

GLASBA

NOVOSTI V OPERI. Obračun minule sezone ne izkazuje nič več kakor štiri novitete. Toda kar zadosti je to, in sicer zadosti iz več vidikov. Ansambel, ki mora imeti pripravljenih morda dvajset del v kvalitetnih izvedbah — take naj bi pač bile — si zastavlja s štirimi novimi predstavami v sezoni kar dovolj težko nalogo. Številu bi potemtakem ne mogli dosti ugovarjati. Tudi izbira je bila dovolj raznolična. Eno italijansko delo (Trubadur), eno rusko (Carodejka), eno češko (Romeo, Julija in temà) in eno francosko (Dutilleux, Berlioz — balet). Slovenskega seveda ni bilo, toda to je res stvar naših komponistov, razen če se kdo od redkih slovenskih opernih ustvarjalcev, ki so napisali vsaj za nas uspela dela, ne čuti prikrajšanega. Ne da bi me bil kdorkoli pozval za zgovornika že prej izvedenih slovenskih opernih del, se sprašujem iz čisto osebnega interesa, iz osebne radovednosti, ki mora biti v umetnosti vselej živa, če hoče človek ostati »pri stvari«: kakšne so neki te že davno minule slovenske opere? Kakšno je Bravničarjevo Pohujšanje, Osterčeve tri enodejanke Iz komične opere ali morda še kakšno starejše delo, pa Švarove bolj zgodnje opere? — Zadnjič sem govoril z nekim Čehom. Pripovedoval mi je (ni glasbenik, samo velik ljubitelj glasbe), kako odlična je bila predstava Šarke v praškem Narodnem gledališču. Rekel sem: »Saj to ni tako pomembna opera!« Prodirljivo me je pogledal — o glasbi namreč precej ve, saj dela na literarnem področju na visoki strokovni ravni — in dejal: »Pa še kako je pomembna!« In je res. Ne gre vselej za tisto prizadevanje — med nami tako pogostno, ki teži le v najvišje vrhove, da potem komaj najnižje dosegamo, temveč za oblikovanje naše nacionalne kulture. Za to pa je važno vsako delo, ki je v redu in umetniško (po metiēju) neoporečno napisano. Tako bi se torej morda le našlo kaj tudi za naš tekoči spored, ki bi ga tako obogatili. Ali pa se nam morda ne izplača žrtvovati dela, truda in denarja za take predstave? Takoj bomo videli, da žrtvujemo precej tudi za še kako dvomljiva dela, ker jih pač jemljemo v repertoar, pa nam šele izvedba pokaže, da nismo pogodili najbolje. Tudi v letošnjem sporedu je tako in res sem zadnji, ki bi si upal vodstvu Opere to očitati, tako občutljiva, negotova in sporna stvar je program. Toda pogledjmo!

Trubadur — ni kaj oporekati. O vsebini tega čudnega dela sem že imel lani priliko napisati, kako je zmešana. Toda glasba! Za zdaj bo še vedno očarala poslušalce, posebno tiste, ki jo slišijo prvič, tiste iz bolj preprostih krogov, ki jim bolj godijo te neproblematične, prikupne melodije, ta preprosta in v človeških čustvih elementarna dramatika junakov in njihovih usod. Kaj zato, če se ne moremo več ukvarjati z analizo njihovih značajev, s predanostjo in ljubeznijo Leonore, z Manrikovo trubadursko milino in njegovim sovraštvom do tekmeča, pa s tragično osebo ciganke Azucene in z brezobzirno strastjo grofa Lune. Koliko odličnih realizacij so dobili ti liki od nastanka Trubadurja naprej! V glasovih, v igri, v čudovitih ubranostih kakšne italijanske predstave, ki ji tudi pri nas še vedno moremo slediti v gramofonskih izvedbah, četudi imamo tedaj sceno samo v duhu pred očmi. Toda v Operi je to za našega človeka *naša* predstava, *naši* pevci pojo, s slovenskimi silami smo jo ustvarili in dokler ne bodo ljudje še veliko bolj pokvarjeni od bedastih popevk, bodo hodili gledat in poslušat taka dela. Saj navsezadnje jih bodo taka tudi počasi navajala na kaj zahtevnejšega.

