

Poštnina plačana v gotovini.

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

## OPERA 1947 – 1948

**P. P. Mlakar**  
**Mala balerina**

### Vsebina:

Ob krstni predstavi novega plesnega dela »Mala balerina« (Pia in Pino Mlakar)

Dvákrat in trikrat bi hotela živeti (Pia Mlakar)

Stanko Prek o sebi in o kitari

Tradicije ruskega baleta (N. Volkov)

Dve novi uprizoritvi v mesecu oktobru v naši Operi

Pia in Pino Mlakar v ocenah

**1**

Krstna predstava dne 27. septembra 1947.

P. P. MLAKAR:

## Mala balerina

Pet plesnih suit iz življenja plesalčeve družine.

Zamislila in postavila Pia in Pino Mlakar na originalno kitarsko glasbo, ki so jo napisali Fr. de Visée, M. Giuliano, A. Chavarri, N. Paganini in St. Prek.

Kostumi po načrtih Vladimirja Žedrinskega.

- I. Suita: Etudna
- II. Suita: Komedijantska
- III. Suita: Romantična
- IV. Suita: Baročna
- V. Suita: Sodobna

Izvajajo: Pia Mlakar  
Pino Mlakar  
Veronika Mlakar  
Stanko Prek

Po vsaki suiti kratek odmor, po tretji suiti daljši odmor.

Pričetek ob 20. uri.

Konec okrog 22. ure.



Cena Gledališkega lista din 6.—

---

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča  
v Ljubljani. Predstavniki: Janko Liška. Urednik: Smiljan Samec.  
Tiskarna Slovenija. — Vsi v Ljubljani.

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1947-48

OPERA

Štev. 1

## OB KRSTNI PREDSTAVI NOVEGA PLESNEGA DELA »MALA BALERINA«

V petih suitah se vrste razni motivi, doživljaji in občutja iz življenja plesalčeve družine, toda ne v realistični, temveč v preneseni, koreografsko obdelani obliki. Zato »Mala balerina« prav za prav ne potrebuje niti rekvizitov niti pripovedovanja vsebine. Ali ker je namenjena prav vsakomur, tudi tistemu, ki še ni videl, ali ki je videl le malo baletov, sva vnesla tudi neke elemente dekoracij in rekvizitov. Na ta način približamo, odnosno vpeljemo gledalca takoj v obeležje vsake suite, saj je »Mala balerina« precej izdaten izprehod skozi razne plesne stile evropske teatralne plesne umetnosti. Prva suite prične z današnjostjo in dá bežno sliko vežbanja, ki spremlja vsakega artista iz dneva v dan skozi desetletja njegovega udejstvovanja. V drugi suiti prevladuje tako zvani karakterni ples, to je tista vrsta teatralnega plesa, ki postavlja in predstavlja razne ljudske in groteskne tipe in ki gradi na folklornih elementih. Tretja suite je čisto romantična. Ta stil je vnesel v klasični balet ples na prstih, trepetanje in plavanje po odru, čuvstvenost in pravljичnost. To je tisti ples, ki izpolnjuje v očeh večine ljudi kompletni pojem teatralnega baleta. Četrta suite je originalna koreografija iz francoskega baroka pred približno 250 leti. Tukaj prične baletna klasika. Plesi raznih pokrajin se zbirajo v kraljevi plesni akademiji, tam se prečiščujejo in dobivajo pečat dvornega okolja. Tu ni važen izraz, prirodnost, čuvstvenost ali temperament, temveč klasični ideal jasnosti, pravilnosti, uravnovešenosti, pa če bi to vodilo tudi v mrzlo shematiko. Peta suite pa je skok izpred četrtrisočletja v sedanost. Tukaj prevladuje novi plesni stil: Sicer ga še ne priznavajo vsi kot stil (ker stil je že nekaj dognanega), ali vendar ne moremo drugače imenovati, kar raste v sodobnem baletu. To ni več iskanje ali tipanje po novi, sproščeni obliki, da bi se izrazilo občutje današnjega človeka. Tukaj so že postavljeni neki nepisani plesni zakoni, ki odklanjajo baletno klasično togost in she-



Pia Mlakar

matiko, ki zavračajo baletno romantično pravljичnost in lunin svet, ki pa tudi zavračajo kaotičnost novodobnega plesa.

Kdor se zanima za razne plesne stile, obdobja, kostume in glasbo teh dob, temu nudi »Mala balerina« polno možnosti primerjanja, razlikovanja in razmišljanja. Prav gotovo nekaj poučnega in vzgojnega. Seveda ta moment ni prvobitnega značaja. Prvobitna je naša želja, da razveselimo (morda celo osrečimo) obiskovalca tam, kjer je tako zapuščen: ob tišjih predelih duše. Koliko ljubezenskih tragedij, koliko pozitivnega patriotizma in junaštva, koliko objektivnega bičanja družbenih ekscesov in zablod, koliko grandioznih občeloških pretresov gre preko svetovnega odra in koliko njihovih odjekov čez razne gledališke odre! Res je, da živimo v časih velikega preloma, ali zdi se, da človek instinktivno išče v razburkanem življenju nečesa pristrčnega in veselega. Dom, družina, otroci, to vse je njegova vsakdanja skrb in vsakdanje veselje, saj je družina tista osnovna socialna celica, na kateri je prirodno zgrajeno človeško občestvo in kultura. Ta celica pa je že dolga desetletja v materialni in duhovni krizi. Dobri zdravniki zdravijo bolnika; ni dvoma, da se bo zdravje vrnilo, ali bolniku je poleg zdravnika in zdravil potrebna notranja zavest, da je življenje lepo, da je svet čudovit in da zato hoče ozdraveti in živeti.

