

OPERA SNG V LJUBLJANI



DANILO ŠVARA

KLEOPATRA

LEDALIŠKI LIST št. 4 — 1955-56

PREMIERA DNE 28. APRILA 1936

Besedilo napisal:
dr. Danilo Švara

Dirigent:
dr. Danilo Švara

Režiser:
Ciril Debevec

Scenograf:
inž. Ernest Franz

Osnutki kostumov:
Alenka Barti-Serša

Koreograf:
Pino Mlakar

Zbonovodja:
Jože Hanc

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice pod vodstvom
Cvete Galetove in
Jožeta Novaka

Inspicijent:
Peter Bedjanič

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Anton Drčar

Lasulje in maske:
Janez Mirtič in
Emilija Sancinova

DANILO ŠVARA KLEOPATRA

OPERA V DVEH DELIH
(DEVETIH SLIKAH)

Kleopatra, egiptovska kraljica	Vilma Bukovčeva
Julij Cezar, triumvir	Samo Smerkolj
Potinos, kraljev namestnik	Ladko Korošec
Apolodor, Kleopatrin zaupnik	Slavko Štrukelj
Decim Brut	Simeon Car
Mark Brut	senatorji Zdravko Kovač
Gaj Kasij	Rad, Garibaldi
Elris Karmen	} Kleopatrin družici Božena Glavačeva Sonja Hočevarjeva
Sel	Ljubo Kobal
Mark Antonij, triumvir	Miro Brajnik
Enobarbos, vojskovodja	Friderik Lupša
Eros, suženj	Svetozar Banovec
Suženj	Anton Gašperšič
Prenok	Simeon Car
Senatorji, vojaki, zarotniki, sužnji in ljudstvo.	

SMILJAN SAMEC:

JUBILEJ SKLADATELJA IN DIRIGENTA

Uvodna beseda na interni prošlavi tridesetletnice umetniškega delovanja dr. Danila Švare na odru Opere dne 28. aprila 1956.

Tudi v gledališču imamo raznovrstne jubileje: velike in majhne, slavnostne in priložnostne, pa tudi tihe in skromne, take, ki o njih malone nihče nikoli ne izve. Občinstvu ostanejo v spominu jubileji velikih pevcev in igralcev, ki so dolga leta večer za večerom nastopali na odru in v luči odrskih reflektorjev živeli pisana življenja mnogoterih odrskih junakov. Razen umetnikov na odru pa so umetniki tudi pod odrom in so umetniki in delavci za odrom, ki se jih pri predstavi skorajda ne vidi, pa vendar prispevajo prav tako po svoje velik delež k uspehu vsake uprizoritve. Osnova, t. j. trdni temelj vsake uprizoritve pa je, ali vsaj bi morala biti, pod odrom — v orkestru. Orkester je tisti živec, je tisti kvas v testu, ki povzroči, da v operi življenje na odru vzhaja ali ugašne: ni ga videti, a vendar daje predstavi okus, zvok in barvo, brez katerih tudi heroj na odru ne bi bil heroj, ampak kvečjemu brezkrvna lutka. Tudi vodstvena roka, ki mojstri in ima na vajetih uprizoritev, je pod odrom, v orkestru: to je dirigent.

Dirigent je in mora biti umetniški vodja predstave. V njegovih rokah se stekajo vse niti z odra in iz orkestra, v njegovih rokah je votek, ki tke in prede glasbeno tkivo, on mora imeti živ občutek za pevca na odru in za instrument v orkestru, on je tisti, ki živi hkrati stotero življenj v enem samem, on gradi in tolmači, on spremlja in poganja pa tudi zadržuje kolo, ki se mu pravi tok glasbe in dejanja, on je namesto skladatelja poosebljeni avtor, oziroma njegov pooblaščen zastopnik. Navzlic temu pa je v središču pozornosti, razumljivo, vendarle pevec, ki mu seve ne gre odrekati bistvenega umetniškega deleža uprizoritve. Operna umetnost je res mozaik neštevilnih sestavin, ki pa ob njem, ko ga občuduješ, skorajda ne pomisliš na njegovega umetniškega oblikovalca. Zato je tudi dirigent večinoma skromen spremljevalec zunanjega uspeha predstave in le ob aplavzu pri premieri ga protagonisti z vlečejo pred zastor, da tudi on požanje delež priznanja.

Javni umetniški jubileji dirigentov in prav tako režiserjev ali scenografov so prav zato silno redki in večinoma ne tako veličastni in slavnostni, kot so jubileji pevcev. A vendar je zelo zelo prav, da se ob času kdaj tudi javno spomnimo nánje, ki bi brez njih predstava ne imela umetniškega obličja, čeprav bi pri nji sodelovali najboljši solisti in najboljši glasbeniki. In prav zato se danes spominjamo osebnosti in dela enega najvidnejših dirigentov naše Opere, skladatelja dr. Danila Švare, ki slavi s premiero svoje prve opere »Kleopatra« jubilej tridesetletnega umetniškega delovanja.

Švara je vrstnik vodstveno umetniške generacije, ki je zaorala brazde v slovenski Operi kmalu po prvi svetovni vojni in je vse do druge vojne in osvoboditve s svojim delom temeljito preoblikovala našo umetniško ustanovo. Dvignila je našo Opero iz čitalništva, ki

jo je obremenjevalo še ves čas stare Avstrije, in je njenemu preporodnemu umetniškemu vretju, ki se je izoblikovalo v času nastanka nove jugoslovanske državne tvorbe, dala svojstven umetniški obraz in organiziran tok dela. To generacijo so predstavljali predvsem ravnatelj in dirigent Mirko Polič in z njim vred dirigent Niko Štritof, Anton Neffat in — najmlajši med njimi — dr. Danilo Švara, izmed režiserjev pa prof. Osip Sest, Ciril Debevec in nekaj časa v Operi tudi dr. Bratko Kreft, če naštejemo le poglavitne in najpomembnejše umetniške ustvarjalce našega tedanjega opernega scenskega in uprizoritvenega izraza. Vsak od njih je po svoje v dobi med obema vojnama pomagal graditi in oblikovati slovensko Opero, ki je v nemajhni meri prav po njihovi zaslugi v tej dobi začela šele dobivati resnično slovensko umetniško podobo, s tem da si je postopoma ustvarila domač, slovenski umetniški kader izvajalcev in umetniških sodelavcev. Če se v naslednjem omejimo zgolj na dirigente, ima vsak od imenovanih v naši Operi svoje trdno zasidrano mesto in pomen, so pa vsi štirje tako mnogostranski in za naš razvoj znameniti, da bi vsakemu od njih morali posvetiti izčrpnjšo študijo. Kakor je bil Polič neutruden in vsestransko pobuden vodnik z nenehno živim občutkom in smislom praktičnega gledališkega ustvarjalca, kakor je bil Štritof v bistvu romantičen, a zato eruptiven gledališki in glasbeni poet širokega ustvarjalnega razmaha, kakor je bil Neffat tih in skromen, a zato nič manj občuten in prepričljiv operni lirik, tako je imel Švara med njimi enako popolnoma svojsko ustvarjalno mesto kot dirigent s precizno, znanstveno erudicijo in disciplino.

Švara v bistvu gotovo ni lirik in zatrdno ne romantik, saj so ga tako kot skladatelja kakor tudi kot dirigenta vzgojili modernejši povojni glasbeni tokovi. Navzlic temu pa je Švara po vsem svojem delu zanesljivo tipičen operni ustvarjalec, ki ljubi velike in mogočne glasbene forme in prvine. Zato nikakor ni čudno, če ga kot dirigenta zavzema in priteguje predvsem velika, a tudi polnokrva opera: zaljubljen je v »Aido«, visoko, mogoče od vseh najbolj, ceni »Carmen«, poseben odnos pa ima tudi do Wagnerja, in to zlasti do »Lohengrina«. Vendar se mi zdi, da je svoje najboljše stvaritve kot dirigent pokazal v tehnično kompliciranejših, ansambelskih operah, ki jim zna izoblikovati logično in do podrobnosti izdelano in naštu-dirano podobo. Zato uživa tudi ob Wolf-Ferrariju in Rossiniju, za dirigiranje Mozartove »Figarove svatbe« pa je pred leti dobil celo državno nagrado.

Kot zagovornik temeljite tehnične priprave kot nujne podlage za slednjo umetniško ustvarjanje v glasbi in zlasti v gledališču ima Švara nedvomno mnogo zaslug za vzgojo in razvoj bodisi pevskega kot tudi orkestrskega ansambla naše Opere. Pri ansambelskih vajah je neizprosno in tudi neutruden v zahtevah in ponavljanju tako dolgo, da vcepi sodelujočim svojo in avtorjevo voljo. Šele v okviru obvladanih tehničnih zahtev in podrobnosti dá duška in razmaha čustvenemu zanosu, zato so njegove predstave vedno izlikane in tekoče ter logično razčlenjene. Vsak odtonek je pri njem vedno na svojem mestu in ga nikoli ne sme prekiniti bodisi izrazni zanos bodisi čustveni izbruh, ki bi zabilisal miselno linijo kompozicije. Zato je tudi Švara v podajanju vsakega dela hud nasprotnik — kot je nekoč dejal — zanesenjaškega ciganskega razmaha, ki se ne meni za podrobnosti avtorjeve partiture, temveč ki hoče z zaletom in vtisom celote premostiti posamezne tehnične pomanjkljivosti.

Dirigent Danilo Švara je torej s svojim delom naši Operi vsekakor vtisnil svojski pečat svoje osebnosti, ki je nekje drugačna od

Skladatelj in dirigent
naše Opere
dr. **DANILO ŠVARA**
praznuje ob premieri svoje
prve opere »Kleopatra«
tridesetletnico umetniškega
delovanja



osebnosti ostalih dirigentov njegove generacije ali pa poznejših mlajših vrstnikov. Razen kot dirigent pa je Švara prispeval naši slovenski operni tvornosti tudi za naše razmere pomemben delež kot operni skladatelj, saj je napisal troje izvirnih opernih del, ki smo jih vsa uprizorili na odru naše Opere. Prva od njih je bila »Kleopatra«, ki smo jo prvič uprizorili 11. maja 1940 s Heybalovo v naslovni vlogi in jo danes obnavljamo v povsem novi zasedbi za skladateljev jubilej; druga »Veronika Deseniška« s krstno predstavo 29. decembra 1946; in tretja »Prešeren« (Slovo od mladosti) s prvo uprizoritvijo 23. marca 1954. Naj bo že sodba o umetniški vrednosti enega ali drugega izmed teh velikih Švarovih opusov kakršna koli, je nedvomno in prav gotovo res, da je Švara s temi tremi deli kot dober poznavalec praktičnih zahtev opernega odra prispeval zgodovini in razvoju izvirne domače operne tvorbe svoje izkustvo in predvsem tudi mnogo vsega priznanja vrednega dela. Izvirna slovenska opera je še mlada zvrst umetniškega izražanja pri nas in ne koraka še vstric z drugimi panogami umetniškega dela, zato ni niti številna in niti še po svojih kvalitetah na evropski višini. V tej luči pa ima Švarovo skladateljsko operno delo za nas vendarle še poseben pomen, saj bodi seme za nadaljnjo rast in popularizacijo domače opere. To je potrebno tudi za izoblikovanje specifičnega slovenskega izvajalskega opernega izraza, ki pa ga bo moč specificirati šele na podlagi nove kvalitetne izvirne operne tvorbe prihodnjih generacij.

Trideset let umetniškega dela slovenskega skladatelja in dirigenta je torej vsekakor pomembno število, ki nam razkriva obsežno delovno torišče in tudi uspehe današnjega slavljenca. Če na kratko povzamem poglobitno misel, je dr. Švara zrasel s slovensko Opero in ji v vsej tej dobi posvetil svoje vsestranske moči, znanje in talente. V nenehnem boju za svojo umetniško osebnost se je hkrati bojeval tudi za izvirni lik in obraz slovenske Opere, ki ji je prispeval svoje izkušnje in neutrudnost.

Dragi doktor, sprejmi, prosim, za vse to naše skupno priznanje in zahvalo!

REPERTOAR DR. DANILA ŠVARE

ki ga je doslej dirigiral v ljubljanski Operi

1. Beethoven »FIDELIO«.
2. Bizet »CARMEN«.
3. Borodin »KNEZ IGOR«.
4. Catalani »LA WALLY«.
5. Čajkovski »PIKOVA DAMA«.
6. D'Albert »NIŽAVA«.
7. Donizetti »LUCIA LAMMERMOORSKA«.
8. Dvořak »RUSALKA«.
9. Flotow »MARTA«.
10. Gotovac »ERO Z ONEGA SVETA«.
11. Gounod »FAUST«.
12. Halevy »ŽIDINJA«.
13. Janaček »JENUFA«.
14. Leoncavallo »GLUMAČI«.
15. Machovski »HLAPEC JERNEJ«.
16. Mascagni »CAVALLERIA RUSTICANA«.
17. Massenet »MANON«.
18. Moniuszko »HALKA«.
19. Mozart »FIGAROVA SVATBA«.
20. Mozart »DON JUAN«.
21. Musorgski »BORIS GODUNOV«.
22. Osterc »DANDIN V VICAH«.
23. Osterc »MASKA RDEČE SMRTI«.
24. Osterc »MEDEA«.
25. Puccini »LA BOHÈME«.
26. Puccini »MADAME BUTTERFLY«.
27. Puccini »TOSCA«.
28. Rossini »SEVILJSKI BRIVEC«.
29. Saint Saëns »SAMSON IN DALILA«.
30. Sattner »TAJDA«.
31. Savin »MATIJA GUBEC«.
32. Šmetana »PRODANA NEVESTA«.
33. Strauss »KAVALIR Z ROŽO«.
34. Švara »KLEOPATRA«.
35. Švara »VERONIKA DESENIŠKA«.
36. Švara »PREŠEREN«.
37. Verdi »AIDA«.
38. Verdi »FALSTAFF«.
39. Verdi »RIGOLETTO«.
40. Verdi »TRUBADUR«.
41. Vladigerov »CAR KALOJAN«.
42. Wagner »VEČNI MORNAR«.
43. Wagner »LOHENGRIN«.
44. Wagner »TANNHÄUSER«.
45. Wolf-Ferrari »ŠTIRJE GROBIJANI«.
46. Wolf-Ferrari »ZVEDAVE ŽENSKE«.

USTVARJALNO DELO DANILA ŠVARE

Izrekati sodbe o skladatelju, ki je sredi svoje poti, bi bilo preuranjeno. Zato tega tudi v Švarovem primeru ne nameravam. Želim prikazati le nekatere značilnosti, ki jih kaže njegovo dosedanje ustvarjanje, in razvojno linijo, ki jo je v njem prehodil do danes. Vse ostalo s sodbo vred pa prepuščam času, ki bo potem, ko bo Švarovo delo zaključeno, imel vse pogoje za objektivno ocenjevanje. Nanj bo zrl iz časovne distance, brez predsodkov, kolikor je pač to mogoče v mejah človeške objektivnosti.

Prvič se je Švara poskušal v skladateljevanju, ko mu je bilo štirinajst let. Napisal je nekaj zborov in samospenov. Ni pa še poznal zakonov glasbenega ustvarjanja in ni se še seznanil s tistimi tehničnimi temelji, ki so potrebni za glasbeno ustvarjanje. Zato teh poskusov ni mogoče smatrati za začetek skladateljevanja, ampak bolj za zalet prve mladostne dobe. Vendar kažejo, da je njih avtor v sebi že čutil potrebo po glasbenem izpovedovanju in manifestiral nadarjenost za glasbeno ustvarjanje.

Do pravega skladanja Švara še dolgo zatem ni prišel. Spočetka ga je bolj mikal klavir, ki ga je do 1920. leta študiral na šoli ljubljanske Glasbene Matice, zatem do 1923. leta pri Antonu Trostu na Dunaju in poslej pri Maláti v Frankfurtu. Tam je tudi študiral dirigiranje pri Scherchenu, harmonijo in kontrapunkt pa pri Caesarju. Nato je prekinil študij in bil v letih 1925—1927 dirigent v ljubljanski Operi, sočasno pa je sodeloval tudi v operni šoli tednjega ljubljanskega konservatorija. Šele zdaj se je odločil za kompozicijski študij. Vrnil se je v Frankfurt in tamkaj do 1930. leta študiral kompozicijo pri Bernhardu Seklesu. Potem je spet prevzel svoje mesto v ljubljanski Operi. Odslej začenja njegovo vsestransko delo v Operi in na Akademiji za glasbo, dirigentsko, skladateljsko, publicistično in tudi pianistično. V kratkih potezah se bom omejil na njegovo ustvarjalno delovanje, ki ga označuje že izbrana tema.

