

OPERA SNG V LJUBLJANI



WERNER EGK

REVIZOR

GLEDALIŠKI LIST ŠT. 2 - 1959-60

GLEDALIŠKI LIST šte. 6 - 1958-59

PREMIERA DNE 16. MAJA 1959

WERNER EGK

REVIZOR

KOMIČNA OPERA V PETIH DEJANJIH
PO GOGOLJEVI KOMEDIJI
PREVEDEL SMILJAN SAMEC

Dirigent:

Samo Hubad

Režiser:

Hinko Leskovšek

Scenograf:

**inž. arch. Viktor
Molka**

Kostumograf:

**akad. slikar
kostumov Alenka
Bartl-Serševa**

Coreograf:

Majna Sevnikova

inspicient:

Igor Hribar

izdelava kostumov:
gledališke krojač-
nice pod vodstvom
**Eli Rističeve in
Staneta Tančka**

šolski mojster:

Celestin Sancin

razsvetljava:

Marijan Ban

glasulje in maske:

**Janez Mirtič,
Emilija Sancinova**

Hlestakov	Drago Čuden
Osip, njegov sluga	Zdravko Kovač
Mestni glavar	Ladko Korošec
Ana, njegova žena	Elza Karlovčeva
Marja, njuna hči	Zlata Gašperšičeva Nada Vidmarjeva
Miška, stražnik	Ljubo Kobal
Poštar	Janez Lipušček
Oskrbnik bolnišnice	Danilo Merlak
Sodnik	Friderik Lupša
Bobčinski	Slavko Štrukelj
Dobčinski	Vekoslav Janko
Mlada vdova	Manja Mlejninkova
Ključavničarjeva žena	Božena Glavakova Milica Polajnarjeva
Natakar	Igor Hribar
Orožnik	Anton Prus
V pantomimi plešejo —	Jelka Rusova, Breda Severjeva in Stane Polik

PRIPOMBE K »REVIZORJU«

(Werner Egk)

Kaj bi pogrešali pri Shakespearovem »Othellu«, če ga Verdi ne bi komponiral? Ničesar. In ali bi Büchnerjev »Vojiček« brez Bergove glasbe in Wilderjeva »Salome« brez Straussa manj veljala? Ne. Literatura ne bi pogrešala Verdija, niti Berga, pa tudi ne Straussa, ako bi namesto literarnih mojstrov in uglasbil dela brez literarne vrednosti. Vendar bi bilo napak, ako bi iz tega sklepali, da je odveč ali celo narobe jemati literarna dela za izhodišče opernih stvaritev. Besedila drame sicer ne moremo dopolniti, ker predstavlja neko celoto, pač pa ga lahko izpremenimo. Operna stvaritev pomeni nekaj čisto novega, kar nam dokazuje miroljubno sožitje obeh »Othellov«, ki traja že sedemdeset let. Zato bi se bilo brez pomena prepirati, ali je Verdijeva opera bolj ali manj popolna kakor Shakespearova drama. Na taka vprašanja odgovori čas kar mimogrede: Mozart je prehitel Beaumarchaisa in Shakespeare je zasenčil Hermanna Goetza.

O odnosu med literarnim delom in opero nisem začel premišljevat, šele, ko sem vzel v roke Gogoljevega »Revizorja«, temveč že popreje: pri »Peer Gyntu« in pri »Irski legendi«. Vsakokrat so me k temu prisilile povsem različne kvalitete nekega dela, če sem gledal nanj z zornega kota opere. Pri »Peer Gyntu« je bil to tako zelo možati značaj junaka in vizija vztrajajoče žene na mračnem ozadju onostranskega sveta pošasti. Delo je bilo grajeno le iz teh sestavin, dočim se pravo dogajanje odvija le v grobih potezah in se na tisočere podrobnosti sploh ne ozira. Pač pa je bila na novo vstavljena sodba z mrtvimi pričami. Pri »Irski legendi« se je Yeatsova »Grofica Cathleen« opirala na narodno pripovedko, vendar je v operi ostalo Yeatsa manj od pripovedke. Ostala je samo zamisel o svetnici v peklu, ki se je odločila, da vzame nase vse pregrehe svojega, od boga zapuščenega naroda. Od vsega drugega, od oseb, situacij in od celotne zgradbe drame je ostalo toliko kot nič.

Pri »Revizorju« je popolnoma drugače. Situacije, osebe, dogajanje in snov, vse to je ostalo dokaj ohranjeno. Toda zakaj ostane včasih od literarnega dela le nekaj, drugič skoraj nič in tretjič spet zelo mnogo ohranjenega? Odgovor je enostaven: skladatelj se pri svojem delu ozira na predstavo, ki je zrasla v njem samem in ni nujno, da si pri tem prizadeva ohraniti literarno predlogo. Ne glede na imaginativno dogajanje, ki nastaja z valovanjem čustev in delovanjem domišljije, vstajajo v skladateljevem duhu slike in besede v glasbeni obliki po novem vrstnem redu.

Zasnova opere »Peer Gynt« sloni večidel na neposredno otipljivem in ne na literarno simboličnem, »Irska legenda« se nagiba bolj k miselno pomembnemu svetu kot pa k lirično-razpoloženjskemu; in tako se je dogajanje obakrat precej izpremenilo. Zasnova »Revizorja« pa terja večjo izdelanost dogajanja, ne pa izpremembe. Obrisi dela so

ostrejši in dogodki sami so bolj osvetljeni. Namesto prijetnega, počasnega opisovanja okoliščin in oseb opazimo sistematično strnjevanje prizorov, naglo krajšanje vseh linij, nekakšno povsem »neperspektivno« preobrazbo sorazmerij, z eno besedo, v operi zasledimo povsem moderen osnovni glasbeni ritem. Tudi tu so se v sezoni — povsem nasprotno zunanjemu videzu — dogajale morda še večje izpremembe kot pri »Peer Gyntu« in pri »Grofici Cathleen«.

Predpogoj, da takšna preobrazba uspe, je, da skladatelj obvlada besedno pesnitev in ne mislim pretiravati, ako trdim, da sem po-



Skladatelj »Revizorja« — Werner Egk (1901)*

treboval cele tedne le, da bi se pred pričetkom pravega dela prilagodil »Revizorju« in da bi ga raziskal iz najrazličnejših vidikov. Na koncu sem si lahko skoraj istočasno predočil ves potek prizorov in Gogoljevi junaki so mi bili stari znanci, o katerih sem vedel, kako bodo ravnali v katerikoli okolnosti. Na velik list papirja sem si začrtal osnutek komedije s pripombami. Ta osnutek se je polagoma izpreminjal in na njem je nastajala grafična slika libreta z dvaindvajsetimi glasbenimi odstavki — in tedaj sem se mogel lotiti oblikovanja novega besedila. Z ozirom na to, da sem nameraval upoštevati tudi folkloro, sem izbral vezano besedo (razen »pisem« in neke »objave«), večinoma štirivrstični verz z naraščajočim ali tudi padajočim ritmom, ki se je v raznih glasbenih odstavkih izoblikoval v kitice, tako n. pr. v Hlestakovljevem

rondoju: »Nimam rad formalnosti« ali v ariji mestnega načelnika: »Poglejte me, starega norca«. Verz sem obdelal zelo svobodno in izbiral neposredne, često vulgarne izraze. Mnogokrat je bilo celo težko zaostri in utrditi z nepravilnimi, raskavimi, modernimi verzi z menjajočim se ritmom vse, kar je bilo lično zavitega, umetno razbohotenega in kar se tako rado oprime pravilnih verzov. Če se opernemu obiskovalcu, kljub vsem izpremembam, ki so nastale v komediji, zdi, da se original ni bistveno izpremenil, potem se je prenos snovi iz ene oblike v drugo zares posrečil.

Nameravano povezavo z rusko folkloro sem dosegel s čestim uporabljanjem tetrakordične melodike brez modulacije, z značilno sedemtonsko lestvico, ki jo sestavljata dva strnjena tetrakorda, toda — ne glede na rusko pesmico »Na polju je stala breza« ob koncu tretjega in v začetku četrtega dejanja — tudi s čestim vstavljanjem ruskih pesmi in plesov, od zborov v začetku do končnega speva: »Mestni načelnik je neumen in len«. Neka, vsekakor izpreminjajoča se, štiritonska lestvica je osnova tudi ariji mestnega načelnika, sredi katere so osnovne štiri note povečane, seveda močno okrašene, vendar jih z lahkoto še spoznamo.

Vsi znani ruski komponisti so v svojih delih često in povsem samo-umevno uporabljali narodne melodije svoje domovine in mnogo teh melodij in oblik poznajo ljudje le iz njihovih del. Narodni napevi »Mlada Volga«, »Novogorodski zvonovi« in »Dekličino maščevanje« poznamo iz opere »Boris Godunov«, »Vdora Tatarov« se spominjamo iz »Kneza Igorja«, »Izobčenca« in »Zjutraj po poroki« iz »Hovanščine«, »Orududu« iz »Soročinskega sejma«, »Vlačilce na Volgi« poznamo iz »Stenjke Razina« itd., itd. Pripomniti moram, da značilnih premen ruske folklore v »Revizorju« ni potrebno pripisovati vnetemu proučevanju ruske umetne glasbe, od Glinke do Stravinskega, temveč poglabljanju v melodično strukturo staroruske folklore in poseganju v vire same. V nasprotju z omenjenimi primeri iz ruske operne literature v »Revizorju« nisem uporabil ruskih originalnih melodij, razen že navedene izjeme. Da glasbeni kolorit ni bil namenjen le za »oznako kraja«, temveč predvsem zato, da bi poudaril komične učinke, to lahko dovolj razločno slišimo in vidimo n. pr. v prizoru, ko prineso napol sestradanemu Hlestakovu kadečo se skledo z juho v svečanem fortissimu patitečnega koralu, ali v nemih prizorih podkupovanja, ki jih komentira »Ruski ples« v štirih oblikah, od »plahega« pianissima godal do »pogumnega« fortissima orkestra.

Jasno je, da ni bilo mogoče komponirati »Revizorja« od besede do besede, prav tako je bilo nemogoče obdržati vseh štiriindvajset oseb obenem z zborom dam in gospodov, trgovcev, malomeščanov, prosilcev itd. Seznam v operi nastopajočih oseb obsega zato le ducat pevcev.

Stremel sem predvsem k popolnosti, ne k tehnični, temveč h glasbeni in izrazni popolnosti. Pri tem je zopet obveljalo staro pravilo: lahko je narediti nekaj zamotanega, a težko je doseči preprostost. Zamotano učinkuje težko — in kdor razume, kako je narejeno, ta ima nekaj od tega. Kar je preprosto, pa učinkuje lahko in komur ugaja, temu ni potrebno razumeti, kako je narejeno. Poslušalec to mimogrede sprejema in tudi razume, kaj izraža.

NEKAJ O WERNERJU EGKU

(Ernst Krause)

1.

Odkar je glasbenik Werner Egk v letu trideset dokaj pozno stopil v ožji krog nemških glasbenih ustvarjalcev, je bilo vedno pogosteje slišati njegovo ime. Mladi komponist »Čarobnih gosli« je iz švabsko-bavarske vasice Auchsesheim kmalu našel pot do metropole vseh umetnosti, do Münchena. Tedaj je v Berlinu umrl danes že zdavnaj pozabljeni Franz Schreker, Hindemith se je ukvarjal s svojim »Mathisom« in Šostakovič se je lotil svoje Pete simfonije. To je bilo tik preden je prišel na oblast kulturi sovražen sistem. Za nemško glasbo so bila to leta krize, a obenem tudi preizkušnje. V istem desetletju, ko so Strauss, Pfitzner, Wolf-Ferrari in drugi pisali svoje zadnje opere, pričevanja o slovesu od pozno-romantičnega glasbenega ideala, so poizkušali mladi prodreti naprej. K tej generaciji, ki se je odkrito sprla z duhom časa, lahko prištevamo poleg Otmarja Gersterja in Rudolfa Wagner-Regenya, ki dandanes živita in ustvarjata v Vzhodni Nemčiji, predvsem Wernerja Egka. Potrebno je omeniti, da so »Peer Gynta«, ki ga je Werner Egk napisal po naročilu berlinske Državne opere in ki je na tem odru doživel tudi svojo krsnto izvedbo, strokovni kritiki deloma ocenili kot moralni apel k »aktivni človečnosti«. Da so to delo takratnega državnega kapelnika mogli zatem še devetkrat uprizoriti, se je moral zahvaliti le temu, da oblasti najbrže niso razumele v njem skrite resnice, ki je opominjala na človekovo vest.