»Mala balerina« se ne spušča v družinske probleme. Pet suit iz življenja artistske družinice. Brez kakšnih pikantnih ali grandioznih, demonskih strani; brez bede in zatiranja, brez blesteče kariere in denarne slave. Prav za prav nič posebnega. »Mala balerina« hoče podati predvsem tihe, pristrčne strani, ki so lastne ubranim družinam. V čisto rahli zvezi se kaže občutje in vzdušje artistske družinice, katere smisel življenja je ta, da razveseljuje druge ljudi s plesom in pesmijo. To pa ne gre kar tako. Treba se je učiti, vežbati, delati. Prav tako, vsaj prav tako delati, kot se trudi vsaka druga poštena družina za vsakdanji kruh. Prva suita se imenuje etudna, ker je zaporedje samih vaj. Mala balerina raste tako rekoč med igro in vežbami.

Kdor hoče razveseljevati druge ljudi, ta mora hoditi tudi svoja iznajdljiva pota. Ne ve, ali se mu bo publika blagohotno nasmehnila in mu vrgla groš v plačilo. Strašna negotovost, večni izpiti. Zato tudi večno učenje, vežbanje, ugibanje. Poleg tega mora družina tudi živeti, in zato je potreben zaslužek. (Dobro je še nama v spominu, ko so za časa evropske gospodarske krize pred petnajstimi leti nastopali po ulicah evropskih velemest pevci, instrumentalisti, plesalci, artisti, in si služili tako svoj vsakdanji kruh.) Ne preostane drugega komedijantom, kot da gredo s klobukom za kruhom. Cesta,

neizvestnost, napori, odtujenost od vseh tistih, katere hočejo razveseljevati, neka bridka skrivnost in modrost, to so njihovi spremljevalci. Le zapojmo spet tisto, ki vsem tako ugaja, o Lauri, le zaplešimo, da bo poskočilo srce in se zgrozilo v prijetnosti naivno gledalčeve oko pred nevidno ciganovo kačo. Naj svet vidi komedijante, in komedijantje ta zavozlani svet; morda se bo nekoč odprlo. Le naprej. Taka je druga suita.

Ne potujejo samo komedijanti z ulice, tudi tisti iz gledališč, priznani in slavni. Danes nastopijo na tem odru, jutri na drugem. Tretja suita prične s prihodom plesalčeve družine na tak tuj oder. Najprej si ga ogledajo, premerijo, preizkusijo tla in so tako rekoč že v samem poskušanju za glavno sceno romantičnega baleta »Bridka osamljenost in veselo svidenje«, ki ga bodo morali plesati na večerni predstavi. To je tretja suita. Saj je tolikokrat artistična družina raztrgana, osamljena. Ali očka ali mamica, nekdo je nekje na poti, odtrgan, nekje na pregovarjanju, morda celo v nevarnosti, da se za vedno izneveri družini. Naj bo pot še tako dolga, zapreke še tako velike, nevarnost še tako zapeljiva, vse to ne more ogoljufati družine za tisti srečni čas snidenja. Ta sreča, ki se ne da ne tehtati ne meriti, ki je za marsikoga samo »smešna romantika«, ta sreča je vir tolikega zdravja in plodne delavnosti!

Vendar plesalčeva družina ne živi samo od romantične idile in čutečega srca. Naloge so mnogostranske, funkcije porazdeljene in morajo se izvrševati točno, včasih skoraj shematično, na videz neprirodno in brezsrčno. Ko poslušamo to 250 let staro baročno glasbo in gledamo te čudno oblečene ljudi po starih slikah — kakor da nenadoma zažive. Kako se nosijo, kako ponosno, nedotakljivo plešejo! Bodisi pastoralni bourrée ali maestetično sarabando. Vsak gib hoče povedati, da je človek res plemenito bitje. Niti v žalosti niti v veselju ne sme izgubiti ravnovesja in se predati lastnim čustvom. Vse mora biti gledano s stališča, kako zadostiti lepoti, ne pa goli prirodnosti. Koliko nam je tujega, daljnega v tej četrti, baročni suiti in vendar nekaj sorodnega.

V peti suiti je izraženo občutje, ki veje skozi družino naših dni. Padle so preživele oblike, ki so držale družino, padli so formalni vidiki. Samo najelementarnejši življenjski impulzi so tvorni. Samo vitalnost lahko obstaja in na površen pogled primitivnost. Ali človek evropskega kulturnega kroga ima tudi mnogo izkušenj za sabo, zavestno in podzavestno vé za marsikaj. In zato le ni vse tako preprosto. Žalost posebne vrste, žalost, ki se še ne dá opisati, se polašča družine na teh izmikajočih se tleh. Žarek, ki sveti v to temo, je otrokova nezavestnost, njegova nedolžna radost! Še tako bolna duša pri



Pino Mlakar

tem pogledu zapoje. Sicer ne tako čisto, tako sproščeno in jasno, kot bi čisto na dnu hotela. Mešajo se grenki toni, nezaupanje, celo malo cinizma. Zato mejí kaj rada veselost na grotesko. Razigranost pete suite se zaustavi na občutju, da je vredno se truditi in da je v družini nekaj nenadomestljivega. Vredno je živeti in delati. To je tisti krog, v katerem smo povezani s tolikimi pokolenji. V zadnjem plesu zaplešejo in vsak na svojem instrumentu še zapoje hvalnico Življenju.

