

OPERA SNG V LJUBLJANI ✓



MAURICE RAVEL

ŠPANSKA URA

FRANCIS POULENC

ČLOVEŠKI GLAS



GLEDALIŠKI LIST štev. 5 – 1960-61

Režiser:
Vlado
Habunek k. g.

Asistent-režiser:
Drago Fišer

Scenograf:
akad. slikar
Gabrijel
Stupica k. g.

Kostumograf:
akad. slikar
kostumov
Alenka Bartlova

Inspicent:
Milan Dietz

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice
pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tančka

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Vinko Dvoršak,
Roman Heybal

Lasulje in maske:
Emilija Sancinova,
Janez Mirtič

MAURICE RAVEL

ŠPANSKA URA

Glasbena komedija v enem dejanju po poemi
Franca Nohaina. Prevedel Pavle Oblak

Dirigent: dr. Danilo Svava
Korepetitor: Zdenka Carjeva

Conception, Torquemadova žena	Manja Mlejnjkova
Gonzalve	{ Miro Brajnik Gašper Dermota
Torquemada	{ Drago Cuden Janez Lipušček
Ramiro	France Langus
Don Inigo Gomez	{ Ladko Korošec Danilo Merlak

FRANCIS POULENC

ČLOVEŠKI GLAS

Lirična tragedija v enem dejanju. Besedilo na-
pisal Jean Cocteau. Prevedel Pavle Oblak

Dirigent: Bogo Leskovic
Korepetitor: Dana Hubadova

Glas	Nada Vidmarjeva
----------------	-----------------

RAVEL

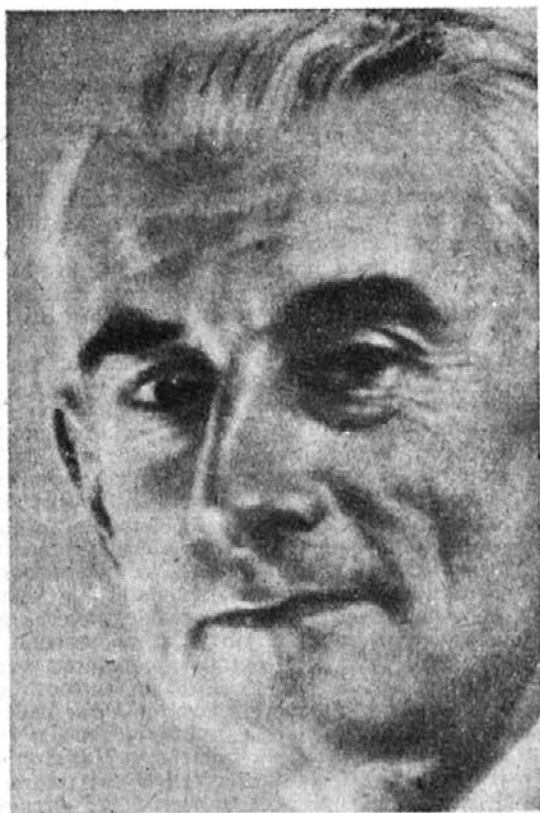
(Guido Pannain)

Ravelova glasbena osebnost se očrtuje na meglenem ozadju, ki koleba med čustvom in burkavostjo, med muhavostjo in samopozabo. Nekaterim se je zdelo, da vidijo v njej sledove španskega temperamenta, kar je napak. Njegovi predniki iz Pirenejev in španski ritem v njegovi glasbi, od »Habanere« (1895) do »Španske ure« (1907), vse to ne zmanjšuje dejstva, da je po srcu Francoz. V resnici je bolj francoski kot Debussy, ki je kljub svojemu omejenemu liričnemu obzorju poet brez primere v slikanju scene in, mavričnega zrcaljenja — lirični panteist, ki mu zvok takoj postane misel in cilj umetnosti.

Ravel po drugi strani nenehoma nadzoruje svojo nadarjenost. Njegova čustva so lepo opredeljena v liričnih oblikah. Čeprav se nam včasih zazdi literaren ali izumetničen, bežen ali nesnoven, je njegov glasbeni svet prežet s čustvenostjo. Tu in tam nas celo spominja na Chabriera, Masseneta ali Puccinija. Toda četudi je čustvena vsebina njegovega dela zapletena, je njegova oblika kristalno čista. Debussyjeva »Pelléas in Mélisanda« sta dve prikazni, bežni sceni iz sna. Ravelovi liki pa resnično žive, četudi prebivajo v deželi bajk, četudi so le neko ime, zgolj utelešeni vzdih ali smehljaj, kot v »Pavani za umrlo infantinjo« (1899). Njihovo življenje je resnično kot življenje njihovega stvaritelja...

Ravel je umetniški gizdalin; najbolj elementarna glasbena dela zastira s pisanim pajčolanom, katerega s čuti ne moremo analizirati, ki pa razveseljuje našega duha z bogastvom literarnih asociacij, združenih z glasbenimi. Skladatelj je duhovni dedič pesniškega občutja Francije v zadnji polovici stoletja, istočasno pa je tudi poznavalec sodobnega življenja, ki po besedah Marinettija »potem, ko je zbral in v svoji osebi do popolnosti izpopolnil vso milino in bistroumnost in vse dosežke umetnikovih razmišljanj, razbija iz gole trne svojo glavo z udarci ob stene nedosegljivega«. To je glasba literarne buržoazije, zakoreninjene v Baudelairovi rafinirani razuzdanosti, ki je okamenela v Mallarméjevem srcu, kjer je čustva nadomestil do skrajnosti izčiščen čut za harmonijo. Toda Ravel zna iz teh drobcev ustvariti živ dragulj in ga s smehljajem in vzdihom opazuje s prištnim občutjem, katerega mora, če hoče ohraniti njegovo popolnost duha, prikriti tako, da ga razredči. Sredi poldneva njegove glasbe preži senca, v vsaki melodiji šepeče skrito čustvo, v vsaki harmoniji je zloben smehljaj, ki pa nima priokusa cenene ironije. To je posmehljivost in brezskrbnost pametnega otroka, ki ga je očaralo brezmejno prizorišče sveta, ki je srečen, ker se zanj vsi zanimajo in se veseli ptičjega spreletavanja z veje na vejo.

To je pravi Ravel; tisti Ravel, ki so ga tako nepravilno imenovali satirika. Ključ do tega spoznanja leži v menjavanju



Maurice Ravel
(1875–1937)

duševnih razpoloženj, ki se neprestano porajajo in obnavljajo in hkrati vendarle ohranjajo neko enotnost domišljije. Primerjajmo turobnost »Vešal« s predirno satiričnostjo »Španske ure«, zanos »Vzdih« z lahkotnostjo »Scherezade« (1898) itd. Ravelovo liričnost lahko jasno prepoznamo ne le v teh delih, ki so med njegovimi najboljšimi, temveč tudi tam, kjer ni mogel obdržati ravnotežja med tehnično obliko in poletom svoje domišljije. Nikakor ne moremo zanikati lirične kvalitete del kot so n. pr. »Pavana za umrlo infantinjo«, prvi in drugi stavek »Kvarteta« (1902-03), Sonatina za klavir (1903-05), itd. Osnova Ravelove glasbe sloni na izdelanih temah. Vsa je napeta od pretirane »pianistične« tehnike. Izžareva harmonično barvitost, ki ruši pravi romantični poudarek. Kadar pa Ravelove pianistične kvalitete ne degenerirajo v golo profesionalno spretnost, potem postanejo prava glasbena umetnost.

Posebno zanimiv je Ravelov odnos med instrumentalno in vokalno glasbo. Pri komponiranju vokalne glasbe je pravi jedkar. Njegove poteze so zvočne arabeske. Pri tem dosega popolnoma jasno izgovarjavo besedila in ga združuje z zvoki, ki so pravi del harmonične strukture. Ravelov recitativ živi; ne zato, ker je peta deklamacija ali deklamirana pesem, temveč zato, ker je del glasbene celote. Kljub temu, da beseda omejuje bistvo glasbenega dela, se povzpne do kontrapunkta, ki je deklamacija.

Note nič več ne razlagajo besed, preje besedilo pojasnjuje note, ki so v sebi zajele smisel besed. Najzgovornejši primer za to je uglasbitev Verlaineove pesmi »Sur l'herbe«, ki je duhovno sorodna »Valčekom«. Lahko bi dejali celo, da to ni lirčna pesem za glas in klavir, temveč za klavir z vokalno spremljavo.

V vseh tridesetih letih svojega glasbenega ustvarjanja ni bil Maurice Ravel nikdar nezvest svoji naravi. Niti norosti ekspresionizma in glasbena stvarnost povojne razvojne stopnje, niti samovolja industrijskega šarlatanstva ga niso mogle prepričati, da bi se držal mode. In nikdar se ni vdal oportunizmu, pred katerim so se upognili nekateri zelo talentirani skladatelji, ki so bili v svoji mladosti vneti uporniki, pa so pozneje klonili in popustili svoji želji po lahko dosegljivem posvetnem uspehu.



MAURICE RAVEL — ČLOVEK

(Madelene Goss)

Bil je natančen. Visok in vitek, je bil vselej oblečen po naj-novejši modi. Zanj ni bil noben trud prevelik, da je le z njim dosegel zaželeno učinkovitost, pa naj je bila to kravata ali nogavice, ki so morale ustrezati obleki, ali pa obdelava zamotanega detajla neke skladbe.

Njegovo življenje je bilo brez silovitih čustev ali prevladujočih strasti, ki bi kalile jasno zrcalo, v katerem je odsevala njegova umetnost. Bil je kot prekop, po katerem je tekla glasba, ki jo je vodila njegova nenadkriljiva umetniška sila in katere ni omejevala domišljija onih, ki žive preveč intenzivno.

Njegov odnos do lastne glasbe je bil brezoseben, kot do dela nekoga drugega. Le redkokdaj so ga pregovorili, da je poslušal lastne skladbe. Na koncertih je vselej ušel na hodnik, da bi »pokadil cigareto«. Ni mu bilo do uspehov in nikdar ni pomislil na »kariero«. Čim večje je bilo odobravanje publike, tembolj je postajal preprost. Pisal je glasbo, ker je čutil, da jo mora pisati (dejal je: »kot jablana, ki mora roditi sadove«), a nikdar ni pri tem pomislil, da bi s tem karkoli dosegel ali da bi obogatel. Bil je nepraktičen, od učencev ni zahteval plačila in je s koncerti in skladbami zaslužil komaj toliko, da je udobno, toda skromno živel.

Bil je prijazen in družaben. Mirno je pozdravljal svoje prijatelje, toda njegov odkriti smehljaj in blesk njegovih črnih oči sta bila bolj zgovorna kot besede dobrodošlice, ki jih ni mogel najti. Vsi tedanji pomembni glasbeniki so ga obiskovali v njegovi hiši v Montfortu l'Armany. To so bile vesele zabave z glasbo in neskončnimi pogovori. Ob koncu dneva je Ravel navadno predložil sprehod po gozdu do vasi Mambouillet, kjer »bodo popili kozarček«.

