

OPERA SNG V LJUBLJANI



ANTONIN DVOŘÁK

RUSALKA

GLEDALIŠKI LIST št. 5 — 1956-57

PREMIERA DNE 16. MARCA 1957

Besedilo napisal:
Jaroslav Kvapil

Prevedel:
Niko Stritar

Dirigent:
Samo Rušad

Režiser:
Binko Leskovšek

Scenograf:
akad. slikar
Maks Kavčič
(projekcije)
akad. slikar
Marjan Pilberšek

Zborovodja:
Jože Hanc

Koreograf:
Slavko Eržen

Kostumerka:
Mila Jarčeva

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Anton Držar

Inspekcija:
Igor Hrihar

Izdajava kostumov:
Gledališke kro-
jačnice
pod vodstvom
Cvete Galetove in
Jožeta Novaka

Maške in lasulje:
Janez Mirtič,
Kmilija Sancinova
in Toučka
Udermanova

Antonin Dvořák

RUSALKA

LIRIČNA PRAVLJICA V TREH DEJANJIH

Princ	Miro Brajnik Drago Čuden
Tuja knežna	Vanda Gerlovičeva Manja Mlejnikova Matija Skenderovičeva
Povodni mož	Ladko Korošec Zdravko Kovač Friderik Lupša Danilo Merlak
Rusalka	Vilma Bukovčeva Zlata Gašperšičeva
Carovnica	Elza Karlovčeva Mila Kogejeva Bogdana Stritarjeva
Gozdar	Franc Langus Marcel Ostaševski
Kuharček	Maruša Patikova
Prva gozdna vila	Sonja Hočevarjeva Milena Trostova
Druga gozdna vila	Božena Glavakova Vanda Zlherlova
Tretja gozdna vila	Marija Bitenčeva Vanda Zlherlova
Lovec	Marcel Ostaševski Slavko Strukelj

Prinčevo spremstvo in gozdne vile

MOTVIKA RUSALKE I NAŠA OPERNA REPRODUKCIJA

Motivika Rusalke se je v raznih literarnih oblikah in pod različnimi nazivi pojavila že zelo zgodaj. Praoblika Rusalke je prav gotovo ljudska pripovedka, ki je šla od ust do ust, zavita v čar skrivnosti podvodnega sveta, dokler ni prišla v literaturo nekako v tistem času, ko so evropski narodi dobili svoje prve narodne in viteške epe, se v pripovedno-prózní formi razvijali naprej do romantike, kjer se je motiv Rusalke pojavil skoraj v vseh literarnih oblikah ter končno preplaval tudi gledališče v obliki pravljíčne drame, opere in fantastíčnega baleta. Prvikrat se je motiv Rusalke pojavil v nemški »sagi« o Stauffenbergerju v 14. stoletju. Iz tega víra je črpal tudi znani »modni« pisatelj romantike baron de la Motte-Fouqué, ko je napisal novelo o Undíni, podvodni víli, ki je v dobi romantike dala sížeje neštetim opernim delom, ígrokazom in baletom (Taglioni). Kakor bomo lahko ugotovili pozneje, je tudi Dvořákov libretist Kvapil črpal v glavnem iz tega víra. Nekako dve stoletji po prvem pojavu Rusalke se je v Francíji ob koncu 14. stoletja pojavila kot pesem, napisana v latinščíni keltska Saga o Melusíni, povodni víli, ki se nad svojim nezvestim vitezem maščuje s tem, da ga uničí. Ta »saga« je v naslednjem stoletju prišla tudi v nemško literaturo ter našla svoje mesto med številnimi pravljícami, ki so bile zelo podobne Melusíni, n. pr. pravljíca o Undíni in Loreley. »Sago« o Melusíni je romantika prevzela tudi v opero (K. Kreutzer: Melusine, 1833), v novejšem času pa jo je skomponiral nemški skladatelj Henrich. »Sago« o Melusíni sem omenil zato, ker je tudi Kvapilu služila pri oblikovanju libreta za Rusalco in brez dvoma je ta »saga« zapustila svoj pečat tudi v njegovem libretu, in to v sceni Rusalquine odločitve, da se maščuje nad nezvesto in omahljivo človeško naturo (princ).

Prve opere z motiviko Rusalke so se pojavile v romantíki in s tem pojavom je povezan tudi eden najredkejših pojavov opernega ustvarjanja sploh, opera »Undina« velikega pisatelja romantike E. T. A. Hoffmanna, ki je kot skladatelj z »Undino« ustvaril prototip romantične opere pred Webrom. Mogoče je še bolj zanimivo dejstvo, da si veliki umetnik Hoffmann libreta ni napisal sam, temveč je poveril sestavo libreta piscu prve novele o Undíni, Fouquéju. Tako je v l. 1814. nastala prva »Undina« in 31 let pozneje je nemški skladatelj Lortzing na isti tekst skomponiral tudi svojo »Undino«, ki se je na nemških odrih kot izrazita ljudska opera obdržala do današnjega časa. Ker je ravno Fouquéjeva novela glavni vir Kvapilovega libreta, bi skušal v nekaj stavkih osírati njene glavne motive ter skušal karaktizírati obe kompozíciji »Undine«, ki jih je dobro poznal tudi Dvořák. Neki vitez je po zmagi na turnirju dobil za nagrado knezovo hčer. Da bi se izkazal vrednega visokega priznanja, je podvzel potovanje skozi začaran gozd. Tam se je slepó zaljubil in poročil s prelepo hčerko ubogega ribíča. To pa ni bila prava ribíčeva hči, temveč víla, ki jo je povodni mož dal v zameno za pravo hčerko ljudem, da bi vedel, če so ljudje z dušo plemenítejši od hladnih podvodnih bitíj. Vitez odpelje

Undino na svoj grad in tam izve o njenem podvodnem poreklu. Knezova hčerka jo gleda s prezirom, toda povodni mož, ki pride preoblečen v grad, dokaže, da je knezova hči le hčerka ubogega ribiča. Medtem pa je ta že takš omrežila ubogega viteza, da je pahnil Undino od sebe, povodni mož pa jo odpelje nazaj v podvodno carstvo. Šele pri vitezovi poroki s knežno se pojavi Undina in nezvestega viteza povleče v svoj podvodni kristalni grad, kjer mora ostati vekomaj.

Že iz kratke vsebinske skice je razvidno, da je Kvapilova obdelava »Rusalka« zelo blizu Fouquéjevi »Undini«, ki sta jo komponirala E. T. A. Hoffmann in Lortzing. Oba sta porabila isti libreto in razlika je bila samo v tem, da je Hoffmann v svoji kompoziciji težil k stilu nekakšne demonično-pravljične opere, Lortzing pa je stremel za idealom ljudske opere, ki bazira na preprosti pripovedi in kjer bi bila demoničnost posameznih oseb le trenutna dramaturška vzmet za gradnjo karakterjev. Podobno tendenco je zasledoval tudi Dvořák, ki pa ni ostal zgolj pri ljudski pravljici, ampak je s tem, da je celotno dogajanje »Rusalka« premaknil v rahlo simboliko, ustvaril trajnejšo vrednoto, v stilu pravlično-simbolične opere pa prav gotovo vsaj tako kvalitetno delo kot so »Rusalka« Dargomižskega, ki je danes po krivici zapostavljena in malo izvajana, ali pa pravlične opere Rimskega-Korsakova. Mogoče je idejo za dokončno premaknitev očarljive ljudske pravljice v pravlično simboliko prinesla Hauptmannova pravlično-simbolična drama »Potopljeni zvon«, ki je bila Dvořáku zelo blizu in jo je večkrat priporočal tudi Kvapilu. In skoraj nemogoče je zanikati, da ne bi Hauptmannova pravljica vplivala na Dvořákov libreto tam, kjer je bil problem najkočljivejši, namreč pri figuri povodnega moža. Čisto v sovzvočju Hauptmannove zasnove je iz demoničnega carja globin nastal lik dobrega in budnega varuha svojega kraljestva, ki je demoničen samo v toliko, v kolikor ga loči od realnega sveta lesk vodne gladine. Kot mora livar Henrik umreti v objemu svoje izvoljene vile (Hauptmann), tako najde tudi Rusalka svojo rešitev šele v poljubu, ki prinaša njenemu princu smrt. Usodni dotik dveh nasprotujočih si svetov je rodil konflikt, ki se pojavlja skoraj v vseh pripovedkah o Rusalki, in prekletstvo tega zakona je, da sta ta dva svetova nezdružljiva. Iste motivične posebnosti najdemo tudi v »Rusalkah« slovanskih narodov, saj je razen Dvořákové pravlične opere Puškinova pravljiva o Rusalki najboljši primer. Tudi pri Puškínu mora knez dati življenje za Natašo, ki se je potem, ko jo je knez zapustil, spremenila v vilo ter ga s pomočjo svojega blaznega očeta pahnila v divje valove Dnjepra. Ta pravljica se je v letu 1856 pojavila kot opera ruskega skladatelja Dargomižskega. Verjetno je bil Dvořáku poznan tudi tekst Puškinove Rusalke, vendar ne moremo ugotoviti nikakih globljih motivičnih sorodnosti, kot pravkar omenjeno. Kljub temu, da je Rusalka vsebinsko dediščina celokupnega motivičnega bogastva pripovedke o Rusalki, ji ne moremo odrekati niti originalnosti, niti nekega prav posebnega čara, ki leži mogoče bolj v rahlo simbolizirani melanholiji, kot pa v močno kontrastirani dramatičnosti. Dvořáková opera je prava opera češkega naroda, saj so njeni karakterji postali odraz njegovega čustvovanja in so nam blizu kot v pravljicah Nemceve ali Erbenovih pesnitvah. Glavna odlika opere pa je jasnost zapleta in razpleta, ki ne potrebuje nobenega komentarja in ju zlahka dojamemo, tudi če ne bi razumeli teksta. In mogoče je k temu pripomogla tudi tista rahla simbolika, ki jemlje karakterjem vse ostrine individualnih potez ter jih oblije z muzikalno tematiko ki jih povzdigne do idealov posameznih nasprotujočih si svetov. In ravno v tem je bistvo Dvořákové navidezno »leitmotivične«

obdelave, ki je seveda ne moremo primerjati z bistvom wagnerjanske tehnike »vodilnih motivov«, ki bazirajo na čisto drugih ustvarjalnih principih. Zato se ne moremo strinjati z nekaterimi razlagami, ki hočejo dokazati zavestno posnemanje Wagnerjevega principa »vodilnega motiva«. Saj lahko trdimo, da je obdelava Dvořákovih glasbenih motivov izpeljana iz principa barvnega območja ali okolja, zemeljske ali nadzemeljske pripadnosti ter iz območja karakterjev in občutij v čistem glasbeno-impresionističnem smislu. Zato ta motivika ni dosledna in ne bo bitja dosledna in ne loči strogo pojma individualnega karakterja od pojma okolja in občutja, s katerim je ta karakter povezan. Ravno v tej ugotovitvi smo prišli do točke, kjer se mi zdi, da leži bistvo režijskega in inscenacijskega problema »Rusalke«. Mislim, da se ne bom motil, če trdim, da vsak realističen način režijske in inscenacijske obdelave »Rusalke« ne more izraziti tiste barvno-simbolične motivike, ki je njena glavna karakteristika, njena utripajoča žila. V istem smislu lahko trdim, da so vsa tradicionalna odrska sredstva od pravljicnih dreves in skal do štorov in cvetic preborna, da bi lahko dala odraz vsem dinamičnim odtenkom barvite partiture in da so ta sredstva za to presovna in prestatična. Če hočemo izčrpati vso do najmanjših odtenkov nakazano simboliko borbe med nasprotujočimi si sredstvi, moramo pač nujno seči po sredstvih, ki se po dinamiki in spremenljivosti najpopolneje lahko prilijčijo nenehno prelivajočemu se toku Dvořákovih glasbe: in to sta v modernem gledališču luč in projekcija, seveda na ploskvi, ki ni obremenjena s celimi galerijami stoječih in visečih dreves ali front s poslikanimi rožicami (to je baje realizem!), temveč na ploskvi, ki v svoji čisti in zračni stiliziranosti dá prednost svetlobni dinamiki ter pusti vključiti tudi vse narurne elemente od mesečka, oblakov, jutranjih meglic pa do rahlega gibanja vodne gladine in viharo razpenjenih valov divjega elementa. Seveda stojimo v tem trenutku pred velikim tehničnim problemom pravega dinamičnega sredstva niansiranja popolnoma v sozvočju z glasbenim potekom dogajanja. Da bi lahko to v polni meri izpolnili, so danes naša osvetljevalna sredstva še preborna, vendar pa upam, da bomo že z delnim izboljšanjem našega osvetljevalnega načina pokazali pot k idealu in s tem to lepo simbolično pravljico rešili prahu starih odrskih rekvizitov, ki v nobenem primeru niso mogli podpirati barvne simbolike tega čudovitega opusa. To seveda ni edini uprizoritveni problem Rusalke, mislim pa, da je v tej fazi našega gledališkega ustvarjanja nakazani problem najvažnejši, kajti vse napredno stremljenje v operi gre za tem, da se rešimo zaprašenih oblik baje »dognane« tradicije in z novimi sredstvi skušamo dati delu ne samo to kar mu gre, temveč tudi vse to, kar si lahko predstavljamo, da bi s pomočjo naših odrskih izkušenj lahko izboljšali. Kajti vsa naša operna kultura gre lahko po poti kvišku, ne pa nazaj k tistemu, čemur pravijo ljudje brez notranjega impulza in fantazije »tradicija« ali celo »avtentičnost«. Da smo v tem stremljenju na pravilni poti, je dokazalo naše gostovanje v Parizu in na Holland-Festivalu, ko smo z moderno opero pokazali svetu moč modernega nekonvencionalnega teatra. In brez premišljanja lahko rečemo, da je bila ravno v tem največja zmaga slovenske Opere od njenega obstoja — ter potrditev, da edino ta smer lahko pelje k velikemu uspehu in napredku. V tem smislu je napisal eden največjih belgijskih filmskih in gledaliških strokovnjakov: »Dokler se ena preživela tradicija bori z agonijo, se počasi povsod pojavlja močna renesansa opere, ki izkorišča najmodernejša scenska sredstva. In da je to res, je dokazala slovenska Opera.«

ŽIVLJENJE IN DELO ANTONINA DVOŘÁKA

Poučno je primerjati Smetano z Dvořákom. S to primerjavo dobimo pregled nad celotnim tedanjim češkim glasbenim ustvarjanjem. Dvořák je v češko glasbo vnesel nove elemente, ki dokazujejo njegovo umetniško samostojnost in zelo pomembno dopolnjujejo Smetanovo dejavnost. Smetana je v bistvu romantik; privlači ga programska osnova, in to v orkestralni, klavirski in celo komorni glasbi. V njegovem ustvarjanju zasledimo Wagnerjev in Lisztov vpliv, ki pa je obogaten z novim posebnim elementom: s svežino folklore. Dvořák pa gre, čeprav gradi na folklori, bolj v širino, ker se ne oplaja samo ob češki, temveč tudi ob slovanski in celo, neslovanski folklori. Predstavlja tip glasbenika, ki ustvarja z elementarno močjo spontanosti in nenehno črpa iz prebogat zakladnice svoje glasbene invencije. Sicer tudi njega kdaj pa kdaj privlačijo odnosi glasbe in neglasbenih dogodkov, toda njegove najboljše ustvaritve so v tradicionalnih simfoničnih in komornih oblikah, ki pa jih izpolnjuje z novo vsebino. On je pravi utemeljitelj češke instrumentalne glasbe teh zvrsti in prvi veliki češki simfonični in komorni komponist. Razen tega Dvořák prvi ustvarja v novejši češki glasbi koncertantne forme in jih bogati tudi z deležem na polju oratorijske glasbe. Po svojem nagnjenju je Dvořák vsebinsko blizu Brahmsovemu neoklasicizmu in njegovim težnjam po simfoničnih in komornih oblikah.

Tako se torej Smetana in Dvořák dopolnjujeta in izražata celotno umetniško dejavnost v tedanji češki glasbi. Pomembnost njunega dopolnjevanja pa je še večja, če v njunem delovanju upoštevamo tudi poglavitne smeri evropske glasbe v drugi polovici devetnajstega stoletja: obnova ustaljenih oblik, gradnja novega, Berlioz — Lisztovega tipa programske glasbe in nove reformirane Wagnerjeve opere, pa tudi vnašanje folklornih prvin v glasbeno umetnost.

Antonin Dvořák je bil rojen leta 1841 v družini krčmarja in mesarja. Ze v prvi mladosti je vzljubil pesmi in plese svoje domovine. Kmalu je pričel z učenjem violine in uspešno napredoval. Leta 1857 se je vpisal v praško orglarsko šolo in jo v dveh letih dokončal. V šolskem spričevalu je zapisano, da je nadarjen, toda bolj kot praktični glasbenik, v teoriji pa da je slab (!) Po spričevalu mu je bilo namenjeno mesto organista ali zborovodje. On pa je rajši izbral službo violinista v tedaj znanem Komzákovem zabavnem orkestru, katerega člani so pozneje kolektivno (z Dvořákom vred) prešli v orkester Narodnega gledališča.

Prišla so leta tridega, trdega dela in odpovedi, marljivega poučevanja velikih del glasbene literature in mnogih kompozicijskih poskusov, v katerih je uporabljal tudi velike simfonične in komorne oblike. Hkrati pa se je v njem razvijala avtokritičnost, ki je povzročila, da je velik del teh ustvaritev uničil in jih ocenil le kot pripravo za umetniško zrelost.

