

Gledališče

Dr. Danilo Švara: »Kleopatra«.

Izvirna slovenska opera.

Razgibano življenje egiptovske kraljice Kleopatre je že od nekdanj privlačevalo dramatike in skladatelje, da so si ga izbirali za snov svojim delom. Stari Johann Mattheson je v času, ko je bila opera tako rekoč še v povojih, uglasbil opero z naslovom »Kleopatra« (1704). Nekaj let kasneje (1724) so v Londonu prvič izvajali Händlovo opero »Julij Cezar«, v kateri je Cezarjeva usoda in življenjska pot ozko povezana s Kleopatrino. Pri otvoritvi državne opere v Berlinu so leta 1742 uprizorili Graunovo opero »Cezar in Kleopatra«. Med novejšimi skladatelji si je izbral isto snov August Enna (1893), med najnovejšimi pa Jules Massenet (1914). Stara, pa vedno privlačna snov je zamikala tudi slovenskega skladatelja, da se je zazrl pri iskanju primerne libreta v davnino. Ali je bila ta izbira najbolj posrečena, o tem se je več govorilo kot pisalo. Odprto ostane vprašanje, ali res nimamo Slovenci v svoji tisočletni zgodovini oseb, dejanj in dob, ki bi se dale dramatično obdelati v taki obliki, da bi bile porabne za operni libreto; obdelati pa seveda tako, da ne bi bile te tvorbe samo nekaki zasilni poskusi, kot se to žalibog velikokrat dogaja, ampak vsebinsko in glasbeno toliko močna dela, da bi postala trajna narodova last, sposobna tudi za reprezentanco pred zunanjim svetom. Slovenci imamo nekaj opernih del, ki črpajo snov iz narodne zgodovine. To bi bili Ipavčevi »Teharski plemiči«, Parmov »Urh, grof celjski«, Savinove opere »Lepa Vida«, »Matija Gubec« in »Gospodsvetski sen«. Tudi Sattnerjeve »Komposteljske romarje« bi lahko šteli sem in Bravničarjevo »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« ali njegovega še neizvajanega »Hlapca Jerneja«. Če prištejemo k tem, vsebinsko iz naroda vzetim opernim delom še nekatera dela splošne vsebine, lahko ugotovimo, da imamo Slovenci razmeroma dosti opernih del. Toda razen Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«, ki nekako še najbolj kljubuje času, so vsa ta dela praktično za narod in za njegovo glasbeno življenje toliko kot zgubljena. Morda so se v eni sezoni izvajala, potem so pa prešla v pozabo in jih poznamo samo še iz učbenika glasbene zgodovine. Pa nekatera glasbeno niti niso tako slaba. Kako to, da predstavljajo ravno dela, ki zahtevajo toliko dragocenega časa in energije, za narod mrtev kapital? Ne bom se motil, če trdim, da tega ne smemo toliko pripisovati skladateljem kot libretistom, ki jih Slovenci, praktično vzeto, toliko kot nimamo. Koliko so v tem na boljšem naši tovariši Hrvati ali Srbi! Pa vendar pomeni dober libreto polovico uspeha. Lahko trdim, da Slovenci ne bomo dobili opernih ali oratorijskih del trajne vrednosti, dokler ne bomo dobili dobrih libretistov, ki bi se z vso resnobo in seveda tudi znanjem zavzeli za to ali ono snov, ki jo misli skladatelj glasbeno obdelati.

Na razne naslove se je obrnil dr. Danilo Švara, ko je iskal libreto za svojo opero, pa ga ni nikjer dobil. Zato si je sam po lastni zamisli zgradil dejanje opere, ki ima v glavnem dva dela: v prvem je povzel dr. Švara Kleopatrino usodo z usodo Cezarjevo, v drugem pa z Antonijevo. Naj samo bežno posnamem potek dejanja: na svojem zmagovitem pohodu v Egipt zaide Julij Cezar v kočljiv položaj zaradi odpora kraljeve stranke. Potinos, državni namestnik in načelnik

