

GLEDALIŠČE IN GLASBA

Delo opernega gledališča v sezoni 1935/36.

Naše operno gledališče je zašlo v zagato. Razmere v njem so težje iz dneva v dan in človeka se loteva strah, da se rušijo tiste osnove, ki so pogoj za zdrav umetniški razvoj. Ta strah izvira iz opazovanja, kako postaja v zadnjih letih delo naše opere vsebolj le še neživi zunanji kalup posnetih umetniških stremljenj, pod katerim pa je življenje usahnilo. Ono življenje, ki se intuitivno zaveda bistvenih sestavin prave umetnosti in ki resno stremi za njih uresničenjem. Te sestavine so na slovenskih tleh celo deloma samosvoje in v skupnosti predstavljajo posebno operno gledališko naziranje. Ta umetnostna skupnost pa se deli v dve smeri. Prva obsega pojem čiste lepote, v katerem so objete vrednote čistega glasbenega sveta (instrumentalni del, ki zahteva popoln orkester in njegovo umetniško sposobnost obenem z dirigentom), vrednote glasbene umetnosti, povezane s književno umetnostjo (pevci-solisti in pevski zbor), vrednote plesne umetnosti (balet), vrednote upodabljalne umetnosti (inscenacija, kostumi) in končno vrednote čiste dramske umetnosti (igralske in režijske sposobnosti). Vsa ta mnogovrstnost se v operni umetnosti spaja v enoto, ki jo živo stremljenje dviga dosledno vedno više v svet lepote. Druga smer pa obsega predvsem jasno zavest o smislu in namenu umetnosti, ki ne služi samo estetični lepoti, ampak stremi tudi za tem, da človeka notranje očiščuje, plemeniti in dviga čim više proti resnici in dobroti ter posreduje vanj skrivnost večne kozmične zakonitosti, ki ni istovetna z zakonitostjo minljive, oprijemljive prirodne snovi, od katere pa je vendar človek kot zveza duha in snovi bistveno odvisen in zato šele ob njenem doživetju usmerjen v pravo pot, na kateri more iz polne notranje svobode najti pravo resnico in v njej svojo srečo. S tem bistvenim pojmom umetnosti pa se družijo še pojavi kot pravo pojmovanje umetnostnega razvoja in z njim povezane stilne čistosti, pravo pojmovanje odvisnosti umetniške celice od ljudstva, ki jo hrani in ki ima zato pravico zahtevati, da se mu med drugim nudijo umetnine, ki so mu blizu in lahko dostopne in v katerih more videti svoj lastni obraz ter se s tem zavedeti samega sebe in podobe svoje lastne kulture — in še slična pojmovanja spremljajo omenjeni bistveni pojem umetnosti. Obe te smeri pa se družita v nerazdružno celoto, ki je pravo operno gledališko naziranje in ki je živo v svojem lastnem stremljenju po čim popolnejšem uresničenju.

Če pogledamo delovanje našega opernega gledališča, se pokaže, da je tako živo umetniško naziranje, ki more biti edina pogonska sila umetniškega življenja in razvoja, danes že čudno usahnilo, da je na njegovem mestu le še neživi zunanji kalup posnetih umetniških stremljenj. In to se javlja z obeh orisanih smeri. S čistega lepotnega pogleda je trhlo stanje opernega orkestra, ki v svoji razredčenosti ne more kljub izredno žilavemu in trajno napetemu, a pri tem prav nič varčno urejenemu delu zadostiti željam po plemenitem zvoku in po dovršeni igri; nepovoljno je stanje pevcev-solistov, kjer raste poleg zdravega zrna marsikaj neporabnega plevela — težko tudi stanje pevskega zbora, ki je močno razredčen in po sili uradniške postave že deloma

izčrpan do skrajnih sil; nič rožno ni stanje baleta, ki pogreša predvsem idejnega življenja in tudi vprašanje operne režije je že kričeče. Z druge smeri pa kaže predvsem izbiranje sporeda opernih umetnin (čeprav tu in tam tudi način uprizoritve), da so se pojmi o pravi umetnosti čudno zmedli. Bistvena poteza je izmaličena in je dovolj grobo poseglo vanjo golo stremljenje po zabavi in po čutnem uživanju, tako da se le redko utrne žar prave dvigajoče umetniške iskre. Poleg tega pa so tudi orisani spremljajoči pojavi zelo medli ali jih celo ni (za slovensko operno umetnost, čeprav je bolj borna, v našem opernem gledališču sploh ni prostora). In tako je razumljivo, da odločujejo pri sestavljanju sporeda v opernem gledališču vse drugi vidiki — bodisi stremljenje po čim večji pa če tudi na račun umetniško neizbirčnega občinstva ponižani privlačnosti, bodisi gmotne težave, ki jih povzročata nič kaj umno gospodarstvo, ali celo gole osebne ambicije, na račun katerih prihaja v spored marsikakšno samo po sebi malovredno delo — in da ima zato spored skaljeno osnovo brez jasnega in doslednega umetniškega nazora.

