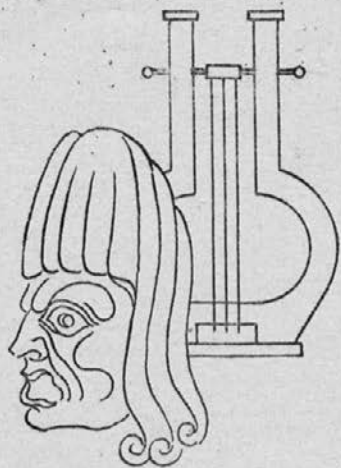


7
Am 1670-
1000

GLEDALŠKI LIST

12 str.



O P E R A

O. NICOLAI:

Vesele žene windsorske

*Komična fantastična opera v treh dejanjih (6 slikah) po istoimenski
Shakespearovi komediji, spesnil H. S. Mosenthal, prevel S. Samec.*

Dirigent: A. Neffat.

Režiser: D. Zupan.

Osebe:

Sir John Falstaff	J. Bétetto k. g.
Fluth } windsorska {	V. Janko
Reich } meščana {	F. Lupša
Fenton	A. Sladoljev
Vitez Trska	M. Sancin
Dr. Cajus	M. Dolničar
Gospa Fluthova	V. Heybalova
Gospa Reichova	M. Kogejeva
Ana Reichova	S. Ivančičeva
Oštir krčme »Pri hlačni podvezici«	M. Simončič
Prvi meščan	I. Mencin
Drugi meščan	S. Česnik
Tretji meščan	F. Jelnikar
Četrti meščan	A. Perko
Peti meščan	M. Kristančič

Windsorski meščani, točaji, otroci i. t. d.

Godi se v Windsorju ob pričetku 17. stoletja.

Daljši odmor po drugi in peti sliki.

Vodja zbora: R. Simoniti.

Koreograf: ing. P. Golovin.

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

1940/41

OPERA

ŠTEV. 7

O. NICOLAI:

VESELE ŽENE WINDSORKE

PREMIERA 18. DECEMBRA 1940

Vilko Ukmar:

Nicolai in „Vesele žene windsorske“

Med opernimi skladatelji je Otto Nicolai tiste vrste glasbenik, ki ni ustvarjal iz samega notranjega nagona po čustvenih narekovanjih, temveč je svojo umetniško pot in njeno smer presodil in izmeril s svojim jasnim bistroumjem ter se podajal na svoje delo z umirjeno razsodnostjo. Zato je glasba Nicolaijeva na nek prav poseben način dostojanstvena in plemenita, ker ne more utajiti, da jo je njen stvarnik oblikoval z neko posebno suverenostjo; da jo je oblikoval kot mojster, ki igraje obvladuje snov ter jo plemeniti v lepih, poduhovljenih oblikah. Nicolai je bil estet — človek z jasno mislijo in presojo; toda človek, ki je s svojo mislijo in voljo brzdal čustvenega zanešenjaka v samem sebi. Da je umetnik takega duševnega sestava ustvaril umetnine posebne vrste, je izhajalo nujno iz tega umetnikovega duševnega značaja.

»Vesele žene windsorske« so krona Nicolaijevega ustvarjalnega dela. V njih pa se je tudi najpopolneje utelesila skladateljeva duševnost. — V Nicolaiju ni bilo nikakšne prevratnosti, nikakšne borbenosti v smislu stilnega in umetniško nazornega napredka, dasiravno je bil sodobnik Verdija in Wagnerja, obeh najmočnejših stebrov ro-