Tako nekako bi se dali pokazati temelji, na katerih je zgrajena plesna vsebina »Male balerine«. Teh temeljev direktno ni moči vedno videti (tudi temeljev stavbe, ki se beli v soncu, ni videti). Pred očmi in ušesi publike se odvija le pet ljubkih, pristrčnih plesnih suit. Če ne bi bile postavljene na zgoraj opisane temelje, potem ne bi občutili, da so človeško solidne, in prav gotovo ne bi mogle delovati pristrčno in intimno. Da pa smo se poslužili izprehoda skozi več stoletij in razne stile, smo to storili zaradi pestrosti in s tem smo se povezali z umetniškimi družinami, ki so bile pred nami. Za te plešemo sedaj mi. Po drugi strani pa zopet oni govoré za nas. Poleg tega pa se mora mala plesalka učiti raznih stilov.



Osutek V. Žedrinskega za kostum  
»Male balerine«

Že od vsega početka, v prvi zamisli, ni mogla priti za »Malo balerino« drugačna glasba v poštev kot kitarska. Kitara ni samo instrument, kitara je čisto svojevrstna glasba. Ta glasba je nekaj tako preprostega in rafinirano občutljivega, kot je občutljiva človeška duša. Kitara predstavlja lahko cel orkester, in še vedno je to eno samo polno človeško srce. Kitara lahko poje, joče, bobni in pleše, vedno je to nekaj, kar naša duša spozna in pripozna kot svoje. Zato vpliva na živce blagodejno. Ali kadar bi bilo treba izraziti stvari, ki niso več individualnega porekla, temveč odražanje konfliktov ali uspehov ali nastrojenja človeških mas in kolektivnih usod, tam pa kitara popolnoma odpove. Ko sva snovala »Malo balerino«, sva imela tudi to pred očmi in sva vedela, da bova morala v peti, sodobni suiti misliti še na druge možnosti kot samo na kitaro. Prišla sva na boben, činele in zvončke, ker baš ti instrumenti združujejo v sebi i demonško i svetlobno i patetično kondenzacijo v svoji primitivnosti, kar nama popolnoma ustreza v peti suiti. Obenem so to tudi plesni instrumenti. Stilno pa se dajo tudi spojiti s kitaro, saj so i kitara i boben i činele i zvončki že od pamtiveka spremljali narode pri njihovih plesih.

Pisati, komponirati glasbo za kitaro pa je seveda nekaj specialnega. Ko smo imeli s Stankom Prekom prve razgovore o »Mali balerini«, je to bilo najtežje vprašanje. Odločili smo se, da izberemo za razne suite, ki predstavljajo tudi stilno svoje posebnosti, origi-



Osnutek V. Žedrinskega za kostum  
»Male balerine«



nalne kompozicije za kitaro iz tistih dob. Tako se je nabralo več komponistov, starih mojstrov, kakor jih našteva program. Francoz nam je dal baročno suito. Italijani in Španci komedijantsko in romantično suito in nekaj etudne. Stanko Prek pa je napisal uvode k prvi in drugi suiti, razne prehode in deloma prvo in zadnjo suito.

S praktičnim delom za »Malo balerino« smo pričeli marca meseca leta 1946. To je najin prvi balet, ki sva ga začela, končala in krstila v Jugoslaviji. Vsi ostali (in teh je že toliko, kot je prstov na obeh rokah) so doživeli svoje krstne predstave v tujini. »Mala balerina« je po svoji obliki nekaj, kar še nisva delala: pet plesnih suit, ki niti formalno niti po kakšnem libretu niso povezane v celoto, temveč so celota le po svoji artistski družini. Ne vem, v kakšno kategorijo bi ta naš balet spadal, ali da je oblika mogoča in za »Malo balerino« ustrežna, drži.

Seveda se danes spominjava drugih krstnih predstav in v duhu primerjava različnosti del. Morda bo zanimivo tudi za čitatelje »Gledališkega lista«, če naštejeva ta dela. Poleg najinih originalnih koreografij za balet, ki so že sicer bili na sceni in ki so živi kot na pr. »Petruška«, »Legenda o Josipu«, »Klobuk na tri roglje« itd., sva napravila sledeča baletna dela: »Till Eulenspiegel« Rich. Strauss, Beograd 1933, »Plesni koncert« Ljubljana 1933, »Un amour du moyen âge« Pariz 1933, »Vrag na vasi« Lhotka, Curih 1935, »Prometejeva

bitja« Beethoven, Curih 1936, »Rekrutacija« W. A. Mozart, Curih 1936, »Srednjevekovna ljubezen« Lhotka, Curih 1937, »Modri cvet« Kulm, Curih 1938, »Danina ali Joko« Lindpaintner, Monakovo 1939, »Lok« Lhotka, Monakovo 1939, »Cekin ali gosli?« Dvořak, Monakovo 1940, »Letni časi ljubezni« Schubert, Dunaj 1941, »Minuli festivali« Couperin-Rich. Strauss, Monakovo 1941. Kolikor naslovov toliko krstnih predstav. Danes vpisujemo v krstno knjigo »Malo balerino«.