Podatki pravijo, da je Švara začel študirati kompozicijo razmeroma kasno, vendar sistematično tako, kot je sistematično vse njegovo udejstvovanje. Po prirodi nagnjen k odločni, skoraj pedantni natančnosti, je začel skladati šele takrat, ko je spoznal, da je za to tehnično zares pripravljen. Zaradi tega so nastale njegove prve skladbe šele ob zaključku študija pri Seklesu, ko se je tudi že stilno usmeril in si ustvaril načelni pogled na glasbeno ustvarjanje. Med temi, njegovimi prvimi skladbami, so bile klavijska sonata, I. godalni kvartet in ciklus treh pesmi za sopran in klavir. Napisal jih je pod stilnim vplivom svojega učitelja. Vzornike ima pač vsak mlad skladatelj in največkrat jih išče med tistimi, ki so mu posredovali znanje in mu v začetnem razvoju nudili podporo. Švara je našel vzornika v umetniški osebnosti Seklesa, hkrati pa se je vzoroval v tedanji moderni generaciji, ki ji je bil soroden tudi Sekles sam in je vodila glasbeni modernizem Zahodne Evrope konca tridesetih let našega stoletja. Ti vplivi so usmerili tudi nekatere druge Švarove skladbe, med njimi I. simfonijo (1930) in Vizijo, kantato za solo, zbor in orkester na Župančičev tekst; slednjo je skladatelj napisal 1931. leta, prvič pa je bila izvedena šele 1956. leta.

Ko se je dokončno vrnil v domovino, se je moderno usmerjeni Švara znašel v glasbeno zelo razgibani Ljubljani, ki ji je zlasti v desetletju 1930—1940 vtisnila pečat osebnost Slavka Osterca. Ta

Osterc je s svojo predanostjo najnovejšim stilnim nazorom, s požrtvovalnim delom za njih uveljavljanje in z lastnim ustvarjanjem navdušil in osvojil skoraj vso mlado slovensko skladateljsko generacijo tega obdobja. Tudi Švara, ki mu je bil stilno itak blizu. Zato ni bilo čudno, da se je Švara vnel tudi za enega vodilnih predstavnikov glasbenega radikalizma, češkega skladatelja Aloisa Hábo. Ta je bil Osterčev učitelj, Osterc pa je spet bil skladatelj, v katerem je Švara upravičeno videl pomembno osebnost, ki je daleč prerasla okvir slovenske domovine. Tako se je Švara skoraj nujno zblizal tudi z ideologijo Hábove kompozicijske šole, s katero so se skoraj v celoti krila tudi Ostrčeva naziranja.

Ti vplivi so močno odmevali v Švarovi glasbeni tvorbi. Skladatelj je začel nagibati v atonalnost, kolikor je ta naziv sploh pravičen, kajti menda ni zvočnosti, ki je ne bi mogli reducirati na neko tonalno bazo. Atonalnemu principu je Švara sledil tudi v oblikovanju melodike in zvoka. Tak se je seveda že znatno odmaknil od Seklesovih vplivov. Sekles je sicer bil modernist, vendar ni bil atonalist ne Osterčevega ne Hábovega kova. Razvoj pa teče in nič ni bolj naravnega kot to, da se mlad človek zažene v revolucionarne skrajnosti in v mladostnem vrenju sega za sredstvi, ki ustrezajo prekipevajočim silam te razvojne dobe. To nenapisano, pa vendar vladajoče pravilo človekovega razvoja in udejstvovanja, se je v polni meri izrazilo tudi v Švari. Odločil se je za radikalno smer, ki se kaže v II. simfoniji, II. godalnem kvartetu, pihalnem triu, klavirski suiti za mladino in nekaterih drugih klavirskih skladbah tega časa. V to, najradikalnejšo fazo Švarovega ustvarjanja pa pada tudi začetek snovanja skladateljeve prve opere.

Od Švare, ki je hkrati dirigent, je bilo pričakovati, da se bo prej ali slej lotil opere. To kompozicijsko vejo je poznal do podrobnosti, seznanil se je z njenimi tehničnimi zakonitostmi in finesami, vedel je, kako jo je treba zgrabiti, če naj uspe. Snovno je Švaro prvič zamikal zgodovinski lik Kleopatre. Sorodno naziranjem, ki jih je nekoč spoznal pri Seklesu, je s svojo prvo opero hotel ustvariti tip neorealističnega dela. »Kleopatra«, zdaj opera, je res nastala. Njeni kromatični melodiki je skladatelj s pomočjo potrebnih harmonskih kombinacij in polifonske izpeljave vtisnil videz diatoničnosti. Zvočno bogato in modulacijsko bogato jo je Švara stilno vskladil s pogledi radikalnih modernistov. S tem so glede uporabe sredstev mnogokje nastale tudi ostre disonance. Taka je bila prva zasnova te opere. Ko je skladatelj spoznal, da bi bila za občinstvo preostra, pa jo je znatno predelal. Šele v novi redakciji se mu je zdela primerna za uprizoritev.

»Kleopatro« so krstili 1937. leta v ljubljanski Operi. Kljub znatni ublažitvi zvočnosti je še vedno bila zelo moderna. Vendar so jo poslušalci dobro sprejeli, kajti ljubljansko operno in koncertno občinstvo predvojnega obdobja je bilo dokaj moderno usmerjeno. Nove stilne nazore je dobrohotno sprejemalo, prilagajalo se je novim estetskim pogledom ali jim je vsaj naklonjeno sledilo. V Operi in na koncertih se je malone sistematično seznanjalo z najnovejšimi skladbami evropskih modernistov, slovenska glasbena reprodukcija se je tedaj v usmerjanju programske politike ujela s sodobno evropsko. Tudi večina takratnih slovenskih skladateljev je bila evropska, če smem tako reči, se pravi, stilno se v svojem oblikovanju od ostalih evropskih kolegov slovenski niso v ničemer razlikovali. Zaradi takega stanja, ki so ga označevale jasne konture novega estetskega pojmovanja, je imel Švara s svojo »Kleopatro« mnogo lažje stališče kot njegovi predhodniki. Toliko bolj zaradi

Naslovno vlogo Kleopatre poje
v naši novi uprizoritvi
VILMA BUKOVČEVA



tega, ker navzlic svoji dosledni moderni orientaciji ni šel v ekstrem. Spoznal je, da opera ni simfonija ne za izvajalce, ne za občinstvo, in prepričal se je, da moderna dela učinkujejo v zmerni formi bolje. Jasno mu je tudi bilo, da trdnih tradicij kljub nastopajočemu novemu duhu ni mogoče zanikati ali jih odstraniti čez noč, najmanj na opernem področju, ki je občutljivejše od koncertnega.

Skladatelj je s prvo opero uspel. Kritika je naglasila, da je melodika »Kleopatre« prijetna in učinkovita, da je celota izrazno prepričljiva in instrumentacija izvrstna. Priznala je celo, da so v njej znaki grandioznega formata in da bi opera s primerno predelavo lahko tak format dosegla v vsem. Na dvanajsttinskemu sistemu sorodnem principu grajena opera je pomnožila skromno slovensko operno produkcijo. S svojim stilom je vzbudil pozornost in je pomenila novo obdobje v skladateljevem ustvarjanju. Ne le po področju, ki si ga je tokrat izbral, ampak tudi po naziranjih, ki so ga vodila v njenem oblikovanju. Tu, v operi, je imel Švara priliko živo spoznati nekaj, kar sicer še ne sme motiti mladih ustvarjalnih generacij v njihovem poletu, pa že bistveno zanima dozorevajočega ustvarjalca. To namreč, da umetniški radikalizem, ki je v mladosti skoraj potreben in v stilnih prehodih neobhoden, ne more biti končni cilj umetniških gibanj in stremljenj in ne bo nikoli osvojil širokega občinstva. Enostransko usmerjen tudi skladatelju samemu ne nudi dovolj možnosti za upodobitev polnega muzikalnega izraza.

Ta spoznanja so menda vodila Švaro na njegovi nadaljnji ustvarjalni poti, ko je začel iskati uspešnejše oblike in sredstva za svoje delo. Tako se zdi, da je Švara vsaj v glavnem odstopil od radikalnega modernizma, čeprav ga v osnovi ni zatajil. Stilno zmernejši je kljub temu uporabljal najnovejša dognanja kompozicijske tehnike, samo previdnejše kot poprej, in le tam, kjer niso škodovala učinkovitosti in niso večala utrudljive napetosti modernega zvoka. V tej taktiki, če je ta izraz na pravem mestu, se je nasproti Ostercu močno razlikoval. Osterc je šel svojo pot naprej

ne glede na poslušalce in izvajalce, bil je fanatično in zvesto predan svojim idejam. Če je le bilo tehnično izvedljivo, je ostro disonanc še zvečal, da bi se ljudje na njih navadili, kot je rad dejal. Švara pa je bil drugačen od Osterca kot človek in praktik, dirigent z mnogimi izkustvi. Nikakor ni bil ideolog Osterčevega kova. Zato je bila tudi njuna razvojna pot različna in z njo tudi vloga, ki jo ima ali jo bo imel ta ali oni v slovenskem glasbenem razvoju.

S »Kleopatro« je Švara našel pravo področje svojega ustvarjanja. Po njej je še sicer napisal vrsto drugih skladb. Tako III. simfonijo, ki jo je zaradi tematike nazval »Delavec« (1949) in jo je kasneje še dopolnil s počasnim stavkom (1952), dalje ouverturo »Brillante« (1955), »Rondo-fantazijo« za violino in klavir z izrazito polifonsko gradnjo in v duhu južnoslovanske glasbene folklorne, »Malo suite« za klavir v dvanajsttinskem sistemu, več samospevov in filmskih skladb. Tudi v teh je sproščal svoje ustvarjalne energije in z njimi uspel. Vendar je jasno, da je najtrdnjše Švarovo mesto v operni kompoziciji, na področju, ki je v slovenski glasbi našlo najmanj mojstrov in zasluži, da se mu skladatelji posvetijo bolj. Gotovo se je Švara o tem tudi sam prepiral. Vsaj iz njegovega nadaljnega ustvarjanja smemo sklepati tako.

»Kleopatri« je sledila »Veronika Deseniška«, katere lik ga je že nekaj časa navajal k intenzivnemu razmišljanju. Napisal jo je v vojnih letih 1941—1942 in 1944—1945. V njej se je od radikalnih nazorov oddaljil še bolj kot v svoji prvi operi novejše redakcije. V oblikovanju ga je usmerjala težnja, da bi kar se da adekvatno povezal muzikalno in snovno-vsebinsko strukturo. Kjer teče vsebina umirjeno, naj bo tudi glasba zmerna; kjer se stopnjuje dramatika, naj raste tudi muzikalni izraz in naj bodo tudi kompozicijska sredstva ostrejša. Temu je še pridružil željo, da bi bila celota organska enota brez notranjih stilnih nasprotij, ki bi lahko razbili njeno plastičnost. V svojih prizadevanjih je uspel. Ustvaril je zajetno opero z učinkovito ilustriranimi vsebinskimi razpoloženji in z izrazno širino, ki dokazuje skladateljevo poglobitev v bistvo snovi. Solistične in zborovske partije so spevne, čeprav so



SAMO SMERKOLJ
poje v »Kleopatri« vlogo
Julija Cezarja

MIRO BRAJNIK
poje v »Kleopatri« vlogo
Marka Antonija



tehnično zelo zahtevne. Odlikuje jih tipična operna faktura, podpira in omogoča pa jih tehtno premišljena, polifonsko usmerjena in modulacijsko rafinirano izpeljana zvočnost, ki jo je še podčrtal z odlično instrumentacijo. Stilno je »Veronika Deseniška« še posebej zanimiva zato, ker je njena predigra modernejše zasnovana kot posamezna dejanja. Pa tudi za slednja se skladatelj poslužuje za solistične partije drugačnih oblikovalnih vidikov kot za orkester. V prvih je namreč spet zmernejši kot v orkestralnem stavku. Teh razlik sicer ob poslušanju ne čutimo toliko, kolikor jih bolj spoznamo ob analizi. Nastale so zaradi hotenja, da bi Švara ustregel pogojem in možnostim, ki jih stavi operno ustvarjanje. Zato »Veronika Deseniška« stilno ni povsem zaokrožena. V splošnem pa se vendar usmerja v novo romantiko, kar povedo melodične linije, način uporabljanja dinamičnih kontrastov, razmerje med homofonskim in polifonskim načelom v arhitektoniki, instrumentacija, zvočnost. Kljub omenjenemu stilu pa se skladatelj poslužuje tudi najmodernejših prijemov in uspešno družiti oba stilna pogleda. Formalno je »Veronika Deseniška« jasna, njen muzikalni izraz pa je nedvomno močnejši od tistega v »Kleopatri«. S to, svojo drugo opero, je skladatelj svoje ustvarjanje na opernem polju še bolj dognal in utrdil. V njej je ohranil tudi metodo stalnega harmonskega menjavanja, ki mu je uspešno služila že prej in je tudi novi operi posredovala učinkovito in presenetljivo zanimivo zvočnost.

Po drugi veliki vojni je Švara začel pisati svojo tretjo opero »Prešeren« (Slovo od mladosti). V njej se je dotaknil kočljivega lika ki je doslej delal večje ali manjše preglavice vsem slovenskim glasbenim oblikovalcem. Prešerna glasbeno upodobiti pač ni lahko. Tudi za Švaro ne, ki ga je nedvomno najbolj skrbelo vprašanje, kak stil si naj izbere v ta namen. Četudi je uporabljal moderna tehnična sredstva, se je Švara v tej operi usmeril v romantiko, misleč, da to najbolj ustreza liku velikega pesnika in stilnemu značaju njegovih ustvaritev. Da bi bila opera čimbolj slovenska, je v njo vnesel pogosto uporabljeni petdelni ritem. Tudi melodično se je hotel kar najbolj približati ljudskemu tipu, ne s citati iz sloven-

ske glasbene folklore, ampak v smislu individualnega razumevanja ljudskega čustvovanja. Z mešanjem raznih lestvic, kot so lidijska, mixolidijska, istrska, durova, molova in tako dalje, je želel dati zvočnosti posebne, svojske barve.

»Prešeren« je res nastal in prvič so ga uprizorili v ljubljanski Operi 1954. leta. Mnenja so bila različna, sodbe včasih ostre. Med seboj so si tudi nasprotovale. Slišali so se očitki, da se je Švara izneveril modernemu stilu, da je postal nesodoben, nazadnjaški. Poslušalci pa so mu priznali nekatera lepa, privlačna mesta in prokupnost celote. Resnice pač tudi mi ne bomo rešili. Švara je zamotani problem stila rešil tako, kakor je smatral za potrebno, da bi se prilagodil značaju snovi. Ali je to pravilno v taki obliki ali ne, je drugo vprašanje, ki ne zanima samo nas, ampak še mnoge estete sodobnega sveta, ko razmišljajo o vprašanjih, kakšna naj bo sodobna opera, kak njen odnos do tekstov, nanašajočih se na preteklost. No, o tem bomo verjetno še razpravljali sodobniki ali tisti, ki pridejo za nami, tudi o Švarovem »Prešernu«. Zdaj naj omenim le to, da stilno skladateljeva tretja opera res ni v skladu z modernimi naziranjmi sodobnega glasbenega sveta, vendar je izpovedno prepričljiva in je kljub vsem pomislekom tehten prispevek slovenski operni tvorbi.

O Švarovi nadaljnji skladateljski poti nočem in ne morem ugibati. Domnevam pa, da v njem spet raste težnja za novo-realističnim stilom, ki ga je že uspešno uveljal v svojih prejšnjih delih, in da ni nič manj naklonjen dvanajsttinskemu sistemu kot nekoč, četudi je v »Prešernu« bil od njega zelo daleč. Vsaj njegova klavirska »Mala suita« me navaja k taki domnevi. Prav tako sem prepričan, da se bodo njegova prizadevanja v operni smeri kljub pomanjkanju libretov in nevzpodbudnim izkustvom, ki si jih je pridobil v zvezi z njimi, nadaljevala v korist nadaljnji rasti slovenske operne produkcije. Kot sem dejal že v začetku, pa prepuštimo nadaljnje razmišljanje času, ki bo oprijemljivejše obdelal razvojni pomen Švare za slovensko glasbo, četudi je njegov umetniški lik precej razločen že danes.

KLEOPATRA

(Vsebina opere.)