mantične operne umetnosti. Nicolai je bil umetnostni plemenitaš, ki je ljubil vso dognano lepoto — čisto, neskaljeno in v najboljši tradiciji zakoreninjeno. In ker je v času neposredno pred njim doživela svoj najvišji razcvet italijanska baročna opera, se je Nicolai razumljivo najmočneje in z vso vnemo oprijel te posebne smeri. Še posebej ga je v tej smeri podprlo naključje, da je svojo mladeniško dobo preživel v Rimu, kamor se je zatekel pred brutalnostjo svojega očeta in kjer je našel v umetniških krogih vso oporo in podporo. Osvojila in pregnetla je tedaj dušo mladega glasbenika povsem italijanska umetnost visokega baroka. Ker pa je pred Nicolaijem bil v isto smer zaverovan že Mozart, in ker je že prav ta prefinjeni klasik že postavil osnovo nemški klasični operi iz teh zmesi, ni nič čudno, če je Nikolaija poslej tako zelo zamikal ravno Mozart; in če je iskal v njem svoj glavni vzor, je bil vsekakor dosleden svojemu že omenjenemu umetniškemu nazoru.

Toda Nicolai je bil vendarle premočna osebnost in z druge strani tudi preveč otrok svojega časa, da bi ga kljub njegovemu privzgojenemu in zavestno zasledovanemu baročno klasicističnemu umetniškemu nazoru ne zajel in ne potegnil s seboj val zanešene romantike. Zlasti, ker je bil umetnik sam v svojem srcu poln romantičnega čustva, ki je vedno znova naravnost sililo v zunanji izraz. Zasanjanost, zamaknjenost v časovno in krajevno oddaljenost, zagledanost v nadtvarni svet — vse te značilne lastnosti romantične duševnosti so bile drage in privlačne tudi za Nicolaija. Sentimentalno razdvojenost pa je elegantni in sebe obvladujoči tvorec razbil z vedro komiko — in tako so se kar nujno iz vseh teh opisanih svojstev in iz vseh spojenih orisanih osnov skladatelju rodile kot zrel plod »Vesele žene windsorske«.

Ta odrešujoče vedra Shakespearova dramatična snov je že itak mikala tekom časa nešteto skladateljev in so ji posvetili svoje skladateljske sile Peter Ritter, Karl D. v. Dittersdorf, Giuseppe Verdi in drugi. Da pa se je lotil Nicolai, je še posebno umevno. Kajti v tej snovi je mogel skladatelj, ki je hotel združiti klasicistična in romantična nagnjenja v enovito umetnino, najti polno zadoščenje. V bistrourni dovtipnosti in v dognani oblikovnosti Shakespearove dramatične tvorbe je našel primerno posodo, da je vanjo vložil do-

misleke svoje živahne in v dovršeno oblikovnost zagledane glasbene fantazije. Svojevstvena fantastika te dramske snovi in neko posebno zanešenjaštvo pa sta postala zelo prikladen okvir za izraz skladateljeve romantično razgibane duševnosti. Zato so »Vesele žene windsorske«, ki jih je ustvaril Nicolai v svoji zreli dobi nekaj mesecev pred smrtjo, nedvomno skladateljevo najmočnejše delo, obenem pa poleg Verdijevega »Falstaffa« tudi najbolj posrečena zveza te dramske snovi z glasbo.

Stvarno pomenja ta opera posrečen poskus spojitve italijanske opere buffe z značilno nemško spevoigro. Duh italijanske oblikovne uglajenosti se je tu ovil v duha nemške izrazne tehtnosti in globine. Ta spoj pa se je uresničil najbolj v glasbenem sestavu.

Že zunanji glasbeni izraz dokazuje, kako je skladatelj nihal med prvim in med drugim izmed omenjenih slogov, in kako vneto je iskal zlitine obeh slogovnih sestavin. In to zlitino je vsaj v glavnem tudi našel, pa čeprav se je včasih močno nagnil na stran italijanske opere buffe (n. pr. duet Flutha in Falstaffa v II. dejanju, ali finalni sekstet II. dej.), drugič pa se zopet opazno prijel značaja tipično nemške, skozi stoletja razvijajoče se družabne pesmi (n. pr. pesem Falstaffova v začetku II. dej.). Večji del glasbenega izraza te opere pa je vendarle obstal nekje v srednjem ravnovesju med obema privlačnima poloma in ta sredina je najbolj značilna, pa morda tudi najbolj prikupna svojina te operne umetnine. V njej pa je zapopadena bistvena podstava za vso poznejšo komično operno umetnost.

