

OPERA SNG V LJUBLJANI



SERGEJ PROKOFJEV

ZAROKA V SAMOSTANU

GLEDALIŠKI LIST šte. 6 - 1959-60

SERGEJ PROKOFJEV

ZAROKA V SAMOSTANU

Lirično-komična opera v osmih slikah

po Sheridanovi »Duenji«.

Prevedel Pavle Oblak

Dirigent:
Ciril Cvetko

Režiser:
Ciril Debevec

Asistent rež.:
Drago Fišer

Scenograf:
arh. Sveta
Jovanović

Kostumograf:
akad. slikar
kostumov
Alenka
Bartl-Serševa

Koreograf:
Metod Jeras

Vodja zbora:
Jože Hanc

Korepetitor:
Dana Hubadova

Inspicijent:
Milan Dietz

Izdelaiva kostumov:
gledališke krojač-
nice pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tancka

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Tone Drčar

Lasulje in maske:
Janez Mirtič,
Emilija
Sancinova

Luiza	ZLATA GAŠPERSIČEVA
Jerom	JANEZ LIPUŠČEK
Mendoza	LADKO KOROŠEC
Ferdinand	MARCEL OSTAŠEVSKI
Duenja	ELZA KARLOVČEVA BOGDANA STRITARJEVA
Klara	MANJA MLEJNIKOVA
Lopez	LJUBO KOBAL
Don Carlos	FRANCE LANGUS
Antonio	MIRO BRAJNIK
Avguštin	FRIDERIK LUPŠA
Benedikt	DANILO MERLAK
Elistaf	DRAGO ČUDEN
Chartreus	VEKOSLAV JANKO
Lauretta	ELZA BARBIČEVA
Rozina	VANDA ZIHERLOVA
Prva maska	LJUBO KOBAL
Druga maska	SLAVKO ŠTRUKELJ
Tretja maska	VLADIMIR DOLNIČAR
Sancho	IVO ANŽLOVAR
Jeromov prijatelj	JAKA HAFNER
Prvi samostanski brat	JOŽE GAŠPERSIČ
Drugi samostanski brat	SLAVKO ŠTRUKELJ

Sluge, menihi, gosti, maske, ribiči.

Godi se v Sevilji v osemnajstem stoletju.

Odmor po četrti sliki.

CIRIL DEBEVEC:

S. PROKOFJEV: »ZAROKA V SAMOSTANU«

Sergej Prokofjev je uglasbil svojo opero »Zaroka v samostanu« po libretu opere »Duenja« angleškega dramatika Sheridanana. Po velikem uspehu znane veseloigre »Šola za obrekovanje« istega pisatelja l. 1940 v gledališču Stanislavskega, se je Prokofjev seznanil tudi z »Duenjo«, in prevajalka Mira Mendelson pripoveduje, kako je bil komponist ob branju tega dela navdušen. »Spočetka je poslušal raztreseno, pozneje pa sem videla, kako ga je zadeva zagrabila. Ko sem končala, je rekel: »Saj to je šampanjec, iz tega se da napraviti opera v slogu Mozarta ali Rossinija.« Z velikim zanosom se je lotil komponiranja. Spomladi leta 1941 je bila opera gotova in junija istega leta so že začeli z vajami v gledališču Stanislavskega. Vojska pa je priprave prekinila. Prokofjev je odšel najprej v Nalčik, v Tiflis in potem v Alma Ata. Tam je leta 1943 opero predelal in ji dal sedanji naslov: »Zaroka v samostanu«. Leta 1946 je bila krstna predstava v gledališču Kirova v Leningradu. In od tam je nastopila svojo zmagovito pot po svetu, zlasti po Čehoslovaški, Ameriki in Nemčiji.

Richard Sheridan je bil rojen leta 1751 in je izhajal iz irske gledališke družine. Oče je bil igralec, mati pa spretna pisateljica. Po poklicu državni podtajnik in tajnik zakladnice, je v zasebnem življenju slovel kot zloglasen razgrajač in popivač, a hkrati kot znamenit parlamentarni govornik z velikim političnim vplivom. V literaturi pa se je uveljavil predvsem z jedko kritiko sodobne (londonske) družbe, s temperamentom gledališkega prijema in z duhovitim humorjem. Sam lord Byron je rekel o njem, da je napisal »najboljšo opero («Duenjo»), najboljšo veseloigro («Šola za obrekovanje») in najboljšo farso («Kritika») svojega časa«.

Dasiravno »Duenjo« niti po vsebinski niti po oblikovni strani ni mogoče prištevati med kakšne literarne mojstrovine, je vendarle igrice zabavno, pestro in učinkovito gledališko delo. Po okolju je preneseno v južnjaško ognjevito in živahno Seviljo, v njem pa nastopajo sami že znani tipi komične opere: stari, bogati in še vedno pohotni, nečimrni in omejeni snubec (Mendoza), denarja željni in vedno razburjeni oče (Jerom), iskreno ljubeča hčerka, ki se brani grdega ženina (Luiza), mladi, a siromašni ljubimec (Antonio) in zvesta, a vseskozi premetena služabnica (Duenja). Posebnost med njimi so samostanski patri, ki v tej operi, z opatom na čelu, kažejo izrazit smisel za vse posvetne dobrine. Tudi spravna morala je znana: oba skopuha sta ukanjena, obe zaljubljeni dvojici dobita od očeta končni blagoslov in tudi navihana Duenja pride na svoj račun. Na celotni zasnutek je vplival verjetno deloma roman njegove matere, deloma pa tudi neka osebna doživetja. Tako na primer je lahko Klara d'Almanza odsev Sheridanove žene Elizabete, ki je namerala iti v samostan, pa jo je on ugrabil iz hiše staršev, zbežal z njo na Francosko in se tam z njo na skrivnem poročil. Ali pa je morda Don Ferdinand Sheridan sam, ki je bil vedno divje ljubosumen, ker mu je bil neki tekmeč (Don Antonio!) stalno za petami.

Glasbo za »Duenjo« je v tedanjem času zložil Sheridanov tast Thomas Lindley. Opera je imela l. 1775 v Covent Gardenu senzacionalen uspeh: doživela je 75 repriz, medtem ko jih je imela Gay-Pepuschova »Beraška opera« pol stoletja prej samo 63.

Z režijske strani bi izvedbo radi čimbolj približali duhu in slogu libreta, še bolj pa seveda pevske in glasbene obdelave. Po našem pojmovanju seveda, ker ni drugače mogoče. Delo je po svojem osnovnem občutju vedro, lahko in živahno in zlasti prikupno-zabavno. Osnovni igralski in pevski ton izvajalcev naj bi bil po možnosti prožen in igriv, hudomušen, navihan in nagajiv, zavestno nabit s tistim specifično teatrskim vražičkom, kakor so ga imeli resnično daroviti igralci stare commedie dell'arte, seveda brez vsakega neokusnega pretiravanja ali celo vulgarnega karikiranja. Mesta ljubavnih, šaljivo strastnih izlivov ali grotesknh prizorov čustveno-izrazno namenoma nekoliko poudarjamo, ker se nam zdi, da je v njih »staromodni« način opernega izražanja sicer v dobrodušnem, a vendarle rahlo porogljivem smislu po komponistu nameravano izpostavljen. (Prim.: zapeljevanje »Duenje v spominih na Marino iz »Borisa Godunova« v 4. sliki, ali pa: vrtenje patrov na motive kvartanja iz »Treh oranž« v 7. sliki!) Glavni cilj dobrega izvajanja naj bi nikakor ne bil v posledici bučnega krohotanja, pač pa mnogo bolj v občutku sproščenega, vedrega in prisrčnega razpoloženja.

V isti smeri — za komičnost učinka in za čim točnejšo, tudi vizualno oznako posameznih figur — so zasnovane tudi maske in kostumi. In prav tako naj bi bila tudi scena čista, preprosta, lahka, negmoтна, hitro spremenljiva, opremljena v posameznih slikah samo s tistimi elementi, ki so potrebni za rahlo označbo določenega prostora.

Od glasbenih draguljev bi posebno omenili: objestni duet Jeroma in Mendoze v 1. sliki (»O, blaženost!«); komični prepir med Jeromom in Duenjo v 2. sliki (»Strašno, feji!«); osmešujočo ljubavno arieto Duenje v 4. sliki (»Mladenka prekrasna«); groteskno muziciranje hišnega tria (klarinet, tromba in veliki boben!); krepko razigranost meniških basovskih zborov z enim samim tenorskim glasom (7. slika); koprnečo Antonievo serenado in Luizin čustveni »espressivo« (1. slika); Klarino patetično »arijo« (v 3. sliki); čudoviti kvartet Luiza—Antonio—Mendoza—Jerom (v 5. sliki); in končno karnevalski in šampanjsko kipeči finale poročencev in svatov (v 8. sliki).

Ob koncu teh bežnih opomb pa bi navedli še tri izjave Prokofjeva, ki se nam zdijo za njegovo kasnejše ustvarjanje posebno značilne.

Že leta 1933 — še tudi v tujini — je pisal, da »naj se umetnik nikar ne potika daleč od svojih domačih virov«. — »Vživeti se moram spet v ozračje svoje domovine. Videti moram spet prave zime in pomladi, ki izbruhnajo iz trenutka v trenutek. V svojih ušesih moram spet slišati odmevati ruski jezik, to so: moje pesmi. Tukaj mi zamirajo živci. Preti mi nevarnost, da poginem od akademizma«. Na vprašanje: Kaj je dobra glasba? — pa je odgovoril: »Prava glasba korenini v klasični glasbi in v ljudskih napevih«. In še leta 1948 je pri razpravah o vprašanih glasbenega ustvarjanja poudaril, da hoče... »iskati lepe in prave melodije« ter »večjo preprostost in večje notranje bogastvo«.



Henri Matisse: Sergej Prokofjev

PROKOFJEV PRI DELU

(Michel Astrov, tajnik Prokofjeva v Parizu)

Prokofjev je pisal partiture na čisto poseben način. Njegov koncept nam je komaj razumljiv. Neka njegova partitura je približno takale: godala in za Prokofjeva tako značilni fagoti, potem navodila: »oktave klarinetov višje od violin«, »čela podvoje fagote v osminkah s četrtinsko pavzo v četrtem taku«, »takt 107 do 109 je treba transportirati za kvinto, mu izpremeniti ritem — iz vsake bele postane črna itd.« Na ta način si je skladatelj prihranil mehanično in utrudljivo delo in se je posvetil raje čistji ustvarjalni dejavnosti.

Prokofjev je bil pianist z vso svojo dušo in je zato komponiral večinoma ob klavirju, kar ni bilo povsem brez nevšečnosti za sosede. Za klavirjem je presedel dolge ure, toda nikdar zato, da bi vadil. Štirinajst dni pred svojo veliko koncertno turnejo po Angliji, Italiji in ZDA je programu posvetil komaj eno uro na dan. Kakor hitro so se njegove roke neverjetno mehko in okretno dotaknile tipk, je začel igrati odlomke iz lastnih skladb, ki so sestavljale skoraj celoten koncertni program.

Kadar je dirigiral, je upogibal dolge roke s širokimi, prožnimi kretnjami sem in tja. Pri tem je dosegel veliko natančnost niansiranja in je človek — laik pričakoval, da bo orkester s tem povsem zbegal. Koussewitzky mu je večkrat prerokoval sijajno dirigentsko bodočnost. Bil je prava umetniška narava, pravi ruski umetnik, včasih pust, večinoma pa smehljajoč, odkrit in brez hinavstva. Vsi njegovi gibi so dokazovali močan značaj in duh. Ta divja in v svojih izvorihi neukročena moč je spominjala na njegove skitske prednike. Ustvarjalna sila se je zrcalila tudi v njegovi glasbi, prepolni motivov, ritmičnih domislekov, novih načinov instrumentiranja in harmonij, ki so tako naravno pritekali iz neizčrpnega vrelca, da niso dali slutiti truda. Niso dali slutiti truda — kako smešno je to, ako poznamo tesnobo umetnika v krempljih ustvarjalnega demona, ako pogledamo raztresene notne liste polne divjih črt, ako slišimo »barbarski« akord, ki se neprestano ponavlja, dokler končno ne najde svojega mesta v celoti.

Kako se je Prokofjevo delo približevalo popolnosti, vidimo lahko iz različnih variant posameznih del, ki jih je stokrat znova začel (»Sinfonietta« 1909—1929, »Igralec« 1916—1927), ali iz priprav k novim delom. Kljub velikemu številu simfonij, koncertov, klavirskih in komornih skladb, je bil Prokofjev tedaj, ko sem ga srečal, poznan predvsem kot skladatelj opere »Zaljubljen v tri oranže«, baleta »Le Chout«, ki je bil eno najsijajnejših repertoarnih del ruskega baleta Djagileva in kot skladatelj one simfonije, ki jo dandanes po vsej pravici imenujemo »klasična«. Njegova dela so mu najprej prinesla vzdevek »enfant terrible«. To drži, da je Prokofjev tedaj rad pisal ostro, sarkastično glasbo in da se je njegov glasbeni izraz zdel ljudem izzivajoč. V naslednjih letih pa so se njegove ideje povsem izpremenile. Z razvijanjem melodičnih linij je stremel k neki novi enostavnosti. V svojo beležnico, ki jo je nosil vselej s seboj, je zapisoval vse teme, ki so mu prišle na misel, zlasti, ker se je vedno bolj in bolj trudil, da bi se izognil stereotipnim melodičnim oblikam. Ko se je lotil kakega obširnejšega dela, je imel tedaj na razpolago toliko snovi, da bi zadostovale za ducat

simfonij. Začel je z zbiranjem in urejevanjem. Pri tem ni uporabil melodij, ki so imele svojo posebno, lastno vrednost, temveč zgolj tiste, ki so sestavljale harmonično in dobro oblikovano celoto.

»Skladatelj mora vselej iskati nove izrazne možnosti,« je večkrat dejal. »Vsako njegovih del mora imeti svojo lastno tehniko. Če je nima, se bo nehote ponavljal — in to je začetek konca.« Po vseh obdobjih premora, ki jih lahko zasledimo v Prokofjevem razvoju, je z neizprosno delom dosegel uglašenost, na kateri temelje mojstrovine: 2. violinski koncert, zadnje klavirske sonate, 5. in 6. simfonija in druga dela.

Smrt velikega glasbenika je užalostila njegove številne pariške prijatelje. V spominu jim bo živel živahni gost Place de Breteuil v krogu svoje družine, prijatelj narave, ki je vsako poletje poiskal drug košček lepe francoske pokrajine — in njegov otroški, a vendar tako razumen značaj, vesel in tragičen hkrati, čuten in čist. — Koliko na videz nezdržljivih in večkrat nasprotujočih si črt značaja se združuje v Prokofjevu, v eni najprivlačnejših osebnosti tedanjega predvojnega Pariza!



