

GLASBA

OPERNA PANORAMA

Spored pretekle operne sezone se razgrinja pred nami kakor panorama. V ozadju stoje kakor nepogrešljiva osnova standardna dela. Pred njimi se pojavljajo obnovljena dela, na pol premiere, že dalj časa ne izvajana pa sedaj na novo naštudirana. In končno prave novitete, tiste, po katerih navadno presojava usmerjenost umetniškega vodstva in zmogljivost ansambla. Vendar — vse tri vrste opernih predstav govore, vsaka po svoje, za usmerjenost in kvaliteto. Res so standardna dela večinoma ista, toda to je zahteva in želja občinstva. Sčasoma, z leti se pa vendarle oblikuje nova ali vsaj bolj tipična fiziognomija našega teatra, ko opuščamo nekatera standardna dela in uvrščamo nova. To so potem značilne črte določene usmerjenosti in določenega hotenja. Predvsem zato, ker nekatera dela pač res ostajajo na repertoarju leta in leta, zato pa druga, sicer prav tako standardna, bolj določno kažejo, kaj vodstvo hoče. Zakaj standardna dela, ki se uvrščajo iz prejšnjih sezon, niso samo znana, vsesplošno priljubljena dela; so sicer predvsem tista dela, ki so uspela, nikakor pa niso to samo operni »šlagerji«. Zdi se mi, da ravno vrsta standardnih del naše opere precej jasno kaže na določena stremljenja umetniškega vodstva, ki ima višje cilje kakor zgolj napolnjevati hišo in zadovoljevati povprečne poslušalčeve želje.

Toda »povprečne želje« naj ne bodo očitek. Saj vsi dobro vemo, da brez Verdija in Puccinija ne gre. Ravno tam se pokaže, če je roka, ki vodi, na mestu: ustvariti v teh predstavah, ki so tako nevarno pogostne na odru, tisto interpretacijo, ki daje ansamblu pečat velike kvalitete.

Standardna dela so tekla takole: od italijanskih oper še vedno čudoviti in močni *Nabucco* znova privlači naše poslušalce. Njegova moč ni odjenjala in smiselna režija, ki odlično tolmači scensko funkcijo glasbe, je tu v zvezi z dobrimi pevci in pevskim ansamblu ustvarila eno od zelo redkih, pa za standardno opero kar se le da primernih predstav. In da nadaljujemo z Verdijem: njegova *Aida*, čeprav na našem odru malce pritlikava, še vedno očara poslušalca. Ostala dva Italijana, Rossini in Puccini, s *Seviljskim brivcem*, *Tosco* in *Bohème* se uvrščata med najbolj priljubljene operne skladatelje, vendar zna naše poslušalstvo dobro razlikovati med predstavami, ki teko čez oder nekoliko dolgočasno, po tisti čudni in komaj oprijemljivi zakonitosti operne interpretacije pa tudi po morda še manj jasni zakonitosti življenja v ansamblu, ki doživlja tako čudne vzpone in padce v svojem delovanju, — in pa med predstavami, ki res zaživijo pred nami na odru.

Tri večno lepa operna dela iz slovanske literature teko čez oder: *Prodana nevesta*, *Onjegin* in — glejte — novo delo, eno izmed »klasikov moderne«, Prokofjeva mična, zabavna in nadvse imenitna opera *Zaroka v samostanu*. Ravno tu bi se rad pomudil, da bi opozoril na to delce, ki je sicer po svetu dokaj redko izvajano, pa je tako vsestransko kvalitetno zaradi svojih živih prizorov, prijetne muzike, zabavnih zapletov. Res, to delo pač lahko ostane standardno in vendar ni niti poceni niti prav lahko muzikalno dojemljivo. Skratka, ima močan nov prizvok in vendar ga sprejemamo brez pridržka. Ravno to delo in ravno dela take vrste spreminjajo tisto stalno fiziognomijo programa in ji dajejo svojstven karakter.

