

OPERA SNG V LJUBLJANI



BOHUSLAV MARTINU

ŽENITEV

GIACOMO PUCCINI

GIANNI SCHICCHI

LEDALIŠKI LIST št. 3 — 1955-56.

PREMIERA DNE 28. MARCA 1956

Dirigent:

Rado Simoniti

Bohuslav Martinu:

ŽENITEV

KOMIČNA OPERA V DVEH DEJANJIH
PO NIKOLAJU GOGOLJU.
PREVEDEL CIRIL DEBEVEC.

Režiser:

Ciril Debevec

Scenograf:

Vladimir Rijavec

Osnutki kostumov:

Alenka Barti-Serša

Izdelava kostumov:

Gledališke krojačnice
pod vodstvom
Cvete Galetove in
Jožeta Novaka

Inspicijent:

Milan Dletz

Odrski mojster:

Celestin Sanein

Razsvetljava:

Anton Držar

Lasulje in maske:

Janez Mirtič in
Emilija Saneinova

Podkoljosin, dvorni svetnik	Ladko Korošec
Stjepan, njegov sluga	Ivan Anžlovar
Fjokla Ivanovna, ženitna posredovalka	Bogdana Stritarjeva
Kočkarjov, Podkoljosinov prijatelj	Drago Čuden
Agafja, trgovčeva hči	Manja Mlejnikova
Arina, njena teta	Milica Polajnarjeva
Dunjaška, hišna	Elza Karlovčeva
Ivan, dvorni svetnik	Elza Barbičeva
Anučkin, pehotni častnik v pokoju	Friderik Lupša
Zevakin, mornariški častnik v pokoju	Gasper Dermota
	Slavko Štrukelj

Godi se v Petrogradu v začetku preteklega stoletja

Giacomo Puccini:

GIANNI SCHICCHI

OPERA V ENEM DEJANJU, NA-
PISAL G. FORZANO, PREVEDEL
SMILJAN SAMEC

Gianni Schicchi	Vekoslav Janko
	Samo Smerkolj
Lauretta, njegova hči	Zlata Gašperšičeva
Zlata, pravijo ji »Stara«	Elza Karlovčeva
Rinuccio, njen nečak	Janez Lipušček
Gherardo, Buosov nečak	Slavko Štrukelj
Nella, Gherardova žena	Manja Mlejnikova
Gherardino, njen sin	Elza Barbičeva
Betto, Buosov svak	Vladimir Dolničar
Simone, Buosov oče	Friderik Lupša
Marko, njegov sin	Zdravko Kovač
Ciesca, Markova žena	Milica Polajnarjeva
Magister Spinelloccio,	
zdravnik	Ivan Anžlovar
Amantio di Nicolao, notar	Andrej Andrejev
Pinellino, čevljar	Anton Prus
Guccio, barvar	Pavle Oblak

Godi se v Florenci leta 1299.

OB JUBILEJU VEKOSLAVA JANKA

Z naslovno vlogo v Puccinijevi operi »Gianni Schicchi« praznuje operni pevec Vekoslav Janko pomemben jubilej: petintridesetletnico umetniškega udejstvovanja. Med še aktivnimi opernimi pevci naše Opere je Vekoslav Janko med poslednjimi, kar jih je začelo svojo umetniško pot neposredno po prvi svetovni vojni in ki še delujejo današnji dan na našem odru. Šteti ga moramo med tiste pionirje slovenske operne umetnosti, ki so po stopinjah mojstra Julija Betetta pripomogli k razvoju slovenske Opere, da je v letih neposredno po prvi svetovni vojni dobila domače operne pevce in se nato v nekaj desetletjih razvila v res slovensko kulturno institucijo z izključno domačim umetniškim kadrom. Sen prvih ustanoviteljev slovenske Opere, Gerbiča in Nollija, se je torej v celoti uresničil pravzaprav šele dokaj pozno. Toda rast domačih umetniških kadrov je bila za Opero dolgotrajen problem, ki se je rešil šele malone petdeset let po ustanovitvi opernega gledališča.

Vekoslav Janko se je rodil v Rušah pod zelenim Pohorjem 17. maja l. 1899. Še mladega je premamilo veselje do odrskega udejstvovanja in je sodeloval pri ruškem obrtniškem odru. Ruše imajo v slovenski amaterski gledališki dejavnosti nasploh posebno mesto, saj je pozneje, in to po nemajhni Jankovi zaslugi, zraslo v njih tudi znamenito ruško Letno gledališče, pri katerem so uspešno sodelovali ruški delavci, kmetje in pohorski drvarji. Ta igralska družina si je pridobila na Štajerskem presenetljiv sloves, izvedla je obširen spored domačih, jugoslovanskih del, in pritegnila vsako leto k svojim predstavam zares velike množice občinstva: s Pohorja, Dravske doline, Slovenskih goric, Koroške in celo iz Maribora. Duša tega gledališkega gibanja v Rušah in glavni režiser in umetniški vodja pa je bil operni pevec Vekoslav Janko.

V stik s pravim gledališčem je Vekoslav Janko prišel v sezoni 1919-20 v Mariboru, kjer je osnoval stalno gledališče Hinko Nučič in hkrati z gledališčem tudi igralsko šolo. Med njenimi prvimi učenci je bil tudi Janko, ki pa ga je Nučič kmalu pritegnil prav tako k delu v gledališču. Sprva je začel kot statist, kmalu pa je že dobil prvo igralsko vlogo in se naglo usidral v repertoarju kot prav uporaben dramski igralec. Pri igri Andrejeva »Dnevi našega življenja« je zapel rusko pesem in tako so v gledališču odkrili, da ima Janko tudi glas. Bolj in bolj so ga začeli uporabljati kot pevca, seveda najprej v opereti, vendar je bilo že tedaj značilno dejstvo, da je v »Mamzelle Nitouche« glavno tenorsko vlogo dobil Vekoslav Janko, medtem ko je govorna vloga gledališkega ravnatelja bila poverjena — Mariu Šimencu.

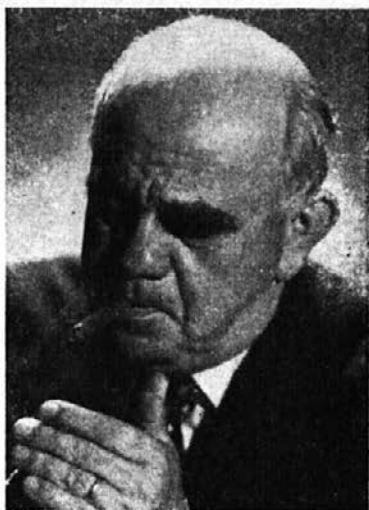
Iz Maribora je zanesla Janka pot za kratek čas v Zagreb, kjer so osnovali opereto na Tuškancu, ki pa je kmalu propadla. Janko je od tod odšel v Celje, kjer je za Železnikom prevzel vodstvo tamkajšnjega gledališča. Tu ga je nekoč l. 1924 slišal Julij Betetto, ki je na mah ugotovil, da ima Janko zavidanja vreden pevski material z lepo baritonarno barvo. Betettova beseda je zaleгла in že l. 1925 je Janko nastopil kot gost v ljubljanski Operi, kjer se je predstavil kot Silvio v Leoncavallovih »Glumačih«. Sad tega gostovanja je bil angažma in tridesetletno nepretrgano delo Vekoslava Janka v ljubljanski Operi.

Janko se je takoj spočetka resno oprijel izbrane umetniške poti. Po naravi izvrstno postirani glas mu je sicer omogočil takojšnje udejstvovanje v pevski, operni in operetni stroki, navzlic temu pa se je poleg nastopanja posvetil tudi šolanju na konservatoriju, kjer je v mojstru Betettu našel vzornega vodnika in učitelja. Tako je lahko v Operi kot pevec rasel od partije do partije, da je v kratkem obvladal obsežen baritonski repertoar. Zlasti izvrstno se mu je prilegala lirski stroka, pri kateri je prišla do izraza lahkotna in prodorna višina njegovega glasu in mehka ter barvita toplina. Mojstrske in priljubljene so bile njegove kreacije Germonta v Traviati, Figara v Seviljskem brivcu, Grofa Lune v Trubadurju, Valentina v Faustu, Sharplessa v Madame Butterfly, Marcela v La Boheme, Igorja v Knezu Igorju, Jeleckega v Pikovi dami, Malateste v Don Pasqualu, Renata v Plesu v maskah, velik uspeh je vedno imel kot mlinar Sima v Eru z onega sveta, Schicchi, Escamilo, Amonasro, Telramund, Onjegin, Edgardo (Lucija), Švanda (Weinberger: Švanda dudak), Jonny (Křenek: Jonny svira), Sebastiano (Nižava), Barnaba (Gioconda), Grof Almaviva (Figarova svatba) itd.

Kot izvrsten igralec z izrazitim smislom za komiko se je svojčas zelo veliko udeleževal tudi v opereti. V ljubljanski Operi je Vekoslav Janko upodobil v opereti in operi blizu 170 različnih vlog in opravil v tridesetih letih nad 3000 nastopov. Bile so sezone, ko je imel tudi več kot 100 nastopov na leto.

Pri vsem tem obsežnem umetniškem delu pa je treba poudariti, da je bil Vekoslav Janko vsa leta vedno zgledno vesten in vzoren član opernega delovnega kolektiva. Kot tak in kot umetnik, ki bi po svojih kvalitetah vsekakor imel možnost prehoda na večje odre v državi ali v tujini, a je navzlic temu ostal vedno zvest našemu odru, ki ga je kot eden prvih slovenskih opernih umetnikov obogatil z vrsto lepih in pomembnih pevskih in igralskih kreacij, bo Vekoslav Janko nedvomno ostal zapisan v zgodovini slovenske Opere v častni vrsti domačih opernih prvakov, pionirjev v graditvi slovenske operne kulture. V tem smislu mu ob umetniškem jubileju iskreno čestitamo in samo želimo, da bi nas njegova umetnost in metalni zven njegovega glasu še nadalje razveseljevala!

*Prvak ljubljanske Opere
VEKOSLAV JANKO
praznuje s Schicchijem
petintridesetletnico
umetniškega delovanja*



CIRIL DEBEVEC:

ZAPISKI OB OPERNIH PREMIERAH »ŽENITVE« IN »GIANNI SCHICCHIJA«

Ni samo naključje, da smo izbrali »Ženitev« in »Schicchija« za deli, ki ju bomo izvajali v našem opernem repertoarju skupno na eni celovečerni predstavi. Mislim, da bo vsakemu obiskovalcu razvidno, da imata ti dve operi po bistvu in po vsebini (manj morda po specifično glasbenem slogu) zelo mnogo skupnega. Obe namreč v zabavni, groteskni obliki slikata, da se poslužim Gogoljevih besed, »v živih in sočnih barvah vsakdanjega življenja majhnost in bedo, ničevost in praznoto povprečnega človeka« in podajata »vse te siromašne in tegobne, človeškemu pogledu največkrat skrite lastnosti s tolikšno silo, da naravnost stopijo pred oči.«

Medtem, ko v »Ženitvi« lahko opazujemo odnose in ravnanje raznih moških in ženskih tipov v razmerju do enega najvažnejših gibal in problemov človeškega obstanka, to se pravi, do ljubezni, ali v našem konkretnem primeru bolje: do ženitve in v globljem smislu torej do življenja, nam drugo delo »Gianni Schicchi«, prikazuje z brezobzirno jarkostjo vso »majhnost, bedo, ničevost in praznoto« cele vrste tipov povprečne človeške družbe, kako se vedejo in kakšne strasti jih navdajajo ob drugem važnem dogodku v človeškem življenju, to je ob smrti. V obeh primerih, tukaj in tam, živa in pisana paleta samih bolj ali manj strahotnih ali klavrnih ali smešnih ali pa celo (v »Schicchiju«) nizkotnih, ničvrednih in odvratnih obrazov in postav, ki v svojih resničnih podobah ne morejo vzbujati drugega kot v najboljšem primeru po-

milovanje in smeh, v ostalih primerih pa zabavnost in zasmeh, največkrat pa bridkost, odpor, ogorčenje in zgražanje in gnus.

Obe deli prikazujeta — kakor v kakšnem panoptikumu galerijo zelo značilnih predstavnikov povprečja našega veličastnega človeškega rodu (»človek je krona stvarstva«!) in v vsej tej temni vrsti majavih, slabotnih, smešnih, bahavih, požrešnih in trapastih spak proseva samo rahla, a čista lučka otroške nedolžnosti in mladostne, še nepokvarjene ljubezni.

To je, kar opravičuje, da družimo ti dve deli v eno večerno predstavo.

* * *

Ceprav je mogoče in celo verjetno, da precejšnjemu delu našega opernega občinstva vsebina »Ženitve« še ni znana, se vendar v tej zvezi ne bi rad preveč ponavljal, ker sem svoje osnovne in vodilne režijske misli že objavil v pristojnih Gledaliških listih o priliki režijskih priprav tega dela v Drami Slovenskega Narodnega gledališča in letos v Mestnem gledališču (Gl-SNG, 1937-38 št. 19 in Gl-MG, 1955-56 št. 4).

