

Poštnina plačana v gotovini.

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI



## OPERA 1949 – 1950

**Jakov Gotovac:  
Ero z onega sveta**

**5**

### **Vsebina :**

Skladatelj Jakov Gotovac in njegov  
»Ero z onega sveta«

Osnove, ki tvorijo dragocenost  
operno-pevskega izvajanja  
(Ciril Debevec)

Vsebina opere

Nova uprizoritev dne 7. maja 1950.

Jakov Gotovac:

## ERO Z ONEGA SVETA

Komična opera v treh dejanjih, po narodni pripovedki napisal M. Begović,  
prevedla R. L. Petelinova

Dirigent: M. Polič

Režiser: C. Debevec

Scenograf: inž. arh. E. Franz

Marko, bogat kmet .....	F. Lupša
Doma, njegova žena v drugem zakonu .....	E. Karlovčeva M. Kogejeva
Gjula, Markova hči iz prvega zakona .....	V. Bukovčeva V. Heybalova k. g.
Míca (Ero) .....	R. Frančl J. Gostič k. g.
Sima, mlinar .....	V. Janko F. Langus
Pastirček .....	P. Rupnikova
Hlapec .....	A. Gašperšič

Mladenke, žene, fantje, pastirji, prodajalke sadja, trgovci, ljudstvo

Dejanje se godi v majhnem kraju v ravnini pod Dinarskim pogorjem  
v zgodnji jeseni

Koreograf: P. in P. Mlakar

Zborovodja: J. Hanc

Kostume po načrtih M. Jarčeve izdelale gledališke delavnice pod vodstvom  
C. Galetove in J. Novaka

Inspicent: Z. Pianecki, odrski mojster: J. Kastelic, razsvetljava:  
S. Šinkovec, lasulje: J. Mirtič in R. Kodrova

Cena Gledališkega lista din 10

---

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega Narodnega gledališča  
v Ljubljani. Predstavniki: Juš Kozak. Urednik: Smiljan Samec.  
Tiskarna Slov. Poročevalca. — Vsi v Ljubljani

# GLEDALIŠKI LIST

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1949-50

OPERA

Štev. 5

## SKLADATELJ JAKOV GOTOVAC IN NJEGOV »ERO Z ONEGA SVETA«

Čeprav je hrvatska izvorna operna tvorba starejša od slovenske, saj je že prekoračila stoletnico svojega rojstva (prva izvorna hrvatska opera Vatroslava Lisinskega »Ljubav i zloba« je bila v Zagrebu uprizorjena že v l. 1846!) in dasi nahajamo v vrsti hrvatskih opernih skladateljev številna znana imena, kakor n. pr. Ivan Zajc (avtor opere »Nikola Šubic Zrinjski« in še dvajsetih drugih oper), Franjo Vilhar (po rodu Slovenec), Vladoje Bersa, Blagoje Bersa, Srečko Albini, Antun Dobronić, Josip Hatze, Lujo Šafranek-Kavić, Fran Lhotka, Božidar Širola, Krsto Odak, Krešimir Baranović, Boris Pandopulo itd., si je med vsemi hrvatskimi opernimi skladatelji utrl pot in sloves v Evropo šele v zadnjem desetletju v večji meri edino **Jakov Gotovac** s svojo opero »Ero z onega sveta«. Ta pristno ljudska, komična hrvatska opera je namreč prevedena že v osem jezikov in je bila izvajana na več kot tridesetih evropskih odrih, na katerih je dosegla nad 500 predstav, od tega nad 100 v Zagrebu in 60 v Ljubljani. Že samo po teh podatkih smemo sklepati, da je Gotovčev »Ero z onega sveta« ne le najuspešnejše hrvatsko odrsko delo, temveč tudi v vsej južno-slovanski operni literaturi.

Skrivnost uspeha Gotovčeve opere je iskati predvsem v dveh njenih pozitivnih lastnostih, ki sta »Ero« priljubili in približali najširšim množicam opernih poslušalcev. V prvi vrsti ima »Ero« za svojo osnovo vedro in veselo, na šegavi hercegovski narodni pripovedki temelječe in odrsko zelo spretno razpredeno dejanje, kakor ga ima le malokatera komična opera v svetovni literaturi. Že po tej značilnosti odličnega libreta gre »Eru« prednost pred malone vsemi jugoslovanskimi operami, ki prenekaterikrat bolehajo prav za slabostjo v libretistični zasnovi. Razen tega pa je znal Gotovac kot skladatelj z mojstrsko roko črpati glasbo iz pristnih narodnih prvin, iz hrvatskih, zlasti iz dalmatinskih in hercegovskih narodnih moti-

vov, ki jih je skozi prizmo svoje umetniške osebnosti deloma dopolnil in obdelal v svojsko operno obliko, deloma pa tudi ohranil skoraj nepotvorjene in s tem ustvaril v širokem smislu učinkovito in privlačno, resnično narodno opero. Gotovac je že s prejšnjimi svojimi glasbenimi deli dokazal, da zna tenko prisluhnuti narodni melodiji, doumeti nje bistvo in značilnost in jo živo poustvariti. Prav tako je že v prejšnjih delih pokazal, da ima velik smisel za dojetanje in nazorno ilustriranje zdravega ljudskega humorja (n. pr. pesem »Jadovanka za teletom« in lik vaškega muzikanta Gojena v operi »Morana«). Tako je z »Erom« nastala umetnina, ki je izraz pristne hrvatske, vedre ljudske duševnosti in življenja. Uporabljene narodne in v narodnem duhu ustvarjene melodije so večinoma preproste. Značilna je često se ponavljajoča motivika in živahni, dasi enakomerni ritem. Čeprav so melodije v svojem pristnem izrazu mikavne, učinkujejo vendar zaradi svojega širokega prepletanja in ponavljanja včasih skoraj monotono; a prav zato tem verneje izražajo hrvatski narodni glasbeni značaj. Bogata so tudi Gotovčeva harmonična izrazna sredstva. Razen narodne melodijske in ritmijske, katerima se je skladatelj hotoma skušal čimbolj približati je za Gotovca tudi značilno, da se je zelo poglobil v linijo ljudske govornice in ji podobno kot Janaček v svojih operah znal najti mestoma skoraj enakovredno glasbeno deklamacijo. Iz Gotovčeve glasbe je vsekakor čutiti naturalistično usmerjenost, ki pa jo je nedvomno dvignila na višjo raven močna skladateljeva osebnost pa tudi bogastvo uporabljenega, nepotvorjenega narodnega glasbenega blaga.