*Samo Smerkolj v naslovni vlogi Verdijevega
»Nabucca«. (Dirigent: Rado Simoniti, režiser:
Ciril Debevec, scenograf: Vladimir Rijavec)*



Prizor iz naše uprizoritve »Nabucca«. (Vodja zбора: Jože Hanc, kostumograf: Alenka Bartl-Serševa)

BELEŽKA O PROKOFJEVU

10. februarja 1948 je Centralni Komitee KP Sovjetske zveze priobčil izjavo, ki obdolžuje Dimitrija Šostakoviča, Arama Hačaturjana, Sergeja Prokofjeva in druge večje komponiste, da se v svojih delih klanjajo »dekadentskemu zapadnjaškemu formalizmu« in s tem propagirajo »protidemokratske tendence«. Pri tem so se pregrešili posebno s popolnim negiranjem klasične tradicije, z zlorabo disonance in atonalnosti, s pomanjkanjem splošne razumljivosti in s simpatiziranjem »z duhom moderne buržoazne evropske in ameriške glasbe«. Ti očitki so bili dokaj neupravičeni, kajti glasba Prokofjeva, najpomembnejšega in najplivnejšega sodobnega ruskega komponista, združuje vse elemente in kriterije klasičističnega zadržanja, je oblikovno vselej jasno razčlenjena, pregledna v svoji strukturi, melodično in harmonično očarljiva in daleč od pojma atonalnosti. Poleg tega je Prokofjev eden redkih modernih skladateljev, ki jim je uspelo pridobiti s svojo glasbo velik krog poslušalcev.

Da si je Prokofjev to svarilo vzel k srcu, dokazuje članek »O mojem ustvarjanju«, kjer svoje delo loči od »formalistične« umetnosti Zapada. Pri tem pravi: »Milijoni preprostih ljudi ne razumejo formalističnih izpahov... O pomenu melodičnosti nisem nikdar dvomil, melodijo ljubim in mislim, da je najvažnejši element v glasbi; dolga leta delam in izboljšujem kvaliteto svojih del... Nedvomno sem se pregrešil z atonalnostjo, čeprav moram reči, da se

je težnja po tonalni glasbi že zgodaj pojavila pri meni... Poiskal bom jasno glasbeno govorico, ki jo moj narod razume in ljubi.« (Moskva, februar 1948).

Prokofjev je bil učenec Rimskega-Korzakova, Ljadova in Čerepnina. Leta 1914 je zapustil peterburški konservatorij, poln revolucionarnih novih načrtov. 1917. je nastala znana »klasična« simfonija, duhovito delo, v katerem se združujeta klasična oblika in tonalnost s spoštljivo šaljivostjo parodije. Ker je bil Prokofjev odličen pianist, so njegove klavirske skladbe zelo pomembne ne samo v muzikaličnem, temveč tudi v instrumentalno-tehničnem pogledu. V njegovih petih klavirskih koncertih se je izkristaliziral nov in samosvoji instrumentalni slog, poln virtuozne briljantnosti in perkusivne elementarne moči, a tudi zvrhan liričnega izraznega bogastva. 1917. je Prokofjev obiskal ZDA. Po nalogu čikaške Opere je napisal operno delo »Zaljubljen v tri oranže«, nakar se je vrnil v Pariz, kjer je stanoval deset let in od koder je odhajal na številne koncertne turneje. Vestj o njegovih velikih umetniških uspehih so prodrle tudi v Rusijo — in ko se je skladatelj sredi tridesetih let odločil, da se za vselej vrne v domovino (»Prišel je do spoznanja, da se umetnik ne sme potikati po tujem, daleč od domačih vrelcev«), so ga navdušeno sprejeli in slavili kot najpomembnejšega narodnega skladatelja. V letih, ki so sledila, je napisal glasbo za filma »Aleksander Nevski« in »Poročnik Kije«, ljubko glasbeno pravljico »Peter in volk« in balet »Romeo in Julija«. K najprezentativnejšim poznejšim delom Prokofjeva prištevamo balet »Pepekka«, opero »Vojna in mir« (po Tolstoju) in Peto simfonijo. Če bi hoteli označiti značilnosti njegovega poznejšega sloga, bi lahko rekli: odrekel se je originalnosti, zunanjemu sijaju, dovtipu in zajedljivi ironiji glasbenega kozmopolita iz let 1914—1934 in vse bolj st.emel k bistvu glasbe in k čimvečji enostavnosti.

Vest o smrti Prokofjeva je potrla ves mednarodni glasbeni svet. »Smrt Prokofjeva mi je zadala telesno bolečino. Skladatelj, tako poln vitalnosti, tako razumen in radosten — to je izguba za ves svet«, je napisal Benjamin Britten, in Arthur Honegger je izrazil svoje občudovanje tega resnično velikega glasbenika s temi besedami: »S Sergejem Prokofjevom je Rusija izgubila svojega največjega glasbenika... Ob strani Stravinskega, Hindemitha ali Ville-Lobosa je stal v prvih vrstah avantgarde, ki je zamenjala trojico: Debussy—Ravel—Strauss. Vsa njegova dela pričajo o genialni moči njegovega muzikaličnega temperamenta, ki ni pustil, da ga ovirajo teoreme in opomini. Bil je in ostal je eden največjih likov sodobne glasbe.«

(Iz »Konzertführer — Neue Musik« — Manfred Gräter)



»ZAROKA V SAMOSTANU«

(Vsebina.)

1. slika

Noči se, — Na trgu pred Jeromovo hišo se plemič Jerom in bogati trgovec z ribami Mendoza pohlepno pogovarjata o dobičkanosnih kupčijah z ribami. Hkrati Mendoza namigne, da bi rad Jeromovo hčerko, lepo Luizo, za ženo.

Jerom opazuje od strani Mendozo, ki je sicer »kriv in hrom in ploskonog«, a vendar premožen in zato zakon z njegovo hčerko ne bi bil slab. In ker mu Mendoza omeni, da hčerke še ne pozna, mu jo Jerom opisuje v izbranih besedah, ki vzbujajo v starem uživaču blažene občutke. Na opombo, da taka lepota velja več kot ribe, pa Mendoza zapoje hvalnico postrvim in morskim rakom, ki so gotovo višek vsega užitka.

Jerom odide v svojo hišo, Mendoza pa se odstrani s svojimi služabniki proti svojemu domu.



*Vloga Nabucca poje tudi baritonist
France Langus*

Nastopi Jeromov sin Ferdinand s svojim slugo Lopezom, ki se pritožuje nad svojim gospodarjem, da vse noči prebijeta pod oknom gopodične Klare, on pa da nima spanja. Pojavi se Ferdinandov prijatelj Don Antonio, ki dvori njegovi sestri Luizi in ga prosi, naj ga pri serenadi ne moti. Ferdinand se odstrani, Antonio pa zapoje hrepenečo ljubezensko serenado. Tri maske, ki ga motijo, nažene. Ko nadaljuje s podoknico, se prikaže na balkonu Luiza in v kratkem dvospevu sanjata skupaj o ljubezni in večni zvestobi.



Gašper Dermota v naslovni vlogi Massenetove opere »Werther«

V spalni halji stopi na prag Jerom in napodi Antonia izpred hiše. Luiza se skriva v svojo sobo. Pojavijo se spet maske in dražijo Jeroma s pesmijo o »zaljubljenem mačku«. Med rajanjem nagajivih maškar Jerom bridko toži, kakšne težave imajo očetje, ki imajo mlade hčerke. Edina rešitev je možitev z Mendozo. Med plesom razposajenih mask se Jerom odpravi nazaj spat. In tudi maske tiho odplešejo na počitek.

2. slika

Luiza, vsa nesrečna, toži Duenji, da jo hoče oče na vsak način omožiti z Mendozo, medtem ko ona ljubi samo Antonia, čeprav ta

nima nobenega premoženja. Duenja jo tolaži, da se bo vse izteklo po njeni želji in da bo ona sama poročila bogatega Mendozo. Ko zaslišita bližajočega se očeta, izroči Luiza brž Duenji pismo, ki ji ga je napisal ljubček. Duenja se tega zelo razveseli, ker gre to v njen račun in načrt, češ da jo bo gospodar gotovo spodil iz hiše, če bo našel pri njej Antonijevo pismo, namenjeno njegovi hčerki.



Sarlota — Božena Glavakova. («Werther» — dirigent: Bogo Leskovic, režiser: Ciril Debevec)

Don Jerom ošteva svojega sina Ferdinanda, da prepeva vsem ženskam serenade, medtem ko njegov »mladokljuni«¹ prijatelj »tuli«² pod oknom njegove sestre. Enkrat za vselej: »Luiza bo vzela Mendozo!«³ Luiza pa odločno odgovarja: »Ne!«

Vse prošnje Luize in Ferdinandovi prigovori so zaman: vznejevoljena oče in hčerka odideta vsak v svojo sobo. Ferdinanda zaskrbi misel, da bi se mogel pri takem stanju stvari Antonio povrniti k njegovi ljubljeni Klari, brez katere pa on, Ferdinand, ne more več živeti.

Don Jerom privleče na oder Duenjo, kateri s silo izvije pismo, ki ga je pisal Antonio Luizi. Ker se Duenja vrhu tega še nespodobno

obreguje, ji Jerom pri priči odpove službo z ukazom, da takoj zapusti svoje mesto. Duenja se odpravi po svoje stvari in obleke.

Jerom se pritožuje nad težavami očetov in nad norostmi, ki jih povzroča ljubezen. Vtem se prikaže Luiza, preoblečena v obleko Duenje, in Jerom ji osorno pokaže vrata. Luiza odide iz hiše, Jerom v svojo sobo.



Dermota in Glavakova v »Wertherju«. (Scenograf: Marijan Pliberšek, kostumograf: Mija Jarčeva)

Na pragu se previdno pojavi Duenja, zadovoljna z razvojem dogodkov in pa s svojo vlogo, ki jo prevzame odslej: namreč vlogo žlahtne dame.

Jerom spet nastopi in dozdevni »Luizi« (Duenji) ironično oponaša njeno ravnanje. Veseli se odhoda »Duenje« in srečne zveze z Mendozo.

3. slika

Na ribjem trgu ponujajo prodajalke ribe. Nastopi Klara s svojo strežnico Rozino in tu izvemo, da je Klara tudi pobegnila od doma, pri čemer ji je Ferdinand sicer pomagal, a obenem jo »kruto užalil,

ker ji je dekliško čast zapravljal. Ko pride Luiza in toži o svoji zapuščenosti, ji Klara, vsa »nesrečna« zaradi »krute žalitve« s strani Ferdinanda, pove, da namerava zdaj, ko je »brezdomka«, oditi v nunski samostan,

Mimo prideta v razgovoru Mendoza in njegov prijatelj Don Carlos. Mendoza takoj opazi lepo »ribico« Luizo, se ji poželjivo približa in jo nagovori. Luiza (ki je Mendoza seveda še ne pozna) pa ga milo prosi, naj ji pomaga poiskat njenega ljubčka Antonia, ki ga je izgubila. Spočetka nekoliko dirnjeni Mendoza pa na to pristane brž, ko se domisli, da bi se lahko Antonia, svojega tekmeča pri Luizi, najlaže iznebil tako, da ga »spari s to ljubečo Muzo«. Veseli se svoje pretkanosti, izroči Luizo prijatelju Carlosu v varstvo in odide. Odstranita se tudi Luiza in Don Carlos, na trgu pa odmevajo klicj prodajalcev rib.

4. slika

V sobi pri Jeromu. — Mendoza pride Jeromu povedat, da je Klara d'Almanza (v resnici Luiza) pobegnila od doma. Hkrati pa želi spoznati svojo bodočo nevesto Luizo. Ko jo Jerom pokliče, mu ta po služkinji sporoči, da se bo predstavila le pod pogojem, če se oče odstrani. Jerom nejevoljen odide, namesto pričakovane Luize pa se pojavi preoblečena Duenja, na kateri pa presenečeni Mendoza nikakor ne more odkriti lepote, ki mu jih je Jerom že nekajkrat tako vzhičeno opisoval. Toda premeteni Duenji se posreči, da ga romantično očara in tako lahko Mendoza dobre volje z Jeromom trči na zdravje skorajšnje poroke.

5. slika

Pri Mendози. — Luiza v spremstvu Don Carlosa nestrpno pričakuje Antonia. Ko se Mendoza z Antoniem približuje, odide Luiza v stransko sobo. Antonio nikakor ne more razumeti, zakaj naj bi Klara na lepem vzljubila njega (kakor mu zatrjuje Mendoza), ko vendar ve, da ljubi Ferdinanda. In ko potisne Mendoza Antonia v sobo k dozdevni Klari (v resnici pa Luizi), ves vesel skozi ključavnico opazuje, kako se Antonio in »Klara« objemata in poljubujeta. V zaključnem prizoru (kvartet) sta Antonio in Luiza srečno združena. Mendoza pa odmaknjeno sanja, kako bo še »to noč« romantično ugrabil svojo »Luizo« (v resnici Duenjo).

6. slika

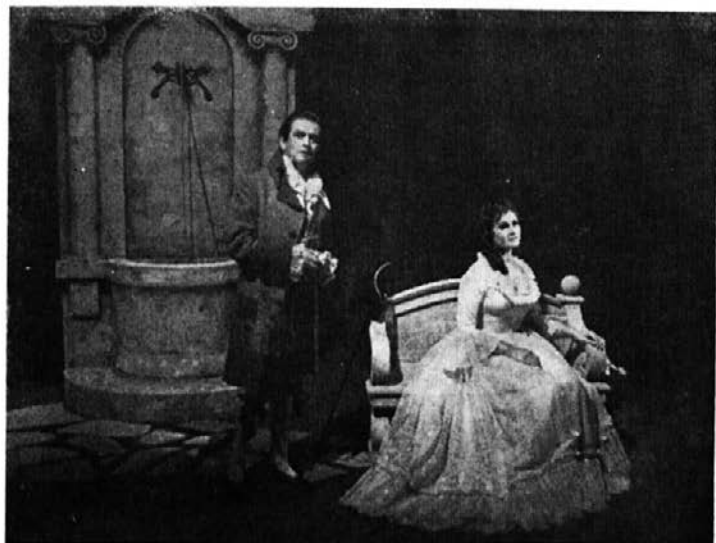
Pri Jeromu. — Jerom se z dvema prijateljema zabava z domačo glasbo. Medtem je seveda Mendoza že odpeljal Duenjo (ki jo imajo še vsi za Luizo). Nastopi Don Carlos s pismom Mendoze, v katerem prosi svojega »tasta« oproščenja in blagoslova. Jeromu gre na smeh, ko pomisli, da je ravno izbrani ženin ugrabil njegovo hčerko. Don Carlosu zato sporoči svoje soglasje. Toda muziciranje spet prekine fantič s pismom, v katerem Luiza prosi očeta oproščenja in blagoslova. Dasiravno Jeromu ni vse čisto jasno, napiše vendar pritrdilni odgovor in dobre volje povzame prekinjeno igranje.

7. slika

V samostanu benediktincev. — Menihi so dobro razpoloženi in pijejo na zdravje svetu, ki »se vrti«. Zaradi takih in podobnih izdatkov jim je Mendoza s svojim mošnjičkom zelo dobrodošel, ta pa zato želi, da bi njega in Antonia v samostanu čim hitreje poročili. Ko nastopi Luiza, pa plane ves besen na dvorišče ljubosumni Ferdinand, ki je slišal, da je šla njegova »Klara« (v resnici Luiza) z Antoniem. Mendoza preplašen pobegne, Ferdinand pa zaslepljeno naskoči Antonia z mečem. Šele ko nastopi tudi resnična Klara, sprevidi Ferdinand svojo zmoto in tako lahko obe mladi dvojici srečno preklekmeta pred ometa Avguščina.