2.

Werner Egk, učiteljev sin, ki je bil rojen leta 1901, je z vsem svojim bistvom gledališki glasbenik. Strogi duh čiste instrumentalne glasbe (v katerem mu je vsekakor zelo uspela Francoska suita po Rameauju), je njegovi dojemljivi, neposredni naravi precej tuj. Njegov talent, ki noče izražati z zvoki le sile in nagnjenja, temveč hoče s petjem in besedo obenem prikazati razgibano dejanje in pristno človeško-družbeno delovanje, se je najširše in najintenzivnejše razmahnil na opernem odru. Egk je nekoč dejal o operi, da je »najlepša, najbolj očarljiva pošast, neverjetnejša kakor krilati konj in zapeljivejša od debelušnih siren«. V baletu pa je ta od domišljije prekipevajoči umetnik že od nekdanj videl možnost, da ognjevito in polnokrvno glasbo podredi plesnim gibom. Njegova različna tovrstna dela so v veliki meri prispevala k obnovitvi odrske glasbe tistega časa. Poleg tega mu je, kakor njegovemu učitelju Carlu Orffu, dala bavarska domovina na pot tudi samoniklo moč radostno-stvarne miselnosti, ki ga je obvarovala pred neplodovitim eksperimenteranjem in igračkanjem. (Za Egkov splošni razvoj nima njegovo besedilo k Blacherjevi »Abstraktni operi št. 1« nobenega pomena). »Čarobne gosli« s svojo bleščečo, robato-veselo in kljub temu globoko ljudskostjo, »Peer Gynt« s svojo vitalno izpovedjo in neposrednim priznanjem »opere«, glasbeno delo »Columbus«, ki ga je prvotno zasnoval kot radijsko igro, med resnobo in ironijo drzno nihajoča »Circe«, barvita plesna dela »Joan von Zarissa«, »Abraxas«, »Poletni dan« in »Kitajski slavček« in končno

mistična opera »Irska legenda« — teh devet del označuje posamezne stopnje Egkovega poglobljanja v bistvo in učinkovitosti glasbenih del, namenjenih gledališču. Vsako teh del je po vsebini in obliki nekonvencionalno. Vse librete, razen »Čarobnih gosli« in »Poletnega dne«, je ustvaril skladatelj sam po literarnih delih Ibsena, Calderona, Heineja, Andersena, Yeatsa itd. Dramatično najmočnejši sta: »Peer Gynt« in »Abraxas«: obe deli sta zapustili na tleh plesne in pevske umetnosti globoko sled prav do današnjega dne. (Nemška Državna opera namerava uprizoriti »Peer Gynta« za proslavitev 20. obnovitve tega dela). Najbolj problematično delo, s katerim je pesnik-skladatelj prodril v



Hlestakov

nove dramaturške oblike, je oratorični »Columbus«, ki ga je leta 1941 Franz Konwitschny predstavil v Frankfurtu ob Maini. Če pregledamo Egkova odrska dela, vidimo, da ga je končno prevzel čar irskega, neresničnega, z demoni obljudenega misterija, ki pa ni imel posebnega odmeva. L. 1957 pa se je z »Revizorjem«, s svojo prvo »komično« opero obrnil k realizmu. Priredil jo je po Gogoljevi komediji in ko so jo v Schwetzingenu prvič uprizorili, je doživela velik uspeh.

3.

V uvodu k svojemu zgodnjemu delu »Columbus«, ki ga je namenil radiu, je Egk s presenetljivo jasnovidnostjo nakazal osnove svoje dramaturgije. »V zgodovini človeštva je na izbiro snovi in osebnosti, ki so že od nekaj silile pesnike in glasbenike k vedno novim obdelavam. To so liki, katerih usoda je podobna usodam ljudi vseh časov in odkriva nekaj splošnega in pomembnega.« Te besede nam pojasnju-

jejo smisel in delo Egkovich opernih likov: ljudje kot Peer Gynt, Columbus ali tudi Hlestakov, so utelešenje nečesa splošnoveljavnega in tipičnega in njihove usode nas vodijo do raznih spoznanj. Egk, ki pač ve, kaj je gledališče, se je vselej lotil problema v bistvu in je že v samem začetku odklonil vsako vzporednost. Raje je (kot pri »Peer Gyntu« in pozneje pri »Circe«) žrtvoval poetična mesta literarnega dela, kakor pa jasnost lika, ki naj delo zaznamuje. Sredi Egkovega opernega in baletnega delovanja stoji prisposoba cvetočega življenja, bogatega z občutji, simbol iščočega in borečega se človeka — Fausta. Seveda se v vsem tem ne pojavlja erotični doživljaj samo slučajno. Od razdražujoče demoničnosti »rdečelaske« v »Peer Gyntu« do revizorjevega ljubimkanja s hčerjo in ženo mestnega načelnika, vidi Egk v erotiki kos življenjske resničnosti. Kmalu nam postane razumljivo, kaj je po mnogih nedokončanih poizkusih na področju komične opere skladatelja privlačilo h Gogoljevi mojstrovini, k tej veliki, klasični komediji v svetovni literaturi: iz nje je mogel ustvariti pravo glasbeno karakterno komedijo, kjer se v sijajni komični prigodi, v okolju stare caristične Rusije, zrcalijo malomeščanska »malomarnost, podkupljivost in neumnost«.

4.

Ali je Egk, glasbenik občutij, barv in zvokov, romantik? Seveda je, čeprav sili z glavo v hladne vode novega glasbenega mišljenja. Z zavestjo dandanašnjega človeka kroti romantičnost, ki v glasbi še vedno najbolj neposredno učinkuje. Vendar moramo samo prisluhniti sočnim, žarečim in bleščečim Egkovim zvokom in že spoznamo, da jim povsem primanjkuje tiste treznosti in abstraktnosti, ki je značilna za operna dela ostalih njegovih vrstnikov. Tako je, kot bi hotel pokazati, da lahko plavamo proti toku, če le imamo dovolj moči. Egk zna, kakor le malokateri dandanašnji operni skladatelj, iz modernih »zvokov« graditi sugestivne glasbene prizore. Ti zvoki, ki jih najprej opazimo v zgodnjem delu za orkester, v »Georgici« ter v »Čarobnih goslih« v vsej bavarsko-kmetiški pisanosti, predstavljajo nekaj povsem novega. Prav gotovo je, da po Richardu Srtaussu ni bilo še nikogar, ki bi se mogel v toliki meri nasloniti na veliki, sodobni orkester in iz njega oblikovati svoja dela. (S tem v zvezi naj omenim, da piše Egk vse takoj »v partituro«.) Njegova zvočna domišljija se vname ob literarnem delu — nikdar ne oblikuje ničesar, kar ne bi imelo globljega pomena. Barva nekega instrumenta, t. j. često barva, ki jo Egk na novo odkrije, mu zadošča, da nekaj izrazi in pove. Pri tem uporablja instrumentarij od zamotane dikcije velike opere in baletov do komornega orkestra »Revizorja«, ki vsebuje le nekaj godal in pihal. Prenekatera špekulativna poteza, ki jo občutimo ob številnih zvočnih finesah, pa pri Egku ne pomeni nadomestila za slabotno ustvarjalno silo, temveč sredstvo, s katerim izraža svojo mnogostransko darovitost. Kdor tega ne sliši iz njegove glasbe same, bo to laže spoznal, ako se približa skladateljevi osebnosti: spoznal bo svetlega duha glasbenika, ki je došel do vrhunca svojega življenja, ki ve in zna, kar hoče.

5.

Dramatična pomembnost Egkovich odrskih del teče paralelno z melodično iznajdljivostjo, ki daje vselej čutiti srčni utrip čutečega glasbenika. Globoko vsajeni teaterski instinkt ga varuje pred tem, da

bi s slogovnimi sredstvi vitalne zvočnosti samo ilustriral dogajanje, temveč se vselej trudi, da da delu ustrezno melodično obliko. Te Egkove melodije (spomnimo se samo fascinirajočega napeva angleškega roga v začetku »Peer Gynta«) prav gotovo niso nenavadne kot »domisleki«, vendar natančno zadenejo vsakokratni dramatični položaj. Marsikaj bi lahko dejali o tem in tudi to, da bistvo teh melodičnih opisov pravzaprav ni lirika, temveč naval drznih sanj, vznemirljivost, bizarnost in grotesknost. Kakor le malokdo, tako ima Egk — Bavarec in poln humorja — velik smisel za parodijo. V »Peer Gyntu« sploh ne moremo ločiti te strani njegove darovitosti od dramatičnih kvalitete glasbe. V delu »Circe« prekorači meje in poseže v ekscentričnost, da bi sedaj v »Revizorju« prikazal v najbrižljajnejši, najbolj izbrušeni in obenem najbolj realistični obliki vso svojo moč humorja in šale. To je duh Puccinijeve komedijske burke (»Gianni Schicchi«) in Ravelove rafinirane občutljivosti zvokov.

6.

»Revizor«, sad petintridesetletne izkušnje, je komedija z glasbo in petjem, prav nič drugačna kot si jo je predstavljal glasbeni realist Musorgski za svojo »Poroko« po Gogolju. »Glasba v prozi«, ki niti za hip ne zadržuje ali ne razširja dogajanja. Glasbeni prizori niti ne zahtevajo več časa kot govorjeni prizori komedije same. Slogovna sredstva, ki jih uporablja Egk, so običajni »nastopi« solistov in zbora, ter navadni in barvno poudarjeni recitativi. Egk, ki je že pri svoji »Carobni piščali« in pri »Joani von Zarissa« posegel v bavarsko in burgundsko folkloro, je v partituro »Revizorja« vnesel vrsto ruskih melodij. (Samo pri »Peer Gyntu« se je z ozirom na Griegovo odrsko glasbo izognil vsemu originalno-norveškemu, razen ene same izjeme.) Kljub temu ne bi zadoščal sam melodični tok komedijske glasbe, da bi vsa tri dejanja pritegoval naše zanimanje, ako ne bi bil ovit v široko razpredeno, prosojno mrežo urne, okretne zračne mimike zvokov, ki na zabaven in duhovit način premočrtno nadaljuje slog italijanske »opere buffe« in francoske »opere comique«. »Revizor«, zadnje delo Wernerja Egka, je delo vedre, zanesljive življenjske modrosti, ki ga je uglasbil v zadovoljstvo vseh ljubiteljev Gogolja in njegovih likov. Tudi Egk jih ima rad.



NIKOLAJ GOGOLJ – ŽIVLJENJE IN DELO

(Wolf Düwel)

Ko je Gogolj leta 1831 dal natisniti prvi zvezek svojih povesti »Večeri na pristavi Dikanjki«, je kmalu zatem pisal tedaj že slavnemu pesniku Puškinu: »Najbolj zanimivo je bilo svidenje s tiskarno. Komaj sem vtaknil glavo skozi vrata, že so pričeli stavci, ki so me ugledali, pokašljevati in se smejati z roko na ustih ter se obračati k zidu. To me je nekolikanj začudilo. Obrnil sem se k nadzorniku, ki mi je po nekaj spretnih poizkusih, da bi obrnil mojo pozornost drugam, objasnili: »Dela, ki ste jih iz Pavlovska poslali v tisk, so nadvse zabavna in so stavce silno razveseljevala.« Iz tega sem sklepal, da pišem čisto po okusu preprostih ljudi.« Puškin je k temu pripomnil: »Molière in Fielding bi bila gotovo vesela, če bi svoje stavce pripravila do smeha. Citateljem čestitam k tej resnično zabavni knjigi in želim piscu iz vsega srca nadaljnjih uspehov.«

Gogolj je napisal svojega »zabavnega« prvenca v okoliščinah, ki so bile vse kaj drugega kakor vesele. Šest let pred tem so carske čete v krvi udušile vojaški upor petrograjske garnizije, ki mu je načelovala skupina revolucionarnih plemenitašev. Zaostala dežela je stokala pod jarmom podložništva in je težko prenašala strahovlado carja Nikolaja I.