Maurice Ravel (prijatelji so mu včasih dejali Rara) je znal zabavno in bistro pripovedovati. Izražal se je spretno, s preprosto eleganco in z nekakšno dramatsko spretnostjo. Vse, kar je storil, tudi pripovedovanje anekdot, je razodevalo njegovo težnjo k popolnosti. Bil je nenavadno nadarjen za posnemanje in je znal prav posebno oponašati klince ptic in živali. Če ga je kdo pohvalil, je poizkusil prikriti svoje zadovoljstvo in zadrego s ponovnim ptičjim ali živalskim krikom...

V svoji ljubezni do mačk je bil podoben Debussyju. Prirojena zadržanost in plahost sta ga zapustili le, kadar je bil z otroki in živalmi. Več let je imel doma celo družino slamskih mačk, ki so ga nadvse radostile in zabavale. Te živali s svojo nevsakdanjo inteligenco in čudno vdanostjo so ga spominjale na baskovski temperament, je govoril. Mačk ni le razumel, tudi njih jezik je znal govoriti.

Mnogo ganljivega so že povedali v spomin Maurica Ravela in nedavno so izdali več njegovih biografij. Kratek Grassetov življenjepis Ravela pa vsebuje naslednje oznake: »Maurice Ravel je bil ena najplemenitejših posebljenj francoske duše. Eleganten v svoji preprostosti, na videz prezirljiv... zvest prijatelj in prizanesljiv do nehvaležnežev, občutljiv in drzen hkrati... je vdihnil začetku tega stoletja ves svoj sijaj.«

RAVEL SKLADATELJ — GOVORI

(Intervju z Davidom Ewenom)

Nisem moderen skladatelj v najstrožjem pomenu besede, ker moja glasba ne pomeni »revolucije«, temveč prej »evolucijo«. Četudi sem vselej brez predsodkov sprejemal nove ideje v glasbi (eno mojih violinskih sonat sem napisal v tempu bluesa), nisem nikdar poskušal premagati sprejetih pravil harmonije in kompozicije. Nasprotno, vselej sem se zgledoval po starih mojstrih (nenehoma proučujem Mozarta!) in svojo glasbo sem večinoma zgradil na tradiciji preteklosti. Nisem »modernist«, željan osnovnih harmonij in razkosanih kontrapunktov, ker se nisem nikdar podvrget nobenemu od slogov kompozicije in se tudi nisem povezal s katero od glasbenih šol. Vselej sem menil, da naj skladatelj napiše to, kar čuti in kakor čuti, ne glede na trenutno prevladujoč slog. Velika glasba, tako sem dejal, mora vselej priti iz srca. Glasba, ki je nastala le s pomočjo tehnike in možganov, ni vredna papirja, na katerem je napisana.

To so bili vselej moji argumenti proti tako imenovani »moderni« glasbi mlajših revolucionarnih skladateljev. Njihova glasba je proizvod možganov in ne njihovih src. Najprej so ustvarili zamotane teorije, nato pa so komponirali glasbo, da zadoste tem teorijam. Ustvarili so vrsto utemeljitev, po katerih mora biti



Prizor iz naše uprizoritve Bellinijeve »Norme«. (Dirigent R. Simoniti, režiser C. Debevec, scenograf S. Jovanović, kostumograf A. Bartlova)

današnja glasba suha, matematična in intelektualna (izraz dobe strojev). Potem so pisali glasbo takšne vrste, da bi opravičili svoje utemeljitve. Zato nisem del takšnih eksperimentalnih skladateljev nikdar jemal preveč resno. Vselej se mi je zdela to le njihova intelektualna poza, nekakšna kretnja pretvarjanja. Velika glasba pa še nikdar ni nastala iz poze.

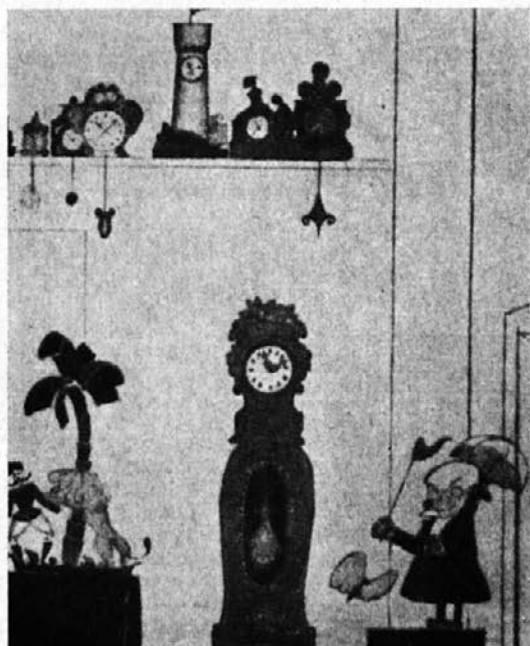
In kako naj bi izpremenili glasbo v logični silogizem ali v matematično formulo? Če to storite, izgubi glasba, izraz človeških občutij, svojo najplemenitejšo lastnost. Mislim, da mora biti glasba vselej najprej porojena iz čustva in šele nato iz razuma. Zato me radikalni slog mladih in zelo zanimivih skladateljev nikdar ni mikal. Priznavam, da je v njihovi glasbi nekakšen čar in priznavam tudi, da vsebuje njihova glasba moč in precejšnjo količino originalnosti. Toda njihova glasba nima srca in čustev. Naš odziv nanjo je razumski, ne pa čustveni. Zanimiva je le kot poskus, pomeni pa po mojem mnenju umetniški neuspeh.

Poleg tega pa je »moderna« glasba večinoma prav grda. Vztrajam pa, da mora biti glasba kljub vsemu lepa. Ne razumem dokazovanja onih skladateljev, ki pravijo, da mora biti današnja glasba grda, ker je izraz grde dobe. Kaj pa preostane od glasbe, če ji odvzamemo lepoto? Kakšno umetniško poslanstvo pa ima potem? Nobenega. Teorije so vse zelo lepe. Toda skladatelj naj ne komponira svoje glasbe po teorijah. Ustvarja naj lepoto glasbe neposredno iz svojega srca in naj pri tem intenzivno občuti, kaj ustvarja.

GLASBA »ŠPANSKE URE«

Ravel je le dvakrat posvetil svojo glasbo gledališču. Prvič je bilo to leta 1907, ko je napisal »Špansko uro«. V tej operi se prepletajo trije glasbeni motivi. Prvi motiv z ubranim zvonjenjem in bitjem ur ponazarja — kot pravi Roland Manuel — nekakšno »začarano prodajalno«. Drugi motiv nam predstavi mišičastega mezarja Ramira. Četudi se večkrat razprši in se spet znajde v valčkovni temi, nikdar povsem ne zabriše pravega športno obarvanega lika tega moža. Ramirova tema je napisana že v ritmu »rag-glasbe«, kateri je pripravljajal pot že Stravinski, vendar je blues in foks, te produkte music-hallov in ameriške operete, Ravel prvič uporabljal v delu »Otrok in čarovnije«. Pri tem se nam zdi, da je bil Gershwinov vpliv na scherzo v Ravelovem Koncertu za levo roko in na Koncert v g-molu precejšen, vendar jazz nanj ni tako bistveno vplival kot na nekatere druge evropske skladatelje. Tretji motiv, ki ga predstavljajo štirje rogovi, je nekakšna koračnica, ki spremlja rejenega zaljubljenca, dona Iniga. (Ure in groteskni Inigo Gomez oživa pozneje spet v de Fallovem »Trirogelniku«, vendar najdemo pri njem več ljudske svežine, medtem ko je Ravelova glasba subtilnejše prečiščena. Andaluzijec je poetičnejši, Francoz pa je duhovitejši in bolj burkast.)

V »Španski uri«, kjer slišimo kukavice, petelina, glasbene marionete in avtomat, ki igra trobento, je Ravel dal duška svojemu nagnjenju h glasbenim mehanizmom. Ljubil je stare fonografe in neuglašene klavirje. Še pred Severacom in Milhaudom se je naslajal ob glasbenih skrinjicah in mehaničnih klavirjih. To nam dokazuje kitajski scherzo v »Aziji«, kjer že zaslutimo ostri zven glasbe Vladarice pagod, s hruščem školjk in lešnikov. Privlačevali so ga vsi nenavadni in smešni instrumenti: »eoliphon« v »Daphnisu in Cloé«, ki je podoben Don Kihotovemu stroju za



Dekoracija za »Špansko uro« (Pariz)

delanje vetra, piščalka, ki poje kot slavček, raglja, bič, ksilofon itd. Prav tako je rad uporabljal razna tolkala in kastanjete. V Preludiju k »Španski uri« zasledimo poleg zvonjenja ur tudi kraguljčke mežgov, celesto z bobnanjem, kar vse ustvarja nekakšno argentinsko kakofonijo.

»Španska ura« predstavlja vrnitev k belcantu. Ravel seveda priporoča pevcem vso skromnost: »quasi parlando«, to je ton recitativa in glasbenega razgovora. Pri tem bi dejali, da je finalni kvintet ves v tonu pretvarjanja in ironičnega pretiravanja, tako da se njegova lirčnost ne zdi resnična, vendar si ne upamo trditi, da Ravel tudi tega ni naredil z okusom.

Premiera »Španske ure« je bila 19. maja 1911 v »Opéra Comique«. Hkrati z njo so uprizorili Massenetovo »Terezo«. Pierre Lalo je o »Španski uri« tedaj napisal v »Tempsu«: »Dragocena komičnost tega dela, suha in toga, ne vsebuje niti za hip sproščenosti in njenim likom primanjkuje življenja in duše v največji meri...« Emile Vuillermoz pa je zapisal v reviji »S. I. M.«: »Ravel je svojemu glasbenemu izrazu odvzel ne le ves internacionalizem in univerzalnost, temveč tudi njegovo preprosto človečnost.«

Glavni lik te opere je žena sredi štirih omejeencev, katerih eden seveda zmaga. Glasba pa nam ne prikaže vse topoglavosti in čutnosti likov, temveč je le pripoved bežno načrtanih dogodkov. Kljub temu ima lepota nekaterih detajlov brez dvoma trajno vrednost. Hitri dialog, poln dvoumnosti, je z mojstrsko gibljivostjo in plastičnostjo prilagojen glasbi in je eden najboljših primerov recitativa.

