

OPERA SNG V LJUBLJANI



HENRY PURCELL

DIDO IN ENEJ

GIAN CARLO MENOTTI

AMELIJA GRE NA PLES



GLEDALIŠKI LIST štev. 7 – 1959-60

HENRY PURCELL

DIDO IN ENEJ

OPERA V TREH DEJANJIH

PREVEDEL SMILJAN SAMEC

Dirigent: Ciril Cvetko	Režiser: Hinko Leskovšek
Scenograf: akad. slikar Maks Kavčič k. g.	Kostumograf: Mija Jarčeva
Koreograf: Majna Sevnik- Polakova	Korepetitor: Zdenka Carjeva
Inspicent: Milan Dietz	

Dido, kartažanska kraljica	VANDA GERLOVIČEVA
Belinda, njena strežnica . .	ZLATA GASPERCEVA
Zena	MILICA POLAJNARJEVA
Carovnica	VERA KLEMENŠKOVA
Prva vešča	MANJA MLEJNIKOVA
Druga vešča	BOŽENA GLAVAKOVA
Duh	BOŽENA GLAVAKOVA
Enej, trojanski knez . . .	SAMO SMERKOLJ
Mornar	GASPER DERMOTA

Zbor dvorjanov, ljudstvo, vešče, mornarji

GIAN CARLO MENOTTI

AMELIJA GRE NA PLES

KOMIČNA OPERA V ENEM DEJANJU

PREVEDEL SMILJAN SAMEC

Dirigent: Rado Simoniti	Režiser: Ciril Debevec
Scenograf: inž. arh. Ernest Franz	Kostumograf: akad. slikar kostumov Alenka Bartl- Serševa
Korepetitor: Milena Trostova	Inspicent: Igor Hribar

Amelija	MANJA MLEJNIKOVA
Njen soprog	MARCEL OSTAŠEVSKI
Ljubimec	DRAGO CUDEN
Prijateljica	BOŽENA GLAVAKOVA
Policijski komisar	FRIDERIK LUPŠA
Prva sobarica	ELZA BARBICEVA
Druga sobarica	VANDA ZIHERLOVA

Mimoidoči, stanovalci, policaji

Asistent rež.:

Drago Fišer

Vodja zbora:

Jože Hanc

Izdelava kostumov:

gledališke krojač-
nice pod vodstvom

Eli Rističeve in
Staneta Tančka

Odrski mojster:

Celestin Sancin

Razsvetljava:

Vinko Dvoršak,
Roman Heybal

Lasulje in maske:

Janez Mirtič,
Emilija Sancinova

ANGLEŠKA OPERA IN HENRY PURCELL

Ko se je opera pojavila v Italiji, sta bila v Angliji oder in glasba že davno združena. Že v 16. stol. so med posamezna dejanja dramskih del vpletali glasbene medigre, pa tudi med dejanji samimi so pogostno izvajali glasbene točke, o čemer pričajo posebno Shakespearova dela. To so bile popevke, zbori, plesi, koračnice za spremljavo prevodov in dr. Vendar je takrat obstajala tudi izrazito glasbenoscenska oblika, v kateri je imela glasba zelo pomembno vlogo. To so tako imenovane »Masks«, maškarade, ki so prišle v Anglijo verjetno iz Italije. Na teh dvornih prireditvah, ki so prvič omenjene leta 1512, so prevladovali mitološki in alegorični elementi, mednje pa so bile vpletene tudi satirične aluzije na aktualne dogodke, plesi, pesmi, instrumentalni odlomki in efekti s pomočjo strojev. Vse pa je bilo odeto v bujno, razkošno dekoracijo in scenerijo.

Zanimivo je, da pomembni angleški komponisti 16. stol. — polifoniki in virginalisti — niso pisali glasbe za maškarade, ker so jih imeli za manj vredne. Vendar je prav ta gledališka zvrst postala predmet novih poskusov, ko je tudi v Anglijo prodril glas o triumfu monodije v Italiji. Hkrati je v Angliji k oblikovanju novega melodijskega izražanja mnogo pripomogel tudi razvoj glasbe za lutnjo, ki je prav tako težil k poudarjanju čim jasnejše melodične linije. Taka prizadevanja so opazna v delih **Thomasa Campiona** (1567-1620), ki je bil med najbolj popularnimi komponisti glasbe za »Masks«. **Nicolas Lanier** (1588-1666), Francoz po rodu, je prvi uvedel v maškarade elemente italijanskega recitativnega sloga (1617). Ob njem sta se kot pristaša novega glasbenega jezika posebno izkazala brata **Henry** (1595-1662) in **William** (1582-1645) **Lawes**.

V sredini stoletja pa so revolucija, državljanska vojna in verska trenja začasno ustavili razvoj glasbe v Angliji in njeno pot k domači operi. Puritanci so imeli vprav sovražen odnos do glasbe. Preganjali so cerkveno muziko in brezobzirno uničevali stare angleške cerkvene glasbene tradicije. S tem pa so tudi nehote povzročali zanimanje za posvetno glasbo. Morda smemo celo reči, da so pospešili rojstvo angleške opere. Sicer so prepovedali uprizarjanje dramskih del v gledališču, vendar je vprav to povzročalo vedno močnejše prizadevanje, da bi v gledališče uvedli vsaj pevska dela, ki niso bila prepovedana.