Poglejmo s teh strani delovanje v tekoči operni sezoni. Sezona se je začela z Rossinijevo opero »*Pepelka Angelina*«. Za trden, jasen uvod v novo delo je ta umetnina nekam šibka, dasiravno ima svoje umetniške vrednote. Po vsebini se naslanja na znano pravljico o zatirani dobrosrčni Pepelki, dramatsko pa je obdelana še z raznimi zapletki v smislu goldonijevsko barvane opere buffe. Glasbeno odelo ima iz svojega roditelja Rossinija mnogo zlasti čiste glasbene lepote z neopolitanskimi okraski, vendar se ziblje bolj na lahkotnem površju. — Uprizoritev je našla v delu dirigenta Antona Neffata in režiserja Osipa Šesta privlačno lice in dovolj trdno izdelavo. Izmed oblikovalcev vlog pa so se predvsem ugodno uveljavili: sopranistka Župečeva, ki je v naslovni vlogi napolnila prostor z lepoto bleskovitega tona, tenorist Gostič, ki je kot princ pridobil naklonjenost z občutenim lirskim petjem, basist Julij Betetto, ki je kot Angelinin oče ustvaril prijetno šega-vega starca, kateremu je vdahnil svojo mehko pevsko lepoto in tudi baritonist Janko v vlogi veselega prinčevega sluga. Predstava pa se vendar ni dvignila nad povprečnost in s svojim ne ravno izrazitim glasbenim in dramatskim svojstvom ni mogla posebno navdušiti.

Puccinijeva opera »*Madame Butterfly*« je po svoji ljubkosti, po žalostni usodi vsebine, a tudi po neki prevejanosti, ki zna zadeti dojemalca v občutljivo čustveno jedro — vse v drami in v glasbi — ena najbolj privlačnih opernih umetnin, ki si zna priboriti prostor v sporedih večine opernih gledališč. Ni napak, da je to prikupno delo postavilo naše gledališče v svoj spored v nanovo predelani obleki, ker spada ta opera v stalni spored in je na tem mestu marsikdaj dobrodošla. Za kak poseben dogodek pa te nove uprizoritve ne moremo šteti, čeprav je bila skrbno pripravljena. Po režijski in po glasbeni strani jo je izdelal Niko Štritof. V režiji je položil glavno težo na sceno, katero mu je okusno v strogo naturalističnem smislu postavil ing. Franz, in na igralsko stran glavne junakinje (pri Štritofovih režijah prevladuje sploh sistem zvezdnitva), dočim so ostali pojavi prehajali v ozadje in niso mogli doseči enako močne prepričevalnosti. Glavno vlogo male Butterfly, uboge mlade, v ljubezni težko izdane japonske gejša je z veliko umet-

niško silo (v igralskem in pevskem pogledu) oblikovala sopranistinja Zlata Gjungjenčeva in nosila glavno dramatsko težo z veliko notranjo silo. — Tudi glasbena stran uprizoritve je bila na višini resne umetnosti.

Da si opereta že po svojem osnovnem značaju težje pribori naziv umetnosti — in to tem težje, čim dalje je od svojega izvora — je razumljivo po njenem stremljenju, ki sledi v glavnem željam občinstva po lahki zabavi. Zato je še zlasti v okviru sodobnega ustvarjanja težko najti resno operetno umetnino in postaja sporno, če je v opernem gledališču kot umetnostnem svetišču sploh prostor za operetno snov in če je za sočasno gmotno vzdrževanje gledališča res nujno potrebno pečati se z operetno umetnostjo. Naše operno gledališče pozna dobo, ko je živelo celó sila ugodno brez te dvomljive umetniške vrste in se je šele v zadnji dobi pod novim opernim vodjo tako bohotno in vsiljivo razkošatila, kar nikakor ni razveseljivo glede na zaželjeno umetniško rast. To nerazveseljivo dejstvo je podčrtala Hervejeva opereta »Mam'zelle Nitouche«, ki se je uvrstila v spored tekoče sezone. Sama po sebi sicer naivna, ne ravno odbijajoča dramatska in glasbena snov je vendar že toliko ovela, da ni zaslužila, da se ji posveti toliko pozornosti, še posebno ne, ker je šla smer za tem, da se stopnjuje v uprizoritvi zunanja učinkovitost in mikavnost v pogledu tehničnih novotarij, kar se je končno že bolj bližalo varietéju kot umetniški predstavi.