FRANCIS POULENC

(Henri Hell)

Francis Poulenc se je rodil 7. januarja 1899. v Parizu. Po očetovi strani so izvirali njegovi predniki iz Aveyrona, medtem ko je bila mati prava Parižanka. Njeni predniki so bili sami obrtniki, ki so naravnost oboževali vse vrste umetnosti. Preko svojega strica je že kot otrok čul za Sarah Bernhardtovo, za Lavalliéra in za Luciena Guitryja, mati pa mu je igrala Mozarta, Schuberta, Chopina in Schumanna. Z osemimi leti so ga zaupali učiteljici klavirja, nečakinji Cézarja Francka, s katero je vsak večer po prihodu iz šole resno študiral klavir. Tedaj je prvič slišal Debussyjeve skladbe, ki so ga silno navdušile. S petnajstimi leti je spoznal glasbo Stravinskega. Pomenila mu je pravo odkritje, čemur se je dokaj čudil njegov oče, kateremu so Beethoven, Berlioz, Cézar Franck in Massenet pomenili vse. V tistih dneh je začel študirati klavir pri pianistu Ricardu Viñesu, o katerem je dejal, da »ga je naučil uporabljati pedala, ki so bistven pripomoček moderne glasbe«. Hkrati je dejal: »Njemu dolgujem vse.« Nedvomno je Viñes napravil iz Poulenca poznejšega pomembnega pianista. Po njem je Poulenc spoznal tudi dva glasbenika, ki sta močno vplivala na njegov razvoj in na njegovo glasbeno ustvarjanje: Erika Satia in Georges Auric. Auric mu je bil tudi najboljši prijatelj in svetovalec, katerega mnenje je še dandanes najdragocenejša sodba njegovega dela. Prijateljstvo ga je vezalo tudi z Dariusom Milhaudom, še prav posebno pa je bil navezan na bistro in razgledano dekle Raymonde Linossier, ob kateri je odkril Claudela, Gida, Prousta in Joyca. Skupaj sta požirala Verlaina, Mallarméja in predvsem Baudelaira. Z njo je tudi obiskoval knjigarno Adrienne Monnier, kjer so se shajali vsi, ki so tedaj v literaturi kaj pomenili. Ko je kasneje umrla — bila je advokat apelacijskega sodišča in znana arheologinja — je

Poulenc ni mogel nikdar pozabiti. To nam dokazuje tudi posvetilo njegovega baleta »Les animaux modèles«.

Mladi Poulenc pa se je lotil tudi komponiranja. Daleč je še od svoje prave poti, vendar pa mu je leto 1917 prineslo zgodnji sloves. Napisal je »Črnsko rapsodijo«, ki je očarala ves Pariz. Stravinski mu je čestital in mu čez dve leti oskrbel izdajo dveh njegovih del v Londonu, Ravel pa je dejal: »Kako je nadarjen, če bo le delal!«



Francis Poulenc (1899)*

Leta 1918 je bil nekaj časa na fronti, nato pa na ministrstvu za aviacijo v Parizu, kjer je ostal do 1921. Vojaško življenje pa ga ni pripravilo k molku. Na klavirju neke občinske šole je napisal skladbo »Mouvements perpétuels«, ki je pozneje zaslovela po vsem svetu. Med vojno je komporinal tudi glasbo k dvanajstim odlomkom iz Apollinairove »Zbirke basni«. Po Auricovem nasvetu jih je obdržal le šest. Te skladbe so kmalu postale znane povsod in so razkrivale nadarjenost mladega dvajsetletnega skladatelja. Po vojni je bila ustanovljena »Šestorica« skladateljev z nasprotnimi nazori, ki pa jih je družilo prijateljstvo in nekaj skupnih idej, povratek k melodiji in kontrapunktu. To so bili: Milhaud, Auric, Durey, Honegger, Poulenc in Tailleferre. Dajali so koncerte in kmalu jih je poznala tudi tujina. Leta 1920 pa so s svojimi deli uprizorili nekakšen music-hall v Comédie des Champs-Élysées. Višek njihovega sodelovanja je bila zborovska revija »Les mariés de la tour Eiffel«, ob kateri pa se je šestorica končno razšla.

Ko je slekel vojaško suknjo, je Poulenc postal učenec še dandanes nepriznanega Charlesa Koechlina. Tri leta je sprejemal njegove dragocene nasvete. Toda Koechlin je kmalu spoznal, da Poulenc ne bo nikdar kontrapunktist. Tudi v teh svojih »šolskih« letih ni prenehal ustvarjati. Nastale so: »Suita za klavir«, ki jo je posvetil Viñesu, »Cinq impromptus«, »Promenades«, več sonat in scenska glasba za Cocteauja in Radigueta.

Leta 1918 sta Milhaud in Poulenc potovala v Avstrijo, kjer sta spoznala vse vidnejše komponiste: Berga, Weberna itd. Naslednje leto sta z istim namenom potovala v Italijo. Leta 1923 je na željo Diaghileva, naj napiše »nekakšne moderne Sylphide«, ustvaril balet »Les biches«, ki je hkrati tudi prvo njegovo zborovsko delo. Glasba tega baleta je izvrstna, svobodna in ne meri na globino niti na čustvo, predvsem pa ni resna, saj hoče samo ugajati in to ji je z vso eleganco tudi uspelo. Kritiki pa o njej niso bili vsi istega mnenja.

Po šestih letih se je Poulenc spet vrnil k melodiji, in sicer z delom »Cinq poèmes«. Tem so sledile »Vesele pesmi« po tekstih iz 17. stoletja, ki pomenijo eno najboljših skladateljevih del. Pod svežo glasbo začutimo tu in tam bežno in porogljivo čustvo. Poulenc nam v njih govori resne stvari hkrati z najsmelejšimi, kar tudi sicer često opazimo v njegovi glasbi. Na premieri leta 1926 je pel te pesmi tedaj še neznan pevec Pierre Bernac, ki je pozneje postal nenadomestljivi posredovalec Poulencovih pesmi. Po teh pesmih je Poulenc napisal še večje število del.

Pri princu de Polignac je spoznal cembalistiko Wando Landowsko. Ob njej je pričel doumevati veličino Bacha, ki mu je dotlej ostal tuj. Landowska ga je tudi navdihnila za »Koncert za cembalo«, ki je hkrati z de Fallovim koncertom za ta instrument eden najpomembnejših v našem razdobju. Naj omenimo tudi, da je težko najti dve bolj različni deli. Španec je do skrajnosti izkoristil asketsko stran tega instrumenta in ustvaril ognjevito, a strogo delo, medtem ko je Francoz uporabil cembalo tako kot stari francoski cembalisti iz 17. in 18. stoletja in napisal prav posebno kmetiško glasbo, ne da bi delo izgubilo pri tem eleganco in radost.

Po naročilu vikonta de Noailles je Poulenc napisal balet »Aubade«. Na privatni uprizoritvi je za koreografijo poskrbel Nizinska, medtem ko je bil koreograf na javni premieri leta 1930 Georges Balanchine. V balet na temo o Dianini nedolžnosti, ki je bil napisan za ženski balet, je uvedel Actéona, moškega plesalca, kar Poulenc nikakor ni odobral in je nekeje napisal, da je koreograf s tem povsem izpremenil izvirnik. Balet je zasnovan v galantnem slogu kot nekatere Rameaujeve opere-baleti. Poulenc se je znal izogniti neokusnosti in ganljivosti, vendar moremo pod tančico sramežljivosti občutiti bitje človeškega srca. »Aubade« nam odkriva svet, kjer vladata red in umerjenost. Tožba in bolečina se razkrojita v plesu. Čutnost postane duh. In vendar vlada v tem srečnem svetu otožnost, ki daje tej sreči odblesek zlatih sanj.

Slede številne pesmi, med njimi je tudi »Pet pesmi Maxa Jacoba«. Tega pesnika danes skoraj že ne poznamo več in pozabljamo kaj mu dolgujejo številni francoski pesniki, med njimi J. Cocteau in J. Prévert. Max Jacob je leta 1932 navdihnil

Poulenc tudi za posvetno kantato »Bal masqué«. V tem letu je Poulenc po naročilu princese de Polignac napisal tudi »Koncert za dva klavirja in orkester«. Naročilo ga je veselilo in napisal ga je v dveh mesecih in pol. Na premieri, ob priliki beneškega glasbenega festivala, ga je igral sam s prijateljem Jacquesom Fevrierom. Leta 1933 slede »Listi iz albuma«, »Tri skladbe za klavir«, ki so nekakšno slovo od skladateljeve mladosti. Poulenc



Skupina »Sestih«: Poulenc, Tailleferre, Durey, Cocteau, Milhaud, Honegger. Na zidu: Cocteaujeva risba Aurica

zori in viri njegovega navdiha so bogatejši in globlji. Očarljivi in lahkomiselni Poulenc postaja lirični in verni Poulenc.

Morda so prav zborovska dela najbolj dovršena in najbolj resna, kar jih je napisal skladatelj. To so »Sedem pesmi«, »Maša«, »Stabat mater« itd. Nenadna smrt glasbenika Ferronda je Poulenca silno pretresla in še istega večera je začel komponirati »Litanije črni devici«, katerih lepota presega celo »Mašo« in »Stabat mater«.

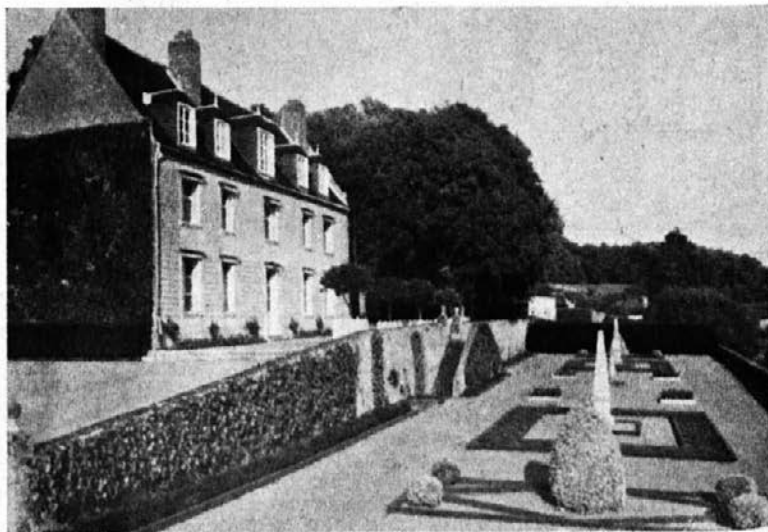
V tistih dneh se je začelo tudi Poulencovo sodelovanje s Pierrom Bernacom. Kdor je čul Poulenca spremljati Pierra Bernaca, je spoznal, da je spremljava prav tako težka umetnost kot petje in težko mu je bilo reči, kateri delež je pomembnejši. Oba umetnika sta bila nenadkriljiv vzgled za popolno sožitje glasu in klavirja. Nihče od njiju se nikdar ni skušal uveljaviti na račun

drugega. Vsak zase, v svoji skromnosti in popolnosti, je globoko cenil skromnost in popolnost drugega. Leta 1938 je Poulenc napisal več pesmi za njune skupne koncerte in »Koncert za orgle«.