1. slika: Aleksandrija — Velika dvorana v Kleopatrinu palači. Na svojem pohodu v Egipt zaide Julij Cezar v zelo kočljiv položaj zaradi odpora kraljeve stranke, ki ji načeluje državni namestnik Potinos. Slednji je varuh mladega, 14-letnega Ptolomeja III., ki je Kleopatrin brat in soprog obenem. Potinos sprevidi, da mu Kleopatra zaradi svoje državniške bistrumnosti ne bo dopustila vladarske samostojnosti. Zato jo poskusi odstraniti, odvede Kleopatro v puščavo in ji zagrozi s smrtjo, če bi se še kdaj poskusila vrniti v Egipt. To je bilo nekaj dni pred Cezarjevim prihodom. Ob Rimljanovem prihodu obišče Potinos Cezarja in mu pove, da se je Kleopatra odrekla kroni in zbežala iz Egipta. Zato ga prosi, naj potrdi Ptolomeja za edinega kralja Egipta. Cezar že skoraj privoli, ko mu prinese Apolodor v dar perzijsko preprogo, iz katere odvijajo v nji skrito žensko: Kleopatro. Cezar odslovi Potinosa, Kleopatra pa mu razloži svojo zgodbo in ga zaprosi zaščite, kar ji Cezar obljubi.

2. slika: Kleopatrina soba. Potinos čaka v zasedi kraljico. V njeni smrti vidi edini izhod iz zagate, v katero ga je pripravil njen povratek. Družici Karmian in Eiris prihitita s kraljico in jo lišpata za Cezarjev obisk. Kleopatra zapazi za zaveso skritega Potinosa in brž se ji porodi maščevalna misel: sužnja ji poda bodalo. Vtem pa že vstopi Cezar, kateremu Kleopatra razprede načrt o veličastnem rimskem cesarstvu, ki naj bi obsegalo tudi Egipt, kot najnevarnejšega nasprotnika pa mu prikaže Potinosa. Cezar ne verjame v nevarnost, Kleopatra pa se približa zavesi in bliskoma zabode za njo skritega Potinosa. S tem prepriča Cezarja, da je bila zarota namenjena njemu, in doseže, da jo Cezar prizna za edino vladarico Egipta. Kleopatra mu ponudi egiptovsko krono in Cezar se vda kraljici in njeni lepoti.

3. slika: Rim — Veliko stopnišče pred pročeljem senata. Po porazu Potinosovih čet slavi Cezar v Rimu triumf. Med sprevedom mu ponudi Mark Antonij zlat venec z belim trakom, znak rimskih imperatorjev, ki ga Cezar odkloni. — Sliko zaključita velik balet in zbor.

4. slika: Dvorana palače v Rimu. Mesec dni pozneje. Martove Ide. Kleopatra pričakuje v palači Cezarja, ki je namenjen v senat, da bi tam sprejel cesarsko krono. Potrta je in polna zlih slutenj. Imela je hude sanje, v katerih je videla, kako so orli izključali Cezarju srce. Vtem že pride Cezar in Kleopatra ga vneto prosi, naj ne hodi v senat, češ da ga tam čaka smrt. Tudi Cezar ni brez hudih slutenj in se spomni prerokovih besed: »Boj se martovih Id!« Že omahuje, a v njegovi družbi so senatorji zarotniki z Decimom Brutom, ki ga pregovori, naj ne odstopi od začrtane poti.

5. slika: Pompejevo stebrišče. Štirje glavni zarotniki z Markom Brutom na čelu sklenejo odločilni udar. Njihova zarotniška zakletev se zlije s slavospevi, ki jih poje ljudstvo Cezarju na njegovi poti v senat.

6. slika: Dvorana palače v Rimu. Kleopatra pričakuje Cezarjevega povratka, a namesto njega pride vojak s sporočilom: »Cezar je mrtev!« Te besede hudo prizadenejo Kleopatro, ki hoče k mrtvem Cezarju, toda Apolodor jo zadrži, češ da zarotniki krivijo prav njo, da je netila Cezarjevo častiželjnost. Dopove ji, da se mora nemudoma vrniti v Egipt, ki se bo moral zdaj še odločneje boriti za svojo samostojnost. Kleopatra se vda in prizna, da bo odslej brez Cezarjeve pomoči boj za Egipt težji, vendar zaupa egiptovskim bogovom.

7. slika: Krov Kleopatrine ladje v zalivu pred Tarzom. Antonij je postal triumvir in je prevzel nalogo, da ujame Kleopatro in s tem reši Egipt za rimsko vladavino. Ker se je mudil v Mali Aziji, pokliče Kleopatro v Tarzos. Kraljica povabi Antonija na razkošno slavo na svoji ladji. Antonij podleže ob prvem pogledu Kleopatrinim čarom in njeni oblasti.

8. slika: Iz Tarza odpotujeta Kleopatra in Antonij v Egipt. Antonij preživi dve leti ob njeni strani in ji daruje več rimskih provinc, ne meneč se za pozive triumvirov in senata. Rim čedalje glasneje terja vojno z Egiptom in Apolodor pregovori Kleopatro, naj odstrani Antonija. V dramatičnem duetu kraljica po hudih notranjih borbah privoli in sklene zastrupiti Antonija s pomočjo ogrlice, ki bi mu jo spustila v vino. Pri večerji že nese Antonij zastrupljeno kupo k ustom, ko prispe vest, da je Rim napovedal Kleopatri vojno. Antonij veli sklicati legije in hoče napiti na zdravje kraljici Rima in Egipta, a Kleopatra mu izbije čašo iz rok in mu ponudi svoja usta. Zdaj javi glavni poveljnik Enobarbos, da so

legije zapustile Antonija. Antonij sklene navzlic temu, do smrti združen s Kleopatrom, voditi borbo z Rimom.

9. slika: Velika dvorana v Kleopatrini palači. Antonij je poražen, vsa pogajanja z Oktavijem za njegovo in Kleopatrino življenje ostanejo brez uspeha. Preostane mu samo še beg. A ni dovolj nesreče: zvesti suženj Eros mu pove, da se je kraljica predala Oktaviju. Antonij terja od sužnja, naj ga zabode. Ko pa zvesti suženj rajši pokonča sebe, pograbi Antonij meč in se sam zabode. Smrtno ranjenemu javita Eiris in Karmian, da je kraljica brez uspeha posredovala pri Oktaviju. Ko opazita kri, pohitita po kraljico, v katere rokah Antonij izdihne. Kleopatra uvidi, da je vsaka nadaljnja borba z Rimom brezuspešna, zato si, odeta v kraljevski ornat, pritisne strupeno kačo na prsi.

MATIJA BRAVNIČAR:

MARIJ KOGOJ

Letos 25. februarja je umrl na Bokalcah slovenski skladatelj in dolgoletni član naše Opere Marij Kogoj, 28. februarja pa so ga ob skromni udeležbi položili v grobnico slovenskih skladateljev.

Končana je pot umetnika, ki jo je začel po prvi svetovni vojni z velikim poletom in neverjetno doslednostjo. Hodil je po njej brez kompromisov in z veliko vero v svoje poslanstvo, dokler mu bolezen sredi poti ni zameglila in nazadnje pahnila v temo njegovo ustvarjalno fantazijo. Življenje mu je bilo od rojstva pa do smrti težko in polno grenkob.

Marij Kogoj se je rodil 27. aprila 1895 v Trstu. Njegova mati je kakor lepa Vida ostavila svoje male otroke in šla po svetu — od tedaj niso ničesar več slišali o njej. Ko je našemu skladatelju umrl brat in so kasneje za Kogojev vpis v šolo potrebovali krstni list, se je izkazalo, da so pomotoma črtali iz seznama živih pravo ime skladatelja, ki je bil krščen na ime Julij, mlajši brat Marij, ki je umrl, pa je v krstni knjigi živel dalje. Od takrat je nosil skladatelj bratovo ime Marij.

Za zapuščene otroke je po očetovi smrti skrbela občina Kanal ob Soči in tu je Marij Kogoj preživel otroška leta. Gimnazijo je obiskoval v Gorici, kjer so nastali njegovi skladateljski prvenci. Med prvo svetovno vojno je študiral glasbo na Dunaju v kompozicijskem razredu prof. Fr. Schreckerja in Arnolda Schönberga. Slednji je s svojimi prevratnimi idejami potegnil za seboj ves mladi rod skladateljev in jih seznanjal z relativnostjo vseh dotodanjih glasbeno teoretičnih dogem. Revolucija v umetnosti je našla tedaj močan odmev tudi pri Slovencih in je razgibala vse naše takratno kulturno življenje. Klub mladih s svojo revijo »Trije labodje« je utiral pri nas pot novim stilnim stremljenjem. V glasbi je stopil kot prvi na barikade Marij Kogoj, ki je poln borbenosti začel krčiti neizhojene poti, ne da bi zanikal ali omalovaževal, kar je bilo pred tem ustvarjeno na področju naše glasbene kulture. Z Dunaja, od koder je prišel po prvi svetovni vojni v Ljubljano, je prinesel jasno predstavo o modernih glasbenih nazorih, toda Kogoj ni teh nazorov slepo posnemal, temveč je iz njih ustvaril lasten glasbeni izraz, kateremu je ostal dosledno zvest. Kogoj je bil glas-

Skladatelj
MARIJ KOGOJ
(27. IV. 1895 do 25. II. 1956)



benik in mislec, obdarjen z ostrimi kriteriji in izrazitim občutkom za umetniško vrednotenje. Zato mu je bilo zgolj posnemanje tuje. Ko je Kogoj nastopil v naši javnosti kot skladatelj nove smeri, kot kritik in prvoborec za nove estetske nazore v slovenski glasbi, je zlasti v zahodnem kulturnem svetu prevladoval ekspresionizem, to je smer, ki postavlja čustvo in podčrtano izraznost nad vse ostale glasbene prvine. Glasbene oblike, gradnja, harmonska in melodična struktura, so se morale podrediti subjektivnemu skladateljevemu izrazu. Kogoj si je ustvaril po teh načelih svojevrsten glasbeni koncept, ki je negiral konkretne, v klasiki izpopolnjene glasbene oblike s težiščem na simetriji, periodah in odtehtanosti tematike ter glasbenih misli. Zato bi njegovo glasbo lahko primerjali reki, ki teče neprestano po novih krajih, vsak trenutek v drugem okolju, toda po določeni strugi. Oblika njegovih skladb je bolj improvizacijska kot konkretna ali plastična. Široki krog poslušalcev dolgo ni mogel dojeti dragocenosti njegove ustvarjalne fantazije, čeprav nam njegove skladbe govorijo v preprostem jeziku. Zaradi tega je bil Kogoj v začetku razkričan kot nerazumljiv modernist, ki nikdar ne bo našel vezi s poslušalci. Morda je ta vtis povzročila njegova bujna in nebrzdana fantazija, ki se je natrpala v njegovih skladbah in s katero skladatelj v začetku še ni znal ravnati dovolj ekonomično.

Vse, kar je Kogoj ustvaril, je pravzaprav le torzo, ki ga je zastavil v svoji prvi skladateljski dobi. Nekaj zborov (Vrabcji in strašilo, Requiem), samospevi s klavirjem (Otožnost, Gazela, Istrski motiv, Da sem jaz Jezus itd.), dve suiti za klavir (6 skladb), Andante za violino in klavir, fuge za klavir, Suita za orkester »Če se pleše« (Tango, Chopiniana, Fox-trot), Otroške pesmi in opera »Črne maske« (v 5. slikah), to je ves Kogojev opus. Pravi Kogoj se nam razodeva v dveh tvorbah, ki stojita vsaka na drugem skrajnem koncu: v »Otroških pesmih« in v »Črnih maskah«. Preproste, prrsrčne in intimne drobne umetnine »Otroške«, ki jih je zložil za mladinski zbor, sodijo med najlepše tovrstne skladbe v naši glasbeni literaturi. Nasprotna tem pa je njegova fantastična, s psihološkimi problemi bogata opera »Črne maske«, v kateri obravnava problem blaznosti z vso komplicirano klaviaturo človeške psihe in

njenih skritih borb s prirodno zakonitostjo, kakor bi slutil, da preži nanj usoda glavnega protagonista iz »Črnih mask«, ki ga bo zajela in speljala v labirint duševnega mraka. Danes, po petindvajsetih letih, nimamo več jasne slike, kaj je Kogoj dal slovenski glasbi s svojimi »Črnimi maskami«. To nam bo osvetlila naslednja obnovljena uprizoritev te najgloblje segajoče slovenske opere, v kateri je, podobno kot Alban Berg z »Vojiškom«, ustvaril sintezo umetniškega ideala in sintezo umetniških stilnih stremljenj v glasbi prvega desetletja po prvi svetovni vojni.

Čeprav je bila Kogojeva ustvarjalna doba kratka in se je zaključila že l. 1932, je zapustil slovenski glasbi izvirna in svojevrstna dela, polna globokih čustev, ki so po svojih izraznih sredstvih, po zasnutkih in oblikovni svojevrstnosti edinstvena v slovenski in jugoslovanski glasbeni tvorbi.

Marij Kogoj bo kot glasbena osebnost in propovednik novega glasbenega izraza ostal v zgodovini naše glasbe vedno v prvi vrsti skladatelj, ki so v drugi generaciji slovenske in jugoslovanske moderne postavljali temelje sodobni, zlasti instrumentalni in operni glasbi.

SMILJAN SAMEC:

BESEDA O ZASLUŽNEM GLEDALIŠKEM UMETNIKU

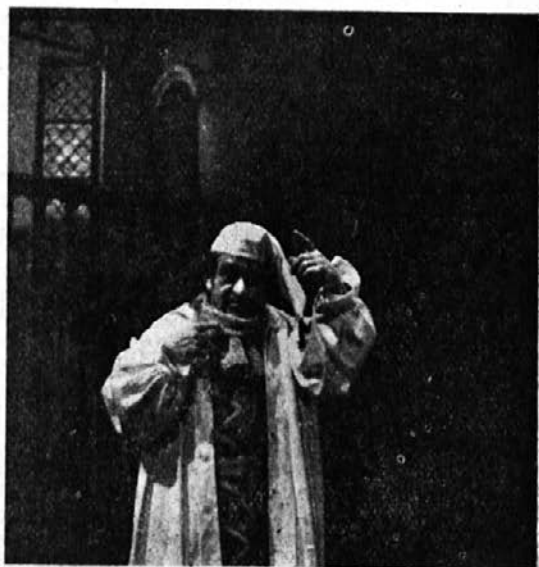
Govor na proslavi petintridesetletnice umetniškega delovanja opernega prvaka Vekoslava Janka dne 28. marca 1956.

Dragi tovariši in tovarišice! Dragi in spoštovani slavljeneč!

Vsak delovni in umetniški jubilej v gledališču je od nekdaj, zlasti kadar gre za jubilej vidnega nastopajočega umetnika na odru, prav poseben praznik, praznik, ki ga občutimo gledališki ljudje gotovo še vse drugače kakor gledalci v parterju. Tak jubilej pa ni samo naš skupni praznik, ampak je tudi že po tradiciji uveljavljena pravica gledališkega umetnika, da se ob takem prazniku ozre na pot, ki jo je prehodil, in na uspehe, ki jih je na tem odru in pred svojo publiko dosegel. Saj niso tudi v drugih poklicih taki delovni jubileji nič manj spoštovanja vredni, zlasti kadar gre za delavce, ki so bili svojem delu vzorni, toda gledališko delo, delo na odru, se razvija vse življenje v vseh nadrobnostih pred kritičnimi očmi publike in zato ne pozna ne premora ne oddiha. Še prav posebno težak in občutljiv pa je poklic pevca solista, ki naj bi vse življenje blestel in privlačeval občinstvo, čeprav mu leta teko in z njimi ponavadi tudi teko njegove najboljše sile. Celo dramski igralec je na boljšem, saj lahko z rutino in z umetniško močjo še v pozni starosti gledalca v marsikateri vlogi prevzame in tako še vedno iz polnega razdaja svojo umetnost. Opernemu pevcu pa je skladateljeva partitura vse življenje krut in neusmiljen sodnik: danes si in jutri že nemara več nisi kos njenim zahtevam! Pevčev glas je čuden instrument: doma in v sobi zapoješ bolje kot včeraj, na odru pa ti majhen spodrsljaj vzame pogum, ki si ga imel še včeraj, kot da bi bil brezmejen. Pot pevca umetnika se mi včasih zdi kot nenehno poslavljanje: poslavlja se na svoji poti navzgor od prvih

korakov, poslavlja se od začetnega odra, ko krene v svet, poslavlja se od vsakega lepo zapetega tona, ker ne ve, ali ga bo še jutri tudi tako zapel, nato se poslovil od te ali one partije in čaka ure in dneva, ko se bo tako ali drugače poslovil za zmerom. In to zadnje slovo je pevcu velikokrat silno blizu: vsak pride prej ali slej do čeri, ki se zazde že nepremagljive, in le najhrabrejši in najmočnejši vztrajajo na nelahki poti. Zato pa ima vsak tak visok delovni in umetniški jubilej opernega pevca, kot ga spet danes obhajamo pri našem prvaku Vekoslavju Janku, posebno ceno in poseben pomen.

