

✓
OPERA SNG V LJUBLJANI



RICHARD STRAUSS

ARIADNA NA NAKSOSU

✓
GLEDALIŠKI LIST št. 3 — 1957-58

PREMIERA, DNE 16. JANUARJA 1958

Richard Strauss

ARIADNA NA NAKSOSU

OPERA V ENEM DEJANJU S PREDIGRO

Besedilo napisal:
Hugo
von Hofmannsthal

Prevedel:
Smiljan Samec

Dirigent:
Bogo Leskovic

Režiser:
Hinko Leskovek

Asist. režiserja:
Drago Fišer

Scenograf:
Vladimir Rljavec

Koreograf:
Slavko Eržen

Kostumograf:
akad. slik. kost.
Alenka Bartl-Serša

Inspicijent:
Milan Dietz

Odrski mojster:
Celestin Sanci

Izdelava kostumov:
Gledališke krojač-
nice pod vodstvom
Cvete Galetove in
Stanka Tancka

Razsvetljava:
Anton Držar

Lasuljarja in
maskerja:
Janez Mirtič in
Emilija Sanci

Osebe v predigrli:

| | |
|-----------------------------------|--------------------|
| H.šni dvorni upravitelj | Ivo Anžlovar |
| Učitelj glasbe | Franc Langus |
| | Marcel Ostaševski |
| Komponist | Vilma Bukovčeva |
| | Zlata Gašperšičeva |
| Tenorist (Bacchus) | Miro Brajnik |
| Častnik | Anton Gašperšič |
| Plesni mojster | Janez Lipušček |
| Lasuljar | Anton Prus |
| Lakaj | Zdravko Kovač |
| Zerbinetta | Sonja Hočevarjeva |
| | Nada Vidmarjeva |
| Primadona (Ariadna) | Vanda Gerlovičeva |
| | Hilida Hölzlova |
| Scaramuccio | Ljubo Kobal |
| Truffaldin | Ladko Korošec |

Osebe v operi:

| | |
|-----------------------|---------------------|
| Ariadna | Vanda Gerlovičeva |
| Bacchus | Miro Brajnik |
| Najada | Maruša Patikova |
| Driada | Božena Glavakova |
| | Bogdana Stritarjeva |
| Echo | Milica Polajnarjeva |
| Zerbinetta | Sonja Hočevarjeva |
| | Nada Vidmarjeva |
| Harlekin | Franc Langus |
| | Marcel Ostaševski |
| Scaramuccio | Ljubo Kobal |
| Truffaldin | Ladko Korošec |
| Brighella | Janez Lipušček |

O ARIADNI NA NAKSOSU

(Po Josephu Gregorju)

Ob koncu prvega glasbeno dramskega ustvarjalnega obdobja nam je Richard Strauss dal v letu 1912 še *Adriadno na Naksosu*. Po prvotnem načrtu je bila *Ariadna na Naksosu* narejena za zaključno točko Molierove komedije »Zlahtni meščan«. Tako sta si jo zamislila veliki nemški režiser Max Reinhardt in pesnik Hugo von Hofmannsthal, ki je za Reinhardta na novo predelal to Molierovo komedijo. Osnovna ideja prvotne zamisli pa je prav gotovo zasidrana v Hofmannsthalovem pojmovanju baroka in v želji, prinesiti na današnji oder košček te gledališko motivično izredno bohotne dobe. Prvi uspešni poskus take poživitev je bil že Kavalir z rožo, ki nam je v njem Hofmannsthal v čudoviti obliki razkril čar terezijanskega Dunaja, drugi poskus v tej smeri pa naj bi bila *Adriadna na Naksosu*, seveda šele v drugi izdaji.

Hofmannsthal je gledal na baročno dobo s stališča gledališča in njene privrženosti vsemu dvorskemu blesku. Dobro je znal preceniti pomen alegorije, ki se je pretapljala z realnim življenjem, kakor tudi pomen mitoloških oseb, ki so se v tistem času pojavljale na odru, končno pa še pomembnost *commedie dell'arte*, te izgubljene, velike gledališke umetnosti, ki bi po operi bila edina sposobna, da ustvari iz nič spet novo gledališče. Ti vtisi in vizije so bili takrat tako novi (1911), da ni bilo mogoče o njih govoriti v kaki urejeni obliki. Pesnik Hofmannsthal niha med baročno komedijo, se vedno bolj ogreva za njen najpopolnejši primerek, to je Molierov »Zlahtni meščan«, in za veliko opero in improvizirano komedijo. Snov za opero *Ariadna* pa je posredovala ravno Molierova komedija, in to je razumljivo za tistega, ki ve, kakšno je bilo pesnikovo vsebinsko pojmovanje. *Ariadna*, ki jo je bil zapustil njen mož Theseus, vidi v svoji osamljenosti, da jo lahko odreši s smrtjo edinole bog Dioniz. Ona se torej prebudi v naročju smrti v novo veliko življenje. V glavnem je to ista slika — seveda na nekakšni višji alegorični stopnji — kot slika, ki jo je pokazala po Evripidovem vzoru obdelava *Alceste*. Tudi *Alceste* namreč reši iz objema smrti šele dionizični Heraklej. Edino popolno pojmovanje baroka pa je razodel Richard Strauss s tem, da je takoj začel reševati glavni problem, to je njene dokončne oblike, katere ideal pa je zaključenost. Nemara je prav ginljivo, če se prepričamo, kako se je Strauss trudil, da bi svojemu libretistu s primeri iz drugih mojstrov in razložil gradnjo arije. V nasprotju s to izredno jasno usmerjeno prakso komponista je pesnik s svojimi stremljenji pobegnil daleč naprej. Njegove ideje so bile sicer zgodovinsko utemeljene, vendar pa mnogo preveč revolucionarne, ker so bile v svojem bistvu že usmerjene k preraščanju vsega baročnega, kot vidimo to tudi v drugem delu Goethejevega *Fausta*. Prvi načrt za opero *Ariadna na Naksosu* najdemo v pismu od 29. marca 1911.

»... V operi Ariadni nastopijo figure v kostumih 18. stoletja, s krinolinami in novejimi peresi ter figure commedie dell'arte, Harlekin in Scaramuccio, ki ustvarjajo prepletanje heroičnih elementov z bufonesknimi.«



Richard Strauss v starosti

Zakaj sta oba ustvarjalca stremela predvsem k istočasni dejavnosti obeh elementov, komičnega in resnega, ni bilo nikoli čisto jasno. Baročni slavnostni sprevod je prinesel s seboj to sosesčino različnih elementov, kakor je pozneje baročna opera vnesla komično figuro, nikakor pa ne Harlekina z govorico commedie dell'arte. Tej motivični dvojnosti se je pridružil še tretji element, to je Molierova komedija »Zlahtni meščan«, ki je po svoji obliki spet zase prepojena z glasbo kot nekoč pri Molieru in Lullyju. Strauss se je globoko zavedal eksperimentalnosti celotnega načrta, ki se mu je le previdno bližal, toda njegova izredno razvita gledališka narava je v veliki uprizoritveni možnosti našla tisti imperativ, ki ga je poleg blesteče privlačnosti vsega baročnega še prav posebej pritegnil.

Leto in pol je preteklo, da je mojster lahko izoblikoval to delo, katerega obseg naj bi bil prvotno le pol ure (saj je bilo prej treba odigrati vso Molierovo komedijo). Delo je bilo v tej obliki prikazano najprej v Stuttgartu (15. oktobra 1912), 14. novembra istega leta pa v veliki hiši dresdenske Opere. V obeh uprizoritvah so najprej odigrali Molierovo komedijo, potem pa je prišla na vrsto Straussova Ariadna. Ta opera je bila namreč mišljena kot slavnostna predstava v Jourdainovi hiši (žlahtni meščan), komični nastopi v njenem sklopu pa naj bi bili igrani na željo žlahtnega meščana, ki si je vtepel v glavo, da bi rad istočasno gledal uprizoritev opere serie in komične opere. Straussova naloga je bila torej dvojna. Najprej je moral za komedijo predelati vse vmesne Lullyjeve glasbene točke, ki jih je Strauss pozneje povezal v šarmantno suito in ki jo lahko še vedno slišimo na kon-

K. K. Hof- Operntheater

Mittwoch den 4. Oktober 1916

Im Jahres-Abonnement 4 Platz

Bei aufgehobenem Saison-Abonnement

Für das Pensions-Institut dieses Hoftheaters

Zum ersten Male:

Ariadne auf Naxos

(Neue Bearbeitung)

Oper in einem Aufzuge nach einem Vorspiel von Hugo von Hofmannsthal
Musik von Richard Strauss

Spielleitung Hr. v. Wymetal

Musikalische Leitung: Hr. Schall

Personen des Vorspiels:

| | | | |
|------------------------------|----------------|--------------------------------|-------------|
| Der Haushofmeister | Hr. Stoll | Ein Lakai | Hr. Robin |
| Der Musikdirektor | Hr. Duban | Jerbinetta | Hr. Kurz |
| Der Komponist | Hr. Lehmann | Prinzessin (Ariadne) | Hr. Jeriko |
| Der Tenor | Hr. v. Környey | Harlekin | Hr. Kruber |
| Ein Offizier | Hr. Krügel | Scaramuccia | Hr. Galloé |
| Ein Tanzmeister | Hr. Raiff | Truffaldin | Hr. Betetto |
| Ein Perückenmacher | Hr. Stehmann | Brighella | Hr. Remeth |

Personen der Oper.

| | | | |
|-------------------|----------------|-----------------------|-------------|
| Ariadne | Hr. Jeriko | Jerbinetta | Hr. Kurz |
| Wachus | Hr. v. Környey | Harlekin | Hr. Duban |
| Rajade | Hr. Dahmen | Scaramuccia | Hr. Galloé |
| Dryade | Hr. Rittel | Truffaldin | Hr. Betetto |
| Edo | Hr. Jovanovic | Brighella | Hr. Raiff |

Das im Orchester zur Verwendung kommende Schiedmayer'sche Reiterharmonium ist von der Firma Josef Gophit, Wien, zur Verfügung gestellt. Klavier Bösendorfer

Das Lyttbach ist an der Kassa für 1 Krone 60 Heller erhältlich

Plakat s prve uprizoritve »Ariadne« na Dunaju

certnih odrih. Najznačilnejši odlomki te scenske glasbe so nastop sabljaškega mojstra, ples krojačev in diner. V vseh teh odlomkih je v glasbenem smislu odlično rešena sinteza opere z improvizirano igro, in to v smislu čiste pantomime.

Uprizoritev tega dela v Stuttgartu (mišljena je komedija z vmesnimi glasbenimi točkami in na koncu uprizorjena Ariadna na Naksosu) je bila stilno brez dvoma očarljiva ravno zaradi izredne pestrosti gledaliških elementov. Seveda je uprizoritev, ki je bila po zunanjem

blesku »špektakel« prvega reda, izzvala mnogo ugovorov. V časopisju lahko beremo: »Vsi, ki so bili navzoči v Stuttgartu, so se prepirali. Blaznemu in opojnemu navdušenju je sledil strahoten maček.« O glasbi R. Straussa pa so pisali: »...originalna je zasedba orkestra, nova je bila improvizirana pomnožitev stilnih vrst... Delo v celoti pa ni niti parodično niti burleskno in je zaradi tega mojstrovina, za katero bodo skladatelja tisoči občudovali in mu zavidali.« ...

»Iz tega dela izvira neizmeren tok lepote in melodična iznajdljivost ki nam zveni bogateje in prijetneje kot v katerem koli drugem Straussovem delu...«

»Delu sta se uprla dva velika nasprotnika: libreto in v šolah pretirana režija...«

»Strauss je kot glasbenik eden najbolj vsestranskih in sijajnih dramatikov, ki z brezprimerno lahkotnostjo in prisebnostjo rešuje najtežje probleme.«

Najbrž so se le malokateri, ki so bili navzoči pri slavnosti v Stuttgartu, zavedali, da je bilo nemara 300 let pred tem v istem mestu prikazano največje slavje nemškega baroka (1617). Tudi takrat smo lahko videli heroino te mogočne gledališke slavnosti na otoku, ki je bil v vsej bohotnosti plastično umetniško izveden, na njem pa obilni oranžni vrtovi in potočki, nad otokom po mogočen vulkan. Takrat so našeli preko pet sto kostumiranih igralcev. Jasno je, da je bilo tako veliko slavnost mogoče izvesti samo enkrat (da je bila res izredna, še danes pričajo ohranjeni bakrorezi).

Tudi nova gledališka slavnost velikega stila, ki se nam zdi danes malone historična, je od baročnega gledališča podedovala blagoslov ali prekletstvo enkratnosti. Vse velike dvorne svečanosti tistega časa so bile že v osnovni zamisli enkratne, in jih niso ponavljali, razen morda Calderonovih uprizoritev pri Filipu IV., pri katerih niso mogle biti istočasno navzoče vse veličine Španije.

Tudi stuttgartsko slavje pri gospodu Jourdainu se je upiralo ponovitvi. Čeprav je pozneje iz uprizoritve izostala edino Greta Wiesenthal, ki je plesala kuharico, lahko imamo to za veliko izgubo, posebno v zvezi s tendenco, vključiti to edinstveno baročno svečanost v vsakdanji repertoarni gledališki obrat.

Na skladateljevo prigovarjanje se je Hofmannsthal dokaj nerad lotil obdelave teksta. Uspelo mu je z okrajšavami ustvariti v opernem smislu nekakšno sintezo okvirne Molierove komedije in opere Ariadne, in v tej obliki jo je Strauss tudi komponiral. Uprizorjena je bila prvič 4. oktobra 1916 na Dunaju.

Ta datum je pomemben odlomek v glasbeni zgodovini Dunaja, posebno zato, ker je skladatelj po predelavi premestil dejanje na Dunaj in se vsa predigra godi pravzaprav »v hiši najbogatejšega dunajskega gospoda«. Mesto je pokazalo svojo hvaležnost s sijajno uprizoritvijo, za katero je bilo od inscenacije do kostumov in zasedbe omogočeno vse najboljše. Z odra so bile v avditorij postavljene stopnice, tako da je bila dosežena največja povezava med igralci- pevci in občinstvom. Protagonisti so bili najboljši pevci, kar jih je tedaj zmogla Dvorna opera. V glavni vlogi Ariadne je nastopila Maria Jeritza, Zerbinetta je bila nedosegljiva koloraturka Selma Kurz, komponista je pela Lotte Lehman, učitelja glasbe in Harlekina pa Hans Duhan.

Ta nova predelava Ariadne na Naksosu se je v praktični izvedbi sicer ločila od Molierove komedije, obdržala pa je vso duhovno dediščino, ki je doživela svojo preobrazbo edinole v prenosu dejanja iz Pariza na Dunaj. Dejanje se namreč, kot že povedano, ne godi



Mojster

JULIJ BETETTO

je pri krstni
predstavi »Ariadne«
na Dunaju l. 1916
pel vlogo
Truffaldina

v Jourdainovi hiši, temveč v hiši bogatega dunajskega meščana. S tem se je ta opera duhovno priključila Kavalirju z rožo in njegovi dunajski tradiciji.

Mislím, da je tudi slovenski operni kulturi v čast, če lahko na tem mestu omenimo našega starega znanca in mojstra opernega odra Julija Betetta, ki je v zavidljivi družbi z tedaj brez dvoma največjimi pevci sveta doživel ta veliki dogodek v zgodovini dunajske Opere, ko je 4. oktobra 1916 nastopil na njenih deskah in pod taktirko slavnega Franza Schalka v vlogi Truffaldina.

Iz okvirnega dogajanja, ki ga je doslej nudila Molierova komedija, je zdaj Richard Strauss ustvaril predigro. Pesnik Hofmasthan pripominja v pismu, da je ravno v predigrí najbolj nakazana antiteza opere serie in komične opere, in to v osebah Ariadne in Zerbinette. Ta čudovita povezava obeh umetnosti se razodeva v značaju mladega komponista. To je nemara najoriginalnejši domislek vse Ariadne. Vsa predigra kipi od najrazličnejših občutij: improvizirana scena, nervoza vseh sodelujočih pred predstavo, komponistova razburjenost, samopašnost in domišljavost primadone in tenorja, ki pozneje igrata Bacchusa in Ariadno, zapeljiva Zerbinetta, ki s svojo pojavo prevzame skladatelja, modrost učitelja glasbe, ki prepriča obe rivalinji o nadmočnosti druge nad drugo, ter lakaji, ki so v isti vrsti z umetniki. Poleg tega tisti enkratni učinek gledališča v gledališču in Straussov nepotvorjeni humor, s katerim odeva vse svoje figurine. Eden najčudovitejših Straussovih domislekov je melodija, ki nenadoma prevzame komponista, se počasi dviguje in stopnjuje in se v nenadni figuri šestnajstink spet zruši — kajti tenor vrže lasuljarja z zaušnico iz svojega kabineta. Po razburljivih besedah prizadetega lasuljarja: »Tako res žalostno vedenje moram na žalost kajpak pripisati le prirojeni razburljivosti!« vzdihne glasba dvakrat s cisom, obakrat s predložkom, in isto za oktavo niže. V istem hipu, ko se pojavi Zerbinetta, se pojavi

tudi v glasbi dragoceno tkivo, ki je prozorno in tenko kot beneško steklo: napovedovalec nastopajoče commedie dell'arte. Kadar koli se v operi govori o dolgočasnosti opere serie, takrat glasba z neverjetno šegavostjo persiflira samo sebe. To se stopnjuje do velikega (v c-duru) opisovanja prebavljanja po opravljenem kosilu, kjer se gospoda ne pusti motiti z rečmi, kot je Ariadna. Glasba se preobrne takoj, ko je govor o lahkem impromptuju. Ta izvirno baročna materialna mnogostranost je prav odlična in dominira v osebi Harlekina, zastopnika velikega Straussovega humorja. Ko komponist črta svojo opero, glasba v naraščajočih in padajočih dvaintridesetinkah črta samo sebe. Čisto drugačno je tudi v tekstu lepo mesto:

»Sto velikih mojstrov, ki svet jih sedaj obožuje, je z vse drugačno žrtvijo doseglo krst najboljših svojih del!« kjer tudi v glasbi prevladuje kontrapunktična resnoba. Takoj zatem pa priskaklja v staccatu plesni mojster in se zavzame za Zerbinetto in njene partnerje. Predigra se zaključuje z nekakšno himno glasbi, ki je brez dvoma njen najmočnejši del.

Mnogo skladateljev pred Richardom Straussom je komponiralo opere na snov Ariadne, vendar to ni tako važno. Bistveno je, da je Ariadna največja snov baročne dobe in da je Ariadna logično nadaljevanje tistega glasbeno idejnega področja, ki ga je Strauss načel že z Guntramom. Genij ostane zvest samemu sebi in ne pozna odvisnosti ne od preteklosti ne od sedanosti, razen tiste v samem sebi. Ne moremo si misliti skladatelja, ki ne bi v primeru Ariadne napisal glasbe v Händlovem stilu. Strauss pa je napisal glasbo, ki je najbolj podobna Kavalirju z rožo, in to je tudi prav. Ze uvertura k Ariadni je vsebinsko izredno pomembna. V nji je glasbeno nakazana Ariadnina tožba in povod njenega gorja, Theseus. Ravno v tej kratki skladbici je Strauss v strnjeni obliki in z velikim izraznim bogastvom in z najskrajnejšim individualiziranjem posameznih instrumentov dosegel vsebinsko jasnost, ki ne potrebuje besedila.