Prav nič si ne pomišljam reči, da se nikoli zadosti ne naposlušam Gounodovega *Fausta*. Kaže, da je tako mnenje danes zastarelo, toda ali je v resnici kaj zastarelega, kar se opira na veliko melodično silo? Na tisti čar oblikovanja, ki je intuitivno v skladu z besedo in dejanjem na odru? Zato se mi zdi, da je treba *Fausta* vselej z veseljem pozdraviti na odru.

Od predstav iz prejšnje sezone je bil nekajkrat izvajan *Lohengrin*. Polemika okrog njega nam je še v spominu. Šlo je za Gostiča in za diletantsko oznako njegovih pevskih zmožnosti. Ni pretirano, če vsej predstavi Lohengrina z Gostičem vred priznamo lepo, visoko raven wagnerjanske interpretacije.

Od slovenskih del — *Ekvinokij* Marjana Kozine, eden od dosedaj najvažnejših mejnikov v našem opernem ustvarjanju. Interpretacija, ki postaja z mnogimi izvedbami vedno bolj uglajena in ki se vedno bolj približuje komponistovi zamisli, odkriva tudi poslušalcu bistvene vrednote dela, namreč veliko melodično moč, ki je glavni nosilec oblikovanja, inštrumentalnega pa tudi sceničnega.

Med novostmi smo srečali dva znanca iz italijanske operne literature, Bellinijevo *Normo* in Cimarosov *Tajni zakon*. Če bi morali izbirati med obema, bi se kaj težko odločili. Čeprav je namreč Bellinijeva *Norma* iz dobe bujnega razcveta cenene romantike, iz katere so ostala samo nekatera Rossinijeva in Donizettijeva dela, je vendarle v njej toliko čiste italijanske melodične lepote, da se ta lepi Narcis med operami prvih decenijev minulega stoletja ogleduje v potoku prozorno nežnih linij kristalne glasbe kot eden najlepših cvetov umetnosti Apeninskega polotoka. Ta otroško čisti in nežni, pa vendarle čudno strastni dih, ki veje iz te glasbe, je enkrat, nedosegljiv in niti eden izmed tekmecev tega posebneža, Bellinija, ga ni mogel ne posneti ne doseči. Celo veliki Rossini, ki vse drugače zagrabi življenje s svojo muziko, mu ne more blizu v oblikovanju kantilen in tiste posebne, presunljivo občutljive atmosfere.

Cimarosa je za komponistovo uho drugačen, morda bolj »klasičen«, pa večji, zrelejši, obsegajoč vse drugačen razpon izražanja. Kako je podoben velikemu Mozartu — in kako drugače barvan v svojih operah! Tako tudi v *Tajnem zakonu*, tej ljubki, prijazni, nezahtevni, pa tako čudovito komponirani operi.

In nato — »absolutna novost« — veliki Verdijev *Don Carlos* z glasbo tega čarovnika, ki se mu ne moremo ubraniti in ki nam zna celo stokrat prekletega španskega kralja Filipa z njegovo prečudovito arijo narediti simpatičnega. »*Ella giammai m'amò!*« Kako donijo te strašne besede v dvorano, in te kakor tudi vse druge, kakršnekoli, so vse enako prepričevalne, edino tako najbolj prav postavljene, scenično in muzikalno. Dobra predstava, dobra, poglobljena režija, ki se ni lovila za nobenimi efekti, temveč je iskala vsebino in način, kako bi bil ta tragični zaplet s to glasbo najbolje izražen. Mislim, da je režija to našla, prav našla.

Spričo Verdija je Massenet s svojim *Wertherjem* nekam reven. Seveda je to *pièce bien faite*, razburljivo čustven, zelo skladen z idejo v besedilu — toda tiste velike moči, ne, te ni v tej glasbi. A včasih jo poslušamo z užitkom, posebno ob naših dobrih pevskih interpretih.