Tudi Gogolju, ki je med šolanjem v svoji ukrajinski domovini prišel v stik z idejami plemenitaških revolucionarjev, niso bila prihranjena bridka razočaranja. Leta 1828 je prišel v Petrograd poln hrepenenja, da bi za dobrobit svoje domovine storil kaj plemenitega in je kmalu spoznal, da je bilo vse, česar se je lotil v svojem mladostnem navdušenju, obsojeno na propad. Končno je postal pisar v nekem oddelku ministrstva. »Malokdo v Petrogradu živi skromneje kakor jaz,« je pisal svoji materi. »Malo sem se že navadil na mraz in sem vso zimo preplesal v letnem plašču.« Gotovo je po teh svojih doživljajih kasneje napisal svojo znamenito povest »Plašč«. Kljub vsem težavam pa je našel Gogolj svojo pesniško pot in že »Večeri na pristavi Dikanjki«, ta dragocena zbirka humorističnih povesti iz ukrajinskega ljudskega življenja, v katerih se je razodela njegova velika pripovedna moč in pristna ljudskost njegovega talenta, ga je privedla v prvo vrsto ruskih pesnikov.

S Puškinom, na čigar pesniško udejstvovanje je caristična vlada gledala s stalno nezaupljivostjo, se je kmalu tesno spoprijateljil. Puškin ga je opozoril na snov za komedijo »Revizor« in za roman »Mrtve duše«. Ko je Gogolj izvedel za Puškinovo smrt, je napisal v enem svojih pisem: »Ni je novice, ki bi bila strašnejša za Rusijo. Vsa sreča mojega življenja, moja najvišja sreča je šla z njim v grob. Ničesar se nisem lotil brez njegovega nasveta. Napisal nisem niti ene vrstice, ne da bi si ga predstavljal v sebi...«

Še za časa Puškinovega življenja je napisal vrsto svojih najboljših realističnih povesti, med njimi »Posestnike nekdanjih časov« in »Zgodbo o velikem prepiru med Ivanom Ivanovičem in Ivanom Niki-forovičem«, v katerih je s humorjem zasmehoval banalnost in brezidejnost tedanjega posestniškega življenja in v katerih se zrcali vsa

lenoba tedanjega podeželskega plemištvu. V dramatični povesti o pogumnem kozaku Tarasu Buljbi pa je hotel prikazati sodobnikom, kakšni junaki so nekdanj živeli v Rusiji.

Tudi v komediji »Revizor« je bičal razmere v ruski provinci pod Nikolajem I. Ko so delo leta 1836 v petrograjskem gledališču Alexandrinskega prvokrat uprizorili, je prišlo do ostrih spopadov. Raznovrstni reakcionarji so Gogolja obdolžili, da je klevetal Rusijo, da si je izmislil »nekakšno Rusijo in v njej mestece, kamor je presadil vse podlosti, na katere na površini prave Rusije le redkokdaj naletimo«, kot je pisal



Nikolaj Gogolj

neki časopis. Na redni krogi pa — posebno mladina — so navdušeno pozdravili realistična odkritja v tej komediji. Znani ruski kritik Stasov je v svojih spominih zapisal: »Skupaj smo po predstavi ponavljali cele prizore in dolge dialoge ter smo eden drugega popravljali in dopolnjevali.« Veliki ruski demokrat Herzen je pripomnil: »Nihče pred Gogoljem še ni napisal tako popolno razpravo o patološki anatomiji ruskega uradnika. Neusmiljeno in smehljaje vdira v najskrivnostnejše kottiče te nesnažne in hudobne duše.«

Gogolj sam je bil silno potrta zaradi odmeva, na katerega je natelelo delo v ruski javnosti. Napadi reakcije so ga potlačili, onim pa, ki so delo navdušeno pozdravili, ni posvetil nobene pozornosti. Pravi-

zaprav je tu začetek njegove tragedije. Globoko pretresen je napisal: »Odpotoval bom v inozemstvo, da se tam otresem tegob, ki mi jih dan za dnev pripravljajo moji rojaki. Sodobni pesnik, pesnik-humorist, ki opisuje domače običaje, bi moral živeti daleč od svoje domovine. Prerok si ne najde častilcev doma.«

Tedaj so pričela njegova popotovanja v zapadno Evropo. Medtem je napisal nekaj čudovitih povesti in končno humoristično-satirični roman »Mrtve duše«, ki pomeni vrhunec njegovega realističnega ustvarjanja in ki je sprožil v javnosti ponovne diskusije. Takrat je veliki revolucionarni kritik Belinski skušal podpreti njegove realistične težnje.

Toda Gogoljeva negotovost je postajala vedno večja. Na silno občutljivega pesnika je pričel vplivati reakcionarni krog slavofilov in pozneje tudi cerkveni obskuranti. Leta 1845 je zažgal pravkar dokončani manuskript k drugemu delu »Mrtvih duš« in leta 1847 so bili negativni vplivi že tako močni, da je v svojih »Izbranih mestih iz dopisovanj s prijatelji« že začel zagovarjati reakcionarna pojmovanja.

Demokratični krogi, ki so si tedaj pridobili že velik vpliv na rusko družbo, so bili ogorčeni zaradi tega zadnjega Gogoljevega dela in Belinski je tedaj napisal svoje slavno pismo, kjer pravi: »Zelo se motite, če resno mislite, da Vaša knjiga ni propadla zaradi svojih neprijetnih teženj, marveč zaradi težke in bridke resnice, ki jo mečete vsem in vsakomur v obraz. To lahko mislite o literatih, čitatelji pa so narejeni iz drugačnega testa. Ali ste jim v »Revizorju« in v »Mrtvih dušah« povedali manj bridkih resnic, z manj ostrine in z manj resnicoljubnosti? Dejansko se je stara šola že kar blazno razburjala zaradi Vas, toda zato Vaša »Revizor« in »Mrtve duše« nista izgubila ugleda in tudi sedaj ne, ko je Vaša nova knjiga propadla v sramoti in psovanju.«

Gogolj ni več našel poti do edinega človeka, ki bi mu lahko odvzel vse dvome — do ruskega demokrata, ki se je zavzel za osvoboditev Rusije od carizma in podložništva. Strla ga je bolezen in 4. marca 1852 je umrl, potem ko se je vedno močneje pogrezal v pesimizem in religiozno-mistična razpoloženja.

Toda njegov mojstrsko izraženi realizem, ta veliki vzor, se ni izgubil. Skoraj vsi pomembni pisci generacije, ki mu je sledila, so se zgledovali po njem, posebno Nekrasov, Turgenjev, Herzen, Gončarov, Dostojevski, Saltikov-Ščedrin in dramatik Ostrovski. Revolucionarni demokratski kritiki so iz njegovega dela razvijali svojo teorijo kritičnega realizma. Sovražniki napredka pa se z Gogoljem niso sprijaznili. Ko je Turgenjev pesniku priobčil posmrtnico, so ga caristične oblasti za nekaj časa izgnale. V tej posmrtnici je napisal: »Gogolj je mrtev! Katero rusko dušo ne bi pretresle te tri besede? — — — Da, mrtev je človek, o katerem imamo sedaj pravico govoriti, da je velik — to trpko pravico, ki nam jo daje smrt — ta človek, čigar ime pomeni v zgodovini naše literature neko razdobje, človek, na katerega smo ponosni, ker pripada tistim, ki so Rusijo ovenčali s slavo.«

»REVIZOR«

(Vsebina opere)

Mestnemu glavarju sporoče, da bo iz Petrograda inkognito pri-
potoval revizor, ki bo pregledal mesto. Zato se brž posvetuje s sod-
nikom, kuratorjem in s poštarjem. Dobčinski in Bobčinski javita, da
sta v krčmi videla nekega tujca, iz čigar obraza bi se moglo sklepati,
da je napovedani revizor. Mestni glavar da potrebna navodila in se
z Dobčinskim in Bobčinskim odpelje v krčmo. Njegova žena Ana in
hči Marja pričakujeta revizorja z vso nestrpnostjo in radovednostjo.

Hlestakov, mlad uradnik iz Petrograda — domnevni revizor — je
na potovanju zaigral ves svoj denar. Že tri tedne čaka v krčmi s slugo
Osipom na očetovo denarno nakazilo in živi medtem na up. Krčmar
mu poslednjič pošlje kosilo v sobo. Hlestakov se razburja zaradi slabih
jedi. Najavijo mu mestnega glavarja. Hlestakov meni, da ga hoče
krčmar spraviti v ječo in grozi z ministrom. Mestni glavar prosi za
milost in si oddahne, ko sprejme »revizor« denar in povabilo, da se
preseli v njegov dom. Najprej pa naj si ogleda ubožnico.

Dobčinski prinese Ani in Mariji vesti o »revizorju«. Pripraviti je
treba sobo za goste in preskrbeti vino. Obe ženski se nališpata. Hle-
stakov pride v spremstvu mestnih očetov in uživa v spominih na zajtrk
v ubožnici. Polagoma se opijanja in postaja oblasten. Mestni glavar
spravi vinjenega Hlestakova v posteljo. Marja vidi sebe že kot Hlesta-
kovo nevesto in Ana razmišlja, kako se mu bo vdala v »navalu strasti«.
Obe zaslišujeta Osipa o navadah svojega gospoda. Marja mu hoče
zapeti. Mestni glavar ukaže zastražiti hišo, da ne bi mogel nihče s
pritožbami do »revizorja«.

Tačas, ko vadi Marja pesem o brezi, se mestni mogotci posvetujejo,
kako bi si »revizorja« pridobili. Nameravajo ga podkupiti. Vsakomur
izmed njih odleže, ko končno preda denar Hlestakovu, ki teh tisoč
rubljev milostno pospravi. Osip spregleda razmere in sili k čimprejš-
njemu odhodu. Žena ključavničarja in neka mlada vdova se prav tako
brezuspšno kot ostali prosilci pritožujeta čez mestnega glavarja. Osip
mora odnesti na pošto pismo, kjer Hlestakov piše prijatelju o svojih
doživljajih in dvori Marji s pesmico. Ko pride njena mati, ji izjavi
ljubezen. Takoj zatem pa prosi za hčerino roko. Mestni glavar tega
ne more razumeti. Tedaj mu Hlestakov razodene, da mora takoj
odpotovati. Jutri pa se namerava spet vrniti.

Slavnostni sprejem pri mestnem glavarju. Vsi mu čestitajo k hčer-
kini zaroki, vendar mu to »srečo« v bistvu zavidajo. Tedaj plane v
dvorano poštar z »revizorjevim« pismom. Kakor strela z neba zadene
zbrano družčino vest, da »revizor« sploh ni bil revizor. Kar piše
Hlestakov o mestnih očetih, je zanje prav malo laskavo. Mestni glavar
je v svoji časti globoko užaljen. Ne more razumeti, da so se ponorče-
vali iz njega. Ves svoj bes izlije na Dobčinskega in Bobčinskega. Ko
pride sel z novico, da je pravi revizor pravkar prispel in da jih želi
videti, obstanejo vsi kakor okameneli.

Sestavki o »Revizorju«, Wernerju Egku in Nikolaju Gogolju so iz
Gledališkega lista berlinske Državne opere. (Prev. J. Š.) — Karikature
so delo Wernerja Klemkeja.

SHAKESPEARE IN MUZIKA

(Nadaljevanje in konec.)

Ako dá Shakespeara Hamletu v usta besede, ki dejansko prikazujejo njegovo veliko znanje o muziki — in tukaj lahko isto trdimo tudi o znanju instrumentov, ki utegnejo izražati to ali ono čustvo, — potem nam postane jasno vse bogato znanje tega pesnika, ki je bil istočasno tudi zelo razgledan muzikolog.

Kako prekrasne besede govori Lorenzo v »Beneškem trgovcu« o oblasti muzike. Pa recimo, kako fletno dovtipka Benedikt o strunah



Mestni glavar

v ljubeznivi komediji »Mnogo hrupa za nič«: »No, nebeška pesem. Zdaj mu je duša zamaknjena. Ali ni čudno, da ovčja čreva lahko potegnejo človeku dušo iz telesa. No, rogovi bi mi bili ljubši.«

Stari lisjak Polonij je poslal svojega sinka Laerta v Pariz, in ko pošilja tja nekako manj ljubeznivo kontrolo, ukazuje svojemu staremu odposlancu Raynoldu, da ga poleg drugega opozori, naj se pridno muzike uči.

Bilo bi preobširno in dejansko samo za velikega ljubitelja Shakespeara zanimivo, ako bi navajal vsa mesta v Shakespearovih delih, kjer prinaša muziko kot lek, kot medicino, kot počitek preutrujenim ljudem. Imenitno je — na primer — kako fletno se prerokata snubača Hortensio in Lorenzo o pomenu in namenu muzike: »A dama ta, učena brbra, je zaščitnica nebeške harmonije: zatorej prepustite meni prednost.« — »Zabiti osel, ki se mu ne sveti, čemu je muzika ustvarjena.