kraljeve stranke, skuša z intrigami odstraniti in onemogočiti Kleopatru, ženo in obenem sestro mladoletnega kralja Ptolemeja III. Njegove intrige se pred Cezarjem razgalijo kot laži oblastiželjnega človeka. Kleopatra mu z lastno roko zada smrt, v čemer vidi Cezar tudi svojo lastno rešitev. Kleopatru prizna za edino kraljico Egipta; lepa žena dobi nad samim Cezarjem popolno oblast. Po Cezarjevem triumfu in po njegovi tragični smrti zbeži Kleopatra v Egipt. Antonij dobi nalogo, naj kraljico ujame in egiptovsko vprašanje dokončno reši. Pa tudi Antonij podleže čarom Kleopatre, pozabi na svojo nalogo in se vda mehkužnemu življenju. V Rimu se pojavi zahteva po novi vojni z Egiptom. Kleopatra omahuje med ljubeznijo do domovine na eni in do Antonija na drugi strani. Antonij se v napačni veri, da mu je postala kraljica nezvesta, sam zabode; Kleopatra pa, videč, da je vsaka borba z Rimom brezuspešna, si pritisne strupeno kačo na prsi in umre. — Dejanje se glede na to, da ga je zasnoval skladatelj sam, ki po poklicu ni dramatik, zdi dosti trdno grajeno. V prid mu je zlasti to, da avtor dobro pozna odrsko tehniko. Brez dvoma bi pa libretist, ki bi bil obenem dober dramatik, celotno dejanje močneje razgibal in dvige ter padce ostreje podčrtal. Tako je pa prva, deloma tudi druga slika dokaj medla; boljši so prizori v Rimu. Napetost v zadnjih slikah pa prej pada, namesto da bi naraščala. To, da je prikazal skladatelj celotno življenjsko pot Kleopatrino, ima svoje pozitivne strani. Ker pa razpade dejanje v nešteto manjših prizorov, ki so ponekod samo bežno nakazani, manjka med njimi tista močna vez, ki bi držala poslušalca do zadnjega v napetosti. Bolj razumljivo in zanimivo je časovno odmaknjeno dejanje za zgodovinsko izobraženega človeka kakor pa za navadnega poslušalca, ki mu je okolje, v katerega je dejanje postavljeno, dosti tuje. Vendar pa so ti nedostatki bolj opazni pri prebiranju besedila kot pri poslušanju in gledanju opere, kjer je glavno zanimanje poslušalca osredotočeno na glasbo in na sceno.

Glasbena smer, ki se je skladatelj v svojem delu drži, je po njegovi lastni izjavi neke vrste novoverizem. Izvor vse skladbe je v tekstu, v dramatiki in liriki besedila ter v raznih situacijah. Harmonije se menjavajo zelo pogosto, njihova vezava je za povprečnega poslušalca dosti nova. Harmonične funkcije v smislu starejše šole skladatelj zanika, iz česar logično sledi, da se izogiblje običajnih harmoničnih modulacij. V kolikor moremo govoriti o modulacijah, so to nagli izmiki ali odkloni od ravní, na kateri se je glasba nekaj časa gibala. Ti odkloni pa niso tvorjeni na podlagi harmoničnih funkcij ali na sorodnosti akordov, ampak se opirajo na sorodnost linij. Tudi pojem tonovega načina tukaj ne obstoji več. Vse glasbeno dogajanje je nekako kaleidoskopično prelivanje barv, ki reflektirajo zdaj mehkeje, zdaj bolj trdo, stopnji dramskega dogajanja primerno. Kar se tiče uporabe konsonanc in disonanc, je glasbeni izraz še dokaj omiljen, ker je avtor računal, da poslušalec ne prenese treh ur brezkompromisnih modernih harmonij. Da kar ostanemo pri zadnji besedi: skladateljev slog je pretežno harmoničen. Sicer dobimo v inštrumentih in v glasovih izrazite linije, ki se skušajo brezobzirno uveljaviti, vendar se poslušalec redkokdaj zave, da gre skladatelju za linearen izraz. Kljub temu, da je dodelil skladatelj pevcem dokaj melodično pisane vloge v smislu belcanta, seveda prenesenega v sodobnost, je vokalni del zelo samostojno izpeljan. Skladatelj si pevskega dela ni zamislil