Da se je uvrstila v spored Verdijevega »Aida«, ni neumestno, ker hrani ta operna umetnina v sebi še vedno toliko privlačne moči in sveže glasbene lepote, da lahko tekmuje celo z mlajšimi operami, ki se ne morejo postavljati s tako jasno dognanostjo te veje glasbene umetnosti in ker je prav, da tvori tako delo stalen spored tudi našega opernega gledališča. — Uprizoritev sama, pri kateri so se združili v skupno delo dirigent dr. Švara, režiser Osip šest in inscenator ing. Franz, je vsaj v glavnih potezah dosegla zdravo umetniško gladino. V njej je bilo dovolj glasbenega življenja, dovolj igralske napetosti in zunanjega veličastja, ki ga je podpirala učinkovita scena. Ugodno je vplivala tudi primerna zgoščenost, ki je umetnino našemu času primerno skrajšala, da ni utrujala. — Težo naslovne vloge je nosila mlada sopranistinja Oljdekopova, ki je v svoji igri sprostila moč notranjega doživljanja, v petju pa svoje glasovne odlike, ki pa bi potrebovale še tehnične izdelave. Za Radamesa je tenorist Marčec preslaboten. Njegov glas je že prizadet (glasilke ne zapirajo) in zato ne more izvabiti iz njega one plemenite junaške barve, ki jo zahteva Verdi. Baritonist Primožič ima velike odrske sposobnosti; škoda le, da se prerad oklepa pretirane patetike, ki zmanjšuje umetniško učinkovitost in je bila v kvar tudi njegovemu Amonasru. Amueris altistke Kogejeve je prepričala, basist Betetto je bil kot Ramfis dovršen.

Ugoden je bil tudi odmev uprizoritve nedavno ustvarjene opere »Kraljčin ljubljenec«, ki jo je uglasbil mladi nemški skladatelj Wagner-Régeny. Značilno je, da je ta umetnina dandanes zelo sporna in da se mnenja o njej zelo izrazito križajo. In to glede na glasbeno snov. Skladatelj si je namreč poiskal posebno izrazno smer. Takoj na prvi pogled je jasno, da ta smer še daleko ni enotna, temveč da so v njej prav različne usedline. Poleg novejšega načina izražanja z vso zverženostjo harmoničnih, melo-

dičnih in ritmičnih sestavin, je viden tu po drugi strani pretežno odsev baročne umetnosti (zlasti Händlove), ki sega včasih skoraj v skrajnost posnetka. Tako je gotovo, da se bijejo v delu med seboj velika nasprotja, ki jih skladatelj ni še znal preliti skozi osebno prizmo v novo, samoniklo izrazno smer, kar z umetniškega vidika ni ugodno. Toda presenetljivo je, da se je skladatelj v iskanju sodobne umetniške poti zatekel prav v ono umetnost, ki kaže v zadnjih stoletjih največ nadosebnih potez. Glede na vsesplošne v občestveno miselnost usmerjene znake sodobne miselnosti, ki se obenem bori proti pretiranemu osebnostnemu nazoru, je to pomembno. Pomembno je tudi, da je skladatelj občutil praznoto danes povsem razbite melodije in da je zato svoj glavni izrazni poudarek položil vprav na melodično stran. Poleg vsega pa drži, da je v tej njegovi glasbi mnogo pristnih vrednot in močnega doživetja, kar daje tej umetnosti ugodno oceno, zlasti če vemo, da je to prvi poizkus, kateremu pa more po izčiščenju slediti še prepričevalna zrela umetnost. — Vsebino za to svojo operno umetnino je vzel skladatelj iz Hugojeve drame »Marija Tudor«, a se je v izoblikovanju te vsebine odmaknil zgoščeni dramatski napetosti ter se približal bolj oratoralnemu slogu in njegovim umirjenim potezam odrskega življenja, kar se dobro prilega že omenjenim črtam njegovega umetniškega nazora. Z njim se dobro sklada tudi močna vsebina, ki z jasno doslednostjo gradi osrednjo zgodbo dveh ljubezenskih odnosov, od katerih prvega, ki raste iz strasti, privede do propasti in drugega, ki si išče tal v duhovnem svetu, ob koncu v zmagi poveliča. — Ob uprizarjanju tega dela so se odkrile velike vrednote, ki so dvignile našo operno umetniško gladino daleč nad povprečnost. Za tem podvigom je stala predvsem močna in izrazita režija Cirila Debevca, ki je delo doumel in zajel v njegovem jedru in mu dal s svojo bogato fantazijo prepričevalno podobo. Izdelal je glavno potezo umetnine, ki se odmika od golega naturalizma ter se bliža stilizaciji v smislu notranje ideje. V tem okviru pa je nazorno zasnoval in jasno začrtal vsebinski svet, iz njega izoblikoval igralske like ter vse povezal z glasbeno snovjo. Slednjo je izdelal dirigent Mirko Polič, ki je položil v delo vso svojo resnobo in vse sposobnosti, čemur je sledil vzporeden uspeh. — Glavno težo solističnih vlog pa so nosili: sopranistinja Oljdekopova, ki je vlila liku kraljice Marije Tudorske verjetnost razkrojenega značaja, tenorist Gostič, ki je v vlogi krajičinega ljubimca pokazal lepe pevske in igralske odlike; baritonist Primožič je v vlogi dobrega Gila posebno uspel, ker je znal prenesti zunanjo teatralnost na notranjo igro in je tudi v pevskem pogledu svoje oblikovanje močno izčistil, basist Julij Betetto je kot minister Renard ustvaril dostojanstven, notranje napet in pevsko dovršen lik; v vlogi lepe preproste sirote Jane sta izmenoma nastopili sopranistinja Župevčeva in Fratnikova in sta prva kot druga stopnjevali predvsem pevske vrednote, izlili pa tudi mnogo prisrčne igralske topline. Kratko, v melodramatičnem okviru naporno vlogo Erazma je lepo rešil basist Zupan in se v njej igralsko visoko dvignil.