Ta vtis stopnjuje pozneje pevski glas Ariadne, kar je v principu stopnjevanje spet v smislu baroka. Nekoliko protislovno deluje skupina duhov (tri nimfe), ki tolažijo osamljeno Ariadno in dajejo skladatelju v čistem glasbenem smislu priložnost, da se lahko izpove v očarljivem ansamblu. To resnobno občutje pa prekinjajo figure iz commedie dell'arte, ki z Zerbinetto plešejo in pojejo vesele popevke. Ta ansambel ni v smislu komične opere samostojna komična atrakcija, temveč je vsebinsko povezana z opero. Vesele figure s plesom in pesmijo tolažijo zapuščeno Ariadno. Plesu sledi pesmica, nato spet šaljiva ljubavna igra. Toda vse to ne more potolažiti obupane Ariadne. Vsa igra se stopnjuje v arijo Zerbinette, ki z vsemi glasovno tehničnimi »paradami« skuša potolažiti junakinjo in jo odvrniti od želje po smrti. (Tehnično je ta arija ena najbolj zahtevnih, napornih in najdaljših koloraturnih arij, kar jih je v svetovni literaturi napisanih.) Začeni s recitativom, ki se počasi prelevi v arijo s silno lepo melodično linijo se glasba stopnjuje do blazno težkih koloratur, s katerimi se arija učinkovito zaključuje. Tragedija Ariadne pa je izpolnjena, ko tercet nimf napove prihod božanstva. Ariadna še vedno govori o smrti, toda glasba v svojem neoviranem, kristalno čistem teku razjasnjuje vse skrivnosti in dvome. V prepletanju glasov nimf in Ariadne se pripravlja monumentalni nastop Bacchusovega božanstva. Melodika postane vedno bohotnejša in silovitejša, napisana v pravem dionizičnem afektu, kot jo srečamo le še pozneje v operi Dafne. Z apoteozo človeka — boga, v silnem spevu treh nimf in obeh junakov se opera konča.

H. L.

STRAUSS IN HOFMANNSTHAL

(A. Einstein)

Kaj je Hofmannsthal pomenil za Straussa, je vsekakor Hofmannsthal prav dobro vedel. Bilo mu je jasno, da bi Strauss, če bi ne bil imel njega, že zdavnaj zdrknil na raven občinstva. Vedno je dvigal Straussa nad sebe. (Drži pa, da je tudi Strauss pri mnogih priložnostih storil isto za Hofmannsthal.) Na skrivnem je Strauss vedno hotel konvencionalnost, »opernost«. Hofmannsthal je skušal vedno iti preko tega, toda Strauss je znal to vedno že kako vtihotapiti. Hofmannsthal je občudoval Wagnerja in ga je zavidal za enotnost koncepcije pesništva in glasbe, ki jo je dosegel; pri tem pa je bil vse prej kot wagnerjanec. Strauss pa je nasprotno šele sčasoma premagal Wagnerjev stil. Morda je celo bolje reči, da tega ni nikoli storil; še septembra 1916 je pisal: »Zagotavljam Vam, da sem zdaj končno slekel wagnerjanski glasbeni oklep.« Ob času Kavalirja z rožo je še vedno govoril o »simfonični enotnosti«. Čisto zavedoma je Hofmannsthal spodbujal odklon od »večno počasnega in slavnostnega Wagnerjevega andante«, in Strauss je to v praksi uresničil. Ali bo prihodnja glasbena zgodovina videla v tem posebno pridobitev pesnika in glasbenika? Vse svoje življenje se je Hofmannsthal bojeval zoper nevarnost, da bi se Strauss »v umetniških rečeh odločil proti višjemu, proti bogatejši možnosti za lagodnejše«.

Stalno je rotil »resnično umetniško, anarhično naravo« Straussovo. Te pa ni bilo pri roki. Brez Hofmannsthal bi se bil Strauss še bolj razvil v »glasbenika sedanjosti«, v skladatelja meščanskega razdobja v letih med 1896 in 1914, kot se je to v resnici zgodilo. Navzlic vsej naklonjenosti in občudovanju, ki ga je Hofmannsthal zanj občutil, ni Strauss nikoli povsem ustregel Hofmannthalovim pričakovanjem. Bila so med njima nasprotja v posameznih zelo važnih točkah, tako na primer, ko je Strauss dovolil, da je ljubezensko filozofiranje barona Ocha doseglo vrh v dolgem fortissimu, namesto v »šepetanju z naprej molečimi rokami«. Pesnik je našel sicer Kavalirja z rožo »kot celoto v besedilu in glasbi kar zelo zadovoljivo, ne pa popolnoma«. Hofmannsthal stremi vselej po nesedanjosti in je obremenjen z vsemi zakladi preteklosti. Strauss je mnogo bolj neobtežen, mnogo trivialnejši, toda tudi mnogo močnejši. Hofmannsthal ga vodi v območja, na katera ni nikoli mislil in ki bi jih iz svojega nikoli ne dosegel. Toda Strauss vodi pesnika v območje nesmrtnosti, ki bi je brez skladateljeve krepke življenjske polnosti nikoli ne dosegel. Na koncu njenega sodelovanja, po »Ženi brez sence«, pri kateri je Hofmannsthal veliko preveč precenil operno občinstvo svojega časa, in po »Egiptovski Heleni«, pri kateri je veliko preveč pričakoval od samega Straussa, je Hofmannsthal popustil. Napisal je za Straussa »Arabello« in se sam podal na skladateljevo raven. To je delo z nadvse rafinirano tehniko, je pa tudi hkrati v določeni meri »najlepša ljubezenska in intrigantska zgodba«, ki jo je Strauss nekoč od njega zahteval.

Katero je najboljšo delo, ki sta ga oba tako zelo različna umetnika ustvarila? Odgovor je: Ariadna na Naksosu. Spočetka ni bilo vedeti, da se bo tako zgodilo. Strauss je sprejel pesnitev z nerazumevanjem in strašno ravnodušno. Delo je bilo v svoji prvotni obliki — kot vložek v Mollierovo komedijo — prava pokora: šele čez več let je dobilo svojo dokončno obliko. Ta intermezzo v njenem sodelovanju je postal njuna

mojstrovina. Iz kakšnega razloga? Zakaj nahajamo v njem najpopolnejše skupno delo pesnika in skladatelja? Na to vprašanje je le težko odgovoriti.

Razlog je v tem, da je pesnik, ki se je počasi in težko obložen obračal nazaj, vse prikazal v zrcalu, v baročno vokvirjenem zrcalu, v malone nepredstavljeni stilni mešanici, ki je omogočila tudi resnost. Delo je v skladatelju zbudilo najboljše moči: njegovo premočno tehniko, njegovo najčistejšo čutnost in njegovo veselje do parodije. Nikakor robata, temveč najbolj čista parodija.

PESNITEV O ARIADNI

(Hofmannsthalovo pismo)

Ko sta se Hugo von Hofmannsthal in Richard Strauss leta 1911 sporazumela za novo delo, sta imela v načrtu, da se bosta z manjšim delom oddolžila v zahvalo prijatelju Maxu Reinhardt. Nastalo naj bi očarljivo priložnostno delce. Hofmannsthal je hotel kako staro veseloigro tako predelati, da bi bilo v nji dovolj prostora tudi za vokvirjeno glasbo, ki naj bi jo seveda napisal Richard Strauss. Kot najprimernejšega za ta načrt sta izbrala Molierovega »Zlahtnega meščana«. Tako nista ostala zgolj pri predelavi. Medtem ko se je ukvarjal s to snovjo, je prišlo pesniku na misel, da bi delo razširil in sicer tako, da bi v njem dal glasbi še širše možnosti. Tako je nastala opera v enem dejanju »Ariadna na Naksosu«, ki jo je — v Molierovi komediji — dal prirediti parveni Jourdain svojim gostom pri slavnostni večerji; a to ni bilo dovolj, hkrati s izvajalci opere je nastopila še italijanska skupina z improvizirano komedijo. V tako razširjenem smislu z glasbo podprtem delu so torej doživeli zmes kar treh stilov: govornene komedije, commedie dell'arte in opere. V tej obliki so Ariadno na Naksosu uprizorili v Stuttgartu 25. oktobra 1912 kot do-datek k Molierovemu »Zlahtnemu meščanu«.

Sele leta 1916 sta se nato Strauss in Hofmannsthal iz praktično umetniških razlogov odločila, da delo poenostavita in da opero »Ariadna na Naksosu« priredita v kar se da samostojni obliki. Črtala sta Molierovo komedijo in sta obdržala le pridržek, da se opera izvaja v hiši — tokrat dunajskega bogatega gospoda. Dalje je Hofmannsthal iz prve obdelave obdržal prizor, ki ga je zdaj razširil v predigro k Ariadni, in končno je v novo zgradbo prevzel še skupino italijanskih buffonistov.

O smislu dejanja v »Ariadni« pa piše Hugo von Hofmannsthal v nekem pismu skladatelju:

»Preobrazba je življenje življenja, je resnični misterij stvariteljica narave; vztrajanje je otrpnjenje in smrt... In kljub temu so z vztrajanjem, z nepozabljenjem, z zvestobo povezane vse človeške vrednote. To je eno izmed kot brezno globokih nasprotij, na katerem je zgrajeno življenje... Tako stoji tu Ariadna proti Zerbinetti, kot je že nekoč stala Elektra proti Chrisothemis... Zerbinetta je v svojem elementu, ko omahuje od enega moškega do drugega; Ariadna je lahko žena samo enega moža, ona lahko ostane samo od enega moškega zapuščenca. Ariadna pograbi svojo obleko; to je kretnja človeka, ki hoče zbežati pred svetom... Elektri ni preostalo nič drugega kot smrt, tu pa je tema dalje speljan. Tudi Ariadna želi, da bi se predala smrti;



Dirigent

BOGO LESKOVIC

*je glasbeno pripravil
našo prvo uprizoritev
»Ariadne na Naksosu«*

tu »se pogrezne njen čoln in se pogrezne v nova morja«. To je preobrazba, čudež vseh čudežev, resnična skrivnost ljubezni... Če Ariadna pred svojo preobrazeno samostjo vidi tudi pekel svojih bolečin spremenjen v tempelj veselja, če vidi, kako jo iz Bacchusovega plašča gledajo materine oči in ji postane otok iz ječe elizij — kaj prizna drugega, kot da ljubi in živi.«

»Umrla je in je spet oživila, njena duša se je spremenila v resničnost — kajpak, to je resničnost višje stopnje, kako bi ta resničnost mogla biti Zerbinettina in vseh njenih! Vse te preproste življenjske šeme vidijo v Ariadninem doživetju pač tisto, kar lahko sami razumejo: zamenjavo novega ljubimca za starega...«

»Bacchus je protiigra k preprosti življenjski šemi Harlekinu, kot je Ariadna protiigra k Zerbinetti. Harlekin je gola narava, je brez duše in brez usode, čeprav je mož; Bacchus je mladenič in je usode poln. Harlekin je kdorkoli; Bacchus je edini, je bog, na poti k svojemu pobožanjenju... Včeraj je bil Bacchus še mladenič, njegova prva prigoda je bila Kirka, ki je nič drugega kot naravna narava, demonizirana Zerbinetta... Vidi se poželenega, čuti se malone že vzetega, a še ne ljubi... Kako ga more zdaj doleteti, da najde bitje, ki ga more ljubiti, ki mu on postane usoda in v katerem vidi svojo lastno usodo, v katerem spozna mesto v življenju — ki ga ne spozna, toda ki se mu more prav v tem nespoznanju popolnoma predati, ki se mu zaupa kot živa, sicer v sebi zvezana, a ki se preda le smrti tako povsem razvezana, za to potrebujem umetnika, kot sve Vi, kaj bi dalje z besedami razlagal...«

ARIADNA NA NAKSOSU

(Vsebina opere)

Predigra

V palači bogatega dunajskega aristokrata pripravljajo slavnostno uprizoritev prav v ta namen komponirane opere Ariadne na Naksosu. V strahu, da ne bi resna opera preveč dolgočasila goste, se hišni gospod odloči, da po operi prikaže še šaljivo medigro »Zerbinetta in njeni ljubimci«. Mladi komponist Ariadne je seveda obupan, toda njegovo razočaranje je še večje, ko gospod tik pred začetkom sklene, da naj se opera seria Ariadna in Zerbinettina igra uprizorita istočasno.

Komponist se hoče odpovedati svoji operi, kajti ta zlahtni meščan terja od njega nemogoče. Očarljivi subreti Zerbinetti pa uspe, da prepriča komponista, da mora omogočiti istočasno uprizoritev obeh del, s tem da se Ariadna skrajša. Ona in njeni partnerji so vajeni improvizacije in bodo skrbeli za brezhiben potek uprizoritve. Komponist, ki je očaran od zapeljive Zerbinette, privoli v vse, toda ko se zbudi iz svojega sladkega sna, spozna, da nikoli ne bi smel dati dovoljenja za tako ponižujočo združitve svoje opere z improvizirano komedijo.

Opera

Dejanje se godi pred skalno votlino na pustem otoku. Ariadna si v svoji osamljenosti želi smrt. Njen mož Theseus jo je bil zapustil, in edine tolažnice njene osamljenosti so tri nimfe, ki v nežnih spevih objokujejo njeno bolečino. Z globokim vzdihom se Ariadna zbudi iz težkih misli in pred očmi ji vstajajo podobe preteklosti, spomin na Tezeja. Toda spomin je preboleč, zato mora biti izbrisan, in hrepenenje po smrti, hrepenenje po tistem kraljestvu, kjer jo bo Hermes odrešil, se polasča njene duše. Zerbinetta in njeni partnerji večkrat poskušajo potolažiti tožečo Ariadno. Harlekin ji v ta namen zapoje majhno pesem, ki jo povzame tudi Echo (ena izmed nimf). Vse je zaman. Ariadna svojih veselih svatovcev niti ne pogleda. Zerbinetta spet pokliče svoje tovariše, da bi jo razveselili s pesmijo in plesom, toda Ariadna ostane v svoji bolečini stanovitna. Ko Zerbinetta vidi, da je vse zaman, se hoče pogovoriti z Ariadno kot ženska z žensko in jo s svojim lahkotnim pojmovanjem ljubezni odvrniti od bolečine: »Vsi možje so nezvesti...«

Toda Ariadna se je še bolj zakrknila, mučno situacijo pa prekine Harlekin, ki si je izbral Zerbinetto za partnerico v ljubezenski igri. Ona se ne brani, vendar se v njuno igro vmešajo druge maske, in vsak od štirih »svatovcev« skuša pridobiti Zerbinetto zase. Harlekin se drži bolj ob strani, saj si je svest zmage. Končno se Zerbinetta in Harlekin najmeta v objemu, ostali partnerji pa se morajo razočarani umakniti.

Navdušene nimfe napovedo prihod boga Bacchusa. Pripovedujejo o njegovi preteklosti, kako se je kot polbog komaj rešil čarovnice Kirke, ki ga je hotela spremeniti v žival. Od daleč se sliši Bacchusov glas, ki je v mislih še vedno pri Kirki. Bacchusov glas magično pritegne Ariadno, ki misli, da je prišel zaželeni odposlanec smrti. Vdano se oklene lepega boga, ki si je v njenem objemu zaželel biti ljubljen. Tako se otok njenega trpljenja polagoma spremeni v otok neizmerne ljubezni, njuna goreča speva spremljajo glasovi nimf, ki se polagoma izgubljujejo. Ostaneta sama, le Zerbinetta še hitro pokuka izza kulise in se zadovoljna umakne, ko vidi, da se je igra dobro končala.

RICHARD STRAUSS DIRIGIRA V LJUBLJANI

Odkar je Glasbena Matica v Ljubljani z letom 1891 uvedla redne sezonske koncerte, se je koncertno življenje v slovenski prestolnici dvignilo za stopnjo više. Uvajanje rednih koncertov ni pomenilo samo dvig glasbene ravni, temveč hkrati nadvse zdravo tekmo, ki se je s tem sprožila sama po sebi z glasbenim prizadevanjem Filharmonične družbe. Filharmonična družba je kar na mah izgubila prioriteto, ki jo je imela še iz starih časov, zdaj pa jo je mlado slovensko organizacijsko in umetniško glasbeno prizadevanje potiskalo na drugo mesto. Kajpak je ob prelomu v novo stoletje Filharmonična družba v Ljubljani sama izgubljala tla, kolikor bolj se je oddaljevala od svojega prvotnega namena, s katerim je hotela uvajati v glasbeno življenje ljubljansko prebivalstvo brez razlike narodne pripadnosti.

Prav počasi je presihala v splošno javno življenje Ljubljane plast mladega slovenskega meščanstva, ki je po eni plati svojo rast dokazovala s statističnimi podatki ob vsakokratnih volitvah, po drugi plati pa svojo kulturno žejo z razvijanjem svojih mladih kulturnih ustanov. Med temi je zlasti Slovensko gledališče zavzemalo častno mesto in v tekmih z nemškimi gledališčem je vzdrževalo svojo doseženo pozicijo še posebno s svojo slovensko opero, ki so ji bili v obilno pomoč različni pevci slovanskih narodnosti. Glasbena Matica je takisto močno uveljavljala svoja bojna sredstva in se je v glasbenem vzgajanju mladega slovenskega naraščaja vzpenjala venomer kvišku ter stopila ob prelomu v novo stoletje po številu svojih učencev na drugo mesto vseh glasbenih šol v habsburški monarhiji. Nič manj se ni njena resna premoč kazala v postopnem uveljavljanju naraščaja v slovenskem koncertnem življenju v Ljubljani.

Toda medtem ko je Glasbena Matica gojila v pretežni meri le vokalne koncertne nastope, so se pri Filharmonični družbi mnogo bolj uveljavljali orkestralno simfonični nastopi. Kljub temu, da se je Slovensko gledališče v Ljubljani ves čas zmagovalno kosalo z marsikdaj dvomljivimi glasbenimi predstavami nemškega gledališča, pa je zaostajalo slovensko orkestralno koncertno življenje. Šele leta 1900 se je ustanovila Ljubljanska meščanska godba, predhodnica poznejše Slovenske filharmonije v času pred prvo svetovno vojno, in ni še bilo dovolj možnosti, da bi se ta godba že takoj začela oglašati kot umetniško ubran orkester na simfoničnih koncertih. Take možnosti so dohajale šele sčasoma.

Do neke mere je v tem času imela Filharmonična družba ugodne pogoje, da se uveljavi prav v pospeševanju simfonično orkestralnih koncertnih nastopov. Zlasti se je družba nagibala k temu zaradi pomembne 200-letnice ustanovitve, ki jo je z velikim poudarkom svojega kulturnega delovanja praznovala v dneh med 16. in 19. majem 1902. Toda medtem ko se je Glasbena Matica trudila, da je vse svoje javne nastope prirejela večidel z domačimi močmi, se je Filharmonična družba morala vedno bolj zadovoljevati s tujimi močmi, ki so ji dohajale iz drugih večjih nemških mestnih središč na pósodo.

Ponudbo, ki je družbi prispela v začetku leta 1903, naj sprejme gostovanje berlinskega orkestra, je sprejela zato takoj in z obema rokama. Ne le glede na to da bi z gostovanjem tega orkestra ojačila simfonične nastope v Ljubljani, temveč zlasti zato, ker je nastopal kot

vodja gostovalnega orkestra Rihard Strauss, tedaj že znano ime v glasbenem svetu Srednje Evrope. Poleg tega je bil to skladatelj, kate-rega pesnitev »Don Juan« (iz skladateljeve mladostne dobe 1889) so že izvajali v Ljubljani in so nekaj njegovih pesmi že priložnostno peli na družabnih koncertih. Tako se je zgodilo, da ima Ljubljana zaznamovati obisk Riharda Straussa v letu 1903.

„Tonhalle“ filharmoničnega društva.