Petintrideset let že nastopa Vekoslav Janko na deskah, ki pomenijo svet, in od tega več kot trideset let nepretrgoma na deskah našega odra! Pa bo kdo rekel: kaj je petintrideset let petja n. pr. proti petdeseti obletnici, kot jo je pred tem zadnji na našem odru slavil Jankov prijatelj in učitelj, mojster Julij Betetto. Res je, petdesetletni jubilej je v resnici izjemen in ne samo za naše razmere, malodane nepojmljiv. Toda tudi petintridesetletnica umetniškega delovanja opernega pevca, ki še vedno nastopa, je praznik, ki je vreden vsega priznanja in spoštovanja. Priznanja in spoštovanja pa je vreden še toliko bolj, če tega umetnika tako dobro poznamo in se zavedamo vseh odlik in sposobnosti, ki jih je na svoji dolgi poti na našem odru izkazal. Vekoslav Janko sodi nedvomno med stebre naše Opere, med tiste pionirje, ki so po stopinjah mojstra Betetta in njegovih, tako redkih domačih sodobnikov utirali pot domači, slovenski operni tvornosti, da je danes postala to, kar je: ne samo pomembna, samostojna veja slovenske glasbene in gledališke kulture, ne samo operna umetnost, ki je v jugoslovanskem merilu danes na prvem mestu, temveč umetnost, ki že s številnimi svojimi reproduktivnimi predstavniki bogati in oplaja mnoge evropske odre. Glasovni materiali naših pevcev in njihove umetniške sposobnosti so danes vsekakor že pogosto izvozno blago, ki mu bolj in bolj utirajo pot pevski konkurzi in gostova-



VEKOSLAV
JANKO
v vlogi
Schicchija





Prizor
iz uprizoritve
Puccinijeve
opere
»GIANNI
SCHICCHI«

nja v tujini, s katerih se vračajo naši umetniki s čedalje večjimi uspehi. Tudi gramofonske plošče, ki so jih naši umetniški ansambli posneli na trak, so nam že prinesle prvi uspeh: povabilo za sodelovanje na enem prvih evropskih festivalov v Holandiji. Prepričan sem, da bomo s skupnimi močmi opravičili laskavo zaupanje in priborili tudi ustanovi kot celoti večji in pomembnejši uspeh v tujini. A prav zategadelj in v zvezi s takimi, čedalje širšimi možnostmi naših umetnikov bi rad poudaril v prvi vrsti tiste vrline, ki jih je pri svojem dolgoletnem delu v naši ustanovi dokazal prav naš današnji slavljeneec, Vekoslav Janko: t. j. ljubezen in zvestoba do domačega odra. Tudi Vekoslavu Janku je namreč bila odprta pot v tujino, pot do večje slave in tudi do materialnih priznanj. Tudi Vekoslav Janko je tehtal in kolebal, ali bi se odločil in poslovil od našega odra, kakor so v tistih časih delali malodane vsi naši najboljši. A čeprav naša Opera takrat ni imela takih pogojev dela in tudi ne priznanja, je Janko vendarle ostal in vestno ter neutrudno pomagal graditi to, kar danes imamo. Nikakor nočem trditi, da bi moral prav vsakdo vselej tako ravnati, vsekakor pa bi rad poudaril vrednost in veljavo naše današnje Opere, vrednost naših opernih in baletnih predstav, vrednost, ki je prav gotovo ne kaže kar takoj zamenjevati za kakršenkoli trenutni blagor v tej ali oni drugi hiši. Če se že kdo odloči, da si gre širit obzorje in nabirat izkušenj za svojo nadaljnjo rast in razvoj, bi moral dobro premisliti, kaj bo s čim zamenjal. In če le pojde na tako pot, naj bi ostal v tujini le tako dolgo, da se bo obogaten z novimi izkušnjami kmalu vrnil na domači oder, zakaj naša opera in naš balet sta sad naše umetniške ustvarjalnosti in le s skupnimi močmi bomo priborili naši gledališki umetnosti doma in v svetu tisto veljavo, ki ji po pravici gre. To smo pa, mislim, dolžni potruditi se vsi, kar nas je zraslo v tej hiši in kar se nas je razvilo v skupnem delu. Vekoslav Janko je še z nekaterimi svojimi vrstniki to ljubezen in

Prizor
iz uprizoritve
opere
»GIANNI
SCHICCHI«



zvestobo do domače hiše praktično dokazal in zato mu ne moremo izreči nikoli dovolj priznanja. Poleg tega mu moramo priznati tudi visoko stopnjo delavoljnosti in discipline. Dolgo vrsto let je imel izredno visoko število nastopov, vesten in natančen pa je bil tudi v študiju in pri vajah. Kot vsestransko uporaben pevec in igralec je nastopal hkrati v operi in v opereti in tako se ni čuditi, da je na našem odru absolviral blizu 170 različnih vlog in imel nad 3000 nastopov.

Če se še ozremo na Janka kot umetnika, se moramo spomniti na vrsto baritonskih partij, ki jih je na našem odru podal bodisi z redko glasovno svežino in neposrednostjo, bodisi občuteno in prepričljivo ali pa z zmagovitim zvenom svojega skoraj tenorskega glasovnega metala. Pel je najrazličnejše partije, od lirskih do dramatskih in od tragičnih do šegavih. Njegov repertoar je bil namreč širok ne samo po številu ampak tudi po raznolikem značaju posameznih vlog. Vendar se mi navzlic temu zdi, da je glavne in najbolj trajne umetniške vrednote njegovih uspehov iskati predvsem v lirski kantileni in v italijanskem briu. V takih vlogah je znal Janko vedno prodorno zmagovati. Tako je bil n. pr. izvrsten Grof Luna v Trubadurju in še bolj neprekosljiv Figaro v Seviljskem brivcu. Kot Figaro je igraje premagoval višine in lahkotno obvladoval vse tehnične pevske probleme, hkrati pa je tudi z igralske plati podal z njim svež in šegav lik, prav kakor ga zahteva partitura. Smisel za neposredni humor pa je nasploh Jankova posebna vrlina, ki mu je omogočila, da je ustvaril na odru nešteto sijajnih podob. Spomnimo se samo njegovega mlinarja Sime v Eru pa doktorja Malateste v Don Pasqualu ali pa tudi Marcela v Bohème. Vsaka od teh podob ima nekaj specifično jankovskega: žlahtno vedrino, ki je na odru malodane neposnemljiva, če je nima umetnik sam v sebi. In kakor ni veselje nikdar daleč od žalosti, tako je Janko mojstrsko prepričljivo poleg Figara podal tudi Konzula v

Butterfly in morda še bolj Očeta v Traviati. Njegov Konzul očetovsko sočustvuje z nesrečno Cho-Cho-San v njeni bolečini, njegova Očetova pesem v Traviati pa je tako pretresljiva, da se ji težko ustaviš. Vse to so gotovo najbolj blesteče Jankove kreacije, ki bi bile v čast vsakemu odru in vsakemu umetniku.

Ne bom našteval še drugih njegovih vlog, ker jih je preveč, da bi jih lahko v kratkem izčrpal. Poudaril bi rad samo splošni vtis Jankovega dela v našem gledališču: Vekoslav Janko je služil temu gledališču in naši Operi z zavzetostjo pravega umetnika, naš oder pa je obogatil z liki, ki nam bodo še dolgo vzor prave umetnosti. Dragi Janko, s tem priznanjem nas vseh Ti iskreno čestitam k zasluženemu jubileju in Ti samo želim, da se še ne bi tako kmalu od nas poslovil!

DRAGOTIN CVETKO:

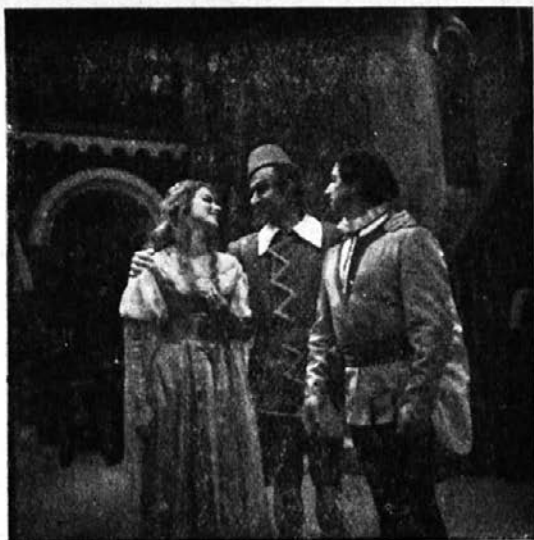
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Uvodna beseda na proslavi ljubljanske Opere v čast 200-letnice Mozartovega rojstva 27. I. 1956.

Glasbena umetnost je v stoletjih dala svetu nekaj velikih ljudi, ki so utemeljevali stilna obdobja in usmerjali načine umetniškega oblikovanja. Tesno povezani s časi, ki so se spreminjali in terjali v umetnosti ustrezní odraz, so ti mojstri zrlí tudi v prihodnost in drzno ovračali vse, kar se je preživelo in izživelo. Klesali so poti temu, česar ljudje v njihovem času pogosto niso razumeli, kar pa je vendarle prej ali slej vodilo dobe.

Med temu osebnostmi je tudi Mozart, ta čudežni otrok, kot so ga nazvali, ki se tako zelo razlikuje od svojih vrstnikov. Po zanimivih in bleska polnih otroških letih je prišla plodna mladost. Kot se je začelo, se je njegovo življenje nadaljevalo v velikem poletu. Noben znanih čudežnih otrok med glasbenimi ustvarjalci ni pokazal v poznejšem razvoju tolikšnih uspehov kot prav Mozart. Ta Mozart, ki ga je zrelo življenje trdo preizkušalo. Ta meščanski sin, ki je nerad prenašal voljo in nevoljo svojih gospodarjev, naj so ti bili na salzburškem nadškofovskem ali dunajskem cesarskem dvoru. Haydn se je tej odvisnosti dobročudno prilagodil, Beethoven bolj ali manj otrešel. Mozart pa se z njo ni nikoli sprijaznil, vendar se je tudi nikoli ni znal osvoboditi. Ta Mozart, ki ga je celo njegova Constanza razočarala in ga ni spremila niti na njegovi zadnji poti. Ta Mozart, ki so mu njegovi stanovski tovariši le preradi delali neprilike in so marsikaj prispevali, da se nikdar ni mogel prav ustaliti in je šele 1787. leta postal cesarski komorni skladatelj, ko so bili njegovi umetniški uspehi že preveč očitni in je bilo že skoraj prekasno, kajti življenje se mu je naglo bližalo h koncu. Dunajska noblesa je Salierija, Righinija, Voglerja, Vranickega in njim sorodne skladatelje poslušala rajše kot Mozarta. In kje so danes ti ljudje? Zgodovina jih je zapisala in ocenila, to je njena dolžnost. Svet pa jih je pozabil in z njimi njihove skladbe. Le spomin na Salierija je ostal. Pa še to ne zavoljo njegovih skladb, ampak bolj zaradi tega, ker so mu naprtili, da je pospešil Mozartovo smrt: po krivici, kajti dejansko so jo povzročili drugi momenti. Mozart je v svoji ustvarjalni strasti prehitro gorel in je v njej izgorel, ko mu

Iz
 »SCHICCHIJA«:
 Z. Gašperšičeva
 — Laretta,
 S. Smerkolj
 — Schicchi,
 J. Lipušček
 — Rinuccio



še ni bilo niti šestintrideset let; in preveč je delal, da bi premagal težave vsakdanjega življenja.

Nevšečnosti, s katerimi se je srečaval Mozart v svojem kratkem življenju, in problemi, o katerih je razglabljal, so v njegovi glasbi zapustili tudi marsikateri bolesten zvok. Navzlic temu pa je ostal v svoji glasbi na splošno veder, igriv, duhovit, svež in zdrav, pa k temu graciozno eleganten in bleščeče ariozen. Bil je nežen lirik. In vendar je hkrati njegov izraz močan, poln dramatike, ki jo je vdihnil doživetim, dognanim, psihološko tenkočutno izklesanim likom svojih oper, pa tudi svojim simfonijam, koncertom, komornim skladbam. Nепrestano napet in obenem pomirjujoč. Enostransko bi ga razumeli, če bi ga gledali zgolj s splošnih vidikov rokokoja in klasike, kamor ga uvrščamo. Ne. Mozart je sicer bil mojster, ki je vtisnil pečat svoje velike osebnosti koncu rokokoja in začetku klasike, hkrati pa je bil svojski, kot sta bila svojska ostala dva mojstra duhajske klasike, Beethoven in Josip Haydn. In vendar je ta dunajska trojica med seboj tako zelo različna, da včasih kar ne morem verjeti v upravičenost običajnega stilnega kategoriziranja. Haydn bolj zagledan v prirodo, Mozart v človeka, ki mu je v skrivne kotičke tajinstvenega srca malokdo znal prodreti tako subtilno kot on, Beethoven v oboje, razmišljajoč in tuhtajoč. Tudi Mozart je kajpak razmišljal, seveda drugače kot Beethoven ali Haydn, zlasti Beethoven.

Četudi so pojmovanja v tem oziru različna, kaže Mozartova revolucionarnost naprednost in povezanost s časom. Drugačna je od one mojstra Beethovna, ki je trše in razločneje zarezal nove brazde v razvoj glasbene umetnosti. Operi buffi, ki ga je, nekoč vsega verno zaverovanega v obilno tradicijo italijanske in francoske opere, mikala in ji je posvetil večji del svoje ustvarjalnosti, je Mozart znal dati svoje življenje. Nasproti praksi pretiranega tehnicizma in manirizma jo je oblikoval v tekočo, z razposajeno komiko lastnega načina obdarjeno umetnino. S simfonijama v c-duru in

g-molu je postavil dvoje pomembnih del klasične simfonije. Čeprav izgajeno se je s Figarovo svatbo krepko dotaknil revolucionarnega teksta, v Čarobni piščali pa je zaslutil nov čas in nakazal elemente prihajajočega romantizma. V svojih skladbah je izredno precizno izgnetal formo. Vlil ji je plastiko, notranjo logično enotnost, ki jo je povezal z doživetji tako, da je ustvaril sijajno ravnotežje oblike in vsebine, kar je bilo bistveno za klasicistično miselnost.

Ni pa samo to, kar mu daje dragoceno mesto v zgodovini glasbene umetnosti, v kateri je včasih sicer zavestno šel mimo nekih naprednih pojavov, tako na primer mimo Gluckove operne reforme. Bil je pač premočan duh, da bi sledil drugim. Šel je svojo pot, osvobodil se je spon in vplivov, ki so ga še vezali izza otroštva, in ustvaril je svoj stil. Svoji umetnosti pa je dal še nekaj, kar jo posebej označuje. Četudi nas od nje loči že skoraj dvesto let, kljub temu, da so se v tem času menjala mnoga obdobja in generacije in se je družba že večkrat temeljito spremenila, čeprav se je menjal tudi umetniški okus, se odnos milijonov poslušalcev do Mozartove glasbe ni spremenil. Ljudje še vedno navdušeno poslušajo Figarovo svatbo, Beg iz Seraja, Don Giovannija, Cosi fan tutte, Čarobno piščal in druge mojstrove opere, pa tudi simfonije, kvartete, sonate, koncerte, vse, kar je zapisalo njegovo pero. Ob njegovi glasbi se radostijo, iz gledaliških in koncertnih dvoran odhajajo polni optimizma. Utrditi in vzradostiti pa je velika moč, ki je nima vsaka umetnina. In kar je še značilnejše: Mozartove glasbe ne razume in ne občuti le izbrani, ozki krog izobražencev, ampak malone vsakdo, tudi tisti, ki ne pozna zapletenih problemov glasbene teorije. Vsakomur gre v srce ne glede na to, kateremu sloju, narodu ali času pripada. V tem je Mozartova umetnost tako silna, velika in vedno sodobna. Osvaja ljudi širom sicer med seboj tako zelo razlikujočega se sveta.



