

učevanje družbenih pojavov in procesov. Brez empiričnega proučevanja pa je marksistična sociologija osiromašena in obsojena na bolj ali manj duhovito ponavljanje in razlago kategorij zgodovinskega materializma.

Zaradi take razdelitve snovi se je moral Goričar odločiti, da imenuje svoje delo »Sociologija« in ne »Uvod v družbene vede« ali »Uvod v zgodovinski materializem«, čeprav se pridružuje tistim teoretikom, ki zgodovinski materializem opredeljujejo kot splošno vedo o družbi in njenem razvoju. Toda marksistična sociologija ni samo zgodovinski materializem in naziv »sociologija« še zdaleč ne pomeni podcenjevanja zgodovinskega materializma in približevanja meščanski sociologiji. V Goričarjevi »Sociologiji« (in napredni sociologiji sploh) je zgodovinski materializem samo en, čeprav najobširnejši del celotne družbene znanosti. Poleg Marksovega zgodovinskega materializma je razvoj družbenih znanosti v zadnjih sto letih prinesel marsikatera nova dognanja, ki spadajo v splošno marksistično sociologijo (sem spada n. pr. tudi vprašanje metodologije). Zato sociologija, če je res marksistična, ni nič manj marksistična kot marksistična historiografija, biologija, lingvistika ali katerakoli druga znanstvena veja. Bistvena je orientacija, vsebina in metoda, ne pa naziv.

Ta zapisek nima namena podrobno in zlasti ne strokovno ocenjevati Goričarjevih knjig, saj je to stvar strokovne kritike. »Oris zgodovine političnih teorij« in »Sociologija« sta kot poizkusa marksističnih učbenikov uspela. Ne dvomim, da bo avtor pri kasnejših izdajah upošteval vse koristne pripombe, ki jih bo dobil tako za dopolnitev prve kot druge knjige, saj je v njiu vkljub vsej vrednosti čutiti manjše pomanjkljivosti, ponekod rahlo mehanične prijeme in podobno.

Vlado Vodopivec

GLASBA

MONOGRAFIJA O ANTONU LAJOVCU

Lahko bi začel takole: kako je spričo revnosti naše monografske literature vsaka taka publikacija dobrodošla, tudi če ne ustreza vsem zahtevam prave monografije; kako je spodobno in lepo, da se je Slovenska akademija znanosti in umetnosti na ta način oddolžila edinemu predstavniku moderne v naši glasbeni umetnosti; ... in še bi lahko dodal nekaj takih misli. Toda to bi bila le retorika, prazna retorika, ki ne bi utegnila nikoli spremeniti dejstev: kvečjemu bi zanje našla vljudnejše ime.

V resnici leži pred mano knjiga, za katero mi je popolnoma neumljivo, kako je mogla Slovenska akademija znanosti in umetnosti, ta najvišja slovenska kulturna ustanova, prevzeti nase odgovornost in jo izdati pod svojim imenom. Zakaj od knjige, ki izide med *Deli SAZU* — Razred za umetnosti — pričakujemo, da bo jasna in točna, da bo ustrezala znanstvenim vodilom in metodam, da bo razpravljala o umetniških vprašanjih in dejstvih dognano in resno in da bo brez naivnosti in nebogljenosti. In, konec koncev, lahko tudi pričakujemo, da bo pisana v korektni slovenščini.

* Lucijan Marija Škerjanc: Anton Lajovic, ob skladateljevi osemdesetletnici. (SAZU, Razred za umetnosti, Dela, Serija za glasbeno umetnost, 15; Ljubljana, 1958, str. 120.)

Koliko ustreza Škerjančeva knjiga tem zahtevam, naj presodi bralec sam. V svoji recenziji ga bom na strnjen, morda suhoparen način opozoril le na del njenih tehtnejših pomanjkljivosti.