V praško umetniško življenje se je Dvořák le stežka prebijal. Ze 32 let mu je bilo, ko je prvič pritegnil pozornost javnosti z izvedbo rodoljubne »Himne« za zbor in orkester op. 30, v kateri se razrašča nepremagljivost češke narodne duše in njena težnja k svobodi. V istem letu (1873) je opustil zaposlitev v gledališkem orkestru in sprejel mesto organista v eni od praških cerkva. V naslednjem letu so uprizorili njegovo opero »Kralj in oglar«, ki pa ni ostala v repertoarju.



Skladatelj »Rusalke« — Antonín Dvořák

Zelo pomemben dogodek v razvoju Dvořákové umetniške kariere pa je bila avstrijska državna nagrada (utemeljena 1863.) za »mlade, sitonašne slikarje, kiparje in glasbenike«. Dela, ki jih je Dvořák poslal na Dunaj (med njimi simfonijo v Es-duru), so članom komisije zgovorno pripovedovala o izjemni nadarjenosti mladega človeka. Odločitev komisije mu ni prinesla samo nagrade (ki jo je tudi pozneje še večkrat prejel), ampak tudi pot k človeku, ki bo njegovi umetnosti pomagal do spoštovanja tudi v tujini. Med člani komisije je bil namreč Johannes Brahms, eden največjih nemških simfoničnih in komornih glasbenikov po Beethovnu. Spoznal je Dvořákové sposobnosti, pa tudi sorodnost, ki ga je povezovala z mladim češkim mojstrom. Zavzel se je zanj. Njune prijateljske vezi, spletene ob tej priložnosti, so živlele do Brahmsove smrti (1897). Brahms je Dvořáku oskrbel stalnega založnika, znamenitega Simrocka, ki je leta 1878 objavil popularne Dvořákové dvospeve za sopran in alt z naslovom »Zvoki iz Moravske« in s tem pritegnil nanj pažnjo nemške glasbene javnosti.

Dvořáková slava je nenehno rasla. Pisal je večje in manjše skladbe — od oper in simfonij do popevk in kratkih instrumentalnih del. Pričel je tudi dirigirati. Posvetil se je izvajanju lastnih del. Umetniške turneje so ga vodile v tujino, kjer je predvsem v Angliji doživel ogromne uspehe in časti. Leta 1891 je postal profesor praškega konservatorija, pa se je že v naslednjem letu odzval povabilu iz New Yorka, naj bi tam prevzel vodstvo Narodnega konservatorija. Dvořákové bivanje v Združenih državah (1892—1895) je bilo zelo plodno. Indijanski in črnski napevi so na njegovo umetniško domišljijo vplivali v polni meri: z njihovimi prizvoki so prežeta velika dela. (Simfonija »Iz novega sveta«, godalni kvartete v F-duru, koncert za violoncello in orkester v h-molu, sonatina za violino in klavir.)

Po povratku v domovino je Dvořák nadaljeval s profesuro na konservatoriju, kateremu je leta 1901 postal tudi ravnatelj. Kot profesor je užival zelo velik ugled. Njegov razred za kompozicijo si je sčasoma pridobil naslov »Dvořákové šole«, v kateri so se izsolali mnogi odlični komponisti. (Med njimi Josef Suk, Vítězslav Novák, brata Jaroslav in Otakar Jeremiaš, Oskar Nedbal in drugi.) Njegov odnos do učencev je bil razen proforskega tudi tovariški. Z razumevanjem je spremljal njihov individualni razvoj. Hotel je, da so bile njihove pripombe iskrene tudi kadar so bile njemu samemu neprijetne. Odkrival jim je celo svoje ustvarjalne načrte in jih spráševal, kaj o njih mislijo; vedno je bil pripravljen sprejeti dobre in umestne nasvete. Bil pa je tudi strog, in to predvsem do nenadarjenih, ki jih je naglo odpravil z besedami: »Zdaj vam je žal; vendar vam bo pozneje prihranilo mnoge muke.«

Umril je v Pragi leta 1904.

Kot je že omenjeno, je bil Dvořák najbolj neposreden in zato najbolj živiren tam, kjer se je v zanosu čistega muziciranja izživljalo bogastvo njegovega umetniškega temperamenta prvenstveno z ne-usahljivost melodično invencijo. Pravega Dvořáka je treba iskati v njegovih instrumentalnih kompozicijah, v simfonijah, komornih delih, koncertih, klavirskih skladbah. Tu je v neštetih primerih dokazal resnično vitalnost svojega talenta in ustvarjalnega nagona.

Dvořák je napisal devet simfonij. Dejstvo, da je njegova zadnja simfonija (»Iz novega sveta«) označena kot peta po vrsti je v tem, ker je prve štiri zapustil brez numeracije. One tudi res zaostajajo za skupino petih poslednjih, v katere sodijo simfonija v D-duru (št. 1, 1880), v d-molu (št. 2, 1884—1885), F-duru (št. 3, 1875, pregl. 1887),

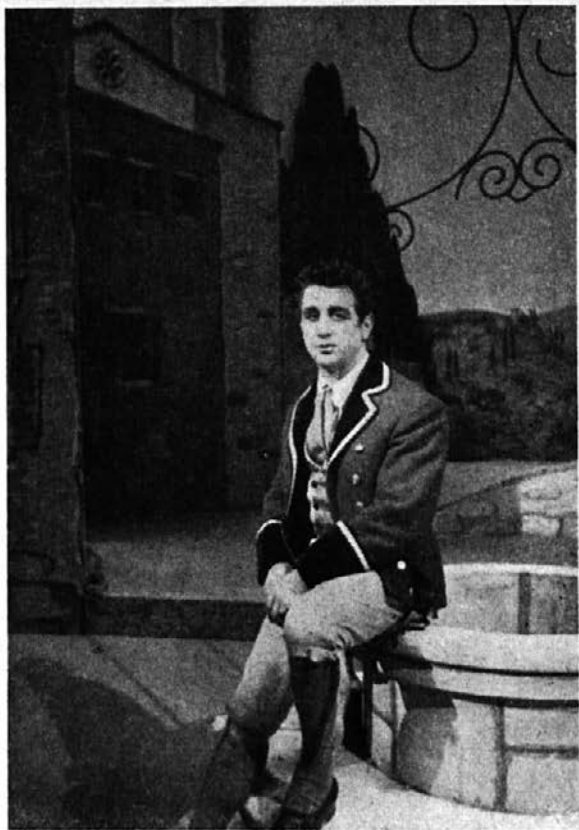


*Nada Vidmarjeva — Adina
v »Ljubezenskem napoju«*

G-duru (št. 4, 1889) in e-molu (št. 5, 1893). Med njimi so najpomembnejše druga, četrta in peta. Simfonija v d-molu je v prvem in zadnjem stavku prežeta z borbenostjo in dramatičnostjo, v kateri je tragični prizvok. Avtor je očitno mislil na daljne nemirne čase husitskih vojn, kar izpričuje téma njegove »Husitske uverture«, ki jo srečamo v obeh navedenih stavkih. Počasni stavek te simfonije, morda najlepši od vseh umetnikovih adagio, predstavlja v klasični čistosti svoje vsebine dobo umiritve, oddiha.

Simfonija v G-duru nosi na sebi pečat herojstva, pa morda v večji meri od vseh ostalih Dvořákovih simfonij tudi pečat ljudskega muzikalnega izraza, ki je na pravem mestu predvsem v počasnem stavku in finalu, kjer avtor v obliki variacij niza prizore iz širokega narodnega veselja.

Najbolj popularna Dvořáková simfonija je vsekakor poslednja, ki je nastala v Združenih državah. Vsebinsko je to res bogato in zanimivo delo. Na eni strani se v njem kaže skladateljjev dotik z glas-



Janez Lipušček v vlogi Nemorina («Ljubezenski napoj»)

beno kulturo domačinov — Indijancev in ameriških črncev. Melodije enih in drugih so se Dvořáka globoko dojmile. Hotel je v simfoničnem delu pokazati vso njihovo izvirnost. Po njegovih lastnih besedah »je v melodijah ameriških črncev vse, kar je potrebno velikih in plemenitih narodnih umetnosti. One so ganljive, nežne, strastne, melanholične, smeje in vesele. V celotnem področju glasbenega komponiranja ni ničesar, kar se ne bi moglo hraniti iz tega izvira«. Ko je na svojski način izražal svoje simpatije in sočustvovanje s težko usodo tlačene temne rase, je Dvořák ostal zvest umetniškemu načelu, ki ga je v njegovem ustvarjanju vselej vodilo: ni jemal narodnih melodij v obliki citata, ampak je uspešno kot vedno, ustvarjal v njihovem duhu. To je razvidno že iz njegove pripombe v zvezi z analizo simfonije »Iz novega sveta«, ki jo je za izvedbo v Berlinu podal nemški muzikolog H. Kretzschmar. O tem je Dvořák pisal svojemu učencu Nedbalu, ki je vodil izvedbo: »...izpustite bedarijo o mojem tako imenovanem izkoriščanju 'indijanskih' in 'ameriških' tém — to je laž...« Z druge strani pa simfonija v e-molu izpričuje, da je umetnik mnogokrat mislil na svojo daljno domovino. Mučilo ga je domo-



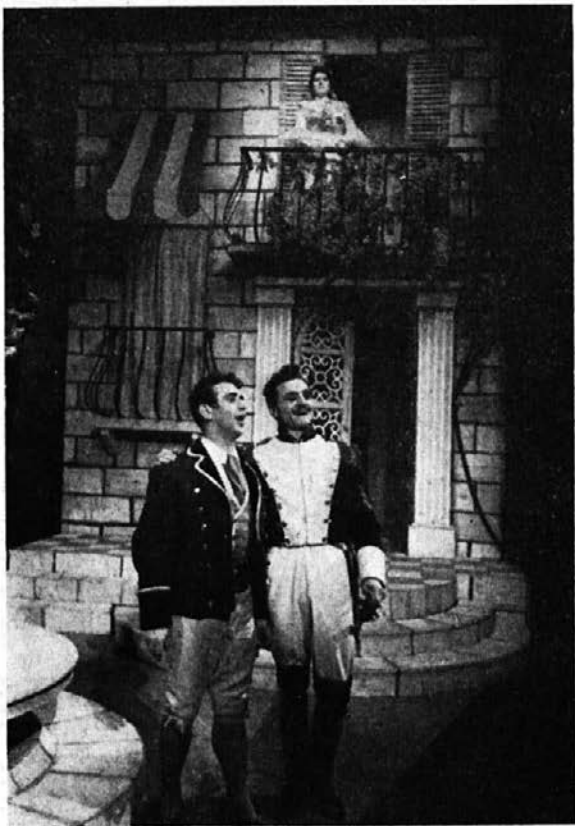
Ladko Korošec — *Dulcamara*
v naši uprizoritvi »Ljubezenskega napoja«

tožje. Teme češkega narodnega prizvoka predstavljajo drugi izvor melodijske tematike tega dela. Dela, ki je bogato v svoji raznovrstnosti, v učinkoviti, kdaj pa kdaj briljantni instrumentaciji, v jasnosti podajanja, ki ga le tu in tam moti nekoliko statično nizanje odlomkov, ki ne izvirajo povsod organsko eden iz drugega (na primer v počasnem stavku). Slavni »Largo« te simfonije je nastal kot plod vtisov, ki jih je Dvořák dobil pri branju znamenitega speva »Hiawatha« ameriškega pesnika Longfellowa.

Simfonije pa niso edina Dvořáková dela za orkester. Še več, ostale skladbe, ki jih je pisal za orkestralni sestav, so mnogo številnejše in zelo raznovrstne. V tej skupini so suite, serenade, uverture, plesi, simfonične pesmi in druge oblike.

Za godalni orkester je umetnik napisal serenado v E-duru op. 22, polno sveže, neposredno iskrene, globoko občutene glasbe.

Med najbolj popularna Dvořáková dela sodita nedvomno obe skupini (op. 46, in op. 72) po osem »Slovanskih plesov« (op. 46, 1878,



*Nada Vidmarjeva (Adina), Janez Lipušček (Nemorino)
in Franc Langus (Belcore) v »Ljubezenskem napoju«*

op. 72, 1886), ki jih je avtor napisal za klavir (štiročno) in orkester. V tej poslednji, orkestralni redakciji, so najbolj znani. Te kompozicije, globoke, kontrastne po razpoloženju in bogato raznovrstne v slikah, so tudi poučne za Dvořákov pogled na narodno smer v glasbi. Bil je Čeh, pisal je češko glasbo, ni pa izgubil iz vida slovanstvo kot nov, širok pojem, kot zbir nove umetniške vitalnosti, ki je v tedanji razvoj evropske glasbe že vnesla nenavadno daljnosežne, pomembne prvine. Njegove simpatije do narodne glasbene ustvarjalnosti so prešle češke meje in prehajale naprej na vzhod, do Poljske in Rusije, pa tudi na jug k balkanskim Slovanom. V tem smislu so vprav »Slovanski plesi« odraz njegovega uspelega poskusa, da z ustvarjanjem v duhu češke folklore, pa tudi narodnega glasbenega blaga drugih slovanskih narodov, dá bujen in zanimiv presek skoz njihovo ritmično bogastvo. To je očitno posebno v drugi skupini »Slovanskih plesov«, v kateri razen češke »skočnice« in »sotšedske« srečamo slovaški »odzmeč«, pa poljsko mazurko in polonezo, ukrajinski ples in srbsko kolo. »Slovani-



»Ljubezenski napoj« je režiral H. Košak k. g., dirigira R. Simoniti, sceno je zasnoval V. Rijavec

ski plesi« so pomembni tudi zaradi načina, s katerim Dvořák obdeluje prvinsko melodijsko-ritmčno zgradbo (ki ni nikoli izposojena, »citarana«), kakor tudi zaradi pažnje, s katero gradi poedinosti brez bistvenega ponavljanja in prinaša tematsko snov v obnovljeni obdelavi z novimi prvinami harmoničnega, kontrapunktičnega ali instrumentalnega značaja.

V ostala Dvořákova orkestralna dela sodijo tri »Slovanske rapsodije«, uverture (»Husitska«, »V naravi«, »Karneval«, »Othello«), zelo uspele »Simfonične variacije« op. 78; učinkoviti »Scherzo capriccioso« op. 66 in pet simfoničnih pesnitev, oziroma »orkestralnih balad« (tako jih je imenoval sam avtor). To so: »Povodni mož«, »Opoldanska čarovnica«, »Zlató vreteno«, »Golob«, »Pesem o junaku«. Prve štiri so bile napisane 1896. leta po pesmih K. J. Erbena. Poslednja simfonična pesnitev je nastala 1897. Od teh del, ki dokazujejo, da se na področju programsko-glasbenega ustvarjanja Dvořák ni znašel z enako lahkoto in neposrednostjo kot v svojih izrazito simfoničnih delih, je najbolj uspelo in najbolj popularno »Opoldanska čarovnica«. Vsebinsko je nenavadno enostavno: mati zapreči neposlušnemu otroku, da ga bo odnesla čarovnica, ki zares pride in otroka ubije. Ta skladba privlači s slikovitostjo in sugestivnostjo kontrastnih prizorov.

S svojimi deli iz področja koncertne glasbe je Dvořák dejansko utemeljil to področje v češki glasbi devetnajstega stoletja, katerega se Smetana ni dotaknil. Dvořák je napisal več kompozicij za solistični instrument in orkester. Med njimi so pomembni koncert za klavir in orkester v g-molu (1876), violinski koncert v a-molu (1880), in, nadvse, koncert za violoncello in orkester v h-molu (1895), eden od stebrov moderne solistične literature za violoncello. Ta koncert vsebuje vprav razkošno obilje glasbenih zamisli — od epske veličine prvega in lirične topline drugega stavka do zgoščeno zamišljenega finala, v

katerem začetna, zanosna razgibanost prehaja v sanjarjenje in meditativnost. Živopisnost orkestra ustvarja v tem delu enega od elementov, ki sicer niso v skladu s pomembno vlogo solista. Drugi element pa ustvarja melodična samostojnost orkestralnih delov, ki se v melodični gradnji izmenjavajo s solističnim delom ali tvorijo z njim zanimive kontrapunktične preplete.

Na področju komorne glasbe je Dvořák ustvarjal mnogo več od Smetane. Napisal je štiri klavirske trie, trinajst godalnih kvartetov, dva klavirska kvarteta, tri godalne kvintete, dva klavirska kvinteta, godalni sekstet. Ob tem je zapustil še sonato in sonatino za violino in klavir. Na tem polju, ki ga je v vsem razdobju njegovega umetniškega ustvarjanja nedvomno nenehoma privlačevalo, je prehodil Dvořák dolgo razvojno pot, ki ga je vodila od globokega prodiranja v ustaljene komorne oblike glasbene klasike do osvajanja pridobitev novoromantičnega glasbenega jezika (Brahmsov vpliv) — in, končno, do spoznanja, da je pravo pot treba iskati v bližini ljudskega ustvarjanja. Res je, da vsa Dvořákova komorna dela niso na isti višini. Toda najbolj značilna — godalni kvartet op. 51 v Es-duru, op. 80 v E-duru, op. 96 v F-duru (tako imenovani »Ameriški« ali »Črnski«) iz 1893., op. 105 v Al-duru in op. 106 v G-duru, klavirski trio op. 65 v f-molu, pa tako imenovani Dumky-Trio op. 90 in genialni klavirski kvintet v A-duru op. 81 (1887) — vsekakor sodijo v vrsto najvišjih dosežkov češke in evropske komorne glasbe iz druge polovice prejšnjega stoletja.

