

GLEDALIŠKI LIST

XIX

XI



1
9
4
1

1
9
4
2

O P E R A

13 GLUCK: ORFEJ IN EVRIDIKA

C. W. GLUCK:

Orfej in Evridika

Opera v treh dejanjih, spisal R. di Calzabigi, prevel Niko Štritof.

Dirigent: *D. Žebre.*

Režiser: *C. Debevec.*

O s e b e :

Orfej F. Golobova

Evridika K. Vidalijeva

Eros K. Kušejeva k. g.

Zbori in baleti pastirjev, furij in duhov.

Orfejevo in Erosovo spremstvo.

Vodja zbora: *R. Simoniti.*

Koreograf: *ing. P. Golovin.*

Inscenator: *ing. E. Franz.*

C. W. GLUCK:

ORFEJ IN EVRIDIKA

PREMIERA 17. MARCA 1942-XX

Vilko Ukmar:

Mejnik v razvoju opere

Zelo malo poznamo Glucka, in vendar je prav on ena izmed najizrazitejših in tudi najzanimivejših osebnosti, ki so gradile celotno podobo operne umetnosti. Skoraj lahko rečemo, da je Gluck seme za vso rast te umetniške zvrsti, vsaj kakor se je izoblikovala od konca 18. stoletja do danes.

Gluck je bil trdovraten borec za čisto umetniško podobo. Bil je eden izmed tistih velikih ljudi, ki so izbrani, da prinašajo in oznanjajo človeštvu najvišje vrednote — vrednote, ki izhajajo iz bistva vesoljne ubranosti in nosijo luč v mrak človeških zmed in brezciljnega tavanja. In v tem svojem poslanstvu je bil Gluck do kraja dosleden ter v borbi z zaprekami neugnani. Zato pomenja njegovo delo umetniški prevrat in to prevrat v najboljši smeri.

Ko se je rodila opera v zadnjih letih 16. stoletja kot povsem samostojna umetniška veja, je v svoji prvi nebogljenosti zbegano zanihala, nezavedajoča se prav svojega umetniškega pomena niti smotra. Ker so bile z nastalo opero zvezane sile prebujne, so pognale

iz plemenitih korenin divjake na vse strani in to tako močno, da je nastala nevarnost, da se v njih brezplodno izčrpajo. To divjo rast je cepil Gluck in jo usmeril do plemenitih sadov.

Čeprav je opero rodilo plemenito stremljenje po oživitvi visoke antične tragedije, in dasi so prva dela nosila v sebi nje duhovni odsev, se je vendarle že v prvem stoletju to umetništvo zelo izrodilo in doseglo svoj slabi višek v pozni neapolitanski smeri. V njej je postala opera samo še okvir za izživljanje samoljubnih nagibov, ki so se razraščali med občinstvom, a še bolj med umetnost podajajočim osebjem. Zato je postalo operno gledališko življenje za občinstvo okvir zabave in družabnega sladokusja, za operne izvajalce pa območje, v katerem je zavladalo nemirno beganje in hlastanje za osebnimi koristmi, za izživljanjem strasti, za pridobivanjem časti in bogastva. Da se tedaj v ozračju, ki je bilo vse prepojeno s slavohlepenjem in s samoljubnimi borbami, z zapeljevanji, strastmi, ljubosumji in sovraštvi — prava umetnost ni mogla razvijati, je razumljivo; in prav tako je razumljivo, da se je ta operna smer povsem poplitvila in se oprijemala le zunanjih akustičnih in vizualnih učinkov, kar je postalo do neke mere značilno za ta svojevrstni italijanski operni barok.

Čeprav se ta neapolitanska operna smer dolgo ni dala premakniti iz zavoženih kolesnic, je vendarle že kmalu marsikateri kritični duh spoznal in bičal njene pomanjkljivosti. V takem svojstvu je bil zanimiva osebnost Benedetto Marcello, ki je proti pretiranemu in samovoljnemu pevskega okraševanju kastratov pisal satirične madrigale, pa se tudi sicer z zabavno ostrino upiral neumetniškemu izrodnom v okviru opernega delovanja. Zavračal je pevske razvade in napake, obstoječe v nerazumljivi deklamaciji s polzaprtimi usti in s stisnjenimi zobmi, iz česar je nastala nerazumljiva recitativna godlja. Norčeval se je iz prvih pevcev, ki pred svojimi glavnimi arijami pozdravljajo z odra gospodo po ložah in se nasmihajo orkestru ali statistom, hotoč opozarjati občinstvo, češ, jaz nisem princ, ki ga v svoji igri predstavljam, temveč sem gospod ta in ta, preslavni pevec — kastrat. Močno je imel na piki zlasti primadone, ki med partnerjevim petjem ljubeznivo naklanjajo nasmeške kapel-