Operna priredba se drži v glavnem skoraj popolnoma (dasi-ravno ne dobesedno) Gogoljeve svetovnoznane igre, le s to razliko, da so nekateri prizori izpuščeni, nekateri spremenjeni v pantomimo, konec pa v toliko preurejen, da se po pobegu Podkoljosina taisti še enkrat pojavi (vse pantomimično) doma v svoji sobi, ležeč spet na zofi kakor v začetku dejanja, kličeč Stjepana, ki mu prinese od krojača za ženitev naročni »slavnostni« črni frak in mu javi, da so »pravkar prišli tudi gumbi«. Verjetno se je zdelo to avtorju za operne namene bolj primerno in učinkovito. In res ima ta konec v sebi nekaj sicer rahlo ironičnega, pa tudi otožnega in žalostno-resignativnega.

Sicer pa, kakor rečeno, o svojem režijskem pojmovanju ne bi mogel pripomniti dosti drugega kot tisto, kar sem že povedal in nakazal (z večjo ali manjšo srečo, v boljši ali slabotnejši izvedbi) v obeh dosedanjih dramskih režijah.

Izven dvoma je, da Gogoljev namen tudi pri »Ženitvi« ni bil samo zabavati in spravljati gledalca samo v smeh in krohot. Kdor pozna Gogoljevo umetniško bistvo, komur je znano njegovo življenje in njegova osebna človeška (ljubezenska) tragedija, ta gotovo ne bo videl v Podkoljosinu samo nerodnega pubertetnika ali morda celo samo smešnega pajaca. Tako enostransko pojmovanje in podajanje bi bilo prav gotovo na krivi poti, zlasti če se zavedamo, da je avtor v glavni podobi izpovedal morda enega najbolj občutljivih, bolečih in usodnih delov svojega lastnega življenja. Pisatelju »Mrtvih duš«, »Nosu«, »Plašča« in »Revizorja« resnično ne more biti samo za šalo in za smeh. Strah in preplah v Podkoljosinovi, zdravega, prirodnega in možatega življenja nevajeni in nedorasli duševnosti je preočiten in prevelik, da bi bil samo smešen in ne obenem tudi bridek in pretresljiv. Res je, da je tako podajanje v veliki meri odvisno od izvajalca te izredno zahtevne vloge in če sem svoječasno omenil v tej zvezi imena igralcev kakor so Chaplin, Moskvín, Hörbiger ali Romanovsky, potem, mislim, da sem za vsakega, ki je te igralice kdaj videl, dovolj jasno označil, kako si izvajanje te vloge zamišljam.

Toda — prav tako izven dvoma pa je tudi, da »Ženitev« pri še tako resnem pojmovanju ni napisana samo za globokoumno razmišljanje o zadnjih resnicah človeškega življenja in morda celo za ganjeno jokanje. Neki del našega gledališkega poročanja se je namreč ob uprizoritvi te igre v Mestnem gledališču izražal, kakor

VEKOSLAV JANKO

v vlogi mlinarja Sime
v Gotovčevem »Eru z
onega sveta«



da smo ravno v tej smeri (to se pravi v smeri premalo resnobnega pojmovanja, pretiravanja, karikiranja in vzbujanja smeha) zavozili očitno na kriva pota. In sicer je to tisti del naše (sicer še mlade, čeprav zelo razgledane in včasih tudi bistre) gledališke kritike, ki se z vprašanji vije skozi dramaturgijo Gogoljeve »Zenitve«, ki nam hvalno predstavlja neko povsem »novo« dramaturgijo z »odtujevalnimi učinki« in ki instinktivno zadene pri svojih »vtisih« še najbolj tam, kjer skoraj z obžalovanjem prerokuje, da se bo ta predstava »Zenitve« »vozila od uspeha do uspeha«. (Mimogrede: v treh mesecih je blizu trideseta repriza.) Pa o tem se bo morda prej ali slej ponudila priložnost, da spregovorimo obširneje in podrobneje na drugem mestu. Ob naši operni uprizoritvi (ki je v naši državi sploh prva izvedba) bi rad pripomnil samo to, da me tudi tukaj (s posebnim ozirom na glasbene misli, zahteve in pobude) ne bo motilo, če se bodo poslušalci smejali, ker smeh, sproščen in preprost, ni greh, in samo s tem se proti Gogolju gotovo ne pregrešimo. Vsaka figura teh snubcev in vse to prerivanje in pehanje pri snubljenju je tako komično, da bi bilo (po mojem vsaj) popolnoma zgrešeno, če bi hoteli pri vseh teh likih in pri vsem tem dogajanju preveč »jedrovito« filozofirati. Ljudje so smešni v svojih slabostih in tako jih je treba tudi predstaviti. Drugo (in važno) vprašanje pa je seveda, s kakšnimi sposobnostmi razpolagajo izvajalci in do kakšne meje si izvajalec v to smer obrnjeno oblikovanje dovoli. To pa, seveda, kakor vemo, ni samo in izključno vprašanje režije, temveč tudi splošne izvajalske darovitosti in okusa pa umetniškega takta in celotne kulture.

* * *

V splošnem mislim, da smo mi pri nas, kar se tiče gledaliških nazorov, pojmovanj in pogledov pa tudi javnih ocenjevanj, še vedno v celoti usmerjeni preveč ali literarno (v dramí) ali pa glasbeno (v operi). Da ne bi bilo nesporazumov: preveč, sem rekel, kajti jasno je, da brez enega niti brez drugega sploh ne gre. Pri nas se mi zdi, da bi bilo treba poglobiti pogled, smisel in čut

za specifično gledališki fenomen, ki je čisto svojstven, enkraten in bežen in ki je vezan neposredno na živo igralčevo osebnost. To predvsem, to človeško scenično ustvarjalnost bi bilo treba znati videti, jo čutiti in v specifičnem gledališkem smislu tudi oceniti. Teater je neke vrste — obrzdana obsedenost. Kako se pa to naredi, da je izvajalec po naravi obseden, po kulturi in disciplini pa obrzdan — seveda, to je pa že umetnost. Pri roki imam ravno zadnjo številko ptujskega Gledališkega lista, iz katerega navajam značilne besede G. Grieca, ki pravi, pišoč o italijanskih bratih režiserjih in igralcih De Filippih: »Eduardo in Peppino sta igralca — avtorja, torej pripadata isti struji neapeljskega teatra, katerega vitalnost gre precej preko besedila.«

* * *

Pri »Ženitvi« smo skušali obračati vso našo barko bolj na preprosto, skoraj otroško (otroško, ne otročjo) stran. Ne morem se namreč ubraniti vtisa, kakor da so te posamezne figurice kakor nekakšne igračke v nekih nevidnih rokah. Pri »Gianni Scicchiju« je seveda zadeva (za moj okus) nekoliko ostrejša, jarka in zlasti dosti bolj nesramežljiva. Zato je tudi naš pristop malo ostrejši, grotesknejši in v izrazu (po glasbi narekovanem) nekoliko markantnejši. Vse te pošastne spake svojati ob mrtvem sorodniku v svoji nenasitni pogoltnosti in pohlepnosti tako spominjajo na roparske ptice in zverine ob mrtvaški pojedini, da se človek skoraj ne more otresti sicer samo po sebi nekoliko tvegane misli na njihovo osupljivo podobnost...

Pa vendar — tudi oni dobijo svoje plačilo. Nad vso nizkotnostjo pa cvete — Florenca, se dviga Arnolfov stolp, sije sonce in poje — mlada ljubezen...



VEKOSLAV JANKO
v vlogi Lescauta
v Massenetovi »Manon«



ŠTIRI MASKE VEKOSLAVA JANKA:

Šakloviti (Hovanščina), Figaro (Seviljski brivec), Grof Almaviva (Figarova svatba), Jonny (Jonny svira)



»MARTINU«

(Paul Nettl) 1945.

Moderno češko glasbo zastopata dva vodilna češka skladatelja, ki trenutno prebivata v Ameriki. Eden od njiju, Bohuslav Martinu, je zagovornik mednarodne skupine, in to zaradi svojega stika s francosko glasbo. Drugi skladatelj Jaromir Weinberger pa je zastopnik prav tako popularne narodne smeri.

L. 1923 je Martinu nenadoma odpotoval v Pariz, ki je postal njegov drugi dom in ki je vplival na njegovo ustvarjanje. Če povemo po pravici, smo galske vplive opazili pri njem že pred njegovim odhodom v Francijo. Francoske značilnosti, kot lahkostnost, nežnost, ekonomično uporabljane orkestralnih sredstev in predvsem skorajda osorno odklanjanje vsakršne sentimentalnosti, najdemo lahko v marsikaterem od njegovih zgodnjih del. Martinu je vselej menil, da so elementi zapadne glasbene kulture del češkega, narodnega glasbenega sloga. In res, Čehi so nesporno imeli prav toliko skupnega s Francozi, kakor z germanskimi narodi. Prosto-dušno spontana, ustvarjalna kvaliteta Smetane, Dvořaka in Janačka je sorodnejša zapadnim pojmovanjem umetnosti, kakor razčlenjujočim, abstraktnim in filozofskim pojmom Germanov, čeprav zasledimo v češki umetnosti oboje.

V prvi četrtini 20. stoletja je na Češkem poleg Smetanovega kulta obstajala močna germanofilska težnja, ki so jo navdihovali Bruckner, Mahler in Richard Strauss. Proti njej se je Martinu postavil že v začetku svoje kariere, ker je veroval, da je čisti ton najvažnejši v glasbi. Zato je Debussy postal izraz Martinujevih stremeljenj; on in Mozart sta mu bila ideala. V zgodnjih dneh njegove ustvarjalnosti je francoski impresionizem tako pobarval njegovo mišljenje, da je poiskal eksotično snov (kitajsko besedilo) in eksotične tonovske načine (kot n. pr. v orientalskem baletu »Istar«). Drugo, kar ga je privlačevalo, je bila množična človečnost, človek v množici. Tako je l. 1918 v Češki Rapsodiji poizkusil opisati upor svojih rojakov. In ko je l. 1927 Lindberghov polet čez ocean navdušil Francoze, je Martinuja navdihnili gibanje, duševnost in hrupna živahnost množice in ustvaril je delo »La Bagarre«. Prav to je tudi povzročilo, da je napisal »Polčas« po nogometni tekmi Francozov in Čehov v Franciji l. 1918. Semkaj spadajo tudi dela »Čudež naše Gospe«, »Maša v taborišču« (ki jo je napisal za češke vojake v Franciji l. 1940) in »Dvojni koncert«.

Martinu je osamljena duša, ki razmišlja o problemih svoje umetnosti, jedro katere je zmes oblike in vsebine. Češki muzikologi in esteti so ga imenovali »francoskega« skladatelja. Uporabljali so ta izraz v neugodnem smislu besede in namigovali s tem, da njegovim delom manjka »globljega smisla«. Ta doba je bila zanj najtežja in najbolj mučna. Čutil je, da ga tedanje stvaritve čeških skladateljev, tako različne od njegovih, postavljajo v napačno luč. Njegova zavest in tehnika in njegov ton, ki so bili oddaljeni od abstrakcij germanske globokoumnosti, vse to ga je napotilo v nasprotni tabor. Čutil je, da mora biti doma, v glasbi njegove domovine, nekaj narobe. Oznaka, ki so mu jo dali njegovi rojaki, mu je povzročila dokaj grenkih trenutkov, ker je čutil, da njegova glasba izvira iz pristnega in čistega duha češkega naroda, — ker je vedel, da je bil vselej pravi Čeh in je tak ostal tudi v Parizu, kjer je končno našel svojo glasbeno govorico.

Ni težko uganiti občutke mladega Martinuja, ko je prvič prišel v Pariz. Odkril je, da tako imenovani »francoski« slog sploh ni v krvnem sorodstvu s pravim francoskim slogom in njegova odločitev, da ostane pravi Čeh, se je okrepila. Četudi so francoski skladatelji, Stravinski in ruski balet, silno vplivali nanj, se te značilnosti glasbenega življenja v Parizu niso zdele dovolj pomembne njegovemu okusu. Zlasti ga je razočarala zanikrna umetniška disciplina, ki je vladala v umetniških krogih, prav posebej pa ga je razočaralo izbiranje tém, kjer so skladatelji večkrat prekoračili meje dovoljenega, in to se mu je zdelo nevredno umetnikovega dela.

Vse to in težka borba za obstanek ga je tlačilo k tlom. To je bila zanj doba globoke potrnosti. V Parizu ni bilo glasbenika, razen Stravinskega, ki bi še vplival nanj. Martinu je čutil, da je marsikaj skupnega med njim in med talentiranim Rusom, vendarle je vedel, da leži pot, ki jo mora prehoditi, drugje. Njegova lastna impresionistična govorica se ni izpremenila in nezaupanje v tedanja polifonična dela ni ugasnilo. Ustvarjal je malo.

Postopoma se je privadil pariškemu življenju, kar je izrazil v skladbi »Polčas«. Ta »nogometna simfonija«, kot jo včasih imenujejo, je simfonija ritma; sestoji iz kratkih motivov in je napisana z bliskovitimi akcentiranimi potezami. Se se spominjam, kakšen vrtinec začudenja, občudovanja in studa je dvignilo to delo, ko so ga l. 1925 prvič izvajali na Mednarodnem festivalu sodobne glasbe v Pragi. V tem delu je osredotočena vsa Martinujeva impresionistična preteklost. Smatramo ga ne samo kot vrhunec, temveč tudi kot konec njegovega razvoja v tej smeri.