8. slika

Jerom na svojem vrtu nestrpno pričakuje Mendozo in hčerko Luizo, kajti svatbeni gostje so že skoro vsi zbrani. Toda gorje, ko oba prideta, mora Jerom ugotoviti, da ni bila njegova hčerka Luiza tista, ki je poročila Mendozo, temveč Duenja. Se bolj se mu zmede, ko izve, da je Luiza poročila Antonia, njegov sin Ferdinand pa Klaro d'Almanza. Spricho položaja in gostov pa se ne more osramotiti in tako dá vsem mladim poročencem svoj očetovski blagoslov. Osramočeni Mendoza pošlje ves besen vso družbo k vragu in zbeži, zvita Duenja jo ubere za njim, svatje pa razigrano zapojejo zaključno veselo zdravico.



Dermota in Glavakova (Werther in Šarlota) v naši uprizoritvi Massenetove opere »Werther«

SLOVENSKI TENORIST JOSIP RIJAVEC

(1890—1959)

Dne 30. decembra 1959, tik preden je dosegel sedemdeseto leto svoje starosti, je v Beogradu po kratki bolezni umrl eden najodličnejših slovenskih in jugoslovanskih pevcev Josip Rijavec. V času svoje zmagovite uveljavitve med obema vojnama je nastopal bodi kot stalni član bodi kot stalni gost treh pglavitnih jugoslovanskih oper v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani ter se v svetu uveljavil kot eden najodličnejših svetovnih tenorjev. V času njegovih najpomembnejših uspehov je malokdo vedel pri njegovih nastopih v Evropi in Ameriki, da je bil Rijavec sin preprostih slovenskih staršev, torej sin enega najmanjših evropskih narodov in da se je povzpел na glas svetovnega tenorja po lastni pridnosti in vztrajnosti ter prirojeni mu pevski nadarjenosti.

Josip Rijavec se je rodil 10. februarja 1890 v Gradiški ob Soči in je že kot otrok vzbujal zanimanje zaradi svojega lepega glasu. Z osmim letom se je s starši preselil v Gorico, kjer je maturiral na gimnaziji 1908 ter se hkrati učil petja in glasbe pri skladatelju Josipu Michlu, vodji pevske šole Pevskega in glasbenega društva v Gorici. Tedaj je njegov glas vnovič vzbujal veliko pozornost, zlasti še ko je nastopil na svojem prvem, še dijaškem koncertu v Gorici. Po maturi se je učil petja v Glasbeni Matici v Ljubljani pri Mateju Hubadu in tu ga je tedanje razvito slovensko glasbeno življenje tako navdušilo, da je sklenil, izbrati si petje za svoj življenjski poklic. Po vztrajnem dveletnem študiju je napravil izpit na Akademiji za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju. Vtem ko je hkrati študiral pravo na dunajskem vseučilišču, se je navzlic temu, da se je sprva navduševal samo za koncertno petje, po nasvetu strokovnjakov posvetil opernim študijam. Ves čas svojih študij je imel mladi Rijavec številne koncerte v domovini, Ljubljani in Gorici, ter tudi na Dunaju. V prvih dveh letih prve svetovne vojne, ko je v Ljubljani vzdrževala kulturno raven slovenskega glavnega mesta skoraj samo Glasbena Matica s svojimi koncerti, je največ pozornosti vzbujal i za naše glasbene strokovnjake i za naše občinstvo razvoj mladega pevca Rijavca, ki mu je glas venomer pridobival na moški moči in širini.

Mejnik v pevčevem razvoju je pomenilo leto 1916, ko je bil po dovršenem študiju na dunajski Akademiji angažiran v Hrvatsko zemaljsko kazalište v Zagrebu. Prvič je nastopil v majhni partiji »pevca« v Straussovi operi »Kavalir z rožo«, ki je doživela svojo hrvaško premiero pod taktirko poznejšega ravnatelja Opere Narodnega gledališča v Ljubljani Friderika Rukavine in v režiji Iva Raića. Očividec, ki je prisostvoval prvemu Rijavčevemu nastopu v seriozni moderni operi (zamenjal je obolelega pevca, ki je pel partijo na premieri), je opisal ta dogodek takole: Tenor Rijavec je prišel v Zagreb skromno, skoraj boječe. Nastopil je v operi »Kavalir z rožo« skoraj skrivaj, brez reklame na lepaku, da se privadi hoditi na odru, da izgubi »tremo«. Nihče ni govoril o njem, ni slutil, da je ta »pevec« po svoji partiji prvič stal življenju stal kostimiran pred rampo. Drhteč se je približal maršalki, nespretno se je priklonil, toda ko je začel peti, je nastala nenadno nenavadna tišina. Ko pa je skončal svojo malo lepo pesem, je zagrmel aplavz in Rijavec je zmagal. Takoj zatem je

pel Rijavec Pinkertona v Puccinijevi operi »Madame Butterfly« (dirigent Milan Sachs, režiser Ivo Raić) in se v tej partiji zmogovito uveljavil in utemeljil z njo svojo poznejšo pevsko kariero. V hrvaški Operi, kjer so ta čas sodelovali odlični slovenski pevci kakor Križaj, Levar, Primožič, Polakova, je tudi Rijavec na mah prispeval svoj visoki delež imenitnega slovenskega pevca.



Josip Rijavec kot vojvoda v Verdijevi operi »Rigoletto«

Ze za časa svojih študij se je Rijavec razvijal skokoma. Tako je tudi v času svojih prvih nastopov v različnih opernih partijah napredoval skokoma i pevsko s svojim liričnim glasom, ki mu je postajal tem širši in lepši v čim višje lege je prihajal, i igralsko v svojih kreacijah. Trst gotovo ni nikoli imel gledališkega občinstva brez posluha in to občinstvo je ob gostovanju hrvaške Opere 1918 v Trstu s posebnim navdušenjem in priznanjem pozdravilo s šestnajstkratnim klicanjem pred zastor prav Josipa Rijavca, ki je v svoji partiji sira Edgarja v Donizettijevi operi »Lucia di Lammermoor« briljantno zapel visoki cis; v tistem času

menda po Carusu ni v Trstu noben drug pevec razen Rijavca dosegel takega uspeha in priznanja.

V letu 1921 je odšel Rijavec na daljšo evropsko turnejo, kjer si je zlasti v Pragi in na Dunaju pridobil nove simpatije, s sezono 1922/23 pa je bil angažiran na beograjsko Opero. Zdaj se je pevčeva kariera šele začela. Kmalu je pel v Narodnem divadlu v Pragi, v Ljudski operi na Dunaju, Državni operi v Berlinu, in še mnogokje drugod. Nemci so ga dlje časa poznali z imenom José de Riavez, kakor da je Španec, v resnici pa je bil šele po gostovanju v Madridu angažiran v znamenito gledališče Colon v Buenos Airesu v Južni Ameriki. Nekaj let pred drugo vojno je z uspehom gostoval v Sovjetski zvezi. S svojim bleščečim glasom, izrazno toplim in v polnosti zaokroženim, ter s svojo izredno muzikalnostjo je dosegel večje uspehe kakor katerikoli drug slovenski pevec. Kmalu so ga imeli za slovanskega Carusa in šteli so ga poleg Carusa in Giglija med dvanajst velikih svetovnih tenorjev. Rijavčev repertoar je obsegal skoraj ves sodobni operni repertoar lirskega in lirsko-dramatičnega značaja, poleg Verdija in Puccinija ves francoski in slovanski operni repertoar do nemškega Wagnerja in modernista Riharda Straussa. Mimo tega da so tuji poznavalci pevskih zmožnosti cenili evropski format njegovega petja in odrske igralske podobe njegovih opernih vlog, so zlasti cenili njegov slog koncertnega in oratorijskega petja.

Tik pred drugo svetovno vojno je Rijavec stalno gostoval v poglavitnih jugoslovanskih operah v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, za časa vojne pa je opustil vsakršni nastop, čustvujoč z nesrečo, ki je poleg drugih jugoslovanskih narodov zadela zlasti slovenski narod. Po vojni pa se je z vso energijo posvetil pedagoškemu poklicu izobraževanja mladih pevskih nadarjenecv v Glasbeni akademiji v Beogradu, za kar mu je dajala tehtno podlago njegova izredna glasbena in pevska kultura ter velika praksa.

Josip Rijavec je bil med tistimi slovenskimi pevci, ki mu je slovenski narod posvečal vso svojo veliko skrb in ljubezen za časa njegovih študij, brž ko se je pokazalo, da je slovenska mati rodila novega pevca, čigar glas bo segel tudi zunaj naših ozkih mej. Vendar je glasbeno kultivirano občinstvo slovenskega glavnega mesta Ljubljane spoznavalo Rijavca zvečine z njegovih koncertnih nastopov, kajti pevec se je Hubadovim pozivom za koncertne nastope stalno rad odzival. Ko pa je Rijavec dozorel za nastop na opernih deskah, so prav v tem času razdrapanje politične razmere v domovini uničile slovensko gledališče v Ljubljani. Naključja so hotela, da se je pevec kljub naprežanju Mateja Hubada (ki je po prvi vojni postal upravnik obnovljenega Narodnega gledališča v Ljubljani in si energično prizadeval, da bi v Slovenski Operi združil čim več slovenskih pevcev), da bi Rijavec čim bolj zgodaj začel z gostovanji v Ljubljani, mogel odzvati tem pozivom prvič šele spomladi 1923.

Med obema vojnoma od 1921 dalje je Rijavec gostoval v Operi v Ljubljani razen petih sezon skoraj vsako leto. Na gostovanjih je pokazal svoje najboljše pevske operne partije: Cavaradossi (Tosca), don José (Carmen), vojvoda (Rigoletto), grof Almaviva (Seviljski brivec), Alfred Germont (Traviata), Rudolf (Bohème), chevalier des Grieux (Manon), Hoffmannove pripovedke (Hoffmann), Faust (Faust), Manrico (Trubadur), sir Edgar (Lucia di

Lammermoor), grof Rihard (Ples v maskah). Že pri njegovih prvih nastopih v Ljubljani je naša kritika ugotavljala njegov nenehni napredek, ki mu ga je omogočala njegova pevska naobrazba in poglobljanje v posamezne partije, ki jih je Rijavec že kmalu kreiral samostojno, brez vzorov. Pri poznejših nastopih je prevladovalo divljenje njegovemu polnemu glasu, vznesenosti nastopa in svobodni, lahki igri. V glavnem je Rijavec nastopal v Ljubljani z repertoarjem svetovne operne tvornosti. Žal ni bilo nikoli priložnosti, da bi bil oživil eno ali drugo partijo mlade slovenske izvirne operne tvornosti. Še za slovanski operni repertoar mu ni bilo dano, poiskati si ustrezno partijo za nastop v Ljubljani. Pač! Bilo je že po končani osvobodilni vojni, ko je Rijavec gostoval spomladi 1946 v Ljubljani s partijo Janka v Smetanovi operi »Prodana nevesta«. To je bil hkrati njegov zadnji nastop v Slovenski Operi in njegovo slovo.

Janko Traven

OSEBNOST SKLADATELJA MARIJA KOGOJA

Na prošnjo, naj napiše nekaj svojih spominov o Mariju Kogoj, nam je skladatelj, profesor Vilko Ukmar ljubeznivo odgovoril.

Zelo me veseli, da ste se odločili objavljati spomine na Marija Kogoj. Prevelik je bil in premogočen, da bi smel utoniti v pozabljenju. Samo ne vem, če vam bom mogel biti jaz kaj prida koristen. Daleč je čas, ko smo skupaj živeli, se v naših kulturnih razmerah oteпали malenkostnih spotik in se skupaj poganjali za visokimi cilji.

Marija Kogoj sem seveda dobro poznal. Ko sem bil še študent na ljubljanski univerzi, me je z njim seznanil France Marolt in tako sem pogostno zahajal v njegovo družbo. Bil je to zanimiv krog, ki se je shajal v gostilni ali kavarni: Kogoj, Marolt, Stane Vurnik, Fran Tratnik in Ivan Čargo. Sami bistri ljudje in vsi uporniki proti zaostalim razmeram. Bil sem od vseh mnogo mlajši, zato sem navadno tiho sedel, pa toliko bolj živo opazoval in sledil razgovorom, ki so se mnogo sukali okrog umetnostnih vprašanj. Zlasti ostri so bili stilni problemi. Vsa omenjena umetniška družba je bila v osnovi usmerjena v ekspresionizem — le Stane Vurnik se je že trgal iz njega in z vso kipečo voljo težil za nekim novim apoliničnim umetnostnim redom: vsakršno asociativno opisovanje zunanjih ali notranjih pojavov mu je postajalo zoprno. Absolutna, abstraktna oblika z novo idejnostjo mu je bila cilj. Zato se je tudi on edini — vsaj za neko dobo — približal Ostercu. S Kogojem pa sta se večkrat zapletla v prerekanje, kajti Kogoj je ostal vse-skozi zvest pristaš ekspresionizma. Zunanja oblika umetnine je bila zanj vedno samo čutni odraz človekove duševnosti in opis njegovega doživljanja. Tu je bil neznansko dosleden in je brezobzirno odklonil vsako umetnino, pri kateri je občutil, da je oblika sama sebi namen. In tudi že, če je samo prevladala vsebino. Svet duševnega življenja mu je bil začetek in konec umetniškega upodabljanja. To je tudi dokazal s svojo umetnostjo. Zbor »Requiem«

predvsem pa opera »Črne maske« sta najbolj pristni utelešenji njegovega umetniškega prepričanja. Mislim pa, da bi bila še veličastnejša manifestacija Kogojevega stvariteljskega duha opera »Krst pri Savici«, ki jo je snoval po Prešernovi pesnitvi, pa žal ne uresničil.

Kogoj o svojem delu ni govoril. Tiho je snoval sam v svoji samoti in le redkokomu je odprl vrata svoje delavnice. Ker je bil v tisti dobi mentor mojega skladateljstva in ker sva se dobro razumela, sem bil pogosto pri njem in mi je večkrat preigral svoja nova dela. Klavir je dobro igral, a če je bilo treba, je hkrati tudi pel, samo da je čim pristneje oživil svojo muziko. In igri se je ves predal, z vsem svojim bistvom, tako da je bilo včasih pretresljivo doživeti to gigantsko silo njegovega duševnega valovanja. Bil je sploh človek velikih notranjih razponov. Znal je biti skrajno rahel in fino občutljiv, a tudi ves razbrzdan, bahat in celo nasilen. Javnosti je vedno raje pokazal svojo grobo naravo; in v družbi si ga na daleč čul, posebno njegov izraziti, skoraj nekoliko divji smeh. Kdor pa je smel biti priča njegove skrite narave, je začuden obstal pred njo. Kot da stoji pred njim drug človek: tih, zbran, mehak in silovito resen. Mislim, da je pogosto stal pred najglobljimi vprašanji človeškega življenja in da je doživljal stvari, ki jih nikomur ni povedal. To je trpljenje! In tega je bilo v Kogoju veliko. Preveč, da bi ga izdržal. Že globoko v njegovi boleznì sem ga nekoč srečal na Rimski cesti. Imel je v obrazu ta isti trpeči izraz. Takrat me je spoznal. In zelo trezno sva se o marsičem pogovorila.

Od teh velikih duševnih nasprotij, od silovite borbe med njimi in od vse notranje veličine, je velika tudi Kogojeva umetnost. Ni čudno, da so »Črne maske« po krstni predstavi tako močno odjeknile po vsej Jugoslaviji. Samo žal, da je bil odmev tako kratek. Mi pa smo dobro vedeli, kako veliko delo se je rodilo v slovenski operni umetnosti. Se se spominjam: po krstni predstavi sva sedela z Ivanom Čargom v Operni kleti. Molčala sva, prepolna vtisov in misli. Nenadoma se Čargo predrami in udari po mizi: »Hudič, to je močno delo! Premočno! Tak občutek imam, kot da je Kogoj zlil predme polno steklenico parfuma, da od premočnega duha niti prav vonjati ne morem.« — Mislim, da je Čargo skoro zadel resnico.