niku, orkestru ter koketno menjajoč pahljačo iz roke v roko, na daleč ljubimkajo z gospodi iz občinstva, češ, saj me poznate, pre-slavno pevko to to. In ko je arija odpeta z vsemi mogočimi, dosti-krat sproti izmišljenimi pasažnimi okraski, da imaš vtis, kot da glas galopira z višav v nižave in se poganja zopet nazaj, — se iz tipične poze pred rampo poda preslavni kastrat zopet na promenado okrog po odru, upirajoč oči povrsti na vse dele dekoracije, se nato ustavi v družbi tovarišev, ponudi še njim ščepec tobaka in jim potoži, kako slabo je pri glasu. — A primadone si v pevskih premorih najdejo izhod iz zadrege s tem, da si dajo opravka s svojimi dol-gimi vlečkami, ki jih vedno prenašajo za njimi majhni paži; in nič veselejšega ni, kot gledati te fantičke, kako zbegano opletajo vsi prepoteni in polni zadrege okrog primadone in love njeno vlečko zlasti, kadar se hoče slavna pevka razvneti v razgibano, strastno igro.

Še mnogo drugih bistrh ljudi je poleg Marcella odklanjalo take in podobne izrodke, v katerih so se dvignili do avtokracije »primi uomini« in »prime donne«, zaslužnili vse gledališko osebje s sklada-teljem, dirigentom in opernim ravnateljem vred, ter razbijali sproti vsako resnejše umetniško stremljenje. Vendar je kazalo, da nobe-nemu ne bo uspelo zatreti razdiralnega neumetniškega početja. Z vnetim delom in z neomajno voljo pa je to dosegel Gluck.

Gluck je bil po svojem značaju in po vsestranski obdarjenosti usposobljen za umetniškega preobrazovalca. Dorasel je kot sin goz-darja sredi narave in preživljal napol divjo rast, v čemer se mu je razvila neugnanost, volja in moč. Na drugi strani pa mu je ozki stik z naravo razvijal tankočutnost in dojemljivost za tajne živ-ljenja. Tako se je združil v njem močan človek z globokim umet-nikom in ta nerazdružna dvojica je v medsebojnem izpopolnjevanju dorasla in močno stopila v sredo življenja. Italijanska umetniška vzgoja ga je v pričetnem snovanju zapredla v niti neapolitanske operne smeri, vendarle je čisti umetniški čut v človeku kljuboval toliko časa, da ga je premaknil iz tega okostenelega vzorca in ga postavil na branik nove umetniške smeri.

Z vsem svojim bistvom se je Gluck uprl razkrojenemu početju

takratnega opernega umetništva in si postavil nov ideal, ki je zahteval, da bodi opera čista dramatska umetnina, v kateri naj vse, — prav vse služi le stopnjevanemu dramatskemu izrazu na osnovi vsebinske zamisli; njegov ideal je bil tedaj že — muzikalna drama, pa čeprav je to umetniško podobo od njega razvojno preko Webra dovršil in dopolnil šele Wagner. Utrinek te zamisli je bil Gluckov, in prvi poizkus uresničenja je nastopil z njegovo opero »Orfej in Evridika« (1762), kateri je kmalu sledila »Alceste«. S slednjo je poslal Gluck v svet tudi napisane svoje nazore in se z besedo boril proti zlorabam, »ki so se zaradi nedostojne samoljubnosti pevcev in vsled prevelike popustljivosti skladateljev razbohotile v italijanski operi«, pri čemer je pravi operni dramatik najboljši škodovala samovoljna improvizacija pevcev in s tem »brezkoristna ornamentalna prenatrpanost«. S svojim »prevratnim« delom je dvignil Gluck proti sebi val ogorčenja in nasprotij in se je moral umakniti na francoska tla, kjer so našle njegove nove smernice še največ odziva in kjer je to novo seme plodno vzkliklo in raslo prav do naših časov. Čeprav je bila tudi na Francoskem borba trda in dosegla svoj vrh v znamenitem sporu med »Gluckovci« in »Piccinnijevci« — med pristaši Glucka in Piccinnija, ki je vzdrževal italijansko neapolitansko tradicijo — je vendar Gluck zmagal.