Skladbo »La Bagarre« (1927) so prvič izvajali v New Yorku l. 1927 pod taktirko Sergeja Koussevitzkega. Leto dni zatem ji je sledila Vojaška simfonija, ki so jo v Parizu preimenovali v »Allegro symphonique«. Akcentirane poteze »Polčasa« so izginile, na njihovo mesto je stopil nov liričen način, ki je povzel obliko Martinujevega prejšnjega ritmičnega takta. V skladateljevem delu je bilo opaziti tudi spremembo — novo smer, tokrat v polifonijo. Obenem je skladatelj skrčil orkester, in sicer prvič v operi »Juliette« (1938). Odslej je Martinu tudi v svojih dramatičnih delih uporabljal raje manjše tonske enote.

S tem v zvezi naj omenim njegova lirična dela: »Serenada« (1930), »Partita« (1934) in »Inventions« (1934), ki predstavljajo zanimivo sestavo baroka in impresionizma. Polifonija in nežnost tonalne invencije so nezdružljive, posebno če jih združuje tak temperament, kot je Martinujev. Semkaj spada tudi Prvi koncert za klavir (1926), ki je predstavil Martinuja pariški publiki.

Po »Polčasu« se je Martinu vrnil k češki folklori. Vzor je videl v češki drami, ki je zrasla iz naroda. Hotel je ustvariti preprosto glasbo, brez tehničnih problemov, kot so to bile češke narodne pesmi. Da bi uresničil ta načrt, si je želel vzgojiti sodelavce (režiserje, dirigente, koreografe itd.), ki bi na tem področju nadaljevali njegovo delo. Češka opera se je zato obrnila k kmečkemu življenju ali junaško-zgodovinskim osebnostim. Martinu je hotel vnesti v operno literaturo nove teme in vire, predvsem bogastvo češke folklore, neštevilne češke legende, ljudske igre, otroške igre, čudeže in like potepuhov na sejmihih.

Prvo delo v tem duhu je balet »Spaliček« (1931), ki ga je napisal v raznolikem slogu, s hitro izmenjavo prizorov in z mnogimi slikovitimi orisi češkega življenja, ki jih je povzel iz čeških pravljic. V »Čudežu naše Gospe« nam je predstavil svojo zamisel v operi, ki je



Scena iz naše uprizoritve Musorgskega »Hovanščine« (scenograf akad. slik. Maks Kavčič, režiser H. Leskovšek, dirigent B. Leskovic)

bila drugačna od Wagnerjeve. Ta glasbena, srednjeveška, čudežna igra, je sestavljena iz treh delov, katerih vsak je neodvisen od drugega. Prvi del »Mariken of Nimwegen« je napisan po Oheanovem besedilu, drugi, »Rojstvo našega Gospoda« izvira iz narodne legende, prav tako tretji del »Sestra Pascalina«. V tej operi nam zbor kot v klasični tragediji, razlaga dejanje. K tem glasbenim dramam naj prištejemo še balet »Gledališče za stolpom«, nekakšna češka commedia dell'arte, s češkim Harlekinom in Kolombino in z vrsto narodnih pesmi. Vsa besedila je napisal skladatelj sam.

Ne smemo pozabiti na njegovi dve radijski operi »Glas gozda« in »Komedijski na mostu«, ki sta bili sprva namenjeni za neko amatersko predstavo. Končno je napisal svojo prvo veliko opero »Juliette« po besedilu Georgeja Nevensa. Tu je Martinu pozabil na folkloro in ustvaril veliko simfonično dramo.

Morda je zdaj pravi trenutek, da nekoliko objasnim Martinujevo umetniško ustvarjanje. Njegov glavni princip je predvsem doseči jasn tematični razvoj in prozornost melodične linije na podlagi absolutne glasbe. Nikdar ne išče učinkov, temveč se izraža s preprostimi, skoraj primitivnimi sredstvi. Posamezni elementi njegove glasbene oblike (polifonija, harmonija in barvitost tonov) so podrejeni organskemu poteku celotnega dela. Prav zato najdemo v njegovem delu globoko razumevanje za jasno konstrukcijo in obliko, za organsko enoto celote. Melodična linija je neomadeževana in čista, osredotočena je v obliki in je brez vseh romantičnih in sentimentalnih primesi in blebetavosti. V začetku njegovih del se nam tema nikdar ne prikaže v popolni obliki, kakor v delih klasičnih skladateljev, ki jo spreminjajo s tonalnimi variacijami. Pri Martinuju povzema tema le postopoma svojo dokončno obliko, se razvija in zaokroža. Zato Martinu ne uporablja stranske in pomožne teme. Ta občutek za ritmično raznolikost in arhitekturno kompozicijo je prav gotovo ena od dediščin češke glasbene kulture. Martinujevo spretno ravnanje z orkestrom izvira iz njegove dolge

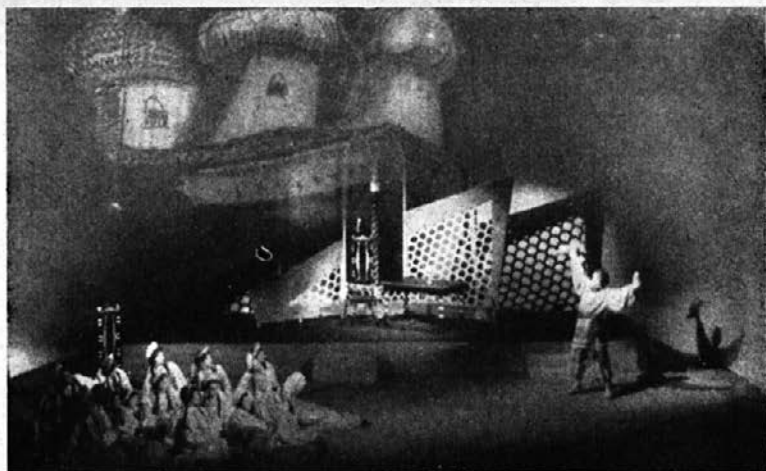


Prizor iz uprizoritve Musorgskega »Hovanščine«: Šakloviti (Samo Smerkolj) in pisar (Ljubo Kobal)

»vajeniške« dobe pri Češki Filharmoniji. V njegovem delu ne vidimo nikjer nejasnega in meglenega pisanja, njegov ton je vselej odločen, prozoren in čist. Včasih naletimo na začudenje vzbujajoče zvočne učinke. Prav tako moramo občudovati njegov čut za delo in slog. Njegova komorna glasba ni nikdar orkestralna po obliki in njegova dramatska glasba ni nikdar samo simfonična po obdelavi.

Ceprav je romantična glasba morda obogatila našo glasbeno kulturo s tem, da je vanjo vnesla čustvo, ji je pri vsem tem dodala še nemuzikalne elemente. Ena od posledic je bila zmeda v *genre-u*, kot to imenujejo Francozi, in nastalo je čestokrat protislovje med namenom in izvršitvijo. To značilnost najbolj opazimo v Mahlerjevih simfoničnih delih. Celotno primitivno zamisel impresionistične glasbe, ki je bila pravzaprav zelo oddaljena od tonalnega pretiravanja, je Mahler usmeril v prazno opisovanje, ki mnogokrat postane le kaotičen hrup. Ko je tako skrbno opazoval to zlorabo brez vsakih predsodkov, je Martinu povzel novo obliko izražanja, najprej v komorni glasbi (*»Ricercare«*, *»Dvojni koncert«* in *»Concerto Grosso«*), zatem v operi *»Juliette«*. Njegov slog je zbran in sledi le svoji globoki, prostodušni, naravni, spontani in primitivni glasbeni naravi.

Diametralno nasprotno Wagnerjevim principom je Martinu omejil svoje učinke na najpreprostejša sredstva. Dal je vstran vso Wagnerjevo dinamičnost, dramatičnost in glasbeno proroštvo ter se je oprijel samosvojega glasbenega tematičnega razvoja. Oder naj ostane oder in (nasprotno Wagnerju) prepovedano mu je, da se dotakne gledalčevega sveta! Nobenih leit-motivov, samo čista glasbena arhitektura! Martinu je izražanje v operah ni glasbeni recitativ, temveč neka vrsta poezije, ki je nastala izključno na podlagi glasbe. Orkester je le spremljevalec, a nikdar zaradi sebe samega, in se približuje idealnemu orkestru, kot si ga je zamišljal



Prizor iz »Hovanščine«: Hovanski (Simeon Car)

Mozart. Martinujev namen je predvsem doseči neposreden vtis s čistimi glasbenimi sredstvi.

V svojih poslednjih delih »Juliette«, »Ricercare«, »Dvojni koncert« in »Concerto Grosso« in v »Simfoniji« je Martinu dosegel nov vrhunec lirike. Njegovo »žalobno melodijo« čujemo posebno v Dvojnem koncertu, ki ga je napisal v času tragične usode češkega naroda po monakovskem paktu l. 1938. To delo je dejansko elegija, ki globoko pretrese poslušalčevo srce, — je kakor krik obupa.

Od 18. stoletja dalje so češki skladatelji prikazovali tujini to, kar je značilno češkega v njih. To so bili Stamitz, Richter, Tomašek, Smetana, Dvořák, Janaček. Tudi Martinu je začel kot narodni skladatelj, a se je povzpел do mednarodne slave in pomembnosti. S svojo potjo je dokazal, da je rojak Massaryka in Comeniusa, dveh filozofov, ki sta dvignila ozko narodnostno razvojno stopnjo k splošno veljavnemu humanizmu.

ŽIVLJENJEPIŠ B. MARTINUA

Bohuslav Martinu se je rodil 8. 12. 1890. v Polički na Češkem. Kmalu je pokazal svojo glasbeno nadarjenost in je že z osmimi leti nastopal kot violinist na koncertih. Ko mu je bilo šestnajst let je vstopil v praški konzervatorij in se izpopolnjeval v igranju na violino. Ko je dovršil študij, se je pridružil Češki Filharmoniji kot violinist. Tu je ostal deset let. Kot skladatelj je bil večinoma samouk, pisal je glasbo že v rani mladosti. Leta 1922 so v Pragi uprizorili njegov balet »Istar«. Dve leti pozneje je napisal drugo baletno delo »Kdo je močnejši«?

V letih 1922-23 je Martinu obiskoval predavanja iz kompozicije pri Josefu Suku. Tega študija ni nikdar dokončal. Nenadno je l. 1923 odpotoval v Pariz, kjer je postal učenec Alberta Roussela.



Prizor iz »Hovanščine«: Dositej (Danilo Merlak)

V Parizu je prebival do l. 1940 in pariško življenje je močno vplivalo na njegovo ustvarjalnost. L. 1932 so mu v Ameriki podelili prvo nagrado za godalni kvartet, s katerim je tudi zaslovel. Prejel je tudi več drugih nagrad, med njimi češko državno nagrado in Smetanovo nagrado. L. 1941 je Martinu odpotoval v Združene Države, da bi tam našel svoj novi dom.

KOMPONIST PRIPOVEDUJE

»Mislim, da bolje pišem glasbo, kot pa pišem o njej. Ne postavljam rad ustvarjalnega poteka pred mikroskop, kadar hočem razložiti neko delo. Ne gledam molekul, temveč gledam stvar kot celoto. Delo mora živeti iz sebe, ne pa na podlagi raziskavanj. Nepotrebno se mi zdi, da poslušalci vstopijo v laboratorij, kjer ničesar ne razumejo in kjer umetnik sam precej časa premišljuje, preden dojamemo pomen vsega.

Mislím, da je za današnjo glasbo najbolj nevarno to, da hoče z analizami in raziskavanjem opravičiti samo sebe; boji se, da ne bi bila dovolj »sodobna« ali »moderna«. Vse to se lahko konča le tako, da nastane nekako duševno zadržanje, ki nikakor ni ugodno za skladatelja, katerega zamisli morajo iti svobodno svojo pot. To zadržanje ga le ovira in skladatelj se ne more popolnoma in odkrito izražati.

Neprestano uporabljamo besede »moderno« in »sodobno«, s čimer sebi zamotavamo ustvarjalni potek, ki je zelo skrivnosten in zapleten. Razume se, da ni dobro zasledovati novosti, in to za vsako ceno. To nima ničesar skupnega z iskanjem novega glasbenega izraza. Novi glasbeni izraz naj se rodi iz bitja samega, naj bo odraz skladateljeve osebnosti in njegovih izkušenj in naj ne izhaja iz neobičajnih tehničnih sredstev. Tehnična sredstva so umetnikova zasebna zadeva. Tehnika nastaja zaradi dela in ne delo zaradi

tehnike. Glasba ni stvar računanja. Ustvarjalni nagib je enak želji po življenju, po občutju, da živimo.

V svetu socialnih prevratov in tudi političnega kaosa, je bolj kot kdajkoli potrebno, da ne zatemnjujemo svojih umetniških ciljev. Naše ideale moramo ohraniti jasne in naša prepričanja morajo ostati trdna in obdržati moramo umetnikovo vero, katera predstavlja naše življenje in delo. S tem naj se ukvarja skladatelj in ne z brezplodno igro besed!«

PUCCINI: GIANNI SCHICCHI

Giacomo Puccini, skladatelj nežnih, sentimentalnih in za ljubezen trpečih žensk, je ob koncu svetovne vonje izpremenil svoj obraz in se za malo časa pokazal v novi luči. Puccini, ki je že v »Bohème« dokazal, da zna biti tudi vesel, humoren, razigran in razposajen, je odrski svet presenetil z buffo opero v enem dejanju »Gianni Scicchi«. Verdi je svoje življenjsko delo zaključil s smehom dobrodušnega Falstaffa, Puccini pa se je od Schicchija zopet vrnil k svoji stari ljubezni in pustil, da mu je labodji spev zapela Liu v »Turandot«. Verdiju je bil »Falstaff« življenjska filozofska gesta, Pucciniju njegov »Gianni Schicchi« le intermezzo in oddih.