V nedeljo, dne 8. marca 1903

dopoludne ob pol 12. uri

KONCERT

orkestra berlinskih glasbenikov

(70 umetnikov).

Dirigent:

Rihard Strauss.

Program:

- | | |
|---|------------------|
| Ouvertura k zaloigri „Egmont“ spisal Goethe | L. v. Beethoven. |
| Ouvertura „Entre Acte iz Messidor“ | Alfred Bruneau. |
| Predigra k „Die Meistersinger von Nürnberg“ | Rihard Wagner. |
| „Iz Italije“, simfonična fantazija, op. 16 | Rihard Strauss. |
| Na Campagni (Andante). | |
| Na rimskih razvalinah (Allegro molte con brio). | |
| Na obali Sorrenta (Andantino.) | |
| Napolitansko narodno življenje (Allegro molto). | |

Sedeži po K 7. , 6. , 5. , 4. in 3. ; stojišča po K 2. ; dijaške vstopnice po K 1-50

Otonu Fischer-ju, trgovina z muzikalijami, Ljubljana, „Tonhalle“,

in isti dan dopoludne pri blagajni.

Rihard Strauss se je ta čas približeval svoji življenjski štiridesetletnici in je imel za seboj vrsto simfoničnih pesnitev in prve operne stvaritve. Po mladostnem udejstovanju v Meiningenu in Weimarju ter nekajletnem, prav tako glasbeno vodstvenem delovanju v Monakovem je prišel 1898 v Berlin, da ostane onod do prvih let po kocu prve svetovne vojne. V času, ko je postal dirigent orkestra »Berliner Tonkünstler Orchester«, je nastopil daljšo turnejo po srednjeevropskih mestih in ob tej priložnosti ga je pot privedla v Ljubljano.

Obisk v Ljubljani je bil docela glasbeno-umetniškega pomena in naša Filharmonična družba — ne glede na to, v čigavih rokah je bilo njeno vodstvo — ni prav nič skrivala, da bi obisk ne bil splošnega pomena. Zato je s propagando zanj začela že ob koncu januarja 1903, slovenski listi pa so že v drugi polovici februarja začeli prinašati objave zanj s sporedom. Po naključju so se v začetku marca v Ljubljani razvrstili zapovrstjo trije veliki koncerti, kar je dalo povod slovenskim listom za ugotovitev »kako razumno koncertno občinstvo je že v Ljubljani vzgojeno in kako v kulturnem delovanju glasbene stroke čudovito hitro napredujemo...« Ti koncerti so bili: v petek 6. marca koncert Slavjanke (ta zbor je večkrat obiskal Ljubljano, to pot pa s prikazom raznih ruskih glasbil ni posebno uspel), soboto 7. marca koncert ruske operne pevke Marije Ivanovne Gorlenko-Doline (na svoji gostovalni turneji je prišla v Ljubljano na povabilo Glasbene Maticice in po lastni želji, da spozna slovenski narod; naslednjega dne je obiskala večerno slovensko predstavo v gledališču) in v nedeljo 8. marca koncert pod Straussovim vodstvom.

Riharda Straussa je sprejelo pri vstopu v stavbo Filharmonične družbe družbino vodstvo in ga pozdravilo. Strauss je izrazil zadovoljstvo, da more koncertirati v domu tako stare evropske glasbene družbe in si je zlasti z velikim zanimanjem ogledal Beethovno pismeno zahvalo, da ga je družba imenovala za častnega člana, in Mozartovo lastnoročno partituro. Prejel je spominsko knjigo družbe v dar.

Koncert je bil v nedeljo 8. marca 1903 ob pol 12. uri in je obsegal spored: Beethovnova uvertura k Goethejevi žaloigri »Egmont« — Alfred Bruneau: Entr'acte iz Messidora. — Rihard Wagner: Uvertura k operi »Norimberški mojstri pevci«. — Rihard Strauss: Iz Italije, simfonična fantazija, op. 16, z naslednjimi razdelki: Na Campagni (Andante); Na rimskih razvalinah (Allegro molto con brio); Na obali Sorrenta (Andantino); Napolitansko ljudsko življenje (Allegro molto). Orkester, ki je spored izvajal, je štel 70 mož.

Navzoče občinstvo je spoštljivo pozdravljalo dirigenta in je izvajanje vsake točke sporeda pohvalno sprejemalo, zdi se pa, da je bil višek koncerta pri točkah Bruneaujeve in Wagnerjeve točke. Poročilo govori o tem, da je občinstvo Straussovo simfonično fantazijo »Iz Italije« sprejelo z veseljem. Občinstva se je pri koncertu nabralo dokajšnje število, pri čemer ga ni vodila samo radovednost, da bi spoznalo skladatelja, o katerem je bilo mnogokaj brati in katerega posamezna dela so bila v Ljubljani že izvajana, temveč zlasti zanimanje, da bi ga videli kot dirigenta svojega orkestra. O orkestru je bilo slišati, da ni posebne vrednosti; toda poročilo govori o tem, da sicer ni bil na višini berlinskih ali dunajskih filharmonikov, da pa je težko delo (kakor je bila Straussova simfonična fantazija »Iz Italije«) izvedel sijajno, barvito in zanosno in je tako to Straussovo mladostno delo bilo v središču zanimanja. Strauss si je v Ljubljani pridobil simpatije občinstva kot skladatelj, nič manj pa ga tudi ni ugodno ocenilo kot dirigenta.

Po poročilih, ki so prišla iz Nemškega Gradca, kjer je imel Strauss malo prej koncert, njegovi dirigentski gibi niso bili prav posebno lepi za oko, razumel pa je, da je svoje godbenike izpodbujal in vzdrževal v pravih mejah. Ljubljansko poročilo pa govori o tem, da si je Strauss dovolil nekaj svoboščin v uporabi ritardanda in acceleranda, ki morda niso bile neobhodno potrebne in v duhu dotičnih skladb, da je po svoje popravljaj Beethovno uverturo k žaloigri »Egmont« itd. Vendar poudarja poročilo, da se Strauss ni dal zavesti k ekstravagancam, da je popolnoma obvladoval orkester, ga vodil s svojo voljo in tako povzročal,

da je izžareval svobodni izraz njegovega duhá. Zlasti so se mu posrečila stopnjevanja, crescendo je zrasel pri njem do mogočnega vtiska.

Gostovanje Straussovega orkestra v Ljubljani 1903 je pomenilo velik glasbeni dogodek. Za Straussa je bil le prehodni obisk. Takoj po njegovem obisku so se pojavile vesti, da je sprejel angažma na Metropolitanski operi v New Yorku. Vsekakor je njegova pot šla strmo navzgor.

JANKO TRAVEN:

SLOVENSKA PEVKA IN STRAUSS

Ob koncu preteklega stoletja smo imeli Slovenci v zamejstvu štiri odlične pevce: Navala-Pogačnika, Bučarja, Tratnika in Verhunčeva, pozneje poročeno Holzapflovo. Dovolj čudna naključja in dokaj posebne razmere v Slovenskem gledališču so nanesle, da nihče teh pevcev ni nikoli v eni izmed opernih partij nastopil na odru slovenske Opere. Josip Karel Tertnik (1867—1897) je nepričakovano hitro umrl. Bučar, ki je sodeloval pri začetkih Gerbičevega obdobja v naši Operi pred 1892, se je vrnil domov šele 1919 kot operni režiser. Naval-Pogačnik se je povzpел do evropske slave in se je iz dozdej še ne dovolj pojasnjenih vzrokov slovenskega odra izogibal. Verhunčeva pa, ki se je pred petdesetimi leti uveljavila v Srednji Evropi in žela osebno pohvalo Riharda Straussa, ni prišla gostovat na slovenski oder, četudi so jo v tistem času vezale na domovino sorodstvene in prijateljske vezi in jo je ob svojem vstopu v Slovensko gledališče Fran Govekar vzel v poštev za gostovanja, pač zaradi malomalornosti vodstva našega gledališča.

Delovanja Franje Verhunčeve se je v zadnjem polstoletju slovenska gledališka publicistika dotaknila morda samo dvakrat, trikrat, ne da bi posebej preučila njen veliki pevski vzpon, ki jo je privedel s kreacijo Straussove Salome na dogled vse Srednje Evrope. Dotaknimo se zato v tem člančiču tudi njenih pevskih začetkov, zlasti zato, ker nas popeljejo v sredino živahne pevske in koncertne delavnosti v Ljubljani v času izpred več kot šestdesetih let. In iz te Ljubljane je šla Verhunčeva v svet.

Frančiška Antonija Verhunčeva se je rodila v Ljubljani v tedanjem poljanskem predmestju dne 8. avgusta 1874. Po obisku ljudske šole je dovršila v rodnem mestu učiteljišče z maturo v julijemskem roku 1893. Sprejeta je bila na dunajski konservatorij in sicer takoj na višji oddelek, k čemur ji je pripomogel njen glas in šola, ki jo je uživala kot gojenka Glasbene Matice v Ljubljani. Na Dunaju sta ji bila učitelja zlasti Mancio (petje) in Stoll (igra). Ko je končala konservatorij, so jo angažirali na dvorni operi v Berlinu. Tu je bila v ozadju in ni dobivala pevskih partij, zato je odšla v Poznanj za eno sezono. Za celo vrsto sezon je nato bila angažirana v manjšem gledališkem središču z več gledališči in opero, ki so ga Nemci svoj čas imenovali Breslau in ga zdaj Poljaki imenujejo Wroclaw, mi pa Vratislava. Tu se je menda 1903 poročila z nemškim tenoristom iz Bavarske Adalbertom Holzapfom (1873—1915), ki je bil prvič angažiran 1901 prav tam v Vratislavi, nato pa od 1905 v Brnu, Monakovem, Berlinu in Gdansku, dokler ni med prvo svetovno vojno nenadoma umrl. Holzapfel je pel prve tenorske partije v operah, v katerih je sodelovala tudi Verhovčeva (n. pr. José v operi Carmen itd.). Med svojim angažmajem v Vratislavi je Verhun-

čeva pela od časa do časa v drugih mestih (v Monakovem, Dunaju, Budimpešti, Amsterdamu itd.) in nastopila pri slavnostnih predstavah v Bayreuthu. Pozneje se je naselila v Berlinu, kjer je bila med obema vojnama učiteljica solopetja. Med drugo svetovno vojno, ko je bivanje v Berlinu zaradi neprestanih bombardiranj mesta iz zraka postalo nezno, se je avgusta 1944 selila v domovino. Toda tik pred vstopom v Ljubljano je na Bledu zbolela in na Golniku 11. novembra 1944 umrla.

Verhunčeva je začela nastopati kot gojenka Glasbene Matice v Ljubljani in je bil zlasti zapažen njen nastop na abiturijentski veselici slovenskih in hrvaških učiteljiščnic in učiteljiščnikov v Ljubljani na starem strelišču dne 22. julija 1893 s sodelovanjem slovenskih pevcev Pavška in Nollija. Zapela je Zajčev samospev »Domovini i ljubavi«, na klavirju jo je spremljala Jakobina Tomec. Po poročilih je pevka »zopet očarala občinstvo s simpatičnim svojim glasom« in je morala pridejati še eno točko. Posebno pozornost pa je vzbudilo, ko je že med svojim dunajskim študijem nastopila na 3. kongresu Glasbene Matice v Ljubljani 6. in 8. aprila 1895 pri izvajanju Dvořakove skladbe »Svatbeni košile ali Mrtvaški ženin« (op. 69). Glasbeni poročevalec Vlad. Foerster je v Lj. Zvonu omenil v prvi vrsti med solisti sopranistko Franjo Verhunčevo, češ »nadarjena za dramatiške akcente, nam je podala deključno vlogo z ono preprostostjo, ki je prikupljiva in ki svedoči o idealnem vznosu resne umetnice...« Ko so leto pozneje v Ljubljani pripravljali zahvalni koncert za pomoč, ki jo je ob potresu nudil Ljubljani Dunaj, so na predhodnem koncertu v Ljubljani izvajali isto Dvořakovo skladbo z mlado, nadarjeno Miro Devovo, katere nežni glasek pa še ni bil goden za dunajski nastop. Zato je na drugem dunajskem koncertu 25. marca 1896, ko so izvajali Dvořakovo skladbo »Mrtvaški ženin« pod osebnim vodstvom skladatelja, ki je nalašč za to prišel iz Londona, med solisti zopet nastopila Franja Verhunčeva s posebno pohvalo njenega petja.

Ko je tako Verhunčeva v organizacijskem sestavu Glasbene Matice in kot njena gojenka ponesla slavo slovenskega petja v glavno mesto habsburske monarhije, je na počitnicah v Sloveniji vnovič nastopila na koncertu na Bledu 2. avgusta 1896. Ta koncert so priredili na čast ministrskega predsednika grofa Badenija, ki je obiskal Slovenijo, in je na njem Verhunčeva zapela Fr. Vilharja »Mrtvo ljubav« in L. Arditija »Parla valček«. Poročilo o koncertu je ugotavljalo, da je pevka od prejšnjega leta »znamenito« napredovala, da se je njen glas izravnal in da je zlasti v višjih legah dobila mnogo prekrasnih tonov. Hkrati sta na koncertu zapela z opernim pevcem Tertnikom ljubavni dvospev iz Wagnerjeve opere »Lohengrin«, ki sta ga po poročilu zapela »čudovito krasno in jako temperamentno, tako, kakor znajo to skladbo peti le veliki umetniki...«

Potem ko je prebila nekaj sezon v svojem udejstvovanju kot operna pevka v Nemčiji, je Verhunčeva priredila 21. marca 1899 samostojni koncert v Ljubljani, pri katerem sta sodelovala Hoffmeister in Junek na klavirju in s cello. Verhunčeva je pela pesem Selike iz Meyerbeerove opere »Afričanka«, pesmi: Schuberta »Brezmorna ljubez«, Gerbiča »Pri zibeli«, Hoffmeistra »Poletna noč«, Nedveda »Strunarjeva pesem«, arijo Leonore iz Beethovnovne opere »Fidelio« ter naposled Gounodov valček Margarete iz opere »Faust«. Pevka je bila v polni čitalnični dvorani v Narodnem domu v Ljubljani živahno pozdravljena in je morala dodati še eno pesem. Poročila so ugotavljala, da je poročevalca »briljantni valček iz Fausta še najbolj preveril, koliko je gdčna Verhunčeva napredovala in kako se ji je polni

glas izobrazil tudi v visokem sopranskem registru.« Neki drug poročevalec je povzel oceno njenega petja v naslednja stavka: »pevka poseduje izenačen, močen glas lepe višine in nižine; način njenega petja se odlikuje po precizni vokalizaciji, zelo jasnem izgovoru in finem, razumnem podrobnem označevanju.«

To je bil zadnji pevkin koncertni nastop v domovini, torej za ta čas njen labodji spev. Toda v nemškem opernem življenju je imela Verhunčeva za seboj že vrsto uspehov najrazličnejših partij, ki jih je večidel pela v Poznanju: Nedda (Leoncavallo »I Pagliacci«), Elza (Wagner »Lohengrin«), Mignon (Thomas »Mignon«) itd. Kmalu zatem je pevka nastopila kot gost v Vratislavi s partijo Leonore v Verdijevi operi »Il Trovatore«, ki jo je že poprej pela v Poznanju, in je tako ugajala, da je za dlje časa sprejela angažma v tem mestu. Zdaj je začela nastopati kot Fanchette Verhunc ali Verhunk in je v Vratislavi domala obvladala vso mladostno operno stroko. Pela je mnogo partij v Wagnerjevih operah (poleg omenjene Elze še zlasti Sento, Venero in Freyo — to celo v Bayreuthu), toda po lastni izjavi s temi partijami ni bila srčno povezana. Po mnenju sodobne kritike je bil značaj njene glasu zamolklo bruneten in vse njeno bistvo naklonjeno romanskim opernim postavkam. Poleg navedenih partij v laški operni tvornosti je zlasti rada pela Aido, Amelio, Tosco, Mimi itd. Kritika je v prvem obdobju njenega sodelovanja v Vratislavi cenila njeno Tosco, češ da je bila že igralsko prvovrstna stvoritev. Poleg tega je pela vrsto partij v operah, ki so že davno pozabljene in pri nas komaj znane: Zöllner »Potopljeni zvon« (Rautendelein), Siegfried Wagner »Škrat« (Verena), Dupont »Kozja pastirica« (naslovna partija), Humperdinck »Zenitev proti volji« (mademoiselle Louise) itd., kar navajam, da označim vodstveno repertoarno politiko v vratislavski operi tega časa, ki si je prizadevala, da bi čim bolj držala korak s časom po primeru njih dramskega gledališča, ki je hitelo uprizarjati dramske novosti od Wildeove »Salome«, Maeterlinckove »Monne Vanne« pa do Čehova »Utve«.

Vendar je treba navesti med opernimi partijami, s katerimi se je Verhunčeva zlasti umetniško izkazala, partijo Carmen v istoimenski Bizetovi operi, ki jo je pevka pela več kot stokrat. Ugajala je po sodbi kritike vroča življenjska polnota, ki jo je izžarevala njena vitka ciganka, hči svojega plemena. Erich Freund, ki je v nemški gledališki reviji 1907 podal obris pevkinega umetniškega donosa, je zapisal, da Verhunčeva v svoji Carmen ni hotela podati tipične junakinje ali demonske žene ali celo kokete, temveč je brez posebne častilakomnosti spojila svoje lastno žensko bistvo z Bizetovo nosilko dogajanja. Verhunčeva je pela 1902 tudi partijo Luize v istoimenski Charpentierovi operi. Skladatelj si je predstavo sam ogledal in je v pismu direkciji gledališča priznal, da more veljati predstava kot vzorna, Verhunčeva v naslovni partiji pa ga je celo navdušila.

Ob teh in podobnih pevkinih uspehih se je približal čas, ko je Rihard Strauss s svojo smelo opero na besedilo pisatelja Wildea »Saloma« razburil vso Evropo. Toda njegove opere ni s prvo predstavo sprejelo kako prestolniško gledališče, temveč so jo najprej peli v Draždanih. Vratislava je bila po redu druga. Prvi predstavi v Vratislavi je prisostvoval Rihard Strauss, ki je direkciji tega gledališča po svojih izkušnjah s prvo uprizoritvijo v Draždanih dovolil nekaj koncesij (številčno manjši orkester, skromnejša sredstva in popravki v nizki tenorski partiji kralja Heroda). Naslovno partijo je pela Slovenka Verhunčeva in je bila s svojo kreacijo ognjevite in omamljajoče Salome na mah v središču vse pozornosti. Zlasti je bila njena kreacija po-

FANCHETTE VERHUNČEVA

*v glavni vlogi
Straussove »Salome«
v Dresdnu 1906 in
na Dunaju 1907*



membna, ker je za razliko od prve Salome pri uprizoritvi v Draždanih sama tudi plesala v prizoru s pajčolani, medtem ko so se še pozneje druge pevke dale v tem prizoru nadomestovati z baletkami. Strauss je priznal ta uspeh uprizoritve v Vratislavi in uspeh slovenske pevke, četudi se je pozneje še moral zadovoljevati z dvema Salomama v isti predstavi (prim. Berlin, Pariz itd., tako so se pri teh uprizoritvah na koncu predstave prišli zahvaljevat občinstvu vedno po dve Salomi).