Poleg zunanjega glasbenega izraza je vendarle glavna teža vrednosti te Nicolaijeve opere v notranjem glasbenem izrazu. Z neko neverjetno ostrino in natančnostjo so iznajdeni ti glasbeni motivi po značaju in akciji posameznih oseb in prizorov. Kako koketno ostri so motivi mlade gospe Fluthove, kako medvedje šegavi motivi Falstaffovi, koliko zbadljive šaljivosti je v spevih Trske in dr. Cajusa, kako izredno živahni in polni veselega izraza so razni ansambelski spevi! A zopet z druge strani so najlepša nasprotja tej ostri in vendar nikdar grobi komiki bogata glasbena razpoloženja, v katerih se zrcali mehka in topla ljubezen mladega Fentona in nedolžne Ane, ali pa odseva iz njih romantično nasičeno občutje mesečnih gozdnih pokrajin, kjer kraljujejo bajna bitja. Povsod je stopnjevan notranji

glasbeni izraz do take moči, da nehote zajame poslušalčevo dušo in jo razvname v nadvse živahno fantazijo, kjer se v bogastvu predstav in čustev človek res navžije prave lepote.

Tako je s srečno združitvijo raznih slogovnih sestavov in z bogastvom svoje duše, ki ga je tako močno pretil v umetniški izraz, ustvaril Nicolai operno umetnino, v kateri najde svoje zadoščenje tudi izbirčen umetniški okus.

Ciril Debevec:

O pojmu in pomenu gledališke kvalitete

Pojem gledališke kvalitete pri nas nikoli ni bil preveč jasen. Ne gledé na bistvene in globinske, morda tudi problematične lastnosti prave gledališke dragocenosti, so tudi splošna ali pa takozvana strokovna mnenja in pojmovanja povprečne vrednosti tako različna in tako deljena, kakor skoraj v nobeni drugi umetnostni panogi. V tem pogledu vladajo v naših krajih — z redkimi izjemami — take nejasnosti, take čudne pomote in — v najboljših primerih — take nepojmljive neodločnosti, da se človek začuden vprašuje ali so odgovorni in neodgovorni činitelji sploh kdaj temeljiteje razmišljali in pretresali o bistvu vrednosti in ne vrednosti gledališkega izvajalca odnosno njegovega izvajanja. Tega splošnega, zlasti v javnih ali uradno merodajnejših krogih tako pomanjkljivo vzgojenega mnenja je kriva v prvi vrsti seveda osnovna značilnost gledališke umetnosti same, ki se v svojem bežnem, enkratnem pojavljanju odteguje počasnemu, prijemljivemu in podobnemu primerjanju in razlaganju; v drugi vrsti je kriva tega — vsaj deloma — tudi razmeroma kratka doba našega poklicnega gledališkega udejstvovanja in — s tem v zvezi — občutno pomanjkanje močne gledališko-kulturne tradicije in široko razgledane, z žlahtnimi tokovi svetovne kulture spojene komunikacije; v tretji vrsti — in ne v najmanjši meri — pa je to posledica neusmerjene in površne obravnave večinskega dela našega javno pišočega, gledališko-kritičnega ocenjevanja.