Naslednje leto piše Poulenc zrela in kvalitetna dela, vendar nas z njimi ne preseneča. Piše to, kar mora. Ne ponavlja se. V »Štirih motetih« srečamo vernega Poulenca z dramatičnim podarkom. Nato se obrne k pesmim Louise de Vilmorin in komponira »Fiançailles de rire«.

V začetku druge svetovne vojne ga srečamo kot vojaka, vendar le za malo časa. Vrne se v svojo hišo v Noizayu in nato spet v Pariz, kjer v najbolj težkih poletnih dneh v letu 1940 komponira »Les animaux modèles« po La Fontainovih basnih, kot bi v tem delu hotel najti upanje za usodo svoje dežele. Za inteligentno koreografijo tega baleta je tedaj poskrbel Serge Lifar in kritiki so delo toplo ocenili. Leti 1942-43 sta bili plodni: »Kmečke pesmi«, »Sonata za violino in klavir« (v spomin F. G. Lorci). Poulenc je čudovit, kadar komponira za glas in klavir in ga v njegovih skladbah za violino komaj še prepoznamo.

Leta 1943 komponira pomembno delo sodobne zborovske glasbe »Figure humaine« po pesmih P. Eluarda, ki izražajo trpljenje Francije v vojni. Zadnja pesem te kantate je dolga himna svobodi. Prvič so to delo izvajali v Londonu leta 1945, medtem ko je bila prva francoska uprizoritev šele leta 1947, nakar ga niso več izvajali, najbrž zaradi tehničnih težav. V »Babarju«, poemi za otroke, je leta 1945 opisal prigode slona v Parizu in njegov povratek v gozd. Morda je to najboljše, kar je napisal za klavir. Glasba je globoko poetična in nežna in jo primerjamo lahko le še s Schumannovimi »Otroškimi prizori«.



Poulencova hiša (»Le Grand Coteau«) v Noizayu

Ko je Apollinaire leta 1903 napisal surrealistično dramo »Les mamelles de Tirésias«, si nihče ni mislil, da bo štirideset let pozneje služila za libreto enemu najbolj dovršenih francoskih opernih del, kjer sta se srce in razum znašla v čudovitem ravnotežju. To ravnotežje zasledimo tudi v instrumentaciji dela, ki je vzor uglajenosti, umerjenosti in jasnosti. Premiera je bila junija 1947 v Opéri Comique. Kritiki so jo pozdravili, publika pa je molčala. Potem pa se je pričela razburjati. Po očarljivi Manon in eksotični Butterfly ter ganjena do solz ob smrti Mimi, se je zoperstavila zamenjavi spola Tereze, glavnega lika te opere. Vsako predstavo so spremljali klci in ugovarjanje. Istega leta je Poulenc priredil v Parizu koncert lastnih skladb in požel velikanski uspeh.

Leta 1947 komponira »Sinfonietto za orkester«, katere instrumentacija je sijajna, vendar precizna in vzgledno preprosta. S »Calligrammi« se spet povrne v čas prve svetovne vojne in jih posveti svojim nekdanjim prijateljem. Sledi »Sonata za čelo in klavir«, ki jo posveti Pierru Fournieru, Novembra 1948 Poulenc in Bernac odpotujeta v Ameriko. Dva meseca prirejata koncerte po glavnih mestih. V New Yorku najde Poulenc svoje drage prijatelje: Wando Landowsko, Stravinskega, Horowitza in Barberja. Z Bernacom se vrneta domov in se čez dve leti spet vrneta v New York. Bostonski simfonični orkester izvaja tokrat Poulencov »Koncert za klavir in orkester« pod taktirko Charlesa Müncha. Ob tej priliki je avtor igral na klavir. »Čutil sem,« pravi, »ko sem igral, kako pojema zanimanje publike za delo. Aplavz je bil velik, vendar bolj iz simpatije kot iz navdušenja.« Prva evropska izvedba tega dela je bila na festivalu v Aix-en-Provence. Poslušalci so vzklikali, kritiki pa so mu očitali, da ni povedal nič novega. V letu 1951 je komponiral »Stabat mater« v spomin svojemu prijatelju, slikarju Bérardu. Kritiki so bili enodušni v svojem mnenju, da je to mojstrovina sodobne religiozne glasbe. Leta 1953 mu direktor založbe Ricordi v Milanu predlaga naj napiše glasbo po Bernanosovem »Razgovoru karmeličank«, ki zavzema prav posebno mesto med avtorjevimi deli. Na prvi pogled se je komponiranje takega dela, ki se ne ukvarja s človeškimi strastmi in ljubezenskimi intrigami, zdelo dokaj tvegano. Toda glasbenik kot je Poulenc, s teatrskim in verskim čutom, je v libretu zaslutil izredno literarno kvaliteto. Opero so prvič izvajali leta 1957, in to v Milanu in v Parizu hkrati. Povsod je bila z odobravanjem sprejeta.

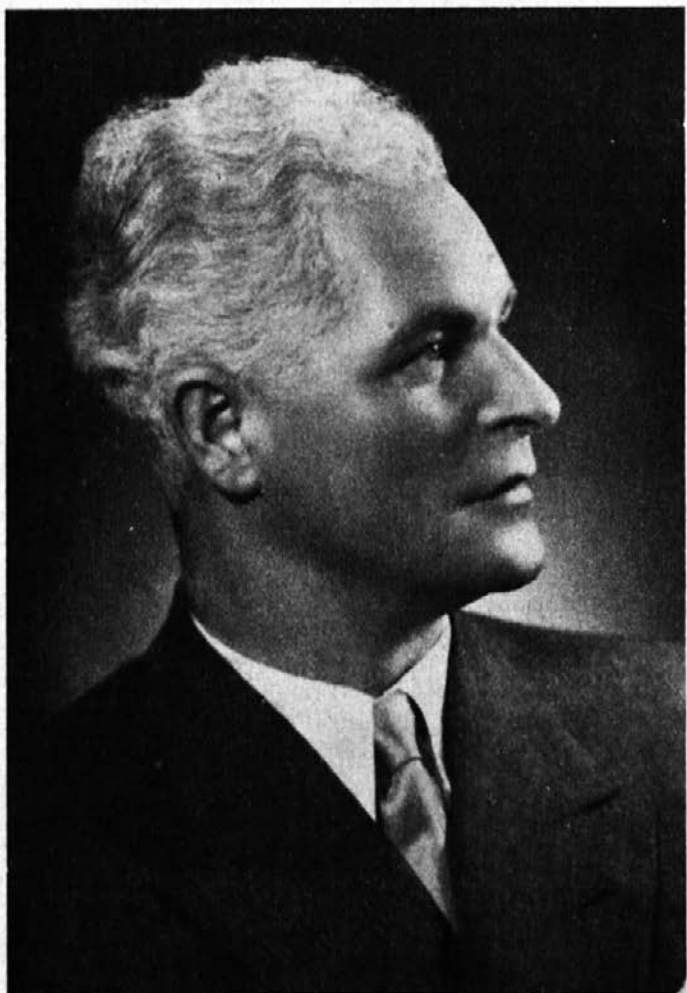
Konec avgusta 1956 je Poulenc dokončal ciklus »Slikarjevo delo«, ki vsebuje sedem skladb: Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee, Juan Miro in Jacques Villon.

Temu delu je sledila »Zadnja pesem« po poslednjih verzih Roberta Desnosa. Po tej je Poulenc ustvaril še »Elegijo«, ki jo je posvetil spominu znanega angleškega hornista Denisa Braina, preminulega ob avtomobilski nesreči na Edinburškem festivalu leta 1957.

Leta 1958 je komponiral (po Cocteaujevem besedilu) enodejanko »Človeški glas«.

S svojimi deli je Francis Poulenc po Ravelovi smrti postal najčistejši predstavnik francoske glasbe.

(Prir. in prev. J. Š.)



*Basist FRIDERIK LUPŠA
proslavlja petindvajsetletnico umetniškega dela*

OB PETINDVAJSETLETNICI GLEDALIŠKEGA DELA FRIDERIKA LUPŠE

Jubileji so po svojem značaju pravzaprav nekaj slavnostnega, kar pove že beseda. Vendar skriva vsaka taka proslava, pa naj bo še tako svečana in iskrena, in naj bo še tako resnično bogata v občutku zadoščenja ob zavesti pošteno opravljenega dela — tudi neko tiho senco neke rahle otožnosti in blagega, spokojnega pri-



*Stojan Batič:
Friderik Lupša —
don Kihot*

pravljanja prehoda iz poletja v jesen... Do tu so oči stremele še v neznane cilje in gledale v bodočnost, odslej pa se pogledi že polagoma obračajo v preteklost in iz daljave se začno natihoma oglašati spomini...

Doslej je našteval človek leta, ki so pred njim; odslej pa se odpira polagoma obdobje, ko se začenja razmišljanje o letih, ki so za njim...

— — —

Nedavno, no, recimo pred nekako petindvajsetimi leti, sva se srečala s sedanjim jubilantom v opernem oddelku naše državne glasbene šole. Bil je visok, postaven fant, z jasnim obrazom, krepkim in zdravim nizkim glasom, z veliko vnemo in hotenjem. Se isto leto je skupaj z Lipuškom (ki je takrat debutiral) nastopil

v Puccinijevi operi »La Bohème« kot Collin. Tačas smo bili v merjenju sposobnosti še precej strogi (vsekakor mnogo strožji kakor danes) in prestop na operne poklicne deske nikakor ni bil lahek. Polistal sem po svojih tedanjih priložnostnih režijskih opombah in v zvezi z nastopom obeh mladeničev zapisal tudi tole: »Umetnost je pač stroga, Umetnost je vzvišena in samosvoja. Umetnost ni



*Lupša kot Kecal
v Smetanovi
»Prodani nevesti«*

v prvi vrsti tisto, kar kritik ocenjuje, temveč je predvsem to, kar umetnik ustvarja, kar umetnik izvršuje.

V službo se že pritihotapiš, v umetnost — ne. Ker tudi naša umetnost ni v prvi vrsti — želja, to ni samo stremljenje in niso samo sanje, to niso zveze in ne posebna začetniška nagnjenja. Pri nas je odločilna edinole sposobnost. Sposobnost pa je dvoje: talent in delo. Za gledališko vrednost je neogibno nujno oboje. Samó talent je zanimiv, pa oblikovno ni uporaben. A delo sámo je uporabno, pa spet ni zanimivo.

Ko pregledujemo vrednote vsepovsod, je treba pregledovati in trdo preizkušati tudi ves gledališki svet, kaj je tu in kje je v njem res pravi, nespačeni in čisti, dragoceni zvenk.