Gluckova opera je dobila res novo, od prejšnje neapolitanske opere povsem različno podobo, ki je bila dosledni odraz novega pojmovanja opere kot odrske umetnine. Predvsem je odpadla vsa pretirana baročna navlaka, obstoječa iz melodičnih okraskov, nabrekli in drobcev. Melodija se je poenostavila in dobila večjo prirodnost — glasba je v celoti našla stik s klasiko. Obenem je dosegla ozek spoj z besedo in se ovila njene vsebine in stopila je v službo odrske dramatike. Opera ni bila več koncert, temveč drama. Zato ni čudno, če niti orkestralni tonski sestav ni bil več le harmonična in ritmična opora blesteče melodije, temveč v lastni izraz dvignjena zgradba, ki je dobivala svojo vsebino iz dramatičnega dogajanja. V njej so se pojavile prve predstavnostno asociativne tvorbe — posnemanje narave in pomenska motivika. Vsa ta tonska zgradba je obenem podpirala tudi pevčevo igro in to s tako neposrednostjo, da je pevca kar nehote zanesla v igralsko dinamiko.

Kajti Gluck je imel izreden smisel za odrsko igralsko napetost — in učil se je pri visoko razviti francoski igralski umetnosti. S tem je uresničeval stremljenje po združevanju dobrih pevcev z dobrimi igralci in sledil naukom Rousseauja, ki je zahteval, da mora imeti operni pevec »korake, mimiko in kretnje, vse stalno v skladu z glasbo« ter da »ne sme orkester prednašati nobene glasbene misli, ki bi ne prihajala iz njegove duše«.

Gluck pa je vlil življenje tudi odrskim skupinam. Pevski zbor mu je zaživel v igri in se prelil v dosledno sodelovanje s solisti ter se podredil dramatičnemu poteku dejanja. — Predvsem pa je presnoval balet. Zanikal je okorelo izročilo zgolj lepotnih gibov in se pridružil reformnemu stremljenju (Angiolini, Noverre), ki je zahtevalo oživitev plesne dramatike v smislu antične plesne kulture, ki je hotela »takih akcij, da pridejo do veljave in učinka bolj obraz in roke, kot noge«, kjer je tedaj postavljena kot najvišji smoter: resničnost izraza. Ples naj bo tedaj po nekih prabitnih gibalnih zakonih v vidni svet postavljeno duševno doživetje. Izenači naj se s tragično snovjo do enakih učinkih in naj bo najvišja vernost karakteriziranja v predstavljanju osebnosti namesto okorelih plesnih korakov. »Tudi balet naj gane gledalca do solz«. Izrazna kretnja naj se čim popolneje zlije z glasbenim izrazom in vse skupaj naj bo visoka umetniška izrazna oblika in ne čutno dražljiva tvorba. — V skladu s temi idejami je Gluck presnoval tudi glasbeno plesno snov in ji odmeril v neki svobodni obliki duhovno visoko mesto. Tedaj je tudi v plesu izredno stopnjeval izrazne sile.

Iz vsega se jasno odraža popolni preobrat, ki ga je izvedel Gluck z ozirom na neapolitansko smer in nič čudnega ni, če je bil prvi odpor v vsej okolici tako močan. A zmagala je neupogljiva vztrajnost. Gluck se je z vso žilavostjo sam zavzemal za vsako podrobnost pri uprizoritvah svojih oper: za petje, za orkester, za inscenacijo, za igro in soigro pevcev, za opremo in za ples. Vse delo je večinoma opravljal sam in je bil naravnost nasilno neizprosno v zahtevah do največje mogoče popolnosti. Samo taka ogromna moč je zmogla presukatj stoletno izročilo in utreti novi umetnosti novo smer.

