

NOVA SLOVENSKA OPERA

STANKO VURNIK

Kadar se pojavi na našem opernem odru novo izvorno slovensko delo, je to delo vedno povod živahnemu razpravljanju in se napeto pričakuje. Seveda si želimo dobiti nekoč »svojo« reprezentativno opero, nekaj takšnega, kakor imajo postavim Čehi v »Prodani nevesti« ali Rusi v »Boristu Godunovem«. Namreč opero, ki bi se mogla brez zadrege postaviti ob stran svetovni kvaliteti in ki bi svet dostojno seznanila s Slovenci.

Toda niti preteklo stoletje niti začetek našega nam še nista prinesla takšnega zaželenega dela, čeprav ga težko čakamo in čeprav se je cela vrsta boljših glasbenikov trudila zanj: Mašek, Ipavec, Vilhar, Parma, Foerster, Savin, Sattner. Pravijo, da nam Bog doslej še ni naklonil libretista po božji volji in da vsa naša produkcija bolega na šibkih libretih; dalje tožijo, da naši starejši skladatelji še niso bili tako podkovani v instrumentaciji, kakor treba, ker nismo imeli doma za to šole, da nimamo operne tradicije, da naše opere niso odrski efektne, da smo Slovenci pretežno liriki in nam manjka dramskega zagona itd. Resnica je, da se spričo istočasne italijanske, francoske, nemške, ruske operne produkcije naša operna dela doslej nikoli niso mogla meriti na odru s to; držal se jih je neki pečat stilne zaostalosti, začetniške neokretnosti, in tako so bila obsojena na rojstvo in smrt v provinci in se niso niti doma mogla trajno držati na odru, še manj so prodrli v svet.

Zanimivo je tudi, da nam generacija impresionistov ni dala prav nobene opere. Sicer pa tudi drugje v Evropi impresionizem ni ustvaril del, ki bi vzdržala tehtnost ob produkciji romantike. Bistveno novega izza Wagnerja pa prav do po vojni nismo videli nič. Na eni strani se zdi, da radikalni naturalizem, umetnost vtisa ne prenese več »opevane resničnosti« in da je operna forma in dramatika že nekako eo ipso vezana na izraz, idejne konflikte in idealizem, na drugi pa menda tudi impresionistična lirika ni bila zmožna roditi drame ne v literaturi ne v glasbi.

Razvoj nam to domnevo menda potrjuje. Operna forma je nastala v baroku, se je prerodila v romantiki, je krnela v naturalističnem impresionizmu, znova pa je oživela za »ekspresionizma« in dobiva v časih novorealistične orientacije zopet čedalje večji pomen. Povsod v Evropi se operno delo oživlja in tudi Slovenci smo v zadnjih par letih dobili kar štiri nove opere, katere naj tu opišem. Da pa jih bo mogoče boljše meriti in primerjati ter ceniti, naj podam poprej še kratko skico in označbo razvoja evropske opere izza romantike.

Osrednja os opernega dela v XIX. stoletju, Wagner, je ustvaril operni tip, ki se je držal do vojne in še čez in velja še danes ves napor moderne zrušenju njegovega dela in ustvaritvi novega, sodobnega, neromantičnega tipa. Tip Wagnerjeve romantične opere je imel tele stilne značilnosti: Izbiro snovi na videz le naturalistične, v resnici

pa s poudarkom na dramskem konfliktu čustvenih občutij in psihologije, vse to v cilju prikazati v celoti neko etično idejnost. Pojmovanje snovi gre v realistični smeri, kar pomeni čustveno zgrabljenje in simbolnoidealistično pojmovanje. V glasbenem telesu prevladuje naravo in občutja slikajoča harmonika, tematika poteka v zmislu simbolnih vodilnih motivov, ki celoto kakor s šivi spajajo v zaključenost, kompozicija, prvotno strožje vrste niz stavkov, stremi pozneje k neki, čeprav bolj zabrisani simetriji, a kaže tendenco po razkroju v zmislu čim tesnejšega naslona na tekst. Glavni poudarek ima opera v orkestru, v katerem se drama vrši, pevčeva podrejena deklamacija to dramo le besedno tolmači.

Po Wagnerju se tip njegove glasbodrme ni bistveno izpremenil kljub čedalje bolj napredujočim impresionističnim spoznanjem na polju harmonike, ki so bila nakazana že v »Tristanu«. Kar smo videli do svetovne vojne, je še vedno Wagnerjev tip, pa najsi se že tu misli na germansko »powagnerijanstvo« (Rikard Strauß) ali pa romansko »veristično opero« (Charpentier, Leoncavallo, Puccini). Neka izjema v tem razvoju je Musorgskega »Boris Godunov«, tip naturalistične opere. Niz slik, na videz brez zveze med seboj, zmaga naturalistične rapsodične kompozicije, je oplodil impresionistično produkcijo.

Nekako okrog svetovne vojne je bila agonija romantike. Tedaj je v močno materialističnem ozračju cvetel na tem polju čisti senzualizem, ki je dobil konkretno obliko v impresionističnem in plesnem baletu. Slika novejšega razvoja še ni čisto pregledna, vendar ločimo v njem dve glavni struji: eno čisto glasbeno, ki zavrača ilustrativno slikanje in sentiment in ima poudarek na formi, ki hoče več ali manj samostojne drame ob samostojnem orkestru, brez globljih čustvenih ali idejnih zvez (Křenek, Hindemith, Kurt Weill, Prokofijev, deloma Milhaud s svojim novim klasicizmom), na drugi strani pa nov nalet k idealizmu, k etičnemu vsebinskemu poudarku (Berg, Busoni, Stravinski). Prepad med obema pa nikakor ni tako zelo nepremostljiv. Danes živimo v času reakcije na materialistično svetovno nazornost, ki je za vojne doživela svoj višek; hočemo nove duhovnosti. K tej se več ali manj nagiba vse: tudi čisto glasbena struja opušča harmoniko in goji ritmično linearnost in polifonijo, zopet strožje forme in tako Křenek kakor Weill, Hindemith in Milhaud se poslužujejo idealistično fantastičnih vložkov in domislekov. Posredovanje med čisto glasbeno strujo in radikalnim idealizmom Stravinskega pa tvori »ekspresionizem« Hindemithovih zgodnjih enodejank, Busonijevega Fausta, Bergovega Wozzecka. Wagnerjeva iznajdba se danes ruši in mejnik novega razvoja je Stravinskega »Oedipus rex«, ki daleč bolj sliči baročni operi s poudarkom na izraznem petju in podrejeno spremljavo, ki se živi od pevskih motivov, kakor pa čisto nasprotnemu wagnerskemu tipu s prevladujočim orkestrskim ilustriranjem in občutjem. V to smer se bolj ali manj giblje vse, dasi Stravinskega Evropa še ni dosegla — genij gre pred časom.