Verhunčeve Saloma je bila posebnostno doživetje in je prav zaradi opisanega plesnega prizora vzbujala po vsej Evropi svojevrstno začudenje. Pevka je pozneje na Dunaju izjavila o tem v razgovoru, ki je značilen zanjo in študij njenih opernih partij: »Ne morem si misliti, kako morejo drugod uprizarjati to opero z baletko. Mislim, da to ni umetniško. V svoje vloge se navadno uživljam tako globoko, da bi mi bilo popolnoma nemogoče dovoliti, naj bi me v odločilnem trenutku dejanja nadomestila plesalka. Kako naj bi dobila glavo Johanaana, če ne bi sama plesala? Priznam, da je za igralko težko peti in plesati, toda to zahteva vloga. Naša voditeljica baleta v Vratislavi mi je en mesec kazala plesne korake, nato pa sem si sama sestavila Salomin ples. Poizkušala sem izraziti vsebino muzike z ritmičnimi gibi. Kot soloplesalka sem povprečna. Pri prvi predstavi opere v Vratislavi je bil navzoč Rihard Strauss. Vzhičen je bil, ko me je slišal peti in videl plesati. »Zdaj naposled vem, kakó je v resnici mogoče igrati Salomo,« mi je rekel...«

Po mnenju že citiranega Freunda je bila Verhunčeva kakor rojena za Salomo. Njena vitka, somerna postava, eksotično privabljive poteze

njenega obraza, njen ne čezmerno veliki, toda zelo sposobni, v obsegu dveh oktav docela izenačeni sopran in zlasti njena zamolkla, rezkočutna značilnost njenega lepega organa, vse te lastnosti vzpostavljajo, ker jih obvladuje močan umetniški nagon, ki se modro izmika vsakršnim poudarkom in hlastanjem za učinkom, prevzemajočo odrsko podobo. Po njegovem mnenju je pač marsikakšna pevka pela Salomino partijo mogočneje ali pa to vlogo igrala bolj prevejano, toda ni bilo nobene, ki bi jo oblikovala enotneje, dosledneje in prepričevalneje, kakor jo je Verhunčeva.

Ta ugotovitev je tem pomembnejša, ker je med tem časom šla Straussova »Saloma« svojo zmagovito pot po vsej Evropi in drugem svetu. Kmalu so jo peli v Berlinu, Parizu, New Yorku itd. Celo v neposredni bližini Ljubljane, v Nemškem Gradcu so jo peli pod osebnim Straussovim vodstvom dne 16. maja 1906. To predstavo si je ogledal tudi ravnatelj dunajske dvorne opere Gustav Mahler, ki ni mogel dobiti privoljenja odločilnih zastopnikov dvora, da bi opero uprizoril na Dunaju. Toda kmalu je iz drugih vzrokov odložil svoje mesto ravnatelja.

Položaj v obeh prestolnicah habsburške monarhije je dobro ocenil ravnatelj gledališča v Vratislavi, Löwe in prišel s svojim ansamblom gostovat na Dunaj in Budimpešto. Na Dunaju so gostovali v gledališču Deutsches Volkstheater konec maja 1907. Dirigiral je Julius Prüwer, ki jo je dirigiral tudi pri prvi predstavi v Vratislavi, glavno partijo je pela kakor prej Verhunčeva. Njen nastop na Dunaju je bil morda največji uspeh vsega njenega sodelovanja v raznih opernih gledališčih v Nemčiji. Po mnenju avstrijske sodobne revialne kritike je bila najmočnejša osebnost gostujočega ansambla dirigent Prüwer, ki je bil seveda rojen Dunajčan. Sicer pa da ansambel ni pokazal kakih odličnejših osebnosti. Ne glede na to oceno je bila Saloma slovenske operne pevke Verhunčeve na Dunaju izredno lepo doživetje.

Minuti je moralo dvajset let, da je prišla Straussova opera »Saloma« tudi na oder slovenske Opere v Ljubljani. Pri ljubljanski uprizoritvi in nje oblikovanju so sodelovale mlade slovenske operne moči s Thierryjevo, Primožičem, Kovačem, Poličem in drugimi močmi. Malokdo se je tedaj spomnil na prvo slovensko Salomo, ki jo je tako uspešno v tujem svetu oblikovala Franja Verhunčeva-Halzapflava.

OCENE IN KRITIKE Z ZADNJIH GOSTOVANJ NAŠE OPERE

V dneh 30. novembra in 1. decembra 1957 je naša Opera vrnila obisk celovškemu Mestnemu gledališču, ki je nekaj dni prej prikazalo v Ljubljani uprizoritev Rossinijeve opere »Pepelka Angelina«. Obojno gostovanje je bilo v okviru kulturne izmenjave med Koroško in Slovenijo. Naša Opera je oba dneva v Celovcu prikazala uprizoritev komične opere Ermanna Wolfa-Ferrarija »Štirje grobijani«. Po vrnitvi iz Celovca je ansambel Opere takoj odpotoval naprej na gostovanje v Beograd in Skoplje, in sicer so bile uprizorjene v Beogradu uprizoritve: 4. decembra Svava »Kleopatra«, 5. decembra Lindpaitner »Danina«, 6. decembra Prokofjev »Zaljubljen v tri oranže« in 7. decembra Janaček »Jenufa«, v Skoplju pa 9. decembra Janaček »Jenufa« in Čajkovski »Labodje jezero«. Ob povratku v Ljubljano se je nekaj

solistov z dirigentom dr. Danilom Svaro ustavilo še v Osijeku, kjer so sodelovali pri uprizoritvi Puccinijeve »Madame Butterfly«. Z vseh teh gostovanj smo doslej že prejeli nekaj časopisnih kritičnih poročil, ki jih v naslednjem po vrstnem redu objavljamo.

O nastopu v Celovcu je celovski list »Die neue Zeit« z dne 3. decembra poročal:

»ŠTIRJE GROBIJANI«

GOSTOVANJE OPERE SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA IZ LJUBLJANE V CELOVCU

Po dvoletnem premoru je prišlo v soboto v celovškem Mestnem gledališču spet do gostovanja ljubljanske Opere, ki ga je priredil odsek za kulturo Deželne vlade v okviru kulturne izmenjave med Koroško in Slovenijo. Gostje so prišli z v naših krajih razmeroma redko izvajano komično opero »Štirje grobijani« Ermanna Wolf-Ferrarija, z res odlično uprizoritvijo, ki le zategadelj ni ustrezala našim pričakovanjem, ker jih je še presegla. Saj že poznamo kvaliteto ljubljanskega ansambla in zato smo se veselili, ko smo že na plakatih našli znana imena; zmogljivost te ustanove pa se nam pokaže v značilni luči, ko vidimo, da je mogla zadržano Nado Vidmarjevo nadomestiti z Milico Polajnarjevo, s pevko, ki je vlogo nedvomno prav tako dobro pela. Če pri tem pomislimo na težave, ki jih pri nas pripravlja le ena preprosta zasedba, bi se lahko kdo od zavisti kar zgrizel.

Wolf-Ferrari, nemški Italijan, ki je v Benetkah prvič in zadnjič ugledal luč sveta, in ki je večji del svojega življenja preživel v Münchenu in se je razen tega nekaj časa pedagoško udeleževal tudi v Salzburgu, je za to svojo buffo-opero uporabil neko Goldonijevo besedilo, in njegova opera je bila leta 1906 prvič uprizorjena v Münchenu. Temu besedilu, ki ga je Giuseppe Pizzolato obdelal povsem v smislu Goldonija, ustreza glasba v kongenialni meri: vesela, razposajena, melodična, bogata z domisleki, neobtežena. (Neko melodijo iz te opere je celo največji živeči tenorist — mišljen je kajpak Vico Torriani — našel za vredno, da jo nekoliko poplačano poje pod naslovom »Domani«.)

Da ni opera bolj znana, si je treba obrazložiti s težavami v zasedbi. Nima sicer nobenega zbora in tudi ne baleta, zato pa moraš imeti na razpolago štiri base, bolje rečeno, buffo-base, razen tega pa še tri sopranistke in eno altistko. To je za majhno gledališče nekoliko veliko; veliko gledališče — in k temu sodi tudi večinoma ustrezajoč prostor za gledalce — pa ni primerno za tako izrecno komorno opero. No, Ljubljana nam je prinesla zasedbo, ki bi tudi dunajski Državni operi ne delala sramote, in naše gledališče je imelo vprav primerne dimenzije.

Glasbeno vodstvo je imel Danilo Svara, ki je znal dati modremu Wolf-Ferrariju prav tisto prožno lahkotnost, ki jo zahteva. Režija Cirila Debevca se je osredotočila predvsem na ansambel in je povsem posredovala vtis, da bi tudi brez glasbe in petja še vedno preostala veseloigra, ki bi jo bilo vredno pogledati. Dekoracije (Ernest Franz) so bile očitno narejene za prevoz, kostumi (Nada Souvan) so se jim dobro prilagali, čeprav nemara niso bili vedno stilno pristni.

Na odru je kot Leonardo vladal Ladko Korošec, ki ga je vašemu recenzentu v zadnjih osmih letih bilo v zadoščenje že štirikrat slišati in videti. Bas-buffa takega formata lahko v Evropi iščeš: voluminozni, polni glas, ki mu sega od najglobljih nižin do upoštevanja vrednih

višin, popolna, z dragoceno mimiko podprta igra, ki umetnika pomakne ad hoc v središče, ne da bi pri tem druge potisnila ob steno. Pri tem — kolikor lahko rečemo na podlagi štirih različnih upodobitev — oblikuje vsako svojo vlogo individualno in ne zaide nikoli v kliše, kar je prav za njegovo stroko največja nevarnost. Ostali trije grobijani so bili pri nas prav tako že znani Friderik Lupša, ki je Simonu dal norčave poteze in je lepo zastavil svoj bas; Zdravko Kovač kot butasti Cancian, zanesljiv pevec v vseh ansambelskih stavkih; končno Danilo Merlak kot ropatajoči oče.

Zvezda med ženskami je bila gotovo Manja Mlejnjkova, ki je lani pri nas gostovala kot Violetta v »Traviati«. Odlična pojava je blestela v igri in petju, in čeprav ji je vloga Felice le redko nudila priložnost, da bi šla povsem iz sebe, smo vendarle jasno čutili, kaj se skriva za popevajočim scherzandom. Milica Polajnarjeva v temperamentni upodobitvi ni zaostajala za njo in je tudi glasovno povsem zadovoljila, kar velja tudi za Marušo Patikovo, predstavljalko mladega dekleta Luciete, okrog katere se pravzaprav vse vrti. Elza Karlovčeva je znala prijetno uporabljati svoj lep in je bila veljavna mati. Janez Lipušček, ki smo ga tu menda tudi že čuli, je zelo ugodno pel svojo buffo-partijo in je bil zelo prijeten v igri. Grofu Riccardu, iz katerega se ne da veliko narediti, je dal Miro Brajnik eleganco in gotov nastop. Zlata Gašperšičeva je bila mikavna, ljubka služkinja.

Odobravanje je bilo preobilno in je prihajalo od srca. Če bi besedilo sporeda, za katerega gledališče ni označeno kot odgovorno, bilo bolj pametno sestavljeno, se ne bi po tretji sliki začel naval na garderobe. Vsekakor pa smo pri tem opazili v plašču ljudi, ki bi pravzaprav morali vedeti...

H. Schneider

List »Kleine Zeitung« z dne 4. decembra 1957 je poročal:

RAZVESELJIVO GOSTOVANJE LJUBLJANSKE OPERE

Gostovanje Opere Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane v okviru kulturne izmenjave med Koroško in Slovenijo je prineslo zelo dobrodošlo spremembo v našem tokrat ubožnem opernem sporedu, ki nas že dva meseca zadovoljuje samo s »Pepelko Angelino« in ki daje našemu opernemu vodstvu spričevalo organizacijske nezmožnosti. — Gostovanje nas je seznanilo z glasbeno veseloigro »Štirje grobijani«, 21. januarja 1948 v Benetkah umrlega Ermanna Wolf-Ferrarija, nemško-italijanskega skladatelja, ki je živel največ v Münchenu in je krajši čas tudi vodil kompozicijski razred Mozarteuma v Salzburgu.

Da se to živo delo, ki se s svojo dišečo gracijo in z domislekov polnim, tekočim bogastvom melodij veže z opero-buffo, razmeroma malo igra, ima utemeljene razloge. Samo sebi je napoti, zakaj štirje grobijani so štirje izdatni prvi basi. Kateri manjši operni oder si more privoščiti razkošje štirih basistov? Ljubljanska Opera si ga more. In kakšni basi so to! Niso le odlični pevci, izmed katerih bi zlasti Ladko Korošec (Lunardo) bil privlačen za vsak velik oder, temveč tudi res izvrstni igralci; vsak v obrisih krepko začrtan, konsekventno izveden tip, in vsi navdušeni z neko redko igralsko radoživostjo, ki do dna izčrpajo vso izrazitost in značilnost svojih vlog in se pri tem sijajno zabavajo. Bilo je veselje poslušati peti in gledati igrati ta kvartet, Ladka Korošca, Danila Merlaka, Friderika Lupšo in Zdravka Kovača. Ker tudi ženske, Elza Karlovčeva, Maruša Patikova, Milica Polajnarjeva, Manja Mlejnjkova, v ničemer niso zostajale za svojimi moškimi kolegi in so se tudi igralsko vživele v svoje vloge, in tudi

oba tenorista, Janez Lipušček in Miro Brajnik, nista izpadla iz okvira, ter je tudi Zlata Gašperšičeva kot služkinja ustrezala, se je izpolnila tekoča ansambelska storitev, ki bi jo komaj bilo moč preseči, in pri kateri je bila očitno udeležena z domisleki kar pršeča režija Cirila Debevca. Kakšen režiser! Ne nazadnje je treba omeniti tudi dirigenta Danila Svaro, ki je s vojim orkestrom, pri katerem vsekakor ni na vseh pulnih storitev Državne opere, pokazal, kako je tako težko buffo-opero dirigirati in predvsem, kako je spremljati pevce. Niti enkrat ni bil pevec prekrit! Torej je pač na dirigentu, če to ne gre; zakaj ljubljanski orkester ni nič boljši od našega, a je navzlic temu lahko igral piano in pianissimo. Vsekakor, in to je naše opravičilo, ni treba Ljubljancanom igrati posurovelih bum-bum-musicalov. Bilo je seveda zelo veliko odobravanja in nešteto klicev pred zastor. N. J.

Časopis »V o l k s z e i t u n g« z dne 3. decembra 1957 pa piše:

»ŠTIRJE GROBIJANI« IZ LJUBLJANE

Naše Mestno gledališče je šlo nedavno z Rossinijevo »Pepelko Angelino« v Ljubljano, in ondotno operno gledališče, ki je v soboto gostovalo v Celovcu, se je, kot se zdi, hotel oddolžiti z isto zvrstjo; zakaj tudi Wolf-Ferrarijevi »Štirje grobijani« so — sicer zelo pozen — otrok opere-buffe. Tudi tu lebdeča lahkotnost in gracija, filigransko drobno delo v ansamblih in bežnih kantilenah, čeprav kljub temu v barvi harmonije, instrumentacije, oblikovanja, melodij često očitno izdaja 20. stoletje.

Režija Cirila Debevca ni te, iz commedie dell' arte izvirajoče glasbene veseloigre podala povsem tako breztežno in graciozno, kakor bi pričakovali. Pri mešanju primesi je bila mnogo bolj uporabljena slivovka namesto Chiantija. Namesto napete igre, polne espritu, je vladala široka, občutljiva dobrosrčnost, prizadevna igra, ki se je izživljala v občutno premetenem karakteriziranju, tako rekoč v igri »od bratovskega srca do bratovskega srca«. In Goldonijeve Benetke niso bile Benetke, temveč neko dobrosrčno cesarsko kraljevo provincijsko mesto, kjerkoli med Savo in Jadranom, kjer takoj za vrtnim plotom sadijo buče in stoje sončnice.

Ne glede na ta dejstva je izvedba popolnoma uspela, saj je za to imela na razpolago obilico visokokvalificiranih pevcev in odličnih glasbenikov. Pazljivo in čvrsto glasbeno vodstvo Danila Švare je znalo skoraj vselej držati vkup orkester in pevce. Orkester se je izkazal kot kultivirano zvočno telo z znatno enotnostjo zvoka v vseh skupinah instrumentov, obdarjeno z očarljivo lepim zvokom godal, večje in suvereno v podajanju vseh drobnih poudarkov in zavojkov partiture — tako rekoč akademsko zvočno telo, ki je zanosu in tempu daljnosežno dalo drug smisel s plemenitostjo in čistostjo.

Če sta tudi pri pevcih bili na razpolago snažnost in čistost petja, potem je tu pogosto imela zadnjo besedo tista pramuzikantska volja do petja, ki izvira iz krvi. Vsi so nudili blesteče, drugega na drugega uglaseno in vigrano petje, torej idealno ansambelsko storitev. Kot slon v trgovini s porcelanom nežnih srčnih odnošajev se je udeleževal trgovec s starinami Ladka Korošca, nenavadno probojen in krepak, čeprav po naravi nekoliko težko gibljiv glas, osebnost, ki je polna suverenega miru in oblikovalne sile. Prav tako kot ta, pravi »grobijan«, so bili tudi drugi trije kolegi na precej drastičen način karakterizirani, a vendar razpolagajo Danilo Merlak, Friderik Lupša in Zdravko Kovač z močnimi, izenačenimi in lepimi glasovi, ki so jih pogostoma znali

uveljaviti. Maruša Patikova je bila vesela in živahna, zdaj navihana, zdaj vreščeča Lucieta. Njen kljub mehki in okretnosti krepki glas je imel napetost za strnjen učinek od začetka do konca. Malo možnosti mimo ansambelskega petja je delo nudilo Milici Polajnarjevi, ki je Marino pela strastno, in prav tako pri nas že znani Manji Mlejnikovi, ki je uspešno dopolnila ta zbor blestečih ženskih glasov. Tu je imenovati še Elzo Karlovčevu kot mater Margarito. Značilni belkantistični pevec ansambla je bil Janez Lipušček kot mladi Filipeto — mehak in gibek tenor, poln južnjaške barve. Kultivirano in zanesljivo pojoč se je pridružil pojoči družbi grof Riccardo Mira Brajnika, Zlata Gašperšičeva pa je imela drobno vlogo služkinje. Deloma ustrežajoča odrska podoba izvira od Ernesta Franza, kostumi pa od Nade Souvanove. Zelo odobravanju naklonjeno občinstvo je na paradoksen način hotelo deloma oditi že po drugem dejanju.

A. Walzl

Gostovanje ljubljanske Opere v Beogradu

DANILO ŠVARA: KLEOPATRA

(»Politika«, Beograd, 6. decembra 1957)

Gostovanje Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča v Beogradu pomeni nadaljevanje sistematične akcije, da bi se že izvili iz republiške »zaprtosti«, da bi se vzpostavili bližnji stiki med umetniškimi ustanovami posameznih republik in da bi spoznali ter ocenili umetniške veljave njihovih izvajalskih dosežkov. Če je Sarajevska opera pokazala rezultate dela v svojem prvem desetletju, je ljubljanska Opera prinesla svojo daljnjo in pomembno umetniško tradicijo. Repertoar, ki je bil izbran za gostovanje v Beogradu: »Jenufa« Leoša Janačka, »Danina« Petra Lindpaintnerja — zanimiva umetniška restavracija nekega pozabljenega romantičnega baleta — »Zaljubljen v tri oranže« Sergeja Prokofjeva, veliki uspeh ljubljanske Opere v mednarodni areni, in domače delo, »Kleopatra« Danila Švare — ta repertoar naj bi prikazal vse vidike umetniških stremeljenj in vse kvalitete umetniških rezultatov. Zaradi nenadne bolezni tenorista Janeza Lipuščka smo na prvem večeru namesto »Jenufe« čuli »Kleopatro« Danila Švare.