Na odru ljubljanske Opere smo Gotovca kot skladatelja prvič spoznali že leta 1933, ko je bila uprizorjena njegova ljudska opera »Morana«. Svoj glasbeno-dramatski prvenec »Dubravka« je Gotovac uglasil na tekst starega dubrovniškega pisca G. F. Gundulića. Za opero »Morana« mu je napisal besedilo bosanski dramatik Ahmed Muradbegović. Libreto za »Era z onega sveta« pa mu je napisal znani hrvatski dramatik Milan Begović. Begović je svojo nalogo kot libretist izpolnil res odlično in je napisal Gotovecu odsko učinkovit, razgiban in predvsem humorja poln libreto, ki mu je bilo mogoče dati bogato glasbeno obliko. Ker je Gotovac že v svojih ranih delih pokazal mnogo smisla za glasbeno oblikovanje komičnih vsebinskih elementov, se je že sam dolgo prej ukvarjal z mislijo, da bi zložil komično opero in v nji izoblikoval lik ljudskega šaljevca, nekakšnega hrvatskega Eulenspiegla, Figara ali Nasredina. Pri prebiranju narodnih pripovedk je obstal ob zgodbi o legendarnem hrvatskem Pavlihi, ljudskem šaljevcu Eru.

**Baritonist Samo Smerkolj  
v naslovni vlogi  
Mozartovega »Don Juana«**

Foto: S. Zalokar



Ero ali Hero je okrajšava za Hercegovca, t.j. za prebivalca Hercegovine. Med ljudstvom kroži, da so Hercegovci zelo bistroumni in premeteni ljudje, ki se znajdejo v vsaki priliki in nepriliki in se znajo izmotati iz vsake zagate. Prav posebno pa še znajo ljudi voditi za nos. Ljudstvo je iz takega premetenca Era v svojih pripovedkah izoblikovalo lik narodnega junaka, ki je v času borb zoper turške tlačitelje s svojo pretkanostjo marsikdaj dosegel tisto, česar proti nadmočnemu orožju ni bilo mogoče doseči s silo.

O pretkanem in navihanem Eru je ohranjenih med ljudstvom mnogo različnih pripovedk. Med najzanimivejšimi in najduhovitejšimi je vsekakor prav zgodba o Eru »z onega sveta«, ki ji podobne inačice nahajamo tudi v folklornem blagu ostalih evropskih, zlasti slovanskih narodov. Avtorja opere, libretist Milan Begović in komponist Jakov Gotovac, sta na osnovi te duhovite narodne pripovedke o šaljivcu, ki o sebi trdi, da se je povrnil z onega sveta, in s tem opehari ter izkoristi lahkoverniže, ustvarila glasbeno komedijo z osrednjim likom kmetiškega fanta Miće. Zaljubljeni Mića bi si rad osvojil ljubljeno dekle, in se izda za potepuškega Era, da bi na ta način preizkusil njeno ljubezen. S svojo izvirno in iznajdljivo prebrisanostjo premaga Mića-Ero vse zapreke, ki se mu v dejanju postavijo po robu, in si kot poštenjak izbojuje zmago. Lepa Gjula mu da roko v zakon, v katerega končno privolita tudi prej osorni



Prizer iz »Don Juana«:  
Don Juan (S. Smerkolj) na  
pokopališču pred komturjevim  
kipom (F. Lupša)

Foto: S. Zalokar

Gjulin oče Marko in mačeha Doma. Zbrano ljudstvo občuduje Mičo zaradi njegove neugnane iznajdljivosti ter odločnosti in ga v zaključnem ljudskem slavju ob pestrem in razigranem narodnem plesu kolu slavi kot vzor ljudskega junaka. Dejanje opere je preneseno v dinarske kraje, kjer je lik Era najbolj znan in kjer je hranjenega največ folklornega bogastva.

\*

Skladatelj Jakov Gotovac je po rodu Dalmatinec in se je rodil v Splitu dne 11. oktobra 1895. Šolo je obiskoval v svojem rodnem mestu, kjer je maturiral na klasični gimnaziji. Kasneje se je vpisal na pravno fakulteto zagrebškega vseučilišča. Prvi glasbeni pouk je dobil že v domačem mestu kot gimnazijec pri znanih splitskih glasbenikih Hatzeju, Hrazdiri in Dobroniću, v Zagrebu pa je nadaljeval svoje glasbene študije pri Ružiću. Po prvih skladateljskih uspehih je opustil pravni študij in se posvetil izključno glasbi. Končno je odšel tudi na Dunaj, kjer se je izpopolnil na tamkajšnjem konservatoriju pri znanem avstrijskem pedagogu, kritiku in komponistu, profesorju Josefu Marxu.

Po svojem povratku v Zagreb je leta 1923. prevzel mesto dirigenta pri zagrebški Operi, poleg tega pa je postal še umetniški vodja nekdanj znanega akademskega pevskega društva »Mladost«, s



Prizor iz »Don Juana« (scena: inž. arh. E. Franz, režija: H. Leskovšek, dirigent: B. Leskovic) Foto: S. Zalokar

čigar zborom je absolviral mnogo koncertov doma in na tujem. Kot skladatelj se je Gotovac kmalu vidno uveljavil, in so njegove skladbe dosegle široko popularnost na domačem slovanskem jugu, pridobile pa so si tudi priznanje evropske kritike.