Za svoje preobraževalsko delo je dobil Gluck zelo močno oporo

v italijanskem pesniku in finančniku Ranieru Calzabigiju, ki je bil izredno bistra in globoka osebnost. V nasprotju s tedanjimi opernimi libretisti se je zavzemal Calzabigi predvsem za čistost, strnjeno in moč dejanja in je v tej osnovni nazornosti razumljivo našel z Gluckom tako tesen stik. In prvo, uspelo skupno delo je postala opera »Orfej in Evridika«, ki jo preveva enotna zamisel, dramatična zaključenost ter pesniška in glasbena lepota. Visoka preprostost, blaga raznovrstnost in dosledna logika so glavne odlike tega dela, ki je zajeto iz globokega miselnega in čustvenega vrelca. Delo je kot v en sam obok usločena zgradba, vsa posuta z zlatom najlepših glasbenih in pesniških domislekov. Ustvarjena je iz dvignjenega duha, in zato se razliva čez vso to pisano sestavino mehkih liričnih in napetih dramatičnih utrinkov neka umirjajoča blaženost, ki vabi poslušalca, da poroma z njo v daljave, kjer vlada ubranost, mir in ljubezen in se v objemu teh največjih blagrov upokoji in spočije. In prav naš čas to tako silno potrebuje.

Slogovno je segel Gluck s svojim »Orfejem« že močno do klasične, čeprav se delo še ni iznebilo povsem značilnih italijanskih, pozno baročnih potez. Tudi sestava in značaj »Orfeja« sta še najbližja podobi opere serie; delitev v tri akte, alegorična postava Erosova, srečni zaključek, značilne scene, kot je »inferno« in uvertura, ki po neapolitanski praksi nima nobene vsebinske zveze z dejanjem (v naši uprizoritvi je zamenjana z uverturo opere »Ifigenija na Avlidi«). Značilna pa je v tem pogledu tudi zasedba glavne vloge s kastratom — vsaj v prvotnem zasnutku, namenjenem za Dunaj. Vendar je v poznejšem, pariškem zasnutku že Gluck sam dodelil vlogo Orfeja tenorju, dočim je pozneje Berlioz (1859) priredil in utrdil glavno vlogo za alt, in od tedaj je gledališka praksa do danes stalno uporabljala to zadnjo, čeprav morda nekoliko nekritično zasedbo, ki je prešla tudi v tisk. V vsem ostalem pa je »Orfej« daleč od italijanskega baroka. Neglede na že omenjeno oblikovanje preprostih in naravnih melodij, je zlasti celota povsem nova tvorba. Ostra nasprotja med suhimi recitativi in med melodično razgibanimi arijami so močno zabrisana, in vsa opera je na ta način prelita v poetično enoto, ki ji je vodilo dramatično dejanje, v katerega živo posegajo solisti prav tako kot pevski zbor in balet; posega pa

vanj in se ob njem razpleta ter dobiva iz njega svojo neposredno podobo in izraz tudi orkester, ki je razgiban z bogatimi, vsestranskimi in nenavadnimi domisleki, ki vzbujajo začudenje in ki so postali dejanska podlaga orkestralne umetnosti tja do romantike.

To je Gluck in njegov »Orfej«, navdihnjen s tolikšno močjo, da zveni njegov odmev še v našem času.

Gluck

(Življenjski oris.)

Christoph Wilibald Gluck, reformator operne umetnosti v 18. stoletju, se je rodil 2. julija 1714 v Weidenwangu pri Berchingu na Češkem. Bil je prvorojenec izmed sedmih otrok nekdanjega lovca pri princu Evghenu in njegove žene Walburge. Ker je oče kot lovec in gozdar večkrat menjal službo in bil sedaj pri tem, sedaj pri drugem velikašu, so tekla sinu otroška leta v pogostem izpreminjanju domačega okolja, ves čas pa v stalnem stiku z naravo in gozdovi. Po štirih letih ljudske šole je mladi Krištof stopil v neko jezuitsko gimnazijo, kjer je prejel prvi pouk v klavirju in orgljanju. Z osemnajstim letom se je podal v Prago, kjer si je bil prisiljen sam pomagati naprej, s tem da je poučeval glasbo, igral in pel po cerkvah in plesih, šel večkrat kot študent z violino v roki med potujoče godce in živel tako štiri leta iz rok v usta, dokler se ni knez Lobkowitz zavzel zanj in ga l. 1736 spravil na Dunaj. Tu je imel šele prvič priliko temeljiteje se posvetiti glasbenemu študiju, v čemer je tako hitro napredoval, da ga je že naslednje leto knez Melzi kot hišnega godbenika vzel s seboj v Milan. V Milanu se je lahko štiri leta izobraževal pri Giovanniju Sammartiniju, isti čas pa je tudi že prejel nalogo, naj napiše kako opero za milansko gledališče. Tako je v letu 1741 skomponiral svoje prvo glasbeno dramatsko delo »Artakserkses«, ki mu je v naslednjih štirih letih sledilo še sedem del z antično snovjo, za katera mu je skoraj vse librete napisal Metastasio. Leta 1746 se je podal Gluck čez Pariz v London, kjer