Ta uprizoritev je bila gledališču v čast. Ko bi bilo iz tako visokega umetniškega pogleda urejeno vse delo neglede na težje ali lažje dostopno snov umetnin, bi se kmalu rešil sedanji težki položaj. (Dalje.) Vilko Ukmar

nanje mu je samo sredstvo, odtod je razločljiv tudi pogosti konflikt s poprečnim gledalcem.

In vendar je kljub tej besedni primeri glavna sestavina Maleševe najnovejše knjige, ki se po tem bistveno razlikuje od mnogo bolj literarnih Rdečih lučk, le slika, grafična umetnina. V uvodu jo je Zorman nazval »slikanica za odrasle«. Resnica je v tem nedvomno, čeprav je namen te slikanice predvsem osebni, umetniku samemu namenjen, ki je v tej knjigi zbral svoje dosedanje delo podobno kakor ga pesnik povezuje v zbirko poezij. V drugi vrsti je ta slikanica namenjena lastniku, ki jo kupi in hrani doma. Vodnik naj mu bo v skrivnostno deželo umetnosti! Ob nji bo prisiljen bolj kot po vseh teoretskih razpravah o umetnosti, njenem bistvu in izrazu razmišljati o tem, zakaj je ta umetnost taka in ne drugačna, prisiljen bo slediti njenim psihološkim virom in se mu bo polagoma sama razkrila kot borba za črto, za risbo, ki je bistvo Maleševe zunanje forme in kot igra svetlobe in sence, ki je predvsem odsev njegove notranje forme, instinktivnega tipanja za skrivnostmi lastne duše in doživljanja. Ko se mu bo to odkrilo, bodo doslej zagonetni liki sami oživali, njih sugestivna moč bo sledila melodiji, izraženi v črtah, svetlobah in sencah, ki jih je kot svojo zunanjo, vidno, čutno dostopno formo Maleševim grafičnim listom diktirala njih notranja forma, katera je izliv njegove duše in njenih spoznavalnih in lepotnih teženj.

Maleš je podal v tej knjigi izbor iz vsega svojega grafičnega ustvarjanja od l. 1920 dalje do danes. O njenih sestavinah smo že pogosto govorili in ni treba, da bi to ponavljali. Ta pregled njegovega dela nam dokazuje, da je ostal sam sebi zvest, ko je sledil stopinjam svojih praških učiteljev prav kakor pozneje, ko mu je Matisse pokazal izrazno lepoto linije; in prav tako takrat, ko je sugestivna senca Munchovega ekspresionizma padla na njegovo delo, kakor danes, ko je že bližji lastnemu formalnemu izrazu, ker ga od vsega začetka nosi priznana lirično razpoloženje, mladostna sanjavnost in melodija priproste popevke. Zorman ima prav, ko pravi, da za razumevanje teh listov ni treba besednih razlag, ključ do njih je v iskrenem, neučenem razpoloženju.

Maleševa knjiga pomenja resnično obogatitev naše umetnostne posesti, nič manj pa ne dragocenega kažipota v skrivnostni svet umetniškega izraza.

Frst

GLEDALIŠČE IN GLASBA

Delo opernega gledališča v sezoni 1935/36.

Ko se tako nadalje razgledujemo po umetninah, ki so v minuli sezoni sestavljale spored našega opernega gledališča, nam prav malo privlačno stopi nasproti Millöckerjeva opereta »Prešmentani grad«. Ne toliko delo samo, ki kot klasična dunajska opereta ne pogreša ravno vrednot niti z vsebinske strani pa tudi ne z glasbene, bolj nas je razočarala uprizoritev. Posvečeno ji je bilo tako malo pozornosti, da je napravila na dojemalca vtis na hitro pripravljene in zato neizdelane predstave.