Trubadur bi bil torej kar na mestu. Druga opera — noviteta, Romeo, Julija in temà, ta je bila bolj tvegana. Je novo delo, neenotnega sloga, toda ne verjamem, da bi občutljiv človek ne bil na kraju prepričan o grozoti drame, ki se odvija pred nami. S tem pa je skoraj namen tega dela dosežen in v naši realizaciji odlično podan. Z zadoščenjem sem odhajal od predstave, zavedajoč se, kako pomemben večer sem doživel. Glasba, če jo človek ne poslušá s predsodki, torej iz nekih apriorističnih slogovnih vidikov, je naravno prepričevalna, njene poteze so dovolj nove, a nikakor izumetničene, njena govorica izredno v skladu z grozljivo zgodbo. Res je, glasbenika motijo predvsem nesorazmerja v slogovnih odnosih nekaterih delov. Včasih hoče biti glasba sladkobna, a le tu in tam. Vemo, kako je s tem. Ravno pri Razkolvniku smo lani naleteli na podobne poteze. Nobena ostrina zvoka nas pri teh novih delih takó ne odbija kakor umik — ali padec — v konvencionalno zvočnost. Tako tudi pri Romeu. Toda Fischer, skladatelj, je ob vsem tem izvrsten muzik, občutljiv, prizadet, iznajdljiv in naša scena in režija sta šli izvrstno z njegovo glasbo.

Ljudje so v naših krogih govorili, da ni takega obiska, kakor bi ga predstava po vsem trudu morala imeti. No, tu je že sporno, ali je bila torej izbira na mestu. In vendar ne morem reči, da bi to nenavadno in po svoje izredno delo ne bilo učinkovito. Mislim, da bi smelo zares ostati v sporedih, ne samo kot memento minulih grozot, temveč kot umetnina, ki jih vredno posreduje občutljivemu človeku in ki prav presoja ter vzbuja občutek, kako velike so vrednote značaja in srca prek vseh časov, a najbolj ravno v bridkih urah.

Sledila je Čarodejka, »paša za oči«, kakor radi rečemo, a res nekoliko manj paša za uho. In seveda za sprejemanje zgodbe, ki je brez pravega razvoja, brez temeljnih dramskih komponent, ki bi jo upravičevale. Naša izvedba se je skušala z nekaterimi okrajšavami in z režijskimi potezami izogniti najbolj vidnim slabostim tega dela, a kaj je mogoče storiti, ko je dejanje tako postavljeno, da ga ni in ni mogoče popraviti. Segli smo torej po zunanosti: deloma po odličnih kostumih, živopisanih podobah iz ruskega ljudskega življenja, po plesih, pa, žal, po precej naturalistični igri, za katero res ne vem, ali je potrebna in ali se zato, če jo uporabljamo, smemo imenovati bolj svobodni, bolj naravni, bolj resnicoljubni. Skoraj se mi zdi, da gremo mimo pojmovanja umetnosti, ki naj bi sicer ne bila samo plemenitenje življenja okrog nas, pač pa naj bi le usmerjala iz tega življenja in po izkustvih vodila v pravilnejše pojmovanje sveta, prav tako kot je z nauki dejanja in ob vsem doživetju drame, tragedij, pa tudi komedij, znala pokazati vsa zares velika umetnost od grške drame do Sartra. Zdi se mi, da je samo to merilo za oceno globlje kvalitete odrskega dela. In Čajkovskega Čarodejka takega vrednotenja, žal, ne vzdrži — ostaja na ravnih priložnostnih dogodkov, med seboj komajda povezanih. Ne bom dejal: škoda je truda zanjo. Z zanimanjem sem jo gledal in poslušal. Toda odhajal sem — kakor večina drugih — nezadovoljen, z le polovičnim zadoščenjem in še to se je nanašalo na občudovanje nekaterih dobrih realizacij, kot so jih dali Bukovčeva, Gerlovičeva, Smerkolj in Koritnik.