*

Prvi del monografije: *Življenje*. Kje in kdaj se je Lajovic rodil, kje in kaj je študiral in pri kom, kako mu je potekalo življenje. Vse to na dveh tiskanih straneh. Nekako v neprizadetem slogu, kakršen bi ustrežal za geslo *Anton Lajovic* v kaki enciklopediji. Pogrešam študijo, pa čeprav še tako skromno, o rodu, kraju in okolju, morda še o družini, saj so ti podatki navadno pomembni in olajšujejo ali celo sploh omogočajo razumevanje ustvarjalca, njegove osebnosti, njegovega razvoja in dela.

*

Drugi del knjige: *Delo* (82 strani). Okvirni prikazi dobe, kroga Novih akordov ipd. so dobri, čeprav me moti čuden kriterij, kako jih je avtor razporedil. (Prikaz stanja v evropski glasbi ob začetku stoletja je boren in površen, saj prezre pomembne osebnosti, kakršen je bil na primer Ferruccio Busoni, ki je s svojimi skladbami in spisi znatno prispeval k oblikovanju fiziognomije tedanjega časa. Zato pa najde naš avtor dovolj prostora, da omenja med mojstri nemškega samospeva kar štirikrat Josepha Marxa!) Osnovni kriterij je sicer prikaz Lajovčevega dela po kronološkem redu objave ali nastanka: drugi je vsekakor primernejši za popolnejšo osvetlitev osebnosti in avtorjevega razvoja, toda Škerjanc ga večkrat pretrga, da vrsti Lajovčevega dela mestoma tudi po sestavu glasov ali glasbil, za katera so napisana. Analiza samih del je slaba. Že kriterij, po katerem je Škerjanc izbral za nadrobnejšo analizo le nekaj del, je povsem nerazumljiv. O *Sanjariji* za klavir, ki je po Škerjančevih besedah »povsem nenapadalna skladba« (sic!), »priložnostno uporabljivo delo« ipd., govori Škerjanc na osemnajstih straneh. Mnogo pomembnejšim delom posveča kak odstavek, druga odlična dela komaj omenja ali jih v analizi sploh prezre.

Metoda analize je nezadostna. To je mestoma pedantna razlaga harmonije in površna omemba ritmičnih značilnosti in orkestracijskih prijemov; laiku ne pove nič, glasbeniku pa nič več od tega, kar lahko sam ugotovi pri površnem branju skladb. Dobesedna razčlenitev harmonij v prvih osmih taktih *Sanjarije* (str. 25 in 26) je v monografiji nepotrebna in neprimerna. Takšna analiza celotne skladbe naj bi Škerjancu služila le kot študijsko gradivo in naj bi v knjigi citiral le zaključke svojih raziskovanj, kolikor z njimi lahko označi delo in avtorja, ali kvečjemu še izredne in za Lajovca značilne harmonijske prijeme. Sicer se sam avtor zaveda, da bo »ta nekoliko obsežna analiza ... morda videti malce prepodrobna in morda celo pedantna«, in meni, da je »dejansko ... le tako mogoče opredeliti kompozicijsko-tehnične prijeme, s katerimi operira že mladi Lajovic«. V opravičilo te trditve pa si še privošči dolg monolog o »muzikalni logiki«, ki je zagrenjen esejček v obrambo najbolj akademskega pojmovanja ustvarjalne obrti in nima kaj opraviti z monografijo o Antonu Lajovcu.

Neopravičene digresije so avtorju kar zelo všeč: čemu na primer v monografiji o slovenskem skladatelju pregled o razvoju nauka o kontrapunktu, ki mu Škerjanc posveča dve celi strani (od 39 do 41)? In to še celo, ko gre za skladatelja, ki mu je polifonski način komponiranja skoraj povsem tuj? »In

čemu spet briga za sveto pismo, ko se avtor zavzame za slovensko izdajo biblije britanske in inozemske svetopisemske družbe in ji da prednost pred katoliško (str. 77)?