In končno, končno pravljичna ruska opera *Zlati petelin*. Kadar pride kaj takega na oder, vedno rečemo: dolgo smo čakali na to. Pa pozabljamo, da je veliko oper, na katere dolgo čakamo, in da je treba za izvedbo ene same že kar dosti potrpljenja in neskončnih priprav. Zato pa je izbira tako kočljiva zadeva. Toda našega *Zlatega petelina* smo vsi veseli. Zaradi vsebine? Oh ne, pravljичnih

oper ni tako malo. Zaradi muzike. Je to velika muzika? Ne, ni. Je to dobra muzika? Vsekakor. Je to zanimiva muzika? Je, zelo, zaradi svojega močnega naslona na folkloro. Je to dobro postavljena muzika? Odlično postavljena. Ne bi mogla biti bolje. Ta inštrumentacija — seveda v organični zvezi z intervencijo je nedosegljivo dobra. V svojem slogu, seveda. Je čudovit mejnik v mojstrovanju orkestra, po šumnih romantikih prva naslonitev na solistično vlogo inštrumentov, pa seveda na najbolj domiselne kombinacije zvočnih grup. Vse to, v zvezi s pravzaprav preprosto, pa čisto invencijo, daje tisti veliki čar delom Korsakova.

Pa novosti s tem še ni konec. Slišali smo še Bizetove *Lovce biserov*. Georges Bizet, slavni skladatelj opere *Carmen*, je bil velik vsestranski glasbeni talent, odličen pianist, genialen inštrumentator. S *Carmen* je posegel med nesmrtnike, a z našo mnogo bolj skromno opero, ki ji sicer ne manjka nekaterih odlik, je komaj dobro začel svojo pot opernega skladatelja. Predstava je zanimiva zaradi štirih lepih glasov (sopran, tenor, bariton, bas), ki se v naši izvedbi sijajno ujemajo. Sicer pa nas je bilo malo težko prepričati o nujnosti, da je prišlo to delce v program.

Dva baleta zaključujeta serijo novosti: najprej trije baleti na glasbo Bacha, Schuberta in Stravinskega. Od teh je Stravinski konkretna zgodba — znana fabula o ognjeni ptici — medtem ko je Bach razumljivo komponiran po koreografski plati »absolutno«, namreč zgolj baletno, a Schubert že z majhnim pridanim programom. Tu bi se občutljiv poslušalec — ne glede na kvaliteto izvedbe — najbrž uprl: tolmačenje velike glasbe, kakršna nedvomno je Schubertova, naj bi bilo ustrezno polno tudi po koreografski strani. Vsak pridan program je cenen — tu nič ne pomaga. Schubertova glasba sega daleč daleč čez vse te nekoliko revne vsebinske prikaze. Posebno pa *Nedokončana* nikakor ni samo tolmačenje preproste želje po združitvi mladih ljudi, temveč sega v človeško tragiko in v usodno boleost, ki ji je seveda kaj težko najti v plesu primeren adekvat.

Na Osterčeve *Iluzije* se bodo morala ušesa slovenskih poslušalcev šele privaditi. Ta celovečerni balet, katerega nastajanja se dobro spominjam, saj sem Ostercu mnogokrat iz njegovega rokopisa na klavirju igral pravkar dokončane odstavke, je eno njegovih najbolj upornih del. Posvečen Sergeju Prokofjevu sega daleč čez vse, kar se je v tedaj, pa za nas morda še danes v »novem« smislu sploh napisalo. Nedvomno sega v tem tudi čez Kogoja. Toda Osterc je popolnoma drugačen in vsaka primerjava s Kogojem je popolnoma zgrešena. Kaže, da ljudje ne vedo, kaj poslušajo, še manj, kam naj uvrste, kako naj ocenijo ta težki, komaj dostopni material. Še teže se je dokopati do vsebine. Zakaj čisto določena vsebina, namreč skrajni duhovni stržen, neka notranja vsebinska srčika, tudi ta obstoji v Osterčevi glasbi, vsem intelektualnim prijemom in konstrukcijskim principom navkljub. Seveda ni romantična. Pač pa res ustrezajoča sodobnosti. Še danes. In to daje Osterčevi glasbi, vsaj relativno, tako vrednost. V absolutnem smislu se je težko spoprijemati z njegovimi deli. Njihova splošna osnova je odlična: nek kremenit, nezmotljiv čut za konstantno ritmično gibanje v glasbenem toku, svežina domislekov, ki so mnogokrat naivni, pa vselej postavljeni zanimivo, nenavadno, bizarno, eksponirani tako, da nas zaprepastijo. So pa tudi mesta, ki so izredno lirično zajeta, zlasti v počasnejših stavkih. *Religioso*, ki je bil po sklepu inštrumentatorja *Iluzij* (Osterc *Iluzij* ni do konca inštrumentiral) postavljen namesto enega izmed odstavkov (žal Gleda-