In sedaj smo že pri četrti noviteti, pri baletnih uprizoritvah Volka — skladatelj Dutilleux — in Berliozove Fantastične simfonije.

Ko bi govoril o doseženi kvaliteti posameznih sektorjev, solistov, zborá, dirigentov, režiserjev, baleta, bi bil med prvimi balet. Ne morda po objektivni

višini izvedb, temveč po izrednem razvoju, rasti in razliki med prejšnjimi leti in sedanjim znanjem. Tudi to sem že imel priliko tu povedati. Seveda se povsod pri današnji intenzivni težnji po popolnosti pojavljajo razumljive pomanjkljivosti v izvedbah. Naše izročilo je v takih umetnostih le še premajhno, da bi moglo vplivati in zagotavljati tisto stopnjo, ki bi se brez težav merila z izvedbami drugod. Vendar je balet večinoma zelo dobro sprejemljiv, gibčen v idejah, dostikrat nešablonski, samo skladnosti, ki je uspeh dolgoletnega dela in vztrajnega truda, te resda še manjka oziroma ni zanesljiva. Prvi balet od teh dveh, Dutilleuxov Volk, je snov, ki vzbuja zamišljenost in izziva človeka, da se postavi na precej določno stališče med zlim v človeku in med dobrim v živali. Bil je podan prepričevalno, koreografsko prenikavo, s čimer hočem reči, da koreografska ideja ni samo prostorsko in gibno smiselna, temveč sega globlje in skuša s svojo občo naravo zajeti problematiko dela, namreč tako, da koreografske odstavke in izbiro likov dobro prireja tej težki in nevsakdanji snovi. Človeka — gledalca potem taka zamisel vznemirja, ga sili, kakor glasba, k razmišljanju in ne more se ubraniti vtisa, da stoji za temi liki, za posameznimi deli in za celotno zamisljivo močna filozofska poanta, ki je gibálo vse umetnine, ustvarjene in poustvarjene.

Kako je to drugače pri Berliozovi simfoniji, se jasno vidi ob primerjavi obeh izvedb, obeh zamisli. Simfonija naj bi bila nekakšna upodobljena muzika, kakor si pač bolj ali manj preprost poslušalec zamišlja vsebino. Realizacija v baletu je res fantastična, skoraj preveč. Pred nami so nekatere scene, ki so poceni, druge so spet odlične in pretresljive. Zmerom dokaz, da ne bo mogoče glasbe nikoli konkretno tolmačiti. Kvečjemu lahko — in to z dokajšnjim uspehom — ponazorimo čisto zunanje — čustvene vplive nekaterih zvokov in jih prenesemo v adekvatno podobo. Vendar bo ta seveda vselej zelo svojevoljna, zakaj vsakdo si katerikoli zvok ali zvočno skupino po svoje razlaga, tolmači, čisto individualno nanjo reagira. Vendar so bili nekateri trenutki prav dobro zadeti in so naredili močan vtis — na primer bežne sence prek odra, grozljiva smrt in še nekatere.

Toda nič ne pomaga: glasba živi svoje življenje. Verjamem, da je glasba transformirano življenje dneva in noči in seveda se bodo našle kdaj pa kdaj tudi stične točke med resničnostjo in glasbenim svetom. Večinoma pa ne. Kadarkoli jih bo balet tolmačil objektivno, torej z gibi samimi, ki jim bo impulz glasbena dikcija s svojimi elementi, z ritmom, harmonijskimi odnosi (za skupinsko razvrstitev, različna ponavljanja intn.) in s svojo obliko (koreografski odstavki), takrat bo vselej umetni ples sprejemljiv tudi ob absolutni glasbi. Ta pa ne izraža drugega kakor prvobitne vzgibe in podnete človekovega čutenja, dosti manj pa konkretno čustvovanje, ki bi se dalo opisati.