Dvořákov delež češki klavirski glasbi je skromnejši od Smetanovega. Omejuje se največkrat na miniature z naglašenimi ritmičnimi, plesnimi značilnostmi ali s programskimi naslovi in podnaslovi. Razen dvoročnih je pisal tudi štiroročne skladbe. Med prvimi je ciklus »Poetični vtisi« in »Humureske« op. 101, od katerih je ona v Ges-duru morda najbolj popularno Dvořákovo delo sploh. Med njegove uspele štiroročne skladbe vsekakor sodijo »Legende«. (Nekatere so instrumentirane za orkester.)

Ob pregledu Dvořákovih vokalnih del je treba predvsem poudariti njegovo nenehno zanimanje za glasbeno gledališče. Od 1870. do 1903. je napisal deset oper. Ni pa imel zanesljivega kriterija pri izbiranju opernega teksta. Res je dokazal svojo melodijsko invencijo v uspešnih odlomkih svojih oper, kot dramske celote pa so mnoge njegove opere brezizrazne in blede. Vendar: »Jakobinec« (1888), »Vrag in Katra« (1899) in predvsem »Rusalka« (1900) so Dvořákova uspešna operna dela. Med njimi je na prvem mestu nedvomno »Rusalka«, remek-delo njegovega liričnega daru. Tu orkester odlično pričara življenje v naravi in riše fantastične doživljaje.

Nekaj del večjega obsega je napisal Dvořák tudi na polju cerkvene glasbe: »Stabat Mater«, »Requiem« (1890), »Te Deum« (1892) in oratorij »Sveta Ljudmila« (1886), v katerem je händlovska moč in veličina, pa tudi privlačna enostavnost.

Dvořák je uglasbil okrog petdeset popevk, med njimi slavne »Ciganske pesmi« (1880) in »Biblijske pesmi« (1899).

V razvoju češke glasbe je imel Dvořák nadvse pomembno vlogo. Iz navedenega je razvidno, da je šele z njegovim deležem češki glasbi uspelo, da se je učvrstila tudi na področjih, ki se jih Smetana sploh ni dotaknil ali pa jih ni v zadostni meri poglobil. Šele vpogled v Smetanovo in Dvořákovo zapuščino nam omogoča, da spoznamo, kako se je v češki glasbi na poseben način izražalo takratno stanje evropske muzike. Ob tem je Dvořák ponovno dokazal veliko pričevanje o globoki in resnični potrebi po muziciranju in glasbenem ustvarjanju, s katerim so se njegovi rojaki od nekdanj odlikovali.

VSEBINA DVOŘÁKOVE »RUSALKE«

Prvo dejanje.

Lepa Rusalka živi v vili v svetlu sredi temnih gozdov ob zelenem jezeru v družbi svojih sestric in starega strička, povodnega moža. Nekoč pa se znajde ob njenem jezeru mlad princ, ki mu je ta lepi košček sveta tako všeč, da se odtlej večkrat hodi tja kopat. Rusalka se vanj zaljubi, a ker je za princa le kakor hladni val, ne more čutiti toplote njegovih objemov niti uživati njegovih poljubov. Odtlej živi v njej ena sama želja: da bi ji bilo dano postati človek in tako doseči izpolnitev sanj ljubečega srca. V tistem poletnem večeru plešejo druge gozdne vile po tratih, Rusalka pa sedi na vrbi in toži mesecu in povodnemu možu o svoji ljubezni in o svojem hrepenenju. Povodni mož jo svari pred nehvaležnostjo in nestanovitnostjo človeškega srca. Rusalka pa ga ne posluša, temveč prosi v svojem neutrušenem hrepenenju za pomoč čarovnico Ježibabo. Ta se je usmili in jo s svojim črnim lekom spremeni v človeško bitje, v lepo, preprosto deklico, ki pa naj jo v novem življenju spremlja prekletstvo večnega molka. Če bi se kdaj razočarana vrnila k vili v jezeru, ne bo smela več v družino rusalk, temveč naj se spremeni v smrtonosno, po močvirju blodečo veččo. Princ pride na lov, najde v gozdu prelepo nemo deklico, jo na prvi pogled vzljubi in odvede na svoj grad.

Drugo dejanje.

Ob nemi Rusalki postane princu kaj kmalu tesno pri srcu. Uganka njenega izvora ga vznemirja, ne občuti prav njene ljubezni, zakaj njeni poljubi so mrzli in objemi hladni. Sploh mu postaja to čudežno bitje iz dneva v dan bolj nerazumljivo. Tudi kuharček in grajski logar šepetata o Rusalki kaj čudne reči, meneč, da je urekla princa. Tuja knežna, ki je prišla na obisk, bi Rusalko rada izpodrinila iz prinčevega srca. Princ res podleže njenim mikavnostim, pozabi na Rusalko in omamljen pade pred knežno na kolena. Nemi in nemočni Rusalki presune srce velika bolečina, ko spozna, da z vso ljubeznijo ne more princa pritegniti nase. Jokaje potoži povodnemu možu v grajskem ribniku svojo nesrečo, ker ni dosegla blaženstva človeške ljubezni in jo zdaj čaka žalostna usoda blodne večče. Povodni mož napove v svoji jezi nezvestemu princu skorajšnjo žalostno smrt — in tuja knežna ga takoj nato brezsrčno zapusti.

Tretje dejanje.

Čarovničina strašna kletev se uresniči. Rusalka prinaša smrt vsakomur, ki se ji približa. Hkrati ji Ježibaba izroči bodalce, s pomočjo katerega bi ji bilo mogoče oprati s sebe prekletstvo, če bi z njim usmrtila ljubljenega princa. Rusalka pa ga noče pogubiti, temveč rajši vdano nosi težo svoje krute usode in vrže bodalo v jezero.

V gozdu ob zelenem jezeru spet plešejo vodne vile. Tja prideta tudi kuharček in grajski logar, da bi pri Ježibabi našla zdravilo za bolnega princa, ki hrepeni po izgubljeni Rusalki. Čarovnica ju zapodi. Končno pride, od čudne sile gnan, tudi sam princ v gozd. Svojo krivdo opere in hrepenenje uteši s smrtjo v Rusalkinem objemu.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Jubilejno Mozartovo leto ja za nami. Naj se — čeprav z zamudo — oddolžimo njegovemu spominu in njegovi glasbi, ki skoz desetletja živi tudi na našem odru.

»Iz vse njegove glasbe diha mehak pripev njegove mladosti: Ali me imate radi?«

(Maurice Croizard.)

»Danes ob šestih zvečer bosta nepreklicno zadnjikrat koncertirala dvanajstletna deklica in sedemletni deček...«

Tako se je pričelo besedilo lepaka, nalepljenega po zidovih frankfurtskih hiš dne 30. avgusta 1763. leta. Napisal ga je Leopold Mozart, podkapelnik salzburškega nadškofa. Mlada dva glasbenika sta bila njegova otroka, Nannerl in Wolfgang, ki sta mu od sedmih otrok edina ostali pri življenju. Tistega večera ju je slišal tudi štirinajstletni Goethe.

Leopold Mozart, sluga salzburškega nadškofa, je nosil rdečo livrejš z zlatimi gumbi. V tedanji dobi so bili namreč glasbeniki sluge svojih gospodarjev in v dunajskih časnikih si lahko zasledil takšne oglase: »Učiteljeva hiša potrebuje lakaja, ki zna igrati violino in spremljati težke klavirske sonate.« Leopoldova tehnika je bila dobra, a njegov talent je bil povprečen. Bil je inteligenten in je to vedel. Bil je ambiciozen, pa mu je to zagrenilo življenje. 27. januarja 1756 mu je žena, s katero sta veljala tedaj za najlepši par v Salzburgu, rodila sina in mu s tem izpolnila vse njegove nepotešene sanje. Njuna hčerka je sicer spretno igrala na klavir, a bila je brez genija. Z malim Wolfgangom pa je bilo drugače. Komaj je znal govoriti, že mu je glasba pomenila ves svet.

S tremi leti je kleče na stolu že iskal terce na klavirju. Trpel je pri vsaki napačni noti. Nikoli ni šel iz ene sobe v drugo, ne da bi pri tem prepeval. Družinski prijatelj, trobentač Schachtner, mu je včasih posodil svojo violino. Nekoč mu jo je mali Wolfgang vrnil z besedami: »Nočem je. Za četrt tona je nižja kot zadnjič.« Ni ga zanimala nobena otroška igra. Poleg not je ljubil le še številke. S kredo jih je pisal po tleh in še dandanes hranijo kvadriran listič, kjer je poizkušal izračunati odškodnino, ki jo je po pripovedki dal perzijski kralj velikemu vezirju, iznajditelju šaha (1 žitno zrno v prvi kvadrat, 2 zrna v drugega in tako po geometričnem stopnjevanju naprej do 64).

Ne samo, da je bil Wolfgang genialen otrok, z njim je bilo tudi lahko ravnati, bil je ljubezniv in blag in rad je ubogal. Vsakogar je spraševal: »Ali me imate radi?« In če mu kdo nalašč ni pritrđil, so se mu oči napolnile s solzami. Svojega očeta je oboževal. S štirimi leti je napisal svoj prvi koncert.

Ko ga je njegov oče bral, je ihtel. Ljubil je svoje otroke, ljubil pa je tudi slavo, ki se je njemu samemu vselej izmikala. Sanjal je o velikih turnejah po glavnih evropskih mestih, ki ga bo vodila od enega



*Prizor iz naše uprizoritve Donizettijevega
»Ljubezenskega napoja«*

kraljevskega dvorca do drugega. Zaprošil je nadškofa za trimesečni dopust.

Potovali so vsi štirje: München, Dunaj, Frankfurt, Pariz, London. Pred kralji je nastopal v bledovijoličasti obleki z zlatimi našivji in z zlatom pretkanim telovnikom. Njegova sestra je bila oblečena v rumeno obleko z belimi čipkami in z vijolicami v laseh. Igrala sta štiriročno in pela. Wolfgang je improviziral. Oče mu je z violino dajal takt, mati pa je skromno sedela v kotu. Pri sprejemu v schönbrunskem dvorcu se je mali Wolfgang na preveč položenih tleh spotaknil in hčerka cesarja Franca II., ki je bila leto dni starejša od njega, je prihitela k njemu in mu pomagala vstati. »Ljubeznivji ste,« ji je dejal. »Poročil se bom z vami.« Njej je bilo ime Maria-Antoinetta in je postala francoska kraljica.

Povsod so ju vladarice ljubkovale in jima prinašale cvetja in daril. Mali Wolfgang je bil užaljen, ker ga madame Pompadour, v strahu za svojo obleko, na pariškem dvorcu ni hotela objeti. »Kdo pa je ona?« je rekel. »Saj me je še kraljica stisnila k sebi!«

Kljub velikemu uspehu, darovom in ljubkovanjem, je Wolfgang ostal otrok. »Če je, medtem ko je igral, opazil mačko, je stekel za njo in nikjer več ga nismo mogli najti,« je napisal angleški učenjak Barrington.

Obiskal je tudi Italijo. V Sikstinski kapeli je poslušal sloviti D'Allegrijev Miserere, ki so ga izvajali samo na veliki četrtek in veliki petek in katerega ponatis je bil prepovedan s kaznijo izobčenja iz Cerkve. Ko ga je Wolfgang čul, ga je napisal po spominu brez najmanjše napake. Niso ga izobčili, pač pa ga je papež Klement XIV. odlikoval.

Potovanja in srečanja z vsemi tedanjimi velikimi glasbeniki so oblikovala njegov talent. Spoznal je Haydna, s katerim se je spopri-

jateljil, spoznal je Schuberta, ki je kmalu zatem z vso svojo družino zaradi zastrupljenja za gobami umrl. Srečal je Johanna Christiana Bacha. Slavni Padre Martini ga je učil kontrapunkta. To burno življenje pa ni ostalo brez vpliva na njegovo zdravje. Na Dunaju se je našel črni koz in kmalu zatem je zbolel za škrlatinko, ki je bila morda vzrok njegovi prezgodnji smrti.

Z dvajsetimi leti je bil Wolfgang slaboten in nekoliko neroden. Ni bil lep, čeprav so ga kasneje upodabljali z angelskim obrazom. Ni bil velik in se je nekoč podpisal »Mozart Magnus corpore parvulus« (veliki Mozart majhne postave). Imel je modre okrogle oči in zanj malce preveliko glavo. Rad je bral Molièra in Shakespeara, katerega »Višhar« je mislil kasneje uglasbiti. Voltaira pa je sovražil. Po očetu je imel oster dar opazovanja in je včasih rad opravljal. Znal je čitati v srcih ljudi, kar pa mu ni preprečevalo, da ne bi nasedel vsem pastem, ki so mu jih nastavili. »Ob vsaki priliki se je pokazalo,« tako je dejal Alfred Einstein, eden največjih njegovih biografov, »da ne zna ukrotiti svojega življenja.«

Večina velikih popotnikov je rada opevala svoj rojstni kraj. Wolfgang tega ni storil. Salzburg ga je dušil. Ni ljubil tega bleščečega mesta z baročnimi palačami in cerkvami. Praviel je, da so njegovi prebivalci neumni in vulgarni. Kljub temu mu je veliko dolgoval. Salzburg je bil stikališče italijanskih in nemških vplivov in je Mozartu vtisnil vso svojo milino južnjaka in severnjaka hkrati, milino, ki se je razodevala v ravnovesju njegove glasbe. Proust je dejal: »Mozartova glasba je Italijanka, ki hodi pod roko z bavarskim princem,« in ko so vprašali Rossinija, kateri je največji živi ali umrl glasbenik na svetu, je odgovoril: »Bach.« — »In Mozart?« — »Mozart,« je dejal Rossini, »Mozart je edini.«

8. septembra 1777. je Wolfgang s svojo materjo odpotoval. Leopold ni nikdar več videl svoje žene in sin je bil zanj za vselej izgubljen.

Čeprav je v Augsburgu rad videval svojo sestrično Mario Anno Thekle Mozart in mu je bila v Mannheimu všeč Rosa Cannabich, hčerka dirigenta mestnega orkestra, se je prav tamkaj na vso moč zaljubil v Alojzijo Weber, ki je bila odlična pevka. Njeni materi se je zdel mladi Wolfgang dobra partija, a Wolfgangov oče, ki je zaslutil, kaj se godi s sinom, mu je pisal naj čimprej odide v Pariz. S težkim srcem in zadnjikrat ga je ubogal. V Parizu mu je umrla mati za tifusom. Parižanov ni ljubil, zdeli so se mu podobni Salzburžanom. Zato je odšel v München, kamor so se preselili Webrovi. Alojzija, ki je medtem postala operna pevka s tisoč forint na leto, ni več marala zanj. Razočarani Wolfgang se je razjokal, nato pa je sedel h klavirju in zapel. Nikdar je ni mogel pozabiti.

Čez dve leti se je z Webrovimi spet srečal. Tokrat na Dunaju, kamor so se po očetovi smrti preselili. Alojzija je bila poročena in Wolfgang se je ljubeznivo zavzel za Konstanco, ki je bila pri hiši za Pepelko. Kasneje se je po materinem izsiljevanju tudi poročil z njo.

V zakonu je napisal polovico svojega obsežnega dela. Carl de Nys je dejal: »Mozart je umrl v svojem sedeminšestdesetem letu in ne v petintridesetem, kajti njegovo srce je bilo dvakrat natreje kot srca drugih ljudi.« To dejstvo je razen nenavadne oblike njegovih ušes vznemirjalo vse tedanje specialiste. To, kar niso mogli izraziti specialisti, je bil silen polet njegovega genija, ki ga, razen Haydna, tedaj nihče ni zaslutil. Čeprav je Dunajčane navdušil s »Figarovo svatbo« tako, da je ob koncu premiere publika vzklikala in so glasbeniki metali svoje čepice v zrak, je bil njegov »Don Juan« po mnenju cesarja Jožefa II. »premočan za Dunajčane«.



*J. Lipušček — Nemorino in L. Korošec — Dulcamara
v »Ljubezenskem napoju«*

Kljub vsem očetovim pesimističnim prognozam je bil zakon Wolfganga in Konstance srečen. Kadar je bil Wolfgang na poti, sta si pisala ganljiva in otročja pisma. Iz Dresdena ji je nekoč pisal takole:

»Draga mala ženica, mnogo Ti moram naročiti:

1. prosim Te, ne bođi žalostna,
2. pazi na svoje zdravje in ne zaupaj spomladanskemu zraku,
3. ne hodi sama na sprehod in predvsem ne hodi peš,
4. bodi popolnoma prepričana v mojo ljubezen. Nikdar Ti ne pišem, ne da bi poprej postavil predse Tvojo ljubko fotografijo,
5. pazi na svoje obnašanje, ne samo zaradi »Tvoje« in »moje« časti, temveč zaradi videza. Naj Te ta moja prošnja ne ujezi.«

V njunem zakonu pa so šepale finance. Po uspešni »Figarovi svatbi« je dejal oče Leopold svoji hčerki: »Mislim, da bo Wolfgang sedaj lahko naložil 2000 florintov v banko.« Toda Wolfgang je imel dolgove. Imela sta služinčad, prirejala sta maškarade, Konstanca se je zdravila v Badnu, dohodki pa so bili slučajnostni.