Pia in Pino Mlakar

## DVAKRAT IN TRIKRAT BI HOTELA ŽIVETI...

Kako teče življenje! Pred sedmimi leti mi je neki evropski dnevnik postavil nekaj vprašanj, kaj mislim in kako si predstavljam kot plesalka obstoj kulturne žene in otrok v družini. Pričujoča slika z malo Veroniko v naročju je še od takrat. Ob prvi izvedbi »Male balerine« se mi vsiljuje misel, da bi bilo morda zanimivo, če priobčim tisto, kar govori o plesalki. Takole sem napisala takrat:

»Ko sem bila toliko stara, kakor sedaj moja mala Veronika, še nisem vedela, kaj je to plesalka. Ona pa že razlikuje, katere baletne copate so za vežbanje, katere za ples na prstih, kaj je to arabeska in kaj pirueta; izgovarjanje težke besede, kot na primer kastanjete, je njenim otroškim ustecam kar domače. Ona tudi ve, da se plesi lahko zabeležijo. Včeraj je gledala, kako se je zapisoval moj ples iz najnovejšega najinega baleta »Cekin ali gosli«. Ko se je rodila, sem si želela, da bi postala velika plesalka; kdo naj mi to zameri? Saj poznam vse delo, znoj in trud, ki ga terja moj poklic, preden prinese radosti, preden najde odmeva v srcih drugih. Ali prav zato, ker vem, da ga lahko najde, ker mi je življenje potrdilo, da je ples izraz polne vitalnosti in prekipevajočega, radostnega življenjskega občutja, ravno zato tako ljubim ta svoj poklic in dajem z veseljem vse svoje moči, da bi pomagala dvigati ples kot umetnost in s tem tudi pomagati poklicu plesalke do tistega položaja, ki ji gre. Seveda bi mi bilo v največje veselje, če bi moj otrok vse to, kar izpolnjuje življenje njegovih roditeljev, nosil v sebi in razvijal še naprej. Ali — vsak človek ima svojo lastno pot in usodo.

Srce mi je narekovalo ta poklic. Že od detinstva sem imela veselje do plesnega giba, ali kako daleč in kako nedosegljivo mi je bilo takrat gledališče! Sedaj pa je moj sleherni dan baletna dvorana, oder, gledališče, balet. Sveto spoštovanje do umetnosti pa mi je ostalo še do dandanes.

Štiriletna Veronika Mla-  
karjeva je že poznala  
arabesko in pirueto



Postala sem plesalka. Pa kaj je že vendar to, plesalka, pravijo mnogi. Dovolite, da povem nekaj besed o nji: Prav gotovo ne zado-  
stuje za plesalko, če je samo lepa in privlačna, interesantna ali apart-  
na. Poleg umetniške nadarjenosti si mora najprej z učenjem pri-  
boriti čistega, zadostnega tehničnega znanja. Sama vitkost ali gra-  
cioznost še ni nič, to je samo prvi pogoj za plesalko. Potrebno teh-  
nično znanje pa si pribori dobesedno v potu svojega obraza, in to  
se ne dogaja niti v kavarni ali zakajenih prostorih in pri kramljanju  
(tako običajno slikajo le osladni filmi), temveč samo v vežbalnicah  
in baletnih dvoranah. Potrebno je tudi nekaj telesne moči in zdravja  
za ples, in to je treba utrjevati, uriti v vežbah in zdravem načinu  
življenja. Kako naj bi sploh mogla plesalka vzdržati napore enega  
samega baletnega večera in vežb, če bi zapravljala svoj čas in moči?  
A vendar, kaj je že to plesalka ...

Žal je ples samo pri malo gledaliških samostojna in enakovredna  
umetnost. Zato je tudi le malo možnosti za mlade, ki prihajajo z

navdušenjem k baletu, da bi se razvili tako, kot si to zamišljajo. Vzrokov je več. Eden glavnih pa je v dejstvu, da je mnogo, mnogo težje postavljati in uprizarjati balete ko pa opere in drame iz preprostega razloga, ker imata opera in drama bogate zakladnice del, ki so tako rekoč na mizi; samo naštudirati jih je treba. Pri baletu pa je v devdesetih primerih od sto potrebno šele vse korake, takt za taktom, izmisliti, komponirati, postaviti. Da, če bi tiste kompozicije, ki so doživele prodorne in stalne uspehe, bile že nekoč napisane, in bi bili plesni koraki za plesalce potem kakor note za pevce in tiskane črke za igralce, potem bi bilo veliko lažje naštudirati mnogo lepih baletov in plesalke ter plesalci bi stali pred določenimi, velikimi in majhnimi nalogami. Uspeh plesne umetnosti ne bi bil odvisen od slabih ali dobrih domislekov vsakokratnega baletnega mojstra, temveč bi se najlepše plesne kompozicije s časom izkristalizirale in bi našle povsod svoje občinstvo. Ali ne bi bil plesalkin poklic potem res lep poklic? In zakaj ne bi moglo postati dekle, razgibano od lepote plesa, gibčno in mlado vsled strumnega, zdravega dela v svojem poklicu, poduhovljeno od lepih misli, predstave in umetniške naloge tudi dobra žena in mati? Prava plesalka ni nobena »punčka«, biti mora človek, kajti v lepih baletih niso potrebne »punčke«, temveč samo plesalke, ki so kos vsem plesnim in izraznim nalogam. Tako neverjetno mnogo je dela, da bi se plesna umetnost, ki je kakor popek, razcevela. Dvakrat in trikrat bi hotel človek živeti in ne bi mu bilo žal tega truda!

Danes moja hčerka ni več štiriletno dete, saj hodi v Ljubljani že v drugi gimnazijski razred. In pleše. Postala je mala partnerica meni in očku svojemu. Že mnogo krstnih predstav sem plesala in bile so lepe, važne in slavnostne. »Mala balerina« bo bolj tiha, toda zame edinstvena krstna predstava.