S tem pojmovanjem in s takimi merili sem v istem članku napisal o Lupši takole oznako:

»Druga novost je Lupša kot Collin. Predstavlja ga ni treba — občinstvo ga preveč pozna. Pozna in ceni. In tudi rado ima. — Vrednost tega pevcu ni zgolj v izrednem glasovnem materialu, ni zgolj v natančni in jasni izreki besedila, ni zgolj v ugodni, lepotno učinkoviti vnanji pojavi, temveč je zlasti in predvsem v njegovem preprostem igralskem in človeškem bistvu, ki daje vsaki njegovi vlogi nekak poseben mik, nekakšno toplo in prijetno žlahtnost, ki je pri njem — na odru vsaj — razvita v taki meri, da mu ne

dovoljuje niti uspevati popolnoma v takih vlogah, kakor je na primer temni in komplicirani Mefisto. Poznava se že nekaj let, opravila sva skupaj — v poklicu — že lepo vrsto vlog (n. pr. Prior v »Žonglerju«, Povodni mož v »Rusalki«, Kralj v »Aidi«, Svečenik v »Sabski kraljici«, Zuniga v »Carmen«, Hlapec Jernej, Kecal v »Prodani nevesti« in nazadnje zdaj Collin), a vselej, kadar imam z njim posla, čutim nekakšno notranje zadovoljstvo, ko vidim, s kakšno otroško resnostjo in sveto vdanostjo se trudi pevec s temi sposobnostmi, da bi zadostil z vso poštenostjo postavljenim zahtevam.«

Tej kratki »karakteristiki« bi pravzaprav tudi danes ne imel mnogo dodati. Jasno je, da se je v teku petindvajsetih let Lupšev repertoar razširil na okrog sto vlog; jasno je prav tako, da je medtem v mnogočem še zrastel in dozorel, vendar je bistvo njegove gledališke vrednosti ostalo v glavnem isto. Ko se pred mano v duhu vrste podobe — poleg že prej navedenih — njegovega dostojanstve-



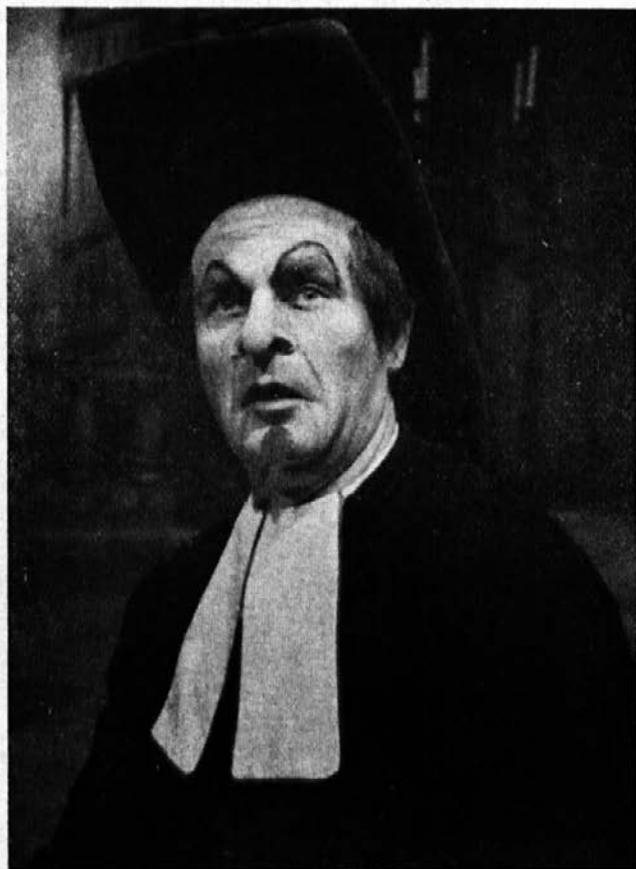
*Boris Godunov
v istoimenski operi
Modesta Musorgskega*

nega Gremina (»Onjegin«), železnega Ferranda (»Trubadur«), grobo zadirčnega, a vendar dobrodušnega Simona (»Štirje grobljani«), debelega zavaljenca Jajčnice (»Ženitev«), besnečega in že skoro grozljivega svečenika — Bonca (»Butterfly«), plahotnega Cerkovnika (»Tosca«), posebno pa še otožnega dolgina Don Kihota, ekspektivnega, razburjenega Kecala, in še posebej markantnega, že skoraj nekoliko grotesknemu, ptičjemu strašilu podobnega Bazilija (»Seviljski brivec«), in še mnogo mnogo drugih... potem mi ni težko ugotoviti, da ima Friderik Lupša poseben, svojstven dar za oblikovanje na eni strani gospodskih, reprezentančnih likov, na drugi pa za upodabljanje zabavnih, večkrat grotesknih in včasih

že nekoliko na mejo karikiranja segajočih tipov operne literature.

Odnos do dela je pri Lupši samogibno v vseh pogledih resen, vesten in zavzet.

In če ne bi nič drugega kot vse našete vloge opravljal še dolga leta s to resnobo in zvestobo, z zdravjem, svežim glasom in v prečiščeni obliki — kot je opravljal to doslej, potem je že in bo še opravljeno pomembno delo v splošnem razvoju naše Opere in naše gledališke omike. Nam v zadovoljstvo in veselje, njemu pa v tih ponos in trdno zadoščenje.



Svoj jubilej praznuje F. Lupša kot Bazilto v »Seviljskem brivcu«

OD PASTIRJA DO KIHOTA

Z vlogo Bazilia v Rossinijevem »Seviljskem brivcu« praznuje basist Friderik Lupša svoj jubilej: petindvajset let dela na opernem odru, petindvajset let petja in igraltva — od majhnih do največjih partij basovskega repertoarja. V tem našem pevcu se je dobesedno uresničilo, kar smo zapisali v naslovu: povzpел se je od pastirja do Kihota.

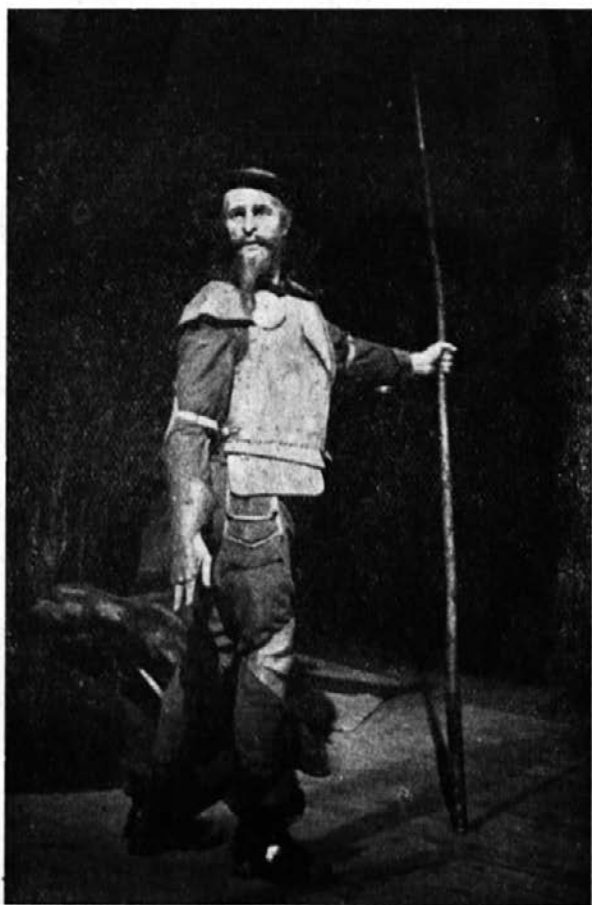
Rojen v osmem letu našega stoletja (Retnje pri Trziču), si je moral kmalu sam služiti kruh. Bil je namreč eden od mnogih otrok



Gremin v Čajkovskega operi »Evgenij Onjegin«

delavskih staršev. Tako je že z osmim letom postal pastir, pasel živino in delal na kmetih do svojega štirinajstega leta. Pa je prišel na obisk njegov krstni boter — slikar Martinc iz Ljubljane — in ga vprašal, če bi se hotel izučiti slikarske obrti. Mladi Lupša je ponudbo sprejel, čeprav ne s prevelikim veseljem, saj je bil rad na kmetih.

Tako je leta 1922 prišel v Ljubljano in pri omenjenem mojstru pričel s soboslikarskim delom. V letih, ko je bil slikar, je obiskoval tudi večerni tečaj »Probude«, v katerem se je izobraževal v pravi slikarski umetnosti in študiral pri Maksimu Gaspariju narodno ornamentiko, pri Janezu Subicu pa se je učil figuralike in plastike.



*Basist Friderik Lupša v naslovni vlogi
Massenetovega »Don Kihota«*

Bil je družaben človek in je zelo rad zahajal v družbo dobrih pevcev. Tako je našel nekaj prijateljev, ki so igrali na razne instrumente, sam pa se je spoprijel s kitaro. Nastal je majhen ansambel. Fantje so naštudirali nekaj pesmi in se sami spremljali.

Tu moramo omeniti zanimivo epizodo iz življenja bodočega opernega pevcu. Lupša je namreč tedaj stanoval v Dravljah, kjer se je seznanil z družino šentviških igralcev. Njihov režiser Bitenc je hotel pripraviti izvedbo Puccinijeve opere »Madame Butterfly«, Vsi »pevci« pa so svoje vloge po besedilu iz omenjene opere



Ječar Rocco
v Beethovnovem
»Fideliu«

govorili, le Janko Rozman, ki je »opero« spremljal na klavirju, je zapel eno od Pinkertonovih arij. In k tej »operni predstavi« so pritegnili tudi mladega Lupšo, ki je govoril vlogo Yamadora. In naključje je hotelo, da je prav ta vloga postala pozneje ena prvih resničnih Lupševih opernih vlog...

Lupševo petje je slišala tudi članica Ljubljanskega Zvona in ga povabila k sodelovanju. Tako je prišel v ta zbor, ki ga je tedaj vodil skladatelj Zorko Prelovec. Preizkusil je fantov glas in vzkliknil: »Posluh imaš! Kar k drugemu basu sedi — pa kos ti bom rekel!« In Lupša je postal član Ljubljanskega Zvona. Ker pa je oktetu pri tem zboru manjkal drugi basist, je vodja okteta — dirigent Matul — vključil Lupšo. Prepevali so v Mestnem domu, kjer jih je slišal tudi Danilo Bučar. V opereti »Studentje smo« je skomponiral zamorski kvartet, v katerem je po Bučarjevi želji pel in igral tudi Lupša. To je bil hkrati njegov prvi odrski nastop s petjem in igro.

Skladatelj Bučar je spoznal Lupšev talent in ga pregovarjal, naj prične s pevskim študijem. Ni popustil — in tako sta naštudirala pesem »Ti si urce zamudila«. Lupša je odšel z omenjeno pesmijo v grlu k Mateju Hubadu. Ta se je za mladi glas navdušil in obljubil basistu brezplačen pevski pouk. Lupša se je vpisal na konservatorij, ki ga je obiskoval pet let, pri Mateju Hubadu pa je študiral solopetje. (Josip Pavčič ga je poučeval klavir). V naslednjem letu pa je mojster Hubad s tamkajšnjim službovanjem prenehal in je mladega basista pismeno priporočil Juliju Betettu. Ta



Lupša kot Marko
v Gotovčevem »Eru«

ga je sprejel — in tako je Lupša študij solopetja nadaljeval pri profesorju Betettu. Teh ur se zelo rad spominja in je mojstru za vso pomoč iz srca hvaležen.