Med odrskimi deli je Gotovac napisal glasbo za Gundulićevo pastirsko igro »Dubravka«, ki so jo v tej obliki prvič uprizorili v zagrebškem gledališču leta 1928. Njegova prva opera je bila »Morana«, ki je kot ljudska opera doživela svojo krstno predstavo leta 1930. v Brnu, pozneje pa so jo uprizorili tudi v Zagrebu, Ljubljani in v Splitu. Gotovčev največji odrski uspeh pa vsekakor predstavlja kemična opera v treh dejanjih »Ero z onega sveta«, ki je doživela svoj krst v Zagrebu 1. novembra 1935, nato pa so jo leto kasneje uprizorili v Brnu, Beogradu, Ljubljani in drugod po Evropi. Tretjo Gotovčevo opero »Kamenik« je uprizorila zagrebška Opera v letu 1947.

Poleg naštetih odrskih del je zložil Gotovac še mnogo orkestrskih in zborovskih skladb, ki so jih z avtorjevo njihovo učinkovitostjo mnogokrat izvajali. Izmed orkestrskih del je najširši uspeh dosegel s svojim »Simfoničnim kolom«. Tudi Gotovčev godalni kvartet »Poziv, pjesma i igra« so mnogokrat izvajali v inozemstvu. Znanе skladbe so še simfonična meditacija »Orači«, glasbeni portret »Guslar-pjesnik naroda moga«, simfonični ples »Dinarka«, satirična balada »Rizvan-aga« in »Pesem in ples z Balkana«.

Zelo priljubljene so nekatere njegove skladbe za zbor in pesmi za glas in klavir ali pesmi s spremljevanjem orkestra. Gotovčeva čudovita »Jadovanka za teletom« je prevedena v sedem jezikov. Znane skladbe so še: »Dva scherza«, »Primorska suita«, »Narodne pesmi iz Dalmacije«, »Trije mladeniški zbori«, »Koleda« (ljudski obred v petih delih s spremljevanjem komornega orkestra), »Pesmi obnove« in ciklusi pesmi: »Pesmi hrepenenja«, »Anakreontske pesmi« in med najnovejšimi ciklus pesmi »Intima« na tekst Vladimirja Nazorja.

Ciril Debevec:

## OSNOVE, KI TVORIJO DRAGOCENOST OPERNO-PEVSKEGA IZVAJANJA

(Predavanje opernemu ansamblu)

Pričujoče predavanje je samó odlomek, odnosno poglavje iz vrste daljših ali krajših razprav in razpravic, ki tvorijo vsebinsko in oblikovno, organsko povezano celoto in ki obravnavajo vse — razen morda zadnje — sama vprašanja, ki so za operno delovanje temeljno važna, in ki se mi zdijo ob vsakem času izredno živa in pereča. Ta poglavja obravnavajo po vrsti vprašanje »Operno-pevske specifičnosti in kvalitete«, razpravljajo o »Glavnih napakah opernega petja in igranja«, o »Kompleksu operne produkcije in reprodukcije«, o »Problematiki sodobne operne tvornosti, operne igre, operne režije in operne scenografije«, o »Opernem dirigiranju«, o »Opernem jeziku in izgovoru« ter na koncu o »Gledališki operni etiki in disciplini« (ali splošno »gledališki«).

Obravnavanje predmeta, obseženega v našem naslovu, ima namen, predstaviti v sicer preprosti obliki, a vendar s kritičnimi prijemi **določeno podobo operno-pevskega izvajalca**, ki ga moremo po trdnih, znanstvenih in umetnostno-kritičnih merilih imeti za **dragocenega**. Če si pomagamo, zaradi lažjega razumevanja, s primerjavo iz drugih umetnostnih panog, recimo iz književnosti (poezije, dramatike, epike), iz kiparstva, slikarstva ali glasbe, in nam v teh področjih pomenijo imena Goethe, Shakespeare, Tolstoj, Michelangelo, Tizian, Raffael, Beethoven, Bach in drugi predstavniki nekih **vrhunskih vzorcev, vrhunskih storitev** v širokem in pestrem območju svetovnega umetnostnega udejstvovanja, ob katerih se zamislimo, tehtamo, cenimo in merimo druge umetniške tvorbe občeloveške dejavnosti, potem ne bo zgrešena bližnja misel, da bi morala do neke mere tudi v gledališkem, sicer bežnem in na **izvajalca** vezanem tvornem delovanju veljati podobna možnost





L. Korošec kot Leporello in S. Smerkolj kot don Juan ob napitnici  
v Mozartovi operi

Foto: S. Zalokar

ali morda celo pravilo. Seveda je v našem gledališkem (režijskem, igralskem, operno-pevskem) področju tako ravnanje v smislu primerjanja močno otežkočeno, preprosto zaradi tega (kar smo že omenili), ker je **dejanje** neposredno zvezano z izvajalcem dejanja, ker je umetnik obenem že tudi sam umetnina, ker je storitelj obenem tudi storitev, ki z njo živi in z njo tudi umre. Možnost opazovanja in s tem v zvezi primerjanja in merjenja, se omeji na ta način hočeš nočeš na neposredni stik z živim izvajalcem (ergo-izvajanjem), ki pa je, kakor vemo, **bežno** in sorazmerno **kratko-trajno**, v zadnjih desetletjih šele razširjeno na posnetke v filmu ali na ploščah ali pa v tonfilmu (kar pa še zdaleč ni isto kot živo dejanje), in razen tega le še na slike in kritične opise, ki pa so v najboljših primerih končno vendarle samo »opisi«, v srednjih primerih komaj zadostni, v večini primerov pa itak popolnoma dvomljivi in vse prej kakor stvarno in kritično zanesljivi.

Kljub izredno težavnemu položaju, v katerem se pri našem prizadevanju, namreč: narisati in predočiti nekakšen **idealni** ali, če hočete: »teoretični lik« **vrhunskega dragocenega opernega izvajalca**, nahajamo, in katerega se tudi v polni meri zavedamo, je vendar vestnemu in vztrajnemu raziskovalcu tudi spričo teh nezadovoljujočih okoliščin dano vendarle toliko raznovrstnih pripomočkov, s katerimi je v smiselni ureditvi mogoče sestaviti, sicer res da ne stoddstotno natančno, a vendarle sorazmerno dokaj jasno, zaželeno

podobo, ob kateri bi se splošno operno-pevsko izvajanje merilo, úrilo in ocenjevalo. In to podobo tvegajo naslednja razmišljanja in zasledovanja.