Teh nekaj spominov sem na hitro zbral v sebi. Če Vam bodo mogli koristiti, bom zelo vesel. In zadovoljen bom, če bom s tem vsaj malo pridodal k oživitvi duhovne podobe — kot sami pravite — našega velikega ustvarjalca Marija Kogoja.



LADKO KOROŠEC V BARCELONI

Lani je Ladko Korošec gostoval z beograjsko Opero v Parizu. Pri predstavi »Katje Kabanove« ga je poslušala tudi Maria Davydova, nekdanja slavna altistka, ki je nastopala pri gostovanjih Šaljapinove skupine. Prosila ga je za avdicijo, ki jo je naš basist naslednjega dne uspešno opravil. Angažirala ga je za Gran Teatro del Liceo v Barceloni, kjer naj bi v »Borisu Godunovu« pel kar dve vlogi hkrati, in sicer Pimena in Varlaama. Korošec se je prve



Posvetilo,
ki ga je
Ladku Korošču
napisal
španski slikar
J. L. Rey-Vila

Paris
20.12.59

para el gran Bajo de Opera
yugoslavo LADKO KOROŠEC
muy cordialmente
J. L. Rey-Vila

vloge najprej branil, potem pa je le privolil. (Po barcelonskem uspehu ga je Davydova spomnila na ta dogodek in rekla: »Vi ste Pimen«.)

V letošnji sezoni je prejel Korošec pogodbo natančno po dogovoru — in 16. decembra odpotoval v Spanijo. Zaradi španske vize se je ustavil v Parizu. V hotelu Palais Royal ga je obiskal nekdanji španski revolucionar, slikar J. L. Rey - Vila. Dejal mu je, da ga je pred dvema letoma gledal v Parizu kot Sanča in da mu je tudi njegova kreacija pomagala pri ilustracijah Cervantesovega »Don Kihota«, ki je ravnokar izšel v Parizu in bil takoj razprodan.

V Barceloni so imeli najprej skušnje. V enem dnevu so z orkestrom trikrat prepeli in preigrali celotnega »Borisa«. Pri premieri je dobil Korošec aplavz na odprtem odru. Uspeh je bil izreden. Vsa zadeva pa je bila precej naporna, saj se je moral na zunaj in na znotraj večkrat spreminjati, zdaj v Pimena zdaj v Varlaama.

Obe vlogi je pel pri štirih predstavah. Potem so ga povabili v klub »Martini - Rossi«, kjer sprejemajo le prvake z različnih področij. V pogovoru so mu rekli, da so Jugoslovani res odlični pevci, kar sta zdaj dokazala Korošec in Čangalović. Ampak nogometiši smo mi boljši,« so dejali Španci.



*Ladko Korošec kot Pimen
v »Borisu Godunovu«*

Po zadnji predstavi je prišel h Korošču tudi direktor Opere Pamiás. Čestital mu je k velikemu uspehu in ga takoj uradno povabil na gostovanje v prihodnji sezoni. Vprašal ga je, kaj bi rad pel. Ko mu je Korošec omenil Kecala, je direktor obljubil, da bodo naštudirali »Prodano nevesto« vprav zaradi njega. Domenila sta se še za Sanča v »Don Kihotu« (te Massenetove opere v Španiji po direktorjevih besedah še niso izvajali) in za Hovanskega v »Hovanščini«. Tako bo naš basist pel v Barceloni tri različne vloge v treh različnih jezikih.

Korošec je še pripovedoval o lepotah Barcelone, o velikem spoštovanju Špancev do Cervantesa in njegovega »Kihota«, pa o čudovitem teatru s tri tisoč pet sto sedeži in izvrstno akustiko.

Našemu basistu k velikemu uspehu iskreno čestitamo!

Hkrati objavljamo kritike, ki so jih o »Borisu Godunovu« priobčili španski časopisi.

JUGOSLOVANSKI BORIS

V Barceloni so uprizorili »Borisa Godunova« z jugoslovanskimi pevci v glavnih vlogah, ki so prvič nastopali v tem kraju. Kakor vedno, je opera napravila močan vtis na publiko. Izvajali je niso že več let, saj je ena najresnejših del. Vsebuje vso dramatičnost in čustveno vznemirjenost ruskega človeka, kakor tudi vso moč in barvitost slovanske glasbe. Morda sta popolnost vsebine in oblike deloma rezultat dela Rimskega-Korzakova, ki je, kakor vemo, dal po smrti Musorgskega tej operi dokončno obliko.

Tokrat je Borisa odlično upodobil jugoslovanski basist Miroslav Čangalović. Njegov glas je mogočen in globok ter nadvse izrazit. V tej vlogi smo ga imeli priliko čuti v vseh registrih in vselej je enako čudovit. Njegova igra nekolikanj zaostaja za glasom, posebno tam, kjer je publika pričakovala izrazitejšo mimiko (prizor s prividi in smrt).

Drugi umetnik, ki nas je prepričal z visoko kvaliteto svojega glasu, je basist Ladko Korošec. V vlogi Pimena in predvsem Var-



*Gran Teatro del Liceo v Barceloni,
kjer je nastopil Ladko Korošec*

laama je bil veličasten. Njegovo petje je izredno in njegova glasovna gotovost mu dopušča poglobitev v igro, ki vselej ustreza značaju vloge. Posebej moram omeniti prizor v krčmi, kjer nas je nadvse navdušil.

Ostali jugoslovanski in španski pevci prav tako zaslužijo vse priznanje. V sceni ni bilo kakšnih posebnih, omembe vrednih novosti. Orkester je igral dobro, vendar ne tako, kot zaslužita delo in dirigent Krešimir Baranovič, kateremu je prav tako kot obema basistoma, veljalo vse priznanje publike.

IZ »LA VANGUARDIA ESPANOLA«, 31. XII. 1959

Po »Borisu Godunovu« z velikimi ruskimi umetniki in Šalja-pinom, so v barcelonskem Liceu, kot povsod drugod po svetu, redno uprizarjali ruske opere. Sčasoma je bilo umetnikov, ki so mogli

publiki posredovati ruske umetnike, vedno manj, zato so tudi uprizoritve bile redkejše, kljub temu pa so »Borisa« v našem Gran Teatro Liceo večkrat uprizorili, kajti to delo Mussorgskega nam vselej zagotavlja prvovrsten umetniški užitek. Tokrat si moramo čestitati, da smo v tej vlogi spoznali Miroslava Čangalovića, prvega basista beograjske Opere, ki uživa mednarodni sloves.

... Uprizoritev v ruski verziji je uspela, predvsem je ugajal basist Miroslav Čangalović, ki je povsem opravil sloves, ki ga uživa. Dokazal je, da je umetnik v pravem pomenu besede. ... Publika ga je toplo pozdravljala.

... Med ostalimi moram omeniti basista Ladka Korošca, ki je prikazal Lik Pimena tehtno in izrazito. Prav takšen in morda še značilnejši je bil v vlogi Varlaama ...

Maestro Krešimir Baranović je popolnoma obvladal zamotano partituro. Itd.

IZ »EL NOTICIERO UNIVERSAL«, 30. XII. 1959

... Veliki basist Miroslav Čangalović je dokazal, da je njegova slava upravičena. Njegove pevske in igralske sposobnosti so prišle predvsem do izraza v drugem dejanju, v izražanju nemira in zaskrbljenosti in v prizoru, kjer ga muči strah pred smrtjo.

Drugi veliki basist Ladko Korošev je čudovito podal oba lika, Pimena in Varlaama, za kar se mora zahvaliti svojemu izrednemu pevskemu daru.

Opero je režirala Maria Davydova, ki je tudi pela manjšo vlogo (nedvomno je nadomestovala obolelo pevko) in je s tem dokazala, da nekoč ni bila zaman ena najboljših ruskih pevk. Leta 1922 je debutirala v našem Liceu kot Sneguročka, pozneje pa je nastopala s Šaljapinom v raznih vlogah. š.

LJUDJE ZA KULISAMI

KOREPETITOR MARA BRESKVARJEVA

I.

Mnogo je članov našega ansambla, ki vsak po svoje pripomorejo k izvedbam in uspehom predstav, čeprav jih občinstvo ne vidi. Tu so tajniki in administrativci, korepetitorji in šepetalci, inspicienti in maskerji, krojači in šivilje in odrski delavci in kurirji in drugi. O teh ljudeh bi vam radi govorili. Pričnimo z gospo Maro Breskvarjevo, dolgoletno korepetitorico našega baleta in pozneje naših solistov.

Gospa pripoveduje, da so pred leti dirigenti čisto sami pripravljali soliste za vse vloge. Manjkalo je namreč dobrih pianistov, ki bi se mogli lotiti tega težkega posla. Gospo, ki je bila odlična pianistka, je njen prijatelj France Marolt uvedel v to delo. Z njim je preigravala operne izvlečke, in sicer tudi orkestralne dele, ne le pianistične. V napornem in marljivem delu je hitro napredovala. Marolt jo je seznanil z dirigentom Nikom Štritofom — in ta je kaj kmalu spoznal njene sposobnosti. Tako je prišla v operno hišo. Ker baletni zbor ni imel stalnega korepetitorja, je sodelovala najprej pri baletu. (Koreograf je bil tedaj Pilato).

Gospa se rada spominja šestletne punčke, ki je z mamico prihajala k skušnjam, sedela pri gospej korepetitorici in se kdaj pa kdaj poskušala s prvimi baletnimi koraki. In ta punčka je rasla in se učila in postala baletka. Danes je ena naših prvih plesalk, ki pleše največje vloge baletnega repertoarja: Tatjana Remškarjeva.

Vrstile so se vaje za opere, pri katerih je sodeloval tudi balet, in za celovečerne baletne uprizoritve, ki so bile posebno lepe za časa koreografa Golovina. Gospa se z veseljem spominja tudi koreografa Kirbosa. Štiri leta pa je korepetirala v baletni dvorani pri mojstru Pinu Mlakarju, kjer je zelo veliko pridobila. Posebno rada je sodelovala pri ustvarjanju baleta »Mala balerina«, kjer je plesala Veronika Mlakarjeva. Tudi ta deklica je postala odlična plesalka, ki z uspehom nastopa v tujini in gostuje na domačem odru.



Korepetitor Mara Breskvarjeva

Direktor Polič pa je gospo Breskvarjevo nujno poklical na oder, da je pomagala pri opernih aranžirkah. Po direktorjevi želji je postala korepetitor solistov.

Rada je imela vse solistke in soliste brez izjeme, žal pa je korepetitorju težko delati z vsemi hkrati. Za resno in vztrajno delo je namreč potrebno nenehno sodelovanje in spremljanje.

Gospa pripoveduje o prvi vaji, ki jo je imela z Mirom Brajnikom. Takrat je bil še član zboru, študiral pa je vlogo Gozdnega duha v »Sneguročki«. Gospa pravi, da je bil dobesedno neroden (ne nemuzikalen), danes pa odlično poje in igra prve tenorske vloge iz svetovnega opernega repertoarja.

Gospa Breskvarjeva je vsa leta spremljala tudi sopranistko Vilmo Bukovčevo in basista Ladka Korošca, s katerim korepetira še danes.

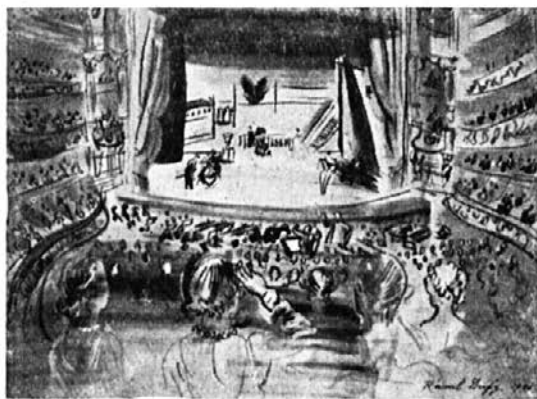
Spominja se, kako je morala Bukovčeva po Poličevi želji v treh tednih naštudirati vlogo Djule v Gotovčevem »Eru«. Potrudili sta se obe — in Vilmin uspeh je napovedoval vso njeno bleščečo pevsko pot. Za premiero »Era« ji je gospa napisala posvetilo (celo v verzih) in ji prerokovala, da bo postala še zvezda na opernem nebu. Danes je Bukovčeva izvrstna in priljubljena pevka doma in na tujem.

Zanimivo je bilo tudi takrat, ko se je korepetitor po vajah, ki jih je imel s solisti, preselil na oder k aranžirkam. Tam je nastopil režiser — in gospa se spominja svojevrstnega filozofa Gavelle (»Mati Jugovičev«). Takrat je uvidela, kaj vse mora režiser znati in vedeti. Zelo je občudovala tudi pevca in režiserja Roberta Primožiča.

Gospa Breskvarjeva je poudarila, da ljudje še vse premalo vedo, kakšno naporno delo zahteva pevčev poklic. Kadar kdo iz publike kaj pokritizira, mu pravi gospa: »Oprostite, pojdite na oder in govorite čisto in lepo samo dva stavka, toda ob spremljavi orkestra, in sicer o pravem času in primerno osebnosti, ki jo predstavljate. Kje pa je potem še petje in igra!«

In tako gospa Breskvarjeva tiho in neopazno dela z nekaterimi solisti še danes in krepko pomaga k njihovem uspehu in k uspehu vse naše operne hiše.

š.



NOVI POGLEDI V FESTIVALSKÉ PROGRAME

Letošnji VIII. Ljubljanski festival kaže nov programski obraz. Gre za preusmeritev s težiščem v stilni baletni programski zasnovi. V bistvu gre za prvo nagradno revijo jugoslovanskega opernega baleta, ki bodo na njej sodelovali operni baletni glavni republiških mest: Beograd, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo in Skopje. Titograd zaenkrat nima svojega opernega baleta.

Zaradi vzpodbud h kar najvnetejšemu umetniškemu prizadevanju so predvidena darila in nagrade. Darila, namenjena sodelujočim baletnim ansamblom, bodo večji zlati in večji srebrni zmaj, mali zlati in mali srebrni zmaj ter bronasti zmaj. Razen tega naj bi vplivale nagrade tudi na poustvarjalno kvaliteto z vidika kolektivnega ansambelskega programskega izvajanja, nadalje koreografske zasnove ter klasičnih, karakternih in epizodnih solističnih baletnih stvaritev. Uspeh in kvaliteto bo strokovno presojala in ocenjevala posebna žirija, ki bodo v njej sodelovali kot strokovnjaki zastopniki posameznih sodelujočih ansamblorov.