Pia Mlakar

## STANKO PREK O SEBI IN O KITARI

Še živeči, sloviti španski virtuoz na kitari, Andreas Segovia, je dejal: »Kitara je iskala mene in jaz njo, pa sva se tako našla na pol poti.« Nemara da v mojem primeru ni bilo mnogo drugače, saj me ni nihče navduševal za njo, razen ona sama, ki sem jo dvignil iz zaprašene zapuščenosti in jo predstavil našim ljudem v njeni pravi luči. Njej na ljubo sem se odpovedal violini, katero sem že nekaj let uspešno študiral. Začudeno so me izpraševali nekateri, ki so mi obetali violinsko kariero, ko so izvedeli za moje kitarske



Stanko Prek

koncerte, to tembolj, ker do tedaj skoraj nihče ni vedel za moj tihi študij kitare. Mnoga leta sem ure in ure posvečal študiju kitar-ske igre, to poleg violine in kasneje klavirja. Po dovršeni srednji šoli sem se posvetil izključno glasbenemu študiju. Začutil sem zlasti skladateljske dispozicije ter se vpisal na ta oddelek na ljubljanski Akademiji za glasbo. Vmes pa sem, po nasvetu rektorata, ki je želel imeti izprašano učno moč iz kitare, odšel za nekaj časa v Monakovo. Vpisal sem se na tamkajšnjo akademijo za glasbo, ter se po nekaj uspehih in diplomi vrnil domov, da dovršim študij kompozicije na Akademiji v Ljubljani. Obenem sem začel poučevati kitaro na Aka-demiji za glasbo, kasneje na Glasbeni šoli, kjer sem ostal kot pro-fesor vse do danes.

Po diplomi iz kompozicije sem se in se še udejestvujem na pro-duktivnem in reproduktivnem polju.

Sedaj pa še nekaj o kitari in njenem razvoju. Literatura za kit-aro je ogromna. Skladbe segajo v 14. stoletje, to je v dobo, ko še ni bilo klavirja ne violine. Takrat so uporabljali med brenkali, poleg kitare lutnjo, ki se pa bistveno ne razlikuje od kitare. Note, ki so jih uporabljali, so nazivali tabulature, igralci so se imeno-vali lautenisti (nastalo od Die Laute — lutnja). Vladarji in knezi so imeli na dvorih svoje lauteniste. Znano je, da je genialni Leo-nardo da Vinci prišel na milanski dvor kot lautenist. V knjigah so

ohranjeni dokumenti o intenzivnem muziciranju takratne družbe na lutnjo oz. kitaro. Naj omenim nekaj velikih mojstrov, ki so komponirali na ta instrument: Francesco da Milano in B. Galilei, slednji oče slavnega astronoma, Anglež J. Dowland, Nemca M. Reymann in E. Reussner, Francoz D'Gaultier in drugi. Do predklasiike so rabili kitaro pretežno kot solistično glasbilo. Z nastopom drugih glasbil ter z izpopolnitvijo godal, so nastale različne komorne skupine. Tako s flavto, klarinetom, violino, violo, fagotom, klavirjem ter celo orglami. Poleg mnogih komponistov, ki so komponirali za kitaro, naj omenim velike glasbenike: Bach je komponiral za kitaro suite, preludije ter fuge in jo uporabljal tudi v pasionih in komornih sestavah. Sam je bil odličen lautenist in je tudi poučeval igro na lutnji. Dalje Händel, Haydn, Boccherini, Weber, Mendelsohn, Paganini, Kreutzer, Hummel, Marschner, Dussek, v novejšem času R. Strauss in Schönberg. Pri Rusih, kjer je udomačena drugačna uglasitev ter sedemstrunska kitaro, naletimo na skladatelje: Sokolovski, Lebedev, Makarov, Zyhra. Mnogi izmed omenjenih so bili večji igre na kitaro, nekateri celo do virtuoznosti, kakor Weber, Berlioz, zlasti Paganini ter Schubert, ki jo je uporabljal zlasti za spremljavo pesmi. Ker je kitarin ton nežen, ji je najboljšje mesto v komorni in domači glasbi.

Pradomovina kitare je Prednja Azija. Na prva, kitari podobna glasbila naletimo že pri Sumerijcih, ki so jo nazivali kinnor. Na starih egipčanskih spomenikih opazamo glasbila, ki so podobna kitaram. Stara izročila pripovedujejo o svečanostih okrog leta 285. pred Kristom pod Ptolomejem II.; na teh svečanostih je sodelovalo 300 kitaristov. Nadalje zasledimo kitaro pri Grkih (kitharra). Pevci so jo uporabljali na olimpiadah, med tem ko je bila njej podobna lira domače glasbilo. Domovina današnje kitare in lutnje je prav za prav Španija, kamor so njeno predhodnico al-ut prinesli Arabci ob koncu 9. stol. po Kr. Z nastopom trubadurjev se je začela širiti po vsej Evropi, zlasti po Italiji, Franciji in Nemčiji. Potemtakem je kitaro stara iznajdba in mati vseh strunastih glasbil. Če je iskal ob njenih tonih notranjega raynovesja Egipčan, Grk ali Arabec, bo razumljivo, da sta ga umela najti tudi zamišljeni Leonardo in nemirni Paganini. Kako zelo je cenil Paganini to glasbilo, pričajo njegova dela (kitarska) in besede: »Kitaro igram sebi, violino ljudem«.