Pri tem nelahkem delu se opiramo predvsem na sledeče vire odnosno podatke, ki niso le edino dosegljivi, temveč po našem mnenju tudi edino s pridom uporabni, in sicer so to: 1. zapiski, izjave in izpovedi znamenitih svetovnih pevcev, umetnikov in pedagogov, 2. teoretična dela znamenitih strokovnih pisateljev, 3. znanstvene navedbe iz zgodovine glasbe in pevsstva, 4. ustna sporočila sodobnikov, 5. filmi in plošče, 6. radio-prenosi, 7. osebna opazovanja in poslušanja.

Na podlagi navedenega gradiva poskušajmo torej oživitvoriti podobo, kakor jo potrebujemo za svoje v naslovu omenjene namene.

Poudariti se mi zdi nujno, da se mora vsakdo, ki se resno, vestno in stvarno ukvarja s predmetnim problemom, mirno in jasno zavedati, da je kritična in diagnostična znanost v operno-izvajalni stroki v podrobnostih in v celoti sicer že močno napredovala, takó da lahko v večini primerov po sporočenih ali preizkušenih izsledkih in ocenah računamo z zanesljivimi in objektivno dokazljivimi dejstvi, da pa je še kljub vsej strogi, rekel bi, znanstveno-eksaktni aparaturi vendarle še precej polja, ki ga moramo (in to zaradi živosti, razvoja in neprestanega valovanja v poštevh prihajajočih činiteljev) in ga bomo morali verjetno tudi v bodoče prepuščati še merilom in ocenam, ki štejejo v področje okusa, ki pa je, kakor znano, odvisen od osebe, okolja, časa, prostora, družbenega sloja, naroda itd., pa tudi od stopnje izobrazbe, vzgoje, tradicije, civilizacije ali kulture, skratka od cele vrste raznih činiteljev, ki odločilno vplivajo na oblikovanje okusa in na razsodnost v estetskih ali umetnostnih vprašanjih. Zato se bomo spričo takega stanja stvari in spričo te zavesti o njem še bolj potrudili in si prizadevali, omejiti se kolikor mogoče na načela, ki izvirajo prvenstveno iz prvega, to je: iz objektivno preizkušene in kritično pregledanega obravnavanja in stališča.

### »Naslov«

Preden preidemo na podrobnejše pretresanje sámo, morda ne bo odveč, če zaradi čim bolj nedvoumne razumevanja razložim v začetku še posamezne besede same, ki jih vsebuje naslov.

Težišče poudarka leži, kakor bo iz kasnejših izvajanj razvidno, na besedi »**dragocenost**«, s čimer nameravam povedati, da nam pri sledečih ugotovitvah ne gre za kakršnokoli povoljno, **normalno**

vrednost obravnavanega izvajanja, to se pravi: ne, recimo, za kakršnokoli **splošno** ali **povprečno** vrednoto, ne za kakršnokoli **posamezno** izrednost ali drugačno nenavadnost ali blagorodnost, temveč natanko samo za to, kar označuje beseda: »**dragocenost**«. To pomeni torej, da gre za nekaj, kar ima v sorazmerju s pojavi, ki delujejo v istem območju, morda celo v istem prostoru in v istem času, **več** kot **normalno, navadno ceno**, kar ima ravno tisto, čemur pravimo tako značilno: **drago ceno**. Naše razpravljanje meri na to, da poda in osvetli posebne lastnosti, ki jih ima, če se poslužimo konkretnije primere, n. pr. zlato ali platina med ostalimi kovinami in ki ima zato nenavadno, sorazmerno visoko ceno kot tako zvana žlahtna, plemenita kovina. Ali na primer: ugotoviti specifične lastnosti diamanta, rubina, smaragda itd., in jih v sorazmerju do drugih, tudi vrednih kamnov ali celo do cestnega kamenja razločiti in označiti za dragoceni kamen ali **dragulj**. Naša pozornost je obrnjena torej prvenstveno na **nenavadnost**, na **izrednost**, na **redkost** in torej na posebno **visoko vrednost** ali **kakovost** operno-pevskega udejstvovanja.

Če rabim besedo »**osnova**«, potem nameravam s tem navajati predvsem tiste temeljne komponente celotnega pojava, ki se mi zdijo za visoko kvalifikacijo operno-pevskega izvajanja skoraj necigibno potrebne. Ne glede na naravno dejstvo, da so bile, da so in da bodo vse te sestavne činjenice v konkretnih primerih raznolike, to se pravi: po različnih jakostnih stopnjah razvite, si je v smislu dragocene rezultante vendarle nemogoče misliti, da bi ena od teh činjenic, o katerih bomo govorili, bila **popolnoma odsotna**. Nobenega dvoma ni, da učinkujejo poleg teh činjenic, ki jih imamo v mislih, še marsikatero druge, ki v tej ali oni meri večajo ali manjšajo vrednost opernega delovanja, vendar, kakor rečeno, velja naša pozornost samo tistim temeljnim lastnostim in potezam, ki jih moremo po našem mišljenju in po analitičnem pregledu smatrati za »**osnove**«.

Tudi izraz »**operno-pevsko izvajanje**« rabim preiščeno. S tem namreč želim izraziti čim bolj natančno, da ne mislim niti zgolj samega petja ali celo samega **glasovnega materiala** ali morda samo **opernega petja**, temveč mislim natanko **celotno delo operno-pevskega izvajanja**, kar mi pomeni: **izvajanje petja in igranja istočasno**, in sicer v estetsko in umetniško, zlasti pa **gledališko zakoniti, harmonični, organični celoti**.