Puccini, ki se je doslej izživljal v lirčno melodičnih izlivih in v teh pokazal svojo najmočnejšo stran, se je s svojo burkasto enodejanko oddolžil nacionalnemu talentu in nagnjenju za glasbeno odrsko vedrino, ki je prišla do popolnega izraza in razcveta posebno že pri starejših italijanskih mojstrih. Mnogo dovtipnih in pristnih glasbenih domislekov je v »Scicchiju«. Predvsem v začetku dejanja motiv sorodnikov in dedičev, ki se neprestano spreminja in prilagaja položaju; posebno groteskno učinkuje, ko dobi tarnajoč in stokajoč izraz.

Izvrsten je odstavek, ki se kotali v hitrem in hlastnem tempu ter slika srd in razočaranje dedičev nad menihi, ker so baje dobili največji in najboljši delež pokojnikove zapuščine. Se nekaj takšnih ansamblov je vpartituri »Schicchija«, ko sorodniki bruhajo svojo jezo in kričijo ob duhovitih orkestrskih barvnih učinkih ter poživljajo tok dejanja in mu dajejo burkast značaj. Tudi mnogo drugih duhovitih domislekov je raztresenih po partituri in marsikateri se samo kakor bežen utrinek zablesti in zopet izgine, da ga lahko ujame le pazljivo uho. Primer takšnega utrinka in podrobnega burlesknega slikanja srečamo pri zdravnikovem vprašanju, če je olje učinkovalo (v orkestru oponaša fagot kruljenje) ali pa ko Schicchi diktira testament in omenja gotovino (v orkestru oponaša triangl cvenk kovancev). Ljubezenski par Lauretta — Rinuccio nosita lirični del opere in sta nasprotje in protiutež vsem ostalim. Čeravno skladateljeva inspiracija v »Gianni Schicchiju« ni tako bogata kakor v njegovih izrazito liričnih operah, kaže Puccini v tej burkasti enodejanki vse svoje veliko, zrelo umetniško znanje in odrsko tehniko.

»Gianni Schicchi« je imel skupno s »Plaščem« in »Sestro Angeliko« premiero 11. januarja 1919 v Tenatru Constanzi v Rimu. Uspeh trilogije je bil pri občinstvu velik.

Vse tri enodejanke so bile prvotno mišljene kot večer izpolnjujoča celota, odkar pa je pozneje Puccini privolil, da se lahko uprizarjajo tudi posamič, je posebno »Gianni Schicchi« pogosto v sporedih opernih gledališč.

M. Br.

»GIANNI SCHICCHI«

(Vsebina opere)

Godi se v Florenci leta 1299. Premožni Buoso Donati je pravkar umrl in njegovo truplo še leži v postelji. Sorodniki so se ob njem zbrali in nestrpno iščejo pokojnikov testament. Zelo so radovedni, kaj je komu v oporoki zapustil, ker slutijo, da se jih ni spomnil po njihovi volji. Naposled le najdejo oporoko in ugotovijo, da je Buoso večino svojega premoženja volil samostanu. Vsi so razočarani. Tudi mladi Rinuccio, ki je oporoko končno našel, je bil upal, da mu bo bogati sorodnik z zapuščino omogočil poročiti se s Schicchijevo hčerko Lauretto, zato je že poslal ponju. Schicchi pride s hčerko in najde kisle in razočarane obraze. Kmalu mu postane vse jasno. Dasi so se ga sorodniki prej branili, se zdaj sporazumejo, naj umni Schicchi vzame zadevo v roke in poskusi najti izhod iz neljubega položaja. Čeprav ni mnogo upanja na uspeh, se Schicchi le odloči poskusiti srečo. Najprej ugotovi, da še nihče v mestu ne ve, da je Buoso izdihnil. Zato veli skriti Buosovo truplo in sklene sam leči v njegovo posteljo, da bi tako s spretno igro nekoliko podaljšal pokojniku življenje. Zaigral bo umirajočega Buosa, poklical bo notarja in priče, spremenil pred smrtjo oporoko, nato bodo šele svetu objavili Buosovo smrt. Sorodniki so navdušeni nad spretnim načrtom. Vtem pride zdravnik Spinelloccio obiskat svojega pacienta in Schicchi dovršeno odigra svojo vlogo. S slabotnim glasom ga prosi, naj ga ne vznemirja in naj ga pride obiskat rajši zvečer. Zdravnik ne spozna prevare in se res napoti domov. Rinuccio nato pošlje po notarja, Schicchi se preobleče v bolniško obleko, »žalujoči« sorodniki pa mu goreče izrekajo svoje želje: vsakdo si želi v oporoki čim boljši delež zapuščine. Schicchi je vsem naklonjen, le opozori jih, kakšno kazen določa zakon za ponarejevalce testamenta: kdorkoli bi v tem zločinu sodeloval, mu bodo odsekali roko in ga izgnali iz Florence. Ob slovesu od Florence pojejo taki obsojenci pesem »Adio, Florenca!«, ki je ne bodo videli nikoli več. A že pride notar z dvema pričama. Schicchi mu narekuje oporoko, sprva v zadovoljstvo vseh navzočih, saj določi, naj bo Buosov pogreb skromen, mestnim revežem in samostanu pa voli — štiri lire! Buosovo premoženje začne deliti sorodnikom pri manj važnih stvareh, glavno premoženje, hišo v Florenci, mulo in mline v Signi pa zapusti svojemu najboljšemu prijatelju — Schicchiju! Šele zdaj spoznajo sorodniki, da so opeharjeni, Schicchi pa jih s pesmico »Adio, Florenca« brž spomni na trde posledice kazni, če bi prišla prevara na dan. Notar zaključi oporoko, priči podpišeta in vsi trije odidejo. Ko ostanejo sami, zlijejo na Schicchija vso jezo, ker jih je osleparil za najboljši delež zapuščine. Bitko pa odloči Buosova palica v roki odločnega Schicchija, ki jih po vrsti nažene iz hiše. Zapuščino je namenil Rinucciu in Lauretti, ki naj si z njo osnujeta družinsko srečo. Dante ga je sicer zaradi te prevare obsodil na pekel, a odvezo mu bo nemara dalo vsaj gledališko občinstvo, če mu je pripravil prijeten večer.

OD ROMANTIČNE DO MODERNE OPERE

Znani muzikolog in glasbeni kritik Max Graf je napisal knjigo, ki jo je naslovil »Konec romantične opere«. Morda bi se v posameznostih ne mogli vselej z njim strinjati, toda mnogi podatki, zanimive misli in zaključki ter pregled razvoja evropske opere v 19. in 20. stoletju, ki jih v tej knjigi podaja, opravičujejo, da se na kratko spoznamo z njegovih pomembnim in studioznim delom.

Graf poudarja, da je 19. stoletje »razdobje romantike« in da prevladujeta v evropskem gledališču tega časa predvsem dva umetnika - Victor Hugo in Richard Wagner. Revoluciji l. 1830 in 1848 na Francoskem sta razmajali družbo in izzvali revolucijo v umetnosti. Razen Hugoja imamo v Franciji Chateaubrianda in A. Dumasa, v slikarstvu Delacroixa, Delarochea in Verneta, v operi Rossinija, Meyerbeera, Halevyja in Aubera, od katerega je izšla moderna realistična opera. Beethovnova simfonična glasba je zrevolucionirala francosko glasbo, Gerard de Nerval je prevedel »Fausta«, v pariškem Odéonu pa so začeli igrati Shakespeara. Skladatelj Hector Berlioz je postal posebej francoske romantične glasbe. Noben čas, pravi Graf, ni bil bolj bogat zanimivih ženskih usod, svobodne ljubezni in fantastično vznemirjenih duš.

Francoska romantika je bila protest proti novemu meščanskemu redu, ki je prišel na oblast v Angliji in Franciji in pričel vladati svet s svojimi velikimi financami in industrijo, železnicami in borzno špekulacijo.

Drugače je bilo v Nemčiji, deželi majhnih mest. Romantika v Nemčiji ni bila revolucionarno gibanje, temveč sanjarjenje v tihi sobi, fantazija filozofskih misli. Romantično gibanje je utonilo v zgodovinskem in mističnem. Vse te elemente zasledimo v delih E. T. A. Hoffmanna, Webra, Schuberta in Nicolaija, a je šele Richard Wagner dal nemški romantični operi moč in veličino. Šele z nastopom tega velikega glasbenika je začela francoska romantika vidneje vplivati na nemško.

Graf nato govori o značaju in kvalitetah Wagnerjeve glasbe, ki je po njegovem mnenju sinteza celotne evropske romantike in združitev vseh umetnosti, poezije, slikarstva in glasbe, kot pravi tudi Jean Paul. V Wagnerjevi glasbi zasledimo elemente zgodovine, mita in religioznosti. To je pozneje postalo karakteristika nemške romantike.

Wagner je deloval tudi v času, v katerem je bolj in bolj začela prevladovati znanost in tehnika, v času velikih socialnih bojev, ki se je bolj in bolj oddaljeval od romantike. Nastopati je začel realizem, s pojavom Flaubertove »Madame Bovary« (1857), z deli Dickensa, Ibsena, Tolstoja in Hauptmanna. Filozof Taine je očital Hugoju in Lamartineu, da sta samo ostanka nekega časa, ki je bil in več ne obstaja, a kritik Sarcey je zaključil neki svoj članek v »Figaru« z besedami: »Naprej, prijatelji moji! Proč z romantiko!« Namesto Delacroixa se je pojavil naturalist Coubert. Max Liebermann slika tovarne, stroje in dim tovarniških dimnikov, Stanislavski v Rusiji uprizarja Čehova in Gorkega, Antoine pa igra l. 1887 v Parizu Zolaja. Doba romantike je prišla v letih 1910 do 1918 do svojega konca, potem ko je v vseh umetnostih bila razlila plameneče barve fantazije sanj in bajk in dvignila celo vrsto močnih umetni-

kov: Hugoja, Chateaubrianda, Lamartina, Musseta, Chopina, Liszta, Delacroixa, Berlioza in kot krono Wagnerja.

Mascagni, Sardou, Puccini, Charpentier, Musorgski in Janaček so ustvarili realistično in naturalistično opero. Bil pa je tudi muzik, ki je v operi povezal naturalizem z romantiko — to je bil Richard Strauss. Začel je z 22 leti kot naturalist, da bi nato pozneje ustvaril svoj bogati in virtuozni psihološki realizem. Nanj je zlasti vplivala Wildova »Saloma« in Hoffmannstahlova »Elektra«, saj je tudi sam uglasbil dve operi z istim naslovom. Potrebno je poudariti, da se je oddaljeval od wagnerijanske glasbe, čeprav nikoli ne povsem. S svojo glasbo se je približal moderni glasbi Schönberga, Bartoka in Stravinskega.

Pri tem pa seveda nikakor ni misliti, da v tem času ni bilo glasbenikov, ki so bili izraziti romantiki, kot n. pr. Pfitzner, Debussyjeva opera »Peleas in Melisanda« (njegov orkester je »zavit v vato«, je pripomnil Romain Rolland), Montemezzi in drugi.

Prišla so kritična leta prve svetovne vojne. Nasprotja med romantično umetnostjo in industrijsko tehničnim svetom so postala očitna. Politični, socialni in industrijski prevrat je spremljal prevrat v znanosti. Odkrili so rentgenske žarke, katodne žarke, proučevali so radij. To je epoha Einsteina, Plancka in Rutherforda, ki jo Graf imenuje »antimaterialistično« — kot reakcijo na mehanično materialistične in naturalistične poglede — ki je dobila svoj odraz tudi v glasbi. Leta 1917 sta nastali poslednji dve operi v romantičnem stilu — Pfitznerjev »Palestrina« in Straussova »Žena brez sence«. Romantični orkester se poslednjič pokaže v nekih delih Stravinskega, Schönberga, Ravela in Straussa.

Instrumenti več ne slikajo, nadaljuje Graf, ko govori o Schönbergovi »Komorni simfoniji« (1906), temveč jasno označujejo notranjo konstrukcijo glasbe in njeno logično strukturo. Po isti poti gre zdaj Stravinski (glasba je sama sebi namen, pravi sam skladatelj). Tako so mislili tudi mladi francoski skladatelji Honegger, Auric, Poulenc in Milhaud. Njihov duhovni vodja je bil Jean Cocteau, ki je zahteval osvoboditev glasbe od wagnerijanske romantike, in Milaud, Sazie ter Honegger so uglasbili Cocteaujeva dela. V Nemčiji so se pojavili Hindemith, Alban Berg in Křenek. Isto dela tudi Stravinski. Bodisi Schönberg ali Stravinski zasledujeta idejo o taki glasbi, ki več ne pripoveduje, temveč slika, ki ni več subjektivni občutek, temveč objektivna forma, ki ne uporablja več za osnovo mogočno orkestralno simfonijo temveč orkester, ki ne zagrinja odra. Hočeta glasbo, ki se giblje naprej s čisto glasbenimi silami in ki je sestavljena od muzikalnih oblik.