Mar ne zato, da nam vedri duha po študijah in težkem dnevnem trudu. Zato se zdaj umekni filozofiji, za odmor potem zaplavaj v harmoniji.«

Z muziko Shakespeare uspava svoje junake in z muziko jih spet prebuja. (»Kralj Lear«, »Henrik IV.«.) Skoraj čudno se nam zdi, kako izvrsten poznavalec ljudi je bil Shakespeare. Vsi njegovi dobri ljudje ljubijo muziko, medtem ko slabi navadno ne. Majhna primera: Cezar pripoveduje Antoniju o Casiju: »...ne ljubi iger kot ti, Antonij, ne posluša godbe.«

Prav posebno pa opazimo Shakespeareovo zagledanost v muziko pri »Beneškem trgovcu«. Tamkaj srečamo njegove izjave o vseh najbolj pozitivnih in negativnih občutjih, ki jih lahko rodi muzika v človeški



Ana, glavarjeva žena

duši. — Stari Shylock preklinja in se zgraža nad muziko, ker pozna veličastni učinek, ki ga utegne vzbuditi pri mladem zaljubljenem dekletu: »Kaj, maske! — Slušaj, Jessica: vse duri mi pozapri; in če zaslišiš bobne in cviljenje piščalke krivovrate, ne plezaj na oknice, ne iztezaj glave na cesto, da bi gledala krščanske norce z barvanimi lici.« Peto dejanje »Beneškega trgovca« je v celoti izrazito muzikalno in popolnoma podvrženo glasbi, tako da smemo to dejanje imenovati poleg »Sna kresne noči« najizrazitejšo melodramo klasične literature.

Poleg kritičnih priznanj Shakespeara o muziki, najdemo ravno v »Beneškem trgovcu« tudi karakterizacijo nemuzikalnih. Na primer: »He, prebudite s himnami Diano, gospe uho ganite z nežno igro, domov jo potegnite z muziko.« — »Nikdar ne razvedri me ljubka glasba.« — »In vzrok je, ker vam duh je prenapet. A glej razposajeno, divjo čredo, glej vir nebrzdanih mladih žrebet: rezgečejo in skačejo, blejo kot sili vroče jih krvi nagon. A naj zapoje tromba ali drugi napev zadene njihovo uho, jih vidite, kako so vsi obstali, kako jim divje oči po-

hlevno zro v sladki oblasti glasbe: zato se priča, da Orfej kretal je peči, valove; saj najbolj topo, trdo in besno nprav vsaj za trenutek godba spremeni. Človek, ki nima v sebi muzike, ki ga ne gane sladkih zvokov sklad, je zrel za izdajo, za razboj in hlimbo, vzgibi duha so temni mu kot noč in čustva so mu mračna kakor Ereb. Nanj se zanesti ni. — Poslušaj godbo.«

Takih muzikalnih mest najdemo pri Shakespearu nešteto. To kaže, kako pomembna mu je bila glasba tudi kot človeku. Isto ugotavlja tudi Maurois v svojem svečanem uvodu k memoarom Shakespearovega sodobnika, sodelavca in igralca.

Pri vseh Shakespearovih kraljevskih dramah, ki jih je pisal morda precej lakajsko, srečamo nebroj mest, kjer igra veliko vlogo bojna



Marja, glavarjeva hči

muzika, fanfare in koračnice. Kakor je čudno in za tisto dobo skoraj nerazumljivo, uporablja poleg svojevrstnega zunanjšega bleska v kostumih še muziko. Recimo (Fortinbras): »... In pri obhodu naj vojaška godba in bojne šege glasno govore za njega.«

Zbori, kot jih srečujemo predvsem pri grških klasikih, nimajo pri Shakespearu prav posebne cene; uporablja jih le malo. Tako nastopa n. pr. pri »Romeu in Juliji« nekakšen prolog, kjer se pripoveduje o sovraštvu dveh hiš v Veroni. V »Zimski pravljici« si pa pesnik izmislil ljubeznivo alegorijo Časa, ki premosti vse nevšečnosti. V resnih zadevah se pravzaprav izogiba podčrtavanja z zvoki, zato pa lahko-miselno in prav prisrčno zapravlja zvoke in besede v komedijah, kjer imajo šaljevci vse svoje modrovanje zapisano pod glasbo. Scene, kjer njegovi ljubeznivi dečki popivajo in krokaajo, so vedno prežete s pesmijo. Kako prešerna je pesmica, ki jo urežejo razkačeni dečki v

»Kar hočete«. To so vitez Bledica, dobrodušni vitez Tobija (kasnejši Falstaff in pa šef vseh ponočnih norčij, ljubljeni Shakespearov norec). V kánonu, staroslavni obliki tistega časa, jo urežejo: »Molči, molči, ti capin, kdo te še posluša, suha, pusta duša — molči, ti capin...« Vitez Tobija ima sicer o tej sorti petja svoje mnenje: »Ali naj zbudimo nočno sovo s kanonom, ki bo potegnil tri duše iz enega tkalca?«

K odrski muziki v Shakespearovih delih spadajo tudi plesni komadi. Ti so značilni za maškarado v »Romeu in Juliji« in za »Mnogo hrupa za nič«, ki se celo konča s takim veselim plesom.

V vsem doslej navedenem hodi Shakespear v mejah, zahtevah in potrebah svojega časa. Mnogo globlje pa seže tam, kjer računa z



Poštar

vplivom muzike na poslušalca. Tu navedem predvsem tista mesta, kjer zveni mehko lirsko občutje, ki se nam ponuja s tiho glasbo, pa mesta, v katerih nadzemska bitja spajajo ljubeča srca ali pa pravljčni stvori vpletajo ljudi v svoje zadeve. »Sen kresne noči« je eno takih del, kjer zveni muzika iz dejanja pri vsakem koraku in ki je zamikalo marsikaterega komponista. Muzikalna scena v najglobljem smislu je nokturno, s katerim izzveni »Beneški trgovec«, ko se ljubeči parčki najdejo v parku. V »Kar hočete« pa pripoveduje vojvoda, omamljen od ljubezni do Viole: »Če godba je ljubezni hrana, dalje igrajte, dajte mi je zvrhoma, da slast se prenasiti in premine. — Še ta napev. — Narahlo je zamrl: zajel mi je uho kot mili jug, ki nad vijolic gredo dihajoč krade in daje vonj.« V »Beneškem trgovcu« srečamo tudi sceno, kjer naj muzika posreduje Basaniju pravilno izbiro skrinjice, v kateri je slika Porcije. »Zasviraj godba zdaj, ko volil bo, da, če zgreši, premine kot labod v valovih godbi in da bo primera še skladnejša: oko bo moje reka, mu vlažna smrtna postelj. Če zadene, kaj godba bo potem. Potem

bo godba kot petje tromb, kadar se zvesti narod poklanja novovence-
nemu knezu, kot tisti sladki glasi izzarana, plazeči v snu se ženinu
v uho, vabeči ga na svatbo.«

A Shakespeare ne uporablja muziko samo ob prijetnih prilikah v
podkrepitev sreče. Srečamo jo prav tako pogosto na onih mestih, kjer
zveni z njo podčrtana tragična nota, v ilustracijo groze, težkih
akcentov. Skoraj povsod, kjer nastopajo elementi duhov, strahov, pri-
kazni, vešč, — uporablja Shakespeare muziko, pa čeprav samo v obliki
viharja. V »Juliju Cezarju« nas pripravi na prikazen Cezarjevega duha
s tem, da Lucij igra na lutnjo in s tem ustvari primerno razpoloženje.
Isto je v »Hamletu« s pojavo očetovega duha, ki zahteva kategorično



Oskrbnik bolnišnice

muzikalno pripravo. V »Hamletu«, »Coriolanu« in »Kralju Learu« pa
predpiše za zaključek tragedije mrtvaško koračnico. Najsilnejši učinek
pa doseže pesnik s spevi blazne Ofelije. Enako grozno delujejo v
»Hamletu« pesmi grobarja, ki ob vsaki lobanji, ki jo potegne iz groba,
konča novo kitico.

Pa ne samo to! Ni samo muzika tisto, kar uporablja Shakespeare
kot polnokrvni dramatik. Še več od nje je njegov jezik, ki zna peti
simfonije strasti, vriskov in jokov, molitev in kletev. On loči prozo
od proze, stihe od stihov. Vsaka njegova hčerka ali sinček ima melo-
dijo v sebi — ima tempo. Kako različna je Jessica od Porcije, Antonio
od Shylocka ne samo v značaju, ampak tudi jezikovno in melodično!
Vse to je dokaz, da je Shakespeare občutil skoz in skoz muzikalno,
sicer bi bila taka popolnost in harmonična uglajenost izključena.

Preko te majhne promenadice z glasbo ob Shakespearu, (ki je
gotovo zelo površna, kajti snov je zelo raztresena, površno zbrana in
težko dostopna, čeprav ogromna), pogledjmo to zadevo še pri nas, doma.

Kako je bilo ob fin de siècle, ko je igral znameniti Fijan (celo jaz sem ga gledal) Hamleta, in kakšna je bila tedaj tista muzika, ki je obstajala gotovo samo iz fanfar in je bila morda majhna kompozicija Beniška (saj je bil faktotum za vse muzikalne podvige), res ne vem. Tudi ne vem mnogo o muzikah za Shakespearova dela na drugih jugoslovanskih odrih, vendar so tu imena Jozefovič in Jovanovič (morda celo Jenko), ki so sodelovala pri novih uprizoritvah. To je odprto vprašanje, ki zasluži, da ga muzikologi temeljiteje proučijo.

O tisti muziki za Shakespeara, ki je nastajala pri nas koj po prvi vojni (ko je prišla po zaslugi pesnika Otona Zupančiča vrsta del tega



Sodnik

poeta na naš oder), pa lahko govorimo — čeprav večina tiste muzike niti v arhivih več ne obstaja.

O tej stvari govorim rad, čeprav me boli srce. Včasih se sliši kot legenda in pravljica, včasih pa kot velik načelen prepir.

Najprej pribijmo: genialni prevajalec slovenskega Shakespeara, Oton Zupančič, se v bistvu ni mnogo ukvarjal z muziko. Vendar smo pri prvi uprizoritvi »Sna kresne noči« ugotovili, da se niti en stih njegovega prevoda ni križal z Mendelssohnovo glasbo. Vsi stihni prevoda so se ujemali z glasbo, katere Zupančič gotovo ni poznal. Dirigenta in korepetitorja Brezovšek in tragično preminuli Perič sta se čudila tej muzikalni veščini.

Torej — s »Snom kresne noči« se je pričelo. Prav nič nismo iskali komponista, s težavo smo dobili glasbeni material, klavirske izvlečke in vse podobno. Potem je pa »Sen« vendarle dobil nadvse skromno obliko. S »Snom« se je Shakepeare zapičil v repertoar slovenskega gledališča, podrl je z lepoto Zupančičeve besede tisto purgarsko kritico o »velikem dolgčasu, ki se plete okrog plesnivih klasikov...«

Po »Komediji zmešnjav«, ki je dobila šele kasneje glasbeno podporo, je prišel na vrsto »Hamlet« in je bil velik kamen spotike. Cankar je po izjavi dr. Šlebingerja prevajal »Hamleta« iz ene od ljubeznivih knjižic, ki jih je izdajala znamenita »Reclams Universal Bibliothek« — in je stalo vsako tako delo šest krajcarjev. Da izdaja ni bila vestno urejevana, priča mnogo stihov. Tako imamo tam na primer veličastni finale zelo neokretno (tiskarsko) potvorjen... Vse je končano in Horacio ima svoj kratki žalni govor: »Tu je zastalo srce plemenito. Kraljevič, lahko noč in angeli naj ti pojo k pokoju.« (Ostane molk.) Ta poslednji »Ostane molk«, ki je značilen za bridkost Hamletovega nehanja, je tiskan kot režijska opazka — in vse veličastje propade.