Posebna razmišljanja zahteva uprizoritev »Salome«, opere Richarda Straussa. In to predvsem z vidika vsebinske dramatike, dočim glasbena snov nima posebnih problemov. Vsebina pa v toliko, v kolikor je O. Wilde — pisatelj te poetične drame — znano svetopisemsko zgodbo o Herodiadini hčeri Salomi, ki je za svoj ples zahtevala od Heroda v dar glavo Janeza Krstnika — vso prepojil z erotično snovjo in jo z njo tako zaostрил, ko je na njej zgradil ves tragični vzpon, da jo je postavil prav na skrajni rob dramske možnosti in razumljivosti. Tako more ta umetnina učinkovati prepričevalno s polno tragiko edino takrat, če se pri reševanju dramskega vozla nujno upošteva tudi obstoj nevidnega, neoprijemljivega sveta, ki tu v najožji povezanosti z oprijemljivim daje skupen okvir dramski dogodku. Edino, če tu doživimo Salomo kot otroka, ki je pa postal s svojo erotiko tragični predmet borbe med svetlobo in temo, in je v tej borbi žalostno služil zmagi teme, iz česar se rodi tragičen zaključek — edino iz takega doživetja zraste pred nami resnična, silna tragedija »Salome«. In če znamo doživeti Straussovo glasbo, se nam ta sodba potrdi. Richard Strauss je v bistvu še vedno pristaš nove romantike (wagnerjanstva), čeprav se v pogledu glasbene barvitosti že druži z impresionističnim nazorom. In na podlagi te svoje umetniške miselnosti sledi v svojem glasbenem snovanju vsaj v glavnih potezah slikanju, ponazarjanju zunanjih in notranjih pojavov s toni na podlagi asociacije. Prav zato je mogoče iz glasbene snovi, kot je uporabljena v »Salomi«, dovolj jasno razbrati, da je glavni dramski vozle zgrajen na borbi med svetostjo in demonizmom nekje v nevidnem svetu in da postane žrtev te borbe v vidnem svetu po eni strani Johanaan (Janez Krstnik) in po drugi strani Saloma.

Toliko besed o tem zato, ker je uprizoritev »Salome« v naši operi imela svoj poudarek drugje. Po režiji in po glasbenem tolmačenju dirigenta Nika Štritofa je stala v uprizoritvi v osredju oseba Salome, ki je bila od vseh drugih oseb (in tudi od Johanaana) le podprta v svoji do viška stopnjevani erotični problematiki, po kateri je tukaj postal pojav Salome na mah dramski slaboten; kajti s tem, da je bila Saloma že ob pričetku postavljena v dramo kot seksualno prenasočena ženska in kot svojeglaven otrok, ki s svojo trmoglavostjo vse doseže, je ostala brez notranjega razvoja, zato nemikavna in v svoji seksualni zablodi tudi brez tragike. Dirigent pa je tudi z glasbene strani podprl in razvil predvsem erotično prvino, kar je omenjeno zasnovano še bolj podčrtalo. Tako je bila podana uprizoritev prav za prav predstavljanje Salome (ki jo je upodobila ga. Zlata Gjungjenac) in njenih zapeljivih čarov, s čimer je bila pristna umetnina, ki raste v veličastno tragiko prav iz duhovnega nasprotja med temo in svetlobo, zaradi te enostranosti ponižana.

Mlada operna umetnost je po opernem višku, ki ga pomeni wagnerjanska muzikalna drama, zaradi padajoče razvojne črte v težkem položaju. Redka so moderna dela, ki bi mogla predreti hlad operne publike in jo vžigati do trajne privlačnosti. Operna umetnost je danes dejansko v krizi. Vprašanje je, če in kje je izhod, in zato je človek toliko bolj radoveden na vsako napovedano novost. S tega vidika je bila posebno mikavna opera