Značilno je, da predlagajo posamezni ansambli z izjemo Ljubljane program krajših baletnih umetnin z izvedbo predstave v navadnem časovnem okviru. Vodstvo ljubljanskega opernega gledališča se je odločilo za »**Pepelko**« S. Prokofjeva. Vodstvo beograjskega opernega gledališča je imelo v načrtu predstavo baleta »**Romeo in Julija**« S. Prokofjeva. Pozneje pa je predlagalo naslednji baletni program: Stravinski: »**Žar ptica**«, Bartok: »**Čudoviti mandarin**« ter »**Srečanje v Louisvillu**« J. Libertea. Program zagrebškega opernega baletnega ansambla zajema naslednje baletne umetnine: Sakač: »**Simfonija o mrtvem vojaku**«, Bartok: »**Čudoviti mandarin**« in Rahmaninov: »**Razsodija na Paganinijevo temo**«, Sarajevski operni balet želi izpričati svojo kvaliteto z Griegovimi »**Koreografskimi sekvencami**«, z Delibesovo »**Kopelijo**« in z Baranovičevim »**Lectovim srcem**«, operni baletni ansambel iz Skopja pa s Čajkovskega »**V. simfonijo**«, s Ponchiellijevimi »**Baletnimi impresijami**« in Rossini-Respighijevo »**Pravljčno prodajalno**«.

Enotni stilni obraz letošnjega VIII. Ljubljanskega festivala, ki je v bistvu I. Baletni festival Jugoslavije, krepki tudi zamisel razstave o razvoju jugoslovanskega baleta v organizaciji Slovenskega gledališkega muzeja in prvega zbora jugoslovanskih koreografov ter baletnih umetnikov, ki bodo v tem krogu obravnavali svojo strokovno umetniško tematiko.

Seveda je povezana delikatna, precizna izvedba programa in vzporednih nalog s smotrnim reševanjem tehničnih nalog, ki se nanašajo na krepitev osvetljevalnega parka, na povsem novo izdelavo odrske plošče in vrsto drugih dopolnitvenih tehničnih rekvizitov.

Vsekakor pomeni nova, stilna zasnova ljubljanskih festivalov prelomno ločnico v njihovi razvojni sliki, pomemben korak naprej v njihovi državni kulturnomanifestacijski veljavi, pa tudi v širjenju njihovega slovesa čez državne meje.

»LADY MACBETH IZ MTSENSKA«

(Iz »Opera News«, 2. 1. 1960.)

V Düsseldorfu in Kölnu so nedavno uprizorili dve zanimivi ruski operi. V Düsseldorfu je bila najbrže poslednja predstava Sostakovičeve »Lady Macbeth iz Mtsenska«, kajti skladatelj je prepovedal vsakršno nadaljnje uprizarjanje te svoje opere, ki jo je »Pravda« že leta 1936 obsodila. Kljub temu so jo pred zadnjo vojno z uspehom uprizarjali na raznih zapadnih opernih odrih, nakar je partitura z vlogami skrivnostno izginila, dokler je niso v »Deutsche Oper am Rhein« spet odkrili. V Kölnu pa je bila oficialna praizvedba opere Nicholasa Nabokova »Rasputinov konec«, ki jo je sprva napisal za opero v Louisvillu, kjer so jo uprizorili v nekoliko skrajšani obliki pod naslovom »Sveti hudič«. Oba libreta kažeta težnje po senzacionalnosti, čeprav se je Sostakovič oprl na povest Nikolaja Leskova, ki velja za ruskega klasika



Rudolf Francl v Sostakovičevi operi »Lady Macbeth iz Mtsenska«. (Opera v Düsseldorfu)

iz srede devetnajstega stoletja, medtem ko je Nabokov sodeloval s slovitim angleškim pesnikom Stephenom Spenderjem.

Sostakovičeva Lady Macbeth je izredna ženska, ki jo je zamorila puščobnost podeželskega okolja. Strastno se zaljubi v enega svojih častihlepnihi slug, umori najprej brutalnega tasta in nato nebogljenega soproga, nakar ju z ljubimcem Sergejem na predvečer njune poroke aretirajo in pošljejo v Sibirijo. Spotoma ji mlajše dekle prevzame Sergeja, zato ne najde druge rešitve, kakor

da pograbi svojo teknico in napravi samomor v ledenih valovih Volge.

Nabokov prikazuje poslednje minute Rasputinovega življenja. Strup, ki so mu ga namenili njegovi aristokratski morilci, se že pretaka po njegovih žilah, toda namesto da bi ga takoj umoril, mu priključijo spomine na preteklost: prihod na carjev dvor, eno njegovih dvomljivih zdravljenj deklet, orgijo v ciganski kleti, približujočo se smrt. Domišljija in stvarnost se mešata med seboj. Rasputinovo močno telo se upira strupu, vendar pade pod kroglo zarotnikove pištole.

Obe operi simbolično prikazujeta razpad caristične Rusije, toda obe sta ostali v mejah njune zgodbe, katere zgodovinskega ozadja ni čutiti. Spenderjev libreto kaže vsaj tu in tam nekaj pesniške domišljije, dočim besedilo Sostakovičeve opere brez sramu prekaša vse librete opernega verizma. Vredno je primerjati obe partituri. Sostakovič je napisal svojo opero, ko mu je bilo okrog petindvajset let; to je delo silno nadarjenega skladatelja s pravim dramatičnim čutom, ki bolj ceni karikiranje in grotesknost od vsakršnega odkritega glasbenega razpravljanja, ki je močno usmerjen v glasbeno opisovanje z doslej neznanim realizmom, ki ima edinstven dar melodične invencije in briljantno tehniko instrumentiranja, kateremu pa manjka stilistične popolnosti in ki razkriva izredno prostaški okus. Delo je istočasno očarljivo in odbijajoče, a nikdar dolgočasno. Nabokova partitura pa je pravi dokument pariške emigrantsko-ruske šole — polno okusa in znanja in brez glasbenih domislic. V njej ne najdemo nobene značilne posebnosti, vendar je spretno izdelana. Potem ko jo slišimo, jo že pozabimo. Premiera, ki so jo z vsemi reklamnimi sredstvi povzdignili v slavnosten dogodek, je glasbo povsem zasenčila.

Obe predstavi sta bili odlično pripravljene. Glasbeno kvalitetnejšo Sostakovičovo opero je vzneseno dirigiral Alberto Erede (scenograf Teo Otto, režiser Bohumil Herlichka). Pravljično sceno Nabokove opere pa sta pripravila Oskar Fritz Schuh in Caspar Neher. Zaradi nepomembnosti glasbe je težko oceniti dirigentove vrline (Joseph Rosenstock). Pred drugimi moram omeniti Randolpha Symonette, ki je upodobil brutalnega in pohotnega tasta Lady Macbeth. Njegov glas je obsežen in izenačen, skratka čudovit. Oba ljubimca-morilca sta bila Erica Wien in Rudolf Francl — (čigar glas je vsaj dvakrat razsežnejši od Schockovega. Pel je prelepo). — druga dva pomembna pevca tega večera. Rasputina je pel Franz Andersson, v ostalih vlogah pa je potrebno omeniti Denise Duval, Elisabeth Schärtel, Shirley Carter in Hansa-Ericha Klooseja.



NOVICE IZ OPERNEGA SVETA

I.

ZSSR

Baku. Od štiridesetih opernih gledališč v Sovjetski zvezi jih več kot polovica predstavlja svojo lastno narodno kulturo. Med njimi zavzema bakujska opera pomembno mesto zaradi svojih umetniških dosežkov in dela domačih skladateljev, ki so ustvarili mnogo azerbejdžanskih oper in baletov. Gledališče so ustanovili pred štiridesetimi leti, ob samem začetku sovjetske oblasti. Prvo azerbejdžansko opero je leta 1907 napisal Uzeir Hadžibekov, skladatelj, muzikolog in učitelj. To je bila opera »Leili in Medžnun« po Fizulijevi pesnitvi. Trideset let pozneje je Hadžibekov, ki je sedaj profesor na Državnem azerbejdžanskem konservatoriju, napisal svoje mojstrsko delo, opero »Keroglu«. Operni repertoar vsebuje različna dela ruskih in zahodnoevropskih klasikov, ter sovjetskih skladateljev, zlasti azerbejdžanskih, ki so se šolali na konservatorijih v Bakuju, Moskvi, Leningradu in v drugih sovjetskih mestih.

Po številnih Hadžibekovih operah, ki so slavile azerbejdžanske legendarne heroje, je skladatelj brat Zyulfugar Hadžibekov napisal opero »Ashig Garib«. Dve priljubljeni operi sta tudi »Shakh Ismail« in »Nergiz«, skladatelja Abdula Magomayeva. Dirigent Bakujske opere Tagizadeh Niyazi je po Nizamijevi zgodbi napisal opero »Hosrov in Shirin«. Kara Karayev in Akhmet Hadžijev pa sta ustvarila patriotsko opero s sodobno vsebino »Veten« (»Naša dežela«). Najmlajši skladatelj, nadarjeni Fikret Amirov, je napisal opero »Seville«. Omeniti moram tudi odlično operno delo »Shakh Senem« rusko-sovjetskega skladatelja Reinholda Glièra.

Vse te opere so uprizorili na odru bakujske opere in nekatere so še vedno na repertoarju. Opera ima več nadarjenih pevcev, med njimi so: Byul-Byul Mamedov, Rashid Beibutov in Shevket Mamedov. Omeniti je treba tudi Mamedovo, ki je bila prva azerbejdžanska žena, ki je prezrla stare običaje in stopila na oder kot operna pevka. Pred njo so vse ženske vloge igrali moški.

»Kerogly« pomeni v azerbejdžanskem jeziku »sin slepega moža«. Dogajanje poteka v srednjeveškem Azerbejdžanu, na prelomu 16. stoletja. Gasan, fevdalni gospod, je zelo krut, odira in ropa svoje tlačane, Aliju, pastirju, pa je iztaknil oči. Alijev sin, hrabri Rovshan, si nadene ime Keroglu in zaneti upor tlačanov. Opera slavi Keroglijeva junaštva in njegovo ljubezen do lepe in pogumne Nigyar. V svoji glasbi je skladatelj zbral stare »mugamas« — melodije in uspešno uporabljal leitmotive. Tako se mu je posrečilo živo in globoko prikazati značilnosti posameznih likov. Vloga Beroglija je napisana za visoki tenor. Poje jo Byul-Byul Mamedov (kar pomeni »Slavček«), vendar so tudi mlajši pevci že imeli priliko nastopiti v tej vlogi. Odličen tenorist Lyutifar Imanov je pri tem pokazal tudi izreden igralski dar. Težko pevsko in igralsko vlogo Nigyar je nenavadno dobro pela Fatma Akhmedova s svojim čistim in mehkim sopranom. Nadarjeni dirigent Tagizadeh Niyazi je obenem tudi komponist. Orkester in zbor mu sledita z vso natančnostjo in z lahkoto prehajata iz enega ritma v drugega, kajti Hadžibekova partitura je polna muhastih menjav.

Veliki dogodek v azerbejdžanskem opernem življenju je bila uprizoritev Amirove opere »Seville« v Bakuju. Skladatelj je obenem umetniški vodja gledališča. Njegov slog odlikujeta impulzivnost in energija in njegovo znanje o domači narodni glasbi je precejšnje. Seville je žena Balasha, carističnega uradnika. Omami ga spogledljivka Dilber in naduti Balash vrže na cesto svojo ženo, otroka in očeta. Toda ponižana in razžaljena Seville ohrani svoje dostojanstvo. Raztrga tančico, s katero je prekrita od glave do peta, in se pridruži ljudstvu v borbi za osvoboditev dežele vseh Balashev — zatiralcev ubogih. Čeprav je ta vloga izredno težka, jo je Fatma Muradova odlično izvedla.

NEMČIJA

Hamburg. S tem, da je postavil na oder Monteverdijevo »Pompejino kronanje«, je novi intendant hamburške Državne opere Rolf Liebermann dokazal, da so njegovi cilji višji, kakor da bi vodil zgolj gledališče za kulturno zabavo. Gromovito ploskanje, ki je nagradilo predstavo in splošno odobravanje naj ga opogumita, da bo nadaljeval začeto pot. Zakaj ne bi v naslednji sezoni poizkusil z opero »Dido in Enej«? In zakaj ne bi pozneje uprizorili »Odisejevega povratka v domovino« in »Orfeja«?

Glasbo je na novo priredil Walter Goehr, in to zelo učinkovito. Ubral je pot med zahtevami sodobnega opernega odra in potrebo po ohranitvi zgodovinskega sloga. Tako je mogoče to Monteverdijevo zadnjo opero še dandanes uprizarjati. Nova verzija sloni na obojem, na zgodovinski vernosti in na glasbenem okusu. Goehr je spretno uporabil zmanjšan orkester, podoben tistemu, ki ga je Monteverdi predpisal za »Orfeja«. Vsebuje nekaj godal, cembalo, lutnjo, violo da gamba, harfo in pihala, kakor tudi posnetke na trak za Amorjevo glasbo in trombone za prizore s Seneko.

K velikemu uspehu predstave so v glavnem pripomogli dirigent in pevci, ki so bili kos težki nalogi. Omeniti moram oba tenorja, Ernsta Hefligerja kot Nerona in Heinza Hoppeja kot Ottona. Glavno vlogo je pela Anneliese Rothenberger. V manjših vlogah so nastopale prav tako pomembne umetnice: Maria von Ilosvay, Oda Balsborg, Erna-Maria Duske, *Cvetka Ahlin* (ki jo poznamo kot go. Souček in ki se je odločila, da vzame nazaj svoje dekliško ime). Dirigiral je Ernest Bour. Predstavi je dal ono prosojnost in mirnost, v katerih to nadvse izrazito petje edinole lahko uspe. Režija Oskarja Wälterlina in scena Alfreda Sierckeja sta dokazali njuno sposobnost in okus.

Leipzig. Nedavno so tod uprizorili opero Maxa Buttlinga »Plautus v nunskem samostanu« po libretu Hedde Zinner, ki sloni na noveli Conrada Ferdinanda Meyerja. To je dokument družbene kritike v obliki glasbene veseloigre. Srednjeveško praznoverje, čigar izkoriščanje prinaša dobiček, pa borba za svobodo in resnico tvorita vsebino tega zgodnjerenesanečnega dela. Libretistova naloga, dati delu švicarskega pisatelja dramatično obliko, ni bila lahka. V zgodbi je več komičnih in resnih prizorov in človek bi si želel več pisateljevega humoristično-pripovednega sloga, posebno ob odkritju čudeža in njegovem razkrinkanju.

Enainsedemdesetletnega skladatelja že poznamo kot izkušnega instrumentalista iz mnogih njegovih delikatnih epizod ko-

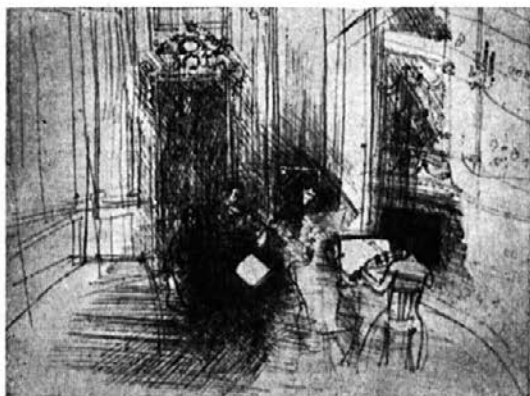
morne glasbe v partituri prve opere. Tudi zborovski prizori so živahni, toda vselej je čutiti skladateljevo prilagajanje slogu, ki je dozorel v komorni in orkestralni glasbi v glasbeno govorico, ki ne sestoji le iz glasbenih oblik, temveč mora soglašati z govorno besedo in dramatskim dogajanjem.