\*

## Lastnosti in sposobnosti

Lastnosti, ki prihajajo za operno-pevsko izvajanje specifično v poštev, so dvojnega izvora, in sicer so 1. **prirojene** in 2. **pridobljene**. Natančneje: v 1. vrsto štejemo vse tiste lastnosti, ki jih je človek od kogarkoli že podedoval, ki jih je prinesel v svojem organizmu, bodisi anatomskem (kostnem, mišičnem, krvnem, živčnem), umskem, čustvenem itd., skratka: v svojem telesnem in duševnem bitju s seboj na svet in ki se prej ali slej pojavijo kot lastnosti, ki so, kakor pravi beseda: »**prirojene**«. Eno ali več takih lastnosti, ki so izrazito zaznavne, in ki kažejo v razmerju z normalno stopnjo v pozitivnem smislu **nadnormalno**, nenavadno razvitost, imenujemo potem **darovitost**, **nadarjenost** ali s tujo besedo **talent**.

Lastnosti druge vrste pa smo si **pridobili** tekom časa, tekom rasti in razvoja, s pomočjo vzgoje, izkušenj, izobrazbe, skratka: bolj ali manj smotrnega dela, ki nas privede do določene stopnje **vednosti** (v teoretičnem smislu) in do določene stopnje **znanja** (v praktičnem smislu), ki nas za neko določeno izvrševanje določenega posla usposablja in ki jih zato tudi lahko imenujemo **sposobnosti**.

Lastnosti prve vrste, ki so plod **prirojenosti**, in lastnosti druge vrste ali **sposobnosti**, ki so plod dela in so torej pridobljene, pa morajo v pravem razmerju skupno nastopati in smiselno sodelovati za doseg umetniško dragocenega, operno-pevskega dela.

**Prirojena darovitost ali talent** je kakor zaklad, je kakor ruda, ki leži surova v naravi, zakopana v zemlji, ali skrita med peskom, ali ležeča v vodi, ali je samorodna, čista, ali je kemično spojena ali fizikalno zmešana z drugimi rudninami ali pa je očita v kaki preprostejši in dostopnejši obliki. Vsekakor jo je treba **najti**, **odkriti** in **ugotoviti** njeno relativno koristnost ter uporabnost in po tem tudi njeno ceno, kar pa seveda na njeni absolutni, specifični značilnosti ničesar ne spremeni. Toda že tukaj, ob vsem začetku, vidimo, kako zadevamo ob faktorje, ki kljub temu, da ostane specifična značilnost rude venomer ista, nespremenjena, vendarle odločilno vplivajo pri uglaševanju in ocenjevanju njene vrednosti. Vse te silnice so v vseh teh neštevilnih pogojih danosti, — izkoriščanja, pretvarjanja in oddajanja v vsem človeškem sožitju, v vsem zamotanem družbenem sklopu in ustroju tako medsebojno odvisne in povezane, da je sila težavno odmeriti vsaki vrednoti posamezno njeno pravo, do konca nedvoumno mesto in ceno. Naravno in logično bi bilo, da bi se to, sicer na splošno težavno ocenjevalno delo vendar mnogo lažje vršilo posebno v primerih, kjer gre za omenjeno nenavadnost, za izrednost, torej za tisto, čemur pravimo: **dragocenost**. Da kljub temu

ni tako, nam zgovorno pričajo po vsem svetu v vseh časih bolj ali manj kričeči primeri s popolnoma ali komaj razumljivo oceno, kar pa nam ne razkriva drugega kot izpričljivo dejstvo, da pri teh ugotovljajalnih in ocenjevalnih postopkih ne igra vloge samo **ocenjevani predmet**, odnosno **ocenjevanec**, temveč, da ima marsikdaj še važnejšo vlogo tisti, ki meri in ki ocenjuje in ki je torej: **ocenjevalec**. Zato sem mnenja, da bi bilo koristno, če bi se s sledečimi in podobnimi predmetnimi razmišljanji bavili tako ocenjevalci kakor tudi v enaki meri ocenjevalci.

\*

Čeprav se pri nobeni sistematizaciji in pri nobenem razčlenjevanju skoraj ni mogoče izogniti neki šabloni, ki do neke mere moti, se je vendar tudi v našem razboru ni bilo mogoče ubraniti, in zato bomo zaradi lažje preglednosti in hitrejšega dojetanja navedli takoj vse tiste lastnosti, ki se mi zdijo za dragoceno operno-pevsko izvajanje odločilno važne in ki jih zagadelj smatramo lahko za »osnovne«.

Pri natančnejšem pretresu in urejanju se nam jih razkrije določeno število, ki sem jih skušal razporediti na **osem točk**, in sicer v naslednjem redu:

1. **Izredna muzikalnost.**
2. **Izredni glasovni material**, in sicer v treh smereh:
  - a) po obsegu, b) po jakosti, c) po blagozvočnosti.
3. **Izredna inteligenca.**
4. **Izredna igralska nadarjenost.**
5. **Izredno tehnično znanje in strokovna izobrazba.**
6. **Izredna delovna vestnost in resnoba.**
7. **Izredna zdravost in krepkost organizma.**
8. **Ustrezna zunanost.**

\*

Četudi razčlenbe v sestavne dele, ki delujejo v sintezi sicer istočasno, niso mogoče drugače kot z načinom zaporedne navedbe, ima vendar tudi ta navedena zaporednost iskrico smisla in sicer po redu, kakor jim ga pripisujem po važnosti in tehtnosti njihovega pomena.

I.

Verjetno je, da bo marsikdo morda začuden nad tem, da postavljam **muzikalnost** na prvo mesto, to se pravi na mesto, ki stoji **pred** lastnostjo glasovnega materiala.

Poskušal bom takoj pojasniti zakaj.

Že prej smo omenili, da je operno-pevsko udejstvovanje samo navidezno prvenstveno ali celo **izključno** samo glasovnega značaja. Že pri tem primerjanju zadenemo na važno razlikovanje in bistveno razliko med **petjem** in med **glasom**.