Po tem, morda malo dolgem, pa za razumevanje potrebnem uvodu naj pogledamo našo slovensko najnovejšo produkcijo na opernem polju. Koncem sezone 1928/9 je bila premiera M. Kogojevih »Črnih mask«, lani pa S. Osterčevega sketcha »Iz komične opere«. Osterc je letos dovršil novo petdejanjo »Krog s kredom«, M. Bravničar pa opero »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«.

1. M. Kogoj: »Črne maske«

Kratko o Kogoju: Rojen 1895 v Trstu, gimnazija v Gorici, glasbena akademija na Dunaju pri Schreckerju (kontrapunkt in kompozicija), nekaj časa učenec Schönberga. Pred leti se je lotil opere »Krst pri Savici« na lasten libreto, potem delal štiri ali pet let na »Črnih maskah« po drami Leonida Andrejeva.

Najprej par besed o Leonida Andrejeva simbolični drami v petih slikah. Vojvoda Lorenzo priredi na svojem slavnostno razsvetljenem gradu večerno zabavo z maskerado. Vabilu se pa odzovejo zgolj prečudna, pošastna bitja, utelešene Lorenzove slabe lastnosti, grehi, strasti, nečednosti itd. Pošasti mu šepetajo v uho resnico o njem in Lorenzo zdvomi nad služabniki, nad ženo in celo nad seboj kot človekom. Izve, da je sin hlapca in kneginje, obupa in v simboličnem boju s svojim dvojnikom usmrti starega človeka v sebi. Poslej ne verjame nikomur več, vidi, da je sam posebljena laž in si hoče z bodalom odstraniti namišljeno krinko z obraza. Grad napolnijo črne maske, ki zatemne luč: v boju luči in teme zdvomi Lorenzo celo nad možnostjo spoznanja: ali Bog ali Satan? Končno pokliče na pomoč Boga, ki pride v obliki očiščevalnega ognja, v katerem Lorenzo v svojem gradu z edino vdano mu, nemaskirano dušo, norcem Ekkom vred zgori: Posvečen je Bogu, očiščen in nima v srcu kač.

Romantično svetobolje, odeto v temno simboliko po francoskem vzorcu začetka našega stoletja, je v tej drami nanizalo za glasbenika vrsto pripravnih grotesknih scen z močno sugestivnim občutjem in subjektivističnim, miselno simbolnim izrazom. Kogoj, po svojem umetnostnem naziranju nagnjen k simbolizmu in ekspresionizmu, je tem rajši segel po tej snovi, ker je večkrat v njej glasba zahtevana. Mogel je tudi dati v takem delu duška svoji težnji po fantastičnem, grotesknem, čudnem in skrivnostnem, ki je lastna ekspresionistom okrog vojne in po vojni.

Kogoj uporablja dvanajstpoltonski sistem, ki poteka direktno iz struje, ki jo je zaplodil Wagnerjev »Tristan«: Mahler, Schrecker, Schönberg. Tonalne funkcije pri njem še niso zabrisane, nego zgolj silno razširjene in komplicirane, harmonika očituje do skrajnosti stopnjevane zvočnočutne in energetske momente, ki zahtevajo množico navideznih disonantnih tvorb, brezbrežne možnosti modulacije in barvnih prelivov. Kogoj misli potencirano akordično, toda pri tem rabi pogosto polifonirajoče forme, da gre za neke vrste kontrapunktično prežeto glasbo, ki pa le s poudarkom

cilja vedno v zvočni akordični efekt. Primeri postavim tole značilno mesto, v katerem se kontrapunktično zožuje pletivo dveh melodij s poltonskimi postopi:

Ta polifonirajoči značaj glasbenega telesa v Črnih maskah je večkrat pretrgan s čisto akordiko, posebno v ritmičnih kosih, nekajkrat, posebno v drugem delu, v zborih Sanctus in Benedictus pa nastopi čista polifonija. Ono melodično razrivanje z jako poudarjenim zvočnim efektom, značilno za vso strujo, iz katere je Kogojeva glasba izšla, je zelo pripravno za izraz močnega čustvenega patosa, za fantastiko in grotesko, h kateri pripomore tudi »kromatika« in navidezna kromatika, v resnici skrajno tonski napeta akordika. Z vsem tem je v zvezi težnja k poliritmiji, ki se pokaže posebno nazorno postavim enkrat v delitvi orkestrskega aparata v dvoje teles, katerih eno ima $\frac{1}{4}$ - in drugo istočasno $\frac{6}{8}$ - plus $\frac{1}{4}$ takt:

V Črnih maskah gre prav redko za impresionistično »slikanje«, v glavnem gre za čustveni patos in občutje, zgolj nekajkrat za zrna čisto glasbenih tvorov, kakor je n. pr. spodnji primer, pri katerem je druga polovica takta račja melodična in harmonična obrnitev:

Kar se tiče kompozicije, se na wagnerski način odigrava drama v orkestru, ki dobavlja celotnim

scenam splošna občutenjska ozadja. Tako pride do kompozicije v nekakšnih odstavkih, ki se ravna po zapovrstnosti, kakor jo narekuje zmisel besedila. Kogoj gradi te enotne odstavke, ki sicer nimajo značaja kakih tradicijskih vezanih oblik, prosto s kratkimi značilnimi in simboličnimi motivi. Na primer občutje ob sceni z nastopom sedmih pošastnih stark, ki ropočejo s kastanjetami, je zgrajeno s temle jedrovitim ritmičnim motivom:



Motiv žalovanja v drugem delu, ko Lorenzo leži na mrtvaškem odru, se pleče takole:



in doseže svoj višek v patetični, jarko barviti gradaciji v *ff*:



M. KOGOJ: »ČRNE MASKE«, »PAJEK«
FOTO »ILUSTRACIJA«

V ostalem naj sledeči odlomek pokaže provenienco glasbe Črnih mask, ki poteka od Wagnerja. Primeri Sprachgesang nad čuvstveno sugestivnim orkestrom, primeri wagnerijansko tvorbo instrumentalne linije, harmonike, kromatike, gradacije:

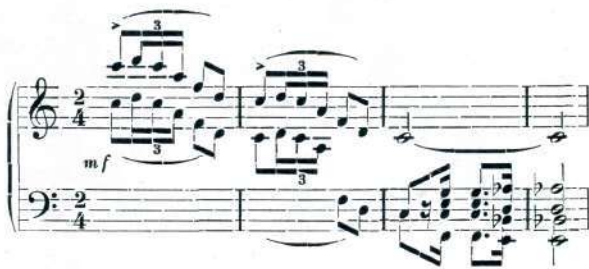
Lorenzo: Srečen sem, da vas lahko



pozdra - vim, moji dragi go - stje!



Kar se tiče sistema vodilnih motivov, ta sistem pri Kogoju ni strog. En sam takšen motiv, motiv mask je v partituri, a še ta se ne uporablja strogo dosledno kakor pri Wagnerju ali veristih:



V bistvu je torej Kogojeva skladba še vedno Wagnerjev operni tip, v kolikor ni razlik v harmoniki, ekstatiki izraza linije in močnejši kontrapunktični prežetosti homofonije, dalje razbitju poprej vezane forme v nevezano, kar vse pa bi dejal, je le zadnja konsekvencia, ki jo je na višku romantike izvajal iz Wagnerja tako zvani ekspresionizem. Kogoj je strahotne scene iz »Mask« opremil z glasbo, ki pozna ogromno skalo čustvene sugestije, od erotične lirike, do ekstatičnega patosa, iz skrivnostnosti in fantastične grotesknosti, v katero svrhu rabi do skrajnosti potenciran romantični aparat. Če pogledamo njegovo pevsko melodijo, vidimo nekajkrat navaden govor, drugič ritmično vezan govor, tretjič zgolj približno nakazan dvig in pad deklamacije, četrtič pa patetično razgiban zamah melodije, ki kljub deklamatornemu ritmu na ekspresiven način »pretirava v svrhu jačjega duševnega izraza« in posega močno v idealistični stil. Pri tem gre za nenavaden napon melodije silnega tonskega obsega, pri čemer pride izrazna plat do stopnjevanje veljave:

Francesca:



Lorenzo:



Toliko v površno oznako glasbenega dela. V glavnem gre za poznoromantični tip realistično pobarvane naturalistične opere, ki išče do skrajnosti napeti notranji čustveni in miselno simbolni intenzivnosti izraza v ogromnem orkestralnem, pevskem in scenskem aparatu, ki je stilno, bi rekel, zadnja možnost, višek romantike in njen konec. Notranje je ta vseskozi subjektivistična glasba, kakor sem jo skušal označiti, povsem prikladna za interpretacijo opisane simbolične poznoromantične drame in njene vsebine. Posebni znaki Kogojeve osebnosti dajejo glasbi jak individualen značaj. Najprej njegova neizčrpna invencija in zamahovita glasbena fantazija, ki seže do neznanih viškov, dalje neka skoro barbarsko brezobzirna drznost v izrazu, ki je jako individualen, dasi mu manjka neke notranje, urejajoče discipline. Opera je povrh tega tudi prvenec in kaže to v neki prenatranosti, premajhni ekonomiji izraznih sredstev, ki poslušavca zelo utruja.

V ostalem je prvo dejanje glasbeno zanimivo, druga slika vleče po občutju, posebno pa so zborški polifonski vložki v drugem dejanju vzbudili pozornost. Opera je bila z veliko požrtvovalnostjo naštudirana (ravnatelj M. Polič), glavno vlogo, eno najdaljših in najnapornejših v vsej operni literaturi, je pel g. Primožič. Režiser in inscenator sta v skladu s stilnim hotenjem drame in glasbe storila ogromno delo v prosep operne, ki je bila sprejeta ob premieri z živahnim zanimanjem nenavadno številnega poslušalstva.

Ta opera pomeni delo pri nas doslej neznanne potence, dalje prvi dvig na evropski, dosti napreden nivo, ki ga mora kolikor toliko upoštevati tudi tujina.

Če bi jo hoteli po stilu uvrstiti v razvoj sodobne evropske opere, bi jo dejali nekam med Schreckerja in Berga, dasi je Berg bližji sklenjenim formam; rekli bi tudi, da se stilno da primerjati s Hindemithovimi prvimi ekspresionističnimi enodejankami. Če moremo meriti napredek od te točke na delih današnje produkcije in jemljemo za vzor delo stravinskijanske struje, moremo reči, da bi Kogojovo delo po Bergu inozemstvu ne imelo več pomena kot nove smeri kažoč umetnostno dejanje. Danes zahtevamo že nov operni tip: etika namesto čutnosti, namesto zvočnosti enostavno izraznost, namesto kolosalnega orkestra poudarek na petju, čisti izrazni liniji in njenem idealizmu, ne več na nižjevrstnem občutju in harmoniki. »Črne maske«, čeprav so v glavnem še v stilnem risu romantike Wagnerjevega kova, vendar kažejo tudi rahle zarodke moderne: izbor splošnočloveške, etične snovi, nagnjenje k polifoniji, razkroj romantične kompozicije z v tekstu sledečo prosto improvizacijo. Na drugi strani pa zaostajajo za moderno po svojem barvitim aparatu in občutenjskem značaju in po prevladanju vloge orkestra.

