do ocenjevanega gradiva umiril. To ne velja za vsako oceno ne za vsakega podpisanega kritika, toda sprememba na bolje obstaja in smo tega samo veseli, čeprav so naši splošni vzori dobre kritike morda še višji, kakor pa so vzori glasbenih izvedb in skladb za kritika. Narava kritike same je namreč tako kočljiva.

O strokovnosti se ne bi rad pogovarjal. Da bi moral kritik biti zrela, izkušena osebnost, zmožna idejnega vodstva na svojem področju, je precej gotovo. Ker je njegovo delo tako kočljivo, bi bilo seveda najbolj naravno, če bi ga bilo mogoče šolati. S prakso seveda. Ne poznam ne tehničnega delavca v odgovornih poklicih, npr. inženirja, ki bi ga tovarna prej ne postavila na mesto, kjer se lahko uvede v delo in odgovornost, ne kateregakoli umetnika, ki bi mogel kar v sredo svojega odgovornega poklica, z izjemo kakšnega genija seveda. Takih pa ni med nami. Toda za kritika to najbrž ni potrebno. Vsaj po mnenju uredništev ne. Da jih je nekoliko k temu primorala stiska, je res. Saj ni bilo dovolj strokovnjakov, starejši pa so večinoma to delo opuščali. Toda če je bilo tako, potem je prva dolžnost uredništev, da pokažejo toliko takta, da skušajo te mlade ljudi voditi: jim dati napotke za slog pisanja, za način izražanja, za vcepljanje temeljnega spoštovanja do dela, ki so ga ocenjevalci opravili. Poleg tega bi bilo pač prvo, kar bi moral vodilni urednik storiti, da se v naši vendarle precej majhni družbi, kjer se med seboj poznamo, pozanima pri drugih strokovnjakih, kaj mislijo o kritikovem delu. Ali ima v splošnem pravo presojo, ali je dovolj pravičen, ali je strokovno dovolj razgledan. Voditi bi morali začetnika, ki sicer po svoje soli pamet tistim, ki poznajo stvar bolje od njega, pa seveda vsem, ki se za umetnost zanimajo in želijo slišati pomembno mnenje.

Mene pri branju kritik manj prizadene strokovna nerodnost, neobgljenost in celo slabo, nekoliko zmedeno izražanje, kakor pa drznost soditi o svojih bližnjih poklicnih tovariših na področju, ki ga ti zagotovo bolj obvladajo. In manj nezadostna strokovnost kakor kakšna osebna packarija s tem, da je kritika ali naročena ali klikarska ali naščuvana. Žal se tudi dogaja.

Če primerjam kritiko med obema vojnama, mi je stvar popolnoma jasna: tedaj so kritiko pisali Škerjanc, Osterc, Adamič in nekaj let tudi Kogoj kot glavni kritiki, glavne osebnosti. Poznali smo njihovo delo, njihove nazore, utemeljene z ustvarjanjem. Ne mislim, da bi moral biti kritik ustvarjalec. Moral pa bi imeti zadosten opus svojega strokovnega dela in delovanja, da bi ga upravičeval za tako dejavnost. Ni treba posebej povedati, da se današnji kritiki — ob morebitni večji razgledanosti po nekaterih straneh, saj čas tudi veliko več zahteva — ob omenjenih treh ne morejo meriti. Spet smo pri zreli, izkušeni osebnosti. In še ta bo marsikdaj povedala mnenje, ki ne drži. Da pa človek nikoli ni prost prav zelo osebnih pogledov in mnenj, nam je vsem starejšim dobro v spominu prav iz delovanja omenjenih treh predvojnih kritikov.

Namesto učenega in kdaj pa kdaj komaj razumljivega razlaganja dela in njegovih psiholoških, estetičnih in drugih izvirov bi bilo nemara bolje, če bi kritiki pregledali porazno stanje v reproduktivni umetnosti glede na večne ovire pri organizaciji koncertov; prav takó stanje v neurejeni ljudski prosveti, na katero smo opirali pred leti toliko svojega upanja; na nevzdržno, neosveščeno stanje v glasbeni vzgoji, ki je temelj za vsako rast. Potrebovali bi objektivno sliko dela glasbenih zavodov, problema glasbenih šol, vzporednega študija in analize učnih načrtov. Popolnoma neobdelano je področje slovenskega glasbenega ustvarjanja z analizami del še od Osterca naprej, namreč s takimi, ki bi mogle dela poslušalcem približati. In še marsikaj drugega.