Prizor
iz uprizoritve
»GIANNI
SCHICCHI«

Mozart mika tudi slovenskega človeka že izpred konca 18. stoletja, ko so Ljubljančani v Stanovskem gledališču 1787. leta bržkone poslušali Beg iz Seraja, 1801. leta Čarobno piščal, vmes in potem pa vrsto skladateljevih simfonij, koncertov, komornih in drugih skladb. Ta čudovita glasba opaja tudi Slovence skozi deset in desetletja, tudi danes, ko je ne ljubimo nič manj prisrčno, čeprav so naši pogledi na svet in življenje popolnoma različni od nekdanjih. Njen mojster je vplival tudi na miselnost slovenskega ustvarjalca. Še preden se je izteklo 18. stoletje, se je njegovega sloga oklenil naš prvi klasik Janez Krstnik Novak v svoji glasbi k Linhartovemu Matičku, v Figaru. Zato se moramo zahvaliti ne le slovenskim preporoditeljem, ampak tudi Mozartu, da je slovenska izvirna odrska glasba okrog 1790. leta pognala krepke klice. Za Novakom se vrstijo še mnogi skladatelji, ki so bolj ali manj gledali ali iskali svoj vzor v Mozartu: Mikš, Schwerdt, Klemenčič, Gašpar, Mašek, čigar oče Vincenc je bil v Pragi eden najboljših Mozartovih prijateljev, Rihar, tudi skromni Luka Dolinar in še slovenski romantiki izza začetkov specifično slovenskega glasbenega ustvarjanja, med njimi Kamilo Mašek in Benjamin Ipavec. Najizrazitejše slednji, ki je v svoji Serenadi začuda pristno zapel v Mozartovem duhu in znova potrdil mojstrov vpliv na slovenski skladateljski rod.

S svojim stilom je Mozart oplodil še mnoge skladatelje širom ostale Evrope v svojem času in kasneje, ko so sicer že prevladali novi stilni nazori, pa se moč Mozartovega ustvarjanja vendarle ni izgubila. S tem dejstvom se je nemara najbolj uresničil Mozartov pomen za glasbo kot razvojno vejo človekove ustvarjalne dejavnosti. Njegova umetnost je našla pot v srca mnogih ljudi mnogih časov. Njegova estetsko in etično globoko prežeta glasba je oplodila neizmerne množice, ki so željne lepe in plemenite umetnosti. Če se je kje in v kom uresničil smisel univerzalnosti glasbe, se je gotovo v Mozartu in njegovi umetnosti. Zato, ker je mojster govoril iz srca



Prizor iz naše
uprizoritve
Martinujeve
»ZENITVE«

v srce, iz polnega, resničnega, pristnega doživetja vsem in vsakomur. Zato, ker je bil pravi umetnik, ki mu ni bilo za trenutno slavo in vnANJI blesk, ampak je hotel v svoji glasbi le izpovedati samega sebe. S tem pa je ustvaril umetnine, ki so občečloveške in trajno vredne za oblikovanje človekovega duha, njegovega značaja in čustev.

Čas se je odmaknil. Hiti dalje, s seboj nosi neslutene spremembe, vzporedno z njimi spreminja človeštvo in dobe, svet in življenje. Resnična umetnost pa ostaja in bo ostala, dokler bo imelo človeštvo smisel za njene vrednote. Čimbolj se zapleta življenje, tembolj jo potrebuje. Zato se še nadalje in morda še bolj kot nekoč oklepa Mozarta, ki ostaja kot doslej tudi vnaprej neusahljiv vir življenjske radosti, ta, tudi naš Mozart, ki smo mu hvaležni za vse lepo, kar nam je dal, daje in bo dal s svojo umetnostjo.

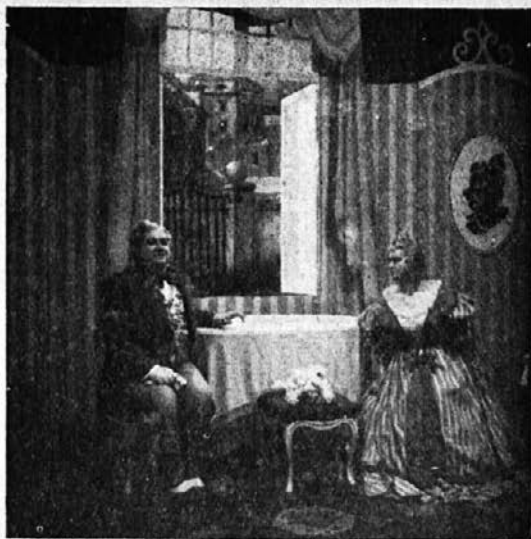
CIRIL DEBEVEC:

ZAPISKI

Shakespeare pravi: »Več je stvari v nebesih in na zemlji, kot si jih sanja vaše modrijanstvo.« Ta znana misel je sicer res nekoliko pretežka za uvod v te ne preveč težavne in preproste opombe, a vendar kaže, da si mora človek v naši gledališki kulturi s tem stavkom marsikdaj pomagati, če hoče, da razume, da marsičesa ne more razumeti.

Že od nekdanj, na primer, nisem mogel razumeti, kako da lahko marsikdo, ki v gledališki stroki ni ravno preveč domač in podkovan, javno in avtoritativno piše o gledaliških delih, o uprizoritvah in o režiji (najbolj neznano polje!), inscenaciji ali pevsko-igralskih izvajalcih. In vse to po vtisih na hitro in na kratko: Mimogrede so vključene v teh poročilih tudi bežne, površne, bolj ali manj posrečene ocene (katere berejo — ne pozabimo — tudi taki, in teh je mnogo, ki predstave niso videli in si torej ne morejo ustvariti lastne sodbe!). Kako je to zdaj? Ni treba, da smo izvajalci, kar precej in vsi povprek nečimerni, vase zaljubljeni in domišljavi. To so namreč očitki, ki jih pišočji kritiki najrajši očitajo izvajalcem, čeprav priznam, da so seveda nekateri tudi taki. (Ni takih med kritiki nobenega?) Pa vendar se mi zdi, da bi le smeli vprašati: kaj res ves naš pošteni trud (kjer je, seveda) in vse storitve (kjer so, seveda) ne zaslužijo s te strani nekoliko več pozornosti, spoštovanja, preudarka in kritične razsodnosti? Kaj tako delo, kot je pri nas prva izvedba Martinujeve »Zenitve« res ne bi zaslužilo malo podrobnejše in globlje kritične obravnave, kot smo jo doživeli mi? Kakšnega formata je avtor, smo imeli priliko prepričati se na koncertu česke filharmonije! In vendar — ob naši operni izvedbi — nekaj vrstic in konec. Ne vem, če je to prav. Lepo je in pravilno, da beremo v širokih stolpcih obširna in podrobna, vsevprek pohvalna poročila o naših gledaliških predstavah po drugih poklicnih, polpoklicnih in amaterskih gledališčih, da beremo široko in nadrobno o vseh mogočih športnih prireditvah — lepo je, pravim, in pravilno, da se to delo budno zasleduje, bodri in pametno in vzgojno ocenjuje — toda, ne vem, če je pravilno, da dela Opere našega osrednjega gledališča odpravljamo tako preprosto in površno. Mislim, da bi na tem polju moralo le vladati neko spodobno in smiselno sorazmerje.

Prizor
iz »ŽENITVE«:
Podkoljosin
— L. Korošec,
Agafja
— M. Mlejnjkova



Dalje, na primer: kaj se pri nas zdi v kritičnem pogledu važno in kaj nevažno. Jaz osebno, na primer, se z zadnjim kritičnim poročilom Valensa Voduška v mnogočem strinjam (čeprav pri »Schicchiju« bolj kot pri »Ženitvi«, pa ne zato, ker je pohvalno, temveč zato, ker je kritično več vredno). Vendar ne morem razumeti, kako ga more motiti živi tiček v kletki (tudi mene že moti, pa ga bomo čimprej nadomestili s »kaširanim« kanarčkom, da bo miren in da ne bo motil stilizirane scene; samo ne vem, kako naj zaradi »enotne stilizacije« ravnam tu dosledno z živimi igralci...), ko pa ni utegnil ali ni smatral za potrebno malo več povedati o avtorju in o posameznih izvajalcih. Ne trdim, da tudi splošne kritične opazke lahko marsikaj dobrega in pametnega povedo, toda neki nazornejši opis (ne hvala ali graja!) prvega izvajanja nekega kvalitetnega opernega dela bi bil pa, vsaj po mojem, le umesten in potreben. Na drugi strani: upravičeno opombo o ženskih maskah v »Schicchiju« v istem poročilu smo takoj upoštevali in, kot razvidno, pri prihodnjih prireditvah že popravili.

Sploh: važno in nevažno, bistveno in nebistveno, pomembno in nepomembno — to so stvari, ki bi jih naša kritika nujno morala malo bolj premišljeno razlikovati.

Pa vzemimo drug primer. Lansko leto je igralo Mestno gledališče Anouilhovo igro »Colombo«. Vseh predstav je bilo (kljub neugodnim presledkom med njimi) 20. Eden naših glavni dnevnikov ni objavil o tej uprizoritvi nobene besede. Pred kratkim so igrali isto igro v Narodnem gledališču v Zagrebu. In v istem listu je nekaj dni po premieri izšlo sorazmerno dolgo poročilo. To je pravilno. Ampak — ali je ono prejšnje tudi pravilno?

Ker me ne zanimajo samo izvajalci, ampak v isti meri tudi občinstvo, hodim pogosto k predstavam in zelo pazno zasledujem i izvajalce i občinstvo. Zelo poučno. Naravnost čudno je, kako se



Prizor
iz »ZENITVE«:
D. Čuden,
L. Korošec,
F. Lupša,
S. Štrukelj,
G. Dermota

tu mnenja kritike in občinstva sorazmerno redko ujemajo. Zanimivo. Tu ne mislim v glavnem na odobravanje po padcu zastora v odmorih, temveč imam v mislih predvsem zadržanje občinstva med dejanji, med samim potekom predstave, kako reagira v nešetih, bolj ali manj opaznih, a nam zelo dobro znanih odtenkih. Zelo zanimivo. In navsezadnje — bodimo pametni in odkriti — če smo pri gledališču (s kritiki vred) še tako brihtni in vzvišeni — nasproti sodbi občinstva pa vendar ne moremo biti čisto ravnodušni. Pa zato niti ni potrebno, da bi nas bilo kaj preveč sram. Ker je bilo namreč zmerom tako. In še bo. A zato mislim, da ne bi bilo nič hudega, če bi naši poročevalci od časa do časa smuknili na kratek ogled tudi h kakšnim drugim predstavam in ne samo k premieri ali prvi reprizi.

V gledališkem poklicu so velike težave v tem, da nekateri (vseeno — najsi bodo izvajalci, vodilni ali ocenjujoči) zelo težko razlikujejo dvoje, in sicer, kaj je: *veselje* in *želja* do vloge in pa kaj je: *sposobnost za ostvaritev vloge*.

In še drugo: pri razdeljevanju in prevzemanju vlog bi morala biti *glasovna opredeljenost* in *tehnično znanje* samo nujna osnovna pogoja. V strogem umetniškem vidiku pa se zahteva še *sposobnost značajske upodobitve* in *moč umetniškega učinka*.

Premišljal sem že mnogokrat, kaj je to: *gledališka osebnost*. Brskal sem tudi po zadevni literaturi in našel mnogo vrednega in poučnega. Pa vendar vse te razlage niso dokončne in izčrpane. In če bi hotel o tem na široko razpravljati, bi se opomba razvlekla v razpravo. Eno je gotovo: *gledališka osebnost* ima v sebi neki čar, neko izžarevanje, neko čudno moč, ki je z besedami zelo težko opisljiva in razložljiva. Stopi na oder, ni treba niti da odpre usta — pa že deluje, že zaveje po občinstvu — in nihče ne ve v tistem hipu natanko kako in zakaj. Kratko malo: *deluje*, pa je. Drugi, ki ni

Prizor
iz »ŽENITVE«:
B. Stritarjeva,
E. Barbičeva,
M. Mlejnjkova,
E. Karlovčeva



osebnost, je lahko dober, se trudi, je v izdelavi soliden, da, lahko celo odličen — pa vendar — tisti veliki, skrivnostni učinek izostane in storitev je v najboljšem primeru lahko oblikovno dovršena, a v bistvu še vedno — neumetniška. Zanimivo je, kako je publika (če je spontana in ne organizirana, seveda) za te vrste pojavov po naravi nenavadno občutljiva in zanesljiva.

Zato bi pri resnem in vestnem kritičnem ocenjevanju določene gledališke storitve smeli in morali odločati samo trije momenti, in sicer: 1. talent, 2. znanje in 3. osebnost. Vsi drugi vidiki (ali bolje oziri) so neumetniški, drugotni in zato neopravičljivi in neumestni.

Človeku nanese v poklicnem udejstvovanju, da ima večkrat opravka z opernimi libreti. Med drugimi tudi z opernimi. In ker Slovenci na opernem polju še nismo najbolj znameniti med narodi, imaš dobro voljo, pa bi rad po strokovnih, preizkušenih vidikih kaj svetoval, malo pomagal, skratka: avtorju in delu koristil. Pa je podoba, da tukaj »reproducenti« nimamo prave sreče. Pa bi le rad v tej zvezi tole povedal: pri libretu namreč dramatična snov ni isto kot dramatična napetost, pripovedovanje dejstev ni isto kot razvijanje dejanja in kopa (četudi zgodovinskih) besed ni isto kot čustva in značaji, njihovi medsebojni odnosi in njihovi duševni procesi.

Jasno je, da ne morejo biti vsi libreti na isti ravni kot so na primer »Othello«, »Carmen«, »Bohème«, »Jenufa« ali »Rusalka«, gotovo pa je prav tako, da so kot vzorec in pouk lahko zelo koristni.

Pogoji za igralsko ustvarjanje ali izvajanje morajo biti podani že v opernem libretu in operni glasbi. Kjer teh pogojev ni, tam je izvajalec v zadregi in potem: ali pretirava, kar je prisiljeno in zato napačno, ali pa se razumno omeji na dejanske osnove in potem



Prizor
iz »ZENITVE«:
L. Korošec-
Podkoljosin,
I. Anžlovar-
Stjepan

nastopi tisto, čemur pravim jaz: soliden dolgčas. Dolgčas, in če je še tako korekten, pa je smrt gledališča.

Zadnje čase sem v naših gledaliških člankih večkrat zasledil neko ljubeznivo besedico, ki se ji pravi »razčustvovanje«.

Beseda, kakor je nova, tako je pretresljiva. »Razčustvovanje«. Res pretresljivo.

Še to bi rad doživel: »Razčustvovano gledališče« (čeprav bo dolgčas).

Umetnost — pa brez čustva? In kam bomo dali potem čustva? Za izvoz?

JANKO TRAVEN:

VPRAŠANJE IZVIRNEGA SLOVENSKEGA OPERNEGA BESEDILA

(Zgodovinskega orisa drugi del*: obdobje med obema vojnama.)

Obdobje pred prvo svetovno vojno je zastavilo vprašanje izvirnega slovenskega opernega besedila z vso resnostjo: slovenski glasbeniki so bili postavljeni pred dejstvo, da so želeli komponirati opere, pri tem pa se jim je zgodilo, da niso našli ustrežajočih libretistov. Razvoj slovenskega slovstva bi bil moral dozorevanje slovenske glasbe, katere zastopniki so se z vsem žarom lotevali komponiranja oper kot najvišje oblike glasbenega izraza, podpirati,

* Glej člančič pod istim naslovom v GL Ljubljana, operno izdanje, sezona 1953-54, številka 6, ob uprizoritvi Švarove opere »Prešeren«.

ker ni tajiti, da je hkrati slovenska dramatika dosegala stopnjo, ki bi morala ustrezati ravni dramatično oblikovanega opernega besedila. Toda izmed slovenskih dramatikov se je spočetka povezal z delom in načrti snujočih slovenskih glasbenikov le Anton Funtek. Četudi prevajalec tujih opernih besedil in četudi glasbeno šolan, po prvem poizkusu svojega libreta z izjemo sodelovanja z Goestlom ne najde več stika z glasbenim snovanjem in je namah izločen iz vrste slovenskih libretistov, ki bi prišli v poštev. Neke vrste delovna skupnost naših naturalistov, kakor jih zastopata Gangl in Govekar, ne najde prav nobenega odnosa za potrebe porajajoče se slovenske izvirne opere, četudi je delno ves čas zaposlena z dramatiziranjem raznih proznih besedil, opravek, ki po svojem prirejevanju ne stoji daleč od oblikovalnih posegov opernih libretistov in nosi od neke mere obeležje te vrste delovnega napora. Pri teh naturalistih gre za tiste, ki so imeli delno osnovno glasbeno izobrazbo in pri njih ne gre za amuzične zastopnike. Eden teh zadnjih (Aškerc) pa se brez nadaljnjega odreče kakršnemukoli tvornemu sodelovanju pri delu z libreti, bodisi da ga je pri tem oplašila slovstvena nedoraslost in pomanjkljivost tistih opernih besedil, s katerimi se je pri predstavah nekoliko seznanil, bodisi da ni imel nikakršne misli o tem, kakšne slovstvene možnosti navsezadnje obstoje tudi pri libretih, če gre za to, da se vsa stvar vzame zares. Negativna zadržanja Moderne do izvirnih opernih besedil ne bi izvajal iz teh dozodaj navedenih primerov, ki naj bi uvajali nekakšno trajno pasivno zadržanje slovenskih slovstvenikov do tega perečega vprašanja, ker so pri Moderni bili pač merodajni še drugi razlogi, na katere bomo naleteli v nadaljnjem razglabljanju.