Leipziška Opera se je dela lotila z navdušenjem in režiser Heinrich Voigt ter scenograf Max Elten sta očitvidno hotela realistično dogajanje upodobiti na realistični način. V veselost dela sta vnesla resnobno humanost in izognila sta se vsemu grotesknemu pretiravanju. Obetajoči mladi dirigent Hans Wallat je prikazal Buttingovo posebno instrumentalno zgradbo, ne da bi pri tem poudarjal njeno ločenost od dogajanja na odru. Poggia je bistro in samozavestno, prav kot to zahteva renesančni značaj njegove vloge, pel in igral Heinrich Bergzog. Maria Croonen je bila trpeča Gertruda. Pobožnjaško in goljufivo opatico je pela Katrin Wölzl.

To operno delo ni idealni primer sodobne komedije, vendar pomeni lep poizkus skladatelja, napisati komično opero z globljim pomenom.

Berlin. V Mestni operi so uprizorili Wagnerjevo opero »Tristan in Izolda«. Režiral je Wieland Wagner, dirigent: Karl Boehm. Peli so Martha Mödl, Kerstin Meyer, Tomislav Neralič in Hans Beirer. Sledili sta operi »Ples v maskah« in »Parsival«. V Državni operi je Hans Knappertsbuch novembra dirigiral ciklus Wagnerjevih oper s Heleno Braun, Margarete Klose, Mario von Ilosvay in Sigridom Ekkehardom.

Hannover. V Deželnem gledališču so v začetku nove sezone uprizorili Sutermeisterovo opero »Romeo in Julija«, Haydnovo »Il mondo della luna« in Adamovo »Če bi bil kralj«.



II.

ITALIJA

Milano. V začetku decembra je Scala odprla vrata svojim abonentom in tistim, ki jim je uspelo dobiti navadne sedeže, katerih cene so, kot navadno, vprav astronomske. Kljub temu se marsikateri znanj osebni ni posrečilo priboriti vstopnic. Sezona je pričela z »Othello«. Scenerija in kostumi Nicole Benoisa so bili novi in Margherita Wallmann je staro režijo zamenjala z veličastnejšo in bolj zadržano. Antonino Votto je dirigiral z običajno spretnostjo. Pod njegovo blago roko je predstava potekala brez pretiranega navdušenja, a tudi brez slabih ali dolgočasnih momentov. Najizrazitejša značilnost te varno odvijajoče se predstave je bilo nekakšno samozatajevanje, ki je ustrezalo duhu dela. Mario del Monaco je pel glavno vlogo. Z leti je dosegel tisto umetniško kvaliteto, na katero tisti, ki se spominjajo njegovih začekov, niso upali pomisliti. Nikakor ne pretiravamo, če trdimo, da je Mario del Monaco dandanes edini umetnik, ki zmore oblikovati to vlogo tako, kot si jo je zamišljal skladatelj. Mnenja o Leonie Rysanek — Desdemoni — so sporna. Ta pevka je seveda tipična predstavnica nemške šole, vendar moramo znati ceniti njene osebne kvalitete, ki jih je vnesla v vlogo. Jaga je pel Tito Gobbi, ki se je moral iz te zahtevne vloge vživljati v Scarpio in je ta nehvaležen posel opravljal večer za večerom, brez prestanka, mirno in z gotovostjo, ne da bi kdaj pokazal najmanjši znak utrujenosti.

Druga opera, ki je bila na sporedu, je bila »Tosca« z Renato Tebaldi, ki se je po večletni odsotnosti vrnila v Scalco. Zmagoslavno dobrodošlico, ki jo je doživela ob vrnitvi, je vsekakor zaslužila. Pozdravljali niso le njenih tehničnih sposobnosti in nepozabno čisti zvok njenega glasu, temveč tudi njeno tenkočutno igro. Vlogo je naštudirala psihološko poglobljeno in brez vsakršnega računanja na aplavz. Giuseppe di Stefano-Cavaradosi — je bil manj zadržan. Dirigent Gavazzeni mu je dopuščal, da je poskušal ugajati galeriji z dolgim zadrževanjem not. Takšno petje morda ustreza Puccinijevi zamisli, vendar je dokaj nasprotno gosposki Tosci Tebaldijeve. Ta nasprotja niso motila poslušalcev, ki so obema navdušeno ploskali, niso pa nagradili z odobravanjem brezhibnega Scarpio. Od scenerije Nicola Benoisa je najbolj ugajal prvi prizor v cerkvi, kjer je učinkovita režija Wallmannove prišla povsem do izraza.

Torino. Wolf-Ferrarijeva opera »Il Campiello« ne dosega njegove komedije »Suzanina skrivnost« ali tragedije »Madonina dragulji«. Pevci so uživali v benečanskem dialektu in so ugajali. Naslednji dve deli, ki so ju uprizorili na torinskem odru, sta opera »Il maestro di Capella« (Cimarosa) in Galuppijeva »Il filosofo di campagna«, ki so ju uprizorili na en večer. »Virtuosi di Roma« pod taktirko Renata Fasanija so obema deloma nudili klasično spremljavo s takšno milino in eleganco, da so pomenili resnično glasbeno doživetje večera. Sezono sta zaključili Pergolesijeva »La serva padrona« in Fioravanti jeva »Le cantatrice villane«.

FRANCIJA

Pariz. Julijenovo upravljanje je pravcat blagoslov za obe gledališči in upamo, da bo dolgo trajalo. To sicer ne pomeni, da bodo na pariškem odru čez noč začeli nastopati veliki, novi pevci, temveč,

da je vodstvo Opere in Comique v močnih rokah ki zahtevajo, da ljudje trdo delajo. Rezultat tega trdega dela dokazuje, da bi nizko raven predstav dvignili lahko že pred leti. Nove metode dela so prekínile s slabimi navadami preteklosti — zboristi so sedaj izvežbani pevci in ne krdelo izgubljenih ovac, glasbeniki precej manj klepetajo in hrup za zastorom med izmenjavo prizorov se komaj sliši. Povabili so najodličnejše režiserje v državi (kar je sicer navada v Nemčiji in Italiji, a ne v Parizu), da bi zrežirali nove uprizoritve. Lepaki in sporedi so tiskani v rdeči — operni — barvi



Dušanka Bercetova kot Chloé v naši uprizoritvi Ravelovega baleta »Daphnis in Chloé«. (Koreografa in režiserja: Pia in Pino Mlakar, dirigent: D. Švara)

in Gledališki listi, polni novic in poročil o delu, so sedaj vredni branja; skratka, zahajanje v opero v mestu luči je znova postalo prijetna večera, kulturna zabava. Julienova »metla« se je dotaknila celo publike, ki sedaj pravočasno prihaja v opero in utihne, ko začne igrati orkester.

V gledališču Comique je precej živahna sezona, v septembru so obnovili »Capriccio« in »La fille de madame Angot« v režiji novega direktorja gledališča, M. M. Lamyja. V oktobru so uprizorili Bartokov »Sinjebradčev grad« hkrati s Poulencovim »Človeškim

glasom«, ter Gounodovo opero »Romeo in Julija«. Pevci Marcel Huybroek, Gabriel Bacquier, Janine Micheau in Solange Michel so ugajali in tudi mečevanje je prepričalo, kar je potrebno omeniti, ker so ga popreje povsem zanemarili. V novembru se je vrnila Rita Gorr in je nastopila v Gluckovem »Orfeju«. Po nekaj večerih pa je zbolela. Namesto nje je pela naslovno vlogo Simone Couderc, ki je napravila odličen vtis in je s svojo zadržanostjo in vzvišenostjo ganila poslušalce. Evridiko je pela Nadine Sauterau, dirigiral je Louis de Froment, in sicer dokaj hitreje kot navadno dirigirajo to delo. Vendar je vedel kaj dela in njegov tempo je vzpodbudno učinkoval na partituro, ki se sicer rada »raztegne«. Zbor je bil veličasten in je pripomogel k uspehu večera. V novembru so obnovili »Don Pasquala« v režiji Maxa de Rieuxa. Izbral je nekaj plesalcev, ki so predstavljali dvojnike nastopajočih oseb in so tu in tam zdrseli čez oder kot papirnate lutke, ki jih nosi veter sem in tja. Liliane Berton je bila očarljiva Norina, Henri Médus je človeško in ne preveč karikirano upodobil Don Pasquala, mladi italijanski tenor Amilcare Blaffard pa je lepo pel vlogo Ernesta.

V Operi je gostovala stuttgartska opera z »Jeftejem«. Ta Händlov oratorij je režiral Günther Rennert, dirigiral pa ga je Ferdinand Leitner. Naslovno vlogo je pel Josef Traxel. Premiera »Carmen« je bila nadvse svečana, udeležilo se je 95 ambasadorjev in veliko število visokih osebnosti (De Gaullov prihod so pozdravili s koračnico iz »Aide«). To Bizetovo mojstrovino so že dvakrat popreje uprizorili v palači Garnier — to sta bili posebni gala-predstavi v letu 1900 in 1907. V letošnjo premiero je bilo vložena več dela kot v katerikoli drugo opero v tem stoletju. Minili so meseci priprav in vaj, porabili so 85 milijonov frankov poleg 10 milijonov za novo električno opremo, najeli so prave ciganske plesalke, konje, osle, opice in pse — in naslovne strani vseh pariških časopisov so bile polne slik osemindvajsetletne sopranistke — Parižanke medtem ko je bila palača Garnier enajst dni zaklenjena zaradi zadnjih vaj na odru. Pogrešali smo le pravega bika in biko-borbe. Vpraševali smo se, ali bo predstava opravičila to splošno mobilizacijo. V nespretnih rokah bi režija v tem obsegu kaj lahko postala nekakšno »Potemkinovo ciganstvo«. Toda »Carmen« Raymonda Rouleauja je bila več kot to in je povsem opravičila ves neznanski trud zanjo. Njegova sijajna režija je polna iznajdljivih detajlov, ki podčrtujejo dramatičnost prizorov, a se partituri nikdar ne izneverijo. N. pr. v zadnjem prizoru, ko José umori Carmen, sta na odru skoraj sama vrh stopnic, ki vodijo v areno, le nekaj sivih in razcapanih beračev leži tu in tam po kamnitih stopnicah in se ne gane, kot da so del poslopja. V nasprotju z libretom množica ne odkrije zločina, temveč se José zbegano obrne k ravnodušnim postavam okrog sebe in vzklikne, da je umoril svojo ljubico. Joséjev obup in osamljenost med temi grbavci, ki so skorajda brez življenja, sta resnično ganljivi. — In v prvem dejanju: José straži Carmen in jo priveže z dolgo vrvjo okrog obsežne mize. Carmen poje seguidillo in počasi kroži okrog mize kot ujeta zver. Erotičnost prizora narašča s slehernim njenim korakom, dokler ne doseže vrhunca, ko ji José razveže vezi.

Scena in kostumi Lile de Nobili so zares lepi in ustvarjajo utripajoč svet, ki je sijajen in umazan hkrati: bogati temnosivi

vzorci, Goyevo rumenilo, nežne in kričeče rdeče barve, živi prepletajoči se svetlobni trakovi nad plesiščem cigank in veličastna scena v tretjem dejanju — »divja in slikovita pokrajina« — prava ogromna romantična Doréjeva podoba. Roberto Benzi je dirigiral s pravim občutjem, značilnim razmišljujočim poudarkom usodnosti, ki se skriva pod zunanjo živahnostjo, vendar je bil njegov tempo prepočasen.

Jane Rhodes v glavni vlogi je od lani precej napredovala in bo postala odličen dramatični sopran. Trenutno pa še ni pripravljena za vodilno vlogo v okviru omenjene režije: njen glas ni dovolj močan in globok, niti ni zadosti temen in čuten za Carmen, zlasti ne za **takšno** Carmen. Pevka še ni dovršena umetnica, temveč je zelo postavna mlada žena, ki bahavo stopa po odru in pri tem skrbno pazi na režiserjeva navodila. Albert Lance je tog in lesen José, ki ne zna oblikovati postopnega razkroja Bizetovega junaka, kar je pravzaprav bistvo te opere. Robert Massard (v alternaciji z Gabrielom Bacquierom) je odličen Escamillo, čigar zveneč glas in popolna muzikalnost bosta poslušalcem ostala še dolgo v spominu. Andrea Guiot je očarljiva Micaela. S kvalitetnimi vodilnimi pevci bi se letošnja pariška »Carmen« lahko uvrstila med največje operne stvaritve sedanjosti. Vendar tudi takšna kot je, privablja poslušalce večer za večerom v razprodano hišo in bo verjetno ostala na sporedu še nekaj let.

NEMČIJA (Horst Koegler)

Berlin. Gledališče »Die Komische Oper« je začelo sezono s svežo in domiselno »Bohème« v režiji Götza Friedricha, Felsensteinove dolgoletne »desne roke«. S sceno in kostimi Rudolfa Heinricha je vsa režija imela krepak eksistencialistični poudarek, čeprav se niso dosti razlikovali od onih na praizvedbi opere pred dolgim leti. Morda je k temu vtisu pripomogla presenečujoča mladost izvajalcev. Igrali so kot da bi vsak izmed njih prejel precejšnjo dozo benzedrina. Ljudstvo v obeh osrednjih dejanjih je bilo tako prostaško, kot ga pred kavarno Momus in ob Barrière d'Enfer še nismo videli. Celotna režija pa je polna malenkosti, ki dopolnjujejo vzdušje, pa dramatičnih momentov (n. pr. prizorov, ko Colline kupi plašč od pouličnega prodajalca pred kavarno Momus), ki ostanejo navadno neopaženi. Če upoštevamo raven tega gledališča, je bilo petje zadovoljivo, čeprav je bila deklamacija pretirana in so bile besede manj razumljive kot običajno. Peli so: Sonja Schöner (Mimi), Ingrid Czerny (Musetta), Hermin Esser (Rudolf) itd. Dirigiral je Harold Byrns in je pokazal dokajšen čut za vse fineše partiture.