Na kraju bi se pomudil še ob splošni oceni našega opernega ansambla, namreč tistega, ki nastopa na sceni ali v orkestru, ki ga vidimo ob izvedbah ali ki opravlja delo glasbenega ali igralskega usmerjevalca.

V naših krajih živimo tesno drug ob drugem, drug drugega imamo pred očmi, prav tako potrebe, napake in lastnosti. Ta bližina dostikrat ne dá, da bi pravično presojali kvalitete, zato se motimo v slabo ali v dobro. Na splošno bi prej dejal, da se ocenjujemo prenizko, kakor narobe. Stik z drugo

kulturo, z drugim življenjem v isti stroki je velikokrat pokazal, kakšne visoke kakovosti je naše delo, ko ga mi sami nismo znali prav upoštevati.

Vendar ne bi rekel, da nismo naše Opere prav cenili. Njena gostovanja v operni deželi kat ex ohen, v Italiji, so potrdila, kako je njen ansambel kvaliteten. Kaj ga torej ovira, da navsezadnje le ne more tekmovati s prvovrstnimi operami mednarodne ravni? Bolj kot kaj drugega je treba za dobro opero: odličnih pevcev, dirigentske osebnosti, sijajno uvežbanih zbornskih, baletnih ansamblov in orkestra, pa scenskega oblikovalca. In seveda dovolj denarja za opremo in tehnično stran odra.

Začel sem s pevci: ti so vsem ves čas na očeh. Zaradi njihovih lepih glasov, zaradi arij, igre in dramatičnih zapetljajev hodijo ljudje največ v opero. Šele pozneje ali tako rekoč ob tem uživajo tudi druge strani, ki so jih v velikih operah vajeni kar najbolje podanih. So torej naši pevci tiste vrste, kvalitete, glasu in znanja, da bi mogli po tej strani imeti pri nas opero visoke ravni, o kateri govorimo in ki k njej težimo? Glasovi sami po sebi so kvalitetni. Večidel je to sijajen »material«, kot pravimo, ki je zmožen izrednega oblikovanja. Toda nam manjka zanesljive, trdne pevske šole, ki bi tehnično in muzikalno plat povezovala in izoblikovala pevca tako, da bi mu odpirala tehnično stran petja, a ga obenem učila tehniko kar najbolj smotrno uporabljati za muzikalne finese fraziranja, dikičje, artikulacije. Če pravim, da nam manjka, ne rečem s tem, da je sploh nimamo. Imamo jo. V skladu je pač z vsem življenjem med nami. Tesne razmere na vseh področjih so aдекватne, v ravnotežju tudi z našimi pevske šolami. Nikakor ne smemo kriviti samo té za to, kar nam manjka.

Korepetitorji in dirigenti bi mogli precej uspešno popravljati in oblikovati, kar, recimo, po muzikalni strani pevska šola ni dala. Ker sem bil svojčas sam korepetitor v operi, vem, kako so danes ti sodelavci sposobni. Večidel izvrstni pianisti, muzikalni ljudje s prakso, znanjem in okusom. Njihovo delo pa zahteva ročnost in hitrost, ki nista vselej prijateljici temeljitega dela in zorenja.

Dirigentov končni učinek na predstavo, na oblikovanje glasbenega znanja in umetniške stopnje sodelujočih je odvisen skoraj izključno od njegove osebnosti. Tudi če upoštevamo spremljajoče vplive pri tako kompliciranem delu, se tak končni učinek vselej sklada z znanjem in seveda z notranjo sugestivno močjo osrednje vodilne osebnosti. Če že presojamo in ugibamo, kje so tista oprijemališča, ki bi nam omogočila jasno spoznavo vseh komponent, ki sestavljajo izvedbo opernega dela, moramo pač v prvi vrsti računati s tem, da za odločilno oblikovanje predstave nosi dirigent odgovornost, čeprav je v naši operi skrit v temi in se komaj kdaj pokaže, razen pri premierah kot nekakšno peto kolo pri izvedbi.