Tako je leta 1656 William Davenant organiziral v londonskem mestnem gledališču (ne v fevdalnem dvoru ali v ozkem krogu lju-biteljev glasbe) izvedbo nekoliko čudnega poskusa z naslovom »The First Days Entertainment«. V tem delu, za katero je komponiralo glasbo več skladateljev, se vrstijo dialogi med Diogenom in Aristofanom, ki razpravljata o prednostih in pomanjkljivostih opere, nato pa Parižan in Londončan primerjata lepote Pariza in Londona. Nekaj mesecev kasneje so isti glasbeniki (med njimi tudi omenjeni H. Lawes) in libretist Davenant prikazali »Obleganje Rodosa«. (To je bilo povsem pevsko glasbeno odrsko delo, medtem ko so bili v prejšnjem le recitativni odlomki in scenska glasba). Sledilo je še nekaj del (iste skupine umetnikov), ki so bila izrazito zgodovinskega značaja, vendar nam glasba nobenega teh del ni ohranjena.

Vrnitev Stuartov (1660) pomeni novo razdobje v razvoju angleškega glasbenega gledališča. Po francoskem vzoru je Karel II. ustanovil dvorni orkester in vabil tuje — predvsem francoske — umet-

niko, da s svojim sodelovanjem olepšajo vsakdanjost dvornega življenja. Istočasno so iz Italije prihajale prve operne družine, ki so Londončane seznanile z italijanskimi operami. V London je prišel tudi znani R. Cambert — namesto Lullyja, ki je odbil vabilo Karla II.

Ravno tedaj, ko se je zdelo, da bodo mnogi zunanji vplivi, nakopičeni v angleški prestolnici, škodovali samostojnemu razvoju angleškega gledališča, sta se na tem področju pojavili dve pomembni osebnosti, v katerih je bila utelešena vsa izvirnost angleške gledališke, pa tudi neodrske glasbe tedanjega časa. Z njima — to sta bila Mathew Locke in Henry Purcell — pa se je izvirnost angleške glasbe tudi izčrpala. Glasbena umetnost v Angliji je upadala v eklecticism, ki je v dolgih desetletjih prinašal v glavnem le odmeve inozemskega ustvarjanja. Izvirna glasbena dela, ki so nastala v Angliji, pa so pisali tujci — Händel, Haydn in drugi.

Mathew Locke (okoli 1630—1677), eden iz skupine avtorjev »Obleganja Rodosa«, je pisal gledališka dela (predvsem glasbo za Shakespearove drame), instrumentalne kompozicije, duhovna dela in polemične spise. Glasbo za Shadwellovo »Psyché« in Shakespearov »Vihar« je objavil z značilnim naslovom »The English Opera«. Bilo je prvič, da se je ta naslov pojavil v domači angleški gledališki glasbi. Locke je uspešno uporabljal principe italijanske recitativne deklamacije. Trudil se je, da bi monotonijo recitativov ublažil z vpletanjem zborovskih in instrumentalnih odlomkov. Vidno mesto med tedanjimi komponisti gledališke glasbe je imel vprav zaradi svojih prizadevanj za večjo izraznost orkestra v glasbenem oblikovanju drame.

Henry Purcell (1658—1695) je bil Cookov in Blowov učenec. Po zadnjem je nasledil mesto organista v Westminsterški opatiji v Londonu, pozneje pa je postal organist kraljeve kapele. V svojem kratkem, pa zelo plodnem življenju, je zapustil mnogo del: 54 scensko-glasbenih partitur, mnogo ód, duhovnih kompozicij in instrumentalnih del (uvertur, plesov, trisonat, fantazij, del za orgle in cembalo).

V svojih odrskih glasbenih delih — od katerih je samo »Dido in Aeneas« (1690) prava opera, medtem ko so vsa ostala pravzaprav drame (tragedije ali komedije) z glasbenimi točkami — je dokazal precejšnje vplive italijanske (v vokalnih odlomkih) in francoske opere (v instrumentalnih, plesnih odlomkih). Vendar je znal te vplive podrediti individualni ustvarjalni moči, ki je v prizvoku angleške folklore našla srečno ravnotežje tujim elementom.

Purcell je bil lirična narava in ni mogel doseči dramatičnosti kakšnega Monteverdija, vendar sta njegova nežnost in občutljivost polni nepopačene čustvenosti. Ni bil izključno gledališki komponist — niti takrat ne, ko je pisal za gledališče. Purcell je bil glasbenik, ki je znal tudi na odru doživeti vrednote čiste instrumentalne glasbe in jo povezati z dramsko akcijo.

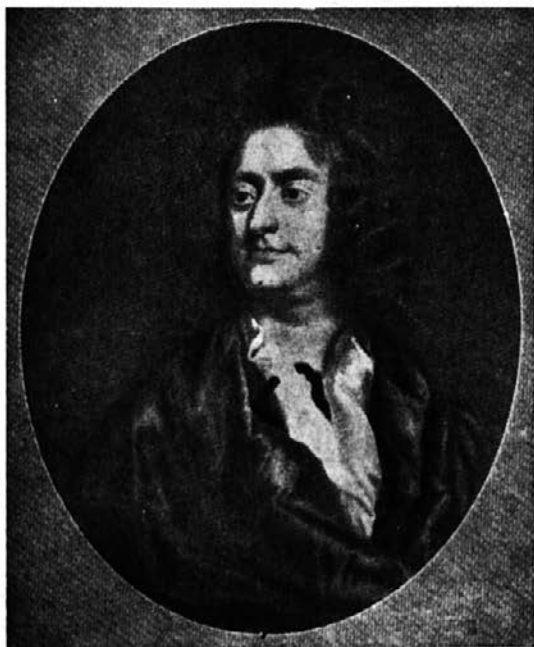
Med mnogimi Purcellovimi gledališkimi deli moramo posebno poudariti naslednja: »Kralj Artur«, »Vilinska kraljica«, »Dioklecian«, »Don Kihot«, »Vihar«.