Bobčinski in Dobčinski

Posebni vestnosti tedanji možje bogme niso izkazovali Shakespearu! — »Ostane molk!«

Tisti prvi povojni »Hamlet« (1923) se je rodil na bogatih izkušnjah, ki so jih dali na eni strani Hudožestveniki s Kačalovim, in pa dunajski Burgtheater. Videti in gledati izkušnje (ne skušnje), naučiti se in sprejeti vse, kar je možno, to je naloga slehernega pionirja. Tudi pri nas! — Imeli smo Hamleta, kraljico Gertrudo, kralja Klavdija in grobarje in druge. Potrebna je bila še muzika... In to je naredil velesposobni in nadarjeni Antonin Balatka, kateremu je bil to prvi večji opus. Tudi mnogo kasnejših glasbenih prispevkov je doprinesel k slovenskemu Shakespearu. Ni bil nikoli samolasten glasbenik, temveč je s svojim velikim znanjem služil samo genialnemu delu velikega poeta. Tako je nastala muzika za »Hamleta«, ki je doživel v tej obliki 105 predstav in je o njem Oton Zupančič s ponosom izjavil, da je to naša velika in lepa ljudska igra. — Scenska glasba, ki jo je napisal Balatka za »Hamleta«, je bila več kot skromna: godalni kvintet,

2 rogova, 2 trombi, 2 pozavni, 2 klarineta, flavta in tolkala. Vendar je kompozicija učinkovala. Pri nastopih duha Hamletovega očeta so bile velike spotike in sva se z direktorjem Golio krepko sporekla, medtem ko se je Župančič ljubeznivo muzal... — Dolgo let je bila ta muzika izvajana. Pred leti pa sem našel prvo partituro Balatkovega »Hamleta« na neki zaprašeni polici v ljubeznivem teatru v Osijeku... Poleg te partiture je bila še ena, Jozefovičeva, ki je tragično preminul nekje v Splitu pod vlakom...

Pri naših prvih uprizoritvah Shakespeara so posojali muziko razni komponisti. »Sen kresne noči« je bil vselej povezan z mladostno glasbo Mendelssohna, ni pa našel nikoli pravega interpreta, še manj pa orke-



Osip

stralnega korpusa, ki je bil vedno sicer hvalevredni, a tehnično malo-vredni orkester dravske divizije. — Od Balatke sta poleg »Hamleta« prejela scensko glasbo tudi »Othello« in »Macbeth«. Glasba za »Macbetha« zaradi štednje in nerazumevanja tedanjega ekonoma Mahkote sploh ni bila nikoli izvajana. Za »Ukročeno trmoglavko« pa je napisal Balatka majhno muziko (klarinet B, klarinet es in fagot), ki je posegala samo med odprte izpremembe scene. Za uprizoritev »Beneškega trgovca« je napisal tedanji korepetitor Pauer čedno glasbo, ki se odlikuje posebno s serenado in nokturnom (godalni kvintet, flavta, 2 klarineta, rog, kitara, harfa in tolkala). Za »Zimsko pravljico« in »Vihar« smo uporabili, čeprav z velikim prerekanjem in besedičenjem, izvrstno Humperdinckovo glasbo. Tudi ljubezniva veseloigra »Mnogo hrupa za nič« je doživljala v okviru Korngoldove muzike svoje prISRčne podvige. Z njimi je otvarjal dirigent Svetel veličastni triler, o katerem ve le malokateri dirigent in ki zahteva bleščeč orkester.

To bi bili v glavnem podatki, ki jih imamo o muziki za Shakespeara tja do leta 1945. Kasneje so se ponavljale uprizoritve Shakespeareovih del — in tu so novi komponisti prispevali scensko glasbo. Imenujem jih le nekaj, ki so mi znani: Ukmar, Adamič, Zebre, Škrjanc.

Kako se bo v bodoče razvijala scenska glasba za Shakespeareova dela, je vprašanje režije in denarja. Vendar sem mnenja, da brez muzike pri Shakespeareu ne gre in da je prav uprizarjanje Shakespeareovih del tista vzmet, ki bo vedno dvigala to vrsto glasbe. Za Shakespeara je treba tankega ušesa — in tisti, ki ne čuje njegovih zvokov, srčike Shakespeara nikoli ne bo zadel. Uprizarjati Shakespeara z muziko se ne pravi nič drugega — kot uresničevati zahteve in nujnosti, ki jih je postavil avtor sam.

Dr. FRAN VATOVEC:

OB VII. LJUBLJANSKEM FESTIVALU

Ljubljanski festivali so si utrli pot. O tem ne bi kazalo dvomiti. Se redki dvomljivci tega ne bi mogli. Odmevi našega dobrega festivalnega imena ne razodevajo razglasja. Seveda še nismo prilezli v drugo fazo. Pot tja pa ni več dolga.

V ospredje sili predvsem vprašanje, ki prehaja malone že v maniro: festivalčenje je **podaljševanje** kulturne sezone. Tega pojma ne bi kazalo mrcvariti. Prezamotan je. Že prvi občutki nas opominjajo, da nudi lahko predstava na prostem drugačne uprizoritvene in receptivne možnosti. Tudi bi bilo tvegano, povezovati standardne prvine festivalnega programa s šablonsko terminologijo, ki jo najlaže strnemo v pojmu »podaljšanje«.

Festivalci si najmanj želimo resničnega podaljševanja kulturne sezone pod festivalnim klobukom. Tudi navideznega ne. Dobrohotne primerjave s salzburškim ali s kašnim drugim festivalnim vzorcem šepajo. Bistvo programske, organizacijske in materialne zasnove kaže tam povsem drugačno sliko. Nadrobno razčlenjevanje bi terjalo obseg disertacije. Salzburški blesk pa je vkljub temu pokazal programsko bledico. Tako so napisali nekateri znani kritiki. Skozi desetletja standardizirani, šablonsko ukrojeni program je pričel vodeneti. Na srečo so ga vsaj nekoliko poživile nekatere sodobne injekcije. Krizo je zaenkrat ugnal silak Karajanovega testa; seveda tudi s koncesijami, ki pomenijo rahljanje dotlej nedotakljive mozartovske programske in tradicijske festivalne ortodoksosti.

Torej, celo Salzburg, ki se nanj ob vsaki priložnosti radi sklicujemo. Vzporejanje dubrovniškega primera prav tako šviga mimo bistva. Nekaj rahlih pripomb: Dubrovniku dotekajo finančna sredstva iz trojnega vira; tedensko, polmesečno menjajoča se struktura občinstva; tudi ne kaže podcenjevati »dotacije« posebne vrste. Narava jo nudi: počitniška konjunktura ob morju. Vabljava reč, za sodelujoče in za občinstvo.

Z Ljubljano je drugače, precej drugače. Osrednje težišče pri izvedbi festivalnega programa so ljubljanski umetniški ansambli. Glede na njihovo vključevanje v funkcijo izvajalcev tega programa je povsem jasno in pravilno, da pripada odločilna beseda pri izboru predlaganih del njihovim umetniškim svetom. Iz Križank prihajajo le

predlogi in želje. V bistvu gre pri zasnovi festivalnega programa za razumno, prožno stapljanje sugestij in želja z realnimi možnostmi ter uredništvimi načrti. To velja še očitneje, kadar gre za pogodbeno povezovanje z ljubljanskimi ansambli.

S tem bi bilo marsikaj pojasnjeno. Ne glede na to pa smo želeli rahljati pomisleke zaradi zatrjevanega podaljšanja kulture sezone pod festivalnim klobukom. Opustili smo nekatere predstave, ki bi bile po naših realnih predvidevanjih dobro obiskane vkljub očitni resnici, da je usoda ljubljanskih festivalov zaenkrat bistveno vezana na Ljubljano, in, seveda, vkljub omejenim možnostim v večletni zaporedni vrstitvi in priljubljenih standardnih predstav s sočasnimi menjavami nosilcev osrednjih vlog.

Zato smo iz letošnjega festivalnega programa izločili »Prodano nevesto«, »Ohridsko legendo«, »Labodje jezero« in »Primorske zdrahe«. Pač pa smo ob zasnovi letošnjega programa v okviru VII. Ljubljanskega festivala, ki bo od 1.—12. julija, želeli zagotoviti vsaj nekatere prireditve, ki jih še ni bilo v Križankah ali pa jih nismo videli že vrsto let.

Dramske predstave. Drama SNG bo velikodušno naštudirala M. Držičevega »**Botra Andraža**« kot svojo festivalno premiero in prvo reprizo, ki bosta v predverju Križank. Izvedbene naloge bodo naslonjene na izvirno arhitektonsko okolje. Tukaj se nam bo zopet predstavil Platonov »**Sokrat**«. Še blešči njegova lanska klasična podoba v izvedbi Eksperimentalnega gledališča.

Operni predstavi. Nova Šulekova opera oz. glasbena drama »**Koriolan**« bo prvič uprizorjena v Ljubljani v okviru sodelovanja zagrebške Opere. Ob lanski krstni predstavi v zagrebškem HNK je doživela nenavaden uspeh. Pred nami se bodo nizali razburljivi dogodki rimske zgodovine v vzburkanem Koriolanovem času. V sklepnem prizoru vzkipi želja po miru in njena zmaga v Koriolonovi krvi. Razen tega bo sodelovala zagrebška Opera tudi z Bizetovo »**Carmen**«, ki sodi med njene najkvalitetnejše dosežke.

Festivalni baletni program zajema baletne ansamble ljubljanske, zagrebške in reške Opere. Prav izrazito dha iz njega naša misel: Ukmar — Mlakarjeva »**Lepa Vida**« in J. Gotovčev »**Simfonično kolo**« v prikazu ljubljanskega opernega baleta. Nadalje F. Lhotke »**Vrag na vasi**« v okviru zagrebškega in B. Papandopulova »**Zetev**« v okviru reškega opernega baletnega ansambla.

Koncertni del programa smo skrčili. Problematika, ki jo sprožuje vprašanje koncertov na ljubljanskih festivalih, bi terjala izčrpen traktat. Dubravka Tomšič je kot glasbeni čudežni otrok zaslovela tudi v Ameriki in se po osmih letih vrača v domovino. Prvič po vrnitvi bo zablestela v predverju Križank, kjer bo nastopil tudi ansambel slovenskih solistov in kjer bomo na večeru opernih arij prisluhnili spevom in arijam naših slovečih solistov, ki pojo na inozemskih odrih.

Tradicionalna sestavina ljubljanskih festivalnih programov je tudi **folklor**. Letos je na vrsti »**France Marolt**«. Izvajal bo jugoslovanski folklorni program.

Zeleti bi še krepkejših potez v našem festivalnem programu. Radodarnih, izpodbudnih misli ne manjka. Še preburne so. Le rahel pomislek moti: kje stakniti za to potrebna milijonska finančna sredstva? Tukaj tiči programska skrivalnica ljubljanskih festivalov. Upati je, da jo bodo zasnutki v zvezi z drugim razvojnim razdobjem odpihnili in da bodo ljubitelje Ljubljanskega festivala prijetno presenetili.

NOVICE IZ OPERNEGA SVETA

O NAŠEM PREŠERNOVEM NAGRAJENCU, BASISTU LADKU KOROŠCU, JE O PRILIKI NJEGOVEGA GOSTOVANJA V BEOGRADU »POLITIKA« OBJAVILA SLEDEČO OCENO

Ladko Korošec, prvak ljubljanske Opere — nepozabni Sančo Pansa v beograjski poustvaritvi Massenetovega »Don Kihota«, ki s Kihotom Miroslava Čangaloviča pomeni umetniško celovitost evropske vrednosti —, je kot gost kreiral na sceni beograjske Opere vlogo mešetarja Kecala v Smetanovi »Prodani nevesti«, eno od vrhunskih partij komično-karkaternega žanra.



*Basist Ladko Korošec bo v kratkem stotič nastopil v vlogi Kecala.
(Na sliki kot Sančo. Kihot: F. Lupša)*

Kot izredni karakterni igralec in pevec, čigar bogate in izniansirane vokalne kvalitete vedno služijo dramskemu izrazu, je Ladko Korošec znal vskladiti komiko karakterja in komiko situacije, z nadrobno psihološko študijo pa okusne in s pravo mero podane zunanje efekte. Ustvaril je živo, svežo in temperamentno kreacijo Kecala z močno krajevno barvitostjo, kreacijo, ki ostane globoko v spominu vseh, ki so imeli priložnost, da so jo slišali in videli.

B. M. D.

HINDEMITHOVA »HARMONIJA«

Sedel sem v veži Münchenskega hotela »Stirje letni časi« in se pogovarjal s Paulom Hindemithom. Ko sem mu sporočil pozdrave njegovih bivših kolegov iz Yalea, sem obrnil pogovor na njegovo naj-novejšo opero »Harmonija sveta«, ki je pravkar doživela svojo prazizvedbo v Münchenskem Prinzregententheatru. Očividno ni bilo ničesar, o čemer bi raje govoril, ko sem ga prekinil sredi zahtevnega dela: dirigiral je festivalske prireditve in poizkušal je dati podobo vizijam in oblikam, ki jih je ustvaril njegov duh.