Za Slovence pomenijo »Črne maske« energičen skok naprej, skok na evropski višji nivo in moramo biti Kogoju zanje hvaležni.

močno zapadnjaško pobarvana. Kje je neposredna iniciativa, je čisto vseeno, četudi spominja Portret Bevka na Čehe, dočim Čitajoča žena rajši na Francoze. Glavno pri teh dveh delih je zaenkrat pač to, da njih stilni predznak ni mehanično nataknen na dva motiva, nego močno osebnostno podan in preživet. Je še nekaj reliefne dediščine v njih, dediščine akademije iz l. 1928., toda tu sklenjene konture in v glavnem ploskovni pogledi ne učinkujejo heterogeno. Miniaturni realizem teh dveh del in zlasti renoirska okornost ženskega telesa postajata sproti zdrav izrazni lirizem, ki ga slovenska skulptura doslej ni poznala. Vidim v tem tudi način našega duha v kiparstvu in dasi je motiv čitajoče žene zelo blizu sakralnosti, to se pravi, da diha vzhod, je vendar poln afekta, ki bi ga še in še rad srečal. Spričo kiparske produkcije v domovini učinkujejo Goršetova dela name kot loddih in samo želim mu, da se izpolnijo naročila, ki se mu obetajo in katera bi on rad. Takih si namreč pri nas niti želeli ne bi več smel.

NOVA SLOVENSKA OPERA

STANKO VURNIK

2. Sl. Osterc: »Iz komične opere«

V zadnji številki »Doma in sveta« sem pod tem naslovom skušal podati notranjo razvojno nit opere izza romantike do današnjih dni. Nato sem opisal stil Kogojevih »Črnih mask« in skušal to slovensko delo stilno uvrstiti v evropski razvoj. Po vsem tem naj sedaj opišem še Osterčevo operno delo in pozneje še Bravničarjevo ter skušam odgovoriti na vprašanje, kako je z moderno slovensko opero, kakšne stilne smeri ubira in kakšen je nje pomen v razvoju naše kulture in kakšno je nje notranje razmerje do sodobnega evropskega opernega dela.

Preden začnem razpravljati o Osterčevem delu, moram vriniti poprej še nekaj pojasnil k stilu tako zvane »čiste glasbe«, da bo opis enodejanke »Iz komične opere« razumljivejši.

Po vojni smo videli v operni produkciji precejšnjo stilno neenotnost. Trdovratno se je držala zapoznala romantika na odrih in v skladbah starejše struje, poleg te je živel impresionistični (slikanje, občutje, kolorizem, eksotičnost) balet, kot moderna pa je veljala »ekspresionistična« opera, reakcija na »brezdušni« impresionizem, rahel pogon v idealistično smer, čeprav le s sredstvom stopnjevanega akordičnega občutja in le deloma tudi novega linearne izraza.

Iz te mešanice pa so se po zgledu Stravinskega pojavili novi ljudje z novim stilom in so se proglasili v jezo starejše generacije za »protiromantike«. Imeli so soroden program kakor slikarska »nova stvarnost«. Dočim so romantiki proglasili za umetnost čustveno sugestijo oziroma rahel idejni poudar, impresionisti slikanje in občutje, so hoteli mladi zgolj »čiste glasbe« in so se prezirljivo nasmehnilo filozofiji, psihologiji in

posnemanju. Ustvarjati so začeli glasbo, ki ni ne slikala, ne sugerirala čustev, ne nosila s seboj idejnih tendenc, tako da so »stari« trdili, da ti novotarji nimajo ne talenta, ne duše, ne krvi, ne umetnosti, nego da so neke vrste papirni ljudje in obrtniki. Tudi nazunaj so namreč mladi zavrgli proroški nimb romantičnega umetništva, zametavali »individualen pečat« in bili prepričani, da so navadni duševni delavci, ki delajo zato, da žive in rabijo zato stika z — ljudmi...

Pa naj govori tu eden od najinteligentnejših teoretikov med temi, eden izmed reformatorjev sodobne opere, Ernst Křenek. — Iz teh odlomkov, ki jih citiram iz njegove razprave »Zum Problem der Oper«¹ gleda umetnostni nazor popolnega materialista, ki sovraži vsak subjektivistični element in mu je glasba glasba, tekst pa tekst; med obema negira direktno notranjo zvezo, s čimer pada vsa zveza z romantiko:

»Die Oper ist eine durchaus widerspruchsvolle Erscheinung. Der Musiker... wird niemals einsehen, was Worte, Gebärden, Bilder und die dahinter stehenden psychischen Realitäten mit rein musikalischen Geschehnissen zu tun haben sollen. Die Tatsache, dass etwa ein Verschworener eintritt, findet nicht das geringste Korrelat auf der musikalischen Seite... Beiden, dem Drama und der Musik gemeinsam ist nur der Ablauf in der Zeit.

Subjektive psychische Assoziationen, die der Laie beim Hören von Musik empfindet, sind reine Zufallswirkungen, welche nicht bei zwei Menschen vollkommen einig sind. Das objektiv Feststellbare, durch alle Zeiten von allen Menschen gleichmäßig Erkennbare an der Musik ist das Material der Musik und der im Material allein bedingte Zusammenhang der Elemente, die rein musikalisch-logische Folge der Teile.

Die wahren Beziehungen zwischen Text und Musik müssen in der rein musikalischen Lebendigkeit, in der Organisiertheit der Musik als Vorgang im Stoff versichert sein... Dabei ist nicht der Ausdruckssinn des Wortes maßgebend, sondern der dynamisch-metrische, denn das einzige, was die Musik überzeugend und allgemein verständlich mitmachen kann, sind die großen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung. Dabei wird sie niemals Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber Gefühlsquantität genau registrieren.