Stravinski je pod vplivom Händlove baročne opere »Rodelinda« napisal svojega monumentalnega »Oedipusa Rexa«. Uspelo mu je, kot sam pravi, preprečiti, da bi padel v sentimentalnost in skladno s tem v individualizem. Cocteau je za njegovo tragedijo »Antigona« dejal, da Stravinski iz aviona gleda na Grško. Tudi Paul Hindemith je za svojo opero »Cadillac« prevzel baročno formo. Pozneje mu je v tem sledil še Darius Milhaud v svojem »Krištofu Kolumbu« na besedilo Paula Claudela.

Graf končuje svoj pregled z besedami:

»Bogastvo, duh in težnja za eksperimentiranjem sodobne opere dokazujejo, da kaže razvoj opere od romantike skoz sodobno krizo do nove prihodnosti prav tako bogato fantazijo kot jo kaže revolucija na področju znanosti. Boj in duh novega sveta, nove filozofije, novega socialnega občutja in novega družbenega reda deluje ustvarjalno tudi na področju opere.«

m. c.

BRUNO WALTER

O OPERNEM DIRIGENTU

Dirigent Bruno Walter pripravlja knjigo »Iz glasbenikove mape«.
V nji je tudi poglavje »O opernem dirigentu«

V koncertni dvorani je tudi najzamotanejša dirigentova naloga v primeri z zahtevami opere v določenem smislu enostavna. Zakaj tok absolutne glasbe z vso svojo neizčrpno glasbeno vsebino in bogastvom izraza je kot element enoten in tako postavljajo simfonična dela interpretu naloge, ki jih je — čeprav so še tako težke — mogoče rešiti s čisto glasbenimi prizadevanji. V tem smislu ne pomenita strinjenost in enovitost njegovih postavitev, ki naj jih izvede svojsko in s svojo lastno močjo, za koncertnega dirigenta nobenega problema. Drugače je z opero: tudi ta terja od dirigenta »svojskost«, toda ta je tu obložena s problemi, zakaj hkrati z njegovim »jazom« mora v operi priti do veljave še cela kopica drugih »jazov«. Tudi zanje je v operi dirigent soodgovoren in če ne razume, da pripada drugemu jazu, namreč pevcu, v umetniški zvrsti opere vloga protagonista in če mu v skupni interpretaciji ne odmeri ustreznega pomena, ali če pojmuje nalogo opernega dirigenta vobče le kot glasbenik, potem jo je bistveno zgrešil. Prav tako mora v svoja glasbena prizadevanja vključiti še tretji »jaz« dramskega poteka, s čimer razumem duhovno atmosfero, naravna razpoloženja, usodnost, zunanji potek dejanja.

Operni oder je povsem na drugačni umetniški ravni kot koncertna dvorana: od Monteverdija in Glucka preko Mozarta, Verdija, Wagnerja in Straussa vse do današnjih dni je bila glasba vseh odrskih del ustvarjena z namenom, da bi dajala glasbeni izraz dramatičnim tokovom in dejanjem in z njimi povezanim čustvom, razpoloženjem, situacijam itd., in le s poglobitvijo v njeno dramsko vsebino smemo in moremo opero glasbeno interpretirati. Ker so torej pevci nosilci dramskega dejanja in ker njihove pevske partije z glasbo in besedo dajejo izraz njihovim duhovnim impulzom in zunanjim akcijam, zato mora dirigent skrbeti za ustrezno duhovno in dinamično premoč vokalnosti v glasbeni izvedbi in hkrati za dramsko orkestrsko spremljavo.

Če bi hotel dirigent svoj »jaz« v operi enako gospodovalno uveljaviti kot v absolutni glasbi, bi to lahko storil le na račun individualnih stvaritev pevcev, to se torej pravi: na škodo odrskega učinka in s tem na škodo smisla drame, ki bi ji bil moral biti v celoti interpret. So operne predstave, pri katerih diktatura z dirigentskega pulta duši umetniško svobodo in talent pevcev, tako da namesto dramskih karakterjev straše po odru le blede sence, katerih čustva in dejanja ne morejo doseči osebnih učinkov, kakršne si je avtor zamislil. Poznamo pa tudi — zlasti smo to poznali v prejšnjih časih — diktaturo z druge strani: diktaturo pevcev, ki, ne meneč se za želje in navodila dirigenta, jemljejo v svoj zakup vse pravice interpretacije. Od redkih genialnih in očarljivih pevskih osebnosti, ki jim močna dramska in glasbena nadarjenost ne dopušča preiti na drugačne intencije — osebnosti, v katerih se jasno kaže nekaj prvobitnega gledališkega smisla — od takih umetnikov do tistih, ki se iz domišljavosti ali iz neizobraženosti upirajo kakršnemukoli dirigentovemu vplivu in ki se celo ne puste odvrniti od nikakršnega samovoljnega pačenja partij —



*Iz naše uprizoritve »Figarove svatbe«: Lahko Korošec
v vlogi Figara*

je veliko pevcev, ki zelo škodujejo interpretaciji, s tem da s premočnim poudarjanjem posameznih ustvaritev na odru potvarjajo skupni smisel umetniškega dela. Končno lahko doživimo — in to ne nepogosto — operne predstave, v katerih se zanima kapelnik samo za glasbo in ne za oder: dirigira svojemu orkestru, skrbi, da pojo pevci v taktu, toda z dirigentskega pulta se ne pnè na oder nobena duhovna vez, njegovi impulzi sežejo samo do rampe in nikamor naprej, njemu pomeni partitura kot grafična usedlina slišnega celotno delo: dejanje, značaji in situacije mu ostajajo tuji in ne vplivajo na njegovo muziciranje. Toda pogled na operno partituro vara: izmed mnogih vrstic, ki pokrivajo list, sicer velja le ena, ali veljalo le nekatere pevcem, toda prav te vsebujejo osrednji smisel vsega tistega, kar je napisano, in le dirigent, ki pristopi iz njegove osnove k svoji nalogi kot odgovorni vodja interpretacije, ve, kaj od njega terjajo.

Prvi pogoj za poklic opernega dirigenta je torej prirojeni občutek za teater, je »dramatska narava«. Zelo velikemu in globokemu muzikantstvu se mora pridružiti še občutek za živo dogajanje na odru. Dirigent se mora poistovetiti z Ifigenijo in Agamemnonom, Orfejem, Evridiko in Erosom, s Kerubinom in Grofom, z Leporelom in Elviro, z Wotanom pa z Brünhildo in Fricko, s Tristanom in Markejem, z Elektro in Klitemnestro, mora najgloblje v srcu doživeti vzvišenost jutra velikega petka, divjost prizora ob Walkürinih pečinah, slovesnost v delavnici Hansa Sachsa v začetku tretjega dejanja Mojstrov pevcev, Amfortasovo bolešno usodo itd. — kako bi sicer mogel biti prepričljiv interpret glasbe teh prizorov? Iz te doživljenosti mu rase tudi razumevanje za individualne naloge pevcev, ta mu omogoča, jim biti svetovalec, jim ustvariti občutek za svobodo, ki ga potrebujejo za osebni učinek v upodobljenih

vlogah, in to svobodo spet tako voditi in omejiti, da se te stvaritve na odru bodisi glasbeno bodisi izrazno med seboj in z njegovo skupno interpretacijo združijo. Tako naj se v operi razodene njegova osebna storitev, ki naj avtoritativno — toda tudi očetovsko skrbno — zajame vsa individualna utelešenja na odru, vse dramske elemente dejanja in jih vključi v njegovo enotno glasbeno dramsko interpretacijo. Kako naj dirigent podredi svojemu pojmovanju pomemben pevčev talent, odkloni samovoljnost, pouči neizkušenost, doseže enotnost izvedbe, zavisi prav toliko od njegovega umetništva kakor od njegovega znanja, kako ravnati z ljudmi.

Globlji vzrok, da je njegova naloga tako zamotana, pa je v tem, da opera kot umetniško delo nikakor ne predstavlja tako čiste zvrsti kot n. pr. simfonija. Povezanost vidnega in slišnega, besede in glasbe, predstave, odrske slike, luči — ves ta skupek sicer sorodnih, a vendar raznovrstnih elementov ni mogoče združiti v popolno organsko enotnost. Toda nemara da je prav problematičnost te umetniške zvrsti, ta njena nedoločna mnogopomembnost, zaradi katere je razumljivo, zakaj je ta umetnost tako zelo privlačna za ustvarjalne duhove, kot so bili Gluck, Mozart, Wagner, Verdi, in zakaj je ta umetnost skozi stoletja ostala tako privlačna za najširše množice. Meni samemu je bila njena problematika v moji vseživljenjski operni dejavnosti vedno znova v vzpodbudo za nove poskuse rešitve — in od tod tudi ključ, da razumem nepopolnost kot mogočno pobudo človekovih duhovnih sil.

Opera je podobna krilatemu mitičnemu pravljicnemu bitju z muzi slično značilno glavo, ki mu jo je dala drama, in z močnimi vzletnimi perutnicami, ki mu jih je dala glasba. Da bi tega Pegaza zajahal, vodil in obvladal, to postavlja dirigenta pred izjemno kompleksno nalogo: mora se na vse strani deliti, njegovo srce mora s krvjo prepojit orkester in hkrati utripati z odrskim dogajanjem, dirigent mora uveljaviti svoj lastni jaz pa tudi jaz dramske osebe na odru, mora diktirati in hkrati se prilagajati.

Tu ni mesto, da bi govoril o odnosih med dirigentom in med odgovornim vodjo na odru, t. j. režiserjem. Iz odločilnega pomena, ki ga ima glasba za vse dogajanje na odru, izvira režiserjeva dolžnost, da se sporazume z glasbenim vodjo o vseh važnih ukrepih na odru.

Vendar naj k čisto glasbenemu delu dirigentove naloge še pripomnim, da je v operi — kakor tudi nasploh v vokalni glasbi z orkestrom — osnovni orkestrski element koncertnega dirigenta (da namreč doseže zvočno jasnost in dinamično ravnotežje) še mnogo bolj kompliciran. Zakaj tu mora dirigent že sam po sebi neizravnani orkester še vskladiti s pevskimi glasovi. Iz vsega prejšnjega sledi, da mora v operi upoštevanje glasov imeti več kot zgolj glasbeno dinamični ali dramski pomen in smisel. »Diskretnost« tu nikakor ni umestna, temveč gre pri tem za mnogo pomembnejše stvari; gre za občuteno podpiranje petja z živo dinamiko in z dramatično izrazno intenzivnostjo orkestra.

Pred opernim dirigentom so vstali ti dinamični problemi vsekaror šele z naraščanjem pomena orkestralnega parta v operi, predvsem z Wagnerjem. Kar je orkester v starejših operah igral, je prvotno služilo predvsem spremljanju in podpiranju pevskih glasov in je pravzaprav le v uverturi, uvodih in medigrah dosegalo samostojen glasbeni pomen. Seveda je že dolgo pred Wagnerjem v operi pomen orkestralnega začel rasti. Skladatelji so orkestru



Iz naše uprizoritve »Figarove svatbe«: Samo Smerkoltj (Grof) in Nada Vidmarjeva (Suzana)

polagoma razvezovali jezik. S povečanimi nalogami je raslo število pa tudi glasbene zahteve in dinamična veljava instrumentov. Orkestrski forte zgodnjega Verdija je že povzročil dirigentu prve težave, dokler ni z rastočim številom wagnerjanskega orkestra in končno s popolno simfonično vlogo, ki jo je sprejel v glasbeni drami, njegov zvočno dinamični odnos do pevskih glasov postal glavni problem.

Ce pogledamo v partituro »Tristana« ali celo »Salome« ali »Elektre« Richarda Straussa, lahko razumemo, kako je težko, dati v našem času pevskega glasu njegovo pravico (ali celo posebno pravico) in vendar ohraniti orkestru njegov simfonični pomen in izrazno moč. »Dušiti« in pri tem se ne odpovedati blesku, sili in jasnosti v orkestru — s to kvadraturu kroga sem se vse življenje ukvarjal in le obžalujem, da ne morem s praktičnimi napotki izraziti rezultatov svojega iskanja. Toda o tej plati njegove naloge lahko pouče dirigenta samo lastne izkušnje in lastno delo, jaz pa naj se omejim, da še enkrat poudarim, da se bistvo opere godi na odru, da mora dirigent vsekakor biti skoz in skoz muzik — in to ne manj kakor v interpretiranju absolutne glasbe — da pa mora biti njegovo muziciranje hkrati izpolnjeno z dramatičnimi impulzi, ki najdejo svoj izraz v odrskem dogajanju.



*Prizor iz Figarove svatbe»: V. Gerlovičeva
(Grofica), N. Vidmarjeva (Suzana)
in Zl. Gašperšičeva (Kerubin)*

OST:

MI JSME TAKE TADY...

(Skoraj pravljica o našem gledališču.)

Včasih se človek zamisli in pogleda nazaj, bližnjo okolico premeri in tisto, kar je že silno oddaljeno, tako oddaljeno, da skoraj ni več res... Potem zmaje z glavo, tehta in gleda, in v spomin mu stopajo imena, lica, ki so bila in ki jih ni več... V zaprašenih bukvah so ta imena, na orumenelih plakatih so tiskana — a o njih ve le malokateri človek... To ni prav!

* * *

O njih ve le malokateri človek... To so imena, ljudje, ki so skoraj pozabljeni, a vendar vredni, da ne odidejo iz zgodovine in ne iz spomina našega gledališča. Pričnimo!