Ne da bi se naslonil na katero koli umetniško pomembno literarno delo (Shakespeare ali Shaw) s sizejem, ki ga je hotel glasbeno obravnavati v svoji operi (kratek izsek iz rimske zgodovine: odnosi Julija Cezarja in Marka Antonija z egiptovsko kraljico Kleopatro), je Danilo Švara napisal literarno šibek in dramsko nezanimiv libreto, ki mu je rabil kot podlaga za razvijanje velike operne forme. Kompozicijsko tehnično postavljena na nedosledno izvedeni dvanajstonski sistem, izdelana v polifonsko gibki, modulatorno rafinirani, izvrstno instrumentirani fakturi orkestra, razvijana v bogatem melodičnem recitativu pevskih partij, ki se mestoma širi v večje ariozne oblike, glasba Danila Švare v psihološki karakterizaciji oseb, v čaranju razpoloženj in podčrtavanju dramskih konfliktov ni vselej adekvatno ilustrativna in funkcionalna. Če imponira kot resno in solidno kompozicijsko tehnično delo in kaže smisel za velike oblike, »Kleopatra« Danila Švare, njegovo prvo glasbeno dramsko delo (iz leta 1937) ne gre naravnost v srca poslušalcev in jih pušča hladne.

Prva garnitura odličnih solistov: Vilma Bukovčeva (Kleopatra), Samo Smerkolj (Julij Cezar), Miro Brajnik (Mark Antonij), Ladko Korošec (Potinos), v glasbeno kompliciranih in pevske napornih vlogah, cela vrsta zelo solidnih nosilcev manjših partij (Božena Glavakova,

Sonja Hočevarjeva, Simeon Car, Zdravko Kovač, Friderik Lupša, Slavko Strukelj, Ljubo Kobal in dr.), zvočno izenačeni, dinamično niansirani in vigrani orkester, glasbeno in ritmično precizni zbor, z avtorjem za dirigentskim pultom — so ustvarili predstavo, ki je kot glasbena študija in interpretacija imela zelo visoko raven.

Te ravni pa medtem ni dosegla scenografija inženirja Ernesta Franza, ki je brez gotovega občutka za stil, mestoma brez okusa in mere, kolebala med realizmom in stilizacijo. Tega ni dosegla tudi ne kostumografija Alenke Bartel-Serša, ki je v kopičenju barv prehajala v pretirano pisanost, a prav tako ne koreografija Pina Mlakarja, ki se ni znala izogniti določenih šablonskih rešitev, niti režijska koncepcija Cirila Debevca, ki je bila usmerjena v graditev nekega, v osnovi statičnega, velikega špekakla. Določene scenografske in režijske rešitve so izzvale asociacijo na »Aido«, česar bi se bilo treba v principu izogniti.

Zaradi vsega tega bo »Kleopatra« Danila Švare ostala v našem spominu v prvi vrsti zaradi visokih umetniških veljav pevske in glasbene interpretacije.

LIBRETIST PROTI KOMPONISTU

(»Borba«, Beograd, 6. decembra 1957)

Prva predstava Opere Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane na odru Narodnega gledališča v Beogradu, 4. decembra, »Kleopatra«, opera v devetih slikah Danila Švare. V glavnih vlogah: Vilma Bukovčeva, Miro Brajnik, Ladko Korošec in Samo Smerkolj.

Ansambel Opere Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane je začel v sredo, 4. t. m., svoje štiridnevno gostovanje na odru Narodnega gledališča v Beogradu z opero »Kleopatra« Danila Švara, namesto, kakor je bilo predvideno, z »Jenufo« Leoša Jančka. Za to svojo opero v dveh delih z devetimi slikami, ki je nastala leta 1937, je Švara sam napisal libreto.

Vsako vokalno instrumentalno delo, ki ima za podlago literarno besedilo, zlasti pa opera, je pogojeno in določeno s koncepcijo in strukturo literarne osnove, iz katere rase. Razvlečen, brez razvitega dejanja, ki bi bilo izraz neke globlje vsebine, in zato tudi brez prepričljivih dramskih akcentov, je libreto »Kleopatre« vsilil Švari, da je dal vsemu delu izrazito epski značaj. Na odru se okorno, brez dinamike, brez izrazitih kontrastov in konfliktov, odvija fabula nekako na narativni način, malone v desetercu, medtem ko solisti, zbor in orkester muzicirajo brez tiste tesne, nedeljive notranje povezanosti z odrom.

Treba pa je medtem poudariti: Švara spretno razvija zvočno izenačeni, večše instrumentirani polifoni stavek, uporabljajoč pogostoma fugate v orkestrskem delu partiture. Prav tako dobro zna postaviti in izdelati vokalne solistične in zbarske partije in vskladiti njihov zvok z zvokom orkestra. Toda kljub vsem kvalitetam v pogledu tehnike muzikalnega izražanja, glasbena stran dela ni organsko zrasla iz dramatičnih elementov zgodbe, temveč iz epsko koncipiranega libreta, in zato v nji ni niti prepričljivo izraženih tistih najznačilnejših akcentov dejanja, ki se godi na odru. Skratka: Švara je kot libretist zavrl sebe kot skladatelja, a ne samo sebe, temveč tudi režiserja in koreografa.

Ansambel Opere Slovenskega gledališča iz Ljubljane je v vsem vložil mnogo truda in je ustvaril zares uspelo izvedbo tega dela. Med

solisti se zlasti odlikujejo Vilma Bukovčeva kot Kleopatra, ki ima zvočen in lepo pobarvan sopran, tenorist Miro Brajnik (Antonij), basist Ladko Korošec (Potinos), baritonist Samo Smerkolj (Julij Cezar). Prav tako prepričljivo so ustvarili svoje vloge Slavko Štrukelj (Apolodor), Zdravko Kovač (Brut), Božena Glavakova (Eiris), Sonja Hočevarjeva (Karmian) in Friderik Lupša (Enobarbos).

Posebej je treba poudariti izvrstni, ritmično in intonančno precizni orkester, ki je pod vodstvom Svare imel izenačen in plemenit zvok. Zvok zbora ljubljanske Opere je bil sonoren in intonančno točen.

Baletnim divertissementom v koreografiji Pina Mlakarja je manjkalo svežine v izrazu in več temperamenta v interpretaciji.

Dirigent Danilo Svara, ki ima jasno in precizno manualno tehniko, je gotovo vodil ansambel. D. Colić

Ljubljanski balet v Beogradu

ROMANTIČNI BALET »DANINA«

Glasba P. Lindpaintnerja — Koreografija Pije in Pina Mlakarja
(»Politika«, Beograd, 7. decembra 1957)

Predstava baleta Slovenskega narodnega gledališča je pomenila prvi nastop tega mladega umetniškega kolektiva v Beogradu. Ta predstava je prikazala v isti mah baletno tehnični vzpon tega darovitega, veljavnega in ambicioznega plesnega kolektiva in tudi njegovo umetniško afirmacijo v mestu, ki ima lepo baletno tradicijo in posebno zanimanje in razumevanje za baletno umetnost. Končno je imela predstava ljubljanskega baleta še poseben mik: po zaslugi Pie in Pina Mlakarja je restavriral nek žezdavnaj pozabljeni romantični balet Filipa Taglionija na glasbo nemškega skladatelja Petra Lindpaintnerja, »Danina ali Joko, brazilska opica« (iz leta 1826).

Delo Pie in Pina Mlakarja pri restavriranju tega starega baleta označuje metodo znanstvenega raziskovanja in polet ustvarjalne fantazije. Metoda znanstvenega raziskovanja pri identificiranju vsebinske osnove, zbiranju ikonografskega materiala, proučevanju arhivskega gradiva in sodobnega tiska, najdbi v arhivih zakopane glasbene partiture. Polet ustvarjalne fantazije v vsebinskem, koreografsko režijskem, plesno pantomimičnem obujanju enega izmed prvih znanih romantičnih baletov iz repertoarja baletne dinastije Taglionijev. V okviru scenografije inž. Ernesta Franza in akad. slikarja Bruna Vavpotiča, ki je bila inspirirana z ohranjenim izvornim ikonografskim materialom, sta Pia in Pina Mlakar z bogato koreografsko invencijo razvijala na osnovah baletne klasike solistične in skupinske plesne, katerih tehnična problematika je bila vsklajena z doseženo tehnično ravniyo mladega ljubljanskega baletnega kolektiva, postavila sta izrazito pantomimo, oživila sta neki tipično romantični siže: ljubka in pretresljiva ljubezenska zgodba, ki zraste na osnovi spopadov portugalskih priseljencev — farmarjev in brazilskih domačinov, mulatov in kreolov, v katerih humano intervenira opica. V svoji celotni umetniški realizaciji je imela predstava »Danine« patino originalnega bakroreza starinske gravure. In to ji je dalo poseben čar.

Glasba Petra Lindpaintnerja (1791—1856), »bolj plodnega kot originalnega« nemškega skladatelja na skoraj neopaznem prehodu dunajskega klasicizma v zgodnjo glasbeno romantiko, nepretenciozna, toda prijetna in ljubka, je nudila osnovo za razvijanje koreografskih zamisli Pie in Pina Mlakarja. Pod gotovo in sugestivno dirigentsko palico Sama Hubada je Lindpaintnerjeva glasba, v izvrstni interpretaciji

VILMA
BUKOVČEVA
v naslovni vlogi
Janačkove
»Jenufe«



orkestra ljubljanske Opere, dobila svoj živi ritmični utrip, ustrezní glasbeni izraz, dinamiko, zaokrožene klasične oblike in romantične zvočne barve, zlasti v klarinetih in rogovih.

Mladi ansambel ljubljanskega baleta je pokazal solidnost dosežene stopnje klasične baletne tehnike, ritmično preciznost, skupno vplesanost in mladosten polet.

Izmed solistov je treba omeniti emocionalno toplo in izrazno iskreno klasično balerino Tatjano Remškarjevo (Danina) in njenega talentiranega partnerja Gorazda Vospernika (Don Alvaro), ljubko in tehnično precizno Vesno Vidrovo (Zolea), vplesani klasični duet Nade Polikove in Jone Horvatove (Floris in Rozeta), dramsko prepričljivega Staneta Polika (Joffre), Metoda Jerasa (Don Alonso) in Slavka Eržena (Karas). Muzikalna in dražestna mala Milenca Privškova (Zabi) je imela na beograjski predstavi »Danine« svojo premiero.

Senzacija predstave je bil Jaka Hafner, čigar nepozabna kreacija braziljanske opice Joka je zasnovana na krepki sintezi psihologije in akrobatike opice. Hafner je na mah osvojil beograjsko občinstvo in požel navdušene aplavze.

Kostumografske rešitve Mije Jarčeve so bile inspirirane s pobudami z ohranjenih originalov sodobnih gravur.

Predstava »Danine« je pokazala, da v Slovenskem narodnem gledališču po zaslugi in prizadevanju Pie in Pina Mlakarja rase, se razvija in razcvita mlad baletni ansambel, ki ima vse kvalitete, da se bo v najkrajšem času povzpел v prve vrste jugoslovanskega baleta.

B. Dragutinović

UČINKOVITO OŽIVLJENJE STAREGA BALETA

(«Borba», Beograd, 7. decembra 1957)

»Danina« v izvedbi Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane. Na odru Narodnega gledališča v Beogradu, 5. decembra. Koreografija: Pia in Pino Mlakar.

Drugi večer v okviru gostovanja Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane v Narodnem gledališču v Beogradu, ki je bil v četrtek 5. decembra, je izpolnil baletni ansambel z izvedbo »Danine«, celovečernega baleta znamenitega stuttgartskega dirigenta iz prve polovice XIX. stoletja, Petra Johanna von Lindpaintnerja (1791—1856). Čeprav ni bil pomemben kot skladateljska osebnost, pa je bil Lindpainter zelo plodovit. Mimo številnih del s področja duhovne glasbe, ki so bila izvajana tudi izven mej Nemčije, je skladal simfonije, komorna dela, solistične pesmi, 21 oper, melodrame in več baletov, med katerimi je tudi »Danina« po libretu Filipa Taglionija. Vedra, mozartovsko lahka in nepretenciozna, rutinersko napisana glasba Lindpainterjeve »Danine« z libretom, ki je zasnovan na ljubezenski zgodbi o sinu bogatega portugalskega kolonista v Braziliji in domačinki, je zelo primerna podlaga za pester scenski in koreografski spektakel.

Pia in Pino Mlakar, ki sta se zanimala za to, že pred 100 leti pozabljeno delo, sta ga znala koreografsko in odrsko efektno oživiti in z njim ustvariti uspel dosežek baletnega ansambla Opere Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane. Spontano in z lahkoto se je razvijal na odru koreografsko zanimiv klasični ples.

Med solisti so se zlasti odlikovali Tatjana Remškarjeva v naslovni vlogi, Vesna Vidrova (Zolea), Gorazd Vospernik (Don Alvaro), in prav tako v manjših vlogah Nada Polikova (Floris), Jona Horvatova (Rozeta), Metod Jeras (Don Alonso).

Vplesani baletni zbor se je zlasti afirmiral v prvem in v drugem dejanju.

Samo Hubad, ki nam je znan kot simfonični dirigent, je izvrstno vodil orkester.

Svežo scenografijo, polno kolorita, sta ustvarila Ernest Franz in Bruno Vavpotič.

D. Čolić

NA SVETOVNI RAVNI

(«Borba», Beograd, 8. decembra 1957)

Izvedba opere »Zaljubljen v tri oranže« Sergeja Prokofjeva s strani Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane.

Briljantna predstava na najvišji izvajalski ravni ansamble Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane na odru Narodnega gledališča v Beogradu (ki je bila 6. decembra) je bila opera v štirih dejanjih (10 slikah) »Zaljubljen v tri oranže« Sergeja Prokofjeva (1891—1953). To čudovito delo ene izmed najbolj markantnih osebnosti sodobne glasbene tvornosti, ki prekipeva od kljubovalnega, avantgardističnega dinamizma (prvikrat je bilo izvedeno leta 1921 v Chicagu), je nastalo v razdobju, ko se je sodobni glasbeni izraz, z diferenciranimi različnimi stilnimi težnjami, popolnoma izkristaliziral in dobil državljansko pravico v svetovnem kulturnem življenju. V nasprotju z Arnoldom Schönbergom, Paulom Hindemithom in nju-

Prizor iz
 »Jenufe«:
 Janez
 Lipušček —
 Laca
 in
 Vekoslav
 Janko —
 Mlinar



nimi nasledniki, ki v svojem stremljenju, navezujoč na tradicije nemške glasbene kulture (Wagnerja, Mahlerja in Regerja), v prvem obdobju svojega ustvarjanja niso težili, da bi vzpostavili bližnji kontakt, da bi se približali izvajalcem in poslušajočemu občinstvu, temveč so celo zavzemali kljubovalno, brezkompromisno stališče, sta ruska predstavnika sodobnega stremljenja, Stravinski in Prokofjev, rastoč iz tradicij ruske nacionalne šole in naslanjajoč se kot Bela Bartok in Karel Sczymanovski na elemente glasbene folklore, že na prvih korakih na poti avantgardističnega novatorstva težila, da bi se približala izvajalcem in občinstvu. Zaradi te težnje, je dejstvo, da so dela ruskih avantgardistov, zlasti pa Prokofjeva, stopila v sestav in se stalno vzdržujejo na svetovnem repertoarju. Taka je tudi opera »Zaljubljen v tri oranže«.

Dramsko dejanje libreta se začne s preprirom gledalcev na odru, ki hočejo gledališko delo po svojem okusu: prvi hočejo tragedijo, drugi komedijo, tretji lirično dramo, četrti spet burko, ki bi bila pretkana z mastnimi šalami. Zmagajo pa medtem tisti, ki verujejo v zmago dobrega nad zlom. Ti organizirajo na odru uprizoritev pravljice o princu, sinu kralja Trefa, ki boleha za hipohondrijo, in se zato ne more smejati. Carovnici Fati Morgani uspe, da ga nasmeje, a ga pri tem ureče, da se princ zaljubi v tri oranže, ki jih v daljni deželi čuva kuharica Kreonta. Ob živem reagiranju občinstva na odru,

ki je razdeljeno v tabore, odide princ v daljno deželo, najde po raznih peripetijah tri oranže in v eni izmed njih odkrije princeso, v katero se zaljubi in s katero se poroči.

Ob tem libretu, ki je poln svežine in špektakla, je ustvaril Sergej Prokofjev prelepo operno grotesko, ki je polna dramatike in rafiniranih kontrastov in ki je, čeprav je po načinu izraza nova, blizka in dostopna tako izvajalcem kakor občinstvu.

Izvedba tega mojstrskega dela po ansamblu Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča predstavlja v resnici velik podvig, velik vrhunski izvajalski dosežek. Tu je težko govoriti o posameznikih, saj so vsi po vrsti dali maksimum in ustvarili višek v izvedbi dela. Vsakemu izvajalcu je popolnoma ustrezala dodeljena vloga in ansambel se je zлил v edinstveno izvajalsko celoto, ki je bujna, polna življenjske sile utripala na odru. Ves solistični ansambel, začeniši od Ladka Korošca (kralj Tref), Janeza Lipuščka (princ), Danila Merlaka (Leander), Draga Čudna (Trufaldino), Vande Gerlovičeve, Sonje Hočevarjeve pa do najmanjše solistične vloge, so bili izredni.

Posebej je treba podčrtati izredno zvočni in na odru razgibani zbor, prav tako pa ritmično in intonančno precizni orkester.

Bogo Leskovic se je afirmiral kot dirigent visoke, svetovne kvalitete. Mojstrsko je vodil ansambel in ustvaril izredno izvedbo na najvišjem nivoju tega pomembnega in popularnega avantgardističnega dela. Zakaj se ne bi Bogo Leskovic pojavil za pultom beograjske Filharmonije? Zakaj se ga ne bi moglo angažirati, da na našem odru postavi kako sodobno operno delo?

Zvrhano polna dvorana Narodnega gledališča je pozdravila z dolgotrajnim aplavzom izvajalce, ki so našemu opernemu občinstvu pričarali velik umetniški dogodek.

D. Čolić

DVE PREDSTAVI — DVA VELIKA USPEHA

»Zaljubljen v tri oranže« — »Jenufa«

(»Politika«, Beograd, 9. decembra 1957)

Opera »Zaljubljen v tri oranže« Sergeja Prokofjeva v izvedbi Opere Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane predstavlja enega vrhunskih izvajalskih rezultatov na področju jugoslovanske operne reprodukcije. Potem ko je bila posneta na gramofonske plošče in izvedena na Holandskem festivalu ter v Parizu, je označila vrhunec gostovanja ljubljanske Opere v Beogradu in je dosegla še en velik uspeh.

Če je odrska uresničitev opere v bistvu vizualna transpozicija muzike, potem je to resnično bil primer v režijski postavitvi Hinka Leskovška. Z veliko odrsko imaginacijo je v živopisni modernistični dekoraciji akademskega slikarja Maksa Kavčiča, morda nekoliko preveč pisani in prenatrpani, ustvaril duhovit in živ, mizanscensko zanimiv, temperamentno voden, podrobno igralsko naštudiran, nenaavadno tehnično kompliciran, sodoben špektakel, ki je v njem do polnega izraza prišla glasbena groteska Sergeja Prokofjeva. Poleg Ladka Korošca (kraj Tref) in Janez Lipuščka (princ), ki sta tako pevsko kot igralsko dala izredni kreaciji, je treba v homogenem in vigranem ansamblu omeniti skoraj vse: Vando Gerlovičovo (Fata Morgana), Bogdano Stritarjevo (princesa Klariče), Manjo Mlejnikovo (Smeraldina), Boženo Glavakovo, Sonjo Hočevarjevo, Vando Zihlerlovo (princese v oranžah), Draga Čudna (Trufaldino), Danila Merlaka

(Leander), slovenskega opernega veterana Vekoslava Janka (Pantalone), Zdravka Kovača (Mag Celij), Friderika Lupšo (Kuharica), Vladimirja Dolničarja (Farfarelo).