Ladko Korošec — don Pasquale

Ne, je dejal, zamotana politika in filozofija 17. stoletja, ki tvorita osnovo njegovi »Harmoniji«, ga nista kaj posebno prevzeli. Niti se mu ne zdi, da je kakšna nenavadna sorodnost med ono nemirno dobo in sedanjo. Kjerkoli v zgodovini (ki jo dodobra pozna) lahko srečamo značaje, ki kakor Grünewald v »Slikarju Mathisu« ali Johannes Kepler v »Harmoniji« prikazujejo neko splošno raven človeške izkušnje.

»Zamisel je treba poiskati,« je rekel, in umstvena energija, ki je značilna zanj in za njegovo delo, je nenadoma zasijala v njegovih očeh. Bil je kakor zamišljen in prijazen, toda silno močan buldog.

Videl sem prazizvedbo »Harmonije« in sem jo nameraval pozneje še enkrat poslušati. Omenil sem mu težave, na katere v začetku naleti poslušalec, kajti struktura glasbe nas često osupne. »To je težka glasba« je pošteno odgovoril, kot človek, ki nikdar ne dela kompromisov z notranjimi zahtevami svoje umetnosti. »Mislim, da opera lahko stremi za tem, da bi dosegla čim višje cilje.« Nato je hitro in s podudarkom očrtal svojo zamisel o nalogah in funkcijah opere v modernem svetu.

Ogromni in številni pripomočki te silno bogate umetnosti naj po Hindemithovem mnenju vodijo k »visokemu in zamotanemu izrazu končne resnice«. »Takšne so največje opere preteklosti, n. pr. »Čarobna piščal«,« je dejal z globokim spoštovanjem do Mozarta. Vendarle opera sama ne vsebuje vselej vseh možnosti za visoko in pomembno

izražanje; za Hindemitha je čas v katerem živimo, zelo ugoden in vzpodbuden in nam pomaga, da se povzpne do teh višin: posredniki do ljudskih množic — televizija, radio, film — so prevzeli nalogo, da zabavajo ljudi in to jim je v veliki meri uspelo. Tako prepuščajo operi višjo nalogo. Današnja operna publika se lahko tolikanj osredotoči, kolikor to zahteva najvišja umetnost, in Hindemithu se zdi, da bo vedno številnejša ameriška operna publika s svojim — kot ga imenuje on »tako rekoč religioznim spoštovanjem« za kulturo — igrala važno vlogo v bodočem opernem oblikovanju.

Čeprav je Hindemith eden najresnejših umetnikov, nikakor ni brez humorja. Za njegov slog in za njegovo glasbeno govorico je značilna mirna ironija in pravzaprav me ni niti začudilo, ko je dejal, da ima v načrtih, ki so še vedno usmerjeni k operi, tudi komedijo, nekaj »ne preveč težkega«, nekaj, kar bo dokaj različno od »Slikarja Mathisa« ali od »Harmonije«. Verjetno bo še nadalje sam pisal librete k svojim operam, ker stremi za tem, da bi njegovo delo postalo organska enota glasbe in besedila.

Ko je razlagal, kako je komponiral »Harmonijo«, ni mogel reči, katera zamisel je oživila delo, glasbena ali vsebinska. »Mislim, da sta obedve prišli naenkrat,« je rekel in je tolmačil, kako sta ga snov opere, t. j. osnovna harmonija vseh stvari in lik glavnega junaka, ki svoje astronomske zakone zapíše z glasbenimi znaki, neizogibno navdihovala ob istem času.

Poslovil sem se od skladatelja in odšel. Čeprav se moje spoštovanje in občudovanje Hindemithove »Harmonije sveta« ni ujemalo z enakim čustvenim razumevanjem, sem se nenadoma domislil njegovih besed iz »Ariadne na Naxosu«: »Glasba je sveta umetnost.« In pomislil sem, da potrebuje ta sveta umetnost v času zmed in kompromisov poštene, razumne in obenem genialne ljudi kot je Hindemith.

MENOTTIJEV FESTIVAL V SPOLETU

Gian Carlo Menotti je za svoj festival bistroumno izbral kraj Spoleto. To mesto je že od nekdaj bilo tesno povezano z rimskim življenjem, saj je bilo njegova kolonija in so njegovi prebivalci nekoč celo zavrnili Hanibalov naskok. To junaško dejanje je dandanes upodobljeno na zastoru spoletskega gledališča »Teatro Nuovo«. Poleg tega so na koncu glavne ulice izkopali rimski amfiteater — in sijajne igre, ki so jih priredili švedski kraljici Kristini na čast, so napravile nanjo globok vtis, ko je leta 1655 potovala v Rim. — Ko so v devetnajstem stoletju v spoletskem malem gledališču uprizorili »Italijanko v Alžiru«, je v orkestru igral tudi sam Rossini, in vseh deset let po vojni je Rimska opera uporabljala večje gledališče za svoje Eksperimentalno gledališče.

Središče festivala je bilo malo operno gledališče, ki ga je Menotti obnovil s pomočjo mestnega sveta. Imenuje se po spoletskem osvobojenem sužnju Caiusu Melissusu, piscu raznih latinskih iger, katere omenja tudi Plinij in je bilo eno prvih javnih gledališč v Italiji: v letu 1667 so se Spoletčani odločili, da dozidajo še nekaj lož. Tako je Caio Melisso postal elegantno in vedno polno gledališče. Menotti in njegovi sodelavci se niso ustrašili niti večjih problemov kot so: velikost odra, električne naprave in shranjevanje kulis ter so urejevali gledališče do zadnjega hipa. Operne, koncertne, baletne in druge predstave so se vrstile vsak dan, medtem ko so bile ob sobotah in nedeljah kar po štirikrat dnevno.

Festival so slovesno otvorili z opero »Macbeth«. Kot vse festivalske predstave, so tudi to uprizorili v sodelovanju z Mednarodnim Kulturnim Programom U. S. pod upravo ANTA. Nastopali so mladi italijanski in ameriški solisti: Shakeh Vartenissian, William Chapman in Dino Dondi. Dirigent Thomas Schippers je čez noč postal slaven. Z velikim talentom in s pomočjo izredno sposobnega tržaškega Filharmoničnega orkestra, je znova obudil spomin na disciplino in na visoko raven Toscaninijevega orkestra. Italijani, ki so se že naveličali povečevanja zvezdnikov in si žele ohraniti svojo pravo operno tradicijo, so nenadoma postali pozorni na tega dirigenta.

Luchino Visconti in scenograf Piero Tosi sta ustvarila učinkovito in mračno opero »Macbeth«, polno skorajda grozljive neposrednosti. Pred barvaste in tančične zastore, na katere so projicirali spremembe prizorov, sta razpostavila nastopajoče. Najboljši je bil finale v prizoru s pojedino, ugajale pa so tudi tožeče žene med Macduffovo žalostinko. Med igro in glasbo ni bilo vrzeli, vse je bilo povezano med seboj. Edini resni nedostatek je bilo pomanjkanje počitka, kar je bilo opaziti posebno pri pevcih in ne toliko pri izvežbanem zboru pod vodstvom Giulia Bertole. Vartenissianov žametni in lahoni glas bi bil lahko obsežnejši, Chapman je s svojim prijetnim baritonom dosledno izoblikoval vlogo neodločnega Macbetha in močneje poudarjal njegovo slabotnost kot pa bojevniški ponos. Angelo Rossi je s prekipevajočim tenorjem upodobil Macduffa, medtem ko je Nicola Nicoloff svojo bolečino prikazal z večjo notranjo napetostjo.

V Teatro Melisso pa so uprizorili dve moderni operi — eno ameriško in eno italijansko. Opera »Ogrinjalo« skladatelja Leeja Holbyja, je bila skoraj premogočna za majhno akustiko tega malega gledališča, vendar je požela zaslužen uspeh. Po zgodbi Čehova jo je priredil Harry Duncan. Opera je kratka, v njej nastopajo tri osebe, vendar vsebuje vso dramatično silovitost velike opere. Dolgo rdeče ogrinjalo — simbol ljubezenskega čara, snežni metež, uporniški soprog, zaklinjanje ob ognju: vsi elementi dobre opere so zbrani v njej. Triintridesetletni skladatelj, po rodu iz Wisconsin, ni v njej pokazal posebne originalnosti, je pa ustvaril skrbno izdelano delo. Predstava pod taktirko Reinharda Petersa je gladko potekala in Patriciji Neway se je nenavadno posrečilo izoblikovati Miriam, nenasitno ženo. Rouben Ter-Arutunian je ustvaril pestro in domiselno scenerijo.

»Baronova igra« Valentina Bucchija obravnava nenavadno snov, ki tu in tam postane že kar zagonetna. Virtuozno spretni režiser in scenograf Franco Teffirelli je zasnoval tudi kostume. Delo izraža filozofske misli o življenju v obliki neke stare florentinske kockarske igre. Baron (Lino Puglisi) je zaživel ob svoji zvesti ciganki (Lidia Marimpietri), medtem ko je zbor z madrigali spremljal dogajanje, uokvirjeno v igri s kockami. Končna oblika opere z iznajdljivo instrumentacijo, kjer prevladujejo pihala, je sodobna, toda glasba izvira še iz skladateljevih enaindvajsetih let. Očarljiva je njena svežost, ki se drobno prepreda s prikrito poetično fantastičnostjo. Pietro Santi je dirigiral orkestru, ki ga je tvoril del Tržaške filharmonije.

Nazadnje je k festivalu prispevala svoj delež tudi manjša italijanska skupina iz Coma — »Comedianti in Musica«. Uprizorila je Cimarosovo »Maestra di Cappella«. Po Menottijevem posredovanju so uprizorili tudi Pergolesijevo redko uprizorjeno »Frate'nnamorato«, komedijo v treh dejanjih in v neapeljskem dialektu, ki jo je napisal leto dni pred slovito »La serva padrona«. To je zgodba o menihu, ki se zaljubi v dveh sestri, misleč, da je to eno samo dekle. Delo je zelo

domiselno režiral Zeffirelli, za scenerijo je poskrbel Pizzi, pevci pa so se odlikovali posebno v briu in pantomimi, med njimi posebno Montarsolo, Silvana Zanolli in Bianca Maria Casoni. Drigiral je Ennio Gerelli.

Festival je uspel kljub temu, da bi izbiri del, razen »Macbetha« in Daudetove »Arležanke«, lahko oporekali. Prvorazredne uprizoritve, kjer izvajalcem ne manjka mladostne navdušenosti, še niso vse. Od izbire del namreč zavisi, ali festival uspe ali propade.

MENOTTI V NEW YORKU

Nas, ki smo vselej ganjeni zupuščali predstave glasbenih dram Gian Carla Menottija, je njegovo najnovejše operno delo, »Maria Golovin«, razočaralo. Uprizorili so ga 5. novembra 1958 v newyorškem Martin Beck Theatre, in sicer v isti zasedbi, kakor poleti na belgijski svetovni razstavi. Delo ni doživelo več kakor pet ponovitev. Nepretrgana vrsta teaterskih »momentov« ni mogla nadomestiti manjkajočega glasbenega in dramatičnega bistva. Poslušalci, ki so se želeli delu približati z resnobo, so se morali večkrat smejeti. Morda je Menotti mislil, da morejo žarometi, streljanje, ognjemet, pesmi jetnikov in jazz-orkester v zadostni meri prepričati poslušalce, da se na odru nekaj dogaja.

Libreto govori o Donatu, mlademu možu, ki je v vojni oslepel. Njegova ljubezen do premožne, mlade žene, ki živi nekaj časa v njegovem domu, je središče dogajanja. Seveda se morata ločiti, ona se vrne k možu, on pa se pogrezne v še globljo temo. Ta osnovna zgodba je zamotana v kup prizorov, ki prikazujejo naraščajočo junakovo nemoč in agonijo. Melodrama doseže vrhunec v tretjem dejanju, ko Donato s hitrimi koraki korači po odru in udarja s palico po podu, orkester pa mu odgovarja v fortissimu. Zaman iščemo neke originalne melodične ali harmonične zamisli, vse to smo slišali v mnogo boljši obliki že v drugih operah, pa tudi že v Menottijevih. Delo kot je to, razdrobljeno v posamezne epizode, le redkokdaj ustreza lirčnosti, s katero je Menotti v resnici obdarjen.

Franca Duval v naslovni vlogi je bila očarljiva, toda težko je bilo v takšni vlogi oceniti njene prave zmožnosti. Richard Cross je ustvaril pomemben lik slepega Donata, le glas mu je zvenel votlo in mlahavo. Kdor je videl Patricio Neway v vlogi Magde Sorel, ve, kakšna pevka in igralka je. Vloga Donatove matere zanjo ni bila primerna. Naravna preprostost in ljubkost sedmletnega Lorenza Mutija iz Spoleta, ki je igral Marijinega sina, je v preobilju čustev učinkovala zelo dobrodejno.