*

Ena izmed prvih gledaliških lastnosti, katerim nekritična splošnost vse prerada zapada je: z u n a n j o s t. Telesna lepota — bodisi postave, bodisi obraza — zastavnost, krepkost, statistost pri moških, bujnost ali vitkost pri ženskah, mikavnost postavnih in obraznih oblik — vse to je od nekdanj poklicano in upravičeno, da igra prvinsko vlogo v umetnosti, ki je vezana na živega človeka in ki je obenem tako čutnega značaja kakor je gledališka. Važno je vedeti pri tem samo eno: najsijajnejša lepota na odru je brez pomena, če nima v sebi tistega posebnega, skrivnostnega gledališkega čara, ki žari in ki vpliva s čisto svojskimi, morda neopisljivimi in nerazložljivimi gledališkimi silami in gledališkimi sredstvi. Najvabljevejša oblika na odru je mrtva in brez učinka, če nima v sebi posebne skrivnosti neznanega, v zasebnem občevanju skoro vedno zatajenega življenja, ki to obliko po čudnih navdihih poživlja, po čudnih nitkah in tipkah spreminja, ki ga poganja v nenavadno izraznost, ga tira v nadmerno napetost, ga prevrača v najpestrejšo čustvenost, skratka ga preobraža v ukročeno ali sproščeno, v uklenjeno ali osvobodjeno mikavnost in zanimivost. Zato je pojava sama, pa če je na zunaj še tako popolna, brez te življenjske iskre in brez tega oživljajočega duha v strogo gledališkem, to se pravi: umetniško-dejavnem, ustvarjalnem smislu popolnoma nezadostna. — Druga nevarna past, v katero se love nič hudega sluteče žrtve, je g l a s. Nešteto je nesreč, umetniških zablod, napak in zmot, ki jih zaznamuje gledališče zaradi »lepega«, »visokega«, »nizkega« ali pa »močnega« glasu. Pohvalijo človeka dvakrat, trikrat v veseli družbi, v domačnostnem in ljubeznivo naklonjenem družinskem krogu, da je »lepo zapel« in da ima »ah, tako lep organ« — in že razmišlja nadebudnik z vso resnobo, kako bi stopil — h gledališču. Če ima nekdo nekoliko nizkih tonov več kot okrnela splošnost, se izkaže kmalu, da je vsak drugi poklic, ki ni natančno operni basist, popolnoma zgrešen. Komur je Bog dal nekaj glasu navzgor, se ziblje in priziblje prej ali slej do srečnih sanj bodočega tenorja. Mladenič, ki čuti, da mu glas »odmeva«, in ki ponovno ugotovi, da »z lahkoto« prijazno pevsko družbo prekriči — se vrže nezadržno v glasovno telovadbo in že v prividih nadčloveštva uživa neizrekljivo slast, ko butajo njegovi »toni« preplašeno občinstvo ob zid. Kako neskončno majhno

je število tistih, ki si, obdarjeni s temi vrlinami, zastavljajo vprašanja, ki so za pravo oceno resnično rabnega glasu mnogo važnejša, namreč: koliko ima taisti glas posluha, koliko ima sposobnosti za živo, za smiselno, čustveno polno, umetniško-pomembno oblikovanje? Kaj glas lahko stori, ne samó kakšen je — to je glavno vprašanje našega poklica in samo s tega izhodišča smo dolžni presojati in ocenjevati njegovo vrednost. Vsako drugačno ocenjevanje je nedopustna zmeta, napačna vljudnost ali pa neopravičljiva obzirnost.

Nadalje je začela v javnem mnenju — zlasti v zadnjih časih — veliko, važno vlogo zavzemati tudi šola. Pojavlja se čedalje večje število najrazličnejših kandidatk in kandidatov, ki so po najrazličnejših načinih prišli do šolanja v tujini in v domovini, pri raznih znamenitih mojstrih, na državnih igralskih ali pevskih šolah ali pa v zasebnih, več ali manj sposobnih poučevalnih urah. Vendar ves ta pojav noče roditi primernega uspeha: spričeval je vedno več, pravih talentov vedno manj. Umetnost se namreč tudi z najboljšimi spričevali ne dá in ne dá ukiniti. Kakor je dobra šola (poudarjam dobra, ker slaba je samo škodljiva) dragocena in za gledališko obrt in stroko naravnost neizogibno nujna, tako ji vendar ne gre pripisovati tiste cene in tistega pomena, ki bi ga radi nekateri učitelji, nekateri šolarji in izšolanci — v svoj prid seveda — tako presrčno radi dokazali. Predvsem je treba imeti na umu, da je dobrih igralskih in pevskih učiteljev na svetu zelo, zelo malo in da se ravno ti učitelji — če imajo kaj vesti — gmote povprečnih gojencev ogibajo. Razen tega se je treba brezobzirno zavedati, da tudi najbolj genialna šola ne more ustvariti ničesar resnično dragocenega v primerih, kjer manjkajo vsi potrebni, čeprav še neodkriti, a vendar obstoječi prirojeni pogoji. Zato bi morale biti gledališke šole v prvi vrsti namenjene za prirodno darovite izbranec (seveda imajo v praksi ti izbranec na žalost marsikdaj opravka z ljudmi, ki so sami s prirojenimi darovi v spoštljivi razdalji) in šele v najhujši stiski tudi za gojence, od katerih ni pričakovati drugega kakor pridno in pošteno obrt. Prava šola mora izbirati, ne pa zapeljevati. Gledališka šola, ki samo vabi, sprejema in ne — izbira, ni umetniška šola, temveč navadna dobičcarska ali častilakomna ustanova, ki je umetniško