Bolj kot nezanesljiva metoda pa me motijo bistvene glasbenozgodovinske in teoretične napake. »Lajovic je bil prvi naš skladatelj«, izjavlja Škerjanc, »ki je samostojno instrumentiral svoje skladbe« (str. 34). Smisel te izjave mi je nerazumljiv; ali hoče Škerjanc s tem reči, da so Janez Krstnik Novak, Davorin Jenko, Benjamin Ipavec, Anton Foerster, Fran Gerbič, Friderik (in ne Emanuel, kot berem na str. 120) Širca — Risto Savin in kolikor jih je še bilo, ki so pred Lajovcem instrumentirali svoja dela, delali to nesamostojno? In kaj naj to pomeni?

Celotonsko lestvico imenuje Škerjanc od str. 58 naprej *pentatoniko*. Ta napaka bi bila usodna za dijaka prvega letnika glasbene teorije. Očitno ni niti misliti na lapsus, tolikokrat se ta napaka ponavlja.

O metriki (str. 63 in sl.) ima Škerjanc kaj preproste in nejasne pojme, ki izvirajo izključno iz nemške teoretične ropotarnice prejšnjega stoletja; ko hoče priti do zaključkov, so zato izjave nujno apodiktične. (Na str. 64 in 65 istoveti Lajovcu drage ritmične obrazce s »tipičnostjo sosledja naglasov našega jezika«; ... »tudi prejšnji skladatelji naših samospevov so dajali prednost tej ritmiki, ki oddaljeno spominja na plesno karakteristiko poljske mazurke.«)

Namesto jasnosti v izvajanjih, neoporečnih znanstvenoteoretskih osnov, zanesljivega raziskovanja srečujemo zato pogostoma toliko učena kot nepotrebna pojasnila (»... spremljana monodija, ki je ne gre zamenjavati s homofonijo« — 68), igračkanje z besedami, ki hoče biti duhovito (»tako pogledano, sta si melodija in harmonija nekako v kontrapunktičnem odnosu, ker se smiselno dopolnjujeta.« — 68), dovtipne hiperbole (»Dvignil je našo pesem na mednarodno raven, katero je mestoma celo presegel.« — 72), preproste poenostavitve (»ravnotežje zaradi enake dolžine sestavnih delov« — 83; gl. tudi str. 60, vrste 10—16) in cenena posploševanja: to predvsem, ko ocenjuje Lajovčeva dela posebej ali njihove značilnosti v celoti.

Neredko srečujemo vprašanja, o katerih naj bi izvedeli v monografiji kaj več mimo gole omembe. Tako omenja Škerjanc na nekaterih mestih Lajovčeve eseje in članke, toda o njih ne izvemo prav nič; prikaz njihove problematike bi gotovo prispeval k boljšemu poznavanju Lajovca kot človeka in umetnika.

V ocenjevanju Lajovčeve osebnosti in dela kakor tudi v izjavah o splošnih glasbenoestetskih vprašanjih pogrešam nadalje tisto prožnost, pronicavost in osebno prizadetost, ki bi morala biti glavna odlika pisca monografije. Te značilnosti nadomestuje pri Škerjancu suhoparno, okorelo akademistično naziranje, ki postavlja shemo, formulo, slovnično pravilo pred življenje, pred povednost in doživetost umetnine; namesto kritične občutljivosti srečujem pri njem merjenje po oblikovni, zgolj zunanji neoporečnosti. Zato je razumljivo, da hvali Škerjanc predvsem oblikovno dognano nemškega *Lied*, medtem ko ne prikriva, da je vse drugače naklonjen ruskemu *románsu* (str. 51—53). Zato tudi vidi bistveno Lajovčevo značilnost v tem, da ne piše več po dva glasova na eni vrsti, temveč vsakega na svoji (str. 41—42).

Vendar nam Škerjanc pokaže, da zna v svojih analizah obravnavati vprašanja tudi smiselno in globoko. Takšna je oznaka *Adagia* (str. 32 in 33, črki c in d); takšen je tudi odstavek na str. 44, v katerem zadene bistvene značilnosti Lajovčeve glasbe in dobro označuje njeno mesto v naši tedanji družbi.