liški list o tem ne pove nič), se od drugega glasbenega toka precej loči, toda prav ta *Religioso* je za marsikaterega poslušalca kakor oddih s svojo prozorno diatoniko in resnobno lepo melodično-formalno linijo. Toda Osterčeve *Iluzije* niso delo brez miselne tematike, temveč prav nasprotno; iz njih zvenijo največja vprašanja umetnika, zastavljena v odnosu do sveta in vesoljstva, do boleče sodobnosti in nedoumljive prihodnosti.

Pozno v poletju je opera na ljubljanskih poletnih igrah izvedla Orffovo *Fremetenko*. O tej bom spregovoril, ko bo prišla v reden repertoar prihodnje sezone.

Marjan Lipovšek

ZAKLJUČEK LJUBLJANSKE KONCERTNE SEZONE

Letošnja koncertna žetev je bila nadvse bogata. Nudila je poslušalcem pisano izbiro del standardnega repertoarja, poleg tega pa vsaj delen vpogled v snovanje našega časa. Tako lahko ocenimo programsko politiko dveh najpomembnejših organizatorjev koncertnega življenja v Ljubljani — slovenske filharmonije in koncertne poslovalnice — kot nadaljevanje preizkušenih smernic prejšnjih let. Ker koncertno življenje daje odločilen pečat podobi našega glasbenega življenja, ob koncu še nekaj besed o tem.

V mesecu marcu, aprilu, maju in juniju je slovenska filharmonija priredila deset simfoničnih koncertov, dva pa smo slišali v izvedbi zagrebške filharmonije. Princip izmenjave abonmajskih koncertov med obema filharmonijama gre vsekakor pozdraviti, saj nudi tako orkestrom kakor tudi poslušalcem zdravo spremembo in možnost primerjave. V tem času je orkester slovenske filharmonije gostoval v Celovcu in drugič v Zagrebu ter tako povečal število svojih koncertnih nastopov na zavidljivo število, ki ga ne doseza noben podoben ansambel v naši državi. Ker ta isti orkester vrši tudi snemanja jugoslovanske simfonične glasbe za potrebe radijskih postaj, moramo pri kritičnih pripombah na njegov račun vedno upoštevati, da nastopa pod izredno težkimi pogoji. Zato naj veljajo v kar največji meri kot klic po bolj smotrni organizaciji delovnih pogojev in materialnem priznanju, ki je daleč nižje od delovne storilnosti našega centralnega orkestra.

Letos je vodstvo filharmonije razdelilo delo med dva vodilna slovenska dirigenta, Hubada in Leskovića, zelo srečno. V prvi polovici sezone je imel Lesković možnost daljšega nepretrganega dela, kar je pozitivno vplivalo na orkestrsko rast, medtem ko je na zaključku sezone mojster Hubad po uspešnih gostovanjih v inozemstvu prevzel štiri koncerte. Na prvem — 9. marca — je predstavil letošnjo edino slovensko noviteto — Škerlove *Kontraste za orkester*. Talentirani skladatelj, ki živi v Sarajevu, nam je postregel z delom, ki kaže na koncentracijo izraza, le da za takšen način komponiranja ni srečno izbral glasbenega tkiva. V kratkih odstavkih je nanizal celo vrsto idej, ki bi sodile v tradicionalno grajene stavke z vsemi izpeljavami, medigrami in pripravami, ki smo jih v *Kontrastih* pogrešali. Tako so nekatere misli, ki nosijo vse značilnosti njegovega izraza, ostale več ali manj torzo. Morda smo priča pričetka nove razvojne stopnje v Škerlovem ustvarjanju. Centralna točka večera je bila