Omenili smo že, da sta s Purcellom angleška opera in glasba dosegli svoj vrhunec, hkrati pa tudi začetek neplodnega upadanja, ki se je raztegnilo na vse časovno razdobje od začetka 18. do zadnjih desetletij 19. stoletja. Šele takrat se je v angleški glasbi začela doba njenega preporeka.

(Prev. in prir. M. Š.)

»DIDO IN ENEJ«

Precej intuicije je potrebno, da človek z razmeroma malo gledaliških izkušenj ustvari tako zrelo delo kot je »Dido in Aeneas« v slogu, ki je daleč od običajnega. Tedaj je komaj kdo slutil, kakšnega estetskega pomena za zgodovino opere je bila uprizoritev te opere v penzionatu za hčere plemenitašev v Chelsea. Nekaj spevov iz te opere so sicer natisnili, uprizorili pa je niso vse do leta 1700, ko so jo uporabili za maskirani vložek v novoobnovljenem Shakespearovem delu »Mera za mero«. Tudi nekaj koncertnih uprizoritev v 18. stoletju nam daje borno sliko o razumevanju pomemb-



Henry Purcell
(1658–1695)

nosti te opere — in novi ponatisi v 19. stoletju ne izražajo resničnega skladateljevega hotenja, čigar originalna partitura se je izgubila. Le izdaja, ki jo je leta 1926 ponatisnil Dent, kaže, da je pristna.

V tistih letih je Purcell v gledališču spoznal Josiasa Priesta, plesnega mojstra iz Anglije, ki je hkrati vodil penzionat, kjer so pozneje uprizorili »Dido«. Že v puritanskih časih niso ugovarjali maskiranim uprizoritvam v takšnih šolah; poročajo celo, da so mnogo dali na poučevanje plesa, petja in instrumentov v vzgojnih zavodih. Ni torej rečeno, da so to opero uprizorili v penzionatu

zato, ker je v gledališču niso mogli uprizoriti. Naj bo že kakor koli — tretji sodelavec pri tej uprizoritvi je bil poznejši poeta laureatus N. Tate, ki je sicer že deset let poprej isto snov obdelal v svoji drami »Brutus of Alba«, a je operno besedilo oblikoval povsem na novo. Naj mu literarna zgodovina očita kar hoče, razen manjših neokusnosti je njegov jezik kar najboljša osnova za glasbo. Pesnik se ni spuščal v psihološko utemeljevanje in zato imajo nastopajoči liki v sebi nekaj marionetnega. Obdelava snovi dokazuje tudi, da je Tate predvideval klasično izobraženo publiko, ki je obstajala večinoma iz mladih deklet. Zaradi tega je predvideval tudi intimno vzdušje in je dejanje omejil le na tri nastopajoče, ki so se morali prilagoditi manjšemu prostoru. Tem diletantskim igralcem, odnosno pevcem na ljubo, se je prilagodil tudi Purcell.



Purcellovo opero »Dido in Enej« dirigira prof. Ciril Cvetko

Orkester in zbor so sestavljali najbrž poklicni glasbeniki, Purcell sam pa je prevzel vodstvo ob cembalu. Tako je nastala prava komorna opera, ki se niti ni potegovala za domovinsko pravico na velikem odru. Kakor vse kaže, javnost ni vedela mnogo o tem nastopu in najbrž so se ji uprizoritelji namenoma izognili.

Libreto obravnava znano epizodo iz četrte knjige Virgilove Eneide, ki jo danes poznamo iz Schillerjevega prevoda. Precej postranskih oseb in žgoči patos rimskega pesnika je moral libretist črtati. Junono so nadomestile čarovnice, ki jih je publika, tudi aristokratska, rada gledala na odru. Sestra Ana je postala zaupnica Belinda. Za paralelne ljubezenske zgodbe, priljubljene v moderni operi, ni bilo nobenega povoda, vse je bilo usmerjeno le na ljubezensko čustvo obeh glavnih likov, ki komajda predstavlja konflikt v smislu takratnih libretov, temveč ponazarja večni boj med ljubeznijo in dolžnostjo, med svetlobo in temo. Purcell ni komponiral prologa, ki je le malo povezan s celoto in ki vsebuje mnogo

plesov; čarovnice je iz drugega dejanja prestavil v prvo. S tem je celotno delo postalo nenavadno dolgo. Dvospeve iz besedila je priredil na solo arije, celotno pa je razdelil na posamezne dele, ki ustrezajo razčlenjenim glasbenim kompleksom. V tem je videti vpliv Carissimovih oratorijev in kantat, pa tudi vpliv benečanske opere. Na ta način je dosegel celovitost in osredotočenje, ki ju zahteva komorna opera. Temu primeren je recitativ, ki je silno prodirljiv, natančen in gibek. »Dido« je zborovska opera, kjer spominja zbor na prve začetke opernega ustvarjanja. Zbor komentira in opazuje, ugotavlja in sklepa. Skoraj vsaki solistični ariji sledi zbor. Poglejmo:

Po uverturi poje Belinda arijo v benečanski da-capo obliki in tolaži Didono. Njeni tolažbi pritrди zbor. Dido ji odgovori s pate-



Odrsko izvedbo »Didone in Eneja« je pripravil režiser Hinko Leskovšek (Karikatura: R. Bratuš)

tično resnobo, ki se odbija od Belindine radosti. Naslednji pogovori obeh žena ju kar najboljše označujejo. Zaskrbljene Didone ni mogoče utolažiti in njen glas se vzpenja le s težavo. Prav tako zgovorne so pavze in napolitanski vzdih v njenem petju, ki sloni na spevni basovski liniji. Ta prizor zaokroži dvospev z zborom, kar spominja na Lullyja. Enejev prihod s spremstvom ni glasbeno nakazan. Kratek pogovor trojice prikaže napetost, ki je Enejevo dvorjenje ne more pregnati. Na svoboden polifoni način angleških madrigalov svari tudi zbor, da so Kupidove puščice strašne. Ariji Belinde z odmevi, ki jo spremlja orkester, sledi zbor, ki poziva k ljubezni in lepoti in temu sledi zmagoviti ples v obliki chaconne. Tudi tu zasledimo vpliv Lullyjevega zaključevanja de-

janj. Prijatelje Brahmsa pa bo morda zanimalo, da se v prvih štirih taktih plesa skriva rahla slutnja njegovega prvega valčka op. 39.

Končni takti chaconne v grmenju in blisku nam naznanjajo naslednji prizor, kajti drugi del prvega dejanja nas popelje v carstvo čarovnic, v njihovo votlino. Preludij je teman, čarovnica ob grozečih zvokih violine in orgel kliče ostale prebivalke votline, ki z zboru prikažejo svojo pripravljenost do uničevanja. Ko večje izvedo, da mora kraljica do naslednjega sončnega vzhoda izgubiti svojo ljubezen in življenje, izbruhnejo v strahoten smeh v staccatu, ki se ponovi, ko čarodejka izbere eno od njih, da bo (preoblečena v Merkurja) pozvala Eneja, naj zapusti Didono in odjadra. Dido in Enej sta tedaj še na lovu, kar nam označujejo zvoki violin, ki učinkujejo grozotneje in resničnejše kot realistični rogovi. Dve čarovnici priključeta nevihto. Zbor z odmevi — saj smo v votlini — napoveduje čarovnijo. (Odmev je pel najbrž zbor za odrom, kar je moralo biti zelo učinkovito.) V gromu in blisku se tudi ta prizor zaključí s plesom čarovnic v obliki odmeva in zanimivo je, da je vsaka ponovitev plesnih gibov (t. j. njihov odmev), drugačna od prvotne.

Drugo dejanje v gaju se začne z Belindino pesmijo, ki jo zbor ponavlja. To je značilno za začetek takih baročnih prizorov s petjem: melodična linija prvih taktov se ponavlja in basovska linija je vseskozi enaka, le ritem je različen in povsem svobodno obarvan. Dido nam v tem dejanju ne pove mnogo, namesto nje poje žena iz spremstva pripovedko o Aktaeonu, ki spominja na angleške balade; vedno enaka basovska linija najbrž ponazarja njegovo razdraženost. Enej pride in pokaže umorjeno pošast. Kmalu začujemo grom. Vse hiti, zborovski basi skoraj optično prikazujejo blisk. Ostane samo Enej, ki mu lažni duh zapove, naj uboga Jupitrovo povelje in zapusti Kartagino. Že ta pogovor je poln napetosti, ki se še stopnjuje v Enejevem opisovanju obupa in žalosti, povsem enakovreden najboljšim Scarlattijevim komornim kantatam. S to arijo se dejanje zaključí. Po dobrem premisleku Purcell ni komponiral zbora in plesa po Tatejevem besedilu, čeprav bi močnejše učinkovala na publiko in bi ustrezala prejšnjim dveh zaključkom prizorov. Konec z Enejevo arijo ima pač večjo umetniško vrednost, ker je resničnejši.

Zadnje dejanje se godi v pristanišču. Po ganljivem preludiju v narodnem slogu poziva mornar in zbor na slovo od deklet in na odhod. Sledi kratek in pristen angleški ples mornarjev. Pravzaprav je ponoven prihod večč kar odveč. Veličastnejši kot njun dvospev po poznobenečanskem slogu je zbor, ki poje ob isti glasbi skoraj isto besedilo kot v prvem dejanju. Njun krohot je prav tak kot v votlini, le manj sproščen. Njun tridelni ples je najzgovornejši izmed vseh plesov v tej operi in zahteva posebno razlago v obliki pantomime. Bliža se katastrofa: Dido obtožuje nebo in zemljo, ki sta se zarotila proti njej. Enej se žalostno približa. Ubogati mora povelje bogov. Zaradi bolesterne vznemirjenosti Didone pa se odloči drugače in hoče ostati. Toda Dido ostane trdna, hoče umreti in zavrne vse prošnje Trojancev. Ta pogovor, ki se zlije v razburljiv dvospev, je s pomočjo sredstev benečanske opere višek recitativske umetnosti: glasovi se posnemajo skoraj izključno v nasprotni smeri in se v zadnjih taktih, kot v tragični ironiji, ka-