Od šestih otrok so jima štirje že zgodaj umrli, kar je bilo tedaj običajno in zato nam nič ne priča o žalosti staršev. Pač pa je bližajoča se očetova smrt narekovala Wolfgangu nenavadno lepo pismo, ki pa očeta ni našlo več pri življenju:

»Goreče pričakujem pomirljivih vestí od Vas. Najbrže mi ni treba praviti o moji navadi, da si vselej predstavljam najhujše. Ker je smrt, če naj pogledamo stvari od blizu, v resnici končni namen našega življenja, sem se pred dvema ali tremi leti tako sprijaznil s to pravo in dobro človekovo prijateljico, da me njeno obličje ne navdaja več z grozo, temveč me tolaži in pomirja. Zahvaljujem se bogu, ki mi je dal priliko (saj me razumete), da se mi je smrt razodela v podobi ključa k naši resnični sreči. Nikdar ne ležem v posteljo, ne da bi si

dejal, da me morda naslednje jutro več ne bo. In vendar ne more nihče od vseh, ki me poznajo, reči, da sem čemeran ali žalosten.»

Besede »saj me razumete« potrebujejo razlage. Pomenijo, da sta se Wolfgang in njegov oče pred dvema letoma pridružila masonski loži dobrotelnosti. »Delaj dobro, lajšaj stisko človeštva, razširjaj luč in zmanjšuj sovraštvo med ljudmi,« te besede so označevale novo gibanje, ki ga opisuje velik nemški klasik in enciklopedist Kessler von Sorengenstein v svojem delu. Želja po moralni popolnosti in obnem občutek vedno večje osamljenosti, sta Wolfganga priključila temu gibanju, ki ni predstavljalo nobene ovire, da ne bi še nadalje ostal goreč kristjan. V »Čarobni piščali« je Mozart tedaj postavil na oder vse masonske simbole. Istega leta je ustvaril tudi svoj nesmrtni »Requiem«.

Po dunajskem neuspehu »Don Juana« se je finančni problem v njegovem zakonu zaostril. Ko so ju nekega večera obiskali prijatelji, so ju zalotili pri plesu. Za kurivo nista imela denarja, pa sta se grela na ta način. Odslej je Wolfgang večkrat pisal prijatelju v Puchberg in ga prosil za denar.

Konstanca se je zdravila v Badnu, vendar pa je bil Mozart tisti, ki je bil potreben zdravljenja. »Ne morem izraziti tega, kar občutim,« je dejal, »čutim prazno, bolešno ničevost, nikdar potešeno nostalgijo, ki iz dneva v dan narašča.« Dandanes imenujemo to: simptomi živčne depresije. Poleg tega ga je mučil tudi zobobol. Schickaneder, ki mu je napisal libreto za »Čarobno piščal«, ga je »zaprl« v hišico blizu mesta, da bi tamkaj delal, in mu prinašal ostrig in vina.

V juliju 1791. je potrkal na njegova vrata visok in suh neznanec v sivi obleki in ga prosil, naj zanj napiše requiem. Naslednjega dne je Mozart pristal na to. Bil je na robu svojih živcev in v neznanču je videl sla iz onostranstva. De Ponteju, ki mu je napisal libreto za »Don Juana«, je nekoč pisal: »Kmalu bom umrl in ne bom mogel več uživati svojega daru. In vendar je življenje tako lepo. Končujem svoj mrtvaški spev, ne morem ga pustiti nepopolnega.«

Vmes pa je moral napisati »Čarobno piščal« in »La clemence de Titus«, novo opero, ki bi jo morali uprizoriti v Pragi ob priliki kraljevega kronanja — in tako »Requiem« ni bil nikdar dokončan. Dandanes vemo, kdo je bil mož v sivem. Poslal ga je grof Walsegg, ki se je tudi ukvarjal z glasbo. Namenil ga je bil svoji umrli ženi in bi se morebiti sam rad podpisal podenj. Mozart najbrže tega nikdar ni izvedel.

Tujec je prihajal in Mozarta je grabil strah. Konstanca je zasluhila, da vidi njen mož v tujčevih obiskih prihajajočo smrt in mu je prepovedala vsako delo.

Roke in noge so mu pričele otekati. Prijateljem je zaupal, da sumi svojega tekmeca, glasbenika Salierija, da ga je zastrupil. Robert Ftrton omenja v svojem življenjepisu, da je Mozart zbolel za miliarno mrzlico, meningitisom ali nephritisom, a predvsem zaradi preutrujenosti.

Njegovo telo je vztrajalo, toda živci niso mogli prenašati v sobi niti njegovega ljubljenca — kanarčka. Zahteval je, naj mu prinesejo partituro »Requiema«. Zapel je sam pri sebi odstavek iz »Lacrimosa« in začel ihteti. Potem je poklical svojega učenca Süßmayerja in mu dal navodila, kako naj delo dokonča. Zvečer je nastopila agonija. Nezavešten je z ustnicami še posnemal melodijo pavk iz »Requiema«. 5. decembra 1791. zjutraj je umrl.

19. stoletje je izpremenilo njegovo »Così fan tutte« v opereto, »Čarobna piščal« v pravljlično storijsko in »Figarovo svatbo« v neke



*J. Lipušček (Nemorino), N. Vidmarjeva (Adina)
in F. Langus (Belcore) v »Ljubezenskem napoju«*

vrste balet. V 20. stoletju vidijo mnogi v njem le predstavnika miline prejšnjih stoletij, ker je kot otrok plesal z malimi markizami in princesami. Vendar je Reynaldo Hahn, ko je poslušal razpravljanje o »šarmantnem Mozartu« dejal: »Nekaj je Mozartovih del, ki jih ne bi rad poslušal zvečer v samotnem gozdu« — in Goethe je bil mnenja, da bi edinole Mozart mogel uglasbiti njegovega Fausta.

To svoje življenje, ki se mu ga nikdar ni posrečilo ukrotiti, je Mozart prenesel v glasbo. In predvsem v delih poslednjih let njegovega življenja čutimo, kakor v njih drhti trpljenje, kakor da bi slutil vihar, ki ga je edini spremljal na njegovi zadnji poti na pokopališče v Saint-Marx.

BERTOLD BRECHT:

ZAPISKI O OPERI

Vsa svetovna gledališča žalujejo za 16. avgusta 1956 umrlim dramatikom Bertoldom Brechtom. Našem občinstvu ponatiskujemo njegove nad vse zanimive misli o operi. («Zapiski» so bili napisani leta 1930.)

Ze dalj časa iščejo nekaj novega v operi. Mnenje je, naj bi opera bila vsebinsko bolj aktualna in po obliki bolj tehnicirana. Ker je opera pri občinstvu priljubljena, pa čeprav samo zaradi svoje zaostalosti, naj bi upoštevali dotok novih ljudi z novimi apetiti; no, in to se tudi upošteva. Teži se k demokratizaciji, seveda tako, da se demokratiški karakter ne spremeni: zanj je značilno, da je »Narod«

pridobil nove pravice, ne pa tudi možnosti, da te pravice spozna. Natakarkarju je pravzaprav povsem vseeno, koga streže — postreči mora! Četorej z ozirom na to — oni najbolj napredni — zahtevajo ali zastopajoto, kar bi privedlo do obnove opere — ni zahteve po načelni diskusiji o njeni funkciji, ker diskusija ne bi uspela.

Skromnost najbolj naprednih izvira od tod, ker delno sami ne poznajo ekonomskih vzrokov. Veliki aparati kot so opera, gledališče, tisk itd. uresničujejo svoje nazore pravzaprav incognito. Oni so že zdavnaj ocenili umsko delo (v tem primeru glasbo, poezijo, kritiko itd.) kot izvir dohodkov, umske delavce pa samo kot hrano svojih javnih organizacij. Njihovo delo ocenjujejo na svojstven način. Pri umskih delavcih še vedno obstaja prepričanje, da se v tem celotnem obratovanju uporablja samo njihovo umsko delo; torej gre za drugotni pojav, ki ne vpliva na njihovo delo, pač pa mu samo ustvarja vtis. Ta nejasnost, ki vlada med glasbeniki, pisatelji in kritiki o njihovem položaju, ima ogromno posledic, a se nanje le malo ozira. Kajti v veri, da je aparat v njihovi posesti, v resnici pa so oni njegova last, zastopajo aparat, katerega ne kontrolirajo in ki ni — kot so sami uverjeni — namenjen producentu, temveč je proti njemu, proti lastni produkciji, (ki je usmerjena na svoje lastne, nove tendence, ki ne ustrezajo aparatu ali mu nasprotujejo). Njihova produkcija prevzema karakter dobaviteljev. Pojem vrednosti je izkoriščen. Iz tega sledi splošna praksa, da se vsaka umetnina vrednoti v odnosu na prilagodljivost aparatu, nikdar pa ne se vpraša, če aparat ustreza umetniškemu delu. Pravijo: to ali ono delo je dobro; pri tem mislijo, čeprav ne izrečejo: dobro je za aparat. Ta aparat je pogojen od obstoječe družbe in sprejema le tisto, kar ga v tej družbi ohranja. O vsaki novosti, ki ni nevarna družbeni funkciji tega aparata (namreč večerni zabavi), se lahko razpravlja. O novostih, ki bi zahtevale funkcionalne spremembe, pa ni diskusije: o novostih torej, ki bi aparatu v družbi dale drugo mesto in bi ga na primer pridružile šolskim ali publikacijskim ustanovam. Družba po aparatu sprejema vse to, kar potrebuje, da bi sama sebe reproducirala. Obnese se torej samo taka »novost«, v kateri se obstoječa družba obnavlja, ne pa menja — ne glede na to, če je ta družbeni red dober ali slab.

Najbolj napredni nimajo namena zamenjati aparat, ker verjamejo, da imajo ta aparat v svojih rokah in da služi temu, kar so si oni izmislili, ki se torej z vsako njihovo mislijo tudi sam spreminja. Toda oni ne izmišljajo neobremenjeno: aparat izpolnjuje svojo funkcijo z njimi ali brez njih. Gledališča igrajo vsak večer, časopisi izhajajo nešteto krat na dan; oni jemljejo tisto, kar potrebujejo; potrebujejo pa določeno količino materiala. (Opomba 1.)

Moglo bi se razumeti, da odkrivanje takšnega stanja (neizogibna odvisnost umetniškega ustvarjalca od aparata), pomeni tudi obtožbo. To pa se sramežljivo prikriva!

Pravzaprav pa je omejitev svobodnega raziskovanja posameznika napreden proces. Posameznik je vse bolj in bolj vključen v spremenljiva dogajanja v svetu. Ne more se več samo »izražati«. Obvezno rešuje splošne probleme. Napaka je le v tem, da aparati še dandanes niso splošna last, da sredstva proizvodnje niso proizvajalčeva, da torej delo prevzema blagovni karakter in je zaradi tega podvrženo splošnim zakonom o blagu. Umetnost je blago — brez sredstev za proizvodnjo (aparata) ne more biti izdelana! Opera je ustvarjena samo za opero. (Ni si mogoče izmisliti opero kot Böcklinovo morsko pošast in jo, ko jo imaš v oblasti, izložiti kot fenomen v akvarij. Se bolj smešno bi bilo,

če bi jo vtaknili v naš dobri, stari zoološki vrt!) Še celo, če bi se o operi kot taki (njena funkcija) diskutiralo, bi nujno bila ustvarjena opera.

Opera, kakršno imamo mi, je kuharska opera. Dolgo preden je postala blago, je bila sredstvo za uživanje. Ona služi uživanju tudi tam, kjer zahteva ali posreduje izobrazbo, kajti ona posreduje ali zahteva vprav razvoj okusa. Ona se uživajoče približuje vsakemu predmetu. Ona »doživlja« in je »doživetje«.

Zakaj je »Mahogany« opera? Njena osnovna misel je operna — namreč kuharska. Ali se »Mahogany« uživajoče dotika predmeta? Da. Ali je »Mahogany« doživetje. Je. Kajti »Mahogany« je šala.

Opera »Mahogany« zavestno ustreza nerazumnemu med opernimi zvrstmi. Nerazumno v operi je v tem, da se v njej uporabljajo racionalni elementi, da teži po plastičnosti in realnosti, istočasno pa glasba vse to izključuje. Umirajoči človek je realen. Če takšen istočasno poje, je ustvarjena sfera nerazumnosti. (Če bi ga poslušalec gledal in pel — to ne bi držalo). Čim bolj nejasna in realna postaja realnost skozi glasbo — tu, razumljivo, nastaja nekaj tretjega, zelo kompleksnega, samo po sebi čisto realnega, iz česar lahko izhajajo povsem realna dejstva, kar pa je od svojega predmeta, od uporabne realnosti zelo daleč — tem večje postane uživanje tega prizora: stopnja užitka je odvisna direktno od stopnje irealnosti.

S pojmom opere — o tem naj ne bi bilo dvoma — je o »Mahogany« vse povedano. Skratka, nekaj nerazumnega, nerealnega in neresnega; če je postavljeno na pravo mesto, se samo v dvojnem pomenu besede uniči. (2) Nerazumnost, ki se tu pojavlja, je nerazumnost samo v odnosu na prostor, kjer se pojavlja.

Tako stališče je preprosto stališče uživanja.

Kar zadeva vsebino te opere — njena vsebina je to uživanje. Namreč šala ne samo kot oblika, ampak tudi kot predmet. Zabava bi torej morala biti predmet preiskovanja, kajti tudi preiskovanje naj bi bilo predmet zabave. Tu se pojavlja v svoji sedanji zgodovinski obliki: kot blago. (3).

Pijmo zdaj še eno
Potlej ne bomo šli domov
Potlej pijemo še eno
Potlej bomo počivali

To, kar se tu poje, so subjektivni moralisti. Oni opisujejo sami sebe.

Ni moč oporekati, da ta vsebina sprva deluje izzivalno. Ko se, na primer, v trinajstem delu požrešnež toliko nažre, da umre, je to storil zato, ker vlada lakota. Čeprav nismo oznanili, da so ostali lačni, ko oni žre, je samo dejstvo le izzivalno. Čeprav vsak ne umira od žretja (tisti, ki pač lahko žre), mnogi umirajo od lakote, ker oni umira od žretja. Njegovo uživanje provocira, ker vsebuje toliko tega. (4.)

V podobnih odnosih deluje danes opera izzivalno — kot sredstvo za uživanje. Seveda ne na posameznike. V tem izzivanju občutimo ponovno vzpostavljeno realnost. »Mahogany« morda ni preveč okusna, morda je celo (zaradi slabe vesti) njena ambicija v tem, da ne bi bila — ona je povsem kuharska.

»Mahogany« ni nič drugega kot opera. Opero bi bilo potrebno pri-deljati na tehnični standard modernega gledališča. Moderno gledališče

je epsko gledališče. Naslednja shema prikazuje, kako se težišče pomika iz dramskega v epsko gledališče. (5.)

DRAMSKA OBLIKA GLEDALIŠČA

v akciji
vpleta gledalca v scensko akcijo
troši njegovo aktivnost
omogoča mu občutenje
doživljaj
gledalec je zanesen
sugestija
občutki se konservirajo
gledalec je zanesen za doživetje
predpostavljen je človek kot tak
nespremenljiv človek
napetost ob koncu
scena za sceno
naraščanje
linearno dogajanje
evolucionarno pogojen potek
človek kot fiksum
misel določa obstanek
občutek

EPSKA OBLIKA GLEDALIŠČA

z govorjenjem
stori gledalca opazovalca, toda
zbuja njegovo aktivnost
sili k odločanju
slika sveta
on se z nečim sooči
argument
doveče do spoznanja
gledalec na nasprotni strani preučuje
človek kot predmet raziskovanja
spremenljiv i tisti, ki menja
napetost v poteku
vsaka scena sama zase
montaža
na ovinkih
skoki
človek kot proces
družba določa misel
ratio (6.)

Prodiranje metod epskega gledališča v opero vodi v glavnem k radikalnemu odvajanju elementov. Velika borba za primat med besedami, glasbo in prizori, (pri čemer je vselej vprašanje, kaj bo čemu povod — glasba povod scenskemu dogajanju ali scensko dogajanje povod glasbi itd.), se more enostavno rešiti z radikalno ločitvijo elementov. Dokler »umetnina v celoti« predstavljaja rast, torej, dokler bi se umetnosti mogle »stapljati«, se morajo vsi elementi enakomerno degradirati, in to tako, da bi vsak mogel biti tisti, ki podaja vezno besedo drugemu. Proces stapljanja prevzema gledalca, ki je tudi zlit, a predstavlja pasivni del vsega umetniškega dela. Proti tej magiji se je treba boriti. Vse, kar bi bil poskus hipnoze, kar ustvarja nedostojno opajanje in omotičnost, je treba opustiti.