je napisal za tamošnje gledališče novo delo, razen tega pa navezal stike s Händlom. Iz Londona se je konec leta podal v Hamburg in Dresden, od koder se je ob očetovi smrti za kratek čas vrnil na Češko, l. 1748 pa spet na Dunaj, kjer je napisal za rojstni dan Marije Terezije novo opero. Po kratkem življenju v Kopenhagenu



Lupša kot Sparafucile v „Rigolettu“

in v Italiji, se je l. 1750 na Dunaju oženil s soprogo Marijano. Odlej je živel izmenoma na Dunaju, v Italiji in po ostali Evropi, kjer koli so izvajali njegova dela, ki jih je vsako leto na novo celo po več komponiral. Leta 1754 je prejel cesarsko imenovanje za kapelnika dunajske dvorne opere, kar je bilo zvezano z dotacijo 2000

goldinarjev. V tem svojstvu je skomponiral Gluck razen oper tudi večje število melodramov, simfonij in komornih del, česar se nam je pa le malo ohranilo. Konec istega leta se je spet dalje časa mudil v Italiji, kjer je v znak priznanja prejel papeško odlikovanje, red zlate ostroge, ki ga je povzdignilo v plemiški stan. V vrsti Gluckovih nadaljnjih glasbenih del je l. 1761 nastal tudi balet »Don Juan«, ki smo ga imeli priliko videti lani na našem odru.

Po »Don Juanu« in l. 1762 operi »Il trionfo di Clelia«, potem ko je napisal že 36 dramatskih del, se je Gluck spravil na komponiranje »Orfeja in Evridike«, opere, ki je reformirala do tedaj vladajočo glasbeno dramatsko smer in kot najstarejša glasbena drama ostala na sporedu gledališč do naših dni. Svoje reformacijsko delo je Gluck izvršil tesno združen z libretistom Ranierijem di Calzabigijem, po rodu iz Livorna, možem široke filozofske estetske izobrazbe, ki sta skupno določila smer in obliko moderne opere. Tako je »Orfej« zrasel iz skupnega dela dveh prodornih duhov in doživel v l. 1762 svoj krst na Dunaju. Libretist je izvedbo sam zrežiral, komponist dirigiral, baletni mojster Angiolini je naštudiral plese, Maria Quaglio pa je ustvarila sceno. Občinstvo je spočetka sprejelo opero dokaj hladno, šele sčasoma sta novi stil in lepota glasbe našla širši odziv in razumevanje. Partijo Orfeja je v prvi zasedbi pel moški, tisti čas slavni kastrat Guadagni. Ko je dvanajst let pozneje delo Gluck predelal za uprizoritev v Parizu, je moral Orfejevo partijo — ker pariška Opera ni imela kastrata — prirediti za tenorja, in je tako pariška uprizoritev prišla na oder dne 22. avgusta 1774. Tudi pri izvedbi v Berlinu l. 1808 je Orfeja pel tenor, pozneje pa so se izvajalci vse bolj in bolj vračali k prvotni, dunajski obliki ter so si pomagali na ta način, da so partijo Orfeja zasedli z žensko, kot n. pr. l. 1838 v Dresdenu in l. 1858 v Parizu. Odtlej so najboljše altistke poznejših časov v vrsti svojih največjih in najučinkovitejših partij na prvem mestu štele Orfeja.