nonično preHITEVajo, dokler Dido ne ostane sama. Z njenimi zadnjimi besedami se zlije tudi zbor. Končna passacaglia je ena najpristrčnejših tožba vseh časov. Tatevo besedilo je lepo in dostojanstveno. Basovska tema se baje naslanja na Crucifixus v Bachovi maši v »h«, vendar se je obema mojstroma posrečilo le izredno plemenito izražanje na stari način, po katerem je kromatično padajoča kvarta že iz časov italijanskih madrigalistov priljubljeno izrazno sredstvo za najbolešnejša čustva. — Ko Dido umre — očitno ne zaradi samomora — temveč zaradi zlomljenega srca, poje zbor nagrobno pesem na pesniško dragoceno besedilo. S to pesmijo lahko primerjamo zaključni spev Matejevega pasijona. Kaj iskrenjšega je Purcell komajda še kdaj ustvaril. Kupidov zaključni ples pa je ostal na srečo nekomponiran. — Purcellova mojstrovina ni imela naslednic. Ni bilo več skupnosti, ki bi prenesla čisto idejo izrazne dramatike. Ostali so samo drobni sledovi tega sloga v delih poznejših opernih muzikov, pa tudi tamkaj niso bili povsem umestni...

Pri tem smo dolžni omeniti opero Johna Blowa »Venus in Adonis«, ki je nastala leta 1862. Skladatelj te opere v treh dejanjih z uverturo in prologom, je bil Purcellov učitelj in prijatelj. Založnik nas opominja, da ima tudi ta komorna opera svojo predhodnico, ki je sicer maškaradni vložek v Settlejevo »Maroško cesarico« (praizvedba l. 1678), vendar ima svojo zgodovinsko in estetsko vrednost. To je »Orfej in Evridika« M. Lockeja.

Ce primerjamo deli Purcella in Johna Blowa, zasledimo nekaj skupnih mest, vendar je Blowova opera komično obarvana in se do veličine povzpne šele v zadnjem dejanju. (Prir. J. Š.)



L. Korošec (Mendoza) in J. Lipušček (Jerom) v »Zaroki v samostanu«. (Dirigent; C. Cvetko, režiser: C. Debevec)

»DIDO IN ENEJ«

(Vsebina)

I. DEJANJE

1. prizor. Didonina palača v Kartagini. — Dido toži svoji spremljevalki Belindi o žalosti in nemiru, ki jo mučita. Belinda pa vidi, da so Didonine misli posvečene njenemu gostu iz Troje Eneju in misli, da bi bila sreča za Kartagino, če bi se s poroko obeh vladarjev združili obe kraljestvi. Tudi Enej hrepeni po združitvi z Didono, a ta ne verjame, da bi jim usoda bila naklonjena. Toda ljubezen je močnejša in ljudstvo se veseli njene zmage.

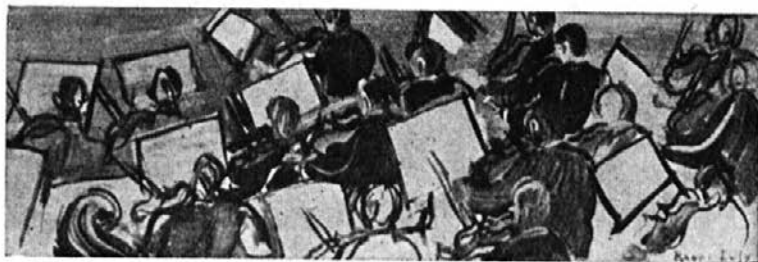
2. prizor. Pri čarovnici. — Zlobna čarovnica pozove svoje vešče, naj ji pomagajo uničiti Didonino srečo in oblast. Medtem kot sta Dido in Enej odšla na lov, ukaže čarovnica svoji vešči, naj prestreže Eneja v podobi Zevsovega poslanca Hermesa in mu sporočil božji ukaz, da mora še to noč z brodovjem na pot. Hkrati naj vstane tudi vihar in prežene oba ljubimca z lova domov. Razpaljene vešče se ob tem naročilu razplamte v maščevalnem plesu.

II. DEJANJE

3. prizor. Na lovu. — Enej, Dido in Belinda s svojim spremstvom uživajo v lovu. Didonine spremljevalke plešejo pred Enejem. Toda nebo nenadoma počrni in vstane vihar, ki raztepe lovce. Tedaj prestreže Eneja čarovniččin zlobni poslanec, ki mu sporoči Zevsovo sporočilo, češ naj nikar ne zapravlja več časa z ljubimkanjem, temveč naj gre z brodovjem na breg Lacija reševati čast Troje. Enej obljubi, da bo naročilo izvršil, a že se zave, da bi moral s tem zapustiti kraljico Didono.