Tako Křenek o stilnem bistvu te struje. Naj mi čitatelj oprostí ta dolgi predgovor, toda pri nas se o teh rečeh doslej še ni razpravljalo, naši glasbeni vzgojitelji nas doslej v tej smeri niso

¹ Iz knjige »Von neuer Musik«, Köln, 1925, založba F. J. Marcan.

orientirali in tako je večina zrla postavim Křenekovega »Jonnyja« in pa Osterčevo delo kot nekakšno nerazumljivo »potejavščino«. Je pa ta glasba, ta »stvarna« glasba nekaj, kar je še vedno izraz našega stvarnega časa, še vedno bistvena komponenta naše sodobne duševnosti, dasi se je stanje v najnovjšem času s te točke že premaknilo dalje. Kdor trdi, da ta umetnost ni lepa, čuvstvena, vzvišeno idejna, simetrična, konsonantna, naj se vpraša, ali je lepo, sentimentalno, vzvišeno, simetrično in konsonantno naše življenje, ali smo taki mi, oziroma, ali smo bili v povojnih letih?²

Tako nam bo mogoče razumeti komično operno enodejanko kurioznega naslova »Iz komične opere«. Osterc, ki je pred par leti dovršil glasbene studije v Pragi pri prof. Jiřaku, je s tem v zimski sezoni 1928/29 pokazal svoj prvenec, ki pripada v stilni krog pravkar opisane struje.

Že pri izberi teksta se je pokazal po umetnostnem značaju: bistroumno je opazil vsak romantik, da ta tekst nima ne liričnih, ne tragičnih, ne idejnih, celo ne »literarnih« vrednot, ampak da je čisto navaden, »surovo vsakdanji špas«. Gre za komiko koleričnega nestrpnega, braziljanskega kreola Dubreuilja, ki se v pariških manirah ne počuti dobro, dalje za pozabljivega Charvaluja, ki si piše v beležnico, kar mora drugi dan po točkah absolvirati, medtem tudi snubitev lepe Juliette, Dubreuillove nečakinje. V operi Charvalu izgubi beležnico, najde jo pa njegov tekmeč pri Julietti, Gerard, ki izvrši vse točke v beležnici namesto njega in končno dobi Julietto, Charvalu pa šele po zaroki pride iskat svojo beležnico. Sprejet je z ogromnim smehom, ki je končni bombni efekt tega »sketcha« (žal, ta efekt, čitan boljše učinkuje ko na odru). Podobnih snovi so se posluževali ta leta poleg Křeneka tudi Hindemith (Hin und zurück), Weill (Mahagonny, Dreigroschenoper), pred vsemi pa že l. 1918. Stravinski, ki je z baletom »Zgodba o vojaku« načel epoho »čistoglasbene« opere. Takrat so začeli stari pisati o »Entgötterung der Kunst«.

² Naj mi bo tu izjemoma dovoljen majhen intermezzo na račun naših slovenskih literatov. V današnjosti vidim okrog sebe stvarno življenje, stvarno arhitekturo, stvarno plastiko in slikarstvo in pravkar govorim tudi o stvarni glasbi pri nas in drugod. Ne vidim pa tega v literaturi. Odkod, pravim, rasto tile resnični »papirni ljudje«, ki z muko in s silo hočejo iztisniti iz našega življenja neko lepo, romantično sentimentalnost in liriko, neka mehka, ginjena občutja in deviški vonj mavrice — ko pa tega ne v njih ne v našem življenju ni? Odkod vendar ti ljudje rasto? Saj so sami mladi ljudje, živeči med nami, danes, in imajo oči in vse, le odkod poganjajo, če ne iz starih s solzavimi pesmimi popisanih papirjev? Ti ljudje ne prispevajo k današnji kulturi, ampak k oni, ki je že umrla, lažnivci, slepci, zaprtki v svojih želvinih lupinah... Pa brez zamere! Naši komponisti bi radi libretov, pa jih doma za svojo moderno rabo ne dobe in hodijo ponje v inozemstvo, čeprav naša organizirana literatura živahno seje in procvita.

Ta snov je »materialno« pojmovana, to je, skladatelj je ni dvignil v nobeno poetično sfero, ampak ji dal le obleko, usmerjeno v čutnost. Osterc rabi oni za dur in mol irelevantni poltonski sistem, ne da bi pisal mnogo kromatike. V harmoničnem oziru se izogiblje stare »pravilne«, a že »izrabljene in osladne« akordike in tonalitete, pa piše disonantno in poli- ali atonalno. To naj postavim pokaže že tale bitonalni košček (zgoraj G, spodaj As):



Poudariti treba, da akord pri Ostercu nima romantične funkcije, da bi bil nosilec kakega »občutja«, t. j., da bi bil vsebinski porabljen. Akord mu je izrabljen v smeri svoje čisto »materialne« funkcije, kot barva, čutni vtis, kar potrjuje tudi izrazno irelevantno gibanje harmonike. Čutni učinek napete disonance mu je jako ljub in mu po stopnji svoje vtisne jarkosti služi često kot podarek. Že prvi akordi uverture izpovedujejo neko razigrano slast napeto disonantnega:



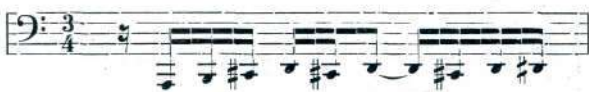
Česte so pri njem tudi »razumsko-matematične« tvorbe, kakor



Tudi tvorba melodije je deloma racionalna: ne goni je ne slikanje, ne čuvstvo, ne izraz, nego obstoji iz zelo primitivnih, »arhaičnih« praoblik, iz katerih se razvija z neko »muzikalično logiko«. Postavim primeri temata njegovih kánonov:



ali:



ali:

ali:

Ta tvorba melodičnega materiala spominja na instrumentalno polifonijo XVII. in XVIII. stoletja po svoji abstraktnosti, primitivnosti, členoviti ritmiki in ljubezni za sekvenciran glasben pralik, ki nima sicer romantične elegance in čuvstvenega zamaha, pa se da lepo polifonski obdelavati. Osterc je ljubitelj Bacha, ki ga sploh vsi »čisti« izredno visoko cenijo.