sodobnega mladega ruskega skladatelja Dimitrija Šoštakoviča »Katarina Izmajlova« (Lady Macbeth iz Mcenska), zlasti zaradi bohotno razvitega glasbenega življenja v današnji mladi Rusiji. Vendar je delo zapustilo zelo mešane vtise. Po eni strani namreč vsaj v glavnih obrisih ni vsebovalo bistvenega preobrata v odnosu do starejših smeri, ki so si že v preteklem stoletju izoblikovale obraz. Delo se oklepa stilnih črt, kot so označevale mladoruski naturalizem, ki je najbolj tipično podan z »Borisom Godunovim« Musorgskega, le da je glasbeni izraz prežet tudi s sredstvi, ki so plod našega stoletja. Tako je osnovna slika glasbene snovi ta, da ima pevski del v glavnem značaj, ko gre predvsem za pripovedovanje vsebinske snovi; orkestralni del pa je zvočno natrpan in nasičen melodično in harmonično, ko hkrati čim nazorneje podčrtava in ponazarja vsebino dramatičnega dogajanja — v zmislu izrazite programatike. To je stari tip prekomponirane wagnerjanske opere, ki pa ima v danem primeru le to svojevrstno lastnost, da se za izraz poslužuje vse bolj pestrih (disonančnih) harmonij in vse bolj zavutih melodij novejšega porekla, kot sta jih med modernisti že ustvarila posebno dva Rusa, Stravinski in Prokofijev, ki sta obenem tudi posredna učitelja Šoštakoviču. Kar se pa tiče ritmične prvine v tej glasbi, je značilna prevladujoča enakomernost, s čimer se stopnjuje prav ta prvinska sila. Prikladno tej glasbeni snovi je oblikovana tudi dramatična vsebina, ki je v prerezu izrazito naturalistična. Gibalo celotnega dogajanja je erotični nagon, na podlagi katerega se iz neuravnovešenosti med telesnostjo in duševnostjo rodi propast. Pri tem pa so vseskozi naturalistične poteze tako poudarjene, da potiskajo umetnino na skrajni umetniški rob. Po drugi strani pa je v delu naravnost presenetljiva nasilna moč, ki kipi iz vsega dela in priča o neupogljivem vzponu mladega umetnika; to pa enako z vsebinske strani kot iz glasbene snovi, ki je še posebno polna žive in silne motivike. — Uprizoritev te opere je bila v našem gledališču umetniško dostojna. Dirigent ravnatelj M. Polič in režiser prof. O. Šest sta skupno z vsemi igralci, med katerimi so stali v ospredju gdč. Oljdekopova, gg. Gostič, Primožič in Marčec, izoblikovala umetnino v privlačen odrski lik.

Med operetami (ki si danes laste tudi v našem opernem gledališču značaj nepogrešljivosti) se je v zadnjem času obnesel predvsem na čeških tleh svojevrsten, od klasične dunajske operete nekoliko različen tip; kar zadeva glasbo, so v njem značilne poteze jazza. V vsebinskem pogledu pa je zanj značilen odmik od visoke aristokracije (ki je bil v starejši opereti nepogrešljiv okvir dogodkov) v ljudski svet in njegovo prirodno, preprosto življenje. Tudi tu je torej pod vplivom sodobnega socialnega presnavljanja videti podvig proletariata. V takem zmislu je ustvarjena tudi Weinbergerjeva opereta »Á propos, kaj dela Andula?«. Na njej ni nobene posebnosti, vendar ima toliko pristnega življenja v sebi, da je lahkotnemu oddihu prav primerna. Na našem odru jo je režijsko izdelal g. Drago Zupan ter je vlil celoti idilično preprostost in prirodno iskrenost. Dirigent J. Raha pa je dal glasbenemu delu dovolj življenja.

Med številnimi operami Richarda Straussa zavzema posebno mesto njegova muzikalna komedija »Kavalir z rožo«. V njej se je namreč

skladatelj vsega predal svojevrstni dunajski tipiki s staro tradicijo plemenitaške krvi in svojevrstne umetnosti, ki si je v glasbi poleg izrazite klasične lepote ustvarila še posebnost vsepovsod zmagovitega valčka. Zdi se, kot da je hotel biti Strauss v tem svojem delu še bolj kot umetnik — Dunajčan z vsemi tipičnimi lastnostmi, kar se mu je tudi dejansko posrečilo. In če nam je njegov glasbeni izraz že vsaj v glavnem znan iz prej opisane »Salome«, se nam glasbeni izraz »Kavalirja z rožo« predstavi takoj, če si primislimo manjšo zvočno natrpanost — stopnjevano komornost — in večjo preprostost, zlasti kadar zaživi v tej igri tonov tipično življenje dunajskega valčka. Ravno zaradi te zadnje primesi so kritiki pogosto očitali temu Straussovemu delu stilno nedoslednost in to ne povsem brez vzroka; kajti v tej zmesi je v resnici neko nasprotje. Že impresionistično barvani splošni smeri Straussove novoromantične programatike se čisto glasbeni klasicistični liki, kot je n. pr. dunajski valček, ne prilegajo dobro, ali se vsaj ne morejo izogniti vtisa, da so privzeti iz tuje smeri. Toda kljub vsemu je v tej umetnini polno glasbenih lepot, ki prinašajo delu vedno znova uspeh, zlasti zaradi svojevrstne šegavosti, ki je zajeta v glasbeno snov. Pa tudi dramatična vsebina je s svojo ljubavno sentimentalnostjo, ki ima še poseben poudarek v okviru plemenitstva iz dobe rokokoja, pa obenem s precej drzno komiko privlačen svet za gledališko občinstvo. In to v celoti zmaguje. Ta v razkošje oblečena opera je po dolgih ovinkih dospela na oder našega opernega gledališča in kljub uprizoritvenim težkočam ne v slabi obliki. Režiser Ciril Debevec je dal predstavi privlačno podobo s tem, da je pozorišče prostorninsko občuteno razpredelil, in zlasti s tem, da je ustvaril topla razpoloženja. Dirigent dr. Švara pa je dal glasbeni snovi njen pristni značaj in mnogo življenje. Octavian — kavalir z rožo — je v osebi primadone ge. Gjungenčeve zaživel v mladostnem ognju, maršalka Werdenbergova je dobila v ge. Kogejevi zrelo ženskost in baron Ochs von Lerchenau je zrasel v dosledno šegavega napihnjenega plemenitaša, ki ga je izoblikoval basist Julij Betetto. Ker so bile tudi ostale vloge dobro podane, je imela ta Straussova muzikalna komedija prav lep uspeh.