III. DEJANJE

4. prizor. Na ladjah. — Mornarji pripravljajo ladje, da bodo ponoči izplule, in se poslavljajo od svojih ljubic. Čarovnica s svojimi veščami vidi, da se je njen načrt posrečil, in se veseli bližnje Didonine smrti. Eneja pa bo zajel ponoči vihar na morju. Dido pride z Belindo in spremstvom do ladij, Enej pa ji pride povedat, da mora izpolniti Zevsov ukaz. Dido ga ozmerja s hinavcem, češ da se le izgovarja na bogove, medtem ko jo hoče gotovo v resnici sam zapustiti. Enej hoče zavreči Zevsov ukaz in ostati pri Didoni, a ona tega užaljena več ne sprejme in ga napodi, čeprav bo zato od žalosti morala umreti. Enej odide, Dido pa od gorja in razočaranja umre. Ljudstvo potrese z rožami njen grob.



GIAN CARLO MENOTTI

Gian Carlo Menotti je bil rojen 7. julija 1911 v italijanskem mestecu Cadegliano. Njegova mati je bila dobra pianistka – in s šestimi leti je tudi sam pričel s študijem klavirja. Doma so prirejali večere komorne glasbe, ob nedeljah pa so se njegovi bratje in sestre ukvarjali z marionetami: to je bil njegov prvi stik z gledališčem. Z desetimi leti se je vpisal na konservatorij v Milanu in postal ljubljeneec milanskih glasbenih salonov. Ko mu je bilo enajst let, je že napisal svoj prvi operni poskus. Mati ga je leta 1928 odpeljala v Ameriko in ga vpisala v Curtisov glasbeni inštitut v Philadelphiji. (Dokončal je študij in sam postal profesor kompozicije). Njegov učitelj Rosario Scalero je kmalu uvidel, da je Menotti naklonjen predvsem operi, saj je že kot otrok poslušal v milanski Scali opere z najboljšimi pevci in dirigenti.



Gian Carlo Menotti (* 1911)

Po petletnem študiju pri Scaleri je Menotti napisal opero »Amelija gre na ples«, katere premiera je bila v Curtisovem inštitutu 1. aprila 1937. Konec istega leta so jo uprizorili tudi že v newyorškem gledališču New Amsterdam. Obakrat je dirigiral Fritz Reiner.

Opera »Amelija gre na ples«, polna radosti in svežih melodij, je bila pozneje dve sezoni na repertoarju Metropolitanske opere in je imela velik uspeh.

Menotti je kmalu postal priznan operni skladatelj. Je pa tudi nadarjen dramatik, ki je svojim operam doslej sam pisal librete. (Razen za »Amelijo«, za katero je tekst napisal v italijanščini, je vse librete pisal v angleškem jeziku). Njegova dela so zaslovela v Ameriki in v Evropi.

V vsebinski tematiki svojih oper je Menotti dokazal širok razpon. V njegovih komičnih operah imajo pomembno vlogo elementi

frivolnosti, brezbržnosti, karikature, lahkih intrig, družbene licemernosti. Sem sodita poleg »Amelije« operi »Stara devica in tat« (napisana za radio leta 1939) in »Telefon« (1946). Ta dela so zelo kratka in njih lahkotnost kdaj pa kdaj spominja na Domenica Scarlattija in njegove sodobnike.

Menottijevi operi »Medij« (1945; mračna drama spiritističnih sej, varajočih in varanih) in »Konzul« (1949) sta tragediji, v katerih obravnava človekovo moč in slabost. V obeh spoznamo Puccinijev vpliv. V operi »Konzul«, ki je pri newyorški publiki in kritiki doživela veliko priznanje in so jo ocenili za najboljšo operno delo v sezoni, je komponist obtožil brezdušnost birokracije, ki se v današnjem svetu igra s človeškimi življenji in jih kdaj pa kdaj pritira



Menottijevo opero »Amelija gre na ples« dirigira Rado Simoniti

v smrt. Za to opero je skladatelj prejel Pulitzerjevo in Donaldsovo nagrado. Kmalu je »Konzul« doživel zmagoslavje tudi v Evropi.

Menottijeva opera »Amahl in nočni obiskovalec« (1951) pa je povsem drugačnega značaja. Konponirana je po biblijski legendi o treh kraljih. Pobudo za to delo — napisano prvotno za televizijo — je dala avtorju podoba flamskega slikarja Hieronymusa Boscha »Poklonitev treh kraljev«.

Menotti je vsekakor darovit dramatik in glasbenik. V bistvu je eklektik, ki tu in tam pada v slogovno neuravnovešenost z nepotrebnimi vplivi verizma, simfoniziranega jazza in ameriške glasbe. Vendar ima mnogo smisla za odrsko dogajanje. Njegova glasba ilustrira in dopolnjuje scensko dejanje pogostno na edinstven način, pretresljivo in močno, čeprav komponist uporablja tudi zunanje efekte.

(Prev. in prir. M. Š.)

»AMELIJA GRE NA PLES«

(Vsebina)

Amelija je mlada in postavna žena bogatega meščana. Pripravlja se na prvi ples v sezoni. Služabnici jo oblačita, ona pa se jezi na njiju, češ naj ji še bolj stisneta životec. Nepotrpežljiva prijateljica jo ves čas priganja in grozi, da bo odšla, če ne bo takoj oblečena. V prijetnem duetu pojeta, da ne more prav ničesar zadržati žene, ki se odpravlja na ples.

Ko je Amelija končno oblečena in hočeta oditi, vstopi njen mož. »Ne gremo nikamor,« zagodrnja in hoče govoriti z njo na samem. Ko vsi odidejo, zahteva Amelija pojasnilo za njegovo ravnanje; se je kočijaž morda napil, ali kaj se je drugega tako nenadoma zgodilo. Mož ji razdraženo odgovori, da je med njenimi papirji našel pismo ljubimca.