*

Reformacijsko delo, ki ga je Gluck započel z »Orfejem in Evridiko«, se je v svoji sistematičnosti in preciznosti še ostreje in jas-

neje pokazalo z opero »Alceste«, za katero je takisto napisal libreto Calzabigi, in ki je imela svojo premiero l. 1767 na Dunaju. Z njo je Gluck še bolj utrl pot novemu stilu in vzbudil med javnostjo zanj zanimanje ter razumevanje. »Alceste« je ostala dve leti nepretrgoma na repertoarju! Zato pa njegovo tretje pomembno delo, »Paris in Helena« (Dunaj, 1770), ki je še določneje nakazalo novo smer, na Dunaju ni več užgalo, zaradi česar se je rade volje odzval vabilu Francozov in se preselil l. 1773 v Pariz, kjer stara italijanska opera seria ni imela tolikšnega vpliva. Pod protektoratom Marije Antoinette je tu dovršil »Ifigenijo«, pravo zmago pa je dosegel šele l. 1774 ob priliki že prej omenjene pariške izvedbe »Orfeja in Evidrike«. O izrednem zanimanju občinstva naj pričajo samo številke: 5498 frankov inkasa prvi večer in 45 zaporednih predstav! Gluck je postal deležen najvišjih časti, in cesarica Marija Terezija ga je imenovala za »pravega c. kr. dvornega komponista« z visoko letno rento.

Na povratku na Dunaj se je Gluck l. 1776 sestal v Strassburgu s pesnikom Klopstockom, pozneje pa je prišel v stike tudi z Wielandom in z njegovim posredovanjem celo z — Goethejem. V tem času je prišlo med privrženci Gluckove nove smeri in zastopniki stare italijanske šole, s komponistom Nicolom Piccinnijem (1728 do 1810) na čelu, do odkritega nasprotstva, vendar pa je v tekmi prve in druge struje sčasoma kljub temu prevladal in zmagal Gluck, in to v prvi vrsti z opero »Ifigenija na Tavridi«, ki je prišla na oder v Parizu l. 1779. S slavo zmage ovenčan se je vrnil v Avstrijo, kjer je užival zadnja leta svojega življenja ob tiste čase ogromnem premoženju 600.000 frankov, ki si ga je s svojim delom nabral. Tako štejemo lahko Glucka tudi v tem oziru med najuspešnejše glasbenike vseh časov. Stekel si je za umetnika tistih dni nenavadno ugleden položaj, tako da je postala njegova hiša središče vsega duhovnega življenja na Dunaju. Mladi Mozart, čigar »Beg iz seraja« je mojster z veseljem pozdravil, je bil v Gluckovi hiši kaj dobrodošel in češč gost, pa tudi sam cesar Franc Jožef je gojil z Gluckom stike. Od l. 1781 naprej je sivolasi komponist trpel na posledicah preboljene kapi, ki se mu je večkrat ponovila, dokler ga ni 15. novembra 1787 pobrala smrt. Čez dva dni je imel veličasten pogreb,

ki se ga je udeležila nepregledna množica ljudi. V Parizu je njegov nekdanji nasprotnik Piccinni sprožil misel, da bi vsako leto počastili Gluckov spomin z uprizoritvijo katerega njegovega dela. Kralj Ludwig I. mu je velel postaviti l. 1848 v Münchnu spomenik, njegov rojstni kraj pa se mu je enako oddolžil l. 1869.

*

Največ uprizoritev so Gluckova dela doživela v Parizu, kjer so po seznamu do l. 1878 dosegli: »Orfej« 297, »Alceste« 313, »Ifigenija na Avlidi« 428, »Armida« 337 in »Ifigenija na Tavridi« pa 408 predstav.

Demetrij Žebre:

Gluck kot reformator

Gluck je svoj veliki reformatorski genij razvil šele v svoji poznejši ustvarjalni dobi — preobraževanja opere se je lotil šele kot petdesetletnik. Dotlej se namreč še ni bil vidneje povzpел iznad ravni tedanjih skladateljev, čeprav je že napisal nad 20 del, ki se pa v njih poznajo še močne sledi neapeljske operne tvorbe. Ker so se v nji vse bolj in bolj razraščali tuji vplivi in razvade neumetniškega značaja, si je Gluck zastavil nalogo, opero reformirati in jo očistiti vse navlake. Velik delež pri tem Gluckovem reformatorskem delu je imel tudi njegov najboljši libretist, pesnik Ranieri di Calzabigi, čigar sodelovanju je sam Gluck priznal bistveni pomen. Kajti, naj ima skladatelj v sebi še toliko talenta in krvi, bo le iztežka ustvaril nadpovprečno delo, če ni že pesnik vzbudil v njem pravega navdiha in občutja.