Glasba, beseda in slika so potrebne samostojnosti.

a) **Glasba.**

V glasbi se je težišče takole pomikalo:

DRAMATIČNA OPERA

glasba servira
glasba dviga tekst
glasba drži tekst
glasba ilustrira
glasba slika psihično stanje

EPSKA OPERA

glasba posreduje
pojasnjuje tekst
da prednost tekstu
zavzema svoje stališče
daje postopek
Glasba témi največ doprinaša. (7.)

b) **Tekst.**

Iz smešnega bi bilo potrebno nekaj poučnega direktno izvleči, da to smešno ne bi bilo samo nerazumno. Najdena je oblika slikanja običajev. Oni, ki opisujejo običaj, so osebe iz dogajanja. Tekst naj bi ne bil ne sentimentalni ne moralen, pač pa naj bi prikazal sentimentalnost in moralo. Tako važna kot izgovorjena beseda, je postala (v naslovih) tudi napisana beseda. Ob branju bo publika verjetno občutila prijeten odnos do dela. (8.)

c) **Slika.**

Razstava samostojnih likovnih del v okviru gledališke predstave je novost. Neherove projekcije so v odnosu na dogajanje na sceni tako postavljene, da resnični požeruh sedi pred naslikanim. Na sceni se skozi sliko ponavlja potek. Neherove projekcije so prav tako samostojni del opere kakor Weillova glasba in besedilo. Oni tvorijo vizualno gradivo.

Te novosti predstavljajo seveda tudi novo stališče publike, ki obiskuje Opero. Določenih želja tiste publike, ki je bila s tako opero povsem zadovoljna, nova publika nedvomno ne upošteva. Kako se obnaša publika v Operi? Ali se more spremeniti?

Strmoglavo drviyo iz podzemnih železnic odrasli ljudje v želji, da se v rokah čarovnikov pretopijo v vosek; v življenjski borbi prekaljeni in brezmišlni ljudje drviyo h gledališkimi blagajnam. V garderobi odlože s svojim klobukom tudi svoje običajno obnašanje — svojo držo »v življenju«. Ko zapuščajo garderobo, zasedajo svoja mesta kot bi se tisti hip spremenili v kralje. Naj jim zamerimo? Če bi bilo to smešno, ne bi bilo potrebno kraljevskega obnašanja pripisati trgovcu s sirom. Obnašanje teh ljudi v Operi je nedostojno njih samih. Je možno drugačno obnašanje? Mar bi jih pripravili do tega, da si prižgo svoje cigare?

Ker je iz tehnične perspektive »vsebina« postala samostojni del in se glasba in slika nanj »nanašata«, zaradi zahteve iluzije v korist razgovornega dela, in ker gledalci ne doživljajo svobodno, si razlagajo, ne pa vživljajo, — iz vsega sledi preobrazba, ki je prešla mejo formalnega in ki šele začenja dojemati funkcijo gledališča.

Pri stari operi je razgovor o vsebini docela izključen. Če bi se zgodilo, da bi se gledalec ogrel pri predvajanju za katero koli stanje, bi stara opera izgubila svojo bitko in bi gledalec »odpadel«. Stara opera

je seveda imela tudi elemente, ki niso bili samo kuharski. Treba je razlikovati dobo od njenega vzpona do njenega padca. »Čarobna piščal«, »Figaro«, »Fidelio« vsebujejo iz svetovnega vidika aktivistične elemente. To svetovno gledanje pa je do neke meje tveganje, vedno tako kuharsko pogojeno, da je smisel teh oper bil pravzaprav odmirajoč in se je zatem prenesel na uživanje. Če je resnični »smisel« odmrli, potem opera ni nikakor izgubila smisla, pač pa je nasprotno pridobila drug smisel — namreč smisel opere. Vsebina je v operi izginila. Današnje wagnerjance zadovoljuje spomin na to, da so prvotni wagnerjanci utrdili neki smisel in so tudi zanj vedeli. Celo stališče od Wagnerja odvisnih izvajalcev je ohranilo okornost nekoga, ki ima svoj pogled na svet. (Pogled na svet, ki je brezkoristen, ki se izrablja kot sredstvo za uživanje!) (»Elektra«, »Jonny spielt auf«.) Vsa ta tehnika, ki je bila bogato razvita in je omogočila to stališče, je ohranjena: ob nekom, ki ima svoj pogled na svet, hodi malomeščan skozi svojo prijetno vsakdanjost. Izhajajoč samo od tega, od odmirajočega smisla (jasno povedano: ta smisel bi mogel odmreti), postajajo razumljive novosti, ki so se pripetile operi — kot brezupni poskus, da se tej umetnosti še naknadno podari smisel, novi smisel. Glasba naj bi bila ta smisel. Glasbene oblike bodo deloma pridobile smisel svojega toka in določena razmerja, odstopanja itd.

Uspehi, ki so posledica nič in ki nimajo posledic, ki ne izhajajo iz novih potreb, temveč samo z novimi čari zadovoljujejo stare potrebe, imajo torej nalogo konserviranja. Vnašajo se novi materiali elementov, ki »na tem mestu« niso še znani, ker jih ob času, ko je »to mesto« bilo zasedeno, tudi na drugem mestu niso poznali. (Lokomotive, strojne dvorane, letala, kopalnice itd. služijo oddaljevanju. Boljši elementi docela zanikajo vsebino in jo prinašajo v latinščini; še bolje povedano — jo odnašajo.) To je napredek, ki dokazuje, da je nekaj zaostalo. Napredek je — toda skupna funkcija ostane nespremenjena ali celo: ravno zato se ne spreminja. Kaj pa glasba za uporabo?

V istem trenutku, ko je dosežen s koncertiranjem najbolj goli l'art pour l'art (rezultat reakcije na emotivni moment impresionistične glasbe), se je kakor iz pene rojen pojavil pojem glasbe za uporabo: tu je glasba pravzaprav uporabila laika. Laik je bil ravno tako uporabljen, kot se »uporablja« žena. Novost za novostjo: poslušalec, utrujen od poslušanja, je hotel igrati. Borba proti lenobi poslušanja se je zasukala naravnost v borbo za vrednost poslušanja, potem pa še za vrednost igranja. Čelist iz orkestra, oče številne družine, ni več igral zaradi svojega pogleda na svet, pač pa je občutil radost. Kuharstvo je bilo rešeno.

Vprašujemo se: čemu je na tem mestu ta koračnica? Čemu se tako žilavo oprijemati uživajočega in omamljajočega? Čemu je tako malo interesa za osebne okoliščine izven štirih zidov? Čemu ni diskusije?

Odgovor: od diskusije ne moremo ničesar pričakovati. Razgovor o današnjem družbenem redu, celo o najbolj neznatnih stvareh, bi privedel neposredno in nezadržno do splošnega ogrožanja tega družbenega sistema sploh.

Videli smo, da se opera kot večerna zabava prodaja. Ta zabava naj bi bila svečana in posvečena iluzijam. Čemu?

V današnji družbi stare opere ni moč »izbrisati«. Njene iluzije imajo družbeno važne funkcije. Omama je nujno potrebna — nič je ne more zamenjati.

Nikjer nima človek take priložnosti, da ostane človek, kakor v operi. Vse njegove razumske funkcije so zdavnaj usmerjene na tista plašna nezaupanja, izkoriščanje in samoživo preračunljivost.

Stara opera ne obstaja le zato, ker je stara, temveč v glavnem zato, ker stanje, kateremu služi, še vedno traja. To stanje ni popolnoma isto. Prav tu tičijo možnosti za novo opero. Danes se že vprašujemo, če ni opera v položaju, ko nadaljnje novosti ne vodijo več k obnovi te vrste, pač pa k razdiranju.

Torej, če je »Mahogony« toliko kuharska kot prej — toliko kuharska kot je to operi dostojno, izpolnjuje svojo funkcijo, spremembo družbe. Ona diskutira o kuharskem, napada družbo, kateri so take opere potrebne; ona še tako rekoč udobno sedi na stari veji, a jo že (raztreseno ali pa ima slabo vest) po malem žaga... A do tega je prišlo zaradi prepevanja o novem.

Resnične novosti napadajo temelje.

Opera »Mahogony« je bila napisana pred tremi leti — 1927. Zgoraj napisano je poskus, da se poučno na škodo kuharskega čimbolj poudari. Torej, da se iz sredstev za zabavo razvije predmet za pouk in da se posamezne ustanove spremenijo od zabavnih v javne organe.

O p o m b e :

¹ Producenti so popolnoma ekonomsko in družbeno odvisni od aparata. On monopolizira njihovo dejstvo, a še vse bolj poprijemajo karakter surovine, produkt pisatelja, skladatelja in kritika: določen produkt daje aparat.

² Ozka meja ni preprečila direktnega in poučnega vnašanja in možnosti, da se vse uredi iz perspektive gibanja. Torej slikanje običajev. Toda subjektivno.

³ Blago pomeni tu tudi romantiko. Pojavlja se samo kot vsebina, ne kot oblika.

⁴ »Neki ugleden, od sonca ožgan gospod je izvlekel sveženj ključev in se prodorno boril proti epskemu gledališču. Njegova žena ga v odločilnem trenutku ni zapustila. Dama je vtaknila dva prsta v usta, zatisnila oči in napihnila lica. Ona je žvižgala Ključ od blagajne.« (A. Polgar: Ob prvem izvajanju opere »Mahogony« v Leipzigu.)

⁵ Ta tema ne prikazuje absolutne nasprotnosti, ampak le pomikanje akcenta. Zato se more v okviru prikaza obvestila dati prednost občutno sugestivnemu ali pa racionalnemu prepričevanju.

⁶ O pomikanju težišča v okviru prikazovanja glej poskus »Dialog o gledališki umetnosti«.

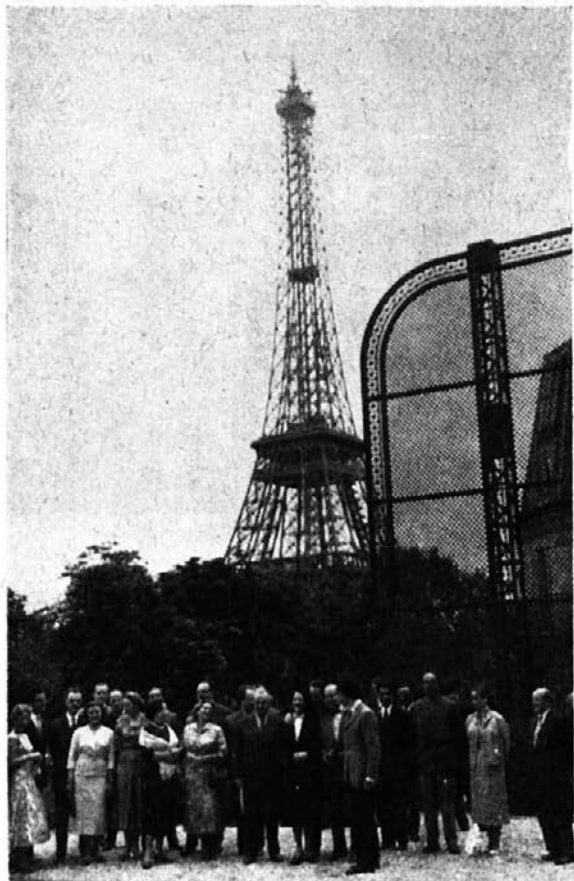
⁷ Veliko število obrtnikov v opernih orkestrih omogoča samo glasbo, ki vzbuja asociacije (en val tonov dá drugega): zato je potrebno zmanjšati orkester na trideset specialistov. Pevec postane referent, njegova osebna čustva ostanejo njegova osebna zadeva.

⁸ O pomenu »Naslov« glej »Beleške o Beraški operi« in opombo ¹ o filmu »Beraška opera«.

TRIUMFALNA POT SLOVENSKE OPERE V TUJINO

Naše gostovanje v pariški Veliki Operi

27. junija dopoldne smo se iz Haaga preko Belgije odpeljali v Pariz. Uspeh, ki smo ga doživeli v glavnih mestih Holland-Festivala nas je podkrepil v upanju, da nam bo uspelo zavzeti tudi tako težko trdnjavo kot je Velika Opera. Toda že prvi stiki z notranjimi problemi te hiše so pokazali, da bo borba huda in da Pariz sam niso pravzaprav tako vroča tla kot ravno hiša Velike Opere s svojo trdno in neomajno tradicijo, s svojo publiko, katere okus je pač precej odmaknjen od dela, katerega smo se namenili prikazati. Iz teh razlogov so nekoliko dvomili v uspeh celo naši prireditelji in mnogo volje je bilo treba, da smo ostali pri odločitvi stopiti v to nevarno areno. Razen tega je imela nedavno beograjska Opera v tem mestu prodoren uspeh, seveda s deli, ki za pariško publiko niso predstavljala tolikega problema kot ravno Prokofjeva groteskna opera. Pod vtisom takih in podobnih prigovorov smo pričeli tehnično skušnjo na ogromnem odru Velike Opere in feči moram, da smo se kaj hitro znebili malodušja, kajti glavni problem, ki nas je mučil, je bil kmalu za nami. Velikost odra, ki smo se je vsi bali, je dala naši sceni zračnost ter stopnjevala barvito oblikovnost. In kar smo spočetka smatrali za oviro, nam je bilo potem v veliko korist in kaj hitro so se tudi naši izvajalci sprizajznili z odrsko širino 17 metrov in — kakor so sami povedali — so se dobro počutili. Zvečer, ko bi naj bila prva in odločilna akustična skušnja za ves izvajalski ansambel, pa smo »brez krivde krivi« morali doživeti dokaj neljub incident, o katerem so se takoj drugo jutro razpisali skoraj vsi pariški dnevnikarji. Zgodilo se je namreč naslednje: Ko so naši godbeniki pred osmo uro zvečer hoteli zasedeti orkestrske prostore, da bi se pripravili za skušnjo, so bili tam že na svojih sedežih člani orkestra Velike Opere in se demonstrativno niso hoteli umakniti s svojih prostorov. To je trajalo skoraj tričetrt ure, in šele, ko se je pojavil glavni administrativni direktor Opere Hirsch ter svoje ljudi pozval, naj dajo prostor svojim jugoslovanskim kolegom, je zastopnik orkestra Benedetti izjavil, da vsa demonstracija ni v nobenem primeru naperjena proti jugoslovanskim kolegom, temveč proti vodstvu pariške Opere, ki se do sedaj ni pobrigalo, da bi tudi izvrstni orkester pariške Opere peljalo na gostovanja po svetu, kot jih imajo n. pr. jugoslovanski kolegi. Ravno zaradi te opravičene zahteve je pariški orkester sklical sestanek, in šele, ko je direktor Hirsch obljubil, da bo napako popravil, se je orkester dvignil s svojih prostorov ter dal mesto našim članom. Tako smo z enourno zamudo pričeli akustično skušnjo, francoski orkester pa se je naknadno pisмено opravičil in izrazil svojim kolegom vse simpatije. Akustična skušnja je potekala v redu in kmalu smo lahko ugotovili, da so glasovi naših pevcev v tej čudoviti akustiki mnogo zvočnejši in volumnoznejši. Tako je razen tehnične plati vse potekalo v redu. Tu pa se je pojavila precejšnja težava, ki se je pokazala v tem, da pariški tehnični ansambel dela v treh izmenah (to smo šele naknadno izvedeli), in tako smo vse skušnje delali z različnimi ljudmi, zvečer na predstavo pa je prišla tehnična ekipa, ki tehničnih zahtev naše predstave sploh poznala ni. Pri hitrih spremembah bi to lahko bilo usodno, kajti s seboj smo

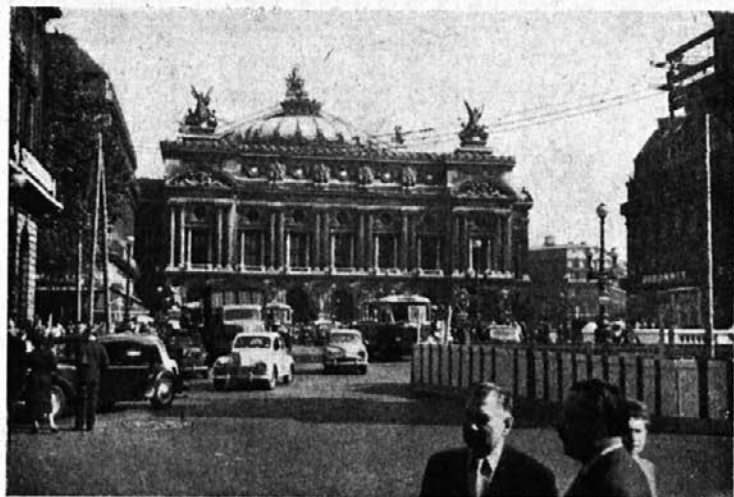


Naši člani na terasi jugoslovanskega poslaništva v Parizu

imeli le majhen del našega tehničnega ansambla. Tuda sreča nam je bila mila in z združenimi močmi smo obvladali vse težave. Premiera je pričela z nenavadno hladnim sprejemom in vljudnostnimi aplavzi, a se je od dejanja do dejanja stopnjevala v pravi triumf ter končala z dolgotrajnimi burnimi aplavzi ter glasnimi vzkliki odobravanja od vseh strani. To je bila seveda najboljša reklama za naslednjo predstavo, s katero smo dokončno osvojili Pariz. Že v jutranjih urah prvega dne so izšle številne kritike, ki so v veliki večini superlativno ocenile naše predstave. Oglejmo si jih поблиže:

L'Aurore, Paris, 28. VI. 1956.