»Čitalniška doba« se je končala, »plesišča in gledišča se povsod zapirajo«, na oder stopi nova oseba, ki se ji pravi Ivan Hribar, župan ljubljanski, baklonosec slovanstva in podobnih reči več... »Baklonosec Flambeau nikoli ni sam!« Vedno ga obdajajo trabanti, sateliti, ki krožijo ob njem in mu dajejo posebno gloriolo... Tudi ta je storil tako. Udaril je na boben, zatrobil v pozavno in dejal: »Čehi!«

* * *

Da, Čehi! Poklical je inženirje, poklical je bančnike in agrome in — poklical je Govekarja. Hribar, Govekar in Čehi so nerazdružni z našo kulturo. Kdor trdi, da je drugače, se moti, in niti Cankar, ki je bil načelno velik sovražnik Govekarja, nima prav...



*Prizor iz »Figarove svatbe«: S. Smerkolj
(Grof), N. Vidmarjeva (Suzana) in J. Lipušček
(Bazilio)*

Kako je to bilo, tega ne ve nihče! Veliko skrivnost so odnesli možaki s seboj v Neznano, a eno pa le ostane, je jasno in neizpodbitno ... la seconda invasione dei »Bohemi« ...

In prišli so od vseh strani, iz vseh krajev so prišli in bili bančni ravnatelji, agronomi, profesorji, celo vrtnarji ... Prišel je pa tudi Govekar, z njim so pa prišli igralci in režiserji, pevci, pevke — in gledališče, ki je bilo revno, je z njimi vred reklo: Mi jsme take tady!

* * *

Govekarjeva era, o, ta se lahko imenuje češka era in tiste glose o Krpanovi kobili ne veljajo do kraja. Da je bilo tako in ne drugače, bomo takoj videli. Slovensko gledališče!? To je bilo samo lepo ime, institut, ki ga dejansko ni bilo ... Slovensko gledališče je bil Verovšek, Danilova, Molek, Slavčeva in še nekaj dobrih prijateljev ... Pa včasih še kak advokat, ki je to »zgubo« vodil in je mislil, da je intendant ...

Govekar je pa bil intendant! Ob težkih urah je to postal in je vodil to, čemur se je reklo »Slovensko gledališče«. On je bil prvi in do danes edini zaresni intendant, vodja, organizator gledališča, pa naj se Cankar in ostali na glavo postavijo ...

* * *

To je res! Res je pa tudi, da je Govekar tudi poglavitni krivec tega, da je Slovensko gledališče zaostalo vsaj za petdeset let! Poslušal in ubogal je Hribarja! Za vsako ceno mora biti Slovensko gledališče! Kako? S kom? S tremi, štirimi igralci? Ne! Govekar!

Govekar je organiziral in šel na pot ... Kam? Šel je na Dunaj, šel je v Prago, Plzen in Olomuc, šel je k vragu! in se pogovarjal z ljudmi, ki so bili pri gledališču ...

Tu se začne naša zgodba, ki nikakor noče biti zgodovinska ali kronološka, temveč samo majhna povestica, na pol pravljica o našem gledališču ...



*Prizor iz »Figarove svatbe« (scenograf
M. Kavčič, režiser H. Leskovšek, dirigent
dr. D. Švara)*

Slovensko gledališče za časa Govekarjevega gospodovanja ni bilo slovensko gledališče, temveč borna depandansa čeških gledališč, katera so imela preveč naraščaja. In teh je bilo mnogo...

Ukaz! In je pripeljal Govekar v našo revščino iz češke dežele igralce, igralko, pevce in pevke, orkestraše in druge. Slovensko gledališče ni bilo več slovensko, temveč lepa odskočna deska za...

* * *

...za Narodni divadlo, za Vinohradsko... Po Govekarjevi zaslugi, ki je vodil »Opero« in »Dramo«, je prišlo k nam mnogo ljudi, od daleč... Mi jsme taki tady!

Res so bili pri nas in krivično bi bilo, ako bi trdili, da so bili odveč ali krivi... Kriv je bil samo Govekar... V teh letih je ugasnila slovenska beseda na odru — in tista slovita Krpanova kobila je najmanjše zlo! Na odru se je čula beseda, ki je bila tuja in ne naša, ker govorili so jo ljudje, ki o lepoti našega jezika niti pojma niso imeli.

Kdo so bili ti ljudje? Zakaj so prišli k nam? Na to je težko odgovoriti. V glavnem jih je privedla ena edina beseda, ki je po-glavitna in se imenuje »kruh« ali »začetek«... Morda učna doba, morda majhna želja po avanturi v deželi tuji?

Mnogo imen je, ki so tiskana na plakatih, mnogo jih hrani Gledališki muzej in pa spomin posameznikov... Vendar vse to je zgolj čudna, danes res nerazumljiva zabloda...

* * *

Tako, s prvo jesenjo, ko listje rumeni in se študentje vračajo v sive mučilnice, so se pojavili v Ljubljani plakati in deske, ki so prikazovali in oznanjali občinstvu novo gledališko sezono. Vsako leto nova imena! Kakor ptice selivke so prihajali in odhajali..



Prizor iz »Figarove svatbe«: Vanda Gerlovičeva (Grofica) in Samo Smerkolj (Grof)

Le redka imena so se kdaj pozneje pojavila na plakatih praškega Narodnega divadla.

* * *

Kdo so bili? Kam so odšli? Samo za nekatere vemo, večina je pa odšla v pozabo, morda ve za njihova imena samo ravnatelj Janko Traven, ki čuva njihov spomin v Gledališkem muzeju...

Hašler je bil pri nas in Deyl... Prvega sem srečal kot starega moža v Pragi... pil je vino (to se je naučil pri nas) in govoril češko slovenščino... Deyl je pa zmagal in postal ugleden igralec in režiser. Prekrasna Naskova je bila pri nas in Boleška, komik in fant za vsako rabo. Ali ni čudno? Prva Jacinta je bila Kreisova, katero je narisal Gaspari v fletni karikaturi o Slovenskem gledališču. Cankar je imel sploh srečo... Jacinta — Čehinja, Mravlja v »Lepi Vidi« — Šimáček, in prva lepa Vida — Wintrova, Čehinja... Pa še drugi so bili, ki so odkrivali lepote Cankarja, njegovih skrivnosti in zagonetk — Čehi...

Taborski in Taborska sta bila pri nas (ona je odšla v Beograd) pa še Kratochvil in Vavra in strahotni basist Vlček...

Kdo je nabutal z marelo intendanta Juvančiča pred pošto? Bas-buffo Ranek. Kdo je pel Cavaradosija? Orželski. In kdo je bil prvi Scarpia? Oufednik. Pa Tosca? Oho, Skalova! Visoka, stasita gospa je odpela pri nas vse prve vloge od Aide do Lucie, od Butterfly do Sente. Kam je odšla, kako je končala, tega ne ve nihče...

To še dolgo ni vse! Govekar je uvedel opereto... Kruh, denar, sredstva! S tem pa je pripeljal spet nove ljudi in ti so bili spet Čehi... Pripeljal je okroglo subretico Hadrbolčevo, pripeljal je komika Vaverko in njegovo ženo Skrdlikovo pa Grossovo in Bohuslava, slepega siromaka, in še marsikoga. Slovensko gledališče je



Prizor iz »Figarove svatbe«: S. Smerkolj (Grof),
N. Vidmarjeva (Suzana), L. Korošec (Figaro)

bilo po zaslugi intendanta Govekarja tiha in ljubezniva vzgojevalnica igralskega in pevskega kadra za — češko deželo ...

Imena! Kdo ve danes še kaj o režiserju Fišerju in o Kaucki, o Nordgartovi in Benišku? Sto imen, sto pozab!

To še dolgo ni vse! Pa orkester in zbor? O, Govekar je bil spreten in je imel pogosto celo srečno roko... Pripeljal je Talicha, pripeljal je prvo Elektro in Salomo, Šipankovo, pa še maršikoga, ki je potem v svoji ožji domovini slovel...

* * *

Govekar je bil nepoboljšljiv... Ko se je prva vojna končala in je Gledališki konzorcij prevzel službo te veličastne ustanove, je bil Govekar spet prvi, ki je ukazal: Mi jsme take tady! — Popolnoma razumljivo. Res, lahko je zabavljati in nergati, a predstavimo si situacijo, v kateri se je znašel intendant... Leto 1918. Evropa hiti domov, pozabljat hiti, gradit hiti — tu pri nas pa se skuša spet postaviti gledališče. Domačih ljudi ni bilo za tucat. Verovška ni bilo več, Danilova je ostala še v Ameriki, Borštnik je obljubil, da pride iz Zagreba... Le najskromnejšo Dramo bi utegnili zgraditi z Nučičem, Skrbinškom, Bukšekovo, Juvanovo, Drenovcem in s še nekaterimi... A kaj šele Opera? Pevci, zbor, orkester?

Tu je ustvaril Govekar čudež! Iz nič je našel vse, kar je potrebno za prvo silo v Operi. Našel je Pepika Drvoto in ljubeznivo Richterjevo, iztaknil je Friderika Rukavino (ki je bil vse do zdaj nedosegljiv ravnatelj), organiziral je na čudežen način orkester, Zikov kvartet in drugo... Večina so bili spet Čehi. Prvi operni režiser je bil Márek in njegova žena Skalska prva subreta. Primitivno slikarno je organiziral in mojster Skrušny se sme imenovati prav zares — očeta slovenske scenografije. Vse to težaško delo je opravil Govekar in — Mi jsme take tady! Skoraj simbolično, zgo-



Prizor iz Massenetove »Manon«: V. Ziherlova, A. Andrejev, Zl. Gašperšičeva, S. Hočevarjeva in S. Štrukelj v I. dejanju

dovinsko se sliši, da je stopilo Slovensko gledališče v svojo novo dobo s »Prodano nevesto« ...

* * *

Tako je bilo! Govekar se je umaknil in polagoma so se umikali drug za drugim vsi oni, ki jih je pripeljal. Res so se pojavila še tu pa tam češka imena: Ruzumova, Jenikova, Potučkova, Balatka, baletni mojster Vlček, balerina Svobodova ... Bili pa so še mnogi drugi tuji pevci, ki so pomagali graditi: Zathay, Stepnovski, Lewandovska, Januševski. Vse to je bilo, vse to je odšlo. Zakaj? Iz majhnih začetkov je nevidno raslo nekaj, kar se je imenovalo slovenski gledališki človek: Betetto, Križaj, Levar, Rijavec, Šimenc, Rumpelj, Rus, Primožič, Kovač, Banovec — oj, saj dogodki so se prehitevali — Janko, Kogojeva, Gostič, Therry, Dermota, Heybalova in koliko še drugih! Na odru je pel slovenski pevec, v orkestru je

sviral absolvent slovenskega konservatorija, dirigiral je slovenski dirigent in slovenski režiser je vodil predstavo...

In vse to se je zgodilo v tridesetih letih... Dolga pot? Kratka pot? Bodi kakorkoli — pot je izhojena, včasih težka in bridka, a kronana je z velikim uspehom... Geografska karta, po kateri hodi danes slovenski gledališki človek je široka — nima meja... Je Toulouse in Moskva, Paris in Hamburg, Dunaj in Salzburg in še in še...

Mi jsme take tady — je pretekla stvar, čeprav se bo kronist vendarle malo zamislil...

* * *

Da, zamislil... Ako bi bil velik gospod, bi povabil tri ženske, ki so na čudežen način ostale pri nas, in bi jim dejal: »Spomnite se, premaknite se iz sive vsakdanjosti v tisto, kar je bilo lepo!« Lepo pa je takrat, ko je človek mlad... In sede bi tri žene, ki jih je pripeljal Govekar v našo deželo, in tudi one bi se zamislile. Kdo so te tri? To je gospa Jožica Hadrbolčeva, prva slovenska subreta, potem je Wintrova, pozabljena prva Cankarjeva Lepa Vida, a tretja je Kavcka, pred leti prikupna igralka... Te tri žene so izgubile svojo domovino, izgubile so celo ime, ostalo jim je le nekaj: Mi jsme taki tady... Da, ime! — Prva je zdaj Štembalova, druga je Šestova, tretja pa sliši na ime Rogoz...

Pa bi sede in gledale z ugaslimi očmi, ki so bile včasih žive žive, gledale bi v tisto, kar jim je ostalo...

Kaj jim je ostalo? Spomin.

Gospa Hadrbolčeva bi od daleč čula: »Leise, ganz leise klingt durch den Raum liebliche Weise — Walzertraum...«

Druga bi zamaknjeno poslušala skrivnostne besede: »In barka je plavala, proti soncu je plavala, morje je preplavala...«

Tretji pa bi se odprl spomin na Varaždin, na prekrasne portale in francosko pokopališče...

* * *

To je ostalo pri nas: malo spomina na prejšnji čas, ki ga več ni. Z njim pa je minila tudi nekdanja glasna rečenica:

Mi jsme take tady...!

BELEŽKE

Prvakinja naše Opere Vilma Bukovčeva je ob letošnjem Prešernovem spominskem prazniku 8. februarja za svoje delo in umetniške uspehe v preteklih sezonah dobila zasluženno častno priznanje Sveta za znanost in kulturo LRS, ki ji je za vrsto uspešnih kreacij, in zlasti še za naslovno vlogo v Massenetovi »Manon« v tej sezoni, podelil Prešernovo nagrado.