V treh operah Gluckovega in Calzabigijevega skupnega dela (Orfej, Alceste, Paris in Helena) se je jasno pokazal sad njunega idealnega sodelovanja: rodila se je nova operna oblika, prava glasbena drama v Monteverdijevem ali Wagnerjevem smislu. Mesto intrigantskega dejanja je prevzela antična pripovedka v svoji prvotni obliki kot dramatični doživljaj. Na mesto stereotipnih afektov so

stopile prave človeške strasti, in na mesto zgolj v ugodje preračunane glasbe — v najstrožje dramatično poglobitev dela usmerjena tonska umetnost. Glasbena stran opernega dela naj podpira tok dejanja, ne da bi ga pretrgala.



Heybalova in Francl kot Marinka in Janko v „Frodani nevesti“

Prvi vtis, ki ga je vzbudila praktična izvedba teh osnovnih načel nove operne tvorbe, je bil ogromen: nastala je resna spevoigra brez kastratov, glasba brez koloratur. Na tej osnovi je odslej gradil Gluck svoje nove glasbene drame. Od pevcev do orkestralnih godbenikov naj vse skupno služi samo istemu dramatičnemu smotru. Vsaka druga daljša ali krajša nota, poudarek tona, trilček, pasaža

ali omalovaževanje pravega tempa lahko učinek prizora povsem ubijejo. Glavni zunanji znak novega stila je bil predvsem recitativ, ki se je iz starega secco-recitativa razvil v melodičnega, kot ga je pač terjala pravilna miselna spremljava.

Gluckova inspiracija ni bila tako lahka in gladka kot n. pr. pri Scarlattiju ali Mozartu. Nagibal se je namreč bolj h kratkim melodičnim oblikam, ki so le malo daljše kot pesemske. Ravno zaradi te skope doslednosti v koncepciji, rekel bi »minima« v glasbi«, so mu njegovi nasprotniki očitali, da piše glasbo brez glasbe. A kljub temu ta ogromna dramatična izrazna moč njegove umetnosti! Spomnimo se samo v »Orfeju« demonskega »ne!« podzemskih duhov, ali pa kontrasta med furijskimi zbori in plesi rajskih bitij!

Gluckov napor, ustvariti nov tip opere, je seveda naletel na glavni odpor v takrat vladajočih tradicijah. Njegov boj pa vendarle ni veljal v prvi vrsti tedanjim pevcem, ki so samovoljno spreminjali tok glasbe in s tem tok vse drame, ali celo kastratom. Dasi namreč Gluck odklanja koloraturo zaradi kolorature, stavlja istočasno največje pevske zahteve ravno italijanski pevski izšolanosti. Saj je ravno Orfej bistveno kastratska vloga. Kot sem že omenil, je njegov boj v prvi vrsti veljal preobrazbi tedanjih libretov, ki naj bi bili čim preprostejši. Strah pred vsakim močnejšim izrazom in brezkrvna idealizacija oseb naj bi se umaknila pravim osebam in resničnim strastem.

Gluckova veličina torej ni v dejstvu, da je te zahteve določil, temveč v tem, kako jih je umetniško izpolnil, in v resnosti, s katero je opero kot glasbeno dramatsko celoto oblikoval v duhovnem in nato šele glasbenem dojetju karakterja svojih oseb. Orfej — pevec in ljubeči soprog, Alcesta — žrtvujoča žena, Ifigenija — svečenica, Toast — čemerni in praznovorni barbar, vse te figure je dojel v njihovem bistvu in jih oživil s sebi lastnim elementarnim ritmom in glasbenim minimom. Kakšne veličastne prizore s solisti, zborom in baletom je zgradil, kako je znal stopnjevati napetost, dosežati kontraste in dejanje ter glasbo zaokroževati v nerazdružno celoto! S silo svojega vidovitega genija in vere v svoje delo je moral zmagati. Sicer pojemaajoči renesančni operi nemara ni bilo težko

zadati smrtnega udarca, toda s svojo reformo je premagal obenem tudi francosko konvencionalno herojsko opero.