Potemtakem je ostalo v širokem časovnem obdobju, ki ga obeležujeta letnici 1867 (ustanovitev Dramatičnega društva in začetek urejenih gledaliških predstav — vključujoč pri tem glasbene) in 1918, kar se tiče opernih besedil, vse pri starem. Zanos, s kakršnim je goriški glasbenik Avgust Leban (1847—1879) hitel leta 1871 v tržaškem listu »Primorec« razpravljati o libretu, je bil sicer pristen, ostal pa je osamljen v predalih tega lista. Četudi mu je šlo za to, da bi poudaril bližnji dan, »s katerim bode tudi pri nas Slovencih praznovala Evterpa svoj nastop na oder ter menili podati našim mladim dramatikom vodilo, po katerem ravnarši se, bi zmogli pripomoči v čestenje i povikšanje mogočne in vsem priljubljene boginje...«

Namen Avgusta Lebana je bil, napisati s svojim člankom pripomoček tistim pisateljem, ki jih je razpis nagrad Dramatičnega društva vzpodbudil, da se lotijo pisanja libret ob mnogo obljublja-jočih prvih organizatornih korakih tega društva in urejajočih se rednih predstavah Slovenskega gledališča v Ljubljani. Po zgledih izkušenj pisanja libret v drugih narodih je že tedaj opozarjal Leban, da mora libreto, ako je opera muzikalična drama, »sestavljjen biti po glavnih dramatičnih postavah, naj bi se tudi prezrla navadna pravila ali naj je napredek ponatanjši. Da se to pogostoma nij godilo, to godbi samej na sebi se ve da nij segalo v pravice, vendar pa je škodovalo operi kot celoti. Zaradi tega se večina pesnikov ne mara mučiti s to vrsto pesništva, da bi ž njo le skladatelju slavo peli...«

Lebanova navodila in dobro mišljeno razpravljanje v glavnem ni doseglo tistih, ki bi bili voljni pisati libreta, ker takih pisateljev med Slovenci ni bilo. Že poprejšnji vzpodbudni namigi Frana Levstika, ki je približno v tem obdobju prevedel eno izmed opernih besedil, so dosegli le tiste redke, ki so se udeležili razpisa

nagrad. Poznejše pobude so izzvenele v prazno, tudi potem ko je razvoj slovenske operne tvorbe dajal večje možnosti. Skladatelj izvirne slovenske opere je zato ostajal navezan nase in na tuje pisatelje libret. Še celo Foerster je bil prisiljen za popravo domačega besedila Lujize Pesjakove za opero »Gorenjski slavček« privzeti pomoč nemškega libretista Züngla. To se je pokazalo i v Parmovem i Širčevem primeru. Zlasti pa je ostal Parma pri svojih operetah navezan na tuja libreta — A. D. Borum (Dolleczek), Hirsch, Lwowsky in Felden, četudi na tem mestu vprašanja operetnih besedil ne nameravamo obravnavati. Res je, da kaže tudi to vprašanje v bistvu podobno problematiko, vendar pa ima svoje odtenke zaradi posebnostnega i glasbenega i vsebinskega operetnega obeležja.

Razplet prve svetovne vojne je omogočil nove poglede na razvoj slovenske izvirne operne tvornosti in bi zato moral načeti vnovič tudi vprašanje slovenskega opernega izvirnega besedila. V resnici so se nekoliko zmanjšale možnosti zvez slovenskih skladateljev z nemškimi pisatelji libret, delno jih je k temu sililo načelo osamosvojitve, ki bi naj ne bila prazna fraza. Treba je bilo pristopiti k k domačim improvizacijam, ki so jih sprejemali skladatelji z velikim pričakovanjem, pa so se preizkušali na njih s samozatajevanjem in razočaranjem. To je vodilo v drugo skrajnost, ki obeležuje obdobje slovenskega izvirnega opernega besedila med obema vojnama: slovenski skladatelj je bil prisiljen lotiti se sam pisanja libreta za svoje opere. S tem so si skladatelji opomogli le delno; zato je narasla njih zahteva, z vsemi možnimi sredstvi povečati svoj vpliv na slovenske pisatelje, da bi se navzlic vsem težavam lotili pisanja libret.

Po obnovitvi je Slovenska Opera v prvih dveh povojnih sezonah iz nerazumljivih vzrokov pustila ob strani slovensko izvirno operno tvornost. Izjema uprizoritve »Ksenije«, mladostnega dela Viktorja Parme, je dovoljna priča o tem. V bistvu je šlo za ponovne, zboljšane uprizoritve že uprizorjenih slovenskih oper in omogočitev čim prejšnjih postavitev novih. Ta hotenja in želje gledališkega občinstva z njegovimi tolmači kritiki sta najmočneje povzela upravnik Matej Hubad in ravnatelj Opere Mirko Polič. Ponovno pa so postavili v novih možnostih le Širčevo »Lepo Vido«, Parmovi enodejanki in Foersterja »Gorenjski slavček«, medtem ko so izmed prej komponiranih domačih oper preizkusili samo Gerbičevo opero »Nabor«.

Skoraj pri vseh teh operah zaznamujejo nove uprizoritve večje ali manjše popravke pri libretih. Če sta se pred prvo vojno z besedilom »Lepe Vide« po Jurbičevem romanu ukvarjala skladatelj Širca in dr. Batka, ga je zdaj skušal brez posebne sreče izboljšati Milan Pugelj, ne da bi s tem prodril globlje v problematiko opernega besedila in ne da bi s tem poizkusil svoje slovstveno delo navezati s pisanjem libreta. Gerbič si je za svojo opero, katere partitura se je pozneje baje izgubila, sestavil besedilo sam po noveli svojega sina Hugona Viktorja Gerbiča, ki je izšla v nekem slovenskem tržaškem tedniku. Opera »Nabor« ni imela uspeha in je ni rešila ne Gerbičeva glasba ne besedilo ne trud pevcev.

Tako je ostala edina starejša slovenska opera, ki se je ves čas med obema vojnama obdržala na odru, Foersterjeva »Gorenjski slavček«. Bodi po glasbeni plati bodi po plati besedila je imela svojevrstno usodo in se je z njo ukvarjala vrsta naših gledalištnikov in glasbenikov, potem ko so ugotovili vrsto njenih glasbenih kvalit, zaradi katerih se je občinstvu priljubila. Najmanj je to

nedvomno veljalo za njeno besedilo, ki se ga je najprej potrudil preurediti režiser prof. Šest, nato pa ga je imel na Poličevo pobudo v predelavi tedanji dramaturg Josip Vidmar. Toda medtem ko se je Šestova preuredba (po glasbeni plati je sodeloval Jeraj) tikala v glavnem odrsko efektnejše neposrednosti, se je potrudil Josip Vidmar docela predelati libreto. Z njegovo obdelavo in Poličevo glasbeno predelavo je nastalo pravzaprav docela novo operno delo, ki je bilo kot tako zaradi bistvenih posegov v delo skladatelja Foersterja in njegovih dveh libretistov tudi klasificirano. V tej novi obliki je opera vzdržala na odru le kratek čas. Ne upal bi se trditi, da se je to zgodilo zaradi predelave, rajši bi menil, da so vplivali na to drugi vzroki. Vsekakor je pri nadaljnjih uprizoritvah operno vodstvo obdržalo Foersterjevo izvedbo z Jerajevimi in Šestovimi popravki. Zelo šibko prvotno besedilo je kljub popravkom obdržalo svojo besedno podlago operi.

Novi poizkus Foersterja z opero »Dom in rod«, se ni obnesel in je prispel le do naznanila v repertoarnem načrtu, uprizorili je niso. Besedilo sta mu priredila po igri v petih dejanjih »Materin blagoslov ali Nova Chonchon« (G. Lemoine), (ki so jo svojčas večkrat igrali in ji je spremno glasbo prvotno napisal Stöckl, pozneje pa Foerster) dr. Fran Goestl in dr. Fran Mohorič. Goestl je ponovno povzel svoje ukvarjanje z libreti, Mohorič pa se je preizkušal kot navdušenec in verzifikator.

Če zdaj uvrstimo v naš pregled dva slovenska skladatelja, ki sta imela že v obdobju izpred prve vojne težave z dobavo in uporabo opernih besedil, nikakor ne bomo razdrli časovnega zaporeda. Gre za Parmo in Širco. Parma se je za svojo opero »Zlatorog«, kot tipični slovenski snovi ne glede na to, da je ob koncu prejšnjega stoletja nemški skladatelj Viktor Gluth uglasbil z istim motivom nemško opero, ki je bila znana tudi z imenom »Trentarski lovec«, uporabil Baumbachovo besedilo, ki mu ga je preuredil R. Brauer. Za svojo nedokončano opero »Pavliha« pa je Parma uporabil besedilo Rožanskega-Kovačiča. Širca je poleg obnovljene »Lepe Vide« prispeval operi »Gospodovski zvon« (pri besedilu je skladatelju pomagal Franjo Roš) in »Matija Gubec« (besedilo spisal skladatelj sam).

Pozni prispevek Hugolina Sattnerja z njegovo opero »Tajda«, ki je prvotno nosila ime »Komposteljski romarji«, nekako zaključuje obdobje nenehnega iskanja libret in trenja z nevesčimi, ali vsaj premalo izkušenimi domačimi libretisti. Sattner si je za svojo opero pridobil slovenskega pisatelja in dramatika Ivana Preglja, ki se je teoretično dokaj uktvarjal s slovstvenimi vprašanji ter objavljaj od časa do časa tudi svoje domisleke glede opernih besedil. Praktično je skušal podati svoj prispevek s tem besedilom. Pozneje je na prošnjo skladatelja dr. Švare vzel v premislek snov za opero »Kleopatru«, pa razen poizkusnih verzov libreta ni izdelal.

Časovni pregled, kakor smo ga pravkar razvrstili, pokaže, kakor da so skladatelji izčrpali vse možnosti za pribavo besedil: s tujci — razen tistih, katerih besedila so že imeli — se niso več poizkušali, ker bi novi razvojni stopnji slovenske izvirne operne tvornosti tako sodelovanje več ne ustrezalo, z domačimi navdušenci in pesniškimi poskusniki sodelovanje ni dajalo več plodnih in uporabnih rezultatov; slovenski slovstveniki, ki jih je v tej vrsti zastopal Pregelj, pa niso bili voljni sodelovati, ker niso našli v takem sodelovanju posebnostnega zanimanja, delno pa jih je pri tem oviralo miselno razglabljanje in pomisleki o tej problematiki,

ki jim — kakor Preglju — morda prav zato ni dalo možnosti krepkega sodelovanja.

Goestl se je poslovil od te vrste sodelovanja z značilnim la bodjim listkom, s katerim je svojim naslednikom izročil v uporabo svoj načrt besedila za opero »Almira« po Sketovi povesti o »Miklovi Zali«. Ta načrt po povesti, katere več dramatizacij je iz snovi napravilo ljudsko igro, si zamišlja opero v štirih dejanjih, kakor pripoveduje Goestl: »zamišljeno v obliki muzikalnih del, ki povsod najbolj uspevajo in občinstvu najbolj ugajajo. Parma mi je enkrat označil kot opere, katere ceni najbolj: »Fausta«, »Aido« in »Carmen«. Zato je bil tudi moj tekst vseskozi v vezani besedi ter so bile pridržane oblike arij, zborov itd., katere je vezal ritmičen recitativ. Moderni libretist naj si uredi besedilo po svojem okusu! Zdi se mi škoda, da bi ideja opere »Almira« ne doživela svojega uresničenja, zato dajem načrt svojega v Gorici izgubljenega libreta v poljubno uporabo za besedilo. Gotovo najde svojega glasbenika. Leta in zlasti vojna, ki mi je donesla dosti zlega in povzročila tolikanj skrbi in težav, so zamorila v meni še ono slabotno pesniško žilico, ki mi je bila preje lastna: tako ne morem misliti na to, da ustvarim znova, kar se je izgubilo. Morda to stori kdo izmed mlajših in spretnejših od mene...« S pozivom, da naj se osvobodimo pomoči tujcev in naj ne preziramo dela libretistov, se je Goestl zadnjič dotaknil problema slovenskega izvirnega opernega besedila, njegov poizkus delovanja pri libretu za zadnjo, zgoraj omenjeno Foersterjevo opero, pa je potrdil, da odhaja starejša generacija, ki se je zavedala tega vprašanja, ne da bi našla zadostitve v svojem sodelovanju, ki mu je manjkalo prepotrebne žive tvorne sile.

Tudi Pregljevo ukvarjanje z istim vprašanjem, četudi zastopa pisatelj naslednjo časovno generacijo, ni prišlo preko opisanega sodelovanja. Toda vzpodbudilo je pisatelja k razmišljanju o tej problematiki, ki mu je dal duška v eni svojih »Glos« in mu omogočil opredelitev pogojev za to zanemarjeno panogo dramske tehnike. Hkrati pomeni pisateljev stik z odrsko resničnostjo v nekoliko drugačnejši obliki, kakor pa ga je doživel, ko so pred tem na odru v različnih časovnih obdobjih uprizorili dve njegovi dramski deli. Glavne misli je Pregelj strnil v naslednje točke: 1. Potrebno je, da imata skladatelj in pisatelj besedila isto miselno osnovo; 2. oba naj se duševno intimno poznata; 3. poznati morata odrsko tehniko in dramaturška pravila; 4. potrebno je izčrpno umevanje vseh odtenkov v skladateljevi zasnovi, če naj bodoči libreto zares ustreza skladateljevim namenom.

Ne glede na ta razmišljanja, ki so za Lebanovimi pač druga po časovni vrsti in miselni dozorelosti vprašanja v našem slovstvu, se je Pregelj takoj pri naslednji ponudbi skladatelja Švare poslovil od libretistovskega snovanja. S tem nočemo trditi, da Pregelj v svojem slovstvenem delovanju ni dosegel neke stopnje dovršenosti, in tudi ne, da bi si ne bil mogel podvreči tehnike pisanja besedil, če bi bil to ob tem času hotel. Toda mislimo, da so zgoraj naštetje točke tista osnova, ki se ji po svojem miselnem in duševnem sestavu ne more podvreči vsakdo in tudi ne vsak pisatelj.

Ob takem stanju stvari ni preostajalo slovenskim skladateljem, potem ko pri domačih pisateljih niso našli nobenega umevanja, da so se spoprijeli z libreti po svojih močeh. Prvačila sta jim mlada skladatelja Osterc in Kogoj. Začuda oba z istim motivom: i Osterc i Kogoj sta si sama napisala besedili za svoji operi, ki se je pri Ostercu imenovala »Krst pri Savici«, pri Kogoju pa »Bogomila«. Nobene niso uprizorili, ostal nam je le natisnjen odlomek Kogojev-

vega besedila. Vsekakor zanimivo, da je mlajša skladateljska generacija našla stik s Prešernovo pesnitvijo, ki je pred tem doživela že več dramtizacij in s snovjo katere je bilo željno povezano hrepenenje našega gledališkega občinstva že pred prvo vojno, da bi doživelo uprizoritev te pesnitve v operni obliki. Morda je bil s takimi željami povezan že predlog nepodpisanega pisatelja (dr. Lah ali Jelenc?), ki je leta 1911 priobčil načrt besedila za opero »Krst pri Savici« v štirih dejanjih.

Toda medtem ko si je Marij Kogoj v simbolistični drami ruskega pisatelja Leonida Andrejeva »Črne maske«, našel besedilo, ki mu je s svojo grozljivo snovjo, ustrezajočo Kogojevemu duševnemu razpoloženju, obsedlo vse misli, čute in življenje, je Oster nadaljeval z lastnoročnim prikrojevanjem besedil za svoje opere: »Iz komične opere«, »Medeja«, »Dandin v vicah«, »Osveta«. Edinole za svojo neizvajano opero »Krog s kredo« si je našel libretista v osebi igralca, režiserja in dramatika Milana Skrbinška.

V kratkih časovnih razmakih sta do druge svetovne vojne sledila skladatelja Matija Bravničar z operama »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« na besedilo farse Ivana Cankarja in »Hlapec Jernej« po Delakovi preureditvi besedila Cankarjeve novele ter dr. Danilo Švara s svojo prvo opero »Kleopatra«.

Švara ni imel namena, da bi sam napisal besedilo. Pač pa si je izdelal scenarij in začel iskati pisatelja, ki bi mu scenarij preli in besedilo. Zaslišal je večje število slovstvenikov, med njimi smo že omenili Preglja, prizadevanje pa je ostalo brez odmeva: nihče mu ni mogel napisati besedilo. Švarovi naporu tik pred drugo vojno dovoljno označujejo stanje vprašanja slovenskega izvirnega opernega besedila v tem prelomnem času.