Posebno pozornost zasluži muzikalni, ritmično precizni, živi in razgibani zbor, ki je v individualiziranih skupinah (čudaki, tragiki, komiki, liriki, puhloglavci) v ložah proscenija aranžiral predstavo, opazoval, interveniral v razvoju dramskega dogajanja in »drukal« za svoja pojmovanja odra in operne umetnosti.

Predstavo je glasbeno vodil Bogo Leskovic s suvereno zavestjo dirigenta, ki do podrobnosti pozna partituro in do najdrobnejših detajlov uresničuje svoje izvajalske zamisli.

V majhnem baletnem prizoru je v skupini pijancev Jaka Hafner izzval s svojo spontano in poduhovljeno akrobatiko aplavze na odprtem odru.

Orkester je bil na visoki ravni skupnega muziciranja.

* * *

Ce smo uspeh opere Sergeja Prokofjeva v interpretaciji kolektiva ljubljanske Opere mogli predvideti, je »Jenufa« Leoša Janačka, skladatelja, čigar glasba doživlja danes v Evropi renesanso, imela toliko večji uspeh, ker ga nismo pričakovali.

Zivopisno polifonsko tkivo glasbe Leoša Janačka, ki je delano na osnovah žive, raznovrstne in zamotane ritmike ter smelih harmonskih zvez, pretkano z mozaičnim prepletanjem in protipostavljanjem drobnih motivov, vezanih v kompaktno celoto in instrumentatiranih z bogato paletto tonskih barv, in njegova tako značilna melodika, ki je dejansko glasbena stilizacija pregibov govornih besedi — so pod gotovo, precizno in temperamentno dirigentsko palico Danila Švare in v interpretaciji izvrstnega solističnega ansambla ter odličnega orkestra in zbora, dobili adekvatno zvočno in izrazno realizacijo.

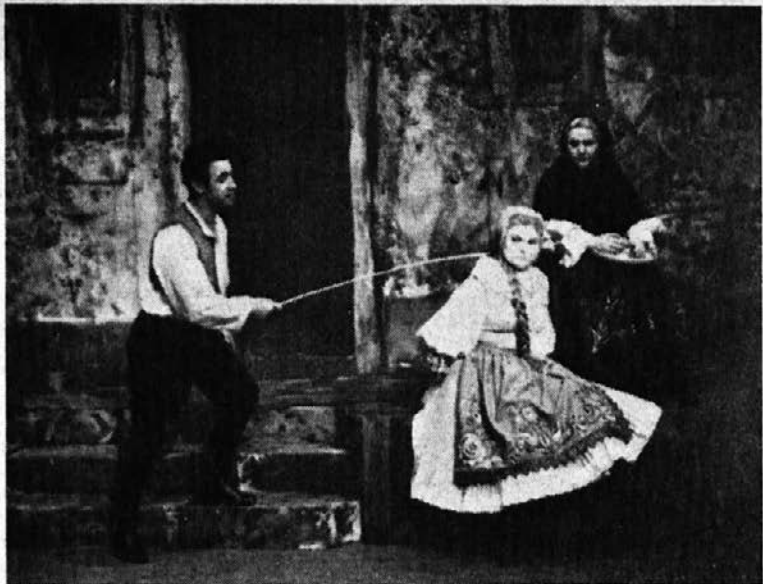
V režiji Cirila Debevca, ki je imela več uspeha v psihološkem profiliranju dramskih oseb kot v postavljanju množičnih prizorov, so Vilma Bukovčeva (Jenufa), Elza Karlovčeva (Buryjevka) in Janez Lipušček, ki postopoma prerašča v mladodramskega tenorja (Laca), podali tri velike kreacije, ki so bile muzikalno odpete, intenzivno občutene, iskreno in globoko igralsko doživljene. Vsi trije so tudi izredno prepričljivo uresničili osnovno idejo pretresljive realistične drame Gabrijele Preissove: skozi katero bolečine in muke, kot nečesa primarnega v življenju, se pride do zavetišča sreče, zadovoljstva in duševnega miru, in poleg vseh peripetij na koncu triumfira iskrena ljubezen in nepodkupljiva pravica — kar je Janaček glasbeno podal v slovanski transpoziciji Wagnerjevega »odrešenja«.

Izvemši Gašperja Dermoto in Zdravka Kovača, ki se nista mogla osvoboditi operne šablone v položaju, gesti in igralskem izrazu, so ostali (Bogdana Stritarjeva, Manja Mlejnikova, Zlata Gašperšičeva, Milica Polajnarjeva, Maruša Patikova, Vanda Ziherlova, Vekoslav Janko) učinkovali v celoti zelo solidno in skladno.

Dekoracija Marjana Pliberška je realistično konvencionalna, kostumi Alenke Bartl-Serše imajo zadeto lokalno barvo.

Mimo velikega uspeha pomeni gostovanje Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane tudi lep doprinos k uresničitvi republiške »odprtosti« v umetniških odnosih.

Branko Dragutinović



Dva prizora iz Janačkove »Jenufe«: J. Lipušček-Laca, V. Bukovčeva-Jenufa in B. Stritarjeva-stara Buryjevka. Spodaj: množični prizor iz prvega dejanja.



SPET VISOK DOSEŽEK LJUBLJANČANOV

(»Borba«, Beograd, 9. decembra 1957)

»Jenufa« Leoša Janačka, zadnja predstava ansambla ljubljanske Opere v Beogradu, 7. decembra, Dirigent Danilo Švara.

»Jenufa« Leoša Janačka je kot poslednja predstava v okviru gostovanja Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča na odru Narodnega gledališča v Beogradu izpopolnila vtis o tem našem izvrstnem ansamblu. Z njo se je prepričljivo očrtal razpon njegovih izvajalskih sposobnosti.

Pretrsljiva realistična glasbena drama »Jenufa« (prvikrat izvedena leta 1904 v Brnu in pozneje 1916 v Pragi), s katero se je šele v poznih letih uveljavil veliki mojster Leoš Janaček (1854—1928), z libretom iz češkega vaškega življenja, je zasnovana na elementih glasbene folklorne češke pokrajine Morave. Glasbena stran tega lepega dela je tesno povezana z dramskim dejanjem in pravzaprav iz njega izvira, solistične in zborovske partije s podloženim orkestrskim stavkom predstavljajo neločljivo celoto. Uresničiti homogen, stilno prepričljiv izraz, kateremu so podrejene vse komponente, je osnovni problem pri izvajanju tega dela. Ansambel Opere Slovenskega narodnega gledališča je tako z izbiro solistov za posamezne vloge kakor tudi z izurjenostjo popolnoma uspel v odrski realizaciji »Jenufe«.

Naslovno vlogo »Jenufe« je z izrazitim smislom za oder in zelo muzikalno kreirala Vilma Bukovčeva. Gašper Dermota (Števa) in Janez Lipušček (Laca) sta prepričljivo ustvarila svoji dramatični pevski vlogi. Zelo markantna je bila tudi realizacija Buryjevke Elze Karlovčeve. Prav tako so bile zvočne in odrsko učinkovite stranske vloge in vloge zbora.

Posebej je treba poudariti vlogo dirigenta s precizno tehniko rok in z razvitim smislom za stil, Danila Švare, ki mu je uspelo glasbeno plat dela zlit v homogeno in izenačeno zvočno celoto, ki je bila tesno povezana z dramskim dejanjem.

Uspelo režijo »Jenufe« je podal Ciril Debevec.

Gostovanje Opere in baleta Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane v Narodnem gledališču v Beogradu predstavlja pomembno manifestacijo dosežkov, ki jih je dosegla naša reprodukcija na področju opere in baleta.

D. Čolić

OPERNI ANSAMBEL IZREDNIH KVALITET

(»NIN«, Beograd, 15. decembra 1957)

Ljubljanska Opera je v nečem pred našimi ostalimi gledališči te vrste. To je vigranost in vsviranost, oziroma vpetost vsega ansambla. Dirigenti, koreografi in režiserji velikih sposobnosti (Švara, Leskovic, Hubad, Leskovšek, Debevec, Pia in Pino Mlakar) so odstranili »primadonstvo« iz te Opere in postavili načelo skupnega sodelovanja v prvi plan. V tako harmonskem odrskem teku poslušalec ne opazi razlike v pevskih in igralskih kvalitetah. To gre tako daleč, da se tudi kritiki zdi nevažno poudarjati te razlike. Vse, začeni od orkestra do statistov, je podvrženo edinstveni režijski glasbeni koncepciji. Od tega edinstvenega stilnega ambienta se je oddaljevala edino scenografija »Jenufe« (scenograf v sporedu ni označen).

Teško je reči, katera od štirih predstav, gledanih kot izvedbe, je zapustila globlji vtis. Vsekakor je pustila občinstvo najbolj hladno predstava »Kleopatre« Danila Švare. Čeprav je v kompozicijsko tehničnem pogledu brezhibna, glasba Danila Švare nima izrazne moči ustvarjalca s originalnejšo invencijo. Na podlagi neodrskega, literarno povprečnega libreta tudi ni moglo nastati operno delo večje dramske intenzitete.

Operni ansambel je podal še dve predstavi: opero »Zaljubljen v tri oranže« Sergeja Prokofjeva in »Jenufo« Leoša Janačka. Že sama izbira teh del za gostovanje v Beogradu kaže posebnosti repertoarne politike ljubljanske Opere: držati se mojstrov in izven obnošenega repertoarnega tira.

Vzporediti ti dve predstavi je nemogoče: vsaka zase je bila nepozaben doživljaj. Iz splošnega, zelo intenzivnega odrskega in glasbenega teka predstave se je s svojo statičnostjo izdvajal le Princ Janeza Lipuščka, ki je pevsko brezhibno kreiran (če ne vzamemo v poštev določeno glasovno indisponiranost pevca). Lipuščku ne »leži« groteska enako kot dramska vloga. Vsi drugi so bili izredni. Ladko Korošec, pevec velikega in bujnega glasu, je vprav briljantno ustvaril vlogo kralja Trefa. Od ostalih so se, ne da bi kalili harmonični tek predstave, odlikovali: Vanda Gerlovičeva kot Fata Morgana, Trufaldino Draga Cudna in Mag Celij Zdravka Kovača. Za Leandra Danila Merlaka bi bilo moč reči podobno kot za Janeza Lipuščka. Predstavo je vodil dirigent Bogo Leskovic, ki mu je kot znanemu tolmaču Mozarta bila partitura Prokofjeva intimno blizu. Tudi režiser Hinko Leskovšek je hkrati s scenografom Maksom Kavčičem dal svoj veliki doprinos k efektni odrski realizaciji te, v vsakem oziru sodobne odrske persiflaže »velike opere«.

Realistična opera Leoša Janačka »Jenufa« je nudila priložnost, da smo se spoznali z uspehi ljubljanskih umetnikov na področju glasbene drame. Vilma Bukovčeva in Janez Lipušček sta kot nosilca glavnih vlog podala tako v pevskem kot v igralskem oziru evropski kreaciji svojih zapletenih partij. Tragični lik vdove Buryjevke je uresničila glasbeno močno in psihološko kultivirano Elza Karlovčeva. Ostali izvajalci so bili na višini te izredne predstave, ki jo je z gotovo roko vodil dirigent Danilo Švara. Orkester je bil prav tako tu, kot v operi »Zaljubljen v tri oranže« važen faktor in je brezhibno opravil svojo nalogo.

Posebno pozornost zasluži predstava baletnega ansambla ljubljanske Opere. Izveden je bil balet »Danina«, po libretu Filipa Taglionija in na glasbo Petra Lindpaintnerja. Koreografija in režija je Pie in Pina Mlakarja. Tudi tu je dominirala vloga glavnih aranžerjev odra, naših proslavljenih koreografov Pie in Pina Mlakarja. Okusno, inteligentno in duhovito povezujoč elemente klasičnega plesa s sodobnimi koreografskimi koncepcijami, je Mlakarjema uspelo (kdo ve že kolikič) dokazati, da sta umetnika prvega ranga. Med nosilci glavnih vlog sta se odlikovala Tatjana Remškarjeva in Gorazd Vospernik in mimično manj izraziti Metod Jeras, medtem ko je opica Joko Jaka Hafnerja psiho-mimična študija, kakršno je redko moč videti. Predstavo je odlično vodil dirigent Samo Hubad.

Dušan Plavša

PRVI NASTOP ZINKE KUNČEVE

V OPERI V LJUBLJANI 1927

(Nekaj spominov ob 30-letnici umetniškega udejstvovanja
Zinke Kunčeve)

Ze skoraj dvajset let je minilo, odkar nastopa v največji svetovni operi, Metropolitan Opera House v New Yorku jugoslovanska operna pevka Zinka Kunčeva, po rodu iz Zagreba. Pravkar smo brali v listih, da je z velikim uspehom zamenjala eno izmed drugih pevk te opere, ki je morala zaradi družinskih razmer odpovedati sodelovanje. Kunčeva je odpela glavno partijo Puccinijeve opere »Tosca« s svojim jasnim in naravnim glasom, kakor je o njenem nastopu poročal kritik Harrison v enem izmed velikih newyorških dnevnikov, in poudaril, da je njena kreacija med predstavo venomer rasla in da jo je oblikovala topleje in prijetneje kot kdajkoli poprej. Kunčeva je torej svojim dosedanjim uspehom pridružila še enega, ki je hkrati uspeh jugoslovanskih pevcev, od katerih so dozdaj le redki prodrli na ta veliki operni oder. Kunčeva je med temi izvoljenimi. Hkrati pa je Kunčeva operna pevka, ki je začela svojo kariero v naši slovenski Operi, kar je že marsikdo pozabil. Naj povem o tem nekaj spominov!

Malo je pevk, ki bi se upale brez razburjenja prvič nastopiti na gledališkem odru in se predstaviti javnosti kot primadona v glavni partiji glasovno in igralsko zahtevne klasične ali moderne opere. Z vsakim nastopom je povezan precejšen riziko ne samo za debutantko v umetniškem oziru, temveč je vse večji riziko vodstva gledališča, direktorja opere, dirigenta, predvsem pa za upravnika, ki ga je delala kritika odgovornega za vsak neuspeh predstav v umetniškem in materialnem pogledu.

Dne 29. oktobra lani je preteklo 30 let, ko je Zinka Kunčeva prvič stopila na oder naše opere, da se predstavi slovenski javnosti kot operna pevka.

Spominjam se dneva 27. oktobra 1927. leta, ko mi je direktor Opere Mirko Polič sporočil željo mlade pevke iz Zagreba, ki bi rada nastopila v našem opernem gledališču v Verdijevi operi »Trubadur« v vlogi Leonore. Preden sem privolil, sem vprašal direktorja za njegovo mnenje glede glasovne in igralske sposobnosti Zinke Kunčeve.

V razgovoru mi je direktor Polič povedal, da bo to njen prvi nastop v gledališču, da pa ima za to potrebne pogoje (pevske in igralske). Vprašal sem ga, zakaj ne nastopi rajši v Zagrebu, kjer živi. Povedal mi je, da je to poskušala, da pa ji uprava tega ni dovolila. Zvedela pa je, da je uprava Narodnega gledališča v Ljubljani bolj širokosrčna in bolj naklonjena mladim talentom, zato prosi sedaj našo upravo za gostoljubnost.

V nadaljnjem razgovoru mi je direktor Polič povedal nekatere podrobnosti iz njenega študija. Prvotna želja Zinke Kunčeve je bila, postati koncertna pevka. Verjetno pa je nanjo vplivala njena takratna učiteljica petja Milka Trnina, nekdanja operna pevka, ki je pred leti tudi pela v metropolitanski operi v New Yorku. Verjetno je vzbudila v njej veselje do močnejšega umetniškega ustvarjanja in izživljanja, to je kot operna pevka. Kmalu jo je navdušila tako, da je naštudirala celotno partijo Leonore iz opere »Trubadur«.



Prizor iz naše uprizoritve »Jenufe«: M. Patikova-pastirček, V. Bukovčeva-Jenufa in B. Stritarjeva-stara Buryjevka.

Direktor Polič je njen glas ocenil prvredno in predlagal ter mi priporočal, da ji dovolim debut v vlogi Leonore. Izrazil pa je željo, da prisostvujem skušnji naslednji večer, preden se dokončno odločim. Osebo pa da ne more prevzeti nobene odgovornosti. Pred tem je bilo namreč objavljenih v slovenskih dnevnikih več kritik zaradi številnih gostovanj tujih in domačih umetnikov na slovenskem odru. Pripominjam, da sem moral takrat odpovedati gostovanje največjega svetovnega dirigenta Toscaninija in operne pevke, Japonke Tej Ko Kive (ki naj bi pela glavno vlogo v operi *Madame Butterfly*). Takratna politična stranka »Orjuna« je zagrozila z demonstracijami v gledališču, če bosta nastopila navedena dva umetnika, Toscanini zato, ker je bil laške narodnosti, japonska umetnica pa zato, ker bi pela svojo vlogo v originalu v laščini. Da preprečim kulturni škandal, ki bi ga ožigosala svetovna javnost, sem obe gostovanji odpovedal. Ker sem bil v svojem poslovanju kot upravnik gledališča do skrajnosti objektivni, se na vse take in slične proteste pozneje nisem več oziral. Sprejel sem gostovanja Hudožestvenikov, skupine Pavla Wegenerja, članov Burgtheatra, dunajske dvorne opere itd.

Imel sem namen omogočiti debut Kunčeve na predlog direktorja Poliča. V razgovoru s pevko sem občutil njeno veliko željo in čital v njenih očeh hrepenenje po uspehu in globoko prepričanje o svoji glasovni zmožnosti. Hitro sem se odločil in dovolil večerno skušnjo.

Takoj po prvi ariji, ki jo je odpela, sem spoznal njen čudoviti glas, dovolil sem ji, da prevzame že naslednji večer vlogo Leonore, ki jo je dotodaj pela naša primadona ga. Zaludova. Ne bom pozabil, kako so ji zažarele oči, ko sem ji dal svoj pristanek. Bil sem prepričan



Prizor iz »Jenufe«: G. Dermota-Števa, S. Hočevanjeva-Karolka, V. Bukovčeva-Jenufa in J. Lipušček-Laca.

v njen uspeh. Ker je bilo gledališče v precejšnjih finančnih težavah, sem ji mogel ponuditi le malenkosten honorar, to je 500 din za nastop. Ni bila zaradi tega užaljena.

Priznati moram, da naše prve pevke niso kazale nikakega ljubosumja in so z interesom bile navzoče pri debutu mlade pevke, nekatere so ji po predstavi tudi čestitale.

Dne 29. oktobra 1927 je bilo gledališče polno. Prišel sem pred predstavo na oder, da pozdravim gosta. Čudil sem se, da ni kazala nobene navoroze. Bolj nervozen sem bil sam, ker sem vedel, kako bo kritika pograbila priložnost, če debut ne uspe.

Opero je dirigiral dirigent Anton Neffat, režiral pa jo je Anton Šubelj. V začetku je občinstvo zaradi takratnih kritik sledilo s precejšnjo rezervo njenemu nastopu. Kmalu pa je postalo vse bolj pozorno in je ob koncu prvega dejanja nagradilo Kunčevu že z močnim aplavzom. Uspeh pa se je stopnjeval od arije do arije, od dejanja do dejanja. Debut se je končal z velikim aplavzom in splošnim navdušenjem, posebno dijaško stojišče se ni moglo pomiriti. Glasovno je bila Zinka Kunčeva odlična, igralsko nekoliko zadržana. Videlo se ji je, da posveča vso svojo pozornost petju in dirigentu. Tudi dirigent Neffat je spoznal vrednost njenega glasu in se navdušil zanjo, enako člani orkestra, pa tudi ostali člani opernega ansambla. Vsak je po svoji moči prispeval k skupnemu uspehu.