Stanko Prek

Nikolaj Volkov:

## TRADICIJE RUSKEGA BALETA

Ruski narod je izredno darovit za glasbo, pesem in ples. Ta nadarjenost tvori tista plodna tla, na katerih je zrasla in se razvila velika umetnost ruskega baleta, ki si je priboril svetovno slavo.

Veliki ruski pesnik Aleksander Puškin je, opisujoč ples svoje sodobnice, odlične plesalke iz začetka XIX. stoletja, Avdotje Istomine, te »ruske Terpsihore«, uporabil izraz »let pretkan z dušo«. Povezovanje popolne umetniške spretnosti z globino duhovne vsebine je tisti temelj, na katerem je zrasla in se naprej razvija ruska baletna umetnost.

Tuji vplivi XVII. in XVIII. stoletja v področju koreografije so bili za ruske plesne mojstre samo izhodna točka, od katere so smelo krenili naprej k novim likom in oblikam nacionalne umetnosti.

Razvoj baleta je tesno povezan z razvojem glasbe. Glasba je ozračje baleta. Odkar so v genialnih Glinkovih operah odjeknili čarobni plesi Naine (»Ruslan in Ljudmila«) in osvajajoči ritmi poljskih plesov (»Ivan Susanin«), je bila sklenjena tesna in globoka zaveza med ruskimi komponisti in ruskim baletnim gledališčem, ki je zagotovila ruskemu baletu njegov nagli vzpon.

Druga polovica XIX. stoletja je vnesla v zakladnico ruske glasbe niz pomembnih del. V epsko, veličastno Borodinovo opero je prodril suhi stepni veter vročih polovskih plesov. Z drhtečim hrepenenjem so bili pretkani perzijski plesi v Musorgskega »Hovanščini«. Čajkovski je poklonil ruskemu baletu nadihnjene lirske partiture »Labodjega jezera«, »Speče lepotic« in »Ščelkunčika« (Hrestač). Glazunov je ustvaril strogo lepoto »Rajmonde« in nežno pestrost baletnih miniatur, kakor so »Letni časi«. Rimski-Korsakov je dal baletu simfonične suite »Šeherezade« in »Španskega capriccia«, ki ne samo zvenita, temveč se kar prelivata v čarobnem blesku koreografskih barv.

Melodije za ples so izpolnile strani partitur ruskih komponistov XX. stoletja. Mnogo svojih navdihnjenj sta dala baletu Igor Stravinski in Sergej Prokofjev. Z zgodovino baletne glasbe so neločljivo povezana imena Glijera in Vasiljenka, Asafjeva in Šostakoviča, Ljadova, Balakireva, Arenskega in drugih.

Povezava baleta s simfonično glasbo je pojav, ki ga smemo imenovati ruski baletni simfonizem; baletna predstava ne razpade v vrsto posameznih, učinkovito grajenih točk, temveč organsko izvira iz duha same glasbe. Strogi jezik klasičnega plesa preneha

biti navaden skupek virtuoznih plesnih fraz, temveč postane vzvišena beeseda o globokih človeških čustvih in doživetjih.

Koreografska izobrazba ima v Rusiji nad dve stoletji življenja. Vendar pa je že davno zapadel v zgodovinsko preteklost vpliv italijanskih in francoskih mojstrov, ki so ruski balet spoznali s plesnimi oblikami klasičnega baleta. Ne da bi se bila odrekla dognane tehnike Italijanov niti lepote gibov, ki je lastna Francozom, je ruska plesna šola odbila italijansko formalistično virtuoznost in tudi nekoliko površno francosko zunanjo uglajenost. Ruska koreografska pedagogika je izhajala iz zavesti, da mora baletni ples v svojem jeziku izražati moč človeške duše. Najboljši predstavnici tega vsebinskega, klasičnega plesa v ruski koreografiji iz začetka XX. stoletja sta bili realistična plesalka Jekaterina Gelcer in tragična baletna umetnica Ana Pavlova s svojim pretresljivim plesom umirajočega laboda ali z dramatičnim drhtenjem »Gizele«.

Rusko baletno gledališče je ustvarilo poseben tip baletnega mojstra koreografa, ki ga je prežemala težnja po ustvarjanju plesov, ki so polni notranje resnice in psihološke vsebine. Tej smeri glasbenega realizma so se podredili tudi tisti tuji koreografi, ki so imeli priliko se udejstvovati na starih petrograjskih in moskovskih odrih. Črte ruske poezije nahajamo v stvarjanju Didelota, ki je jemal vsebino baleta iz spevov svojega genialnega sodobnika Puškina. Puškinova muza je navdihnila Didelota, da je ustvaril baleta »Ruslan in Ljudmila« in »Kavkaški ujetnik«. Lik prve Čerkezince v »Kavkaškem ujetniku« je vezan na ime Avdotje Istomine, ki je prikazala to vlogo. Glasba Čajkovskega je vzpodbudila izredni talent baletnega mojstra Mariusa Petipa.

Konec XIX. stoletja in XX. stoletja sta vnesla v zlati imenik ruskih baletnih mojstrov odlična imena — Lev Ivanov, Aleksej Gorski, Mihail Fokin. Kot očarljiva vizija se še pravdo današnjih dni prikazujejo na odrih Ivanovlji beli labodi, prepolni bravuroznih ritmov so španski plesi v Gorskega »Don Kihotu«, s sanjavo lepoto pa je prežeta Fokinova »Šopenijana«.