Tretji del knjige — *Spisek skladb* — je nedvomno najboljši in bo koristil vsakomur, ki bo hotel raziskovati Lajovca, tako tudi *Imenik pesnikov in prevajalcev pesnitev Lajovčevih skladb* in *Začetni verzi pesnitev*. (Knjiga je opremljena še s *Posnetkom* v francoščini in z *Imenikom o knjigi omenjenih glasbenikov*.) Mimogrede sem našel protislovje: na str. 48 je označen kot prevajalec tretje pesmi na besedilo Koljčova Cvetko Golar, na str. 98 (št. 49) je kot prevajalec iste pesmi omenjen O. Župančič.

Preostane še beseda o jeziku, a ta bi morala biti pregrenka. Zato naj sledi kar gol seznam. Sam je dovolj nazoren.

Pravopisne napake: *orglje* (str. 16), *undecimakkord* (24), *triptik* (to je potni list za avtomobil — namesto triptiha, to je trodelna skladba; 37), *plagalna* (*kadenca*; 42), *Korzakov* (nam. Korsakov; 51), *akompanjirana* (*monodija*; 53), *drobnjičav* (68), *predno* (73), *Domjanović* (nam. Domjanić; 73), *neizpolnjiva* (74). Nedovoljene besede: *itak* (25, 63, 70, 71), *dočim* (28, 42, 57, 61), *dosloven* (52, 63, 89). Germanizmi: »*Gartenlaube*«-slog (20), *b-misel*, *B-odstavek*, *solo-violina* ipd. Romanizmi: *dominanta* od *subdominante* (25), *on* (46). Oblikoslovne napake: *rukovetov* (42), edninski rodilnik *ronda* (83), *med dvemi gledanji* (89), *v razlikih* (66). Napake v sintaksi in napačne zveze: *sam zapade nostalgичnemu razpoloženju* (38), *izvedba je bil dogodek* (77), *ki se ne vidi utemeljen* (79), *smatrati kot* (80), *prvih sedem taktov je navezано* (85), *otopeti* v prehodnem pomenu (89), *ki je vplivan od številnih smeri* (91). Napačno rabljene besede in spački: *igriv* v pomenu: ki se more igrati, izvedljiv (31), *nekega* namesto *kakega* (36), *neke* — odveč (36), *zbiralnik* v nejasnem pomenu (38), *emocionalno gibanje* (41), *s sosednimi kulturnimi pridobitvami*, to so kulturne pridobitve sosednih narodov (54), *oživotvorjenje* namesto *oživitev* (57), *osupljenje* namesto *osuplost* (73), *prehod* — mišljena je skladba, ki je nastala sredi dolgega premolka — *je bil priobčen leta 1910* (73), *ta postavitev karakteristike se je Lajovcu utrdila* (81), *razume se skoraj samo po sebi, da je A' h koncu spremenjenega ponovitev odstavka A* (83), *ko je globlje prisluhnil intonaciji naše govorce, kateremu je vedno močnejše skušal prilagoditi svojo uglasbitev* (73), *morda nastanek obeh primerjanih samospevov ni isti, gotovo pa med njima ni velika časovna razdalja* (46).

Pavle Merku

GLEDALIŠČE

MATEJ BOR, ZVEZDE SO VEČNE

V tej svoji novi igri iz narodnoosvobodilne vojne*, prva so Raztrganci, je Matej Bor postavil v idejno središče notranjega dejanja problem, ki je problem vsake ideološke vojne in vsake revolucije — vprašanje, kako naj se v taki historični situaciji, kjer gre za napredne družbene ideale, zadrži izobraženec, razumsko zavesten človek, ki se sicer ne ukvarja s politiko, ki pa živi z ljudstvom, iz katerega je izšel. Mimo tega psihološko izredno zanimivega in tudi dramatično zelo uporabnega problema je doslej molče šla skoraj vsa naša partizanska proza in brez izjeme vsa naša partizanska dramatika,

* Drama v štirih dejanjih. Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija: Slavko Jan; scena: Vladimir Rijavec.