Njegova pevska linija je ali realna deklamacija, ritmično vezana brez označbe tonske višine, ali pa v note prenesen govor:

Julietta:

Gerardu: Dubreuil:

Julietta: Dubreuil (zarjove):

Zelo pogosti so pa intermezzi, ki se govore kakor v drami. To so navadni razgovori, ki nimajo tolike važnosti za celoto ali pa dramske napetosti.

Glasbeno telo tega dela je torej označeno na eni strani po »naturalističnem« dvanajstpoltonskem sistemu in potencirani napetosti disonance, politonaliteti, po drugi pa tudi s težnjo k abstraktnjši harmoniki, celo diatoniki in arhaizirajoči tvorbi melodike in polifonskih, zelo pogostih vložkih, ki dajejo tej glasbi zelo linearen značaj. Ta dvojnost ni tako premoščena kakor pri Kogoju, kjer je vsa harmonika kontrapunktično prežeta, ampak gre za mešanico, v kateri skoro prevlada lineariteta. Tako si stojita nasproti takšne čutnosti in barvne pestrosti vesela barvitost (nastop Dubreuila):

in pa, brez prehodov, takšnole resno, abstraktno pletivo linij:

itd.

Razmerje med pevskim tekstom in glasbo je večinoma le zunanje, prav kakor pravi Křenek, ritmično-dinamično. Slikanja je izredno malo, pa še to je skoro zabrisano, giblje se namreč v smeri podčrtavanja zunanjedramatskih intenzitet, to je slikanje kvantitete dogajanja z dinamiko, vzpenjanjem akordične vrste itd. Kvalitete čuvstva ali misli niso upoštevane in kolerični nastop Dubreuila, ki je podčrtan z izmenjajočimi se disonancami s končnim *ff*, v glasbi nikakor ne znači n. pr. kakšen značaj ima Dubreuil in ali je vesel ali žalosten ali jezen. Včasi povzame orkester celo deklamatorično melodijo pevca (tale je porabljena celo v uverturi):

Julietta:

Orkester:

To so neke redke zunanje skupne točke, obstajajo pa tudi še številnejše notranje očitvidne nezveze. Tako je n. pr. mogoče, da se za medigro splete kánon iz katere gori označenih melodij, pa se nadaljuje še pod petjem. Mogoče je, da pevec poprime nekaj not iz njega ali pa tudi ne. Vsekakor je ta notranja zveza med besedilom in glasbo pretrgana, prav kakor izpoveduje Křenek, govoreč o operi kot »widerspruchsvolle Erscheinung«. Irelevantnost glasbe napram tekstu in njega pomenu je še bolj razvidna iz zelo pogoste rabe ostinativ, ki jih Osterc, močno vplivan po Stravinskem iz dobe »Zgodbe o vojaku«, izredno ljubi. Tu ni notranje zveze s tekstom, četudi je mogoče, kakor n. pr. nad ponavljano koračnico, da se nad isto igro na drugih mestih poje notranje povsem nesoroden tekst.

Par primerov teh ostinativ: So to primitivni, monotonsko se ponavljajoči motivi pod dialogi. Najbolj česta je figura velikega bobna, »ki nastopi ob vsaki prozi ter se njena dinamika vedno prilagodi dinamiki recitatorja na odru«:



itd., dokler traja proza.

Drugi imajo več ali manj lomljeno akordično obliko:



ali:



ali:



ali:

ali:

itd.

Zveza med tekstom in glasbo je dana, prav kakor pravi Křenek, v izredno širokih mejah celote: »špas« v tekstu si je dobil humoren, grotesken pendant v glasbi in je do neke mere res, kar pravijo sovražniki te glasbe, da treba tuptam »poslušati glasbo z enim, tekst z drugim ušesom«. To je bistvena lastnost te čiste glasbe materialističnega značaja. To ni več romantična opera. Orkester ni glavni vsebinski faktor glasbene drame, je le eden izmed obeh prirejenih delov, ki sta do neke mere samostojna. Mogoče je često nadpisati tej isti glasbi — drugo, veselo ali žalostno dramo, če se le, kakor pravi Křenek,

krijejo kvantitete. Tudi ni več vodilnih motivov, simbolov — čemu? Če ne gre za podpiranje kvalitete?

Kompozicija ne očituje (razen v tekstu včasih zahtevanih) ponavljanj istih mest. Na videz izgleda, da je to prost niz, neurejena mešanica akordičnih in polifonskih mest (najčesče koračnice in kanonične imitacije), ki nimajo ravno tradicionalnih oblik (simetrija glavne koračnice je opravičena v tekstu, ki se ponovi), ampak gre le za nastavke, dele starih form, ki se nepričakovano presnavljajo in spreminjajo značaj. In vendar je dana neka členovitost v glasbi enodejanke. Na eni strani jo členijo v neke dele vložki dramskih scen, na drugi si slede kosi kakor Predigra, Moderato, Andante, Allegro itd., ki imajo v splošnem vsak zase nekam bolj enotno ubran melodični in ritmični material.

Tako kaže tudi kompozicija ono dvojnost kakor glasbeno telo: na eni strani navidezna neurejenost, na drugi vendar neka, če že ne Křenekova ali Stravinskega »muzikalična, organizirana logika«, pa vsaj rahlo bližanje nečemu, kar je poznala recimo klasična opera: odstavkom po številkah.

Delo je, kakor je kritika soglasno pripomnila, zelo efektno instrumentirano v smeri izrabe kolorističnih možnosti. Posebne značilnosti skladatelja so njegova ritmična mnogostranost, humornost, neka prešerna razbrzdanost ter vplivanost po Stravinskem iz njegove dobe okrog »Zgodbe o vojaku«.