v smislu starejših oper, kjer je glas podoben cvetu rože, ki mu je steblo orkester, ali kjer je glas nekaka močna melodična rezultanta sil, ki delujejo v orkestru: njemu je glas popolnoma enakopraven del orkestra, obravnava ga enako drugim inštrumentom; če mu gre v račun, mu dá v smislu simfoničnega snovanja potom podvojitve s kakim inštrumentom oporo v orkestru ali pa ga pusti tudi brez opore. Iz tega sledi dvoje: glas ni izločen iz celotnega orkestra kot v starejših operah, ne joka in se ne veseli, ne triumfira ob zmagah in ne žaluje ob porazih, čeprav skuša tudi tem situacijam najti ustrežajoč izraz. Tukaj glas enostavno muzicira. Če bi hoteli vzeti v roke starejše merilo, bi rekli, da mu manjka pravih viškov, da se malokdaj sprosti in svobodno zadiha. Tega ne bi šteli toliko k negativnim momentom opere, saj vemo, da so se na primer tudi skladatelji samospevov že davno odrekli temu načinu izražanja, posebno skladatelji, ki plavajo v konstruktivističnih vodah. Pač pa sledi iz formule: glas je enak inštrumentu, nedostatek, ki so ga ocene pripisovale pregosti in prehrupni inštrumentaciji. Vokalne partije same zase ne prekoračijo, kar se tiče obsega in izraznih možnosti, dane meje; vendar pa ne vzdržijo ravnotežja nasproti celotnemu orkestru. Kot včasih tudi karakteristični inštrumenti v orkestralni masi docela utonejo, tako tudi glas, ki nima posebno v nižjih legah tolike prodornosti, ne pride do izraza. Opazili smo, da se na nekaterih mestih celo zbor ni mogel dovolj uveljaviti, in to na dinamično močnih mestih ter v višjih legah. S primerno dušitvijo orkestra se dá ta nedostatek deloma zboljšati. V drugem primeru pa bo treba razmerju vokala in instrumentalnega posvetiti posebno pazljivost. Kar se inštrumentacije posebej tiče, ustreza zahtevam, ki se stavijo na sodobnega skladatelja: je polna vedno novih domislekov, zelo sveža, razgibana na dramatično močnih mestih, pa tudi mehka pri slikanju liričnih razpoloženj. Skladatelj ume spretno izrabiti karakteristiko posameznih inštrumentov, pa tudi celoten orkester, v katerega je vložil glavno težo dogajanja, ima v polni oblasti.

Izvedbi, za katero je vodil glavne priprave skladatelj sam, so posvetili v ljubljanski operi izredno skrb. Zato smo pa tudi doživeli, če gledamo na tehnično izdelanost, predstavo, kot je pri nas skoraj nismo vajeni. Predvsem je nositeljica glavne vloge, Heybalova, s tem nastopom ponovno potrdila sloves izredne pevke in nas prepričala, da jo čaka na odru še lepa bodočnost. Nekoliko manj se je mogel uveljaviti Janko, ne toliko po lastni krivdi kot zaradi okolnosti, ki sem jih prej nakazal. Izvrsten je bil, da omenim samo večje vloge, Betetto, kateremu je vredno stal ob strani, ako gledamo na glasovni izraz, Lupša. Marka Antonija je pel Francl, ki mu njegova vloga v začetku ni bila pogodu, pa se je pozneje vživel vanjo. Manjše partije so v danem okviru lepo odpeli: Kogejeva, Ribičeva, Španova, Banovec, Orel, Rakovec, Marčec, Dolničar in Kristančič. Režijo je s stilnim vživetjem v tedanjo dobo vodil Ciril Debevec, sceno je z vsem razkošjem opremil inž. Franz. Zbore je vestno kot vedno naštudiral Simoniti. Dirigiral je skladatelj osebno, in je tudi to stran opere kar se dá natančno izdelal. Omenim še balet, ki je svojo nalogo tehnično dobro izvršil. Poslušalcu, ki je motril opero kot celoten organizem, se je pa nehote vsiljevala misel, ali je balet vedno organično vključen v celoto, ali ni včasih morda kot nekak »deus ex machina«, kot nekak nameček, s katerim avtor povrh vsega tudi še postreže poslušalcem oziroma gledalcem. Skoraj se je zdelo, da

balet bolj zavira potek dejanja, vsaj na nekaterih mestih, namesto da bi ga, vključen v njegov tok, pomagal graditi in razvijati.