Zavedam se, kakšne naloge so to. Nesmiselno bi bilo valiti za stanje, kakršno je, krivdo le na kritike. Namreč za stanje premajhnega resnega obveščanja o tem, kar omenjam. Za opazujočega človeka pa je povsem jasno, da bi se dalo z vztrajnim, nepristranskim poročanjem marsikaj pojasniti in odpirati vprašanja, ki terjajo odgovorov in dejavnosti.



PAVLE MERKŮ, skladatelj in glasbeni publicist

Glasbeni kritik zavzame stališče pred glasbeno prireditvijo (skladba, izvedba, izbor skladb za program, ustreznost sedeža in kulturnega okvira, v katerih se konkretizira glasbena prireditev) in to stališče izraža pred javnostjo.

Vsak kritik ima neomejeno pravico povedati svoje mnenje. Seveda: *quot capita, tot sententiae*. Zato lahko soočimo ob isti glasbeni manifestaciji

kritike, ki so si delno ali povsem vsaksebi. Tudi namen, metoda, okvir kritike so si lahko zelo različni. Kritika je lahko ocena ali presojanje, iskanje vzrokov ali utemeljitev, vse, kar navaja prvo vprašanje; kritika je lahko celo dobra in osebna kronika dogodkov, je lahko estetska analiza, je lahko čista beletristika, je bleščeč paradoks, je lahko karkoli, le da je osebna, subjektivna torej in ne objektivna (sploh je izraz »objektivna kritika«, *contradictio in terminis*). Če kdo zahteva »objektivno kritiko«, ali ne

ve, kaj hoče ali je zanj izraz »objektivna« sinonim za »meni naklonjena«. Kritik se sicer opira na ideologijo, na šolo, na estetski credo (to je »objektivna« podlaga kritike), nimam pa nič proti kritikom, ki se opirajo zgolj na svoj muzikalni nagon. Biti v skladu s to ideologijo, s to šolo, s tem credom ne sme dušiti osebnosti. Človek, ki mehanično prenaša pravila, šolska ali estetska, na predmet svoje kritike, je »objektivni kritik« oziroma nekritik.

Prav zato, ker je kritika tako subjektivna, mora tisti, ki jo bere ali posluša, skušati kritiko razumeti, interpretirati. Osebo začnem brati vsako kritiko pri podpisu: ta mi daje ključ, po katerem lahko kritiko razumem. Nepodpisana kritika je kot niz not na črtovju, pred katerim ne stoji noben ključ. In ima pred mano moralno težo anonimnega pisma.

Toda: so »kritiki«, ki vseprek hvalijo. Nekateri jih imajo za »dobre kritike«. Večkrat so to skladatelji, ki se nočejo nikomur zameriti. Non si sa mai.

So »kritiki«, ki pišejo o koncertih, ki jih prireja glasbena ustanova, s katero imajo delovno razmerje (umetniški svetniki, člani tega ali onega odbora, voditelji tiskovnega urada ipd.). Poleg takih primerov, ki so kar pogostni, bi lahko citiral še druge, ki zadevajo poštenost človeka-kritika. Saj najde človeška iznajdljivost vedno nove poti, da obide vest.

Pred takimi kritiki nas lahko obvarujejo le tisti, ki razpolagajo z mass-media: odgovorni za časopise, revije, radiotelevizijske postaje in druga obveščevalna sredstva. Ti so pred javnostjo odgovorni za ljudi, ki jim zaupajo glasbeno kritiko.

Slovenska glasbena kritika: tu je že treba citirati one davne znane razmere na Danskem! Na tem mestu bi rad zastavil vprašanje odgovornemu za ljubljansko Delo: zakaj je nekaj let dopuščal, da je pisal kritike koncertov Slovenske filharmonije Lucijan Marija Škerjanc, član umetniškega sveta pri Slovenski filharmoniji?

Bedno stanje slovenske glasbene kritike se pokaže tudi v preskromnem zanimanju za slovensko glasbo sploh. Beri večino slovenskih časopisov in revij, pa se boš prepričal, da je zadnji slovenski skladatelj umrl pred kakimi desetimi leti. Atrofična in nepoštena kritika v kakem dnevniku nas ne rešuje pred tem vtisom. Pa tudi ne novica, da je kak narodni (sic!) ansambel zaslužil milijone v kaki bavarski pivnici. Ta pomanjkljivost je prava kulturna krivica in sramota in te plačuje vedno celo občestvo, historia docet!