Taka je slovenska zastopnica smeri »čistoglasbene opere«, ki je zaslužila širši popis (Osterc je namreč zaplodil pri nas že celo šolo te smeri), ker je prva te vrste pri nas, čeprav je šele prvenec. Četudi je šele neko tipanje, pa ima le svoje stilno zrno, pomeni potreben člen v domačem razvoju. Ta »čistoglasbena«, na videz povsem brezdušno-objektivno-materialistična epizoda v razvoju je bila nekak prehod. V tej struji je bilo romantike konec. V tej struji pa so dani tudi zelo energični pogoni v stilno smer, ki je materializmu pravo nasprotje, v novi idealizem, ki je reakcija stari »stvarnosti«. Uveljavila je zopet abstrakten sistem, polifonijo in kompozicionalno členovitost v smeri dosti jačjega pogona k idealizmu, kakor pa so ga bili možni »ekspresionisti«. Na višku te struje je zrasel idealizem opere »Oedipus rex«.

Kakor je šlo delce-prvenec manj opaženo in skoro nerazumljeno mimo našega povprečnega poslušalstva, je vendar važen člen v našem glasbenem razvoju in uvršča našo domačo produkcijo v primeru z novjšimi deli Hindemitha, Weilla, Křeneka, deloma Milhauda, ki vsi, kakor Osterc, slede stopinjam velikega reformatorja Igorja Stravinskega, dasi ga na njegovi sedanjih razvojnih točki še niso dosegli.

S tem sem opisal dvoje že izvajanih domačih modernih del, ki sta stilno različni. Kogojeve »Črne maske« so še v stilnem risu pozne romantike, Osterčev sketch pa v naprednejšem risu čiste glasbe, kateri sledi v najnovejšem času novi realizem, odrešenje od mōre evropskega materialističnega viška v začetku našega stoletja.

odstranjeni kristali v mozaiku celote nadomeščali z novimi, ki so dajali ritmu navpičnih poudarkov nad osnovno horizontalo približno iste jačine kakor so jih imeli odstranjeni. Tako je tudi Ljubljana kljub navidezni temeljiti spremembi v baročni in novejši dobi obdržala značaj iz naravnih predpogojev izrastlega selišča z vsemi estetskimi posledicami za učinek svoje notranjščine in zunanjščine.

Kljub ti osnovni podobnosti pa je vendar med Ljubljano in Hradčani važna razlika v sedanji notranji razvrstitvi objektov. Na praškem gradu je barok vsaj v novem delu uveljavil princip pravilno oblikovanih trgov in tako s svojim bistvom posegel globlje v tradicionalno celoto, četudi je samo dodal svoje, ni je pa globlje preosnoval. Ako s te strani pogledamo Ljubljano, barok v njeni notranjščini ni nikjer bistveno posegel v njeno tradicionalno tektoniko in celo tam, kjer je na videz delovala njegova stvariteljska volja, da ustvari velik pravilen trg, Kongresni, nas topografska zgodovina tega dela mesta prepriča, da gre za logično posledico iz tradicionalnih predpogojev. Estetskih elementov tega nekam naravno nastalega največjega ljubljanskega trga se pa barok sploh ni dotaknil razen z nunsko cerkvijo in prav za prav še danes niso izgrajeni. Če izvzamemo to za sodobno Ljubljano izredno važno točko, pa ima naše mesto svojstven značaj notranje razdelitve, ki je nastal kot posledica njegovega stoletnega naravnega razvoja: magistrala starega mesta je iz geografskih predpogojev naravno nastala komunikacijska črta od frančiškanskih vrat do karlovških vrat, ki je obenem estetska magistrala starega mesta, vsa druga komunikacijska členitev pa se javlja po razmeroma ozkih, pogosto vijugastih ulicah in razmeroma gosto nasejanih malih trgih, križiščih ali stikališčih, katerih oblika je slučajna in skoro redno nepravilna.

Teh dejstev se moramo zavedati, če hočemo pravilno presoditi Plečnikove načrte za arhitektonsko estetsko ureditev Ljubljane in Hradčan. Predvsem pa se moramo zavedati, kaj prinaša Plečnik kot arhitektonsko stvariteljska osebnost. Vsa njegova tradicija ga usposablja za reševanje takih problemov, katerim je njegov učitelj Otto Wagner, ustvaritelj dunajske mestne železnice z vsemi njenimi mestno arhitektonskimi posledicami za t. zv. Gürtel in druge dele Dunaja, ustvaritelj Steinhofa in priznan teoretik sodobnega stavbarstva mest, posvečal prvovrstno pažnjo. Pl. je ob mnogih prilikah pokazal zanimanje in razumevanje za te probleme tudi v Pragi, kjer je pred desetimi leti posegel s svojimi osnutki v debato o rešitvi važnega regulacijskega vprašanja t. zv. Letne. Pred hradčanske in ljubljanske probleme je prišel z že popolnoma ustaljenim nazorom tudi glede gradnje in estetike mest. Ako bi hoteli njegovo nagnjenje tipološko opredeliti, potem ni dvoma, da imamo v njem človeka, ki po vsem svojem osnovnem arhitektonskem teženju pripada tipu tektonske gradnje mest, kar je logična posledica njegovega spoštovanja do antike, reda, jasnosti in solidnega, strogo determiniranega dela. Toda kakor

on ostane tudi takrat, kadar porablja antične elemente ali forme, predvsem suverena osebnost, ki vsekdar ustvarja s o d o b n e arhitekture in ne antičnih, ker je poleg tektonika predvsem sodobno socialno in umetniško č u t e č č l o v e k, tako on tudi kot graditelj ali urejevalec mest ni nikdar tektonik za vsako ceno, ampak predvsem tudi arhitekt-poet, ki prisluškuje vsakemu utripu položaja, sledi za njegovimi estetsko plodnimi možnostmi in tako kljub svoji tektonski osnovi ustvarja iz predpogojev zemlje in položaja ter se tako prilagaja onemu drugemu tipu, ki je, kakor smo videli, še vedno estetsko merodajen za Hradčane in Ljubljano.