Ko skladatelj ni imel nobene druge možnosti več, se je lotil dela sam in si je napisal libreto v verzih. Hkrati je podvzel široko akcijo, da bi spravil vprašanje domačih libretov v nov tek. Društvo skladateljev je poizkušalo s pismenimi predlogi zainteresirati Društvo pisateljev za zadevo in s tem izzvati neko dogovorno rešitev vprašanja, ki je grozilo, da bo vsem skladateljem, kdorkoli izmed njih se je pripravljaj na komponiranje opere, onemogočilo kakršnokoli delo. Podvzetje, za katero se je zdelo, da ne more ostati brez odmeva in zaželenega učinka.

Vprašanje je dozorelo naposled toliko, da se je društvo »Glasbena akademija« v Ljubljani, ki je bilo ustanovljeno z namenom, da bi čim prej doseglo ustanovitev glasbene akademije v slovenski prestolnici, obrnilo s posebno vlogo na bansko upravo. Raztolmačilo je v njej razvoj vsega vprašanja in prizadevanja glasbenikov podprlo s predlogom, naj bi banska uprava, ki je malo poprej v okviru svojih proračunskih možnosti začela razpisovati vsakoletne denarne nagrade za nagrade vredna literarna, glasbena in likovna dela, upoštevala pri teh svojih razpisih tudi izredno pereče potrebe opernih komponistov po primernih opernih besedilih.

Pobuda glasbenikov je imela svoj uspeh s tem, da je banska uprava v proračunu za proračunsko leto 1940/41 določila denarne zneske tudi za izvirna slovenska operna besedila. Rok za vložitev te vrste rokopisov je bil 31. marec 1941, dan, ko je že z gotovostjo bilo možno napovedati napad Nemcev. To je bil razlog, da je bil s tolikim pričakovanjem sprejeti razpis brezuspešen.

Potek dogajanja v obdobju med obema vojnama smo skušali v gornjih odstavkih začrtati ne glede na svojevrstno zapletenost, ki ga očituje zastavljeno nam vprašanje. Na novo ustanovljena država je dala po vsej vzročnosti mnogih vprašanj, ki jih je bilo

treba rešiti z novih vidikov, tudi za rešitev vprašanja izvirnih opernih besedil nove možnosti. Kajpada ni bilo misliti, da bi se na mah zaradi tega ustanovile posebne literarne pisarne po vzoru nekaterih številnejših narodov, ki bi naročnikom po komercialni metodi dobavljale zaželeni predmet po želji in naročilu. Da pa je bilo pričakovati, da se bo vsaj ta ali oni pisatelj lotil pisanja libret, to je bilo nekaj časa brez dvoma. Življenjska stvarnost je pokazala, da kljub zvišanemu številu prevajalcev tujih opernih besedil za potrebe Slovenske Opere pisateljev izvirnih domačih opernih besedil ni bilo. Če pa so se pojavili, je njihovo prizadevanje shiralo bodisi zaradi nezadostnega poznavanja tehničnih osnov za pisanje libret bodisi zaradi premajhnega zavzemanja za te vrste panogo v dramatikii.

Morda je bila za to še vrsta drugih vzrokov dušeslovnega značaja, ki jih kaže še opredeliti in postaviti na javni oder. Kajti zares nas zgornji pregled pouči o ključni bilanci vprašanja slovenskih izvirnih opernih besedil v vsekakor precejšnjem časovnem obdobju, kakor ga kaže več kot dvajset let med obema vojnama.

Trgovsko podjetje **„Moda“**
LJUBLJANA S SVOJIMI POSLOVALNICAMI

„MANON“
„MOŠKA MODA“
„DOJENČEK“
„OKRAS“

NUDI VSEM ODJEMALCEM KVALITETNE PLETENINE, PERILO, OPREMO ZA DOJENČKE IN VSAKOVRSNI NAKIT



Na dan 200 obletnice Mozartovega rojstva so v počastitev tega praznika uprizorila Mozartova dela naslednja posamezna gledališča:

»Idomeneo« — Salzburg, Berlinska Mestna Opera, Hanover.

»Beg iz Seraja« — Karlsruhe, Mannheim.

»Figarova svatba« — New York (Metropolitan), Frankfurt, Cassel, Moskva (Boljšoj Teater), Ljubljana.

»Don Juan« — London (Sadler's Wells), Köln, Leipzig, Stuttgart, Wiesbaden, Leningrad.

»Cosi fan tutte« — Milan (Piccola Scala).

»Čarobna piščal« — Dunaj (Državna Opera), Covent Garden, Hamburg, Neapelj (San Carlo), Pariz.

Poleg tega je Berlinska Državna Opera koncertno izvedla Mozartov Requiem pod vodstvom dirigenta Franza Konwitschnega.

Londonska Covent Garden Opera bo v mesecu maju obnovila Čajkovskega opero »Pikova dama«, katere uprizoritev bo vodil dirigent Rafael Kubelik. Proti koncu sezone bo Kubelik pripravil tudi uprizoritev Janačkove »Jenufe«, ki bo s tem prišla v Angliji prvič na oder.

V Dunajski Državni Operi je že nekaj mesecev po slavnostni otvoritvi novega poslopja nastopilo kritično obdobje, ki bo imelo, kot vse kaže, hude posledice. Po začetnih slavnostnih predstavah, za katere je direktor Karl Böhm zbral vrsto dobrih pevcev, so se najboljši umetniki kaj kmalu razšli po drugih angažmajih, poleg tega pa je Böhm najprej zbolel, pozneje pa tudi sam odšel na turnejo, tako da je kvaliteta predstav občutno padla. Med Dunajčani, ki se začetnih slavnostnih predstav zaradi visokih cen vstopnic niso mogli udeležiti, je dejstvo, da se je raven nadaljnjih predstav tako poslabšala, vzbudilo val ogorčenja, in je zlasti mladina glasno izrazila svoje nezadovoljstvo. Ker tudi direktor Böhm torej ni mogel zavreti sodobne bolezni vseh evropskih opernih gledališč, ki najboljših pevcev ne morejo zadržati za več časa in se zato bolj in bolj morajo odpovedati ansambelskim storitvam, je Böhm nazadnje — podal ostavko na položaj direktorja. S tem je Dunajska Državna Opera kaj kmalu po otvoritvi stopila v obdobje resne umetniške krize, ki samo dokazuje, da so bile prve slavnostne predstave krhka papirnata zgradba, ki je bila namenjena — ne Dunajčanom, temveč samo tujim petičnim mogotcem!

Sofijska Narodna Opera je nedavno obnovila »Hovanščino« in »Pikovo damo« in pripravlja novo uprizoritev »Fausta«. Do konca sezone bodo uprizorili še »Halko«, »Fidelia«, opero bolgarskega skladatelja Veselina Stojanova »Prebrisani Peter«, Cimarosovo »Skrivno poroko«, »Aido« in »Tarasovo družino«. Izmed pevcev bodo v tej sezoni sodelovali tudi Todor Mazarov in Elena Nicolai, pričakujejo pa, da bo ponovno nastopil v Sofiji tudi Boris Kristov. — Razen v Sofiji so v Bolgariji stalne opere tudi v Stari Zagori, Plovdivu, Stalinu in Rusi.

Moskva. V Državnem glasbenem gledališču Stanislavskega in Nemiroviča-Dančenka so kot prvo premiero v sezoni uprizorili otroško baletno opero Mihaila Magidenka: »Pravljica o čarobni ptici«. V Rusiji posvečajo na splošno mnogo pozornosti gledališki literaturi za otroke. Pred nekaj leti so v istem gledališču uprizorili otroški balet Igorja Mojsijejeva »Doktor Ajbolit«, razen tega pa tudi otroško opero Marjana Kovalja »Volk in sedem kozličkov«. — »Pravljica o čarobni ptici« je po zamisli preprosta, zamotana pa po

obliki, kar je tudi njena največja slabost. Magidenkova glasba se naslanja na tradicijo Glinke in Rimskega-Korsakova.

Švica. V Baslu so decembra uprizorili Menottijevo opero »Svetnica iz Bleekerjeve ulice« pod vodstvom dirigenta Hansa Muncha. Kakor povsod doslej so glasbeniki delo hudo skritizirali, medtem ko ga je občinstvo navdušeno sprejelo. — V Bernu so za Mozartovo obletnico uprizorili »Čarobno piščal«. Režiser Stephan Beinl se je za uprizoritev naslonil na Schikanederjev original in je izločil vse dialoge, ki jih je pozneje vnesel Gieseke. — V Ženevi so uprizorili Musorgskega »Soročinski sejem« in »Sestro Angeliko«. — V Lucernu pa je Mestno gledališče uprizorilo Sutermeisterovo opero »Rdeči čevljiček«. To opero je prvo uprizorilo l. 1951 gledališče v Stockholmu. Sutermeister je napisal to delo po pravljici Wilhelma Hauffa, namenil pa jo je predvsem manjšim gledališčem. Opero so medtem uprizorila zlasti nemška gledališča.

Nemčija. V Kölnu so prvič v Nemčiji uprizorili novo verzijo Hindemithovih »Dnevnik novic«. — V Düsseldorfu so uprizorili Menottijevo enodejanko »Medij« in Leoncavallove »Glu-mače«. Razen tega pa so prvič v Evropi uprizorili ameriško opero Kurta Weila »Poulična slika«. Delo prikazuje življenje prebivalcev neke hiše v predmestju New Yorka, kjer so zbrani ljudje raznih rodov, z različnimi posli in različnimi interesi — preprosti ljudje s kopico otrok. V tem okolju se nikoli ne zgodi nič pomembnega — še umor gospe Maurrantove, ki jo je mož ubil zaradi nezvestobe, je hitro pozabljen in življenje teče naprej po starem tiru. Delo je torej



po sižeju in nadihu nekoliko podobno Gershwinovi »Porgy and Bess«, po glasbeni snovi sicer ni tako genialno, je pa nedvomno boljše od Menottijevih oper. — V Leipzigu so v zadnjih tednih na novo uprizorili »Borisa Godunova« in »Hoffmannove pripovedke«. Offenbachovo opero so uprizorili v novi verziji Heinricha Voigta. — V Hamburgu sta dirigent Joseph Keilberth in režiser, intendant Günther Rennert pripravila izvrstno uprizoritev Mozartove opere »Cosi fan tutte«. Zelo dobro je uspela tudi uprizoritev Verdijevega »Don Carlosa«, prav tako v Rennertovi režiji. V prihodnjih tednih bodo uprizorili še tri Wagnerjeve opere: »Večni mornar«, »Rensko zlato« in »Walküra«. — V Münchnu so za Mozartovo dvestoletnico uprizorili »Idomeneja«. To delo je l. 1781 za pustno sezono naročil knez Karl Theodor in premiera je bila 29. januarja pod Mozartovim glasbenim vodstvom. Po poročilih iz tistega časa je uprizoritev imela zelo lep uspeh, medtem ko ni moč niti v režijskem niti v pevskem oziru ugotoviti isto za letošnjo uprizoritev.

Holandska Opera uprizarja »Traviato«, »Jevgenija Onjeginina«, »Janka in Metko«, »Vesele Windsorke«, »Cosi fan tutte«, »Nabucco« in »Moč usode«. V »Jevgeniju Onjeginu« so gostovali ruski pevci: tenorist Ivan Bugajer iz Leningrada, sopranistka Lilija Roganova iz Kijeve in baritonist Pavel Lisicijan v naslovni vlogi.

V Budimpešti so proslavili 73 letnico Zoltána Kodályja z uprizoritvijo opere »Háry János«. Budimpeštansko občinstvo je razen tega imelo priložnost slišati »Orfeja« (uprizorila ga je Glasbena Akademija) in »Porgy and Bess« (v Erkel Teatru).

Italija. V Brescii je meseca januarja začel Teatro Grande sezono z »Adrianno Lecouvreur«, »Traviato«, »Cavallerio«, »Lucijo Lammermoorsko« in »Italijanko v Alžiru«. — V Bariju je Teatro Petruzzelli začel sezono s »Falstaffom«, »Turandot« in z Mascagnijevo opero »Priatelj Fritz«. — V Florenci uprizarjajo Puccinijev »Triptih« (Plašč, Sestra Angelika in Gianni Schicchi), »Giocondo« in »Burlesko« skladatelja Antonia Verettija. Zadnje delo je predelava nekdanje tridejanke »Kraljeva ljubimka«, ki je l. 1932 propadla pri premieri v milanski Scali. Vsebina opere je iz pravljice »Tisoč in ena noč«. — V Neaplju so po »Tristanu in Izoldi« uprizorili Lualdijevo opero »Zlodej v zvoniku« (1924), ki jo je dirigiral avtor, a zaradi nemočne, brezbarvne glasbe ni imela nobenega uspeha. Prav dobro pa je uspela uprizoritev opere »Priatelj Fritz«, v kateri je zlasti ugajal novi, mladi tenorist Nicola Filacuridi, ki mu prerokujejo še blestečo operno pot. — V Trstu so v Teatro Verdi uprizorili »Fedoro« z Mario Caniglió in »Cosi fan tutte«, v kateri je nastopila tudi Alda Noni. »Cosi« je dirigiral Luigi Toffolo. — V Benetkah je gledališče Fenice januarja uprizorilo »Čaro-

Pravi *Morava* cigarete
Morava

izdelek ljubljanske Tobačne tovarne

VSE VRSTE

muzikalij

**vam nudi oddelek muzikalij Državne založbe Slovenije v Ljubljani,
Trg revolucije 19**

KLAVIRSKI IZVLEČKI OPER:

	din
Bravničar Matija: HLAPEC JERNEJ IN NJEGOVA PRAVICA. Opera množice v osmih slikah. (Klavirski izvleček)	420.—
Kozina Marjan: EKVINOKCIJ. Opera. (Klavirski izvleček)	420.—
Polič Mirko: DESETI BRAT. Ljudska opera v treh dejanjih. (Klavirski izvleček)	920.—
Savin Risto: LEPA VIDA. Opera v 4 dejanjih. (Klavirski izvleček)	475.—

ORKESTRALNE PARTITURE:

	din
Arnič Blaž: PLES CAROVNIC	470.—
Bravničar Matija: PLESNA BURLESKA	162.—
Bravničar Matija: PLESNA BURLESKA	162.—
KRALJ MATJAŽ. Uvertura	226.—
SIMFONIČNA ANTITEZA	345.—
Škerjanc L. M.: PETA SIMFONIJA	440.—
Osterc Slavko: RELIGIOSO za godalni orkester	13.—
Kozina Marjan: ILOVA GORA, simfonična pesnitev	350.—
Ukmar V.: ZBORNIK SAMOSPEVOV DO MODERNE I. in II. del	400.—
SLOVENSKA GLASBENA REVIJA, izhaja štirikrat letno z obširnimi nočnim in glasbenoknjižnim delom. Letna naročnina	600.—
NASI ZBORI. Dvomesecnik slovenskih zborovskih skladb z glasbeno-knjižno prilogo. Letna naročnina	600.—

Velika zaloga skladb domačih in tujih avtorjev za klavir, violino in klavir, violončelo in klavir, kontrabas, pihalni orkester, razne instrumente, zborov, samospevov s spremljavo klavirja, glasbene knjige, revije itd.

**Zahtevajte katalog muzikalij, ki vam ga brezplačno pošlje
Državna založba Slovenije, oddelek muzikalij, Ljubljana, Trg
revolucije šte. 19.**

strelca«, v katerem je vlogo Agathe pela Sena Jurinac. Zatem so uprizorili še Respighijevo »Egiptovsko Marijo«, Stravinskega »Mavro« in Rota »Florentinski slamnik«.

V Zürichu je na dan Mozartove dvestoletnice 27. januarja umrl dirigent Erich Kleiber. Kleiber se je rodil na Dunaju l. 1890, debutiral je v Darmstadtu in deloval v Mannheimu, od l. 1923 do 1933 pa je bil glasbeni vodja in direktor Državne Opere v Berlinu. Kleiberjeva doba sodi med najsvetlejše v zgodovini tega gledališča, posebno znameniti sta iz tistega časa postali svetovni premieri Bergove opere »Wozzeck« in Milhaudovega »Krištofa Kolumba«. Po l. 1937 se je Kleiber preselil najprej v Buenos Aires k Teatru Colon, pozneje pa je sprejel angažma v Covent Gardnu.

Rolf Liebermann je napisal novo opero po Molièrovi komediji »Sola za žene«. Prva uprizoritev novega dela je bila v Luisvillu v USA, aprila meseca pa ga bo uprizorila tudi City Center Opera v New Yorku. Za evropske uprizoritve namerava skladatelj opero nekoliko predelati.

V Salzburgu so na dan Mozartove obletnice objavili, da je Mestni svet podelil Brunu Walterju Veljiko zlato Mozartovo medaljo mesta Salzburga kot priznanje za njegovo dirigentsko delo na Salzburških festivalih.