To ni bil povprečni uspeh debutantke, bil je že uspeh velikega talenta, pevke, ki je ta večer nastopila pot umetniškega življenja. Zinka Kunčeva ni bila prva, kateri je naše gledališče odprlo pot v široki svet. Nihče od nas pa ni takrat pričakoval takega uspeha v

poznejšem umetniškem udejstvovanju, kot ga je ona dosegla. Vzpenjala se je vedno više, dobila je angažma najprej v Zagrebu, nato v Pragi, Dunaju, Milanu in končno v največji svetovni umetniški ustanovi, v metropolitanski operi v New Yorku, kjer poje kot primadona najvažnejše vloge klasičnih oper, nastopa tudi kot ena najbolj priznanih in cenjenih koncertnih pevk. Pri tem pa ni pozabila na domovino, ki jo je večkrat obiskala.

Prav uspeh debuta Zinke Kunčeve me je leta 1927 vzpodbudil, da sem v svojem odgovoru kritikom, zakaj je v slovenski Operi toliko gostovanj, napisal naslednje načelne besede: »Važna za vzgojo gledališkega naraščaja so debutiranja, ki omogočajo mladim močem, z javnim nastopom predstaviti se občinstvu in kritiki, da more presoditi njihove umetniške zmožnosti in napredek. Prvi in glavni namen gostovanj pa je odpreti vrata zdravi konkurenci in ubiti kliko, ki je za vsako umetniško institucijo pogubonosna.«

Ko se spominjam teh dni, občutim zadovoljstvo, da sem odprl vrata v svet gledališke umetnosti tako veliki umetnici, kot je Zinka Kunčeva. Njen uspeh potrjuje pravilnost gledanja in naziranja, da morajo biti zlasti umetniške ustanove, ki so last skupnosti, dostopne mladim talentom, da jih podpirajo, vzgajajo in jim lajšajo vstop v svet umetnosti in odpirajo pot v široki svet, kjer naj pozneje kot zreli umetniki posredujejo lepoto naše in tuje umetnosti nam in vsem narodom.

Da je bilo moje takratno gledanje pravilno, potrjujejo smeri naše današnje kulturne politike ter uspehi umetnice Zinke Kunčeve. Želim ji še nadalje vso srečo in mnogo uspehov na življenjski poti v bodočih letih.

BENJAMINO GIGLI IN LJUBLJANA

Velika množica ljudstva je spremljala znamenitega laškega pevca Benjamina Giglija na njegovi poslednji poti, potem ko so ga takoj po njegovi smrti številna laška gledališča počastila z enominutnim molkom. Četudi je že dlje časa bolehal na srcu, je kljub temu njegova smrt prišla nepričakovano, ker je nenadoma umrl za hudo pljučnico. Ob njegovi smrti so ga vdano poslednjič počastili, saj je na vse zadnje bil umetniški zastopnik sodobne Italije, ki je posredoval s svojim žlahtnim organom mednarodno glasbo vsemu svetu.

Gigli se je rodil v Recanatiju (prov. Macerata) 20. marca 1890, je torej ob svoji smrti 30. novembra 1957 že presegel 67. leto starosti. Njegov rojstni kraj je bil znamenit, ker se je ondo rodil znameniti laški pesnik Giacomo Leopardi. Gigli je bil otrok revne družine, njegov oče je bil čevljar. Toda ker je mladi Benjamin kazal veselje za prepevanje in odkrival svoj lep glas, so ga že v šolskih letih pritegnili k petju v cerkvi. V domačem mestu ga je učil M. Lazzarini, s sedemnajstim letom pa je odšel v Rim, kjer je dosegel, da so ga sprejeli v uk v glasbenem liceju Sv. Cecilije. Učitelja sta mu bila Enrico Rosati in A. Cotogni. Ko je bil star 24 let, je na konservatoriju v Parmi ob pevskem tekmovanju dobil prvo nagrado. Na tem tekmovanju je pelo 105 pevcev, med njimi 32 tenorjev. Zabeležka o Gigliju na tem, zanj tako uspelem tekmovanju, se je glasila: Zunanost — lepa; jačina glasu — močen tenor, liričen; barva — simpatična, topla; obseg — komplet; interpretacija — topla, izrazita, z izrednim dejstvom...

Po tem prvem velikem uspehu so se Gigliju odprle poti na vse strani. Še istega leta, dne 14. oktobra 1914, ko Italija še ni stopila v prvo svetovno vojno, je nastopil prvič v gledališču. To je bilo v Teatro

BENJAMINO GIGLI
deli avtograme v Ljubljani



sociala v Rovigu, kjer je pel v PonchieLijeve operi »Gioconda« pod dirigentsko palico Tulija Serafina. V naslednjem letu 1915 je Gigli pel v različnih laških mestih, vsak nastop je pomenil zanj nov uspeh. Pel je kmalu v Scali v Milanu, Ferrari, Genovi, Trstu, Madridu, Barceloni, nato v Južni Ameriki v Buenos Airesu in Sao Paulu itd. Njegov veliki uspeh je bil nastop v Metropolitan Opera House v New Yorku 1920 še za življenja velikega tenorista Enrica Carusa. Ko je Caruso (1873—1921) umrl, je stopil Gigli v tej veliki svetovni operni hiši na njegovo mesto in bil visoko cenjen, četudi sam ni hotel veljati za Carusa II., temveč je želel ostati Gigli I. Ostal je na tej operi do leta 1932. Nato je pel v različnih opernih hišah in rad gostoval po svetu. zadnja njegova velika turneja je bila v letu 1955 po Evropi, ZDA in Kanadi.

Giglijev glas so mnogokrat posneli na gramofonske plošče in ga prenašali po radiu. Ko pa so začeli snemati zvočne filme, je nastopal v filmu in s tem posredoval svoje pevske kvalitete vsemu svetu v najbolj oddaljena človeška selišča. Poleg svojih naštudiranih 70 opernih partij, izmed katerim je to ali ono zapel tudi v filmskih vložkih in s katerimi je imel pred tem priložnost vžigati svoje poslušalce v velikih mestih, je zdaj z različnimi pesmimi in popevkami pritegoval tudi daljno poslušalstvo zvočnih filmov v prenekaterih kulturno zapuščenih krajih in krajih, ki so komaj ujeli utrip modernega življenja. Izmed njegovih filmov so jih mnogo predvajali tudi naši kinematografi: »Ne pozabi me!«, »Melodije noči«, »Mati« (v tem filmu je nastopil z znamenito laško dramsko igralko Emmo Gramatico) itd.

Do neke mere so se na ta način z Giglijevim petjem seznanili tudi Slovenci. Toda naključje je nanese, da je Benjamin Gigli obiskal Ljubljano in do neke mere vstopil v naše kulturno življenje. To je bilo 9. in 10. julija 1941, ko je v Ljubljani gostovala tedanja kraljevska

rimška Opera in z dvema predstavama hotela pokazati visoko raven laške pevske umetnosti. V rimskem ansamblu je bil tudi Gigli in razumljivo je, da je pri delu ljubljanskih meščanov njegov prihod povzročil veliko razburjenje. Rimska Opera je imela obiskati tudi Zagreb in ko je bila vsa skupina na poti tjakaj, se je na glavnem kolodvoru v Ljubljani nabrala velika četa Giglijevih ljubiteljev in ljubiteljic, Giglija ob prihodu živahno pozdravljala in ga izzivala, da bi improviziral iz vagonskega kupeja kratko popevčico. Temu je Gigli le do neke mere ustregel, ker ni bil razpoložen, pač pa je pridno delil svoje avtograme.

Znameniti laški pevec je ob obisku Ljubljane dne 9. julija 1941 pel v Operi Narodnega gledališča partijo Alfreda Germonta v operi »Traviata« v prvotni, izvorni obliki. V predstavi, ki jo je dirigiral Tullio Serafin, režiral Marcello Govoni, insceniral Camillo Parravicini (za majhne dimenzije ljubljanske operne hiše so za gostovanje pripravili posebne kulise in je mojster Ansaldo izrabil vsak kotiček premajhne prostornine), s kostumi opremil Marij Pompei, baletni zbor pa po koreografiji Avrelija Millosa vodila prva plesalka Atilia Radice, so Giglija že pri vstopu na oder zelo živahno pozdravljali, vendar se je pevsko razmahnil zlasti v drugem in tretjem dejanju.

Drugega dne je Gigli v razgovoru pohvalil ljubljansko občinstvo, češ da je imel z njim takoj stik in da je redkokdaj naletel na takšno občinstvo kakor v Ljubljani. Razlagal je, da je na glasu kot ljudski pevec — cantante del popolo — in da bo prava predstava zanj šele koncert, ki so ga priredili dne 10. julija 1941 na prostem na severnem delu tedanjega Kongresnega trga. Na tem koncertu, ki ga je proti koncu motil dež, je Gigli med izključno laškim sporedom zapel nekaj opernih arij in dodal dve šaljivi popevki. Tudi pri tem nastopu ga je navzoče občinstvo živahno pozdravljalo, duška tem poslušalcem pa je naslednjega dne dal poročevalec v enem izmed ljubljanskih dnevnikov, češ da gre pri Gigliju za zlato grlo in umetnost slavčevega petja. Ta koncert naj bi bil popularen koncert in naj bi pritegnil najširše sloje ljubljanskega prebivalstva; zato so v njem sodelovali poleg tenorista Giglija še sopranistke Marija Caniglia, Marija Huder, Tina Macchia, mezzosopranistka Medera Limberti in baritonist Gino Becchi, pri klavirju pa sta jih spremljala Rainoldó Zamboni in Nicola Rocci. Še istega večera so v naši Operi uprizorili Puccinijevo opero »Madame Butterfly«, pri kateri pa Gigli ni nastopil. S tem se je končalo dvodnevno gostovanje rimske Opere v Ljubljani, pri katerem je imela Ljubljana prvič in poslednjič priložnost slišati zbliza velikega laškega in svetovnega tenorja Benjamina Giglija.

Toda Gigli je bil v Ljubljani sprejet z močno deljenimi občutki. Prvič je bil ves aranžma gostovanja prirejen z laške strani z določenim namenom, ki ga je v tem času okupator te plati slovenske zemlje imel, da bi otipljivo podprl svoje nekakšne »blage« obzire do Slovencev v nasprotju s krvoločnimi nacisti, okupatorji severne plati iste slovenske zemlje. Drugič je bila Ljubljana pod svežimi utiski, ki jih je imelo njeno prebivalstvo, ker je tako rekoč iz svojih stanovanj in mirnih bivališč moglo prisostvovati eni največjih tragedij svojega naroda, ko so nacistični okupatorji z Gorenjske skozi Ljubljano vozili tamošnje slovenske družine v pregnanstvo. Ti transporti so šli mimo gorenjskega na glavni kolodvor večidel ponoči od 7. na 8. julija in zlasti od 8. na 9. julija 1941, ki jih je demonstrativno pričakalo na bližnjih cestah prebivalstvo najmanj polovice Ljubljane. Vsi tisti, ki so imeli na teh transportih svoje sorodnike, so z gnevo in v srcu

Prizor iz
»Jenufe«:
Gašper
Dermota-Steva
in Elza
Karlovčeva-
Buryjevka



spremljali dogodke na nacistični strani zasužnjene Slovenije in niso mogli ostati brez vsake pripombe k dogodkom na laški strani okupirane slovenske zemlje, ne glede na to, da si je fašistični zavojevalec skušal pridobiti naklonjenost slovenskega prebivalstva s kulturnimi prireditvami, kakršne so bile med drugim tudi nastopi odličnih laških pevcev z Giglijem na čelu v sklopu gostovanja tako odlične opere kakor je bila tedanja Kr. rimska Opera. Nekaj dni po gostovanju so po Ljubljani krožili letaki, v katerih je bila podana naslednja podoba tedanjega razpoloženja: »Medtem ko so lile solze žalosti za slovensko krvjo, ki so jo vzeli srcu naše domovine, je vsa Ljubljana odmevala od muzike... Kako se je zgodilo vse to? V teh dneh je bilo toliko koncertov na trgih in oper v gledališču. V teh tesnobnih dneh ni bila primerna prilika za Giglija in za italijansko muziko. Vi, ki ste v teh dneh hodili na koncerte in v opero, vi, ki ste vsak večer bili na Marijinem trgu, niste mislili na povratek naših najboljših sinov. Niste se bali, da bi rekli: v trenutku ko mi potujemo skozi Ljubljano v izgnanstvo, se vi v Ljubljani zabavate med zvoki tuje muzike. Ljubljana, spomni se in pomisli...«

Ob takem ledenem prizvoku se spominjamo danes obiska odličnega laškega pevca Giglija v Ljubljani, ki je pravkar umrl kot pevec, cenjen zaradi svoje umetnosti po vsem svetu...

jt



EAU DE COLOGNE

BELEŽKE

Glas o naših ploščah Musorgskega opere »Soročinski sejem«. Holandska tvrdka Philips je nedavno dala v promet že druge gramofonske plošče, ki jih je leta 1955 in 1956 posnela pri nas z umetniškim ansamblom naše Opere. Po uspehu posnetka z opero »Zaljubljen v tri oranže«, ki je dobil na oceni v Parizu prvo nagrado, je zdaj zbudil pozornost posnetek Musorgskega opere »Soročinski sejem«, ki je bil posnet v Ljubljani z našimi solisti, zborom in orkestrom pod glasbenim vodstvom dirigenta Sama Hubada. Kot prvi odmev tega posnetka povzemamo iz beograjske »Politike«, ki je objavila poročilo svojega londonskega dopisnika. Ta piše, da se je na londonskem tržišču pojavil hkrati v prodaji posnetek »Trubadurja« pod vodstvom Herberta Karajana in naš »Soročinski sejem«. Medtem ko londonski časopisi pišejo, da je Karajanov »Trubadur« sicer v splošnem dober, a da zaostaja za nekim prejšnjim posnetkom iste opere, v katerem sta pela Zinka Kunčeva in tenorist Jussy Björling, pravi najvplivnejši londonski kritik Desmond Shaw-Taylor v listu »Observer« o ploščah »Soročinskega sejma« naše Opere: »Soročinski sejem čujemo lahko zdaj v izredno živahni in visoko glasbeni izvedbi ljubljanske Opere. Ta poslednja in nedokončana opera Musorgskega, ki jo zdaj čujemo v tako nenavadni in avtentični obliki, je polna nepričakovanih melodij in harmonij.«

Nastop Nade Vidmarjeve v Pragi. Ob jugoslovanskem državnem prazniku, 29. novembra lani, je med drugimi nastopila v Pragi na koncertu tudi naša sopranistka Nada Vidmarjeva, ki je s svojim nastopom zbudila veliko pozornost. Tako je praški list »Lidova Demokracie« dne 3. decembra 1957 napisal: »O priložnosti jugoslovanskega državnega praznika sta v Domu umetnikov nastopila dva vidna jugoslovanska pevca, sopranistka Nada Vidmarjeva iz ljubljanske Opere in tenorist Aleksander Marinković iz beograjske Opere. Nastop je pokazal pevsko umetnost v polni moči glasbenega obsega v vseh legah, zlasti v blestečih višinah in tehnični virtuoznosti, predvsem koloraturni. Tu je prevladovala Nada Vidmarjeva z neobičajno glasovno kulturo, ki je v koloraturnih partijah, bodisi z arijo iz »Rigoletta« ali z arijo Violette, pokazala res redko muzikalnost podajanja prodirajoč z verovo v bliskovitih koloraturnih pasajah in v koloraturah z nenavadno silo v najvišjih višinah... Koncert je potrdil, da jugoslovanski pevci danes v svetu dominirajo.« List »Svobodno slovo« pa piše istega dne: »Izmed obeh pevcev, ki ju je z občutkom spremljal pri klavirju Josef Čech, je bolj ugajala sopranistka, ki je ponekod v izrazu in s sposobnostjo tvorbe tonov spominjala na slavno Ado Sari...«

O letošnjem gostovanju naše Opere v Passauu je poročal tudi nemški list »Deutsche Tagespost« iz Regensburga, ki pravi v svoji številki dne 27. septembra 1957 med drugim: »Spored zadnjega tedna je izpolnil ansambel Opere iz Ljubljane. Na prvem baletnem večeru smo videli in slišali »Ohradsko legendo«, ki sta jo koreografsko pripravila Pia in Pino Mlakar, uglasbil pa jo je Stevan Hristač. Dejanje je ostajalo preživeto konvencionalno, a glasba, ki uporablja predvsem stare slovanske narodne melodije, je brez vsakega osebnega značaja. Nasprotno pa je druga baletna predstava s Čajkovskega »Labodjim jezerom« pokazala v koreografiji Mile Jovanovića (po Petipa-Ivanovu) blestečo in visoko plesno umetnost v prav tako sijajni opremi in čudovitih kostumih. Koreografija se opira predvsem na starodavno

LJUBLJANSKI FESTIVAL



OD
28.VI
DO
20.VII 1958.