Mogoče se bo le marsikdo med nami spomnil, kako je kdaj morda čisto zavestno, ali podzavestno ali pa tudi nekritično poslušal kakršnokoli pevsko (koncertno ali operno) izvedbo, da je bil izvajalčev **glas** sicer nenavadno lep ali močan ali kakorkoli že nenavadno učinkovit, da pa je bilo **petje** slabotno, prazno, neizrazno, malovredno, skratka neučinkovito. Prav tako se lahko spomnimo nasprotnih primerov, da je bil glas po jakosti morda šibak, po **fizičnih** lastnostih nič kaj opazen ali nadmeren, vendar pa nas je **petje** kakorkoli že zadelo, prevzelo, ganilo, skratka: je na nas izredno, morda nepozabno učinkovalo (prim. Solari, Burdino, Tauber, Schippa, Gigli!). Iz teh primerov, ki količkaj občutljivemu posluhu gotovo ne morejo biti neznan, se da že sklepati, da tista sila, ki deluje globlje in močneje, ne tiči v golem, fizičnem, glasovnem materialu, temveč v neki drugi lastnosti, ki je tudi sama po sebi za operno reprodukcijo globlja in močnejša, to je namreč ravno tista lastnost, ki ji pravimo: **izredno fina muzikalnost**.

Ta **izredna muzikalnost** se zdi vsaj meni tista osnovna in najvažnejša lastnost, brez katere je vsako **dragoceno** operno-pevsko izvajanje že po vsem bistvu nemogoče. Izredna muzikalnost je izredno tanek čut in prav tako tenák posluh za vse pojave akustičnega sveta. Brez tega izrednega posluha in brez tega čuta tudi ne more biti izrednega petja. Brez tega čuta in posluha ni niti izrednega govorenega igranja, ki v bistvu ni nič drugega kot v drugi obliki in drugačnih pogojih izvajana glasba (v mislih imam seveda predvsem zahtevno klasično dramsko igro). In sicer ta čut ali posluh nikakor ne sme biti razvit samo **enostransko**, temveč mora biti enako visoko občutljiv in razvit za vse elemente glasbenega oblikovanja, torej se pravi: prav tako za višinske stopnje po obsegu (melodika), za časovne mere po trajanju (agogika), za jakostne vrednote po naglašanju (dinamika), k čemur lahko pridružimo še posluh za razlikovanje v sozvočju tonov (harmonija).

Naloge po melodični plati, odn. po lestvici obsega zahtevajo posluh, ki brezpogojno in zanesljivo **sliši**, v zdravem glasovnem organizmu pa tudi takoj enakovredno **zvočno** zadene z vso čistostjo predpisani glasbeni znak (noto!), pri katerega zvoku ni nobenega netrdnega kolebanja ali nihanja navzgor bodisi navzdol, nobenega sumljivega drsanja v obe smeri in nobenega bolj ali manj uspešne-

Prizor iz Lindpaintnerjevega baleta  
 »Danina« v koreografiji Pije in Pina  
 Mlakarja (Zabi — B. Povhe, don Alvar  
 — S. Polik, Danina — T. Remškarjeva)

Foto: S. Zalokar



ga lovljenja, kakor ga nam v marsikaterih primerih več kot očitno cznanjajo razne nečiste intonacije, ne samo v preprostih zadevanjih, temveč še mnogo bolj v malo težavnejših intervalih (prim. kromatično vrsto!) ali težjih glasbenih oblikah. V teku poklicnega ali samo pripravljalnega dela za operni poklic se namreč kmalu neizprosno izkaže, da sicer razmeroma solidni posluhi za enostavno melodične cblike, za ljudske popevke in narodne napeve pri težkih nalogah operne tvorbe, posebno pa, recimo, za komplicirane zahteve novejšje operne literature na vsej črti popolnoma odpovedó (primerjaj vrsto Rossini, Verdi, Wagner, Strauss, Schönberg!).

Prav tako važen je ta posluš po **agogični** plati, to se pravi: po zanesljivem čutu za predpisano časovno mero, ali, z drugo besedo, za predloženi tempo, za pravo mero izvajanja, za zmernost, počasnost ali hitrost, za pospeševanje (accelerando) ali za upočasnjevanje (ritardando), za menjavo časovnih mer, za pravilno občutenje in izvajanje tempa in raznih taktov, za spremembe marsikdaj zelo zloženih taktovnih oblik, skratka, za vse, kar zahtevajo predpisani znaki za časovne vrednote (cele enote, polovinke, četrtinke, pavze itd.). Čeprav je netočnosti izvajanja v tempih in taktih v pogostih primerih kriva lahko tudi nezadostna priprava, je vendar glavnega razloga iskati gotovo v pomanjkanju **prirojene** lastnosti **agogičnega čuta**.

Nič manj pomembna ni vloga tega posluha po **dinamični** strani, to se pravi: po občutku za **jakost** zvočnih pojavov, v našem primeru torej za jakost glasbeno-pevskega izvajanja. Občutek za dinamiko, to je za glasnost (f) ali tihost (p) zvočnega izvajanja, za vse njegove odtenke, za naraščanje (*crescendo*) ali pojemanje (*decrescendo*), za napetost (poudarki) ali sproščenost (odmori, nepoudarki) je tisti, ki daje vsaki glasbeni ali pevski obliki šele pravo življenje, pravo plastičnost, pravo slikovitost, pravi odraz vsebine, in na ta način tudi pravo zanimivost, učinkovitost in samo preko sebe mogočo tudi operno-pevsko umetniško pomembnost.

Zanimivo in vsakemu, ki ima s temi stvarmi opravka, tudi znano je dejstvo, da ta pravkar opisani tenki posluh ne nastopa v vseh primerih v enaki meri podan ali do iste stopnje razvit. Glasbeno-pevska in zlasti operna praksa pozna nešteto vzorcev n. pr. z živó razvitim melodičnim posluhom, pa s slabó razvitim čutom za dinamiko in ritem; ali pa drugače: poznamo spet na drugi strani vzorce s tenkó razvitim ritmičnim občutkom, pa z jako zaostalim melodičnim ali dinamičnim posluhom itd. Vsekakor je na takih in podobnih neštevilnih primerkih mogoče nedvomno opazovati, kako je narava v svojih darovih muhasta in nepreračunljiva, tudi nepodkupljiva, in kako jo je kljub vsemu naknadnemu človeškemu prizadevanju in naporom vendarle zelo težko na hitro **bistveno** popraviti.