»TURANDOT« V TRŽAŠKEM GLEDALIŠČU TEATRO VERDI

To tržaško gledališče je v začuda kratkem času doseglo zavidipljv naziv tretjega najboljšega opernega gledališča v Italiji. Prvo je seveda milanska Scala, drugo pa je gledališče San Carlo v Neaplju. Morda se bo rimska Opera kmalu povzpela na svoje nekdanje mesto, toda za zdaj se še bori z nepremostljivimi težavami.

Tudi v letošnji sezoni je to tržaško gledališče prvo odprlo svoja vrata (15. novembra, točno ob 20.30). Od stropa do tal je bilo okrašeno s cvetjem in v njem se je zbrala raznovrstna publika raznih narodnosti. Uprizorili so Puccinijevo opero »Turandot« z dinamično Inge Borkh v naslovni vlogi. Po svoji veličini se ta uprizoritev seveda ne more kosati z ono v milanski Scali in tudi ne s predstavo, ki so jo poleti uprizorili v rimskem amfiteatru v Veroni. Težko pa bi bilo

preseči tržaško »Turandot« po kvaliteti, pa naj bo to iz umetniškega ali iz glasbenega vidika.

Borkhova je ena največjih dramatičnih primadon današnje generacije. Vsakokrat, kadar jo gledamo in poslušamo, se nam zdi, da sta njena osebnost in umetnost postali močnejši. Po nedavnem senzacionalnem uspehu z vlogo Medeje v Berlinu, žanje sedaj velike uspehe v vlogi Turandot. Druge Turandot imajo morda prodornejše in rezkejšje glasove, toda z njeno intenzivno igro, — od mračnega prihoda na oder pa do zadnjega dejanja, kjer klone pred ljubeznijo, — in z njeno eksotično lepoto, se ne morejo meriti. Njena Turandot je vprav strahotna.

Tržaški orkester, ki je poletel na Menottijevem festivalu v Spoletu prejel toliko priznanj, je pod mojstrskim vodstvom Oliviera de Fabritiisa znova dokazal svojo popolnost. Zbor, ki ga je vodil eden najboljših italijanskih zborovodij, Adolfo Fanfani, je zvenel nadvse mogočno. Poslušalce je navdušil tudi mladi tenor Giuseppe Savio s srebrnim, a na videz neukročenim glasom.

Pravo nasprotje vzklikanju, gongom in cimbalam sta bila ganljiva igra in čist glas Nicolette Panni v vlogi Liu, ki je tako izpolnila vsa pričakovanja, ki smo jih gojili od njenega lanskoletnega nastopa v »Karmeličankah«. Ta nadarjena in ljubka sopranistka je vnukinja Giuseppeja de Luce. Potrebuje še odrskih izkušenj in detajlnih navsvetov. V enem letu si je pridobila dokajšnje znanje, pa tudi zvok njenega glasu je postal polnejši. Njena dikcija je fenomenalna.

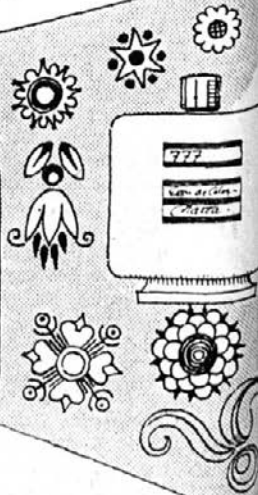
Obetajoč pevec z bogatim žametnim in mogočnim glasom je tudi Alessandro Maddalena (Timur). Končno moramo za ta briljantni začetek sezone, ki obljublja vsakovrstna presenečenja, izreči priznanje še inteligentnemu upravniku tržaške Opere — Antonicelliju.

»TURANDOT« V BUENOS AIRESU

Inge Borkh se je tudi v Buenos Airesu predstavila v vlogi Turandot. Njeno petje in poglobljeno doživeta igra sta napravili ugoden vtis na poslušalce, čeprav njen glas ni mogel povsem napolniti ogromnega avditorija gledališča Teatro Colon. Ni imela lahke naloge: boriti se je morala proti še živim spominom na Mario Meneghini Callas, ki se je nedavno pela Turandot v Buenos Airesu. Flaviano Labo, ki je bil morda najboljši izmed vseh nastopajočih, je pel Calafa s svežim, obsežnim glasom. Njegova igra je primitivna, vendar se vsaj ni trudil s pretiravanjem, temveč se je omejil na umerjene kretnje. Liu Irme Gonzales je bila polna liričnosti in poezije. Giuseppe Modesti pa je bil v vlogi Timurja precej neživljenjski. Scenerija Ricarda Moresca je sledila tradicionalnim vzgledom, a je zadovoljila. Zbor je bil odličen, blestel je tudi orkester pod vodstvom Ferruccia Calusia.

Sir Thomas Beecham je dirigiral »Carmen« s svojo značilno živahnostjo. Včasih se je zazdelo, da je tempo nepravilen in da je orkester preglasen, toda splošen vtis je bil dober. V naslovni vlogi je pela Jean Madeira; pravzaprav je bil to njen debut. Bila je učinkovita posebno v prvem dejanju. Ima topel glas, poje inteligentno in se lahko kreta po odru, vseeno pa so nekateri kritiki dejali, da v njeni igri ni bilo mogoče zaslediti psihološkega razvoja vloge. Piero Miranda Ferraro, ki ga argentinska publika že pozna, je upodobil bolj liričnega kakor dramatičnega Don Joseja. Giuseppe Taddei, eden najboljših sedanjih baritonov, pa v vlogi Escamilla ni ustrezal, in to ne samo zaradi pomanjkanja temperamenta, temveč tudi zato, ker je pel v

PRAVA NEGA



Narta

tujem jeziku. Cesy Brogkini je s svojim sladkim in poetičnim glasom zelo ugajala kot Micaela. Hector Basaldua je zasnoval scenerijo v sivkastih barvah in na podlagi vrtljivega odra, režija Otta Erhardta pa je bila neprimerna in celo vulgarna.

REVOLUCIONARNI »CHÉNIER«

Uprizoritev z znanimi solisti in dirigentom, z upoštevanim režiserjem in z učinkovito scenerijo je vsekakor uspešen začetek katerekoli operne sezone. Takšno predstavo je impresarij Pasquale di Costanzo nudil Neaplju dne 29. novembra 1958 ob slovesni otvoritvi operne sezone gledališča San Carlo. Že več dni popreje so lepaki oznanjali, da je predstava razprodana. Pametno je ravnal, da je za to priliko izbral opero »André Chénier«, kajti pravkar je bila obletnica Giordanove smrti, ki je eden izmed najbolj priljubljenih skladateljev v južni Italiji.

Ta opera ni predolga, je priljubljena, prijetna za oko in ušesa, in kar je za modno publiko najvažnejše — ima več slik. Sijaj avditorija je skoraj zasenčil onega na odru. Kljub izredni zasedbi in sceneriji predstava ni prav zaživela. Morda je bil vzrok kje drugje. V zadnjih treh letih je otvoritvene predstave vsakokrat potrla neugodna vest, ki so jo sporočili v zadnjem hipu. Tokrat je bila to vest o smrti Arturja Rodzinskega.

Orkester je zvenel nekam pobito, morebiti je godbenike izčrpal »široko«, ki je vel vse prejšnje dni, ali pa se dirigentu Francu Capuani ni posrečilo, da jih potegne za seboj. Franco Corelli (Chénier) se kljub svoji ugodni zunanosti in mogočnemu glasu še ni naučil igranja in premikanja po odru. S svojo mladeniško navdušenostjo pa je kljub temu zelo napredoval: trenutno je eden izmed najboljše plačanih tenorjev v Evropi. Čudovito petje in možata, vihrava osebnost Ettoreja Bastianinija (Gérard) sta bila ob nezadostni podpori orkestra nekako izgubljena. Isto lahko trdimo o Antonietti Stella. Modulacija in zanos v glasu te ljubke umetnice sta ravno pravšna za vlogo Maddalene. Miriam Pirazzini pa je upodobila lik slepe Madelon.

Zal so bili pevci večinoma zaviti v temo. Razsvetljava je sicer ustrezala, vendar bi morali pevce prav tako dobro videti kakor slišati. Pietro Zaffi, italijanski »čudežni otrok« scenografov, je ustvaril vrsto lepih scen.

Zdelo se je, da niti solisti niti zbor niso imeli dovolj vaj in priprave pred premiero. Slavna Margherita Wallman, ki je pravkar odnesla lovoričke uprizoritve »Plesa v maskah« v Parizu (in ki je prvi režiser v ženski osebi na tukajšnjem odru), se je lotila pretežke naloge. V enem tednu sta se ena za drugo zvrstili obe otvoritveni predstavi, v Milanu in v Neaplju. Seveda je pri tem trpela neapeljska predstava. Njene zamisli so sicer odlične, vendar niso bile dovolj pretehtane. Zakaj sta n. pr. Chénier in Maddalena tekla iz ječe in skočila v rabljev voz, ki ju je odpeljal na morišče? Morda se je Margheriti mudilo, ker je hotela ujeti spalni voz za Milano?

STARA IN NOVA JAPONSKA

Moderna japonska opera »Yuzuru« skladatelja Ikuma Dana je v Japonski prav tako popularna kot drama pisatelja Junji Kinoshita, na katero se opira. Obnovili so jo v tokijski Hibiya Hall z novo, fantastično scenerijo, skladatelj pa je dirigiral peitnpetdesetčlanski tokijski Filharmoniji. V glavni vlogi Belega žerjava je nastopila Kiyoko Otani,

ki poje kakor ptica. Njena igra sicer ne dosega velike Yasue Yamamoto, ki tudi sodeluje v tej operi, vendar je izraz njene lastne domiselnosti, ki se razlikuje od drugih in je dokaj učinkovita. Zgodba opere je preprosta, vendar ima globoko vsebino.

Japonski operni ansambel Fujiwara je v tokijski Hibiya Hall uprizoril tudi dve izredni predstavi »Tosce« s tremi pevci-gosti. Predstava je bila uglajena in izpopolnjena. Precejšnje zasluge za to ima dirigent Gaetano Comelli in ABC simfonični orkester. Arrigo Pola (Cavaradossi) in pevci manjših vlog so se odlikovali z bogatimi glasovi, medtem ko je Emiko Koga (Floria Tosca) bolje igrala kot pela. Celota je napravila boljši vtis, kakor pa bi mogli oceniti posamezne vloge, vendarle je bila to ena najboljših predstav »Tosce« na Japonskem.

OPERNE NOVICE IZ BOLGARIJE

V nedavni operni sezoni sofijskega gledališča so uprizorili štiri nova dela. Opera »Vojna in mir« je v ruskem slogu iz 19. stoletja prikazala pravo sliko vseh važnejših dogodkov Tolstojevskega velikega dela, od sprejemnice v Moskvi pa do bojnega polja. Partitura Prokofjeva sloni na narodni glasbi. Bogatstvo tega dela je neizčrpno za vsakega režiserja. Sofijska predstava je bila sijajna.

Ugajala je tudi Mozartova »Čarobna piščal«. Najzanimivejša uprizoritev pa je bil Verdijev »Othello«. Razkošna režija in gladko tekoče predstave so poslušalce navdušile. Dimitar Uzunov je bil resnični Othello. Njegovemu glasu manjka obsežnosti in moči, ki jo ta vloga zahteva, toda njegovo petje in igra sta ugajala, ker sta bila prepričujoče plemenita.

Med operno sezono so opere nekaterih bolgarskih mest, Russe, Varna, Plovdiv in Stara Zagora, uprizorile festival triindvajsetih opernih del z dobrimi pevci.

BERLINSKI FESTIVAL

Vrhunec opernih predstav lanskega berlinskega festivala je bila nedvomno opera »Lulu« skladatelja Albana Berga, ki jo je nekoč uprizorila Hamburška državna opera. V režiji Güntherja Rennerta je to operno delo vzplamtelo v vsem svojem temnem in tragičnem sijaju in spoznali smo v njem eno redkih opernih mojstrov in današnjega stoletja. Dirigent Albert Bittner je iz tega edinstvenega dela izčrpal ves razbeljen žar, ki je osvojil poslušalce. Helga Pilarczyk je nastopila v vlogi Lulu. Če bi jo ocenjevali posebej, bi ostalim nastopajočim storili krivico, kajti predstava je prikazala čudovito skupinsko igro. Kljub temu moramo tej pevki izreči posebno priznanje. Njeno ime se vedno pogosteje pojavlja v zvezi z moderno glasbo.