Kakor dirigent, tako je po dejavnosti podoben sodelavec opernih predstav režiser. Ta daje igri in sceni glavne poteze. Tolmači dejanje in posamezne like, razlaga smisel in potek dejanja, ga postavlja v pravo vsebinsko luč. — deloma z dirigentom — daje odločilno »barvo« izvedbi.

Če sedaj pogledamo, kakšne sodelavce imamo v teh treh zvrsteh med nami, ni težko ugotoviti, da pogrešamo velikih osebnosti. Ker pa vemo, da se take osebnosti rode le redko in da so tudi drugod ljudje s prenikavo močjo redki, nam bo kmalu jasno, da se moremo zanesti pri vsem, kar imamo, le na znanje in prakso, na izkušnje in prirojen ali pridobljen okus. Vsaka predstava je tudi zrcalo teh lastnosti.

Zbor, pevski in baletni, je boljši kot kdaj prej. Splošna raven znanja in izvedbe sta odvisni od odgovornih vodij. Visoko stopnjo teh ansamblov pa vedno daje le velika spremljajoča razgledanost, inteligenca in to, čemur pravimo osebna duhovna človekova kultura. V takem velikem kolektivu, kjer si dejavnosti podajajo roke in se prepletajo, to deloma nadomešča tudi praksa in izročilo. Isto velja za orkester. Končni učinek bo pa le odvisen od tega, koliko bodo posamezniki zmogli in znali.

In sedaj smo pri tisti točki, ki je jedro vprašanja. V vseh zvrsteh sodelavcev naj bi se znanje večalo s stalno nego občutljivih vrst glasbene umetnosti. Pevci naj bi več delovali koncertno oziroma naj bi študirali na tisti ravni kakor koncert, s tako natančnim fraziranjem, izražanjem in oblikovanjem vloge. Zbor, kakor da bi pel v komornih delih za izvedbo posebnih nalog. Orkester, kakor da bi sedel na koncertnem odru in imel delikatno nalogo malih ansamblov, kjer je vsakdo do kraja izpostavljen. Nam manjka torej po muzikalni strani izrazno bogatejše in po kakovosti finejše izvedbe vseh vrst. Že sama po sebi bi taka razlika v interpretaciji in znanju dala višjo raven.

Po igralski plati smo doživeli zanimivo primerjavo v *La Bohème* z italijanskimi pevci, ki so nam prinesli na oder tako veliko spremembo. Naša interpretacija — govorim seveda v idealnem smislu — je lepša, veliko bolj občutljiva. Toda nikoli nismo na odru tako sproščeni. Smo veliko bolj sentimentalni, izgubljam se tu pa tam v čustvenih tančinah, velike linije so nam malo tuje ali pa postanemo ob tem malce grobi. Seveda bo vsaka naša prireditev nosila pečat naših lastnosti. Smo svojevrsten narodič in prav je tako. Gre pa zato, da bi našli pot do višje kvalitete, ne da bi izgubili ob tem svoje značilne poteze. Smemo jih popraviti in izboljšati, a ne izbrisati. Trdno sem prepričan in vem, da govori vsa praksa glasbenika za to, da bi ob tem, če gojimo interpretacijo v smeri čim večjega poglobljanja v tančine vseh vrst, ne da bi izgubili izpred oči velikih povezovalnih lokov interpretativnega toka, da bi ob tem bistveno izboljšali kakovost naših opernih predstav, pa tudi drugod v glasbeni poustvarjalni umetnosti .

Marijan Lipovšek