DRAMSKE, OPERNE
BALETNE PREDSTAVE

KONCERTNE IN FOLKIORNE
PRIREDITVE



PETKOVŠKOVO
NABREŽJE
35

Centralna plesna šola

ZA DRUŽABNI PLES

Ljubljana

Plesna sezona: september—junij

Poučuje mojster Jenko

Vsak mesec novi tečaji: začetni, nadaljevalni, izpopolnjevalni in tekmovalni — posebni družabni tečaji za starejše osebe in zakonce za dijake - študente tečaji z znižano učenino

Večji mladinski tečaji, plesne vaje, čajanke in velike družabne plesne prireditve s plesnimi orkestri bodo v novi najmodernejši plesni dvorani v Ljubljani na Titovi cesti (zraven Gospodarskega razstavišča) Vse informacije in vpisovanje vsak dan od 17. do 21. ure na Petkovškovem nabrežju Tel. 21-881

tehniko na prstih, ki jo izvajajo plesalci z vso lahkoto in gracijo. — Dve operni uprizoritvi sta prinesli Verdijevega »Othella« pod vodstvom Danila Švare in Smetanovo »Prodano nevesto«, ki jo je dirigiral Rado Simoniti. Standardno delo italijanske operne tvorbe je bilo v glasbenem oziru zaokroženo in lepo podano, režija Cirila Debevca se je omejila zgolj na eno scensko sliko, tudi za intimno spalnico v zadnjem dejanju. Glas Vilme Bukovčeve v vlogi Desdemone zveni med vsemi najbolj polno in izenačeno. Jože Gostič se je kot Othello v teku večera vedno bolje vživljal v svojo vlogo. Njegov organ ima priznanja vredne kvalitete, zlasti v višinah. Jago Sama Smerkolja, ki je bil v maski nekoliko premlad, se je izkazal kot večš pevec in hkrati igralec. — Dobra poustvaritev lepe češke ljudske opere je nekoliko lažja. Ljubljanska oprizoritev ima vse, kar ta zahteva: tekoče in neobteženo muziciranje vse od zanosne uverture in zvočno izslikanje številnih lepih liričnih mest. Zlasti lepo zvenijo zbori. Na prvem mestu moramo omeniti oba tenorista, in sicer Mira Brajnika v vlogi Janka in Janeza Lipuščka v vlogi Vaška, nadalje poje Vilma Bukovčeva zelo lepo Marinko, čeprav celotna vloga ne ustreza tako dobro značaju njenega glasu kot Desdemona, bas Ladka Korošca je prav primeren za Kecalala, a njegova dobra volja včasih zaide v preveliko vrtoglavost. Rado Simoniti je vodil predstavo v zanosnem tempu.«

Velik uspeh našega režiserja v Celovcu. Opera Mestnega gledališča v Celovcu je v drugi polovici decembra pripravila kot svojo drugo premiero v sezoni uprizoritev Gounodovega »Fausta«, ki ga nemški odri, da ga ločijo od Goethejevega dela, uprizarjajo pod imenom »Margareta«. Za to uprizoritev je vodstvo pridobilo našega režiserja Cirila Debevca, ki je Gounodovega »Fausta« že prej večkrat postavil tako v Ljubljani kot po drugih jugoslovanskih mestih. Celovška uprizoritev je, kot pišejo časopisi, presenetljivo dobro uspela, in to v znatni meri prav po zaslugi režiserja, čigar delo s celovškim ansamblom kritika zelo dobro ocenjuje. Tako piše celovški list »Die Neue Zeit« dne 22. 12. 1957 mimo drugega: »Prav odlična je bila režija, za katero so pridobili kot gosta Cirila Debevca iz Ljubljane. Kot je bilo mogoče opaziti že pri ljubljanskem gostovanju, je to prav odličen strokovnjak, kakršen ni deloval v Celovcu vse izza nepozabnih časov Andréja Diehla. Do najmanjših podrobnosti je bilo čutiti njegovo gotovo vodstveno roko, in tudi za nekatere izvirne domisleke — kot n. pr. v cerkvi po zvočniku prenašani glas Mefista, ki se, kot je samo ob sebi umljivo, ni sam pojavil v cerkvi — se moramo zahvaliti njemu. Zlasti močni sta bili četrta in peta slika. Režije vredno dekoracijo je ustvaril Eduar Löffler... (H. Schneider)« List »Die kleine Zeitung« pa piše istega dne: »Nedvomno je zasluga postavitve režiserja Cirila Debevca k. g., ki se zlasti odlikuje po tem, da se odmika od šablonskega al fresco režiranja in se dviga iznad podrobnosti do prepričljivega celotnega učinkovanja. Ne le vsak solist, tudi vsak zborovski pevec je bil sodelujoč oblikovalec. Kako živahen je bil n. pr. prizor z ljudstvom in kako učinkovit nastop Mefista in njegova pesem »o zlatem teletu«. Uspeh, ki izvira iz najgloblje znanja.« List »Volkswille« pripominja o Debevčevi režiji: »Tako iz pevcev kakor iz tehničnih sredstev je izvabil, kar je bilo mogoče.« List »Volkszeitung« pa zaključuje: »Režija Cirila Debevca je v polni meri izrabila vse gledališke učinke, ustvarila je od prvega do zadnjega prizora živahen in napet potek dejanja in dosegla zlasti po odmoru krepke, strnjene prizore, v katerih so se glasba, podajanje in gibanje harmonično prepletali in se dvigali v krepak, pristen izraz.« — To je prejkone prvo individualno gostovanje slovenskega opernega režiserja zunaj meja naše države.

(V naslovni vlogi Fausta je pri premieri nastopil znani tenorist dunajske Opere Helge Rosvaenge.)

Celovško Mestno gledališče, ki je konec novembra nastopilo v Ljubljani z Rossinijevo opero »Pepelka Angelina«, ima letos na sporedu še naslednja operna dela: Gounod »Faust«, Lortzing »Divji lovec«, Mozart »Figarova svatba«, Brecht-Weill »Beraška opera«, 9 operet in 1 baletni večer. V veliki operni sezoni bodo s prominetnimi gosti uprizorili še Verdijevega »Rigoletta«, Puccinijevo »Turandot« in Verdijevega »Othella«.

V Cincinnatiju so člani tamkajšnjega konservatorija uprizorili 17. novembra krstno predstavo nove tridejanske opere »Mayerling«, ki jo je napisal skladatelj Henry Rauscher Humphrey. Uprizoritev je režiral bivši baritonist na Metropolitanki Wilfred Engleman, dirigiral pa je William Byrd.

V mestu Santa Fé v neposredni bližini mehikanske prestolnice uprizorjajo vsako leto v poletnem času daljšo vrsto festivalskih opernih predstav. Letos so imeli na sporedu: »Madame Butterfly«, »Cosi fan tutte«, »The Rake's Progress«, »La serva padrona« in »The Tower«, »Seviljski brivec« in »Ariadna na Naksosu«. Uprizoritev opere »The Tower« (Stolp) je bila krstna predstava. To enodejanko je uglasbil skladatelj Marvin David Levy kot komično opero, ki obravnava zgodbo iz Salomonovega kraljevanja. Uprizoritev opere »The Rake's Progress« si je ogledal tudi avtor Igor Stravinski, ki je izjavil, da je bila to najboljša uprizoritev njegove opere, kar jih je kdajkoli videl.

V Tanglewoodu so 5. avgusta imeli svetovno premiero Buccijeve opere »Pravljica za glušce«, ki jo je režiser Boris Goldowsky, dirigiral pa James Billings.

Na Stratfordskem festivalu v Kanadi je Benjamin Britten dirigiral uprizoritev svoje opere »Turn of the Screw« (Vrteči se vijak).

Finska Narodna Opera iz Helsinkov je septembra gostovala v Leningradu z uprizoritvijo »Rigoletta« in finske opere »Pohjalaisia«, ki jo je uglasbil Madetoja. Z istima operama in s »Carmen« so nato tudi začeli sezono v Helsinkih, nameravajo pa še uprizoriti »Salomo«, »Let's Make an Opera« in novo finsko opero »Opri in Oleski« skladatelja Pykkänen.

Dresden. Med novimi uprizoritvami v tej sezoni v Veliki hiši bodo opere: Rheingold, Zaljubljen v tri oranže, Mathis der Maler in Arabella, v Mali hiši pa bodo na sporedu: Zvedave ženske, Kserkses, Cosi fan Tutte, Lohengrin in Daphne.

V Nürnbergu bodo letos med drugim uprizorili opere: Julij Cezar, Prodana nevesta, Romeo in Julija (Sutermeister), Mladost Simplicija Simplicissimusa in Revizor (Egk).

Bergamo. Teatro Nuovo je odprl jesensko sezono s premiero opere Roberta Lupija »La Nuova Euridice«, poleg tega pa imajo na sporedu še Roberta Hazona »Requiem per Elisa« in Donizettijevo »Maria di Rohan«.

Basel. Avgusta je mesto Basel praznovalo 2.000-letnico svoje ustanovitve. Ob tej priložnosti so uprizorili Händlovo opero »Julij Cezar«.

Théâtre Municipal v Metz je oktobra uprizoril opero Arthurja Benjamina »Povest o dveh mestih«.

Lastnik in izdajatelj: Uprava slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. - Urednik Smiljan Samec. Tisk Casopisno-založniškega podjetja »Slovenski poročevalec«. Vsi v Ljubljani.

18 dragocenih knjig za izredno nizko ceno

Državna založba Slovenije izdaja že tretje leto zbirko »Knjižna polica«. Letošnja tretja serija te zbirke ima naslednje knjige:

1. André Malraux: Upanje
2. Ignac Koprivec: Hiša pod vrhom
3. Riccardo Bacchelli: Mlin na Padu — I. Bog s teboj
4. Riccardo Bacchelli: Mlin na Padu — II. Nesreča pride s čelnom
5. Riccardo Bacchelli: Mlin na Padu — III. Stari in vedno novi svet in
6. Ilf-Petrov: Dvanajst stolov

Vseh šest knjig broširanih stane 1800 din, vezane v platno pa 2400 din.

Prva serija »Knjižne police« ima naslednje knjige:

1. Ignazio Silone: Prgišče robidnic
2. Mirko Čopić: Ognjeno leto, I. knjiga
3. Mirko Čopić: Ognjeno leto, II. knjiga
4. Lev N. Tolstoj: Kozaki — Hadži Murat
5. Carmen Laforet: Praznina in
6. Dane Debič: Brez milosti

Druga serija ima naslednje knjige:

1. Hans Hellmut Kirst: Pustolovski upor poddesetnika Ascha
2. Hans Hellmut Kirst: Nenavaadni doživljaji vojaka Ascha
3. Hans Hellmut Kirst: Nevarna končna zmaga vojaka Ascha
4. Peter Preuchen: Potujoči Viking
5. Ilf-Petrov: Zlato tele in
6. Novak Simič: Kaj vse prinašajo reke

Za ti dve zbirki smo določili skrajno nizko ceno. Vsaka serija šestih knjig v kartonirani izdaji stane samo 1200 din, vezana v platno pa 1800 din, ki jih naročniki lahko plačajo v šestih mesečnih obrokih.

Zahtevajte prospekt in katalog pri:

V LJUBLJANI

Državni založbi
SSlovenije **V LJUBLJANI**
MESTNI TRG 26

Pekarna „Ajdovščina“

Ljubljana, Gosposvetska cesta 7 (telefon 22-377)

KRUH, PECIVO, DROBTINE, PREPEČENEC,
PRESTE, KEKSI, BONBONI, ČOKOLADA

DVAKRAT DNEVNO SVEŽE PECIVO!
SPREJEMAMO NAROČILA!

Trgovsko podjetje
Cveta



s svojimi poslovalnicami

Stritarjeva ulica 6

Karlovska cesta 30

Celovška cesta 56

Litostrojski blok

se priporoča



Pekarna GRADIŠČE

OBRATI: GRADIŠČE 5, STARETOVA
št. 19, VISKA 46, ROŽNA DOLINA
C. II št. 14, CELOVŠKA št. 250 TER
SLASČICARNA, TRZASKA CESTA 85

nudi dnevno svež kruh in slaščice,
sprejema pa tudi naročila za razne
priložnosti. / Postrežba solidna.

TRGOVSKO PODJETJE

»GOLOVEC«

LJUBLJANA, PARMOVA 3

Telefon: 23021

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PREŠERNOVA 35

PREDJAMSKA 24

ČERNETOVA 23

DOMŽALE,
SAVSKA 1

Zadružna hranilnica in posojilnica

r. z. z n. j. LJUBLJANA

MIKLOSIČEVA C. 4

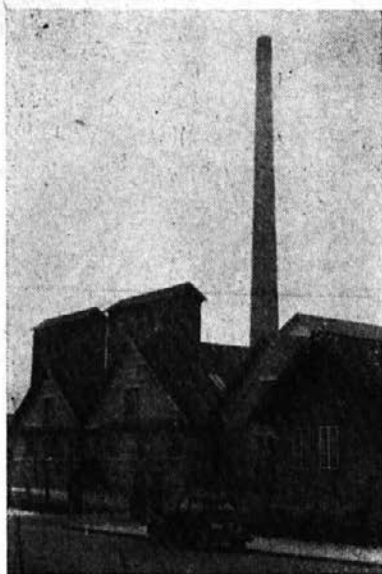
Poštni prečal 138

Telefon: dir. 22-162, h. c. 22-333

●

vodi vse poslovne račune Kmetijskih zadrug, zadružnih in državnih kmetijskih posestev in ustanov ter zadružnih podjetij. Daje in posreduje preko hranilno-kreditnih odsekov KZ kredite individualnim kmetijskim proizvajalcem v kooperativne, gospodarske ter potrošne svrhe. Sprejema hranilne vloge ter jih obrestuje po 5—6% na leto. — Kmetovalcem zadružnikom priporoča, da opravljajo vse svoje denarne posle s kmetijsko zadrugo preko obračunskih knjižic, kjer dobijo za vse svoje vloge 5% obresti. Na obračunsko knjižico lahko dobijo tudi kratkoročna — sezonska posojila.

Varnost in tajnost vlog je zajamčena.



Tovarna kleja

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzovjav: »OSSA«

Proizvaja:

kostne in kožne kleje, želatino tehnično in prečiščeno, tehnične maščobe, gnojila in krmila

Trjavite pravočasno svoje potrebe, ker vas med letom zaradi omejene proizvodnje ne bomo mogli upoštevati

Živila za gospodinske
potrebščine
nabavljajte pri
trgovskem podjetju

Mojca

LJUBLJANA, NAZORJEVA ULICA 10 — Telefon št. 21-586

PRESERNOVA 15 — NA VRTACI

SVEŽE BLAGO / NIZKE CENE / DOSTAVLJAMO NA DOM!

PRED ALI PO PREDSTAVI OBISČITE

-Tavčarjev hram-

- Vino direktno od vinogradnikov
- Sveža topla in hladna jedila



Gospodarsko razstavišče

LJUBLJANA
LJUBLJANSKI VELESEJEM



SEJMI V LJUBLJANI 1958

- | | |
|------------------|---|
| 8.—16. II. | »MODA 1958«, sejem konfekcije, modnih tkanin in usnjenih izdelkov |
| 28. III.—6. IV. | II. MEDNARODNI SEJEM PROMETNIH SREDSTEV — Salon avtomobilov |
| 22. V.—1. VI. | II. MEDNARODNI LESNI SEJEM |
| 13. VI.—22. VI. | »ALPE-ADRIJA«, sejem obmejne blagovne izmenjave |
| 29. VIII.—7. IX. | IV. MEDNARODNI VINSKI SEJEM |
| 31. X.—9. XI. | V. MEDNARODNI SEJEM RADIA IN TELEKOMUNIKACIJ |

VSE INFORMACIJE IN PROSPEKTI:

GOSPODARSKO RAZSTAVIŠČE

LJUBLJANA

Titova 50

Telefon: 32-930

Telegram: Razstavišče Ljubljana

Mařenka

Ciril Metodova 13

(pred škofijo)



TRGOVSKO
PODJETJE
S SADJEM
IN ZELENJAVO

Poslovalnice: Gornji trg 9,
Kresija, Arkade in Vodnikov trg
Vsakodnevno vas postrežemo z
vsemi vrstami poljskih pridelkov,
svežim sadjem, južnim sadjem itd.
Cene zmerne! Postrežba hitra!

Po želji dostavljamo na dom



Vršim vsa generala in ostala
popravila vseh vrst
motornih vozil!

JAN JANEZ
Rudnik 15
Tel. 20-281



Naročila sprejemamo.
Dnevno prvovrstno sveže pecivo
in vse vrste kruha!

Telefon 21-796

Pred predstavo in po predstavi se lahko okrepčate v našem bifeju na Cankarjevi cesti pri Operi

TRGOVSKO PODJETJE



Delikatesa
LJUBLJANA

in druge naše poslovalnice v mestu, označene s tem znakom, Vas solidno postrežejo z vsem delikatesnim blagom in izbranimi pijačami

Telekomunikacije **Ljubljana**

KVALITETA

OKUS • RENOME

Vsakodnevno v zalogi vse vrste živili!
Postrežba hitra in solidna!
Po želji dostavljamo na dom!
Priporočamo se!
Poslušemo „non stop“ od 6. do 20. ure!

Trgovsko podjetje z živili
Kidričeva 5 — Telefon 22-146



GALANTERIIJA **PLETENINE**

IGRAČKE GO PERILO

KRANJICA

LJUBLJANA Mestni trg 21



Vse za

FOTO
KINO

dobite najugodnejše v trgovinah
trgovskega podjetja

Fotomaterial
LJUBLJANA

na Cankarjevi c. 7, telefon 22-509
in Titovi c. 28, telefon 22-321
Poštni predal 420



SUROVINA

Podjetje z odpadnim materialom

Uprava **Ljubljana**,
Dolenjska cesta 6
tel. 22-890
teleg. »Surovina«

Podružnica: Ljubljana,
Šmartinska 22.

Zastopstvo: Stožice 191
tel. 382-222

PEKARNA

„Mirje“

LJUBLJANA

Gradišče 17,
tel. 21-154

Kruh, pecivo, drobtine, prepečenec,
preste dnevno sveže in kvalitetno
nudimo v svojih poslovalnicah

Gradišče 17

Tržaška 26

Tržaška 60

Sprejemamo naročila,

Postrežba hitra in solidna.

**GOSTINSKA
ZBORNICA
OKRAJA
LJUBLJANA**

PRIPOROČA OBISKOVALCEM
GLEDALIŠČA OBISK
LJUBLJANSKIH GOSTINSKIH
OBRATOV

TRGOVSKO PODJETJE

SVILA

(BIVŠI URBANC)

v LJUBLJANI

pri Prešernovem
spomeniku

PRIPOROČA
OBISKOVALCEM
GLEDALIŠČA
SVOJE BOGATE
ZALOGE SVILE
IN DRUGIH
TKANIN!

Mestno podjetje

»OPTIKA« LJUBLJANA

TRG REVOLUCIJE 4

izdeluje in popravlja strokovno vse vrste očal. Izvršuje vsa v optično stroko spadajoča dela. — Sončna očala vedno na zalogi



MODNO
ČEVLJARSTVO

»Rožnik«

Predjamska 23, tel. 22-960

SPREJEMA
NAROČILA

Grosistično trgovsko podjetje z barvami in laki

MAVRICA

LJUBLJANA.

Resljeva cesta 1

Telefon 21-256, 21-488

priporoča v nakup vse vrste premaznega materiala kot laneni firnež, oljnate barve in lake, vse vrste čopičev in ves v to stroko spadajoči material po najnižjih grosističnih cenah v svojih skladiščih, in sicer:

SKLADIŠČE EN-GROS

Ljubljana, Titova 33 (Javna skladišča), tel. 32-561

SKLADIŠČE EN-GROS

Reka, Aldo Colonello št. 6, telefon 33-07



LJUBLJANA

Cankarjeva ul. 3

telefon 21-470

Cenjenim odjemalcem vljudno sporočamo, da bomo v letošnjem letu poleg običajnih radijskih sprejemnikov razpolagali tudi z UKV sprejemniki priznanih znamk. Pripočamo, da si za boljši sprejem inozemskih UKV oddajnikov nabavite specialno anteno in kabel pri nas. Sprejemamo naročila za uvožene televizijske aparate in magnetofone. — Na zalogi imamo vse vrste domačih radijskih sprejemnikov, ves pripadajoči radijski material, gramofone, radiogramofone, električne merne instrumente, žice, elektronke, baterije, antenski pribor itd. — Za vse potrebne informacije se izvolite obrniti na našo specializirano trgovino na drobno

RIBJA

RESTAVRACIJA

OPERNA KLET

Pred in po predstavi obiščite Operno klet, ki vam nudi veliko izbiro vseh vrst svežih morskih rib in izbrana sončna vina z naših južnih otokov, priznani dalmatinski peršut in ostala jedila.



Slovenija- vino

LJUBLJANA
Frankopanska 11

nudi in izvaža visoko kvalitetna vina Štajerske, Primorske, Dolenjske, Istre in Dalmacije.

Slovenija — vino
sodeluje na vseh pomembnih mednarodnih sejmih in razstavah.

Slovenija — vino
Vas postreže z vsemi namiznimi vini v lastnem lokalu na Cankarjevi 6 v Ljubljani.

Slovenija — vino
ima lastno prodajno in odkupno mrežo, skladišča in predstavništva v Celju, Domžalah, Logatcu, Ormožu, Trbovljah, Vrhniki in na Reki.

Slovenija — vino
ima lastno filijalo SLOVIN v Bruselju.

**Za opremo gledališč, odrov in dvoran,
za opremo stanovanj**

Vam nudí svoje izdelke: svilene pliše za zavese ● volnene pliše za prevleke ● blago za pohištvo ● zavese raznih vrst ● čipke na tilu in etaminu ● polsvilene dekoracijske tkanine ● žamete

Tovarna dekorativnih tkanin

Ljubljana,
Celovška cesta 280

v najboljši kvaliteti,
v sodobnih vzorcih
in po zmernih cenah.



KRAŠ