## II.

Druga osnovna lastnost bi bila: **izreden glasovni material**, in sicer smo rekli v treh smereh in to a) po obsegu, b) po jakosti, in c) po blagozvočnosti.

Kadarkoli hočemo vrednost človeškega glasu oceniti, se moramo najprej vprašati: Kaj je v tem glasu **izrednega, nenavadnega**, se pravi: **nadnormalnega**? Njegove lastnosti oz. sposobnosti morajo nujno biti take, da nedvomno presegajo v kakršnikoli smeri lastnosti večine odn. povprečnosti človeškega glasu. Recimo: po obsegu. Pevska literatura je pisana tako, da zahteva za posamezne vrste glasov najmanj celotni **dve oktavi**. Vse, kar je manj, za umetno petje ne zadošča. Pri tem je treba koj pripomniti, da mora glas v navedenem obsegu zveneti naravno, lahko, brez vsakega pritiska, tako, da ima poslušalec stalen in miren vtis, da z obema skrajnima tonoma — zgornjim in spodnjim — še nista doseženi skrajni točki glasovne zmogljivosti. Negledé na to, ali je ta svojina prirojena ali kasneje s šolo pridobljena (bolje rečeno:





J. Hafner pleše v baletu »Danina« vlogo opice Joko

Foto: S. Zalokar

razvita), mora imeti poslušalec vedno občutek, da bi izvajalec z lahkoto zapel vsaj še en ali dva tona višje ali nižje. Po videzu sklepaajo, obseg človeškega glasu na splošno upada. Viri nam pričajo, da je bilo med pevci klasične dobe lepega petja (XVIII. in XIX. stoletje) nemalo pevcev, ki so obsegali po tri celotne in to polno zveneče oktave. O slovitim baritonistu in pedagogu **Camillu Everardiju** (živel 1825—1899, učitelju Šaljapinovega pedagoga **Usatova**) pripovedujejo (Weinstein: »Everardi in njegovi pogledi na vokalno umetnost«), da je z enako lahkoto pel Don Juana, Leporella in Mazzetta, Figara, Don Basilia in Don Bartola ali pa si je dovolil včasih šalo in zapel vpricho slovitih tenorjev Tamberlika in Calciolarija na odru — **h** ali **be!** Tri oktave so znane tudi n. pr. za pevki Malibran in Catalani, za Lucretio Lugari (Pariz 1770) pa priča sam Mozart, da je imela **3 oktave in pol!** Osebnost sem slišal mezzosopranistko Rünigerjevo (Elektra), ki je izenačeno razpolagala z obsegom **treh** oktav. Seveda so to izjemni primeri, toda dejstvo je na primer, da se v prejšnjih časih sploh nihče ni šel učiti petja, če ni imel po naravi danega obsega dveh oktav.

Prav tako je za **jakost** glasu potrebna nadpovprečna stopnja. Pri presojanju **moči** je zlasti važno paziti na to, da ni toliko važna ogorcnost ali sila glasu kot mnogo bolj njegova **nosilnost, proboj-**

**nost, dalekosežnost.** Vse te lastnosti so spet lahko in so tudi v večini — posledice prirojenega daru in dobre izobrazbe — vendar je treba znati natanko razlikovati, kaj je **primerna** in kaj **nadmerna** jakost. Marsikateri glas se zdi izvajalecu samemu ogromen in občudovanja vreden — že v bližnji okolici pa istega glasu ni dosti slišati in vsi naporu pevca v to smer so zaman. Marsikateri glas zveni zadostno v sobi (v kopalnici še bolj!) — v dvorani pa čakamo zaman njegovega učinka. Marsikateri glas je dober in povsem dovolj močan, ko poje ob klavirju — ko stopi pred orkester, se marsikdaj izkaže, da se izgubi in da poslušalec nenadoma ne vidi drugega kot prizadevno premikanje čeljusti. Za operno-umetniške namene mora torej glas imeti tako stopnjo jakosti, da brez posebnega napora, z naravnimi ali tehničnimi sredstvi obvlada ves vsakokratni gledališki prostor in da z isto lahkoto prebija zvočno gmoto ali steno, ki jo proizvaja stalno orkester. (Slabe akustike dvoran in preglasni orkestri za stvarno presojo tu seveda ne prihajajo v poštev.) Samo na ta način je mogoče na tem polju zadoščati zahtevam, ki jih stavlja poklicnemu izvajalecu operna literatura.

Nekoliko težje je vprašanje na polju **blagozvočnosti**. Za to lastnost ni mogoče ugotoviti eksaktnih in objektivno veljavnih meril, zato si tudi znanost in kritika pomagata z opisom in s primeri iz drugega akustičnega ali čutnega sveta. V splošnem uporabljamo besedo: »glas je lep«. S tem hočemo izraziti nekaj, kar dene dobro, kar gódi našemu ušesu. Natančnejše oznake so tudi znane in se poslužujejo primerov v pozitivnem, pa tudi v negativnem smislu. Vsakemu od nas so znane primerjave kakor: »glas ima kakor bron«, »poje kot zvon«, »glas mu zveni kakor kovina« (metal), »glas je kristalno čist«, »prepevala je kot slavček, škrjanček«, »zvenelo je kot srebrni zvončki« itd., s čimer hočemo izraziti neko določeno, nenavadno **barvo** (timbre), neko izredno **ugodno** in **blagodejno lepoto** pojočega glasu. V negativnem smislu pa rabimo besede: »ta glas nič ne zveni«, »glas je lesen, je trd, je krhek, glas piska, cvili ali pa hrešči«, »glas zveni votlo, je cunjast, ohlapen, zamáščen glas sploh ne poje, temveč bevska« itd., itd. S temi in sličnimi izrazi poskuša poslušalec in tudi kritično merilo zaznamovati razna ugodja in neugodja, ki jih povzroča **barva** človeškega glasu. Razvidno je, da je mogoče o blagozvočnosti govoriti le tedaj, kadar preudarno lahko uporabljamo oznake iz prve vrste navedenih pridevkov. (Konec v naslednji številki)