V tretjem letu študija na konservatoriju (študiral je v glavnem le zvečer, ker je moral opravljati tudi službo) je našega basista poiskal dr. Svara in mu dejal, da ga kličejo v Opero, in sicer naj se oglasi pri dirigentu Niku Štritofu. Res je šel tja in Štritof mu je rekel: »Postavo imaš! Dva koraka naprej, dva nazaj! Ustrezal boš vlogi doktorja v »Traviati«. Nauči se vloge do sobote, ko bo predstava!« Lupša dotlej »Traviate« sploh še ni videl in še nikdar ni pel z velikim orkestrom...

Tako je prišel na oder — in to brez vaj! Rekli so mu tudi, naj se »kar doma napravi!« Oblekel je frak, nataknil na glavo polcilinder, pa šel v teater. »Štritof bo dal znak, takrat pa zapoj! Kako

se boš na odru obnašal, ti bodo pa že zboristi med predstavo povedali!» In basist Lupša je ves poten čakal na iztočnico in na dirigentovo znamenje in zapel na ves glas svoj stavek iz prvega dejanja. Potem pa ni vedel, kdaj se je začelo drugo dejanje. Inspicijent ga je nenadoma poklical, priletel je na oder, Štritof je dal znamenje, Lupša je zapel: »In od kdaj si tak filozof?« — in rešil položaj. V tretjem dejanju je opazoval lepo Violeto (Zlata Gjungjenac), čakal na dirigentov znak — toda znamenja ni bilo... Pevka Ramšakova je prišla k njemu in mu šepnila: »Kar preč pojdite,



Collin v »La Bohème«

ste že zamudili...» Nesrečni »doktor« je zašel za sceno na »pariške strehe«, ki so bile skozi okno Violetine sobe vidne tudi v avditorij... Sprejel ga je vsesplošen smeh. Lupša pa je s trdnim sklepom, da ga nikdar več ne bo v teater, odšel kar maskiran domov na Prule...

Seveda se je spet vrnil in dve leti sodeloval v »Traviati« — brez nezgod. Potem je pel Yamadora v »Madame Butterfly« in manjšo vlogo v »Carju Kalojanu«.

Leta 1938 je bil Lupša angažiran kot stalni solist naše Opere. (Kandidirala sta basista Orel in Lupša. Izbran je bil Lupša.) Direktorica z direktorjem Poličem na čelu mu je zelo pomagala. In čeprav je bil zaradi majhne plače še vedno tudi obrtnik, je kmalu dobival večje vloge. (Zgodilo se je, da je 1939. v Trstu pel Marka v »Eru« brez vaj, ker sta basista Betetto in Križaj zbolela.)

V letu 1939 je šel Lupša na Dunaj, da bi se pevsko izpopolnil pri znani pedagoginji Danielievi. Zaradi vpoklica na orožne vaje se je pa moral predčasno vrniti in je pozneje ostal v Ljubljani. Pel je Kecala v »Prodani nevesti«, Marka v »Eru« in Alvisa v »Giocondi«.

Med vojno je Friderik Lupša sodeloval z Osvobodilno Fronto. Postal je njen član od prvega dne ustanovitve in vestno izpolnjeval vse potrebne naloge. Leta 1942 je bil interniran v Italiji (Treviso, Padova). Vrnil se je v teater 1943., pa bil znova zaprt (v prisilni delavnici).



Lupša
kot Ivan Susanin

Po osvoboditvi je našega basista kot solista vključil dirigent Rado Simoniti v slavni zbor »Srečko Kosovel«. S tem zborom je prepotoval skoraj vso Evropo. Tistih časov ne more pozabiti in poudarja neprecenljive Simonitijeve zasluge za ogromne uspehe tega slovenskega partizanskega zbora.

Kot solist tega zbora je imel Lupša povsod velik uspeh, še posebno pa v Pragi. Takratni direktor Narodnega Divadla — Otokar Jeremiaš — ga je povabil k avdiciji. Pel je Gremina iz »Eugenija Onjegina«. Jeremiaš je bil navdušen — in naš basist je moral Gremina zapeti dvakrat. Povabili so ga tudi, naj bi gostoval v vlogi Kecala. Pel je in doživel največji uspeh. Obsuli so ga s cvetjem, saj je bil prvi Slovenec, ki je v Divadlu pel Kecala. Več let zapovrstjo je bil stalni gost v Pragi, pel pa je Kecala in Povodnega moža (»Rusalka«) tudi v Plznu, Brnu in Bratislavi.

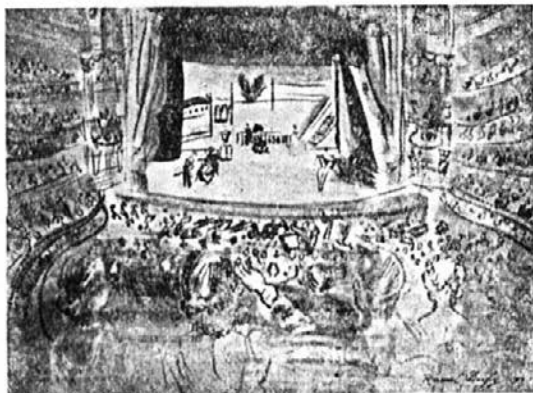
Doma pa so se vrstile vloge za vlogo, med njimi vrhunske stvaritve basovskega opernega repertoarja. Lupša je pel Kecal, Borisa Godunova, Bazilia (»Seviljski brivec«), Povodnega moža, Gremina, Collina (»La Bohème«), Marka (»Ero«), Susanina, Mefista (»Faust«), Kuma (»Soročinski sejem«), Rocca (»Fidelio«), Lotaria (»Mignon«), Simona v »Stirih grobijanih« itd., itd. Najrajši pa je pel junaka, ki mu je posebno pri srcu — don Kihota.

Tako se je nanizalo v Lupševem repertoarju in petindvajsetletnem delu nad sto vlog. Bila so leta, ko je odpel v vsaki sezoni čez sto predstav. Kot Kecal je nastopil čez stokrat, kot Ferrando v »Trubadurju« okrog stokrat, kot Marko v »Eru« okrog stokrat itd.

Ko gleda ob svojem jubileju nazaj na prehojeno pot, z veseljem in s ponosom poudarja, da je ostal doma, med slovenskimi pevskimi vrhovi, čeprav bi bil lahko odšel v tujino. Ostal je doma in pomagal z vrsto svojih kreacij naši Operi do vrhunskih uspehov.

Ob tem lepem in pomembnem mejniku na umetniški poti priljubljenega slovenskega opernega pevca se vsem premnogim čestitkam pridružujemo z željo, da bi Friderik Lupša na našem odru še dolgo živel, pel in igral, pa da bi ga ob novem, prihodnjem jubileju spet srečali kot starega in vedno mladega viteza don Kihota!

š.



ŠTIRI DESETLETJA IN POL V OPERI

(Violinist Ivan Trost)

Skromno in tiho prihaja violinist Ivan Trost večer za večerom k svojemu pultu v opernem orkestru. Eden tistih je, ki njihovo vestnost že kar nekako pričakuješ in je kot nekaj samoumevnega skoraj več ne opaziš, tako je zanesljiva. Ta zanesljivost pa je prerasla v velik in lep jubilej, ki ga ne moremo prezreti: več ko štirideset let dela v naši Operi.

Oče našega slavljenca je bil nadučitelj v Vodicah na Gorenjskem, po potresu l. 1895 pa se je preselil na novo službeno mesto v Ljubljano.

Kakor vsi Trostovi, je tudi mladi Ivan že zgodaj pričel muzi-



Violinist Ivan Trost

cirati, Glasbeno akademijo pa je študiral na Dunaju pri profesorju Rošēju. Med in po študiju je kdaj pa kdaj koncertiral po Sloveniji in na Dunaju s svojim bratom, pianistom Antonom. Večkrat je nastopal tudi s tenoristom Rijavcem, pri klavirju pa ga je spremljal poznejši dirigent Niko Štritof.

Kot študent je igral na koncertu Glasbene Matice Mendelssohnov violinski koncert s spremljavo takratne ljubljanske Filharmo-

nije in pod vodstvom velikega dirigenta Fritza Rainerja. Nastopal je tudi javno in v Radiu kot član komornega ansambla (trij, kvarteti itd.), sodeloval pa tudi kot solist pri raznih simfoničnih orkestrih.

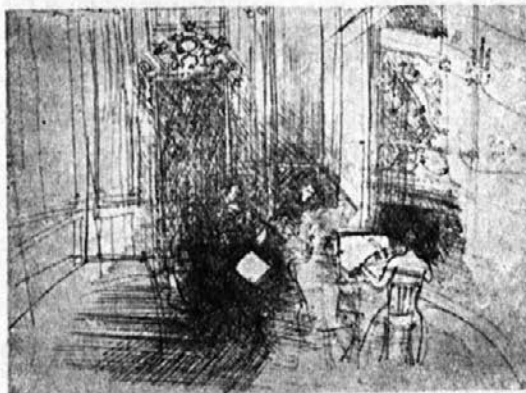
Od leta 1918 je Ivan Trost poučeval na Glasbeni Matici, kasneje na konservatoriju Glasbene Matice in leta 1940-41 na Srednji glasbeni šoli pri Akademiji za glasbo.

Leta 1918 je pričel tudi sodelovati v opernem orkestru in je operni hiši ostal zvest več ko štirideset let! Uprava Narodnega gledališča v Ljubljani ga je leta 1923 enoglasno imenovala za koncertnega mojstra. (Odlomek iz tedanjega dekreta: »Ta sklep je storila Uprava z ozirom na Vaše dosedanje vestno in umetniško delovanje: storila ga je pa tem potom rajša, da more Vam kot Slovencu — domačinu izreči s tem imenovanjem svoje priznanje.«) Tako je ostal koncertni mojster opernega orkestra vse do leta 1956.

Violinist Ivan Trost je spremljal delo, uspehe in skrbi ljubljanske Opere skozi štiri desetletja in pol. Če bi sešteli vse ure, ki jih je jubilan presedel pri vajah ali pa za svojim pultom pri predstavah, bi našli najbrž ogromno številko. Naj zadostuje, če povemo, da je Ivan Trost igral pri več kot 10.000 (beri: deset tisoč!!) predstavah naše Opere. Ob tem dejstvu se besede ustavijo in le misel poskuša doumeti resničnost: nad deset tisoč opernih predstav je spremljal jubilan s svojim instrumentom in se uvrstil med največje in najboljše soustvarjalce operne umetnosti v naši hiši.

Z iskrenim spoštovanjem in najglobljo zahvalo želimo našemu umetniku vso srečo!

š.