Amelija zanika, da bi poznala tega človeka, mož pa prične brati pismo in želi na vsak način izvedeti njegovo ime. Žena noče izdati



Režiser Ciril Debevec je pripravil odrsko izvedbo Menottijeve opere »Amelija gre na ples«

imena in pričneta se prepirati. Ker ji mož obljubi, da bo kljub temu šla na ples, izda ljubimca. To je možki, ki stanuje nad njimi v tretjem nadstropju. Tedaj se mož odloči, da jo bo popeljal na ples šele takrat, ko bo obračunal z ljubimcem — in odide s pištolo v roki.

Amelija je vznemirjena. Če se pričneta možaka boriti, kako bo potem prispela še o pravem času na ples? Tedaj steče na balkon, pokliče ljubimca in ga pregovori, da spleza po vrvi k njej. Medtem ko čaka nanj, toži, kako je nebo nemilostno do žena. Saj noče moči in slave, hotela bi le čimprej priti na današnji ples.

Ljubimec se spusti na balkon in namerava počakati Amelijinega moža, da bi se z njim boril. Ona pa ga poizkuša odvrniti od tega, saj bi bilo zanj preveč nevarno, ker ima mož pištolo. Tedaj začujeta korake. Za beg je prepozno in ljubimec se mora skriti. Vstopi mož, da bi odpeljal ženo na ples. Že hočeta oditi, ko zagleda vrv, kmalu pa odkrije tudi ljubimca. Nameri pištolo nanj, vendar ga ne ustrelj. Ljubimec si viha rokave in se hoče boriti. Amelijin

mož ga nagovarja, naj bo pameten in naj se raje pogovorita. Za Amelijo se ne zmenita več in ona se užaljeno umakne v ozadje. Oba moža pa sedeta za mizo in se pričneta razgovarjati. Ljubimec pripoveduje možu, kako je spoznal Amelijo. Pogovor se nadaljuje, dokler se vsi trije ne obrnejo k občinstvu in v triu zapoje: »Kdo ve, kaj je prav in kaj ni?«

Amelija še vedno premišlja, kako bi prišla čimprej na ples. »Zadnjikrat te vprašam, ali me boš peljal na ples ali ne?« mu reče nestrpna. Mož odbije njeno zahtevo, ona pa mu v jezi razbije vazo na glavi. Mož se zgrudi, Amelija pa v strahu kliče na pomoč. Prihite sosedje, stražniki in celo sam šef policije je med njimi. Amelija mu razloži, da je tat napadel njenega moža. Ljubimec se seveda upira, vendar mu nihče ne verjame in straža ga odvede. Ponesrečenega moža pa odpeljejo v bolnišnico.

In kdo bo odpeljal Amelijo na ples? Šef policije se ponudi, da jo bo spremil tja. — Amelija zmagovito odide na ples, sosedje znova zapoje, da je ni sile, ki bi zadržala ženo, ko se odpravlja na ples.



**M. Brajnik (Antonio) in Z. Gašperšičeva (Luiza)
v »Zaroki v samostanu«. (Scena: arh. Sveta Jo-
vanović, kostumi: akad. slik. Alenka Bartl-Serša)**

V SPOMIN NA EDIJA REBOLJA

ČE DUH JE SONCE, KI NA POT MI SIJE –
ZDAJ VEM, DA DAN MOJ ZGUBLJA SE V VEČER
IN DOLGE SENCE SO MI ZADNJA SMER
V SAMOTO MOJE ZADNJE DOMAČIJE.

MOJ DUH – V POSLEDNJIH ŽARKIH BREZ VESELJA?
LJUBEZEN MOJA – ZLOMLJENA V MOLČANJE?
IN MISEL MOJA ŽIVA – SKRITA V SPANJE?
O, V SRCU BREZ ŽELJA POSLEDNJA ŽELJA –

VSAJENA V MOLK BREZ PESMI IN BREZ KRIKA...
ŽE NOČ JE TU – IN SAM SEM Z GROZO KRIŽA,
BREZ LUČI MORAM ZMAGATI PREPAD,

KI SE SAMOTNOSTI VSEGA DOTIKA...
KAKO BOLI TIŠINA, KI SE BLIŽA,
SAJ POD MENOJ RAZCVETA SE POMLAD...

mitja šarabon

EDVARD REBOLJ

(1917–1960)

Na Golniku, kjer si je iskal zdravja, je usodna neizprosnost dne 13. aprila 1960 iztrgala iz naših vrst mlado življenje Edvarda Rebolja, ki se je uveljavil kot mlad režiser v Operi SNG v Ljubljani in vzbujal mnogo nad, da bo nasledil kot režiserski naraščajnik



Edvard Rebolj

vrsto naših preizkušenih starejših opernih režiserjev. Toda življenje mu je napisalo drugačno usodo, ki ji je podlegel.