Položaj je torej tak, da Plečnik, načelni tektonik, ustvarja v miljeju, kjer odločuje iz naravnih predpogojev položaja nastali tip. Njegova gibka fantazija, ki neposredno reagira na latentne estetske možnosti, pa dela njegov princip skrajno prilagodljiv in uporaben, tako da ga občudujemo, kako dosledno se uveljavlja na hradčanskih okopih in v Ljubljani na črti od sv. Jakoba do Zvezde. V najtežji konflikt je doslej prišel na tretjem hradčanskem dvorišču, kjer se je končno odločil, da zadosti posebno tudi arheološkim ozirom, za strogo izvedbo tektonskega principa brez kompromisa. To dvorišče je nedvomno zanj najobčutljivejši poskusni kamen in ko bo enkrat v vseh detajlih izgrajeno, verjetno tudi eden osnovnih dokumentov njegovega ustvarjanja.

Paul Zucker izvaja v zadnjem poglavju svojega zgoraj navedenega aktualnega dela o razvoju mestne oblike, kako nas začinja v novejši dobi zanimati mestno selišče kot arhitektonsko plastičen pojav v pokrajini in v zvezi z njo in kako upoštevanje tega elementa za naše estetsko doživljanje raste, odkar sta nam avto in kolo zopet neposredno odkrila plastiko terena ter še prav posebno, odkar nam je zrakoplov odkril tudi tretjo dimenzijo, pogled z višine, ki nam je bil doslej le deloma dostopen.

S te moderne perspektive gledano pa dobiva Plečnikovo delo za nas še večjo vrednost, ker je estetska okrnjenost, pomanjkljivost ali celo nezmožnost v mestni mreži, ki nam jo odkriva pogled iz tretje dimenzije, še bolj občutna kot pri normalnem stališču.

Zavest važnosti estetskega problema Ljubljane, ki sem jo poskusil vzbuditi s pričujočo študijo, pa je velikega pomena za pravilno pojmovanje estetskega problema naše domovine sploh, če hočemo ohraniti njeno privlačnost za popotnika-tujca, in za domačina, ki se iz tujine vrača pod rodni krov.

NOVA SLOVENSKA OPERA

STANKO VURNIK

Doslej sem v prejšnjih dveh številkah »Doma in sveta« popisal v kratkem dvoje na našem ljubljanskem opernem odru že izvajan domačih oper, namreč Kogojeve »Črne maske« in pa Osterčev sketch »Iz komične opere«. Poleg teh dveh del šteje naša najnovejša operna litera-

tura še dvoje del, namreč Matije Bravničarja tri-dejanko »Pohujšanje v dolini šentflorjanski« in pa Osterčevo drugo opero »Krog s kredo«. Ti dve deli še nista prišli na operni oder in ju je zato težje mogoče presojati, ker še nista doživeli izvedbe, krvi in življenja ter sta mi bili na razpolago le v rokopisnih partiturah, nemih notah. Seveda si zato pridržim končno sodbo o njih za čas po izvedbi, za sedaj pa le par opazk o njih, da bo slika našega modernega opernega dela vsaj kolikortoliko zaokrožena in celotna.

3. Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski

Avtor je bil rojen leta 1895. v Tolminu, je sedaj član ljubljanskega opernega orkestra in je kot skladatelj samouk. Zložil je doslej več solospjevov s klavirjem in nekaj klavirskih in drugih manjših instrumentalnih skladb, v katerih se je pokazal pretežno za lirika poznoimpresionistične smeri.

Cankarjevo »Pohujšanje«, ena največjih slovenskih dram, ga je vleklo in par let sem je delal na partituri. Še to sezono nam je opera obljubila premiero tega dela, ki je sedaj dovršeno.

Bravničar je izšel iz impresionistične harmonike in koloristike in se v tej operi bliža taboru »čistih« glasbenikov. Takoj začetek partiture nas pouči o tem, kaj skladatelj hoče:

Allegro strepitoso (♩. = 76)

V tem odlomku gre za oni najčutnejši, naturalistični poltonski sistem, ki se je oprostil durmolškega nasilja, reda stare harmonije in tonalitete. Za nobeno linijo ne gre, ampak samo za koloristični doživljaj s polja akordičnega sveta. Prvotni disonanci gornjih glasov sledi kromatična ostinatna figura srednjih glasov, nad katero se vzboči (v pihalih) glissando samih disonanc, prepojen eksotične čutne dražljivosti, ostali veliki orkester s klavirjem vred pa tej pasaži daje »barvno« ozadje. Oni, nekam »geometrični« red ostinativ, tvorjenja akordov, ona čista akordika, ki ni vezana na nobeno melodijo, priča, da tu ne gre za čustvo ali sliko ali misel, nego za čisti čutno-estetski efekt. V glavnem že ta odlomek označi značaj Bravničarjeve glasbe.

Ni pa Bravničar dosledno »atonalen« in ljubi nonski akord in malo dekadentno-mehkužni zvočni svet, recimo puccinijanske barve okrog »Triptihona«, kar kažeta, postavim, nastopna koščka, ki spominjata na danes že izvožena pota harmonike pozne romantike:

III. dej.

ali:

Naj povem, da v vsej partituri nisem našel niti ene »linije«, ki bi služila, recimo, »izrazu«, ki bi imela vsaj formalno tematičen pomen, kaj šele, da bi se hotela plesti v kako »formo«. Te glasbe je sama bujna akordika, same lise, drobci, kalice, ki se vedno iznova in iznova improvizirajo, sami melodični »atomi«, ki v prerezu glasbenega telesa zopet z drugimi sestavljajo dražljivo zvočno situacijo. Gre za oni čutni svet radikalnega naturalizma, ki je svoje lastne zgoljčutnosti vesel, ker je pisan, draži, vonja, je recimo za ta ali oni okus »opojen«, se naslaja v mehkužju pod dialogi brez misli in duše in boža uho:

I. dej.