brezpomembna in v svojem jedru — socialno in moralno — lahko-miselna in brezvestna.

V nedogled naraščajo polagoma tudi nezgode, ki jih povzročajo takozvano — veselje. Do brezupnosti se množijo odgovori, zagovori, pojasnila in utemeljevanja, ki se v bistvu ujemajo vsi na eni in isti izjavi: »Imeli smo tako veselje!« Veselje je sploh neka čudna naša narodna lastnost. Po naturi smo Slovenci prav za prav bolj k žalosti nagnjen narod, toda od same žalosti čutimo celo vrsto najrazličnejših nagnjenj do veselja. Slovenci smo v bistvu tako žalostni, da komaj čakamo, kdaj bi si lahko privoščili vsaj malo veselja. In tako se godi, da iz same žalosti od veselja prepevamo, od veselja igramo, od veselja nekoliko popivamo, od veselja javno nastopamo, od veselja javno prirejamo, od veselja se uradno zabavamo in veselimo. Od samega veselja ne pridemo do spoznanja, kakšna je razlika med veseljem in poklicem. V splošnem občutku ne ločimo veselja do poklica od nadarjenosti poklica. Pri nas je veselje do gledališkega izvajanja tako veliko, da marsikdaj popolnoma zamegli in preplavi pristno poklicno darovitost. V tem pojavu je tudi razlaga, zakaj je pri nas ljubiteljsvo in diletanstvo tako razširjeno, tako priljubljeno in tako cenjeno kakor morda nikjer na kulturnem svetu. Veselje do igranja in petja je v našem poklicu tisto pogostno mamljivo slepilo, ki marsikdaj povzročajo naravnost porazno zamenjavo z resnično poklicno sposobnostjo.

V družbi razmeroma nedolžnega veselja pa je nevarnejša posestrima, ki ji pravimo s tujo besedo — ambicija. V prvotnem pomenu besede je ambicija sicer vsako stremljenje, ki žene človeka neprestano preko doseženih storitev k višjim ciljem. Tako stremljenje je koristno, zdravo in tudi hvalevredno, kajti brez njega večinoma ni pravega uspeha, ne pravega napredka. Povsem drugačnega značaja pa so ambicije, ki se lovijo za cilji, ki jih v sposobnostnem pogledu nikakor ne zmorejo doseči. To so izrodki bolnega ali omejenega stremuštva, ki hočejo za vsako ceno in z vsemi zvezami igrati vloge, za katere jim ni usoda dala niti najnujnejših prirodnih predpogojev. Ostro hotenje v dobrih zvezah pa marsikdaj rodi uspehe, ki morda niso dolgotrajni, ki pa le često povzročijo, da se

v nekritičnem okolju ne loči ljulika od pšenice. Ambicija ne pozna rasti. Ambicija bi rada vse na silo. Naša umetnost pa sile ne prizna. V umetnosti je vse le dozorevanje in rast.

Vse te navedene lastnosti so varljivke, s katerimi si gledališče ne more kdo ve kako pomagati. Gledališče — in sicer vse današnje, posebno pa še naše — zahteva vse drugačnih sokov, da si bo opomoglo, da bo nanovo vzkliolo, nanovo zacvetelo. Današnje gledališče potrebuje bolj kot kdaj koli močnih, rojenih, ne samo šolanih darov, potrebuje vedrega, bistrrega in dovzetnega duha, obsežne izobrazbe in v streki temeljitega znanja, krepkega zdravja in — pa kar je menda najtežje — nekaj vesti in nekaj čuta za odgovornost, nekaj smisla za skupnost in mnogo jasne volje, ki ve, kaj dela in kaj hoče.