Toda ta in vse ostale gledališke dogodke v letu 1959 je povsem zasenčila Felsensteinova režija »Othella«. Predstavo sem videl šele po zmagoslavni turneji v Moskvi in Leningradu, kjer je to gledališče uprizorilo »Hoffmannove pripovedke«, »Čarobno piščal« in »Alberta Herringa« (ki so ga sovjetski kritiki še posebno ugodno ocenili). Moram reči, da še ne spominjam operne predstave, ki bi me kdajkoli in v taki meri vsega prevzela, kakor me je ta »Othello«. Izmed približno dvanajstih različnih režij te Shakespearove drame, ki sem jih videl po vojni, ni bilo nobene, ki bi se z gledališkega vidika mogla primerjati s to uprizoritvijo Verdijeve opere. Felsenstein je nemški prevod Boitovega libreta temeljito priredil, tako da je ta opera za nemško publiko povsem novo delo. To se

mu je posrečilo v taki meri, da človek razume vsako besedo, ki jo pojo pevci — in celo zbor. S priredbo se je okoristil predvsem Boito — in še kako! V sodelovanju s scenografom Rudolfom Heinrichom je Felsenstein razširil oder še na tretjino orkestrskega prostora. Z glasbenega vidika je takšen ukrep dokaj negotov (in res je včasih orkester precej slabotno zvenel), toda omogočil je, da se odločilni prizori odigravajo povsem pred očmi poslušalcev. Učinek je bil vznemirljiv. Heinrichova scena izžareva prostornost in veličastnost



*Metod Jeras (Kalaf) in Vida Volpijeva (Turandot)
v von Einemovem baletu »Princesa Turandot«*

ter popolnoma ustreza pristnemu benečanskemu vzdušju predstave. Benečansko okolje poudarjajo tudi čudoviti kostimi, maske in pričeske, ki se zde, kot da bi jih ustvaril Boticelli. Nikdar popreje ni Heinrich zasnoval tako umerjene, a hkrati sijajne, ne preveč obremenjene scenerije ki je kakor ustvarjena, da se v njej gibljejo izredni ljudje z izrednimi strastmi — in prav takšno sceno je potreboval Felsenstein za svojo izredno režijo. Silen je prizor z zborom v nevihtji. Kakor da bi se podivjanost valov polastila čakajočih Ciprčanov. Zdi se, da razburjenja ni bilo mogoče več vzdržati. Umišljeni valovi butajo ob pomol in po ljudeh, ki tekajo po odru,

dokler ne leže vsi na tleh. Že tu nam postanejo jasni liki Cassia, Rodriga in Jaga. Napetost narašča dokler ne vržejo vrvi in ladje (ki pa je ne vidimo) ne potegnejo v luko. Razpoloženje se izpremeni in začne se slavje. Kaj lahko Felsenstein napravi iz predstave, je treba videti, da človek verjame. Ogromna rumena zastava s polmesecem je v močnem in slikovitem nasprotju s črno nočjo. Napetost stopnjema narašča do boja med Cassiom in Montanom. Ob Othellovem izbruhu jeze pa se že bojimo, kako se bodo stvari razvijale. Zatem se vzdušje ponovno izpremeni in srečanje med Othellom in Desdemono je nekak »intermezzo affettuoso«. Nežnost in vdanost, ki ju čutiš eden za drugega, sta očarljivi. In tako se odvija pred nami zgodba vsa tri dejanja. Naj omenim le še Jagov Credo, ki jemlje dih — in Othellove muke ljubosumja ter na koncu prizor med Othellom in Desdemono v temnem ospredju odra, od koder padajo obrisi njunih postav na osvetljeno ozadje postelje.

Hanns Nocker prekaša Charlesa Laughtona, Orsona Wellsa in vse druge igralce Othella z nepretrgano intenzivnostjo in rahločutnostjo igre. Njegov glas pa je komaj slišen. Ernst Gutstein iz Frankfurta je pel Jaga včasih nekoliko pretirano, vendar ni bil šablonsko zasnovan; zlobnež, temveč je vzbujal zaupanje s svojo ustrežljivostjo. Bil je zato še bolj pošasten. Pel je lahkotno in s prijetnim glasom, ki pa je postal grozeč, čim je ostal sam na odru. Anny Schlemm ni bila slabotna, medeno sladka in hollywoodsko zlatolasa Desdemona, temveč ponosna hči beneškega senatorja, ki je vajena, da jo ljudje ubogajo na najmanjši migljaj. Njen glas pa ni najbolj čist in mu primanjkuje odličnosti. Emilijo je plemenito podala Hanna Schmoock, Hermin Esser (Cassio) in Georg Baumgartner (Rodrigo) pa sta dokazala, da v Felsensteinovih uprizoritvah ni manjših vlog. Günter Schmidt-Bohländer je zbor neverjetno dobro naštudiral. Teže je oceniti dirigentske dosežke Vaclava Neumanna. Ustrezajoče je podpiral pevce, vendar ni pri tem izrazil svoje osebnosti niti v četrtem dejanju, kjer celo dirigente manjših kvalitiet navadno premaga navdih. — Kljub temu, da se zavedam muzikalnih pomanjkljivosti predstave, moram ponovno poudariti, da je Felsensteinov »Othello« najboljša dovršena operna uprizoritev, kar sem jih videl v svojem dvajsetletnem zahajanju v opero.

HOLANDIJA

Še nikdar prej ni holandska operna sezona v svojem začetku vzbudila takšnih upov, ki pa so kmalu splahneli. Pokazalo se je namreč, da med novo imenovanim glasbenim direktorjem-dirigentom in upravo, med občinstvom in tiskom, ni bilo vse v redu. Po petih predstavah »Fidelia« je odpovedal. Napovedano »Carmen« pa so tik pred generalko odstavili s programa. Črtali so tudi »Valkire« in tako se je število nameravanih obnovitev in novih opernih del, ki je bilo že itak borno, znižalo na dve predstavi: uprizorili so »Dijaka-prosjaka« in »Petra Grimesa«.

Domači mladji pevci, ki obiskujejo novo ustanovljeno operno šolo, so večkrat dokazali, da prekašajo svoje, že angažirane tovariše, pa tudi tuje goste. Med njimi so Gerry de Groot, Elly Verhagen (mezzo-sopranistka, ki bo verjetno nadaljevala tradicijo Aardenove, Delorie in Canne-Meijerjeve), Mizzy van der Lantz itd. Od desetih slušateljev, kolikor jih skupno obiskuje to šolo, je več kot polovica nadpovprečno nadarjenih. Šolo vodi režiser Frans Boerlage.

SOVJETSKA ZVEZA

Moskva. Zaprli so filialo Velike opere, da jo bodo končno prenovili, kar so nameravali že pred tremi leti. Zadnja predstava v tem starem, pred osemdeset leti zgrajenem gledališču, je bila »Sevilijski brivec«, z Mattiwildo Dobbs v vlogi Rozine. Po tem zaključku pa je čez štirinajst dni nastopila v tem gledališču še igralska skupina Burjatov z obale Bajkalskega morja in uprizorila »Princa Igorja«. Gledališča oddaljenih pokrajin SSSR večkrat gostujejo v Moskvi in seznanjajo poslušalce z eksotičnimi deli.

Mattwilda Dobbs je pela v italijanščini in žela veliko odobranje za sijajno muzikalnost in živahnost, s katerima si je pridobila moskovsko publiko že na treh poprejšnjih koncertih. Bila je že šestnajsti inozemski umetnik-gost moskovske Velike opere v tem letu, vendar edina, ki jo je pot zanesla semkaj izven evropskih meja. Gostovali so: Mario del Monaco iz milanske Scale, Miriam Pirazzini iz Rimske opere, jugoslovanski basist Miroslav Čangalović, Jozef Simandi in pevci iz Romunije, Bolgarije in Albanije.

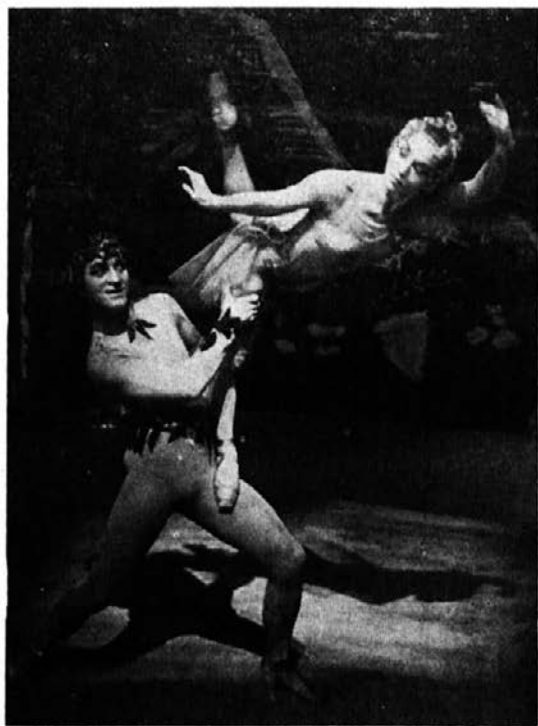
Filialo bodo obnavljali le leto dni ali dve leti in vendar bo to pomenilo precejšnjo finančno izgubo za moskovsko Veliko opero, odn. za ministrstvo za kulturo. Nekaj pevcev bodo upokojili, druge bodo poslali v ostala gledališča, nekatere operne uprizoritve bodo prodali televiziji, približno deset pa jih bodo v Veliki operi obnovili in to bo režiserjem in scenografom nudilo priliko, da uveljavijo svoje sveže in izvirne domisleke. Govore tudi o sedemdnevnem delovnem tednu (sedaj je bil ponedeljek prost dan) in o težnjah po zmanjšanju zapravljanja (na videz težki korintski stebri v Prokofjeva operi »Vojna in mir« so dejansko lahki in plastični material zanje ne tehta več kot nekaj kilogramov).

Vsi moskovski ljubitelji opere upajo, da bo Filiala ostala tudi po preureditvi operno gledališče in mnogi bi radi videli, da bi zopet prevzela svojo tradicionalno vlogo eksperimentalnega gledališča. Do revolucije je bila v privatnih rokah, v njej pa so sprva nastopali pevci, ki jih je vodil Sava Mamontov, od 1904. pa do 1924. pa je v njej nastopala Ziminova opera. Mamontov se je trudil, da bi publiko odtegnil od udarnega opernega sloga carskega Velikega gledališča in je zbral okrog sebe mnogo naprednih umetnikov. Rešil je pred pozabljenjem Rimskega-Korzakova »Dekle iz Pskova« in Musorgskega »Hovanščino«; l. 1897 je pripravil premiero Korzakove opere »Sadko« in še pet opernih del istega avtorja, ki niso bila nikjer drugje uprizorjena. V tem gledališču je nastopal tudi Fjodor Šaljapin in doživel svoj največji uspeh v Moskvi. V Ziminovih rokah pa je gledališče v vročinskih letih med obema revolucijama uprizarjalo pretežno eksperimentalna dela.

Opera Sergeja Prokofjeva »Vojna in mir« — verzija iz leta 1953 — je bila v Sovjetski zvezi prvič uprizorjena leta 1955, to je nekaj let po skladateljevi smrti, čeprav so koncertne predstave prve verzije tega dela izvajali že med vojno. Ta, nekolikanj razvlečena domoljubna opera »po Tolstoju«, je bila več kot dve leti na repertoarju leningrajskega Malega opernega gledališča. V Moskvi so jo prvič uprizorili lansko leto v opernem gledališču Stanislavskega. Premiera v Velikem gledališču pa je bila 15. decembra. Za režijo je poskrbel Boris Pokrovsky, osnutke za kostime in sceno pa je napra-

vil glavni scenograf Vadim Ryndin. Dinigiral je Melik-Pašajev. Na premieri so peli: mladi ukrajinski bariton Kibkalo, Galina Višnevskaja, ki se je v januarju udeležila festivala Čajkovskega v Ameriki, V. N. Petrov, basist Krivčenja itd. V operi sodeluje 58 pevcev brez zbor.

Trenutno razpravljajo pevci in plesalci Velikega gledališča o tem, ali naj bi obnovili sistem tekmovanja, kjer umetniki od časa do časa »branijo« svoje vloge pred drugimi tekmeci. Na nedavnem sestanku gledališke partijske organizacije je to mnenje zmagalo, potrebno je le še določiti podrobnosti.



Stane Polik (Pan) in Tatjana Remškarjeva (Sirinks) v baletu »Daphnis in Chloë«

ITALIJA

Milano. Obisk v Scali nudi poslušalcem velik umetniški užitek. Scena, petje, igranje — in tehnično delo, vse je neprekosljivo. Lahko kritiziramo repertoar ali prevladujoče režije Wallmanove in scenografa Benoisa, toda pomisliti moramo, da se druga operna gledališča le s posameznimi predstavami približajo tej visoki ravni uprizorjanja, medtem ko Scala večer za večerom nudi najboljše pred-

stave na svetu! Vselej lahko dobite vstopnico in gledališče je vedno polno — idealna kombinacija!

O »Othellu« smo že govorili in omenili sijajno petje in igro Maria del Monaca in Gobbijsa. Opera »Janko in Metka« ni dosegla te višine. Za pravljico je Scala pač preogromna in igrali so je Italijani v italijanskem slogu za Italijane! Renatta Scotto in Fiorenza Cosotto nista bili naravni, temveč sta se obnašali kot dve holandski lutki. Veličastna Benoissova scena ni dala občutiti domačnosti, temveč je bila sijajen spektakel. Obe pevki sta bili jlubki. Pevca Panerai (altern. Fioravanti) in Lucia Daniela (altern. Canali) sta v vlogah staršev glasovno izredno uspela. Elena Nicolai je bila nekolikanj slabotnejša čarovnica. Nenavaden užitek pa sta nudila Humperdinckova glasba in orkester milanske Scale. Vottovo dirigiranje je bilo ustrezajoče in uravnovešeno, četudi bi ugajalo več igrivosti in več čustva.

»Fedra« je bila prva Pizzettijsva opera. Nastala je med 1909-12, v Scali pa so jo prvič uprizorili leta 1915. Libreto zanjo je napisal D'Annunzio. Jezik je bogat in poln aluzij. Fedre nikdar ne kličejo po imenu, temveč jo imenujejo Cresso, Titanido, Minoïdo, Kraljico otokov ali Pasifaeio. Junakinja mora hoditi po odru »kot hodijo duhovi po livadi«. Toda ob Pizzettijsvi čisti in odlični glasbi ne pride do izraza sočnost jezika. Pizzetti je pripravljaval »Hipolita« po Evripidu, ko mu je D'Annunzio ponudil svojo novo tragedijo. D'Annunzijsva junakinja ni podobna Evripidovi ali Racinovi. Poudarjen je razloček med njenim kretsским rodом in Grki. Njena čutnost je čista, odkritosrčna in vzvišena. V mnogočem je podobna Isoldi.

V Scalo so povabili francosko sopranistko Régino Crespin, da bi prevzela to veliko in zahtevno vlogo. Z majestetično igro in obširno lestvico dramatičnega glasu je pevka odlično upodobila D'Annunzijsvo junakinjo. Izredno sta ugajali tudi dve novi pevki: Edda Vincenzi in Martha Rose. Precej sta napredovala baritonist Dino Dondi in Rossi-Lemeni. Nicola Benoiss se ni povsem oziral na D'Annunzijsva navodila in je zasnoval čudovito trojansko palačo z zamotanimi in veličastnimi terasami in stopnišči. Edino v zadnjem prizoru je njegova domišljija popustila. Režija Luigija Squarzinija je bila zanesljiva.

Glasbo je nekolikanj težko opisati. Nepozabna je. Lahkotne in prijetne pevske partije včasih spominjajo na katero od manj znanih Mascagnijevih oper. Primerjali bi jo lahko tudi z Boitovo ali z Busonijevo, — glasbo dveh izredno nadarjenih skladateljev, ki nista popuščala ljudskemu okusu, ki pa ji manjka nekaj važnega — čiste melodije. Vendar »Fedra« nikakor ni dolgočasna. Instrumentacija je čudovita in orkester pod Gavazzenijevim vodstvom je bil popoln. Osnovna misel dela ima težko nalogo. Skušal nam predočiti, kako človeško bitje lahko nadvlada običajno pravilo v samo veličino svoje osebnosti (na kar lahko naletimo tudi v Pizzettijsvi drugi operi »Deborah in Jael«). Te misli ne moremo izraziti z besedami, prav tako kot ne moremo preliti v besede »odrešitve v ljubezni« na koncu »Somraka bogov«. Wagner je s svojo glasbo skušal posredovati poslušalčevemu občutju to, kar se je pesniku v njem zdelo skoraj nemogoče izraziti z besedami. In prav to — da so besede potrebovale glasbe, da so jih ljudje mogli povsem dojeti — je najbrže pritegnilo Pizzettijsa k D'Annunzijsvi drami.