Serge Lifar (plesalec in koreograf svetovnega slovesa), ki je zavzel svoj prostor v parterju, je na koncu predstave izjavil: »Kako je to lepo... in muzikalno.«



Velika Opera

Jugoslovanski pevci so vzbudili občudovanje gledalcev (posebno tenor J. Lipušček v vlogi princa, bas F. Lupše v travestirani vlogi grozne kuharice in glas prve princese (S. Hočevar). Z dekorji pa nismo mogli biti vedno soglasni.«

J. C.

Le Parisien Libéré, Paris, 29. VI. 1956.

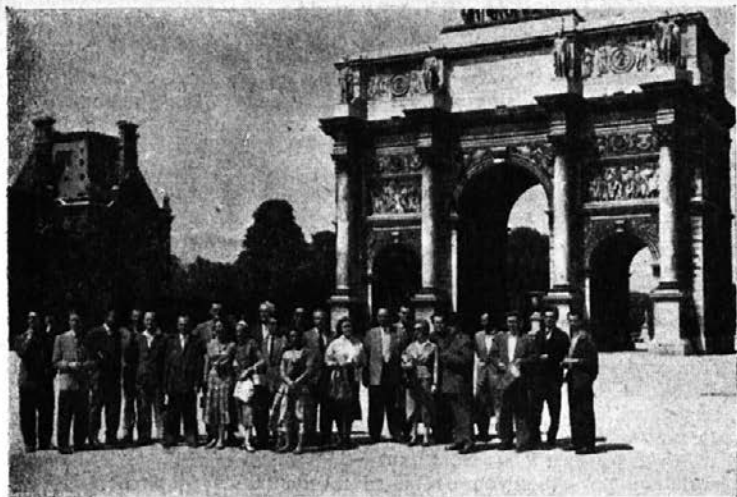
Solisti, zbor in orkester slovenske Opere iz Ljubljane so nam pokazali dve izredni izvedbi »Zaljubljen v tri oranže« v Palais Garnier (Velika Opera). Ta grupa je izvrstna, pevci imajo lepe glasove in jih spretno izkoriščajo, vodi jih pa šef orkestra B. Leskovic...

L. Korošec, J. Lipušček, B. Stritarjeva in V. Gerlovičeva so položili svoje osebnosti v vloge kralja Trefa, princa, princese in Fate Morgane. Scena, ko se odpro oranže, iz katerih se prikazujejo šarmantne pevke, je bila barvita. Zelo moderne dekorje so dopolnjevale maske. Dve loži v prvem planu sta bili zasedeni z interpreti, katerih prisotnost naj bi temu barvitemu delu dala dojem življenja in gibanja.

W. L. Landowski

Combat, Paris, 29. VI. 1956.

Predstavo »Zaljubljen v tri oranže« sem videl pred dvema letoma že v Ljubljani. Danes se odvija predstava s preciznostjo dovršenega mehanizma. Živahna in razgibana režija H. Leskovska se zliva s partituro Prokofjeva, pri pevcih, godbenikih in solistih prav tako. Videli smo dovršen ansambel z dovršeno enotnostjo, in to v prvi vrsti učinkuje pri predstavi slovenske Opere, ki ima zelo lepe glasove. V dveh prvih vlogah, v kralju Trefu in princu smo v naše veselje spoznali basa velikega formata (L. Korošec), v princu (J. Lipušček) pa idealnega tenorja za velike ruske opere... Nemogoče je navesti imena vseh pevcev, ne da bi podlegli dolgočasnemu naštevanju. Vsi zaslužijo hvalo. Posebej bi še omenili Z. Kovača (Mag Čelij), F. Lupšo v vlogi



Grupa naših članov na poti v Louvre

divje kuharice in V. Gerlovičevo v vlogi Fate Morgane. In kot vedno, kadar govorimo o slovanskih ansamblih, se ne moremo dovolj čuditi zborom, ki pojejo, igrajo ter sodelujejo v dogajanju kot da bi bili protagonisti. Včasih v resnici prevzamejo to funkcijo, kajti Prokofjev jim je dodelil zelo važno vlogo s tem, da povezujejo različne slike in da dajejo kontinuiteto tej ekstravagantni pravljici. Na koncu še baletni mestoma akrobatski divertissman, ki ga je postavil S. Eržen in v katerem smo odkrili plesalca, tako podobnega čudovitemu Valentinu Désossé. (J. Hafner.)

Na zaključku naj čestitam še dirigentu B. Leskovicu, ki je subtilen muzik in dobro obvlada svojo stroko. Imel je težko nalogo, kajti partitura Prokofjeva je zelo težka. Če to upoštevamo, moramo reči, da je bilo delo B. Leskovica delo pravega gledališkega poustvarjalca. Ljubljanska Opera je prikazala dobro izvedbo Prokofjeva... Kakšna zmaga za debut v Parizu.

Marcel Schneider

Paris-Presse, 29. VI. 1956.

Očarljivemu delu je treba dodati še čar izredno prepričljive interpretacije opernega ansambla izvanredne vrednosti, predvsem bleščečih glasov J. Lipuščka, B. Stritarjeve in V. Gerlovičeve, ki imajo poleg drugih lepo timbrirane glasove. Končno še večje karičirana režija H. Leskovska, ki je z mnogo znanja posredovala vraguljasti stil te grandiozne burke. Komentatorji, ki so razporejeni na dveh stolpih v proseniju, parodirajo »vlogo zbora« v grški tragediji in duhovito reagirajo na premike akterjev na odru ter večkrat zavestno posegajo v dogajanje. Vsak njihov premik dinamično stopnjuje živahnost velikega spektakla. Naši gostje so nas prepričali, da imajo o k u s in znanje σ gledališču, dostojno vseh naših simpatij.

Emile Vuillermoz

O visokih kvalitetah ljubljanske Opere smo slišali. Orkester in ostali ansambel pod vodstvom B. Leskovica sta nam dokazala, da je Opera vredna te reputacije. Navesti moram nekaj protagonistov: V. Gerlovičeva (Fata Morgana), B. Stritarjeva (Clarisse), M. Mlejnikova (Smeraldina), S. Hočevarjeva (Ninetta), L. Korošec (kralj Tref), J. Lipušček (princ), D. Merlak, D. Čuden, S. Smerkolj in Z. Kovač. Režija H. Leskovska je živa in duhovita, a celota ustvarjena s prizadevanjem, ki dela gledališču čast.

René Dumesnil

Predstava, ki jo je izvedla ljubljanska Opera je prvorazredna. Orkester, solisti (kakor lepi glasovi!) in zbori so pod večšim in preciznim vodstvom B. Leskovica pokazali izredno muzikalnost. In kdo ve koliko težkoč — posebno vokalnih — je nakopičenih v tej partituri. Sicer pa vsi igrajo komedijo, ki se pogosto približuje klovneriji, uživajo v svojih vlogah, zahvaljujoč duhoviti režiji, ki nas spominja na stil Vahtangova in Tairova. Dekoracije M. Kavčiča, ki so zelo barvite in izdelane na kubističen način, so morda prišle prepozno.

André Boll

Doživeli smo uprizoritev, ki so jo izvedli umetniki visokih kvalitet. To je osebje slovenske Opere, ki se je vrnila iz Holandije s svojimi dekorji, kostumi, zbori, s svojim orkestrom in šefom B. Leskovicem, s svojim režiserjem H. Leskovškom, inscenatorjem M. Kavčičem, kostumerko M. Jarčevo, koreografom S. Erženom in vodjo zbora J. Hancem.

To delo od akterjev ne zahteva zgolj vokalnega talenta, temveč fantazije in ravnovesja v komičnih efektih, živahnost in gibčnost, potrebno fizično spretnost v epizodnih vlogah, kjer se morajo vzpenjati na balkone. Predstava ima mnogo interpretov, od katerih izdajamo L. Korošca v vlogi plašnega in zasanjanega kralja, J. Lipuščka kot princa, ki umira od otožnosti in dolgega časa, D. Čudna v vlogi dvornega norca, V. Gerlovičeva in V. Bukovčeva (obe sta se izmenjavali v vlogi Fate Morgane). Ta, ki smo jo videli, je porogljiva Fata Morgana, ki lahko prinese samo nesrečo. Predstava je delovala predvsem zaradi celovitosti, zaradi enotnosti in zlitosti ter harmonije, dosežene s približevanjem efektov, prepletanjem elementov, o katerih se nam zdi, da se izključujejo. Orkester in njegov vodja sta z zagonom in muzikalnostjo podpirala karakterje na odru.

Paul Tinel

Predstavi, ki smo jama prisostvovali v Parizu, sta bili zgled dovršene zlitosti med režijsko koncepcijo, dekorji, kostumi in muzikalno interpretacijo. V rezultatu se igra ni nikoli izrodila v vulgarnost in vizuelna plat se je približevala zamisli Prokofjeva. Treba je omeniti J. Lipuščka v vlogi princa. Težak izbruh smeha, ki ga reši hipohondrije, je razodeval velik smisel za komiko. Tudi vsi ostali pevci od glavne do najmanjše vloge so podali svoje vloge presenetljivo dobro. Rezultatom take umetniške zavesti lahko samo aplaudiramo.

Jacques Bourgeois



Srečanje z našo Dramo v Parizu

Franc Tireur, Paris, 2. VII. 1956.

Hvaležni smo jugoslovanski grupi, ki nam je v polni zasedbi prikazala tako zahtevno in odlično delo. Večina moških solistov ima lepe glasove in so dobri igralci. Orkester, ki ga je dirigiral B. Leskovic, je izvrsten. Režija (H. Leskovšek), dekorji in duhovito stilizirani kostumi so prav tako izvrstni. Nivo celotne predstave pa je več kot časten.

L. Algazi

La Croix, Paris, 2. VII. 1956.

Izvrstna interpretacija, v ostalem: spretna režija v enostavnem, a dovolj burkastem dekorju na zelo homogeni ploskvi. Glasovi niso veliki, a prijetni in sigurni (tu gre za bel canto). Navedel jih bom le nekaj: L. Korošec je okrogel in burkast kralj, J. Lipušček (krasen tenor) igra vlogo hipohondričnega princa, D. Čuden, kraljev dvorni burkež, Z. Kovač je interpretiral Maga Čelaja, B. Stritarjeva in V. Gerlovičeva pa sta s svojim talentom uspešno predstavljali princeso in Fato Morgano... Slovenski orkester je pod vodstvom B. Leskovic pomembno prispeval k uspehu... Doživeli smo dve izredni uprizoritvi.

Les Lettres Françaises, Paris, 5. VII. 1956.

Na začetku moram vsem umetnikom čestitati k izvrstni postavitvi dela, ki je v muzikalnem in scenskem pogledu tako težko. Lahko rečemo, da je bil njihov napor uspešen in da so nam pokazali izvrstno uprizoritev. Odlični šef orkestra B. Leskovic je vodil svoj ansambel z velikim poletom, preciznostjo in zanosom. Igralci z lahkoto obvladajo največje težkoče in zbori se prelivajo s pevci z nenavadno naravnostjo. Glasovi so lepi, to moramo priznati. Med vsemi umetniki, ki smo jim dali priznanje, postavljam na prvo mesto tonor J. Lipuščka, čigar gibek in prozoren glas služi fantaziji hipohondričnega princa. On je



Foyer Velike Opere

dovršen. L. Korošec je v svoji komični stroki odličen. Navajam še lepi glas Maga Čelija (Z. Kovač), krasen glas D. Čudna, kraljevega burkeža, S. Smerkolja, D. Merlaka, B. Stritarjeve, V. Gerlovičeve, B. Glavakove, S. Hočevarjeve in Arabke (M. Mlejnikeve) z jasnim glasom. Tudi vsi ostali, ki sodelujejo v farsu s toliko vnebo, so hvale vredni. Farsu je M. Kavčič opremil z očarljivimi in fantastičnimi dekorji. Se enkrat čestitam o B. Leskovicu, odgovornemu za ravnovesje uprizoritve.

Hélène Jourdan-Morhange

Carrefour, Paris, 4. VII. 1956.

Ta grupa je dala našemu ansamblu sijajen poduk v entuziazmu, znanju, zavesti in v dovršeni teatralni tehniki. To je bil odgovor na neopravičljiva govoričenja, ki jih je na račun jugoslovanskih umetnikov razširjala neka grupa našega ansambla. Kajti nobena zahteva, opravičena ali neopravičena, ne more opravičiti, da se tako ravna z ljudmi, ki so prvič prišli v Francijo in ki s to stvarjo nimajo ničesar opraviti. Predstava »Zaljubljen v tri oranže« je bila v vsakem oziru pomembna. Režija H. Leskovska je bila razgibana, inteligentna, polna fantazije in čudovito spretna, zelo domiselna dekoracija pa celo kot modernizem nekoliko neobičajna. Glasovi so vsi prvovrstni, naravnost in bogati, po timbru. Nekateri so celo občudovanja vredni. Zdi se, da ti umetniki skoraj nimajo pevskih problemov. To je način izražanja, ki se nam zdi naraven in vsa pozornost je usmerjena na sceno in njene karakterje. To so odlični mladi igralci z zdravim talentom, ki se izživljajo kot pravi komedijanti, kar ustvarja še bolj privlačno atmosfero. Orkester je dober, soliden in pazljiv ansambel. Ni vedno subtilen, kot to zahteva partitura Prokofjeva, vendar je bila izvedba zadovoljiva. Ta ansambel z jasnostjo in zanosom vodi odlični šef orkestra B. Leskovic. Primanjkovalo bi prostora, če bi hotel dati priznanje vsakemu umetniku posebej, toda v splošnem lahko rečem.



Pogled na Louvre

da so mi vsi pripravili krasen večer. Lahko mi bo kdo očital, da sem okoreli prijatelj tujcev. Toda kakšne lekcije nam dajejo vsi ti tuji ansambli in letos ima to čast Jugoslavija.

Claude Rostand

Le Guide du Concert, Paris, 6. VII. 1956.

Naj zadostuje, da se prepustimo ekspresivni igri posameznih igralcev, ki so tudi kvalitetni pevci — pred vsemi V. Gerlovičeva, L. Korošec in J. Lipušček — da se prepustimo neverjetno dinamični in večji režiji, nakazanim dekorjem in glasbenim aluzijam... Sef orkestra in posredovalec te zabavne in pomembne uprizoritve Bogo Leskovic zasluži vso hvalo.

G. Bender

Nouvelles Littéraires, Paris, 5. VII. 1956.

Predstava ljubljanske grupe ni imela vedno zaželenih lahkotnosti. Glasovi so dobri in skoraj vsi nadpovprečni. Med moškimi izstopajo D. Čuden (Truffaldino), L. Korošec (Kralj Tref), J. Lipušček (princ) in D. Merlak (Leandre). Med ženskami pa nosilka manj važne vloge Smeraldine M. Mlejnikova, o kateri se mi zdi, da ima briljantno bodočnost. Zbori so izvrstni. Orkester je pod živahnim in ritmičnim vodstvom B. Leskovic znal uveljaviti bleščečo in težko partituro Prokofjeva.

Marc Pincherle

Dimanche Matin, Paris, 8. VII. 1956.

Jugoslovanska grupa, ki je izvedla opero »Zaljubljen v tri oranže«, je pokazala dovršeno enotnost. Vsak izvajalec je na svojem mestu. Vse je neobičajno: dogajanje, kostumi, dekor in režija. Sedaj, ko je slovenska Opera zapustila Pariz, nam je ostal v spominu zanos, s katerim so igrali in peli v tej burleskni pravljici.

Jean Laurent

L'Express, Paris, 6. VII. 1956.

Čarobna in komična opera »Zaljubljen v tri oranže« je bila izvrstno uprizorjena, glasovi zelo primerni, dekorji očarljivi, orkester

pod vodstvom B. Leskovića eksaktno naštudiran, režija H. Leskovska pa zelo duhovita.

France - Observateur, Paris, 12. VII. 1956.

Glasbena poustvaritev B. Leskovića je pomembna. Režija Hinka Leskovska pogosto razgibana, včasih pa malo težka. Kaj naj rečem glasovom? Prav gotovo lepi, toda ne izredni. Iznenadilo nas je prepričanje, s katerim vsi umetniki igrajo in pojejo. Med njimi bi predvsem rad omenil J. Lipuščka (princ), D. Čudna (Truffaldino), Ladka Korošca (kralj Tref) in D. Merlaka (Leander). Tudi vsi ostali so na svojem mestu. Glas M. Mlejnikove pa se mi je zdel nadpovprečno bogat. V celoti je bil to zanimiv in vzpodbuden večer, poln duha.

Dorel Handman

Liberation, Paris, 13. VII. 1956.

Ce se namenoma odpovemo vsem hvalam, ki bi veljale posameznikom, moramo izraziti naše spoštovanje Operi, ki je prišla iz mesta s komaj sto tisoč prebivalci in ki je sposobna prikazati tako predstavo s toliko umetnostjo.

Guy Dornand

Combat, Paris, 19. VII. 1956.

Bili so lepi trenutki, ko smo poslušali izredno lepe glasove D. Čudna (Truffaldino), V. Gerlovičeve (Fata Morgana), Z. Kovača (Mag Celij), V. Janka (Pantalon), L. Korošca (kralj Tref), J. Lipuščka (princ) in drugih. Ze zaradi živahnosti in humorja, s katerim so igrali, bi bilo treba navesti vse izvajalce. Toda na častnem mestu moram še omeniti šefa B. Leskovića, ki je s svežostjo, živahnostjo in eleganco posredoval bleščečo partituro Prokofjeva.

Jean Hamon

Nouveaux Jours, Paris, 24. VII. 1956.