Ruski balet je tesno povezan z zgodovino ruskega slikarstva. Ta zveza se je zlasti utrdila v začetku XX. stoletja, ko so se v dekorativno umetnost ruskega gledališča vključili slavni mojstri Aleksander Golovin in Konstantin Korovin, ko se je za vprašanja gledaliških dekoracij zanimala cela skupina ruskih umetnikov »Luč umetnosti«, na čelu z Aleksandrom Benoitom, Leonom Bakstom, Nikolajem Rerihom in drugimi.

Nemogoče je tudi v najkrajšem naštetih vse tiste prekrasne načrte dekoracij in kostumov, ki so jih ruski slikarji bili ustvarili



za petrograjsko Marijansko in moskovsko Veliko gledališče, za baletne miniature, ki so bile v programih »ruskih sezon« Sergeja Dajiljeva v Parizu od začetka drugega desetletja tega stoletja. Ruskim slikarjem je uspelo za baletno gledališče ustvariti blesteč okvir. Visoka kultura, združena s prefinjenim okusom, je omogočila, da so se na odru čarale slike stare Rusije; čar ruskih pravljic, hrepeneča eksotika, romantični pejzaži, praznična ljudska veselja starega Petrograda, poganski obredi (Stravinskega »Sveta pomlad«) in še mnogokaj.

Sovjetska vlada je dragocenemu kulturnemu nasledstvu, ki ga je predstavljal ruski balet, posvetila obilo pažnje in skrbi. Oba cvetličnjaka koreografske izobrazbe, petrograjska in moskovska baletna šola, sta bila v polni meri obvarovana.

Akademski glasbeni gledališči — bivše Marijansko v Petrogradu in veliko gledališče v Moskvi — sta ostali kakor prej operna in baletna odra. V času skoraj tridesetih let življenja sovjetske države se je umetnost ruske koreografije v svoji duhovni vsebini še bolj poglobila in dosegla še višjo raven svojih umetniških uspehov.

Pedagoška umetnost ruskih baletnih mojstrov je zajamčila izpopolnjevanje baletnih skupin z novimi mladimi močmi, ki razpolagajo ne samo s popolno, najharmoničnejšo tehniko klasičnega in karakternega plesa, temveč tudi z globokim razumevanjem nalog baletnega umetnika kot gledališkega umetnika — tvorca poglobljenih, končno oživiljenih likov. Odrska umetnost v baletu, kakor tudi balet v celoti, sta se začela razvijati v znamenju realizma.

V teku poslednjih dvajsetih let so se povzpele v prve vrste nad vse odlične plesalke, kakor so Marina Semjonova, Galina Ulanova, Olga Lepešinska, Natalija Dudinska; v prvih vrstah so tudi plesni mojstri, kakor Vahtang Čabukijani, Aleksej Jermolajev, Asaf Meserer, Konstantin Sergejev in mnogi drugi.

V baletnem repertoarju so se pojavila mnoga pomembna dela. Sovjetski dramski pisatelji in komponisti so se združili, da bi ustvarili nove balete. Začeli so jemati vsebino baletnih del iz zgodovine, iz klasičnih književnih del in iz sodobne stvarnosti. V baletnih programih so se pojavile baletne inscenacije del Puškina, Lermontova, Gogolja, Shakespeara, Balzaca, Lope de Vege in drugih. V burnih plesih baleta »Plamen Pariza« so oživele strani iz zgodovine francoske revolucije. Sodobna sovjetska pravljica je služila za osnovo baletu »Trije debeljaki«. V baletu »Rdeči mak« je odjeknila tema današnje Kitajske. V »Svetlobi« se je pojavila na odru herojska sovjetska mladina.

Vstal je nov rod baletnih mojstrov, ki so združili v sebi umetnost stvarjanja plesov s širokim razumevanjem nalog režiserja na baletnem odru. Uprizoritve posameznih baletov so povzdignile imena mladih baletnih mojstrov. »Bahčisarajski vodomet« je prinesel popularnost Rostislavu Zaharovu, »Plamen Pariza« — Vasiliju Vajnonenu, »Romeo in Julija« — Leonidu Lavrovskemu, »Trije debeljaki« — Igorju Moisejevu, »Vesele žene windsorske« — Vladimirju Burmajsterju, »Svetloba« — Aleksandru Radunskemu, Levu Pospjehinu in Nikolaju Popku.

Na nov način so se pokazali tudi baletni mojstri starejših let — Kasjan Golejzovski in Fjodor Lopuhov. Delo Kasjana Golejzovskega ob baletu Sergeja Vasiljenka »Lepi Josif« je vzbudilo splošno pozornost zaradi združevanja akrobatike s klasičnim plesom, kakor tudi zaradi originalne uporabe konstruktivnih dekoracij za balet. Fjodor Lopuhov je postavil zelo zanimive uprizoritve, kakor »Hladna devica« na Griegovo glasbo in Igorja Stravinskega »Pulcinella«, pri kateri je zelo lepo izkoristil način komedije »dell' arte«.

Sovjetska zveza je mnogonacionalna država, v kateri kultura vseh velikih in malih narodov, članov sovjetske družine, cvete pod življenje vzbujajočimi žarki Stalinove ustave. Najboljše tradicije ruskega baleta so prešle v stvariteljsko prakso vseh nešteti novih baletnih gledališč, ki so v teku poslednjih let vzrasla v vseh večjih centrih in prestolnicah sovjetskih republik.

Narodna gledališča so obenem obogatila baletno umetnost s prekrasnimi folklornimi plesi narodov Kavkaza, Srednje Azije, Belorusije, Moldavije, Letonije, Estonije, Litve itd., s plesi, ki so polni žarke ljubezni do domovine in lastnega naroda.