Münchenske operne slavnostne igre bodo od 10. avgusta do 9. septembra in bodo imele obširen program:

Mozart:

- »Cosi fan tutte«
- »Beg iz Seraja«
- »Figarova svatba«
- »Idomenej«
- »Čarobna piščal«

R. Strauss:

- »Egiptovska Helena«
- »Arabella«
- »Ariadna na Naksu«
- »Capriccio«
- »Elektra«
- »Žena brez sence«
- »Kavalir z rožo«
- »Saloma«

Händel:

- »Julius Cezar«

Wagner:

- »Lohengrin«
- »Mojstri pevci nürnbergski«

in 2 koncerta: Verdi »Requiem« in koncert R. Straussa.

Dirigirali bodo: Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Ferenc Fricsay, Robert Heger, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Fritz Rieger, George Sebastian.

Režija: Heinz Arnold in Rudolf Hartmann.

Koreograf: Alan Carter.

Festival v Nürnbergu bo imel v svojem kulturnem programu od 27. 5. do 3. 6. teden sodobnega gledališča, na katerem bodo izvajali opere: Hindemith »Mathis der Maler«, Artur Honegger »Ivana na grmadi«, Carl Orff »Die Bernauerin«, Carl Orff »Der Mond«, Carl Orff »Die Kluge«, Werner Egk »Čarobne gosli«, Werner Egk »Irska legenda«. Od 29. 6. do 7. 7. pa bo Mozartov teden, na katerem bodo izvajali: Beg iz Seraja, Figarova svatba, Don Juan, Cosi fan tutte in Čarobna piščal.

V Bayreuthskih Wagnerjevih slavnostnih igrah 1956, ki bodo trajale od 24. julija do 25. avgusta, bodo letos na novo uprizorili »Mojstre pevce nürnberške« (dirigent André Cluytens, režiser Wieland Wagner). Iz prejšnjih sezon bodo ponovili: »Večni mornar« (dirigent Joseph Keilberth, režiser Wolfgang Wagner), »Parsifal« (dirigent Hans Knappertsbusch, režiser Wieland Wagner), prvi ciklus Prstana Nibelungov bo dirigiral prav tako Joseph Keilberth, drugi ciklus pa Hans Knappertsbusch, režiral pa bo oba ciklusa Wieland Wagner.



LJUBLJANA
Resljeva 14/AI /

Vam nudl v svojih
poslovalnicah kvali-
tetno špeciarijsko blago
po konkurenčnih cenah!



PARKETARSKA ZADRUGA

K L. DVORSKA 35, tel. 30-969

Dobavlja, polaga, struži vse vrste
parketov hitro in solidno!
Izvršujemo državna in privatna
dela!

Vse informacije dobite na telefon
številka 30-969

GRAND HOTEL

UNION

LJUBLJANA

se priporoča gledališki pu-
bliki za obisk kavarne, res-
tavracije in bifeja. Delovni
kolektiv vam bo postregel
z veliko izbiro časopisov, re-
vij in okusno pripravljenih
izbranih jedil, peciva in pr-
vovrstnih pijač.

Lastnik in izdajatelj: Uprava slovenskega narodnega gledališča v
Ljubljani, Urednik Smiljan Samec. Tisk Časopisno-založni-
škega podjetja »Slovenski poročevalec«. Vsi v Ljubljani.

Gospodarsko razstavišče

Ljubljana — Ljubljanski velesejem

organizira poleg stalnih razstav slovenskega gospodarstva specialne razstave in sejme za posamezne stroke gospodarstva republiškega, zveznega ali mednarodnega značaja. Vse večje prireditve so vnesene v mednarodni koledar razstav. V času, ko ni razstav, so razstavnih objektih na razpolago tudi za razne družabne, kulturne in športne prireditve, kongrese, večje koncerte in plesne

☆ NAŠ PROGRAM V LETU 1956 ☆

- Od 14. do 22. IV. Prva strokovna razstava tekstila in oblačil z mednarodno udeležbo
- Od 26. V. do 3. VI. Razstava »Stanovanje 1956«.
- Od 23. do 26. V. Razstava rentgenskih aparatov in pribora
- Od 16. do 24. VI. Razstava povojnih izumov in tehničnega napredka FLRJ
- Od 21. do 24. VI. Razstava Elektrogospodarstva LRS
- Od 7. do 15. VII. II. Jugoslovanski obrtniški velesejem z mednarodno udeležbo
- Od 4. do 12. VIII. III. Mednarodna razstava radia in telekomunikacij
- Od 25. VIII. do 2. IX. II. Mednarodna razstava vin
- Od 29. IX. do 7. X. Razstava izvoznih artiklov FLRJ
- Od 20. do 28. X. I. Razstava kmetijstva in gozdarstva



TOVARNA BARV IN LAKOV

„COLOR“

MEDVODE - SLOVENIJA - JUGOSLAVIJA

izdeluje:

firneže, oljnate barve, podvodne barve, lake, emajle, steklarski kit, umetne smole, nitrolake, špiralne lake, trdilo za obutev



»KRANJICA«

Mestni trg 28 (bivši Samec)

Vam nudi v bogati izbiri moško in žensko perilo, volno in volnene izdelke, razno otroško perilo in galanterijsko blago

Se priporočamo »Kranjica«, Mestni trg

Zahtevajte prvovrstne
modne tkanine

Tekstilne tovarne Medvode

pri Ljubljani

telefon 27



Proti bolečinam vseh vrst (glavobola, zobobola, revmatičnim bolečinam, nevralgijam itd.)

zahtevajte v lekarnah

le originalno škatlico tablet **COFFAGOL**

ali tablete z močnejšim učinkom **PHENALGOL!**

Izdeluje: **Lek** — Tovarna farmacevtskih in kem. proizvodov
L J U B L J A N A

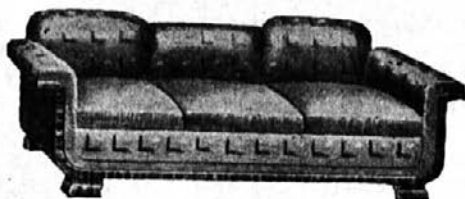


GOSTINSKO
PODJETJE

Hotel **SLON**

LJUBLJANA

z obrati: hotelom, restavracijo,
slasčičarno, kavarno in barom.
Priporoča se za cenjeni obisk!



Priporoča se
KOBILICA
AVGUST

tapetnik in dekorater

LJUBLJANA, Rimska cesta 11 – Telefon 20-896

TRGOVSKO PODJETJE

Svila
(bivši Urbanc)

SE PRIPOROČA



Uvoženo in lepo domače sadje
in zelenjavo imamo po
zmernih cenah vedno v zalogi:

»VIŠNJA«, Gradišče 7

»VIŠNJA«, Titova 88

»VIŠNJA«, Arkade

»VIŠNJA«, Vodnikov trg

TRGOVSKA PODJETJA

»JAGODA«, Celovška 61

»GROZD«, Vošnjakova

»HRUŠKA«, Titova 12

imajo dnevno v zalogi vse vrste svežega sadja,
poljskih pridelkov po dnevno najnižjih cenah!

Priporočamo se za nakup!

„ŽIČNICA“ LJUBLJANA, Tržaška cesta 69

Telefon 21-686, 22-194

IZDELUJEMO, PROJEKTIRAMO IN MONTIRAMO INDU-
STRIJSKE, GOZDNE, TURISTIČNE IN ŠPORTNE ŽIČNICE IN
ZERJAVE.

Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.

V naših lepo urejenih
poslovalnicah Vas
vedno postrežemo
z dobrim blagom po
najugodnejših cenah!
Dostavljamo na dom,
sprejemamo telef. na-
ročila!

Koloniale
SENTVID 20 - LJUBLJANA

TELEFON 27-18

Gostišče „PARK“ IZOLA

posluje od julija 1955 v najlepšem parku istrskega polotoka. Cenjemim gostom nudi na svojem vrtu prijetno zabavo s plesom, raznimi nastopi ter solidno in ceneno postrežbo — vseh vrst gostinskih uslug.

S pričetkom sezone letošnjega leta bo gostišče razširjeno v gostinsko podjetje

„Park hotel“ Izola

ki bo imelo v svojem sklopu sedanje gostišče, moderno urejene hotelske sobe, restavracijo, bar ter kopališče.

Priporoča se uprava gostišča

»PARK« — IZOLA

BLAGOVNICA TROMOSTOVJE

LJUBLJANA

nudi v veliki izbiri tekstilno blago, konfekcijo, obutev, perilo, pletenine in vse otroške potrebščine v poslovalnici »Sneguljčica«

Tekstil-promet

LJUBLJANA, Stritarjeva ulica 5

Vam nudi

veliko izbiro tekstilnega ter galanterijskega blaga, in to po zelo ugodnih cenah



Restavracija »K O P E R«

GRADIŠČE 13

Telefon: 23-094

OBIŠČITE NAS PO PREDSTAVAH!
PRISTNA ISTRSKA VINA!
ODLIČNA KUHINJA!
DNEVNO SVEŽE RIBE!
PRIJETEN VRT, POSTREŽBA TOČNA
IN HITRA! — SPREJEMAMO NAROČILA!

Pri nakupu
čevljev
se boste
odločili
za znamko

Peko

ki je že
nad
pol stoletja
vodilna
v modi
in kvaliteti

OPTIKA

LJUBLJANA,
TRG REVOLUCIJE 4
Telefon 22-533

izdeluje
in strokovno po-
pravlja vse vrste
očal. Opravlja vsa
optična popravila.
Sončna očala stal-
no na zalogi.

HOTEL

Krim
BLED

NUDI SVOJIM GOSTOM
PRIJETEN IN
UDO BEN ODDIH.
OBISČITE NAS IN
ZADOVOLJNI
BOSTE!



**KOLODVORSKA RESTAVRACIJA
V LJUBLJANI**

obratuje nepretrgoma in
nudi gostom stalno toplo
hrano in pijačo.

Vsakodnevno v zalogi vse vrste živil!
Postrežba hitra in solidna!
Po želji dostavljamo na dom!
Priporočamo se!

Trgovsko podjetje z žvili
Kidričeva 5 — Telefon 22-146



Pekarna „Ajdoščina“

Ljubljana, Gosposvetska cesta 7 (telefon 22-377)

KRUH, PECIVO, DROBTINE, PREPEČENEC,
PRESTE, KEKSI, BONBONI, ČOKOLADA

DVAKRAT DNEVNO SVEŽE PECIVO!
SPREJEMAMO NAROČILA!



ima v zalogi: damske torbice, kovčke, aktovke, rokavice in vso ostalo drobno usnjeno galanterijo! — Ugodne cene, dobra kvaliteta!

Oglejte si našo zalogo!

LJUBLJANA Kardeljeva 1 (nasproti Ria)

KINO ŠIŠKA

V mesecu maju bodo na sporedu filmi:

- Brazilski film: »Siuha Moca«
- Francoski film: »Trpljenje«
- Italijanski film: »Na konci meča«
- Francoski film: »Sužnji«
- Ameriški film: »Ni malih grehov«
- Ameriški film: »Neumne sanje«
- Italijanski film (premiera): »Porca miseria«
- Nemški film (premiera): »Močnejši od noči«



Uprava: Crtomirova ulica 3
Prodajalni: Titova 51 in 168
Mala vas 14
Podmilščakova 57

NE POZABITE OBISKATI NAŠO
S L A Š Č I Č A R N O
Titova 77, kjer boste postreženi s
kvalitetnimi izdelki. Naročila spre-
jemamo na telefonsko štev. 30-938



Elektrotehna
elektrotehnično podjetje
Ljubljana

Vam nudi

ves elektrotehnični material po najboljših dobavnih pogojih

Gostinsko podjetje

„Stari Tišler“

Kolodvorska ul. 24

Vam nudi odlična jedila in prvovrstna vina. Priporočamo Vam tudi
naša prenočišča in prenočišča v hotelu „Soča“, Trubarjeva ul. 5.

TRGOVSKO PODJETJE
»GOLOVEC«
LJUBLJANA, PREŠERNOVA 35

Telefon 21-921

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PREŠERNOVA 35
PREDJAMSKA 24
ČERNETOVA 23
TITOVA 71
CIGLARJEVA 26
DOMŽALE,
SAVSKA 1



V TRGOVINI

ČOPOVA 16
Telef. 22-622

Perlona

dobite vse vrste ženskega perila,
nogavic i. t. d.

Kvaliteta prvovrstna! Najmodernejši
vzorci! Cene konkurenčne!

Brezobvezen ogled!
Priporočamo se!



SLAŠČIČARNE
IN
PEKARNE
LEDINA

Potrošnikom nudi dnevno prvovrstno pecivo,
kruh in vsakovrstne slaščičarske izdelke

Slaščičarna in pekarna LEDINA

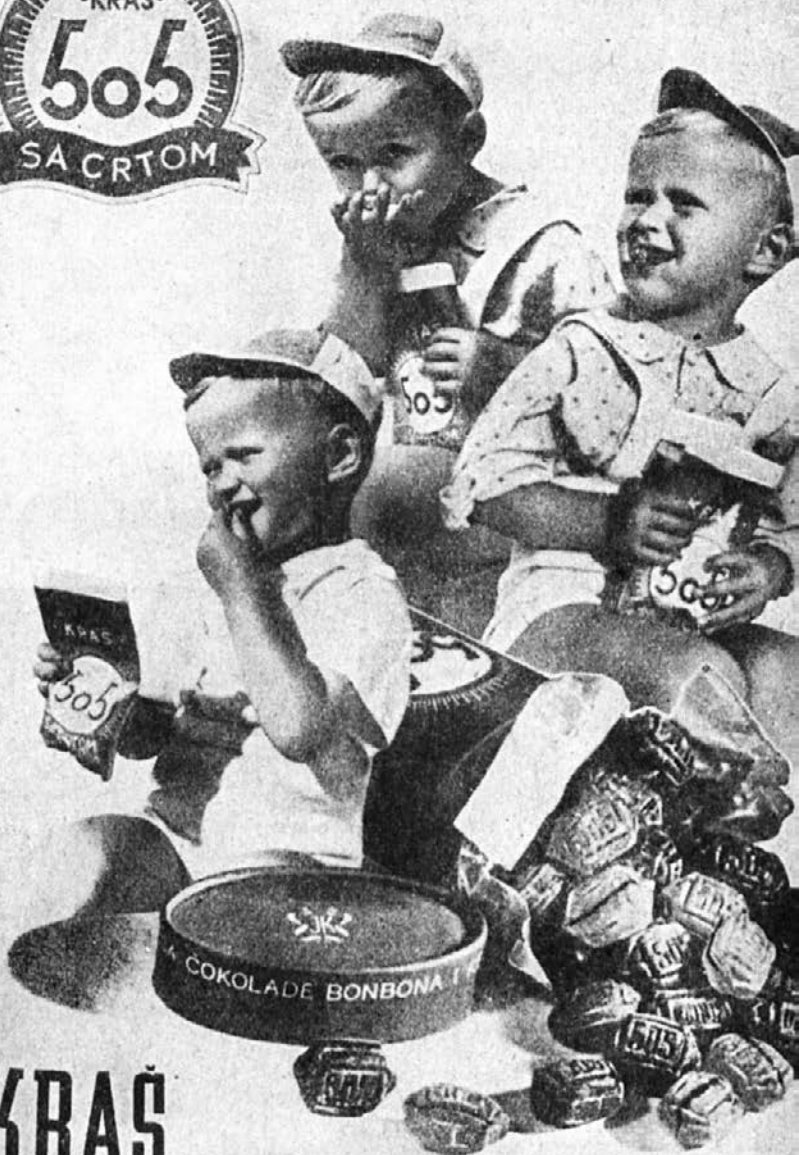
POLJANSKA CESTA 11 — TELEFON 30-952

s svojimi obrati: Parna pekarna, Trubarjeva
25, telefon 31-779-5. Parna pekarna, Trubarjeva
76. Slaščičarska delavnica, Mestni trg
št. 11, telefon 20-342. Slaščičarna, Miklošičeva
18 telefon 22-910. Slaščičarna, Trg Osvobo-
ditelne fronte 14, telefon 31-757. Prodajalna
kruha in slaščic, Kolodvorska (poleg kina
Sloge). Slaščičarna in prodajalna, Pražakova
ulica 15. — Sprejemamo naročila!

»ETOL«

**CELJE, tovarna esenc in eteričnih olj
PROIZVAJA:**

esence za likerje in žganje, za rum, limonadni sok, poka-
lice, sladoled in pecivo, arome za nadeve mehkega peciva,
sadna olja za bonbone in parfumska olja za eau de co-
logne, kozmetiko, toaletna in navadna mila ter razne teh-
nične proizvode



KRAŠ