Vilma Bukovčeva je v februarju t. l. imela tudi daljšo turnejo v Franciji in Belgiji, kjer je s svojimi gledališkimi nastopi povsod dosegla velike umetniške uspehe. V Franciji je nastopila v Operi v Toulousu, kjer je pela v francoščini vlogo Margarete v Gounodovem »Faustu«. Francoski časopisi poudarjajo, da ima Bukovčeva izredne pevske in glasovne kvalitete, in pravijo, da je bila kot Margareta vseskozi v ospredju večera. Njen glas ima italijansko barvo, je prožen in svetel, zveni tako v srednji legi kot tudi v blestečih višinah. Kritiki poudarjajo tudi pevkinino muzikalnost in igralsko čistost ter izdelanost vloge.

Iz Francije je Bukovčeva odpotovala v Verviers v Belgiji, kjer je lani sodelovala na pevskem tekmovanju. Že s svojim prvim nastopom v »Madame Butterfly« je dokazala, da jo je lansko razsodišče na tekmovanju krivično ocenilo, kar je zdaj ob njenem nastopu ponovno ugotovila tako publika kot kritika. Časopisi »Le jour«, »La Meuse«, »Le Courrier« in »Le Travail« so nastopu Vilme Bukovčeve posvetili obilo pozornosti in ugotavljajo, da je Bukovčeva idealna pevka za take vloge. Njen dramatični sopran je veličasten in barvit, tehnika brezhibna v nižinah kot v višinah. Časopis »Le jour« n. pr. zaključuje: »Bravo, M^{me} Bukovec!«

Po »Butterfly« je Bukovčeva nastopila skupno z Rudolfom Franciom še v »Faustu« in v »Bohème«. Tudi ta dva njena nastopa sta bila v središču pozornosti in sta pokazala njene odlike še v novi luči. Časopis »Le Travail« podrobno razčlenjuje njeno kreacijo in pravi, da je Bukovčeva nedvomno prava umetnica, tenkočutna, inteligentna, čustvena, da globoko podoživi značaj vsake upodobljene junakinje, ki ji v skladu z glasbenim stilom zna vdihovati vso svojo izrazno moč.

Trgovsko podjetje „Moda.“
LJUBLJANA S SVOJIMI POSLOVALNICAMI

„MANON“
 „MOŠKA MODA“
 „DOJENČEK“
 „OKRAS“

NUDI VSEM ODJEMALCEM KVALITETNE PLETENINE, PERILO, OPREMO ZA DOJENČKE IN VSAKOVRSNI NAKIT



Tudi Rudolf Franci, lanski dobitnik Velike nagrade na tekmovanju v Verviersu, je imel v naslovni vlogi doktorja Fausta lep uspeh. Tudi njemu priznava kritika velike glasovne kvalitete, muzikalnost in lepe višine. »Le Travail« pravi, da ni v ničemer zaostajal za svojo rojakinjo Bukovčevu. Vendar je Franci še večji uspeh ob strani Bukovčeve dosegel pri svojem drugem nastopu v »Bohème« v vlogi Rudolfa, ki da se pevcu po italijanskem značaju vloge še mnogo bolj prilega. Po velikem uspehu v vseh svojih nastopih sta oba pevca prejela veliko ponudb za nadaljnja gostovanja v prihodnji sezoni.

V mesecu januarju in februarju sta gostovala v tujini tudi dirigenti naše Opere Samo Hubad in Bogo Leskovic. Samo Hubad je imel koncertno turnejo v Romuniji in Turčiji, kjer je dirigiral več simfoničnih koncertov, Bogo Leskovic pa je dirigiral koncert z budimpeštansko Filharmonijo. Po pisanju kritike sta se oba dirigenti predstavila kot odlična umetnika in sta s svojimi nastopi dosegla veliko uspeha.

Novosadska Opera je po poročilu v »Naši sceni« z dokajšnjim uspehom uprizorila Verdijevo »Aido«, v kateri je imela zlasti lep uspeh sopranistka Matija Skenderovičeva v naslovni vlogi. Režijsko je »Aido« postavil beograjski režiser Josip Kulundžić, dirigiral pa je Gaetano Cilla.

Beograjska »Komediya« je v režiji dr. Marka Foteza uprizorila znano melodramo Berta Brechta in Kurta Weila »Beraško opero«, ki jo je pred vojno pri nas z velikim uspehom uprizoril Bojan Stupica v Drami. Beograjska uprizoritev po pisanju kritike v »Borbi« in »Politiki« ni uspela že zavoljo operetne manire vajenega nastopajočega ansambla.

Sadler's Wells Opera bo v februarju uprizorila Wolf-Ferrarijevo opero »Šola za očete«. Med drugim imajo na sporedu še »Don Juana«, »Konzula« in dve enodejanki: Vaughan »Glej ladjo!« in Williams »Jezdeci proti morju«.

Opera v Chicagu je z zelo velikim uspehom uprizorila Bellinijevo opero »I puritani«. Peli so italijanski operni prvaki: Callas, di Stefano, Bastianini in Rossi-Lemeni.

New York City Opera uprizarja poleg standardnega repertoarja tudi: William Walton »Troilus in Cressida«, Čajkovski »Čerevički« (Zlati čevlji) in Prokofjev »Zaljubljen v tri oranže«. Zadnji dve uprizoritvi sta bili slabše ocenjeni, prav tako angleška prevoda obeh oper.

Berlinska »Komische Oper« je v oktobru uprizorila Wolf-Ferrarijevo opero »Il Campiello«.

Kölnska Opera je novembra vključila v repertoar Cimarosovo »Skrivno poroko« (Il matrimonio segreto).

Opera v Stuttgartu je uprizorila »Borisa Godunova«, ki jo je glasbeno pripravil naš dirigent Lovro Matačić, zrežiral pa Kurt Puhlmann. Za odličen uspeh uprizoritve štejejo kritike zaslugo predvsem Matačiću.

Gledališče Petruzzelli v Bariju izvaja letos opere: Falstaff, L'Amico Fritz, Telefon (Menotti), Gioconda, Turandot, Lucia di Lammermoor, Kalifov grbavec (Casavola), La Granceola (Lualdi), Le Furie de Arlecchino (Lualdi) in Manon Lescaut (Puccini).

Opera v Brescii ima na sporedu: Werther, Adrianna Lecouvreur, Italijanka v Alžiru, Traviata, Carmen in Telefon.

Teatro Verdi v Trstu je odprl sezono z Rossinijevo opero »Mojzes«, nato pa so sledile še: Deklica z Zlatega zapada, Knez Igor (prva uprizoritev v Trstu — dirigent Franco Capuana), Fra Diavolo in Don Carlos. Končaka in Galickega v »Knezu Igorju« je pel Boris Christoff.

Mestno gledališče v St. Gallenu (Švica) slavi letos 150-letnico svojega obstanka in bo v proslavo tega dogodka uprizorilo dvoje del, ki ju je imelo na sporedu že l. 1805/6, in sicer: Cherubini »Les deux Journées« in »Čarobna piščal«. Poleg tega imajo na sporedu še: Dido in Aeneas, Orfej, Così fan tutte, Orožar, Večni mornar, Španska ura in Amelija gre na ples (Menotti).

Bohuslav Martinu piše novo opero v štirih dejanjih po noveli Nikosa Kazanskega »The Greek Passion«.

Heink Badings piše ob 350-letnici Rembrandtovega rojstva novo opero o življenju velikega holandskega slikarja. Badings je že leta 1949 napisal opero »Nočna ura«.

Florentinski festival »Maggio Musicale« 1956 ima na sporedu opere Peleas in Melisanda, Ariadna na Naksu in Francesca da Rimini.

Prokofjevo opero »Vojna in mir«, ki so jo l. 1953 uprizorili v Florenci bodo v novi verziji izvajali aprila v ameriškem radiu in televiziji.

Paul Hindemith, ki je nedavno obhajal 60-letnico življenja, piše novo opero »Harmonija vesolja«. Za to opero je tudi sam napisal besedilo.

Beograjska Opera je nedavno že dvestotič izvedla Hrističev balet »Ohridska legenda«. Krstna predstava je bila 28. novembra 1947 v Beogradu, poslej pa so ta balet uprizorile še opere v Zagrebu, Ljubljani, Sarajevu, Novem Sadu in Mariboru, v zadnjem času pa pripravljata uprizoritev tudi operi v Skoplju in na Reki. Jugoslovanski baletni ansambli so »Ohridsko legendo« tudi že mnogokrat izvajali v tujini, tako ljubljanski balet v Grazu, Celovcu in v Trstu, zagrebški balet v Genovi, beograjski balet v Edinburghu, Aténah, Ženevi, Zürichu, Wiesbadnu, Salzburgu, Florenci in na Dunaju, sarajevski balet pa prav tako v Ženevi. Hrističev balet bo še v tej sezoni uprizorilo moskovsko gledališče »Nemirovič-Dančenko«, za uprizoritev pa se zanimajo tudi Čehi in Poljaki.

Verdijeva opera »Don Carlos« je bila v decembru prvič uprizorjena v beograjski Operi pod taktirko dirigenta Bogdana Babića in v režiji Josipa Kulundžića. Filipa sta pela Žarko Cvejić in Miroslav Čangalović, Elizabeto Bahrija Nuri-Hadžić in Zlata Sesarđić, Rodriga Stanoje Janković in Dušan Popović, Eboli Biserka Cvejić in Milica Miladinović, Velikega inkvizitorja pa Nikola Cvejić.

Zagrebska Opera je uprizorila opero Iva Lhotke-Kalinskega »Analfabet« in Dragutina Savina »Zaljubljenca«. Dirigiral je Drago Savin, režiral pa Stanko Gašparović.

V *Teatru Municipal v Riu de Janeiru* so uprizorili Musorgskega »Hovanščino« z dirigentom Hugom Balzerjem.

V *Perugii* so uprizorili Dargomižskega opero »Kameniti gost«, ki jo je dokončal Kjuj, instrumentiral pa Rimski Korsakov. Uprizoritev, ki jo je glasbeno vodil dirigent Emilio Tieri, je odlično uspela.

V *Stockholmu* so obnovili nacionalno opero »Singoalla«, ki jo je l. 1940 napisal švedski skladatelj Gunnar de Frumerie.

Naša mezzosopranistka Cvetka Součková, ki je v tej sezoni sprejela angažman v Hamburški Operi, je nedavno tam imela velik uspeh v vlogi Amneris v Verdijeви »Aidi« in kot Azucena v »Trubadurju«. List »Hamburger Anzeiger« je ob uprizoritvi slednje zapisal: »Zelo razveseljiva nova pojava je bila za Azuceno nekoliko premladostno učinkujoča Cvetka Součková, ki pa je prepričala z volhko polnostjo in mehko svojega altovskega glasu, z ognjevitim izrazom in igralskim darom.« Ob njeni Amneris pa je isti list zapisal: »S Cvetko Součkovno je, kot je videti, naš oder pridobil altistko, ki združuje prednost odlične pojave in sproščene ter izrazite igre s sijajnimi glasovnimi kvalitetai. Njen vsebinsko polni alt ima celo v višinah lep sijaj in plemenit, blesteč zven, ki dajeta njeni Amneris tako na dramatičnih kot na lirskih mestih značilno podobo. Tudi igralsko je mlada umetnica zelo učinkovala.«

Letos vsepovsod Mozart! V letošnjem Mozartovem jubilejnem letu izvajajo malone vsa svetovna operna gledališča veliko Mozartovih opernih del, med katerimi prednjačijo predvsem najbolj znane: Figarova svatba, Don Juan, Beg iz Seraja, Čarobna piščal in *Così fan tutte*. Nekatera gledališča pa so ob tej priložnosti obnovila ali celo prvič predstavila vrsto manj znanih Mozartovih oper. Januarska številka londonske revije »Opera« je priobčila prvi seznam mozartovskega repertoarja v vrsti svetovnih, in predvsem zapadnoevropskih odrov, medtem ko v njem zaman iščemo sledov o imenih slovanskih in vzhodnih opernih gledališčih. Zanimivo pa je, da navzlic očitni nepopolnosti tega seznama, je že iz teh podatkov razvidna zelo velika popularnost Mozarta vsepovsod, kjer koli živi na odru njegova umetnost. Po tem seznamu izvajajo Mozartova dela letos:

Čarobna piščal — 36 gledališč
Così fan tutte — 35 gledališč
Figarova svatba — 31 gledališč
Don Juan — 30 gledališč
Beg iz seraja — 16 gledališč
Idomeneo — 8 gledališč
La finta giardiniera — 4 gledališča
Apollo et Hyacinthus — 2 gledališči
Der Schauspieldirektor — 2 gledališči
La clemenza di Tito — 2 gledališči
La finta semplice — 1 gledališče
Bastien und Bastienne — 1 gledališče
Lucio Silla — 1 gledališče

Prireditelji seznama pripominjajo, da je to šele prva lista, ki jo bodo naknadno še izpopolnili.



Eau de Cologne
Narta

TRGOVSKO PODJETJE
»GOLOVEC«
LJUBLJANA, PREŠERNOVA 35

Telefon 21-921

Prepričajte se o solidni in dobri postrežbi
in konkurenčnih cenah.

Poslovalnice:

PRESERNOVA 35
PREDJAMSKA 24
ČERNETOVA 23
TITOVA 71
CIGLARJEVA 26
DOMZALE,
SAVSKA 1

TRGOVINA
KAVA

LJUBLJANA, Titova 38

Telefon: 32-286

Prepričajte se!

ima na zalogi vedno prvovrstno
špecerijsko blago

Naročajte tudi telefonično. Dostavljamo na dom.