Glasba »Fedre« je precej raznolika. Za povprečneža je to delo sijajen spektakel z obsežnimi arijami in bogato glasbo. Čutečemu poslušalcu pa pomeni mnogo več: kakor Busonijev »Doktor Faust«, je tudi ta opera plemenit poizkus razširiti izrazno območje misli in se dotakniti domišljije in intelekta poslušalcev.

Naslednja opera, ki so jo uprizorili v Scali, je bila »André Chénier«, ki ji običajno ne pripisujejo velike umetniške vrednosti. Vendar je le preveč zanimiva in zapletena, da bi jo mogli pogrešati ali pa da bi ji po našem mnenju le veliki pevci — zvezdniki mogli zagotoviti uspeh. Na vitez je morda dovolj, ako v njej nastopajo Tebaldijeva, Del Monaco in Bastianini, posebno tedaj, če publika ne ve povsem natančno, kaj se dogaja na odru. Toda občutljiv režiser — pa naj bodo njegova sredstva omejena (n. pr. Anthony Besch pri Sadler's Wellsu) — ali pa naj pripravi predstavo z vsem sijajem, kot Carlo Maestrini v Scali — bo odkril v operi več kot nekaj razburljivih arij in končni duet. Opera ne prikazuje zgolj konvencionalnega trikota: sopran—tenor—bariton — z barvitim zgodovinskim ozadjem — kot n. pr. »Tosca«, temveč spominja njena vsebina včasih na »Dantonovo smrt«.

Tebaldijeva je postala še privlačnejša in živahnejša igralka in že samo dejstvo, da poslušate njen slavni glas, je vznemirljivo. Občudovati pa je treba tudi njeno občuteno umetniško doživljanje in domiselno razumevanje vloge. O Del Monacu pa, kakor vsi kritiki, tudi jaz ne najdem besed. V vlogi Chéniera in Othella mu ni para. Svojo vlogo je upodobil z znatno močjo oblikovanja in z več svetlobe in sence v pevskem izrazu, kot se nam zdi sploh mogoče. Bastianini je sijajen »baritono cantate« in ne samo to; Gérardov zapleteni značaj je oblikoval domiselno in s pravim čutom. Tudi manjše vloge so prevzeli najboljši pevci: Fiorenza Cosotto je grozljivo učinkovala v vlogi stare Madelon. Prav tako mnogo obetata Edda Vencenzi in Virgilio Carbonari. Režija je bila značilna za Scalo, kjer se zdi, da ni nikjer spodrsnjave, pa naj bo na odru dve sto ljudi ali pa samo dvoje. Benoisova scena je stara petnajst let, a je še vedno veličastna. Gavazzeni je dirigiral togo, toda zgovorno.

Milano. Otvoritvena predstava Piccole Scale je bila Cimarosina opera »Le astuzle femminili«, ki jo je priredila Barbara Giuranna. Izvajalci so bili odlični: dirigent Nino Sanzogno, scenograf in režiser Franco Zeffirelli, pevci pa so bili specialisti za glasbo 18. stoletja: Graziella Sciutti, Fiorenza Cosotto, Paolo Montarsolo, Luigi Alva in Rolando Panerai. A kljub temu predstava ni povsem zadovoljila. Lahno dolgočasje je viselo v ozračju elegantnega gledališča in nad neoporečno scenerijo. Jasno je, da te opere — farse, ne moremo prištevati med nesmrtna dela. Toda uverturo uvrščamo med najboljše, kar jih je Cimarosa napisal, nekatere arije in dueti so očarljivi in zbor je bil spretno izvežban. Morda je bilo vse preveč popolno. Skladatelj je napisal opero za napolitanske igralce-pevce, zato mora režiser pustiti pevcem vso svobodo, s katero zapletejo svoje šale (tudi vulgarne) v dokaj banalno vsebino. Namesto tega jo je pripravil z vso skrbjo in spoštljivostjo, ki jo zahtevajo zbrane mojstrovine — n. pr. Mozartove — kar je škodovalo delu, ki bi moralo potekati berzskrbno, lahkotno in nedolžno. Skratka, preveč skrbnosti je rodilo neuspeh. Poslušalci pa so opero dobro sprejeli.

Dunaj. Premiera Gluckovega »Orfeja« je kljub režiji Fritza Schuha in sceni Casparja Neherja pomenila uspeh, kar je zasluga dirigenta Karajana, orkestra in pevcev. Predstava je bila uprizorjena že poleti na Salzburškem festivalu in mislim, da je bilo okolje Felsenreitschule primernejše za mistični simbolizem dela, vendar dvomim, da je orkester zvenel tako dobro kot v izredno akustičnem avditoriju Državne opere. Karajan je dirigiral s pravim čutom in s spoštovanjem do genialnega Glucka, ki je bil eden njegovih prednikov na direktorskem mestu v Dunajski dvorni operi. Poslušalci so poslušali zavzeti, česar ne doživite vselej pri Gluckovih operah. Ne vem, zakaj je Karajan opero skrajšal (začel je brez uverture) in zakaj jo je izvajal brez prekinitve. Ali se je bal, da se bodo ljudje dolgočasili? Simionatova je pela Orfeja. Bila je sijajna. Kadar poje, posreduje svoja občutja tudi ljudem, ki ne razumejo italijanščine. Njen glas je eden od tistih, ki jih slišimo vsakih dvajset ali trideset let, če imamo srečo. Lippova je z zanesljivo muzikalnostjo in z nezmotljivim okusom pela Evridiko.

Na novoletni dan je Schwarzkopfova prvič pela dolgo pričakovano maršalico v »Kavalirju z rožo«. Ta pevška virtuozinja zmore tudi najrahljši parlando in tako izgovorjenih besednih drobcev še nikoli nisem slišal. Bili so trenutki, ko je bila nedosežna in **skorajda** odkrita. To je pač vloga, kjer tudi najbolj izkušene umetnice ne morejo hliniti topline in čustva, ki ju ni. Čeprav je bila Schwarzkopfova lepa kot hollywoodska zvezdnica in četudi poje prekrasno, njena maršalica ni ganila. Bilo mi je celo neprijetno, kadar je preveč poizkušala biti ganljiva. V prvem dejanju je bila pametna in plaha, kar je napačno, v drugem dejanju pa je bila zagrenjena, kar je še bolj napačno. Ko je Oktavijan pel o njeni dobroti, so zveneale njegove besede skoraj ironično. Njena maršalica ni niti za en sam trenutek občutila tragedije žene, ki se nenadoma zave, da je mladost že za njo. Monolog v prvem dejanju je zapela brezhbno — in brez vsakršnega čustva. Ob koncu prvega dejanja je lahko razbrati iz solznih oči nekaterih poslušalk, če je maršalica uspela: Lehmannova, Reiningova in Konetznijsva so jih vselej ganile do solz. Tokrat v očeh ni bilo solza, morda se je utrnila tu in tam le skrita solza obžalovanja ob izginuli iluziji. Zaradi neuspele maršalice je bila predstava nepomembna, čeprav je bil Oktavijan Sene Jurinac čudovit, lahko bi rekli — idealen v vsaki besedi, kretnji in v vsakem tonu. Karkoli je storila, vse je našlo odmev v srcu poslušalcev. Rothenbergerjeva je bila šarmantna Zofija in Edelmann je bil odličen Ochs, — eleganten, zadržan, podeželski plemič z rahlo senco robotosti. Najboljši pa je bil orkester pod vodstvom Heinza Wallberga, ki je dirigiral z veliko širino in silo, občuteno in morda ponekod malo prepočasni.

Drugo razočaranje so dunajski ljubitelji opere doživeli ob Simionatovi v operi »Carmen«. Njen glas je eden največjih altov naše dobe in obdarjen je s fantastično širokim obsegom izražanja, osebnosti in odrske kulture, toda Carmen ni in ji tudi ni bilo videti, da bi ji bilo prijetno v tej vlogi. V očetovi kraljevski palači se je kot Amneris v »Aidi« počutila dosti bolj domače kot v Lillas Pastiovi pivnici; veličastna je bila le v zadnjem dejanju, ko se je prekrižala in mirno odšla v smrt v stilu velike tragedije. To pa za Carmen ni bilo dovolj. Ostali pevci so bili še nezanimivejši.

Zeaniževa je bila anemična Micaela in Zampierijev prelepi tenor ni mogel prik iti pomanjkanja temperamenta. Zato ni čudno, da mu je Carmen ušla k Escamillu, ki je imel poleg glasu tudi temperament. Cluytens je dirigiral predstavo na eleganten in lahkoten francoski način, čeprav bi predstava potrebovala par dramatičnih impulzov. Ke so Italijani peli v slabi francoščini in je zbor prepeval v dunajski nemščini, je bila jezikovna zmešnjava kar groteskna. Komični učinek tega bi spadal v kabaret, kjer uprizarjajo parodijo »Carmen«.

Na poletnem festivalu v Bregenzu (od 22. julija do 20. avgusta 1960) bo v Corneliusovi operi »Bagdaski brivec« pela **Sonja Drakslerjeva**. Poleg nje bodo nastopali tudi: Anton Dermota, Friederike Sailer, Hans Braun in Oskar Czerwenka. Dirigiral bo Heinrich Hollreiser. **Beograjska državna Opera** bo gostovala na festivalu v Wiesbadnu (od 1. maja do 26. maja 1960) z opero »Zaljubljen v tri oranže«.



10 tableta

Phenalgol

PROTIV BOLOVA

„Lek“ LJUBLJANA Odobr KZL: 373/54

Dobite
ga v
vsaki
lekarni!

TRGOVSKO PODJETJE

„CVETA“

LJUBLJANA, TRUBARJEVA ULICA 32

S svojimi poslovalnicami:

Stritarjeva ul. 6, Celovška c. 56, Karlovška c. 13,
Ajdovščina, Čopova ul. — (Perlon), Miklošičeva c.

nudi potrošnikom raznovrstno žensko in moško perilo,
volnene izdelke in galanterijo po zmernih cenah.

Se priporoča kolektiv »CVETE«

COMMERCE

Zastopstvo inozemskih tvrdk

LJUBLJANA, Dolničarjeva 1

tel. št. 20-761 22-241

20-762

20-763

20-764

Zastopamo renomirane inozemske firme, ki oskrbujejo našo kemično, tekstilno, papirno, gradbeno in druge industrije s surovinami, stroji in orodji ter naše kmetijstvo z umetnimi gnojili in rastlinskimi zaščitnimi sredstvi.

TOVARNA KLEJA

LJUBLJANA

ŠMARTINSKA CESTA 50

Telefoni: 30-368 in 30-611

Brzjav: »OSSA«

Proizvaja:

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

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

KRAŠ

RUM-KO!

odlična kombinacija za Vas!

RUM-KO!

izvrsten čokoladni desert, polnjen z rumom ali konjakom!

RUM-KO!

proizvaja „KRAŠ“!

»ELEKTROTEHNA«

elektrotehniško podjetje
LJUBLJANA



Uprava: Parmova 33, tel. 30-092,
31-289

Direktor: tel. 32-482, stanovanje
22-306

Uvozni oddelek: Parmova 33, tel.
32-582

Nabavno prodajni oddelek: Kotni-
kova 12, tel. 30-706, 30-376

Skladišče: Smartinska c. 152, tel.
32-131, 30-241

Detajlistična trgovina: Titova cesta
23, tel. 21-533

VAM NUDI

ves elektrotehnični material domače in inozemske proizvodnje, elektroinstalacijski material, transformatorje, motorje, žarnice itd.

Skladišče vseh proizvodov tovarne kablov »Moša Pijade«, Svetozarevo.

Poslužite se nakupa pri nas, nudimo širok asortiment vseh navedenih proizvodov po konkurenčnih cenah.

Male Rezke
velika želja

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

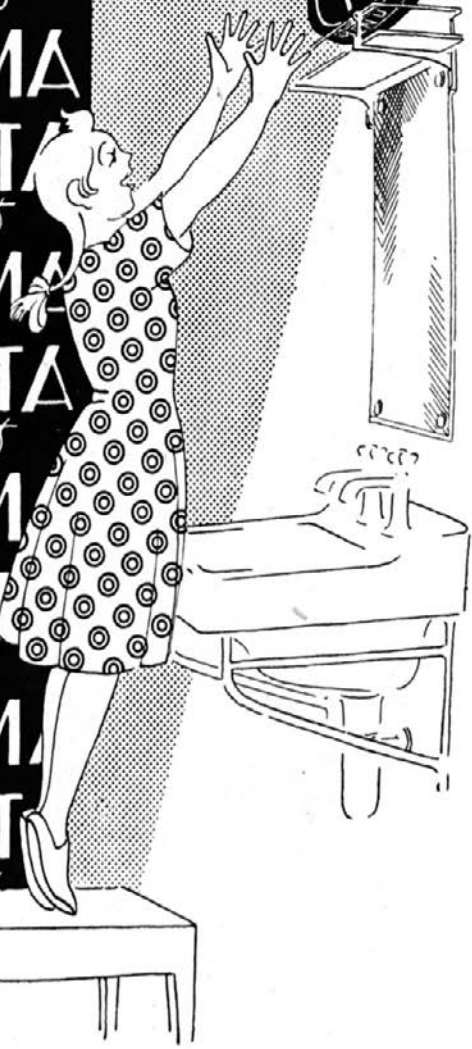
sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA



OB VSAKI PRIJKI. OB VSAKEM VREMENU

Schwarzkopf izdelke za nego las
proizvaja tovarna »ZLATOROG«
v Mariboru





TOVARNA
KOVINSKE
EMBALAŽE

L J U B L J A N A

PROIZVAJA VSE VRSTE LITOGRAFIRANE
EMBALAŽE — KOT EMBALAŽO ZA PRE-
HRANBENO INDUSTRIJO, GOSPODINJSKO
EMBALAŽO, BONBONIERE ZA ČOKOLADO,
KAKAO IN BONBONE TER RAZNE VRSTE
LITOGRAFIRANIH IN PONIKLJANIH PLAD-
NJEV. RAZEN TEGA PROIZVAJAMO ELEK-
TRICNE APARATE ZA GOSPODINJSTVA KOT
N. PR. ELEKTRICNE PEČI.



IZDELUJEMO TUDI PRIBOR ZA AVTOMO-
BILE IN KOLESA, IN SICER AVTOMOBILSKE
ŽAROMETE, VELIKE IN MALE, ZADNJE SVE-
TILKE, STOP-SVETILKE, ZRAČNE ZGOŠČE-
VALKE ZA AVTOMOBILE IN KOLESA TER
ZVONCE ZA KOLESA. IZDELUJEMO TUDI
PLOČEVINASTE LITOGRAFIRANE OTROŠKE
IGRAČE.

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 Topsis-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

Državna založba Slovenije

Ljubljana, Mestni trg 26



**Vam pripravlja
drugo serijo zbirke
Večni popotniki:**

S. T. Coleridge: **Pesem starega mornarja**

M. J. Lermontov: **Mciri**

Oton Župančič: **Duma**

R. M. Rilke: **Spev o ljubezni in smrti Korneta Krištofa
Rilkeja**

Zbirka je ilustrirana in posebno opremljena kot prva
serija, v kateri so izšle naslednje pesnitve:

Ivan Goran Kovačič: **Jama**

France Prešeren: **Krst pri Savici**

M. J. Lermontov: **Demon**

Oscar Wilde: **Balada o kaznilnici v Readingu**

Pozamezna knjiga velja v platno vezana din 800, v
usnje pa din 1400

Prednaročila sprejemamo do konca maja.

Cena za prednaročnike je za 15 odstotkov nižja od
prodajne knjigotrške cene.



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