V času Velike domovinske vojne ni zaostala rast baletnega gledališča. Prav tako kakor v času miru so nastajale nove baletne predstave in nove baletne šole. Junaštvo sovjetske vojske je navdihovalo umetniške delavce k ustvarjanju odličnih baletnih predstav, kakor je »Gajane« komponista Hačaturjana, balet »Lola«, ki prikazuje borbo španskega naroda zoper Napoleonovo vojsko, in še mnogo drugih del.

---

**Dve novi uprizoritvi v naši Operi.** V začetku oktobra bomo na novo uprizorili Massenetovo »Manon« pod glasbenim vodstvom R. Simonitija in v režiji C. Debeveca. V naslovni partiji bodo nastopale: Z. Gjungjenac, M. Polajnarjeva in J. Hanžekova. Tenorsko partijo bodo peli: E. Franc, D. Čuden in J. Lipušček. — V drugi polovici bo premiera Mozartove »Figarove svatbe« v novem prevodu S. Sameca in novi režiji H. Leskovška. Glasbeno vodstvo ima dr. D. Švara.

## PIA IN PINO MLAKAR V OCENAH

Objavljamo nekaj izmed neštetihi odličnih ocen o nastopih Pie in Pina Mlakarja.

... Umetnost Pie in Pina Mlakarja je sorodna starim baletom. toda raziskovanje njunih kompozicij daje čudovit relief tistih obrazcev, katerih viri so neizčrpni. Vzameta témo, ki jo razvijeta z neskončnimi variacijami, da bi sestavila celoto, katere izraz ni nikoli nevtralen ali površen. Njune mojstrske lastnosti so plodna umetniška invencija in zelo velika tehnična virtuoznost, ki jo uporabljata iz polnega nenehno z izvirnostjo...

Pariz, »Les Archives internationales de la Danse«, 1933.

... Plesni večer Pie in Pina Mlakarja je bil med največjimi umetniškimi doživetji, ki so jih v Beogradu imeli. To je čista umetnost, brez sleherne scene. Resnica, ki navdušuje, in v kateri črpajo ljudje novih duhovnih moči...

Beograd, »Politika«, 1934.

... Mestno gledališče je trenutno pod slovansko zvezdo: upri-  
zarja sijajnega »Borisa« Musorgskega in jugoslovanski balet »Vrag  
na vasi« z odlično Lhotkovo glasbo in s tehnično ter izrazno popol-  
nim plesnim parom Pia in Pino Mlakar...

»Frankfurter Zeitung«, 1935.

... V Convent Gardenu dajejo novi jugoslovanski balet, pod imenom »Vrag na vasi«. Balet ima uspeh v prvi vrsti zaradi sijajnih plesalcev, Pie in Pina Mlakarja, ki sta ga sestavila, in jugoslovanskega komponista Frana Lhotke. Vsi skupaj so umno združili barvito glasbo, plese, kostume in običaje jugoslovanske vasi v živo in umetniško gledališko delo...

London, »The Sunday Times«, 1935.

... Pod glasbenim vodstvom mojstra Richarda Straussa je v čudovito jasnem sozvočju prav tako domiselna kakor dosledno plesno stilizirana uprizoritev, v kateri so se blesteči domisleki Mlakarjevih med seboj kar merili, vzbudila zelo mnogo zanimanja... V Pii in Pinu Mlakarju je to umetniško nasprotje, na katerem je ta »Legenda o Jožefu« zasnovana, našlo svojega popolnega izraza. Dolgo zadrževano glasno priznanje je ob koncu izrazilo zahvalo Richardu Straussu in Mlakarjevemu baletu...

»Neue Zürcher Zeitung«, 1936.

... Zelo darovita umetniška trojica, Pia in Pino Mlakar obenem s komponistom Franom Lhotko, je spet ustvarila nov celovečerni

balet »Srednjevekovna ljubezen«, Nova umetnina je doživela prodoren uspeh. Mlakarjeva sta vodilni plesni par...

Praga, »Prager Presse«, 1937.

...»Igra kart«, to najnovejše delo Igorja Stravinskega, ni učinkovala zgolj po moči svojega glasbenega bistva, temveč je plesna spretnost s posebljenimi igralnimi kartami razvnela razpoloženo občinstvo. Pia in Pino Mlakar sta res umetniški par...

Basel, »Basler Nationalzeitung«, 1938.

...Ta večer je bil labodja pesem Pie in Pina Mlakarja, ki ju nismo mogli več dalje prikleniti na Curih in smo ju z bolečino v srcu pustili na pot. S tem smo utrpeli nenadomestljivo izgubo... Mlakarjeva sta plesno umetnost v curiškem Mestnem gledališču dvignila na višino, kakršne dotlej niti približno nikoli ni imelo. Še dolgo se ju bomo spominjali, njuno delo pa naj ne bo zaman...

Zürcher Theater — Jahrbuch, 1938.

...Včeraj je bil to izreden in enodušen uspeh. Monakovčani so narodne umetniške vrednote dela »Vrag na vasi« brž dojeli, in naraščajoče navdušenje, s kakršnim so slavili avtorje ter sodelujoče in jih vedno znova klicali, bi moglo nekomu izmed nas vzbuditi zavist, da tako pristno narodopisno delo ni zraslo pod našim nebom...

Monakovo, »Münchener Zeitung«, 1939.

...Večer »Vrag na vasi« pomeni resnično delo, ki ga je vredno videti!...

Dunaj, »Wiener Tagblatt«, 1939.