Napočiti mora čas, ko bo tudi naš človek razločno videl in občutil, da je umetniško pomembno igranje in umetniško pomembno petje božji dar, ki je v človeka položen že ob njegovem rojstvu, da je to božja milost, ki je le malokomu dana, da je to ogenj, ki nenehno tli, nenadno zažari, da sveti in ogreva obenem, da je neizčrpen, neugasljiv in kakor plamen neprijemljiv, v tisoč odtenkih spremenljiv in vedno zanimiv. Spoznati bo treba prej ko slej, da je telesnost v gledališču le sredstvo za izraz duha, ki to telo šele oživi, ki mu dá smisel, utrip in vzgon in ki sicer mrtvo tvarino šele začara, takó da zadobi ves nov in čudežen obraz, ki razodeva skriti oni svet, in ki ustvarja in hkrati že poklanja temu svetu vedno nov in vedno znova prav tako čudežen zaklad. Iz teh osnov pa mora zrasti popolno obvladanje igralskega in pevskega duha, se mora izoblikovati popolno obvladanje snovi, ki bo s potrebnim umskim, duševnim in telesnim znanjem zmoglo prelivati močna čustva v véliki izraz in ki bo zmožno temu izrazu dajati enakovredno, edinstveno obliko.

Igralci in pevci takih kvalitet so resda skoro ideali. Vendar nam morajo biti stalno prisotni vsaj jasni ideali, če hočemo s čim manjšo tveganostjo zmote presoјati in ocenjevati, kaj je resnično vredno, kaj manj, kaj malo ali pa morda celo ničvredno.

Ocenjevanje igralske in pevske, sploh gledališke kvalitete ni lahka in ni preprosta stvar. Zgodovina navaja dobrih ocenjevalcev

izdatno manj kot dobrih izvajalcev. To ocenjevanje je težavno in zlasti neizmerno odgovorno. V vsakem pogledu odgovorno: estetsko, moralno in socialno. Za to je treba za vestno ocenjevanje neumornega opazovanja, zasledovanja, preiskovanja, pretresanja in tehtanja. To delo se ne sme bati prav nobenega truda. In ne sme se bati poguma.

Za odkrivanje, ugotavljanje, za skrbno vzgajanje in pravično ocenjevanje resnične gledališke vrednosti ne sme biti prav nikogar ne strah, ne sram. To znamenje je edino, ki gledališki obrat posveča. Zato za oceno kvalitet ne morejo veljati nobeni obziri: ne strankarski, ne družbeni, ne gmotni, ne duševni, ne osebni, ne družinski.

Borba za kvaliteto je včasih res nekoliko okrutna. Toda ta borba je v naši umetosti edino, kar daje vsem, tudi ostrejšim meram, opravičeni pečat in neoporečno potrdilo.

Nicolai

Otto Nicolai se je rodil l. 1810. v Königsbergu kot sin učitelja petja in je preživel ob živčno bolnem očetu kaj težko mladost. S šestnajstimi leti je ušel zdoma in se podal v svet. Posrečilo se mu je, da si je pridobil nekaj dobrotnikov in zaščitnikov, ki so ga spravili v Berlin. Osnovne glasbene nauke je tu prejel pri ravnatelju Glasbene akademije Zelterju. Ta mu je tudi preskrbel podporo iz ministrstva in sprejem na kr. institut za cerkveno glasbo. S poučevanjem klavirja, petja in teorije si je nato prislužil toliko za življenje, da se je lahko deloma posvetil tudi komponiranju. Iz teh časov izvira vrsta njegovih pesmic, duetov, zborov, razen tega še tedeum, maša, prva simfonija v c-molu, Božična uvertura in več drugih cerkvenih in klavirskih skladb.