PRIPOMBE H »KRITIKI« MARIJE VOGELNIKOVE

(Delo, 5. II. 1961)

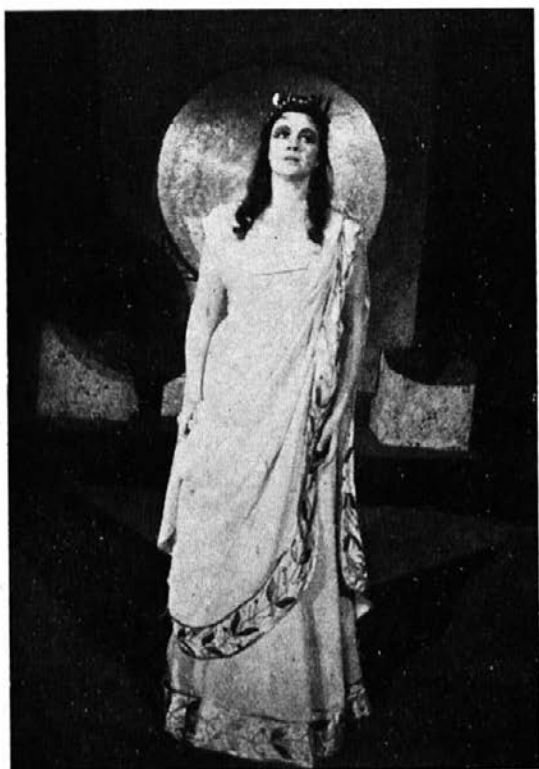
Kulturna in moralna kritika imata svoje nepisane zakone. Žal se zgodi, da se tu in tam najde v našem časopisju članek, ki dokazuje preziranje teh zakonov, kar je vno s strani tistih, ki vplivajo na javno mnenje o aktualnih kulturnih problemih in dogodkih. To se je zgodilo tudi z objavo članka v Delu, 5. februarja letos, kjer si je avtorica članka »Po baletni premieri — Leningrad 1935 — Ljubljana 1961« dovolila svojevrstno javno kritično obravnavo baletne predstave na način, ki žali vse sodelujoče.

Ze naslov sam nam je povedal, da gre bolj za zgodovinsko obravnavo dela kot pa za kritično oceno predstave. Žal, že tu



Sopranistka Vanda Gerlovičeva
v naslovni vlogi Bellinijeve »Norme«

opazimo zgodovinsko netočnost avtoričinih navedb, saj je rojstni datum »Bahčisarajske fontane« 28. IX. 1934. Vendar za zdaj pustimo to zgodovinsko dejstvo ob strani. Bolj me boli neobjektivnost, ki jemlje vsaki kritiki njeno vrednost.



Hilda Hölzlova kot Norma v naši uprizoritvi istoimenske Bellinijeve opere

Niso mi znane avtoričine strokovne kvalifikacije na področju baletne umetnosti. Nastopa suvereno in avtoritativno. Navaja »nerazumljiv programski ključ«, po katerem je obravnavano delo prišlo v repertoarni načrt, čeprav je tovarišica Vogelčnikova članica najvišjega organa družbenega upravljanja našega gledališča in bi ji moralo biti znano, kako je delo prišlo v program in zakaj je to edina baletna premiera v razdobju enega leta. Njene pripombe v zvezi z repertoarnim načrtom in samim pripravljanjem tega odrskega dela bi verjetno odpadle, če njene informacije ne bi bile enostranske, temveč bi se bila seznanila z verodostojnimi podatki pri upravi SNG in pri direkciji naše Opere.

Baletni ansambel SNG ni eksperimentalna baletna skupina, temveč je interpret, ki naj posreduje našemu občinstvu vse vrednote baletne umetnosti od njenega nastanka pa vse do danes.

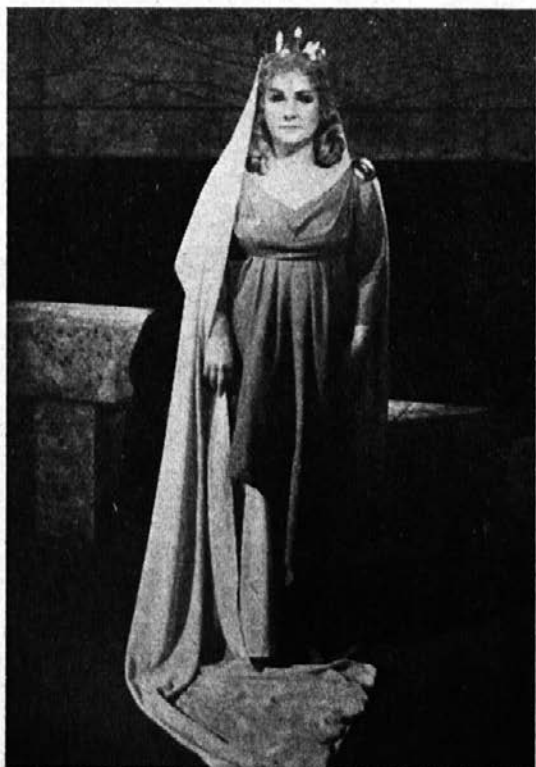
Pravilnost tega stališča potrjuje obisk naših predstav in spontani aplavzi, ki jih je deležna tudi »Bahčisarajska fontana«. Hvaležen sem publiki za njeno priznanje, ki nam s tem dokazuje, da je kulturno poslanstvo naših stremljenj in kulturni obračun uprizoritve baleta »Bahčisarajska fontana« pozitiven. Prepričan sem, da bo ta obračun pozitiven tudi v bodočnosti, ob uprizoritvah sodobnih baletov.

»Kritika«, ki z enim stavkom oceni znanega komponista Asafjeva, — dirigenta, orkestra ljubljanske Opere in kostumografa pa sploh ne omeni, ni prispevek k naši kulturni rasti. Isto velja tudi ob ugotovitvi, da je »kritik« prezrl v svoji »analizi« ves baletni ansambel in njegove soliste, ki so vložili v svoja izvajanja veliko znoja, truda in zlasti veliko ljubezni. Zato so vsaj omembe vredni.



Vera Klemenškova kot Adalgisa v Bellinijevi »Normi«

Kritik trdi, da naš balet nima ustrezne plesalke za vlogo poljske plemkinje Marije. Zdi se mi, da gre za dramaturško zablodo kritika, ki ni dovolj globoko analiziral niti libreta in tudi ne muzike, saj je vsakemu povprečnemu gledalcu očitno, da je vloga Marije pretežno lirična in predstavlja dramaturško-estetski kontrast izrazito dramatski Zaremi.



Bogdana Stritarjeva kot Adalgisa v naši uprizoritvi »Norme«

Način, kako tovarišica Vogelnikova obravnava režijsko in koreografsko koncepcijo, je žaljiv, saj mi podtika tesno naslonjenost na izvedbo moskovskega baleta v Londonu! Od kod avtorici te informacije? Dvomim, da je ona to predstavo videla, sicer ne bi tako pisala! Pričakujem njeno pojasnilo na tem ali pa na drugem mestu.

Izvajanja »kritika« o pantomimi, neplesnosti in neritmičnosti so tako konfuzna, da jih za zdaj nočem obravnavati.

Za scenografijo avtorica trdi, da je ravno tako naslonjena na sovjetsko izvedbo, da je nesodobna, preobremenjena, čeprav še pri

nobeni predstavi v operni hiši ni bilo toliko scensko-funkcionalnega plesnega prostora kot ravno v »Bahčisarajski fontani«. Za mene je scenografija adekvatna delu samemu in ustreza moji režijski in koreografski koncepciji.

Ne lastim si pa take avtoritativnosti, da bi trdil, da je moja koncepcija edino pravilna in da bi vse ostale brezobzirno trgal in negiral kot je to naredila tovarišica Vogelnikova v svoji »kritiki«.

Celotna kritika vzbuja vtis, da je napisana smotrno z edino željo, da diskreditira mladega koreografa in da vzbudi dvome v pozitivno kulturno poslanstvo uprizoritve, ki bi po smislu njenega pisanja morala biti celo izžvižgana, čeprav doživljamo ravno nasprotno, veliko zanimanje publike. In to dejstvo mi je v veliko zadoščenje in spodbudo za moje bodoče delo, kljub »kritiki« Marije Vogelnikove.

Metod Jeras



Miro Brajnik — Pollione v »Normi«

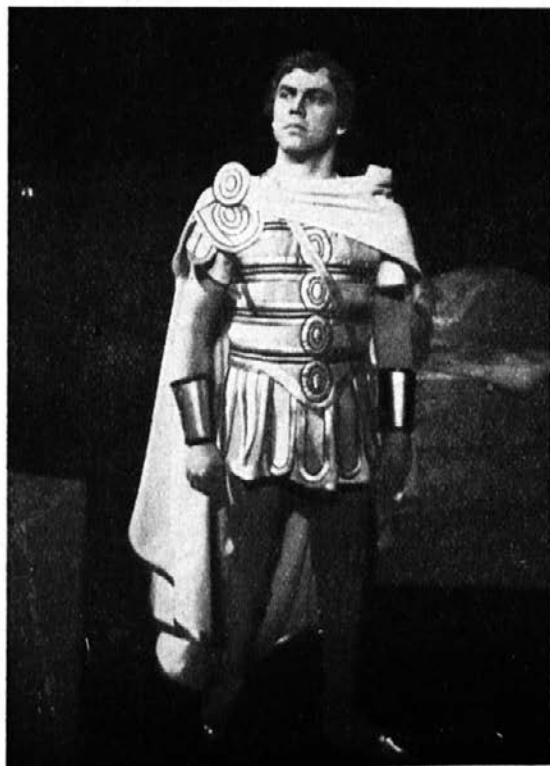
»BAHČISARAJSKA FONTANA«

TV STUDIO LJUBLJANA

(»Borba«, 18. III. 1961)

Za svoj prvi prenos baletne predstave je Televizijski studio iz Ljubljane izbral odlomke iz znanega baleta »Bahčisarajska fontana« sovjetskega skladatelja B. V. Asafjeva. Baletni ansambel ljubljanske Opere je z uspehom interpretiral koreografijo Metoda Jerasa, ki se je odlikovala z umirjenimi in lepimi linijami, le kdaj pa kdaj omajanimi z neinventivnostjo — kot v postavitvi igre treh evnuhov — ali z razigranostjo — kot v zaključni sceni.

Tatjana Remškarjeva je bila tehnično sigurna, čeprav v izrazu ne zadosti lirična Marija. Najlepše trenutke je imela v sceni velikega dueta iz tretje slike, v kateri se je izkazal tudi Stane Polik kot



Novoangažirani tenorist Rajko Koritnik kot Pollione

v izrazu zadržani kan Girej. Lidija Sotlarjeva je v vlogi Zareme presenetila z mehko gibov in s temperamentno igro, v kateri bi radi videli tudi malce bogatejše skoke.