Ker ni videl Gluck v glasbi samo umetnosti, ki razveseljuje uho, temveč tudi sredstvo, ki gane srce in razvne strasti, se je za uveljavljanje teh načel nujno poslužil novih načinov. Pri komponiranju je imel ves čas pred očmi dejanje in sceno, iskal je za njuno tolmačenje velikih in krepih izrazov, in je zlasti pazil na to, da so bili vsi glasbeni deli med seboj vsebinsko povezani. Gluckova muzikalna drama je bila — kot komaj katero koli drugo delo tiste dobe — produkt novega posnemanja narave, ki ga je Gluck izrecno priznaval. Kot zmagovalec nad glasbenim rokokojem je ustvaril muzikalno dramo s čistim obrazom, ki je zrasla iz jasne, razločne, resnično klasične osnove.

Orfej in Evridika

(Vsebina.)

V prvem dejanju vidimo najprej Orfeja vsega skrušenega ob Evridikinem grobu. Nimfe in pastirci kitijo gomilo s cvetjem, prepevajo v žalostnih zborih in s svečanimi obredi časte spomin prezgodaj umrle, dokler jih Orfej ne zaprosi, naj ga puste v bridki tugi samega. Iz srca mu nato privre na dan iskrena bolečina: vse više in više povzdiguje nesrečni soprog svoj glas k olimpijskim bogovom, roteč jih, naj mu povrnejo ljubljeno ženo. Če mu sami od sebe ne izpolnijo želje, sklene držan se podati v podzemlje in jo ugrabiti iz rok smrti. V tem se mu prikaže Eros s sporočilom, da je Zeusa ganila njegova bridkost in mu dovoli stopiti do bregov reke Lethe. Če se mu posreči s čarom svoje pesmi pridobiti podzemeljske bogove na svojo stran, naj Evridiki vnovič zasine luč življenja. Vendar pa ne sme soprogi nakloniti pogleda, dokler ne bosta onkraj Styksa, sicer bo na vekov veke zapadla oblasti smrtnih senc. Orfej radosten vse obljubi, hoteč rajši nevarnostim podleči, kakor še dalje brez Evridike živeti.

Drugo dejanje nas popelje v podzemeljski svet z vsemi njegovimi grozovitostmi in strahotami. Furijske in pošasti, večče in smrtno sence plešejo svoj divji raj. Kar se oglasi Orfejeva lira, in vse prislunne njenim čarobnim glasom. Z mehko in pretresljivo pesmijo se vije soprogova prošnja k duhovom, naj se usmilijo njegove bolečine. Ti ga pa zavrnejo z neizprosnim »Ne!«, vendar pa njihov odpor bolj in bolj gine in se vdaja pred sladkimi zvoki. Orfej se premuzne skozi množico premaganih duhov in stopi v Elizij. Pred njegovimi očmi se razgrne nebeško lepa pokrajina, polna najprelestnejših krasot, in blaženi duhovi se zibljejo v radostnih ritmih ter uživajo sladkost nebeške srčce. Vse sije od veselja in zadovoljstva, le Orfej je mrk. Povabijo ga, naj prestopi prag kraljestva nebeških duhov. V svoji tugi in nesreči ne vzdrži, da ne bi dal svoji nestrpnosti še enkrat duška, nakar poveljčane žené in junaki v slavnostnem zboru privedo predenj Evridiko.

V tretjem dejanju najdemo najprej oba zakonca na poti iz podzemlja v mračni, labirintsko zaviti in prepredeni votlini. Orfej vodi Evridiko za roko, ker je pa ne pogleda, niti ne objame, vzbudi njegovo čudno vedenje v nji zlo slutnjo in dvom v njegovo ljubezen. V njenem obupu se ji izvije iz prsi tožba, čemu ji je bilo zaradi takega razočaranja sploh dano vstati od smrti, in v solzah in krču zavoljo srčne bolečine jo popade slabost. Orfej se v skrbeh ljubeče okrene k nji in jo misli prestreči, kar se mu spet mrtva zgrudi v objem. V svojem pekočem obupu si hoče Orfej še sam vzeti življenje, ko se še enkrat pokaže pred njim Eros, mu iztrga bodalo iz rok in mu končno vrne družico. Scena se izpremeni v Erosovo svetišče: pastirci in pastirice privro od vsepovsod, da bi proslavili Evridikim povratek, in vesela ter vroča zahvalna pesem konča opero.



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