Komaj tedaj, ko bo slovenski tisk odpravil te pomanjkljivosti, bo moč spregovoriti o zanimivih vprašanjih, ki jih uredništvo postavlja pred nas.

Na prvo in drugo vprašanje (strinjam se s Petrassijem!) sem tako nekako odgovoril. Na tretje: vsak časopis, revija, vsako od mass-media bi si moral izbrati primerne kritike, ki bo znal tudi ustrezati pričakovanjem, zahtevam in potrebam bralcev ali poslušavcev. Revijalna kritika bi morala biti v glavnem na esejistični ravni, dnevniška pa na ravni dobre, poštene, strokovno podkovanе kronike, ki naj le vsebuje ocenjevalne in analitične prvine, ki pa naj se varuje pred vsakim mesijanstvom in demagogijo. O vzrokih, za katere vprašujete, si nisem na jasnem. Na četrto vprašanje mi ni lahko odgovoriti: poznam le del Kogojevih in Vurnikovih kritik, ob katerih sem se veliko naučil. Drugega ne poznam, ne razmer ne kritikov.

SKLEPNA BESEDA UREDNIŠTVA

Najočitnejši izid ankete — žal najmanj spodbuden, najmanj naklonjen javnemu, odkritemu spopadu mnenj — je število sodelujočih: od 17 povabljenih se jih je odzvalo samo 6, komaj tretjina. Taka bera pač ne more preklicati, kaj šele postaviti na laž dobro znane navade, da so odklonilne, omalovažujoče in še drugačne sodbe o glasbeni kritiki doma le med kavarniškimi omizji in podobnimi družbami. Upajmo, da smo v zmoti — ali vsaj, da se bodo spričo skromnega uspeha naše ankete vremena Kranjcem nekoč zjasnila.

Pahljača odgovorov, ki jih je izzvalo prvo vprašanje, se dopolnjuje v dovolj skladen in izčrpen oris območja, razsežnosti, dolžnosti in pomena glasbene kritike (še posebej naše) pa seveda odgovornosti in zahtev, ki bi se jih moral zavedati in jih izpolnjevati kritik. Hkrati večina sodelujočih opredeljuje tudi razliko med časopisnim in revialnim ocenjevanjem glasbenih dogodkov: prvo naj bi bilo kritično poročilo, drugo esejistično poglobljena analiza. V načelu naj bi med njima ne bilo razlik, kar zadeva strokovno podkovanost in poštenje; kljub temu razlike so: zunanje (časopisna kritika ima na voljo manj prostora kot revialna, jamči ceneno popularnost, vezana je na takojšnje odzivanje) in vsebinske. Tu se mnenja prvič razhajajo, od prepričanja, da je naša revialna kritika močnejša od časopisne — prek spoznanja, da je preveč priložnostna in zato ne more »dajati tona« glasbenemu življenju — do trditve, da je skoraj nimamo.

Pogledi na časopisno ocenjevanje zadnjih let si manj nasprotujejo, veliko bolj neposredni so in ostrejši, odmerjeno jim je več prostora. Ta kritika je »dogmatska in ozko subjektivna«, anahronistična, nekoristna, klikarska in hujskaška, provincialna, ustvarja »smrdeče javno mnenje«, je v »bednem stanju« ali pa je »v pravem pomenu besede pri nas (sploh) ni«. Krivi niso samo tisti, ki pišejo ocene, ampak vsaj toliko uredništva naših časnikov, ker so javnosti odgovorna za svoje sodelavce — torej bi se morala pozanimati za njihovo vrednost in moralno upravičenost do kritiziranja; v dveh odgovorih je ob tem naravnost omenjeno Delo.

V primeri s slovensko glasbeno kritiko med obema vojnama, ki je bila živahna, razgledana, strokovna, celo »najnaprednejši del našega glasbenega življenja«, je današnje pisanje korak nazaj. Zgledov, ki so nam jih zapustili Kogoj, Vurnik in Osterc (ta tri imena se največkrat ponavljajo) po mnenju večine nismo dosegli — prav ti možje pa so pokazali pravo pot.