## ERO Z ONEGA SVETA

(Vsebinska opere)

### Prvo dejanje. Dvorišče za Markovo hišo.

Dekleta sedijo na gumnu za Markovo hišo in ličkajo koruzo. Šalijo se med seboj in nagajajo Gjuli, češ, da je pri izberi ljubega preizbirčna. Zdi se, da čaka na fanta, ki naj bi ji padel s samega neba. V tem skoči s senenega stoga med nje mlad, šegav fant, kot bi bil res padel z neba. Gjula mu, žejnemu, dá piti iz dlani, ki jih nagajivec vroče poljubi. Dekletom se predstavi kot Ero in pripoveduje, da je pravkar prišel iz raja, kjer mu je postalo že dolgčas po dekletih in ljubezni. Prinesel je od tam s seboj dokaj pošte in sporočil, ki so mu jih dale rajnke duše. Tudi Gjuli, ki ima pri mačehi Domi težko življenje, je prinesel pozdrave rajnke matere, ki ji sporoča, naj nikar ne žaluje več za njo, temveč naj si rajši čimprej izbere ženina. Dekleta zarajajo v družbi zabavnega Era, a tedaj že plane iz kuhinje med nje srdita mačeha Doma in jih našene na delo. Da bi se stare na kratko odkrižal, ji Ero ponagaja, češ, da ji bo v loncu prekipela čorba. Ko ostaneta Mića in Gjula sama, se ji fant razodene, da je on tisti skrivnostni častilec, ki ji je bil ponoči oktil okna in ji poslal v dar svileno ruto ter zlato zaponko. Ko nato zaloti še oče Marko tujega vsiljivca pred svojo hišo, se tudi on obregne obenj in noče raztrganca prenočiti pod svojo streho. Medtem je tudi Domi že prišlo na uho, da je Ero prišel naravnost »z onega sveta«, zato ga radovedna poišče, da bi ji povedal novic o njenem rajnkem prvem možu. Ero ji brž natvezi o Matijevi veliki žalosti, ko je bil izvedel, da se mu je na zemlji žena tako kmalu izneverila, razen tega pa ji naslika tudi njegovo večno, strašno žejo, saj revež nima nobenega denarja, da bi si z njim kupil v raju pijače. Raznežena, lahkoverna Doma se odloči, da bo svojemu rajnkemu možu pomagala, in mu po Eru pošlje možnjo cekinov. Ero vzame denar in vesel odide. Ko se Marko vrne in najde pred hišo objokano ženo ter izve, kaj se je zgodilo, je kajpak brž prepričan, da gre za sleparijo, zato skliče hlapce, zajaše konja in odhiti za Erom in svojimi zlatniki.

### Drugo dejanje. V mlinu.

Mlinar Sima poganja v svojem mlinu stope, si vmes veselo poje in melje žito kmetičam, kakor prihajajo na vrsto. Tudi oblastna Doma prinese z Gjulo mernik žita v mlin in bi se rada zrinila med prve, dasi je prišla zadnja. Ker noče Sima njenega vzeti naprej v

meljo, se z Domo sporečeta, da ji nazadnje jezen celo raztrese pšenico po tleh. Razžaljena Doma ozmerja pastorko in se obrne domov. Gjula toži nad svojo težko usodo. Ženske se razidejo in Sima ostane sam. Izpred hiše je slišati Erovo pesem, takoj nato pa že skoči Ero skozi okno v hišo. Medtem ko mlinar še debelo gleda nepridiprava, zapazi Ero v daljavi bližajočega se Marka. Mlinar se prestraši, saj ima slabo vest zaradi svojega spora z Domo, in misli, da hiti Marko s kaznijo nadenj. Prebrisani Ero mu predlaga, naj brž zamenjata obleki, nakar Sima pred Markom zbeži v hrib. Ero se posuje z moko in si da opravka pri stopah. Ko pride Marko vprašat »mlinarja«, ali je videl takega in takega človeka, ga Mića napoti v hrib za bežečim in v njegovo obleko preoblečenim Simo. Pred svojim odhodom ga Marko še celo poprosi, naj mu ta čas varuje konja, s katerim ne more več navkreber za beguncem. V tem se vrne v mlin še Gjula po pozabljeno torbo in najde tam Era. Sprva je nanj jezna, ker je odnesel mačehi denar, ko pa ji Mića izpove, da je to storil le, da bi si na ta način laže izbojeval njeno roko, in da misli zlatnike vrniti, se Gjula omehča, saj ga je bila medtem že iz vsega srca vzljubila. V strahu, da ga ne bi oče dobil v pest, ga roti, naj čimprej odtod zbeži, toda Ero nikakor noče brez nje oditi. Tako se Gjula vda in sede na konja. Pred odhodom dá Ero tolar pastirčku z naročilom, naj pove očetu Marku, da ga prav lepo pozdravlja Ero, ki se vrača v nebesa na njegovem konju in z njegovo hčerko v naročju.

### Tretje dejanje. Na sejmu.

Na sejmišču je vse polno ljudi. Prodajalci in prekupčevalci vsevprek ponujajo svoje blago. Mlinar Sima pride Marku povedat, da je Mića odpeljal Gjulo v svojo rodno vas, kjer ima trdno posestvo. Svetuje mu, naj privoli v zakon, saj je fant dober in priden gospodar. Marko je jezen zaradi cekinov in konja, a vendar prosi Simo, naj mlada dva poišče. Mića in Gjula prijahata na bogato okrašenem konju, okrog katerega se naglo zbere množica sejmarjev. Mića bi rad kupil nevesti lepih darov, a Gjula jih noče sprejeti, dokler ne dobi od očeta privoljenja za poroko. Ko se prikaže še Marko, mu Mića izpove, da je vso to šalo izvedel in se izdajal za brezdomnega potepuha samo zato, da bi tako preizkusil Gjulino ljubezen, ali ga je pripravljena vzeti tudi brez vsakega imetja. Ko končno še povrne Marku konja in denarje, ni za poroko več nobene zapreke. Z radostnim kolom vsega zbranega ljudstva se konča vesela zgodba o prebrisanem Eru.