Danilo Merlak kot Oroveso v Bellinijevi »Normi«

Baletni ansambel, posebno moški, je bil impresiven in vigran v mnogih skupinskih plesih. Predstavi je dirigiral Ciril Cvetko, skladne kostume in dekor pa sta prispevala slikarja Alenka Bartlova in Marijan Pliberšek.

Televizijski prenos pod vodstvom Frana Žižka se je omejil na frontalno snemanje plesov in s tem pomanjšal dinamičnost izvedbe. Tako skoraj nismo mogli videti izrazov poglavitnih akterjev te baletno pripovedovane ljubezenske drame, ker so se kamere uporno izmikale posnetkom velikih planov, da ne govorimo o poskusu, da se skoki snemajo iz doljnih, oziroma skupinski plesi iz gornjih »rakurzov«.

M. Zajcev Darić

L. KOROŠEC V MONTE-CARLU

Basist Ladko Korošec je v kroniko svojih uspehov vpisal nov datum. Pred kratkim je namreč gostoval kot Varlaam v Monte-Carlu. Kritik Paul Deila je v časopisu Nice-Matin napisal 7. marca o našem basistu naslednjo oceno:

In LADKO KOROŠEC... Ta si je osvojil osebni uspeh v drugem prizoru prvega dejanja, ko je igral in pel pijančka Varlaama. Ni majhnih vlog za velike talente. Korošev uspeh je resnično neovrgljiv.

OPERNE NOVICE

Premiera najnovejše opere Gian Carla Menottija — »Zadnji nadčlovek« — satira o neudobnem položaju odličnosti in moči v modernem svetu — bo novembra 1961 v pariški Operi. Metropolitanska Opera pa jo ima v programu za sezono 1962-63. Po »Islandskem bogu«, ki so ga uprizorili v sezoni 1941-42, niso odblej na odru Metropolitanske Opere uprizorili nobene Menottijeve opere.

Neapeljska Opera San Carlo namerava letos uprizoriti med drugim tudi naslednje redko izvajane opere: Pizzettijevo »Fedro«, Zandonaijevo »Francesco da Rimini« in Ghedinijevo delo »Kralj Hasan«. Poleg teh so na programu še »Carmen« z Del Monacom, »Puritanci«, »Traviata«, »Manon Lescaut«, »Priatelj Fritz«, »Oberon«, »Somrak bogov« in »Parsival«. Donizettijevo »Rito« bodo uprizorili skupaj s »Slavčkom« I. Stravinskega.

V Sofiji bo letos od 26. junija do 10. julija mednarodno tekmovalje mladih opernih pevcev v starosti triindvajset do triintrideset let.

V londonskem »St. Pancras Town Hallu« bo »Group Eight Productions Ltd.« letos spomladi uprizorila pet predstav: Rossinijevo »Italijanko v Alžiru«, Menottijevega »Medija« in Chabrierovo »Pomanjkljivo vzgojo«. Na programu je tudi Janačkova opera »Dnevnik izginulega mladeniča«.

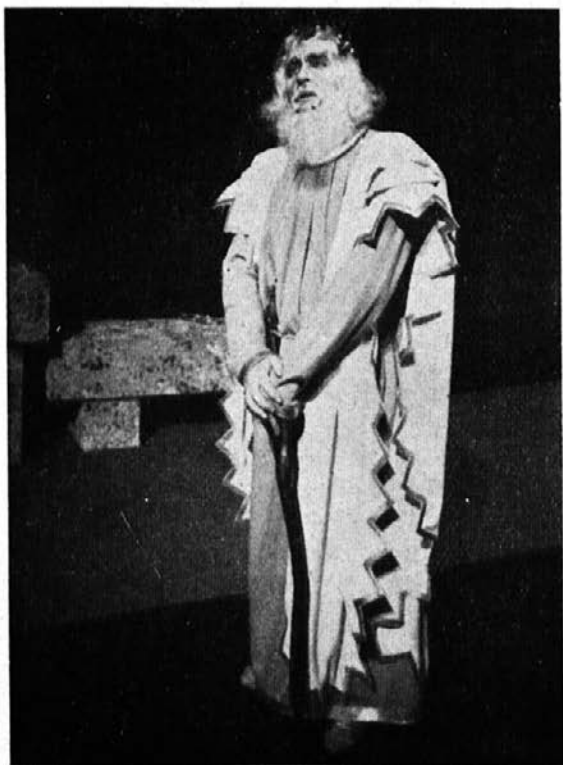
V barcelonskem »Teatro liceo« se je 7. februarja končala operna sezona. Uprizorili so Donizettijevo »Favorito« (s Fedoro Barbieri v glavni vlogi), »Falstaffa«, »Carmen«, »Parsivala« in novo Grignonovo opero »La cabeza del dragon«.

15. januarja se je začela operna sezona v Monte-Carlu, in sicer z opero »Rigoletto« (Gianna d'Angelo in Dino Dondi). Na programu so še »Butterfly«, »Boris Godunov«, »Kavalir z rožo«, »Simon Boccanegra« z Gobbijem, »Tristan in Izolda« in »Lucia di Lammermoor«. 24. aprila pa bo svetovna premiera Grünwaldove opere »Sardanapale« z Denise Duval in Xavierom Deprazom v glavnih vlogah.

Londonska opera Sadler's Wells je januarja obnovila Straussovo opero »Ariadna na Naxosu«, februarja pa Janačkovi »Katjo Kabanovo« in »Zvite lisičke«. Potujoča skupina tega gledališča pa je v januarju obiskala Shakespearovo gledališče v Stratfordu ob Avonu s šestimi operami. Med njimi so izvajali tudi »Merrie England« in »Orfej v podzemlju«.

RIM.

V Rimu je bila januarja svetovna premiera opere »Hamlet« (po Shakespearu). Skladatelj je Tržačan Mario Zafred (roj. 1922), ki je študiral v Rimu in tam prejel več nagrad za razne svoje simfonije, komorna in vokalna dela. Libreto je priredila njegova žena. Glasba te opere je čisto originalna in učinkovita, četudi ji primanjkuje dramatičnosti. Zasedba vlog je bila odlična, škoda le, da je orkester pod vodstvom Fernanda Previtalija izzvenel



Zdravko Kovač kot Oroveso v Bellinijevi »Normi«

prehrupno. V glavni vlogi je nastopil Antonio Boyer, mlad pevec z odličnim glasom, ki spominja na Johna Barrymora. Kraljico je pela Anna Maria Rosa. Maria di Giovanna — kot Ofelija je presenetila z izredno čistim glasom. Glavno zaslugo za ta uspeh večer pa moramo pripisati sijajni režiji Luigija Squarzionija. — Če pomislimo, da je bilo treba za komponiranje Shakespeara tako močne in edinstvene osebnosti, kot je bil Verdi, je bil ta dogodek za gledališko življenje precej pomemben in to kljub bojazni, da si je Zafred morebiti le preveč upal.

PARIZ.

Pariška Opera je uprizorila enodejanko Marcela Landowskega »Slovo« hkrati z Dallapiccolovo opero »Nočni let«, ki jo je skladatelj napisal v letih 1937-39 po romanu Antoina de Saint-Exupérija in so jo sedaj v Franciji prvič izvajali. Zgodba obravnava pionirje poštnega letalstva v Južni Ameriki in usodo pilota Fabiena, ki se neke viharne noči ponesreči. Njega samega ne vidimo, vendar je v stalni radijski zvezi z letališčem, odnosno z nastopajočimi pevci. Kratko vlogo njegove žene je pela Denise Duval, ki je kljub temu doživela velik uspeh. Četudi je odrskega dogajanja malo, poudarja Dallapiccolova dodekafonična glasba vso napetost v ozračju. — Živahno in natančno je dirigiral Georges Prêtre, režiral pa je Jean Mercure. Doutingova scena je izražala neskončnost prostora onkraj steklenih sten letališča.

Hkrati z navedenim delom so uprizorili že zgoraj omenjeno opero »Slovo«. Njena glasba je privlačna, zgodba pa obravnava dekle, ki hoče svojo ljubezen vskladiti z nepremagljivo željo po nedolžnosti. Vse skupaj je dokaj neverjetno, vendar je pevki Jane Rhodes uspelo dati delu pravo vrednost.

Naslednji dve operni deli na programu sta bili nova »opera buffa« Maurica Thirieta »La locandiera« (po Goldoniju) in obnovljena opera Victorja Masséja »Jeanettina svatba«. Glasba »Locandiere« je bleščeča in tudi vloge so bile zasedene z odličnimi pevci (vlogo Mirandoline je pela Franca Duval). To opero so v letih 1853—1945 že 1486-krat uprizorili in starejša pariška publika jo je spet radostno pozdravila. Obe deli dolgujeta velik del uspeha režiji Jacquesa Charona in Roberta Manuela iz Comédie Française.

PRED IN PO PREDSTAVI OBIŠČITE

Tavčarjev bram

KJER BOSTE SOLIDNO POSTREŽENI

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVŠI URBANC)

*v Ljubljani
pri Prešernovem
spomeniku*

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

TOVARNA PISALNIH STROJEV

LJUBLJANA - SAVLJE, telefon 382-255

proizvaja:

ZA PISARNO pisalni stroj »Emona« valj 30 cm — pisalni stroj
»Emona«, valj 45 cm — razmnoževalni stroj Tops-Gestetner

ZA DOM pisalni stroj portable »Sava« s plačilom tudi na
dveletni potrošniški kredit.

„ELEKTRONABAVA“

Podjetje za uvoz elektroopreme in elektromateriala,
nakup in prodaja proizvodov elektroindustrije FLRJ

Ljubljana, Resljeva 18-II

Telefon: 31-058, 31-059, telegram: Elektronabava Ljubljana
Skladišče: Črnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

PLUTAL

Naslov: INDUSTRIJA PLUTOVINASTIH IZDELKOV

LJUBLJANA, Celovška cesta 32

Poštni predal 78 — telefon 21-278 — brzojavi: Pluta Ljubljana

Izdelujemo vse vrste plutovinastih kronskih, alu in drugih zamaškov za mineralno vodo, vino, likerje in brezalkoholne pijače ter medicinsko industrijo.

Dobavljamo po najnovejši metodi izdelane plutove izolacijske plošče in žlebake za izolacijo klavnic, hladilnikov itd.

Največja tovarna za predelavo plute v državi.

Tovarna

Žima

Tel. h. c.: 383-147

Direktor: 383-148

FUŽINE št. 133

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

Proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.

Male Rezke
velika želja

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREM

NART

sport

KREMA

NART

sport

KR



OB VSAKI PRILIKI. OB VSAKEM VREMENU



NAŠA NOVA SERIJA ZBIRKE

KULTURA IN ZGODOVINA

M. G. Trevelyan: Zgodovina Anglije

Paul Hazard: Evropska misel v 18. stoletju

Bogo Grafenauer: Zgodovina kmečkih uporov na Slovenskem

Georgij Ostrogorski: Zgodovina Bizanca

Pohitite z naročili!

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE,

Ljubljana, Mestni trg 26



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