Čeprav je tam po svetovni vojni kazalo, da bomo Slovenci spričo živahnega gibanja na polju operne stvaritvenosti dvignili svojo operno umetnost do tiste višine, kjer bi mogli že govoriti o slovenski operi, vlada v zadnjem času v tem pogledu velika praznота. Že dolgo vrsto let sèm se ni rodilo slovensko operno delo; pač pa smo dobili (menda tudi znak časa) že več domačih operet, in med temi je zadnja doživela krstno predstavo »P e s e m l j u b e z n i c«, ki ji je vsebino napisal Maks Simončič, glasbo pa Josip Raha. Prav za prav je to delo slovensko le po libretu, dočim je glasbeni del bolj kozmopolitski, v kolikor niso vanj vneseni hrvatski in delno slovenski motivi. Toda domače je, in zato ni ugovora proti njegovi uprizoritvi, dokler je opereta sploh sestavni del opernega sporeda, čeprav vrednota ni na stopnji prvih tujih tovrstnih del. Pač pa je treba ugovarjati dejstvu, da se je uprizorjenju posvetilo tako malo skrbnosti, da je predstava dobila diletantsko lice. Treba bi bilo večje doslednosti!

Opera Gaetana Donizettija »Lucia di Lammermoor« ima na glavni osebi naslovne vloge tako velik poudarek, da je uspeh ali neuspeh celotnega dela zavisen od moči in sposobnosti oblikovalke te vloge. Po eni strani je trd oreh pevski del, ki zahteva v svoji sopranski koloraturni tipiki zelo mnogo pevske tehnične izvežbanosti in mnogo občutka za čisto lepoto petja — saj se giblje ta opera v stilu neapolitanskega bel'canta, ki mu je lepota melodije in njene žive pevske podobe skoraj edini cilj. Z druge strani pa hoče ta vloga po svoji težki vsebini notranjega razvoja, ki vodi preko duševnega razkroja v smrt, močne igralske sposobnosti, da prepriča. Iz mladostnih početkov se je v zadnjem času med članstvom naše opere soprani-
stinja gdč. Župevčeva toliko povzpela, da je kar presenetljivo zmagala vse dane zahteve in je tako ta umetnina dobila na odru našega opernega gledališča umetniško mikavno obliko. Ob Župevčevi pa so se dobro uveljavili tudi drugi, posebno tenorist Jože Gostič kot Edgard Ravenswood (v teku sezone smo v tej vlogi slišali tudi našega še vedno na zelo visoki umetniški stopnji stoječega tenorista Josipa Rijavca) ter basist Julij. Betetto, čigar polno in mehko zvoneče petje vedno znova prevzema. Tako smo v minuli sezoni dobili z »Lucio di Lammermoor« prav lepo izdelan del glasbene umetnosti, tiste, ki ji je bila preprosta lepota brez vsakršne zvočne zamotanosti in trdote edini smoter in je bil z njo podan lep oddih spričo jasne in sončne melodioznosti, ki živi v njej, ki pa je v glasbeni umetnosti zadnjega časa tako zapostavljena.