Konec leta 1833. je sprejel imenovanje za organista pri pruskem poslaništvu v Rimu z nalogo, da bi se tam obenem posvetil študiju za obnovo protestantske cerkvene glasbe. Seveda je Nicolai v Rimu sprejemal ondotne vtise odprtega srca in oči ter je tako dozorel v univerzalnega glasbenika. Leta 1835. se je v Neaplju seznanil z Donizettijem, ki si je pravkar pridobil s svojimi

»Kapljicami za ljubezen« najširšo slavo. Odtlej je tudi Nicolaija bolj in bolj začela mikati operna kompozicija, zato je podal ostavko in šel za dirigenta na dunajsko dvorno gledališče. Tu je zasnoval svojo prvo opero »Henrik II.«, ki pa jo je dovršil šele l. 1839., potem ko se je ponovno vrnil v Italijo. Premiera tega njegovega prvenca je bila konec leta v Trstu. Napisal je nato še par del, ki so jih izvajali na raznih italijanskih odrih, dokler se ni l. 1841. kot prvi dirigent vrnil na Dunaj. Tu je v pomanjkanju libreta najprej priredil par svojih italijanskih oper za nemške odre, dokler ga ni zamikala snov Shakespearove komedije »Vesele žene windsorske«. Spoznal se je s pesnikom J. Hoffmeistrom in se domenil z njim za besedilo, ki bi naj ga napisal po točni Nicolaijevi zasnovi. Ker pa je Hoffmeister kmalu nato zapustil Dunaj, je prevzel nalogo H. S. Mosenthal, s čigar delom je bil Nicolai zelo zadovoljen in se je tako z veliko vnemo lotil komponiranja.

Sredi dela pa je prišel navzkriž z direktorjem opere Balochinom, zaradi česar je l. 1847. zapustil Dunaj in se podal v Berlin. Tu je nato svojo opero tudi dovršil in jo 8. marca 1849. leta spravil na oder. Uprizoritev pod njegovim glasbenim vodstvom je imela ogromen uspeh, ki ga pa komponist sam ni za dolgo preživel, marveč je že čez mesec dni umrl — istega dne, ko je kralj potrdil njegovo izvolitev za rednega člana akademije.

Vesele žene windsorske

(Vsebina.)

Prva slika. Pred Fluthovo in Reichovo hišo. Sosedu Fluthovi in Reichovi ugotovita, da jima je obema istočasno poslal debeli vitez John Falstaff dve do pičice enaki ljubavni pismi, zato skleneta nad njim posebno maščevanje. — Reich se vrača proti domu v družbi soseda Flutha in dveh oboževalcev svoje zale hčerke Ane, viteza Trske in Francoza dr. Cajusa. Fluthu se zelo mudi k ženi, ker ga zaradi nje neprestano mučita ljubosumnost in nezaupnost. Ker se Reichova hči Ana brani obeh snubcev, se zanaša vitez Trska na očetovo, dr. Cajus pa na materino pomoč in na-

klonjenost. Medtem pa gori Anino srce v ljubezni do mladega Fentona, ki pa, žal, nima dovolj pod palcem, zavoljo česar ni kot ženin dobrodošel, ne očetu in niti materi.

Druga slika. Soba v Fluthovi hiši. Sosei uresničujeta svoj maščevalni načrt. Fluthova je s pisemcem povabila debeluha, naj jo obišče na domu, Reichova pa je v sporazumu z njo obvestila o tem ljubosumnega Flutha, ki mu je v tej šali tudi namenjen poseben delež. Debeli vitez se res primaje in se ob zapeljivi gospe Fluthovi kaj hitro razneži. V tem pa nenadno potrka na duri Reichova s svarilom, da hiti Fluth domov. Ženski naglo stlačita na smrt prestrašenega Falstaffa v košaro umazanega perila, ki jo velita dvema hlapcema pogrezniti v mlako nedaleč od hiše. Fluth pridrvi ves besen od ljubosumja skozi vrata, pretakne na vrat na nos vso hišo, ne da bi zasumil, kaj sta hlapca odnesla. Ker ne najde nikjer niti sledu za ženinim ljubimcem, ostane končno pred sosedi sam osramočen in v splošen zasmeh, dočim ga žena pred vsemi ošteje in mu zagrozi z ločitvijo.