Ta grupa nam je pokazala dovršeno izvedbo, čemur se moramo čuditi, če vemo, da mesto Ljubljana ne šteje niti sto petdeset tisoč prebivalcev. Zadovoljimo se, da navedemo nekatere glavne interprete, čeprav bi bilo treba navesti zasedbo v celoti. L. Korošec (kralj Tref), lep bas in čudovit igralec, J. Lipušček, pomemben tenor v vlogi princa, B. Stritarjeva, mezzosopran v vlogi kraljeve nečakinje, bas F. Lupše v travestirani vlogi kuharice, Z. Kovač v vlogi Celija in zlasti Fata Morgana V. Gerlovičeve, veličasten dramski sopran, ki bi jo želeli poslušati v velikih repertoarnih vlogah: Aida, Leonora, Tosca, Butterfly in Donna Anna. Zbori, katerih vloga je zelo pomembna, so dokazali velik vokalno mojstrstvo in presenetljivo scensko lahkotnost, ki se ji v naših gledališčih še niso privadili. Zelo živahna režija H. Leskovska je polna invencije, stilizirani dekorji so enako dobri. Šef orkestra B. Leskovića nam je dovršeno posredoval genialno partituro Prokofjeva, ne da bi kdaj zavrl ritmični tok allegra in s tem zmanjšal učinek.

Raphael Cuttoli

Število kritik s tem seveda še daleč ni izčrpano, kajti vedno odkrivamo nove. Tako smo izvedeli, da so izšle ocene o naših predstavah med drugimi še v tehle svetovnih časopisih: New York Times, Il Matino, La Fiera Letteraria, London Times, Daily Telegraph, Bremer Nachrichten, Neue Ruhr, Giornalle di Pommeriggio.

Ocene teh in še drugih dnevnikov bomo objavili v eni prihodnjih številčk Gledališkega lista.

ZANIMIVOSTI

SHAOCHU OPERA je ena od zanimivosti kitajskega mesta Shaoshinga. Značilno zanjo je petje v visokih višinah, tragična in heroična vsebina in skoraj divji prizori, ki imajo svojsko lepoto. Običajno uprizarjajo zgodbe o legendarnih in heroičnih junakih, ki jih navdaja duh maščevanja ali upora. Večinoma jih uprizarjajo pod milim nebom in Lu Hsun nam to popisuje v enem izmed svojih del: »... Naše oči so uzrle oder, ki je stal na praznem prostoru poleg reke za vasjo in se je v mesečini komaj razločeval od okolja. Zdelo se mi je, da gledam pravljico iz knjig... Kmalu smo zaznali osebe na odru in na reki so se trli čolni z gledalci.«

Shaochu opera ima petstoletno zgodovino, kot to zatrjujejo stari igralci v Shaoshingu, ki so večinoma že upokojeni. Ob osvoboditvi jih je bilo le malo, ki so lahko nastopili v tej operi, znani po svojem edinstvenem načinu petja in igranja.

Leta 1953 pa so v Shaoshingu odprli operno šolo za dečke in deklice, ki jih veseli ta umetnost. Vsak dan jih lahko vidite, kako vadijo pod nadzorstvom starih gledaliških veteranov. Igrajo z veliko vnemo in komaj morete uganiti, da so to mladi igralci-začetniki. To je vsekakor izpodbudno dejstvo za bodočnost Shaochu opere.

SVATBA PRAVLJIČNE PRINCESE

»Nekoč je živela princesa, hči najvišjega nebeškega vladarja. Na zemlji je tedaj živel ubog kmet Tung Yung, ki je obljubil zemljiškemu gospodu odslužiti tri leta z delom, kajti z njegovim posojilom je pokopal očeta. Princesa pa je z njim sočustvovala, odšla je na zemljo in



LJUBLJANA

Cankarjeva ul. 3

telefon 21-470

Cenjenim odjemalcem vljudno sporočamo, da bomo v letošnjem letu poleg običajnih radijskih sprejemnikov razpolagali tudi z UKV sprejemniki priznanih znamk. Priporočamo, da si za boljši sprejem inozemskih UKV oddajnikov nabavite specialno anteno in kabel pri nas. Sprejemamo naročila za uvožene televizijske aparate in magnetofone. — Na zalogi imamo vse vrste domačih radijskih sprejemnikov, ves pripadajoči radijski material, gramofone, radiogramofone, električne merne instrumente, žice, elektronke, baterije, antenski pribor itd. — Za vse potrebne informacije se izvolite obrniti na našo specializirano trgovino na drobno

se je poročila z njim. Neke noči sta s sestro natkali toliko svilene tkanine, da sta z njo pred časom odkupili Tunga. Toda najvišji nebeški vladar je odkril njen pobeg in poslal ponjo enega od bogov z grožnjo, da bo kaznoval Tung Yunga, če bi ga ne ubogala. V strahu za ljubega se je princesa žalostna poslovila in se s strtim srcem vrnila v svoje kraljestvo.« To je zgodba neke stare kitajske opere, ki so jo Kitajci nedavno uprizorili v okviru Huangmei opere, bogate z melodijami in ritmom. Huangmei opera je ena najpopularnejših kitajskih oper in je izšla iz grofije Huangmei, iz province Hupeh. Kasneje je zašla v provinco Anhwei, kjer se je navzela krajevnih melodij in so jo kasneje začeli uprizarjati kot Anhwei opero.

Kot mnogo drugih ima ta opera obširen repertoar kratkih iger s kmečko vsebino, kot n. pr. »Rezanje prašičje krme« itd.

MARIA MENEGHINI CALLAS

je 29. oktobra 1956. prvič nastopila v Metropolitanski operi. Pela je »Normo« z Mariom del Monacom. Ko so kasneje lepaki oznanili, da bo v »Lucii Lamermoor« v vlogi Enrica nastopil Frank Valentino namesto Enza Sordella, so vsi vedeli, da je to spet ena od njenih kapric. Kmalu zatem je Maria Callas zbolela in bilo je jasno, da se na tistem odigrava ena tistih melodramatičnih scen, kjer so velike pevke večinoma glavne junakinje.

Vzrok tem dogodkom razlagata dve verziji. Prva verzija pravi, da Enzo Sordelli, partner Marie Callas, na vaji »Lucie« ni hotel znižati glasu, kljub temu, da mu je zašepetala, naj preneha, ker se ji lomi glas. Ko je padel zastor, mu je zagrozila, da noče nikdar več nastopiti z njim.

Po drugi »uradni verziji« pa se je Enzo Sardello venomer prepiral z dirigentom Metropolitanske opere, Faustom Cleva. Ta je dejal: »Enzo Sordello je eden izmed najbolj nediscipliniranih igralcev, kar sem jih srečal. Vselej hoče dodati svoji vlogi nekaj previsokih tonov. Poleg tega hoče veliko arijo 1. dejanja »Lucie« vedno končati z »be-jem«. Od tod izvirajo vsi njegovi prepiri s Faustom Cleva, ki energično odbija takšno »polepšanje« Donizettijeve partiture. Maria Callas pa z vso zaščito nima ničesar opraviti.

Enzo Sordello pa se je vseeno s prvim letalom odpeljal v Italijo.

Maria Meneghini Callas se je rodila 4. decembra 1923. v New Yorku kot hčerka grških emigrantov in se je 1. 1949 poročila z bogatim industrijcem iz Verone G. Meneghinijem. Trenutno je najbolje plačana ameriška pevka. Od predstave dobi 2000 dolarjev. Govore, da je najboljša sopranistka našega časa. Navdušeno občinstvo ji pravi »boginja

MASTNE MADEŽE ČISTI

Cisten

ZAHTEVAJTE GA V SVOJI TRGOVINI



Eau de cologne
Narta

Callas«, »nova Malibranova«, »angelski glas« itd. Njen glas je v resnici fenomenalen in obsega 3 oktave. Zato poje vse tri vrste vlog, pisanih za sopran: mezzosopran, dramatični sopran in koloraturni sopran.

Ta glasovna tehnika, ki jo je dosegla z ambicijo in nadčloveškim delom, ni njeno glavno orožje. Publika osvajaata poleg tega tudi njena lepota in njen talent tragedinje.

V dandanašnjem času, otopelem za močna čustva, se nam libreti klasičnih oper zde po malem smešni. In dejansko je igranje pevcev omejeno na nekoliko standardnih kretenj, ki izražajo vso lestvico človeških čustev.

Maria Callas pa na odru doživlja usode svojih junakinj, joka resnične solze, se bori kot tigrica in se meče po tleh. Ta vulkanična osebnost, kapriciozna, ljubosumna in nestrpna, ki se pusti plačevati v zlatu, to je osebnost, na katero so operni obiskovalci že po malem pozabili: to je primadona.

Marilyn Monroe in Zsa Zsa Gabor sta že zdavnaj zabrisali mit Malibranove in Pattijeve. Nenadoma pa se je v vsem blesku pojavila spet klasična primadona: Maria Meneghini Callas.

Njena mladost ni bila srečna. Bila je debelo, grdo in kratkovidno dekletce. Vendar je bila v šoli najboljša pevka in starši so se odločili, da jo bodo šolali. Z dvajsetimi leti je tehtala 100 kg in v ZDA ni nikjer mogla dobiti angažmaja. Odšla je v Italijo. V trenutku, ko jo je zasnubil sivolasi milijonar G. Meneghini, strasten ljubitelj glasbe, se je njena usoda spremenila. Njen mož je vzel njeno kariero v svoje roke. Začela je trdo delati s Tuliem Serafinom, ki je nekdanj dirigiral v Metropolitanski operi. S pomočjo masaže in diete je shujšala, ne da bi pri tem trpel njen glas.

Dotlej je v Milanski Scali »vladala« slovita Renata Tebaldi. Sezona v letu 1951 pa se je začela z nastopom Marie Meneghini Callas. Začela se je tiha borba med obema primadonama, med »tebaldinci« in »callasinci«, ki je trajala tri leta. Renata Tebaldi ni nikdar prisostvovala predstavam, kjer je nastopala Maria Callas, slednja pa je vsem njenim nastopom navdušeno ploskala. To je Renato Tebaldi kmalu spravilo iz ravnotežja. Zapustila je Scalo.

Nedolgo zatem je Maria Meneghini Callas odšla v New York.

GUSTAVE CHARPENTIER

skladatelj »Luize«, je nedavno umrl, star 96 let. Živel je samotarsko življenje v svojem stanovanju, v 5. nadstropju, na Boulevardu Rochecouart v Parizu, v prav takem okolju, kot ga prikazuje scena njegove »Luize«: preprosto delavsko mansardno stanovanje z razgledom na pariške dimnike in nebo nad njimi.

Ko se je 2. februarja 1900 dvignil zastor pariške Opéra Comique, je to pomenilo začetek njegove sreče. Tedaj so prvič uprizorili »Luizo«, ki je vsej tedanji generaciji pomenila triumf ljubezni. Julien odvede ljubico, a njena mati medtem umre od žalosti. Luiza se vrne domov, a le, da bi še bolj potrdila pravice svojega srca. To zagotovilo svobodne ljubezni, lirične scene malih pariških meščanov, delavcev, umetnikov, malih trgovcev, blaga in lahka poezija Montmartra, vse to je Gustave Charpentier zлил v svojo opero. A okoli njegovega uspeha se je spletel majhen škandal. Govorili so, da se vsebina opere nanaša na njegovo lastno doživetje.

Opera »Luiza« je imela neverjeten uspeh: v Opéra Comique, kjer bodo kmalu uprizorili tisočo predstav tega dela, so tedaj v 6 mesecih odigrali petdeset predstav, a po celem svetu so uprizorili več kot deset tisoč predstav. Charpentieru je bilo nekaj več kot trideset let, ko je

uglasbil prva dejanja »Luize«, a štirideset let mu je bilo, ko so jo uprizorili, potem, ko mu je opero odklonilo skoraj deset gledališč. Kasneje ni napisal ničesar pomembnega več. Z opero »Julien« je sicer hotel pokazati nadaljevanje »Luize«, a z njo ni imel nobenega uspeha. Njegovega zadnjega dela pa niso nikdar uprizorili.

Zaprl se je v svoje stanovanje s starinskim pohištvo in se odtegnil življenju kakor zvesti ljubimec, ki je hotel, da se prvi dnevi njegove ljubezni spremene v večnost.

Smrt ga je našla tam, kjer je stanoval, 2. februarja 1900, ob premieri »Luize«. Imel je prav takšne brčice in isto koničasto brado kot tedaj, bil je oblečen v isto obleko, kot jo je nosil Julien in v svojem srcu je bil prav tako mlad kakor Julien.

Pred njegovim katafalkom v avli Opère Comique je jokala neka starejša dama. »Ah, Luiza,« je ihtela, »Luiza je moja mladost.«

WAGNER

»Ko trobente tretjič zatrobijo, se predstava prične:«

Benečani so odložili maske, ugasili svetilke in se poslovlili od princa Karnevala. Rihard Wagner in njegova žena Cosima sta tedaj stanovala v palači Vendramin ob Velikem kanalu, kjer sta v prvem nadstropju imela osemnajst sob. Preden sta zapustila Bavarsko, mu je Cosima dejala, da je v Nemčiji sicer prav lepo živeti, vendar je lepše umreti v Italiji. Prav malo dalje, nekaj stotin metrov od palače Vendramin, je Wagner pred petindvajsetimi leti začel pisati »Tristana in Izoldo«. In prav v teh dneh ju je tedaj obiskal Franz Liszt, Cosimin oče. Preden se je vrnil v Budimpešto, je še napisal »Balado o pogrebni gondoli«.

Naslednjega dne, 13. februarja 1883, je Wagner začutil v sebi nekako tesnobo. Bilo mu je že sedemdeset let in je bil že več let bolan na srcu. Prosil je, naj obedujejo brez njega. Med opoldanskim počitkom je pozvonil sobarici in ji naročil, naj pokliče ženo in zdravnika. Ko je Cosima vstopila, se je dvignil iz za pisalne mize in naslonjen ob njeno roko počasi odšel proti malemu kanapeju v slogu Ludvika XIV. Ura mu je padla na tla. S slabotnim glasom jo je zahteval. To so bile njegove zadnje besede.

Kanape, na katerem je umrl, in črna žametasta čepica, ki jo je nosil takrat, sta shranjeni v Wagnerjevem muzeju v Bayreuthu. Njegovo truplo v rakvi, okrašeni z levjimi glavami, je spremljal sprevod črnih gondol do posebnega vlaka. Na vsaki postaji ga je pričakalo ljudstvo obenem s člani kraljevskih družin; in končno je Wagner poslednjič pripotoval v malo bavarsko mestece, ki ga je drzno napravil za nekaj, kar pred njim še nihče ni storil: za svetišče kulta svojega lastnega genija.

Melanholičen in monoton s svojimi sivimi in zajetnimi hišami, z baročno palačo, rezidenco mejnih grofov, s svojimi vjugastimi in slabo tlakovanimi ulicami, je Bayreuth že trideset letja še vedno isto svetišče. Niti Wagnerjevi klevetniki, niti nemiri na svetu, niti zloraba vsega njegovega velikega mita, vse to ni moglo preprečiti tega, kar je Mallarmé imenoval bog Wagner; ni moglo zadržati moža, ki je zapustil več kakor svoje ime. Zapustil je v vsaki generaciji svoje fanatike. Pariška Opera je v letošnji sezoni uprizorila »Valkire«, »Tristana in Izoldo« in »Tannhäuserja«, ki ga že dvajset let niso igrali in ki vsak večer napolni hišo. Štirideset tisoč Wagnerjevih oboževalcev je v prejšnjem letu obiskalo Bayreuth in se povzpelo na grič, kjer stoji Festspielhaus — gledališče iz lesa in opeke (zaradi akustičnosti), za katero je Wagner sam narisal načrte.

Sleherno julijsko popoldne v letu, v času festivala, stopi iz gledališča osem črno oblečenih trobentačev, ki trikrat zatrobijo. Predstava se začne. Po vsakem dejanju se ta prizor ponovi. Wagner sam je to zahteval in po njegovi volji zatrobijo trobentači vselej muzikalno frazo iz naslednjega dejanja.

Ko je bil Wagner še majhen deček, je nekega dne videl na trgu vrvohodca. Naslednjega dne se je že sam preizkušal na vrvi. Ko je v študentovskih letih potoval s prijateljem peš po domovini, mu je zmanjkalo denarja. Približala se je kočija in iztegnil je roko za miloščino. Kasneje si je po neki noči popivanja naprtil pet dvobojev. Drugega dne pa je izvedel, da sta dva njegova nasprotnika v bolnišnici, dva v zaporu zaradi dolgov, peti pa je umrl za ranami v tepežu z mečem. In nekoč je v kavarni zaigral vso materino podporo, a jo je z zadnjimi novci prigrabljal nazaj. Drzen, poln vizij se je rad igral z usodo — in takšen je ostal, ko je odrasel. —

Rojen je bil 2. maja 1813 v Leipzigu. Njegov prvi jok je zaglušilo treskanje granat v slavni bitki, ki jo zgodovinarji imenujejo bitko narodov, ki jo Chateaubriand imenuje vojna pesnikov in katera je oznanila Napoleonov padec. Rodil se je ob grmenju topov, dandanes pa se znova poraja ob zvokih trobent.