Giuseppe Verdi je v svojih mladostnih operah še pristaš iste smeri kot Donizetti, vsaj v osnovi. Toda po silni krivulji svojega razvoja je z zadnjimi deli izpovedal svoj novi nazor, ki se ukloni novi zaključeni poetični obliki muzikalne drame; v njej se pevski del odmakne arioznosti bel'canta ter se podredi dramatski vsebini na podlagi večjega parlanda, s čimer se stopnjuje igralčev izraz; orkestralni del pa dobi povsem nov pomen, ko ni več samo opora petju, temveč preide vanj glavni del vsebinskega izraza, ki postane bistveni spremljevalec in razlagalec dramatske vsebine. Ta nazor pa se je dokončno uveljavil v delu, ki ga je Verdi ustvaril že v sivi starosti. Njegova opera »Othello«, ki jo je napisal po znani Shakespearevi istoimenski drami, je zgoščen plod vse njegove umetniške sile. V njej je Verdi izpel sebe vsega, svojo radost in bolečino, in zgradil umetnino, ki se je sicer tesno približala takrat razširjenemu wagnerjanstvu, ki pa vendar ni mogla zatajiti, da jo je ustvaril mojster lepe melodije. Naše gledališče se je za uprizoritev te opere potrudilo, in tako je bila njena odrska podoba vabljiva. Zlasti v prvi in zadnji sliki učinkovito sceno je ustvaril arhitekt Franc. Režijsko delo je izvršil g. Primožič dosledno, ker se je pokoril stilnim zakonom, ki so podlaga umetnini sami; glasbeno stran pa je izdelal dirigent Neffat v živahno tonsko igro. Osrednji vsebinski trikot Othello-Desdemona-Jago je bil prikazan izrazito: Mario Šimenc (Othello) je dal svojemu liku močan poudarek, a močnejše v končni slabosti kot v začetni dobroti; gospa Zlata Gjungjenac (Desdemona) se je v svoji vlogi povzpela visoko do čiste dobrote ženskega srca in lepo razvila tragiko ustvarjene podobe; R. Primožič

(Jago) pa je svojo vlogo prepričevalno zatemnil z brezbožno zlobo. Celoto so ugodno dopolnjevali tudi ostali igralci.

Poslednja sezonska novost je bila Leharjeva opereta »Vesela vdova«, ki po svoji dunajski operetni značilnosti ni brez vrednot in je vsaj muzikalno zaradi neke tihe tankovestnosti prikupna. Uprizoritev je uspela, saj je bilo režijsko in glasbeno vodstvo v rokah Nika Štritofa, ki za uspeh svojega dela tvega vse in je tudi ob tej priliki dosegel, da sta v opereti oblikovala glavni vlogi — prvak drame Ivan Levar in primadona opere Zlata Gjungjenac.

To je kratek oris dela našega opernega gledališča v minuli sezoni, ki kaže znake resnega stremljenja, čeprav ne vzdrži trajne smeri nasproti pravim umetniškim vrednotam, kar pa bi moral biti neomajni cilj, če hoče gledališče hoditi pot pravega umetniškega razvoja. Vilko Ukmar

Koncertna glasbena sezona 1935/36

Če se z bežnim pogledom ozremo na letošnjo glasbeno sezono, moremo ugotoviti predvsem pomanjkanje koncertov večjega obsega. Sicer smo od srca veseli velikega števila manjših in dobro pripravljenih koncertov, a zdi se, da preveč cepimo in trošimo svoje moči ter se izgublamo v nebistvenosti. Skrbni smo sicer v malem, a si premalo prizadevamo v velikem. Morda je tega neugodnega stanja krivo to, da nismo imeli letos nobene večje koncertne dvorane na razpolago; edina, ki je do sedaj prihajala za večje koncerte v poštev, služi drugim namenom, za koncertne namene jo je težko dobiti; po raznih predelavah je pa tudi utrpela toliko akustike, da vpliva koncert na poslušavca bolj deprimirajoče kot poživljajoče. Kot vse kaže, bo v prihodnji sezoni ta tehnična ovira odstranjena, nakar bo, upamo, tudi vse naše koncertno življenje dobilo večji razmah.

Najsvetlejša točka glasbene sezone je bil koncert Ljubljanske filharmonije, bodisi po sestavi sporeda ali po načinu izvajanja. Na sporedu so bile izključno le točke slovanskih skladateljev, ki smo jih deloma sicer v Ljubljani že slišali, druge, na pr. Šostakovičeva simfonija op. 10 in Osterčeva Passacaglia z zaključnim koralom so pa bile za Ljubljano novost. Posebno Šostakovičeva simfonija nam je odkrila nov svet: to je na zunaj umirjena, na znotraj pa silne napetosti polna skladba, podobna divji, pritajeno grozeči reki, ki pa sicer ne prekorači bregov. Skladatelj se z domisleki igra, v instrumentaciji je iznajdljiv, a obenem s sredstvi asketično varčen. Je sodoben, ali če hočete: moderen, pa brez prizvokov, ki se nam ob tej besedi nehote porajajo. Ima izrazit smisel z glasbeno lepoto, zato je tudi vtis celotne skladbe v vsakem oziru pozitiven. Filharmoniki, ki jih je vodil Lovro Matačić, so v posameznih skupinah in kot celota izvrstno muzicirali. Napovedali so še en koncert v tej sezoni, ki bi ga moral menda voditi Nikolaj Malko, a žal, po jesenskem koncertu nismo o filharmoniji nič več slišali.

Omembe vredni zborovski koncerti, po časovni zaporednosti gledani, bi bili naslednji: stoletnici rojstva Davorina Jenka je bil