Priporočamo se!



V TRGOVINI

ČOPOVA 16

Telef. 22-622

Perlon

dobite vse vrste ženskega perila,
nogavic i. t. d.

Kvaliteta prvovrstna! Najmodernejši
vzorci! Cene konkurenčne!

Brezobvezen ogled!

Priporočamo se!



Potrošnikom nudi dnevno prvovrstno pecivo,
kruh in vsakovrstne slaščičarske izdelke

Slaščičarna in pekarna LEDINA

POLJANSKA CESTA 11 — TELEFON 30-952

s svojimi obrati: Parna pekarna, Trubarjeva
25, telefon 31-779-5. Parna pekarna, Trubar-
jeva 76. Slaščičarska delavnica, Mestni trg
št. 11, telefon 20-342. Slaščičarna, Miklošičeva
18, telefon 22-910. Slaščičarna, Trg Osvobo-
ditne fronte 14, telefon 31-757. Prodajalna
kruha in slaščic, Kolodvorska (poleg kina
Sloge). Slaščičarna in prodajalna, Pražakova
ulica 15. — Sprejemamo naročila!

Zbrano delo

OTONA ŽUPANČIČA

Letos bo začelo izhajati v splošno priljubljeni zbirki »Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev« zbrano delo Otona Župančiča.

Oton Župančič je v zgodovini slovenske poezije in literature ena najpomembnejših osebnosti. Kljub temu pa njegovo delo še danes ni v celoti dostopno širši javnosti. Velik del njegovih pesmi in proznih sestavkov je ostal raztresen po revijah in časopisih, ne da bi doživel knjižno izdajo. Še več dragocenega gradiva pa je ohranjenega v pesnikovi rokopisni zapuščini.

V zbranem delu Otona Župančiča bodo objavljene vse njegove pesniške zbirke od »Čaše opojnosti« do »Zimzelena pod snegom«. Hkrati pa bo našel bralec v njih tudi vse tiste pesmi, ki so ostale v raznih periodičnih publikacijah. Mimo pesmi in proznih sestavkov pa bo ta izdaja prinesla še pesnikova pisma in njegove zapiske ter meditacije, ohranjene v njegovi rokopisni zapuščini. V teh zapiskih se je naš veliki poet ukvarjal z najrazličnejšimi filozofskimi in estetskimi vprašanji, glosiral aktualne politične in kulturne dogodke ter ocenjeval svoje sodobnike. Župančičeva pisma in njegovi zapiski ne bodo dragoceno berilo le za tistega, ki bi hotel podrobneje spoznati pesnika in način njegovega ustvarjanja, marveč so polni važnih podatkov tudi za kulturnega in političnega zgodovinarja.

Vse to obsežno gradivo bo Zbrano delo Otona Župančiča zajelo v sedmih knjigah. Osma knjiga pa bo monografija o pesniku.

Ureditev celotne izdaje je poverjena akademiku Josipu Vidmarju. Posamezne knjige pa bo uredil Dušan Pirjevec, ki bo prevzel tudi redakcijo besedila in napisal opombe.

Subskripcija Zbranega dela Otona Župančiča omogoča slehernemu, da si že sedaj, na začetku izhajanja te važne knjižne serije, zagotovi celotno izdajo. To je tembolj utemeljeno, ker nudi prednaročilo naročniku velike ugodnosti in olajšave. V prednaročilu znaša naročnina za vseh osem knjig samo 4400 din, ki jih lahko naročnik vplača v obrokih.

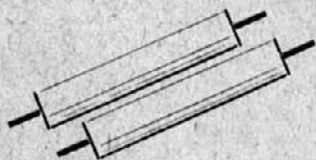
Razpis subskripcije Vam pošlje Državna založba Slovenije v Ljubljani, Mestni trg 26.



Ali ste že
poizkusili
naše

»VESNA«
bonbone?

*Izdelujemo vse vrste tiskovin v eni in
več barvah ter vse vrste knjigoveških
uslug, kvalitetno in po zmernih cenah*



JADRAN

tiskarna
in
knjigoveznica

KOPER

Gospodarsko razstavišče

Ljubljana — Ljubljanski velesejem

organizira poleg stalnih razstav slovenskega gospodarstva specialne razstave in sejme za posamezne stroke gospodarstva republiškega, zveznega ali mednarodnega značaja. Vse večje prireditve so vnesene v mednarodni koledar razstav. V času, ko ni razstav, so razstavnih objektov na razpolago tudi za razne družabne, kulturne in športne prireditve, kongrese, večje koncerte in plesne

☆ NAŠ PROGRAM V LETU 1956 ☆

- Od 14. do 22. IV. Prva strokovna razstava tekstila in oblačil z mednarodno udeležbo
- Od 26. V. do 3. VI. Razstava »Stanovanje 1956«
- Od 23. do 26. V. Razstava rentgenskih aparatov in pribora
- Od 16. do 24. VI. Razstava povojnih izumov in tehničnega napredka FLRJ
- Od 21. do 24. VI. Razstava Elektrogospodarsiva LRS
- Od 7. do 15. VII. II. Jugoslovanski obrtniški velesejem z mednarodno udeležbo
- Od 4. do 12. VIII. III. Mednarodna razstava radia in telekomunikacij
- Od 25. VIII. do 2. IX. II. Mednarodna razstava vin
- Od 29. IX. do 7. X. Razstava izvoznih artiklov FLRJ
- Od 20. do 28. X. I. Razstava kmetijstva in gozdarstva



BLAGOVNICA TROMOSTOVJE

LJUBLJANA

nudi v veliki izbiri tekstilno blago, konfekcijo, obutev, perilo, pletenine in vse otroške potrebščine v poslovalnici »Sneguljčica«

TRGOVSKO PODJETJE

Svila
(bivši Urbanc)

SE PRIPOROČA

Tekstil-promet

LJUBLJANA, Stritarjeva ulica 5

Vam nudi

veliko izbiro tekstilnega ter galanterijskega blaga, in to po zelo ugodnih cenah

V naših lepo urejenih poslovalnicah Vas vedno postrežemo z dobrim blagom po najugodnejših cenah! Dostavljamo na dom, sprejemamo telef. naročila!

Koloniale
SENTVID 20 - LJUBLJANA

TELEFON 27-18

Gostišče „PARK” IZOLA

posluje od julija 1955 v najlepšem parku istrskega polotoka. Cenjenim gostom nudi na svojem vrtu prijetno zabavo s plesom, raznimi nastopi ter solidno in ceneno postrežbo — vseh vrst gostinskih uslug.

S pričetkom sezone letošnjega leta bo gostišče razširjeno v gostinsko podjetje

„Park hotel” Izola

ki bo imelo v svojem sklopu sedanje gostišče, moderno urejene hotelske sobe, restavracijo, bar ter kopališče.

Priporoča se uprava gostišča
»PARK« — IZOLA

Pekarna „Ajdovščina“

Ljubljana, Gosposvetska cesta 7 (telefon 22-377)

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

DVAKRAT DNEVNO SVEŽE PECIVO!

SPREJEMAMO NAROČILA!



ima v zalogi: damske torbice, kovčke, aktovke, rokavice in vso ostalo drobno usnjeno galanterijo! — Ugodne cene, dobra kvaliteta!

Oglejte si našo zalogo!

LJUBLJANA Kardeljeva 1 (nasproti Ria)

KINO »ŠIŠKA«

Ljubljana

Medvedova, tel. 23-026

KINO »TRIGLAV«

Kodeljevo

Ob Ljubljanici, tel. 31-761

V MESECU APRILU BODO NA SPOREDU
FILMI:

Ameriški barvni film: »Senca Slave«

Ameriški film: »Ona išče srečo«

Švedski film: »Poročni venec«

Ameriški barvni film: »Pogumen kot Lassie«

Ameriški film (premiera): »Obzirni kapitan«

Ameriški film: »Slovo na postaji«

Ameriški barvni film: »Lidija Baylei«

Tesarsko
podjetje

»Tesarstvo«

Ljubljana
Ižanska c. 18

izvršuje vsa tesarska dela. Na zalogi ima stalno štukaturno trstiko in bakulo, ki jo proizvaja v svojem stranskem obratu. Za cenjena naročila se priporočamo!



LAVNICA

LJUBLJANA

Mesarska 1

Telefon 31-430

se Vam priporoča za usluge!



Kvalitetno! Hitro!

Vam popravi ali uglesi
vse vrste glasbenih
instrumentov

HARMONIKA

TITOVA c. 35 • Tel. 31-708

(Poleg trolejbusne postaje)

TRGOVSKO PODJETJE

„ROŽNIK“

UPRAVA TITOVA 10 — TELEFON 22-254

se priporoča za nakup špecerijskega in kolonialnega blaga
v svojih trgovinah!



»KRANJICA«

Mestni trg 28 (bivši Samec)

Vam nudi v bogati izbiri
moško in žensko perilo,
volno in volnene izdelke,
razno otroško perilo in ga-
lanterijsko blago

Se priporočamo »Kranjica«, Mestni trg

Tovarna čevljev »ALPINA«, Žiri

vam v svojih prodajalnah:

Kardeljeva ul. 3 in Stritarjeva ul. 8 v Ljubljani



nudi kvalitetno obutev po zmernih cenah!

Obiščite nas in prepričali se boste o kvaliteti
naših izdelkov!



**odkupuje vse vrste odpadkov po
najugodnejših cenah**

Odkupne postaje po vseh večjih krajih Slovenije

„ODPAD“

Ljubljana, Parmova 33

Telefon: 32-664, 32-732, skladišče 20-544



Uvoženo in lepo domače sadje
in zelenjavo imamo po
zmernih cenah vedno v zalogi:

»VIŠNJA«, Gradišče 7

»VIŠNJA«, Titova 88

»VIŠNJA«, Arkade

»VIŠNJA«, Vodnikov trg

TRGOVSKA PODJETJA

»JAGODA«, Celovška 61

»GROZD«, Vošnjakova

»HRUŠKA«, Titova 12

imajo dnevno v zalogi vse vrste svežega sadja,
poljskih pridelkov po dnevno najnižjih cenah!

Priporočamo se za nakup!

„ŽIČNICA“ LJUBLJANA, Tržaška cesta 69

Telefon 21-686, 22-194

IZDELUJEMO, PROJEKTIRAMO IN MONTIRAMO INDU-
STRIJSKE, GOZDNE, TURISTIČNE IN ŠPORTNE ŽIČNICE IN
ZERJAVE.

Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.



Restavracija »K O P E R«

GRADIŠČE 13

Telefon: 23-094

OBIŠČITE NAS PO PREDSTAVAH!

PRISTNA ISTRSKA VINA!

ODLIČNA KUHINJA!

DNEVNO SVEŽE RIBE!

PRIJETEN VRT, POSTREŽBA TOČNA

IN HITRA! — SPREJEMAMO NAROČILA!

TOVARNA BARV IN LAKOV

"COLOR"

MEDVODE - SLOVENIJA - JUGOSLAVIJA

izdeluje:

firneže, oljnate barve, pod vodne barve, lake, emajle, steklarski kiti, umetne smole, nitrolake, špiritne lake, trdilo za obutev



RADIO CENTER

LJUBLJANA,

Cankarjeva 3

trgovina na debelo in drobno, nudi radijske aparate, magnetofone domačih in tujih znamk, gramofone, elektronke, gramofonske plošče in igle, ojačevalce in razni radijski material

po zmernih cenah.

OBISČITE NAS!

POSTREGLI VAS BOMO STROKOVNO IN SOLIDNO!



- Kvalitetno blago!
- Konkurenčne cene!

Kupuj v naših 21 trgovinah!

Proti bolečinam vseh vrst (glavobola, zobobola, revmatičnim bolečinam, nevralgijam itd.)

zahtevajte v lekarnah

le originalno škatlico tablet **COFFAGOL**

ali tablete z močnejšim učinkom **PHENALGOL!**

Izdeluje: *Lek* — Tovarna farmacevtskih in kem. proizvodov
L J U B L J A N A

Zahtevajte prvovrstne
modne tkanine

Tekstilne tovarne Medvode

pri Ljubljani
telefon 27



VINO KOPER

nudi na veliko prvovrstna
istrska vina:

refoško,
malvazija,
cabernet itd.

Direkcija Koper, telefon 25

Zastopstvo: Ljubljana, Titova 12 - tel. 22-327





Hotel

SLON

s svojimi obrati:

restavracijo, kavarno, barom, slašči-
čarno in bifejem — se priporoča
obiskovalcem!



Uprava: Crtomirova ulica 3
Prodajalni: Titova 51 in 168
Mala vas 14
Podmilščakova 57

NE POZABITE OBISKATI NASO
S L A Š Č I Č A R N O

Titova 77, kjer boste postreženi s
kvalitetnimi izdelki. Naročila spre-
jemamo na telefonsko štev. 30-938



Elektrotehna
elektrotehnično podjetje
Ljubljana

Vam nudi

ves elektrotehnični material po najboljših dobavnih pogojih



VELEBLAGOVNICA
Nama

LJUBLJANA

PRISPELI SO NOVI VZORCI VOLNENEGA
IN BOMBAŽNEGA BLAGA, PERILA, ČEVLJEV ITD.
VELIKA IZBIRA, NAJNIZJE CENE



KRAŠ