Ob Elsinorju, Hamletovem mestecu na Danskem, se dviga grajski stolp iz zelenega bakra okrog katerega venomer tulj veter. Pod njim pluje stara jadrnica »Thetis« in nosi razen posadke tri potnike na krovu: Riharda Wagnerja, njegovo ženo Minno in njunega novofundlandskega psa Robberja. Zbežali so iz Rige, kjer so upniki postali preveč nasilni. Nameravajo v Pariz in pri sebi nosijo priporočilna pisma za nekaj »velikih« glasbenikov: Scribeja in Mayerbeerja.

Wagner in Minna sta se zgodaj poročila. Pred trem leti, ko je Wagner iskal mesto dirigenta, je v nekem mestecu srečal ljubko in frivolno Minno Planer, ki je bila članica igralske skupine iz Magdeburga. Poročila sta se v Königsbergu, in pastor, ki je z nezaupanjem blagoslovil njuno zvezo, jima je svetoval, naj se »obrneta k prijatelju, ki ga obadva ne poznata«. »Vznemirjen, kdo je ta mogočni zaščitnik, sem radovedno pogledal pastarja,« je pozneje zapisal Wagner, »in on nama je povedal, da je temu neznancu ime bog. V tistem hipu sem vedel, da je to moje življenje. Živel sem med dvema nasprotnima tokovoma: tisti od zgoraj me je pritezal k soncu, a oni od spodaj je zadrževal vso mojo bit v neizrekljivem nemiru.«

»Thetis« je tedaj zašla v vihar. V pogledih mornarjev bere Wagner sovraštvo. Ali niso oni trije, skrivni potniki, krivi za divjo jezo neba in morja? Jih ni poslal sam hudič? Wagner misli na Hainejevo pesem o Holandcu, samotnemu popotniku na ladji, ki jo ženejo duhovi in ki se bo mogel zasidrati šele tedaj, ko bo našel ženo, ki ga bo odrešila. Vihar je trajal štiriindvajset ur in sredi njegovega tuljenja je Wagner zasnoval »Letečega Holandca«. Napisal ga je v majhni hiši v Meudonu in prodal ga je za 500 frankov pariški Operi, ki ga pa ni uprizorila. Wagner, ki se je nekoč pred Beethovnovim kipom zaklel, da bo »zgrabil dobo, v kateri živi in jo preoblikoval«, je našel v francoski prestolnici samo bedo in razočaranje. Celo njegov pes Robber ga je zapustil in mu ni hotel slediti, ko ga je pozneje našel v nekem cestnem kotu. — Dresden pa mu je vse to povrnil s slavo. Po premieri opere »Rienzi« je našel svojo posteljo posuto z lovorjevimi lističi, ki jih je natrosila pozorna Minnina roka. Njegovo pot do slave je ustavila revolucija l. 1848. Vse mesto je opazovalo Wagnerja, kako stoji na cerkvenem stolpu in očaran gleda bitko ter ščuva borce na barikadah. — Ni mu preostalo drugega, kakor da odide v izgnanstvo.

Ustavil se je v Zürichu. Bil je človek, ki ga je umetnost že imela v svojih rokah, in sicer ga je hotela imeti vsega. Ni bil samo glasbenik, bil je tudi pesnik in je sanjal o ostvartvi antične drame, kjer je umetnost trikrat izražena: v poeziji, v glasbi in v plastiki (scena). Vsebina naj sloni na mitu, »kjer vsak gledalec lahko najde samega sebe kot boga, junaka in človeka«. Nastopanje posameznih oseb v operi naj vedno znova označuje glasbena fraza, ki je vselej ista: leitmotiv.

Svojih tém pa ni iskal v grških tragedijah, temveč v starih nordijskih legendah: o Tannhäuserju, Venerinem ujetniku, ki išče svoje odrešenje, o Gralovih vitezih, o Nibelunškem prstanu, ki nudi lastniku moč vsega sveta pod pogojem, da se odreče ljubezni.

Kljub pregnanstvu je bil Wagner v Zürichu srečen. »Do vratu je v dolgovihi,« piše Minna, »toda to je del njegovega genija in podaril mi je domačo haljo iz zelene svile, ki bi je bila vesela vsaka kraljica.« Neki francoski zdravnik ga je na čudežen način ozdravil lišaja, ki ga je mučil dolgo let. Po štirih letih napornega dela je dokončal »Sigfriedovo smrt« in prvo verzijo Nibelunškega prstana. Menil je, da ga je to delo rešilo smrti. Nad ponovno oživiljenim pa se je tedaj sklonilo neko novo žensko obličje.

»To je nepopisana stran. Nanjo bom pisal jaz,« si je tedaj zapisal. — Ta stran se imenuje Matilda. Mlada, ljubka in romantična prebiva s svojim možem Ottom Wesendockom, bogatim trgovcem s svilo, v razkošni vili ob jezeru. Doslej je uglasbila 5 pesmi in Wagner jo poučuje harmonijo.

Večkrat ga pričakuje v svojem salonu. Poslušá ga, kako igra. Nekega večera ji Wagner prinese preludij k »Valkiram« s tremi začetnimi črkami posvetila: G. S. M. (Gesegnete sei Mathilde!). Ob njej napiše Wagner svoj največji spev ljubezni: »Tristan in Izolda«.

Otto Wesendonck ne vidi ničesar ali pa se pretvarja. Ker je Wagner do vratu v dolgovihi, mu posodi 2000 tolarjev, ki naj bi mu jih vrnil kasneje. Kupil mu je tudi hišico ob robu svojega parka, ki jo je Wagner imenoval Azil. Pred njo je na veliki petek leta 1857 zasnoval »Parsifala«.

Otto se dela brezbriznega, toda Minna ju zalezuje. Med temi štirimi bitji, od katerih se dva ljubita, a drugi dve trpita, je drama neizbežna. Dogodi pa se skoraj neslišno. Nepričakovan prihod mlado-poročene dvojice odvrne pozornost od dogodkov. Ona je Cosima, Lisztova hči, ki jo Wagner pozna že iz Pariza, njen mož pa je Hans von Bülow, dirigent in pianist, z dušo in telesom vdan Wagnerju, posebno odkar je slišal njegovega »Tannhäuserja«.

Minna, Matilda. Cosima. Preteklost, sedanost in prihodnost se srečajo ob züriškem jezeru. Minna najde neko pismo in vzkipi. Pokaže ga Matildi in reče: »Če bi bila vulgarna, bi ga pokazala vašemu možu.« Matilda ne odgovori ničesar, a ker ve, da je možu vse znano, mu pove o dogodku. Nekaj dni pozneje odpotujeta z možem v Italijo. Bolna Minna odide na zdravljenje v Brestenberg in Wagner ostane osamljen z razdrobljenim srcem. Kmalu zatem natisne nekj züriški dnevnik tale oglas: »Pohištvo ugodno naprodaj zaradi odselitve.«

V vseh münchenskih izložbah visi nežni obraz mladega bavarskega kralja Ludovika II., ki je bil Wagnerju usodni angel. Da bi pozabil na svojo strto ljubezen, je Wagner odšel v Benetke, a nato v Francijo. V Parizu, kjer je nekoč srečal bedo, ga sedaj doleti škandal. Njegovega »Tannhäuserja«, ki ga izžvižgajo člani Jockey-Cluba, odstavijo po treh predstavah s programa. Baudelaire in Gounod ga potolažita v pismih. Medtem pa mu je Nemčija odpustila. Po dvanajstih letih je pomiloščen. Pregarjan od upnikov najde zato-

čišče v Stuttgartu. »Neverjetno je postalo resničnost,« je zapisal Wagner. »Nebo mi je poslalo kralja. On je moja domovina in moja čast.«

Nastanil se je v vili blizu kraljevega dvorca ob Starnberskem jezeru. Dolgovi so plačani. Končno lahko uresniči svoje najbolj nesmiselne upe.

Ludvik II., romantični poet brez peresa, ki se izgublja v deželi iluzij in ki ima to srečo, da lahko vse ostvari, ker je pač kralj, se v nočeh rad vozi po divjih bavarskih gozdovih v kočiji, v kateri je vpreženo šest parov belih konj. Podnevi razmišlja ob jezeru, natrpanem z labodmi. Odkar je čul »Lohengrina«, se zanj boje, da ga bo napadla božjast. Z Wagnerjem sklene globok prijateljstvo. Name-ravata zgraditi novo gledališče.

Toda to prijateljstvo Wagnerja teži. Čuti, da je osamljen. Ne more pozabiti mladoporočene dvojice v Zürichu. Hansu v. Bülowu pisari pisma. Vabi ju v München. Po njunem prihodu se začne širiti v mestu alarmantne vesti: »Wagner je kraljev zli duh. Kriv je njegovih neizmernih stroškov.« Vmes se vmeša politika. Govore o Loli Montès, ki grozi prevrniti srce in prestol starega kralja. Ludvik je prisiljen, da odstopi. Wagner zapusti München.

Ob lucernškem jezeru se razprostira wagnerijanska pokrajina. Walhalla je blizu; ob nasprotnem bregu jezera se dvigata Rigi in Pilatus, ki kipita v nebo kot Brunhildine pečine. Tribschen je novi azil poslednje Wagnerjeve ljubezni. Zaradi neusmiljene krutosti usode se ta ljubezen imenuje Cosima.

Kot nekoč Wesendonck, se je Hans v. Bülow sprva uklonil ljubezni Wagnerja — njegovega boga. Sedaj ni več Minne, da bi porušila čar. Umrla je v Dresdenu po srčni bolezni. Ko je Cosima zapustila Hansa, je ta grozil z revolverjem. Nato je strtl, a ponosen, pristal na ločitev in prepustil vse tri otroke svoji ženi. Liszt, kot ogorčen oče, pohiti v Tribschen. Tamkaj najde partituro »Mojstrov pevcev«. Za njuno in svoje opravičilo reče le: »Vljudnost in poštenost sta le za povprečneže.«

Richard in Cosima se poročita teden dni zatem, ko dobojujejo bitko v Sedanu.

Viharju je sledil mir in polagoma nastaja mrak. Ne samo žena, Cosima je svojemu možu tudi pomočnica. Narekuje ji svoje spomine. Nekega dne se Cosima zaustavi ob imenu malega mesteca, nekdanje prestolnice mejnih grofov, s starim rokokojskim gledališčem. Zapomni si to ime: Bayreuth. Tam bodo zgradili gledališče, o katerem sanjata. Tam si bo Holandec končno odpočil, v hiši, okrašenimi z alegoričnimi freskami. Cosima je bila impresarij njegove neizmerne slave.

»Vsak človek ima svojega demona, moj je strahotna pošast. Pravijo, da mi hoče zla usoda prizanesti, a zato zgrabi one, ki so mi dragi. Kadar mi nekdo brez pridržka daruje svoje prijateljstvo, zagotovo vem, da ga bo zla usoda neusmiljeno preganjala.« Ta usoda ga je nasledovala do groba. Tri leta po Wagnerjevi smrti je Liszt umrl v Bayreuthu, ko je odhajal iz gledališča. V agoniji je zamrmral: »Tristan.« Nekaj tednov kasneje je Ludvik II. sam zaključil mračno dramo, ki se je imenovala njegovo življenje in potegnil za seboj v jezero svojega zdravnika. Nietzsche, ki je bil zvest Wagnerjev privrženec, (predno je postal njegov nasprotnik), je prav tako odšel v kraljestvo norcev, kamor je prišla ponj smrt šele po dvanajstih letih. Cosima je ostala sama in se posvetila urejanju obsežne Wagnerjeve slave. Po sedeminštiridesetih letih pa je odšla k svojemu možu, v grob v senci njunega vrta v Bayreuthu, ki sta ga nekoč gledala skupaj z oken njunega doma.

TRGOVSKO PODJETJE

»GOLOVEC«

LJUBLJANA, PREŠERNOVA 35

Telefon 21-921

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PREŠERNOVA 35

PREDJAMSKA 24

ČERNE TOVA 23

TITOVA 71

CIGLARJEVA 26

DOMZALE,

SAVSKA 1

GRAND HOTEL

UNION

LJUBLJANA



se priporoča gledališki publiki za obisk kavarne, restavracije in bifeja. Delovni kolektiv vam bo postregel z veliko izbiro časopisov, revij in okusno pripravljenih izbranih jedil, peciva in prvovrstnih pijač.



Vse za

FOTO
KINO

dobite najugodnejše v trgovinah
trgovskega podjetja

Fotomaterial

LJUBLJANA

na Cankarjevi c. 7, telefon 22-509

in Titovi c. 28, telefon 22-321

Poštni predal 420

Pravi užitek je kaditi cigarete

Morava

IZDELEK LJUBLJANSKE TOBAČNE TOVARNE

Lastnik in izdajatelj: Uprava slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. - Urednik Smiljan Samec. Tisk Casopisno-založniškega podjetja »Slovenski poročevalec«. Vsi v Ljubljani.

Živila za gospodinjске
potrebščine
nabavljajte pri
trgovskem podjetju

Mojca

LJUBLJANA, NAZORJEVA ULICA 10. — Telefon št. 21-586
PRESEKNOVA 15 — NA VRTAČI
SVEŽE BLAGO / NIZKE CENE / DOSTAVLJAMO NA DOM!

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



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

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



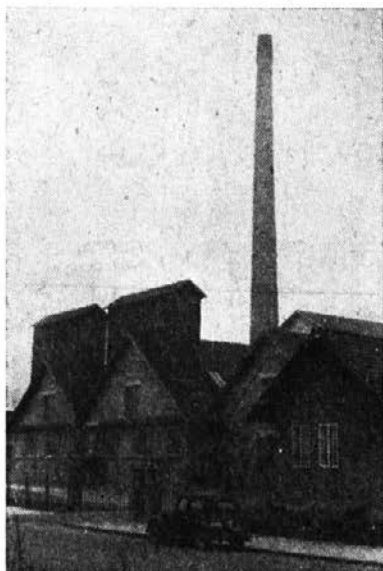
V VELEBLAGOVNICI

n a m a

V LJUBLJANI (pred Pošto)

*boste postteženi
z osem blagom
hitro, solidno
in poceni.*

POSLUŽUJTE SE UGODNEGA NAKUPA NA KREDIT PRAVKAR PRISPELIM ŠIVALNIM STROJEV, KOLEM, SODOBNIM GOSPODINJSKIM APARATOV TER LEPO IZDELANIM OPREM, NA KAR VAS ŠE POSEBEJ OPOZARJAMO.



Tovarna kleja

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, želatino tehnično in prečiščeno, tehnične maščobe, gnojila in krmila

! rjavite pravočasno svoje potrebe, ker vas med letom zaradi omejene proizvodnje ne bomo mogli upoštevati



TRGOVSKO PODJEJTE

Breskev »Breskev«

GOSPOSVETSKA 6

(pri Slamiču)

TELEFON 21-924

IMA VSAKODNEVNO NA ZALOGI VSE VRSTE SADJA, POVRTNIN IN POLJSKIH PRIDELKOV

POSTREZBA HITRA, NA ZELJO DOSTAVLJAMO NA DOM!

Priporočamo se!

Trgovsko podjetje

Cveta



s svojimi poslovalnicami

Stritarjeva ulica 6

Karlovška cesta 30

Celovška cesta 56

Litostrojski bloki

se priporoča



**Brivnice in
česalnice:**

Pražakova 15
Trubarjeva 5
Poljanska 1
Nazorjeva ul.
Kolodvor
(peron,
brivnica)
Gospodsvetska 1
(brivnica)
so odprte
dnevno od 6.
do 21. ure
neprekinjeno!

Barvamo lase in trepalnice v vseh
niansah, onduliramo hladno ameri-
kansko, hladno parno itd.
Priporočamo se za obisk!



**Pekarna
GRADIŠČE**

OBRATI: GRADIŠČE 5, STARETOVA
št. 19, VISKA 46, ROŽNA DOLINA
C. II št. 14, CELOVŠKA št. 250 TER
SLASČICARNA, TRZASKA CESTA 85

nudi dnevno svež kruh in slaščice,
sprejema pa tudi naročila za razne
priložnosti. / Postrežba solidna.

Dete, mati, žena, oče,
vse v pekarno Galjevica hoče.

Zakaj???

Ker tam doma je kvaliteta,
naj bo kruh, čaj, torta,
iz slaščic pasteta.

Izbira očarljiva in za vse primerna,
lahko po naročilu.

Cena vedno zmerna!!!



**PEKARNA
GALJEVICA**

Poslužite se naše prodajalne Titova 15
kjer boste postreženi od kruha
do vseh mlečnih proizvodov
ter brezalkoholnih pijač

L J U B L J A N A

Dvorni trg 3/II

Telefon: 22-522



Potrošnikom nudi dnevno prvovrstno pecivo, kruh in vsakovrstne slaščičarske izdelke

Slaščičarna in pekarna LEDINA

POLJANSKA CESTA 11 — TELEFON 30-953

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 Osvobodilne fronte 14, telefon 31-757. Prodajalna kruha in slaščic, Kolodvorska (poleg kina Sloje). Slaščičarna in prodajalna, Pražakova ulica 15. — Sprejemamo naročila!

GOSTINSKO PODJETJE

„Pod lipo“

LJUBLJANA

Borštnikov trg 3
Telefon 20-398

Vas dnevno postreže s pristnimi belokranjskimi vini, prvovrstno domačo hrano / Sprejemamo naročila za zaključene družbe / Informacije na telefon št. 20-398

Se priporočamo!

Osvježujoci naravni sadni sokovi

malinovec
oranžada
citronada

ALKO



»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

•KRAŠ•
505
SA CRTOM



KRAŠ