Tretja slika. Krčma »Pri hlačni podvezici«. Falstaff si gasi žejo in jezo zaradi svoje nezgode, a se kaj kmalu potolaži, ko spet prejme pisemce od gospe Fluthove z opravičilom in vabilom na nov sestanek. V izbo stopi gruča širokoustnih meščanov, ki se odpravljajo na ptičji lov, in dobrovoljni vitez John izzove dva izmed njih na pivski dvoboj. Tekmeca omagata ter ju odneso pod kap, Falstaff pa pije naprej — tokrat s samim Fluthom, ki je preoblečen prišel, da bi mu nastavil past. Falstaff mu res gre na limanice, mu podrobno obrazloži vso svojo dosedanjo pustolovščino in se še navrh pobaha z novim obljubljenim sestankom. Fluth bi pri tem skoraj počil od ljubosumnih muk, a se le premaga in zadrži, ker bi na vsak način rad ujel viteza »in flagranti«.

Četrta slika. Soba v Fluthovi hiši. Falstaff pride na drugi sestanek, a prav ko bi rad objel gospo Fluthovo, prihiti spet Reichova z novico, da se Fluth vrača domov. Ženski spravita Falstaffa v sosednjo izbo, kjer ga oblečeta v žensko obleko. Medtem pa že vlomi v hišo Fluth, zagleda košaro in jo ves divji parkrat

z mečem prebode, meneč, da je spet v nji skrit debeluhar. Reichova privede iz stranske sobe Falstaffa, preoblečenega v klepetuljo mater Ragljo iz Brentforta, ki ji je bil Fluth svojčas prepovedal vstop v svojo hišo. Razjarjeni mož Falstaffa ne spozna, temveč ga s krepkimi udarci iztira čez prag.

Peta slika. Na Reichovem vrtu. Sosedji in sosedje sklenejo Falstaffa še v tretje izplačati za njegovo zalezovanje žensk. Reichova in Fluthova naj ga ob pozni nočni uri izvabita v windsorski gozd, kjer ga bodo v duhove preoblečeni meščani vzeli v svoje roke. Reichova se je bila namenila obenem izrabiti priliko, da bi zvezala hčer z dr. Cajusom. — Trska in dr. Cajus prideta vsak po svoji strani na Reichov vrt v upanju, da bi morda kje ugledala svojo oboževanko. Ko se pa oglasi prvi šum, se oba junaka naglo skrijeta vsak za svoj grm in morata biti v tem neljubem položaju za priči ljubavnemu prizoru med Ano in njenim uspešnim tekmeccem, mladim Fentonom.

Šesta slika. V windsorskem gozdu. Falstaff pride opolnoči kot bajeslovni lovec Herne z jelenjim rogovjem na glavi na dogovorjeni sestanek. Od druge strani se mu približata obe sladki ženki, a ko mu je med njima najlepše, ga ob uri duhov zatne vilinji raj. Lovec Herne v divjem spremstvu škratov, več in zlih duhov ga izvoha in preda njihovi sodbi. Falstaff trepetaje kleči pred njimi, misleč, da mu bije zadnja ura, dokler se mu našemljeni windsorski meščani ne dajo spoznati. Šele sedaj sprevidi debeli vitez, da sta ženski iz njega zgolj brili norce. Vsi se mu smejo na glas, končno pa mu vse odpuste. Fenton in Ana sta izrabila položaj, sta speljala Trsko in dr. Cajusa na led in se skrivaj v gozdni kapelici poročila. Oče in mati Reichova se morata sprijazniti z dejstvom in podelita mlademu paru svoj blagoslov.

Lastnik in izdajatelj: Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani. Predstavnik: Oton Župančič. Urednik: Smiljan Samec. Za upravo: Ivan Jerman. Tiskarna Makso Hrovatin. Vsi v Ljubljani.