Zapadnonemška umetnostna akademija je zaprosila štiri skladatelje, da bi napisali krajše opere za Studio Mestne opere. Opera buffa »Corinna« skladatelja Wolfganga Fortnerja, ki jo je priredil Gérard de Nerval, ni nič posebnega. Tudi dejstvo, da se njena glasba opira na dvanajsttotsko lestvico, ji ne pomaga dosti. Prav tako ne moremo reči, da je opera Wernerja Thärichena »Anaximandrov konec«, nekakšna metafizična burleska, predstavljala nekakšen uspeh. Če naj označimo »Fiesto«, ki jo je skomponiral Darius Milhaud, za uspešno opero, to pač zavisi od osebnega okusa, vendar je poslušalcem ugajala. Libretist Boris Vian je v njej opisal usodo mornarja, ki ga morje naplavi na otok. Tam se zaljubi v domačinko, a neki ljubosumnež ga zabode in vrže nazaj v morje. Četrto operno delo pa je polno resnične domisel-

nosti. To je »Blaznežev dnevnik«, ki ga je Humphrey Searle komponiral po fantastični Gogoljevi noveli. Zgodba opisuje duševno propadanje uradnika, ki se nesrečno zaljubi v predstojnikovo hčer, postopoma izgublja um, dokler ga končno ne pošljejo v umobolnico. V nasprotju s Fortnerjem se je Searlu na podlagi dvanajsttonske lestvice posrečilo doseči čudovite uspehe. Iz njegovega dela diha neizogibna usoda, kar je dosegel deloma tudi z elektronskimi sredstvi, »ki naj podčrtajo vznemirljiva mesta v libretu«. Čudimo se, da se je dirigent Hermann Scherchen odločil črtati ta mesta.

Hans Ulrich Thormann je napravil za vse te predstave nekako borno, a primerno scenerijo. Režiral je Wolf Völker. Raven predstav je bila visoka, kar je zasluga hamburške Mestne opere in njenih umetnikov. Theo Altmeyer je z vlogo Searlevega Norca ustvaril izreden lik.

Naslednja uprizoritev v okviru Mestne opere je bila Cherubinijeva »Medea«, v novi nemški verziji, ki sta jo pripravila Horst Georges in Wilhelm Reinking. Poskrbela sta tudi za scenerijo in za kostume. Orkester je dirigiral Vittorio Gui, režijo pa je prevzel Carl Ebert in »Medea« je tako zablestela v vsej svoji veličastni lepoti in moči. Uspeh te opere sloni predvsem na pevki, ki poje glavno vlogo. Ker so to vlogo tokrat podelili Inge Borkh, je bil uspeh zagotovljen. Ta pevka ima lep, močan in obvladan glas ter mnogo igralskega daru, ki ga večje izkorišča. Zato je bilo prav nenavadno, da ni sopranistka Gladys Kuchta, ki je v tej vlogi kasneje nastopala, nič manj učinkovala. Ko je prišla iz rodnega Massachusettsa, je pela v mnogih nemških operah, dokler je ni angažirala hamburška Mestna opera, ki je v njej spoznala pevko z neobičajno izenačenim glasom, bleščečim igralskim darom in izredno nemško izreko.

FESTIVALA V WIESBADNU IN MAINZU

Vsakoletni Mednarodni majski festival v Wiesbadnu so otvorili z opero Hermanna Goetza »Ukročena trmoglavka«, ki je v režiji dr. Friedricha Schramma zablestela kot dragulj. Scena je bila postavljena v rdeče-modro vezeni okvir, ki je ustvarjal prijetno in domače vzdušje. Pevci so bili podobni figuricam iz meissenskega porcelana, oblečenim v biedermyerske kostume. Marianne Dorka je bistro zaigrala. Njenemu glasu je sicer primanjkovalo moči, vendar sta se s Heinzom Friedrichom v vlogi Petruccia močno približala Shakespearovi originalni zasnovi tega dela. Dirigiral je Arthur Apelt.

Beograjska opera je nastopila z Janačkovno opero »Katja Kabanova«. Vsebina te opere spominja na Tolstojevo »Ano Karenino«. Naslovno vlogo je z vso izrazitostjo pela Valerija Heybalova, njeno taščo pa je skoraj s surovo natančnostjo prikazala Melanija Bugarinović. Štefan Krstić (soprog) in Drago Starc (ljubimec) sta se v svojih manj hvaležnih vlogah dobro uveljavila. Janačkova glasba, ki pronica skozi dušo junakinje, gane srca vseh poslušalcev.

Za Pucinijevo stoletnico je Rimska opera uprizorila tri njegova dela: »Tosco«, »Manon Lescaut« in »Madame Butterfly«. Poslušalci, ki so vselej do zadnjega kottička napolnili avditorij, so navdušeno pozdravili dirigenta Franca Capuana in njegove pevce. Mlada Gabriella Tucci, Franco Corelli in Anselmo Colzani so pokazali več kakor običajno. Magda Olivero je nadomestila Claro Petrella v vlogi Manon Lescaut. Z njo sta nastopila Angelo Bartoli in Renato Cesari. Capuanov orkester je doživel največ ovacij tega večera. Nicola Benois je poskrbel za

prijetno scenerijo. Zavzeta igra Gigliole Frazzoni v vlogi Madame Butterfly je še stopnjevala lepoto njenega čudovitega dramatičnega soprana. Ob njej se je z bleščečim glasom uveljavil Eugenio Fernandi v vlogi Pinkertona.

Na Gutenbergovem festivalu v Mainzu je pela Helen Laird z vso plemenitostjo vlogo Ariadne, dočim je Herbert Schachtschneider iz Essena pevso lepo upodobil Bacchusa. Anny Schlemm je z velikim talentom prikazala skladatelja v Prologu, Ilse Hollweg pa je kot Zerbinetta poslušalcem nudila svojo lepoto in odlične kolorature.

Hermann Reutter, visokošolski profesor, je priredil klasični roman Thorntona Wilderja v epsko pripovedno pesem: dogodke komentira pripovedovalec. Obenem so uprizorili tudi pozno delo Lea Justinusa Kaufmana »Biserna srajca«, po kitajski pravljici pripovedki, ki je poslušalce očaralo z drzno instrumentacijo tolkal, saksafonov in godal. Razkošna orientalska scenerija Hermanna Soherra, nepopoljšljiva režija Alexandra Spulterja in dirigent Zwissler, vse to je izredno privlačilo mainško publiko.

Ob koncu festivala so uprizorili »Letečega Holandca« s Ferdinandom Frantzom v naslovni vlogi. Lahkotno se je dvigal od lahkih planissimov do dramatičnih vrhuncev in tako pretehtano upodobil nesrečnega junaka te opere. Siw Ericsson iz Hamburga z močnim, mladostnim glasom, je bila Senta, kot si jo je v svojih sanjah zamišljal Wagner. Inge Borkh je nepozabno upodobila Elektro. S svojim čudovitim glasom in igralsko spretnostjo je obdržala poslušalce vseskozi v zamaknjenosti. Margarete Klose je bila odgovarjajoča Klytemnestra, Helen Laird in Franz Mazura pa sta prav tako dosegala visoko raven predstave.

V ribji restavraciji

„OPERNA KLET“

nasproti Opere

Vas gostoljubno postrežemo s svežimi morskimi ribami, ki jih dnevno direktno prejemamo in pripravljamo na strokovni način. Imamo tudi paški sir in dalmatinski peršut ter ostala okusna jedila.

Točimo brezalkoholne in alkoholne pijače – od teh pristna, sončna dalmatinska vina.

KINO-FOTO

DELAVNICA —
PRECIZNA MEHANIKA

LJUBLJANA
GOSPOSVETSKA 8
TELEFON 31-712

IZDELUJE IN POPRAVLJA

optične in neoptične instrumente za medicino, laboratorijske instrumente in stroje, kino-foto, mikrofone (kondenzatorske za študij), televizijske in antene UKV, izdeluje in popravlja vse nadomestne dele (izdeluje vsa strojna dela)



Vršim vsa generalna in ostala
popravila vseh vrst
motornih vozil

JAN JANEZ
Telefon 20-283
Rudnik 15

TOVARNA BARV
IN LAKOV

»Color«

MEDVODE
SLOVENIJA
JUGOSLAVIJA

Izdeluje firneže, oljnate
barve, podvodne barve,
lake, emalje, steklarski
kit, umetne smole, nitro-
lake, špiritne lake, trdilo
za obutev.



IEV · LJUBLJANA
INDUSTRIJA ZA ELEKTROZVEZE
JUGOSLAVIJA

PROJEKTIRAMO
RAZVIJAMO
DOBAVLJAMO

kratkovalovne in ultrakratkovalovne sprejemno-oddajne aparature, aparature za usmerjene brezžične zveze, televizijske naprave, elektronske merilne in kontrolne instrumente, naprave za regulacijo in napajanje, sestavne dele za radio in elektrotehniko, VF keramiko, magnete, ferite, vse vrste avtomobilskih in miniaturnih žarnic, fotocelice, izolacijske in zaščitne mase ter metalizacijske in VF izolacijske lake.

INDUSTRIJA ZA ELEKTROZVEZE
Ljubljana — Jugoslavija



TOVARNA KOVINSKE
EMBALAŽE - LJUBLJANA

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače.

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehranbeno industrijo, gospodinjsko embalažo, bonboniere za čokolado, kacao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvajamo električne aparate za gospodarstva kot n. pr. električne peči.



Naše sprejemnike, ki so splošno znani po svoji kakovosti in elegantni izvedbi, lahko nabavite v vseh strokovnih trgovinah!

Cene so nizke in vsakomur dostopne!

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVŠI URBANC)

*v Ljubljani
pri Prešernovem
spomeniku*

*priporoča
obiskovalcem
gledališča
svoje bogate
zaloge svile
in drugih
tkanin!*



Vse za
**FOTO
KINO**

dobite najugodnejše v trgovinah
trgovaškega podjetja

Fotomaterial

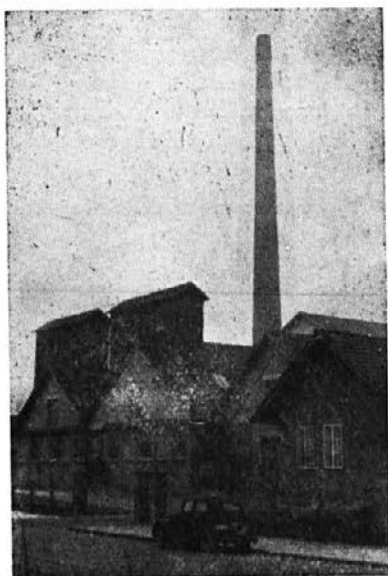
L J U B L J A N A

na Cankarjevi c. 7, telefon 22-509

in Titovi c. 28, telefon 22-321

Poštni predal 420





Tovarna kleja

LJUBLJANA
ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611
Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, žela-
tino tehnično in prečiščeno,
tehnične maščobe, gnojila in
krmila

*Prijavite pravočasno
svoje potrebe, ker vas
med letom zaradi ome-
jene proizvodnje ne
bomo mogli upoštevati*



10 tableta

Phenalgol

PROTIV BOLOVA

„Lek“ LJUBLJANA Odobr. KZL: 373/54

*Dobite
ga v
vsaki
lekarni!*

V naših lepo urejenih poslovalnicah
vedno postrežemo z dobrim blagom
po najugodnejših cenah!

TELEFON 27-18

KOLONIALE

Dostavljamo tudi na dom.
Sprejemamo telefonska naročila!

LJUBLJANA
ŠENTVID 20

IZBRANA DELA F. M. DOSTOJEVSKEGA,

od katerih so doslej izšli naslednji romani:

BRATJE KARAMAZOVI, I. in II., polplatno	din 2600—
IZPOVED MLADEGA ČLOVEKA, polplatno	din 1600—
PONIŽANI IN RAZŽALJENI, polplatno	din 1200—

V programu so še za leto 1959:

IDIOT
ZAPISKI IZ MRTVEGA DOMA
SELO STEPANČIKOVO
BELE NOČI
BESI

Odplačujete lahko na obroke.

Naročila sprejema:

Državna založba Slovenije

**LJUBLJANA - Mestni trg 26, Čopova ulica 3,
Trg revolucije 19.**



Državna založba
Slovenije

Lastnik in izdajatelj: Uprava Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, Predstavnik: Smiljan Samec. Urednik: Mitja Šarabon. — Tisk
Časopisnega podjetja »Delo«. — Vsi v Ljubljani.