Če odmislimo nekatere nepopolnosti, ki so lahko tudi subjektivno gledane, moramo reči, da je dal dr. Švara Slovencem s »Kleopatro« operno delo, ki pomeni glede na dosedanje naše operno ustvarjanje močan vogelni kamen, ki bo služil drugim opernim skladateljem za trdno oporišče. Naša želja je, naj bi tehnične pridobitve te opere izrabil kak skladatelj za novo, po duhu in vsebini res slovensko opero.

Matija Tomc.

Operna sezona 1939/1940.

Ako bi hotel podati splošno karakteristiko letošnje operne sezone, bi jo označil takole: smotrno urejen spored, stremljenje vseh sodelujočih za čim popolnejšo izvedbo v glasbi, sceni in režiji, izpopolnitev pevskega kadra z domačimi močmi in z gosti, dobro obiskane predstave.

Sicer je spored obljubljal marsikako novost, ki je potem iz raznih razlogov nismo slišali. Vendar je vodstvo dela, ki so izpadla s sporeda, nadomestilo z drugimi deli, tako da je bila kvaliteta izvajanih oper na lepi višini. Kot prva je bila na vrsti Goldmarkova »Sabska kraljica«. Goldmarkova glasba je živahna, barvita, oblikovno in izrazno dovršena, a ne vedno izvirna in življenjska. Dejanje samo je našemu času odmaknjeno, prikupna glasba in dovršena izvedba (omenim samo veličastne zборе) sta pa priklenili poslušalca nase. — Leharja, klasičnega mojstra operete, večkrat slišimo na našem odru. Pod opereto si navadno predstavljamo dela, lahka, včasih celo prelahka po vsebini in po glasbi, ki služijo poslušalcu nekako za oddih. Leharjeve operete so pa nad tako pojmovanje visoko dvignjene. Res je, da v njih ne rešuje globokih problemov, vendar se v vsem izrazu ogiblje cenениh učinkov. Nekatere njegove operete, kot na primer »Friderika«, pa se pečajo z občečloveškimi vprašanji in se že docela približujejo opernemu slogu. Tudi opereta »Kjer škrjanček žvrgoli« ni tiste vrste, da bi resnejšega poslušalca odbijala s svojo banalnostjo in zlagano življenjskostjo. Dejanje je prepričevalno grajeno, goditi bi se moglo kadar koli in kjer koli; glasba je pa prijazna, vedra, a tudi občutena, kjer to dejanje zahteva. — V religiozne sfere nas popelje Massenetjev »Glumač Matere božje«. Dejanje je bolj lirično kot dramatično, predstavlja nam združitev nadzemskega elementa s človeškim, je ganljivo, a tudi prepojeno s finim humorjem. Gotovo najlepši glasbeni domislek v vsej operi je pesem o blagoslovljeni kadulji. — Mozartove glasbe je poslušalec vedno vesel, pa naj bodo to preproste klavirske skladbice ali pa njegove opere najširših oblik. Mozart nam vedno kaže dva obraza; na zunaj je lahkoten, brezskrben, gladko tekoč, pod igrivo rokokojsko zunanostjo pa nam vedno pove koristen nauk ali bridko resnico. Kako združiti šalo in resnico, to je pač skrivnost genija, kot je bil Mozart. Tudi opera »Figarova svatba« kaže pristne poteze njegove glasbe: v harmoniji in v vsem izrazu nemška poglobljenost, v melodiji italijanska lahkotnost. Za izvajalce današnjega časa je težka naloga vživeti se v graciozne, skakljajoče ritme, v živahne melodije, v vedro nastrojenje, ki je lastno tudi najbolj resnim Mozartovim delom. Vendar lahko rečemo, da je bila ljubljanska izvedba posrečena; izvrsten je bil orkester. — Foersterjevega »Gorenjskega