Edvard Rebolj se je rodil kot postumus očetu Hinku Rebolju dne 5. decembra 1917 v Ljubljani. To je bil tisti Hinko Rebolj, ki je kot mlad uradnik in sovrstnik poznejših zastopnikov slovenske moderne v hiši staršev na Šmartinski cesti v Ljubljani okoli leta 1893, potem ko je uspešno obiskoval Borštnikovo dramatično šolo,

organiziral dijaško gledališče, ki ga je vodil in nastopal v njem kot glavni igralec in njegov ravnatelj. Na tem dijaškem odru, ki mu je bil dramaturg Karel Govekar (brat Frana Govekarja), je sodelovala vrsta tedanjih študentov — pozneje znamenitih imen slovenskega umetniškega in javnega življenja: Dragotin Kette, Josip Murn, Ivan Štefe, Emil Adamič, Matija Jama in drugi, menda pa je na tem odru tudi prvič nastopil kot igralec — Ivan Cankar. Hinka Rebolja, oče'a Edija, je služba pozneje vodila po različnih krajih Slovenije, kjer se je udeleževal kot gledališki organizator in igralec — ljubitelj. Zdi se, da je njegov postumus Edi po njem podedoval igralsko kri.

Po končani ljudski in meščanski šoli je Edvard sprva obiskoval trgovsko šolo in bil v komercialni, špeditorski in bančni službi vse do leta 1944, ko je vstopil v Operni studij v Ljubljani. Poizkusil je s študijem solopetja na glasbeni šoli v Ljubljani, srečni konec Osvobodilne vojne pa mu je na mah nudil priložnosti še preveč za delo v slovenskem osrednjem gledališču v Ljubljani.

Pri Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani je bil najprej tajnik Opere, nato njen tehnični šef, takoj zatem nekaj časa tehnični ravnatelj Delavnic SNG v Ljubljani, od decembra 1948 je bil zopet tajnik Opere SNG, dokler ni med sezono 1951-52 postal režiser — asistent in študijski vodja. Med leti 1949-50 in 1952-53 je študiral režijo na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani. Od jeseni 1952 do 31. oktobra 1956, ko je službo zaradi bolezni in drugih nesrečnih naključij odpovedal, je bil režiser v Operi SNG v Ljubljani. Nedvomno je bil že tedaj hudo bolan in je poizkušal z zdravljenjem v kliničnih bolnišnicah v Ljubljani in pozneje na Golniku, kjer ga je našla smrt, pomenjujoč mu do neke mere odrešitev od zemeljskih tegob.

Dokler je še asistiral, je pomagal režiserjem Debevcu, Šestu in Leskovšku pri režijskih postavitvah oper »Nižava«, »André Chénier« in »Rigoletto« v sezoni 1951-52, samostojno pa je režiral opere: Dvořák »Rusalka« 1952, Massenet »Werther« 1953 ter Verdi »Ples v maskah« in Donizetti »Lucia di Lammermoor« 1954. V svojih režijah je skušal uveljaviti moderne delovne metode režijskih postavitv in delno o tem pisal v svojih dramaturških razborih v operni izdaji »Gledališkega lista«; v njem je pisal tudi o uprizoritvah Verdijevih del in o problematiki podeželskih gledališč (Postojna), kjer je gostoval kot gost (Postojna) ali pa nameraval gostovati (Vrhnika). Navsezadnje se je po zgledu svojega očeta poizkušal kot gledališki organizator in ustanovil v Ljubljani »Mlado gledališče« 1957 in uprizoril z njim glasbene podobe iz študentskega življenja »Preprosta zgodba« na svoje besedilo in z glasbo Mirka Rebolja.

Smrt nam je vzela mladega gledališkega nadarjenca!

JANKO TRAVEN



MARIJ ŠIMENC

V SPOMIN ODLIČNEMU SLOVENSKEMU PEVCU

Življenjska usodnost nam je v zadnjih letih pobrala več uglednih slovenskih gledališčnikov in opernih pevcev. Med njimi je odlično mesto zavzemal Marij Šimenc, ki ga že več kot poldrugo leto krije zemlja. Naj mu zato napišemo nekaj vrst v spomin, ki ni živ samo pri njegovih nekdanjih poslušalcih in oboževalcih njegovega prodornega tenorskega glasu, ki mu je odprl zmagovito pot na domala vse jugoslovanske opere in pot v svet, temveč pri vsakomer, ki ga je spoznal po njegovem neprisiljenem ponašanju in pristni slovenski notranjosti.

Marij Šimenc se je rodil 23. januarja 1896 v sončni Gorici. Tu je študiral na učiteljski in naj bi se pripravil za učiteljski stan. Dobrovoljnost mu je pomagala prek mnogih težav in kakor je sam hudomušno zatrjeval za to obdobje svojih študij, mu je šlo v šoli v vseh predmetih, ki so imeli kakršno koli zvezo z muziko, zelo slabo. Ne glede na to je v družbah veselo popeval in se postavljajl s svojim baritonom. Toda veselih dni v Gorici je bilo konec, ko se je začela prva svetovna vojna in je Šimenc moral zamenjati študentovski suknjič z megleno sivino habsburške mondure. Zdi se, da se je v vojaški službi znašel o pravem času: ko je jeseni 1918 prišel na dopust k materi, ki je tedaj živela v Trstu, kamor se je umaknila iz bombardirane Gorice, je kar brž prišel konec vojne, ki je hkrati poskrbel, da si je Marij znal premenjati svoj poklic pri vsej svoji mladostni nepreračunljivosti in poudarjeni življenjski brezskrbnosti.

Najprej ga je Milan Skrbinšek, ki je kot ravnatelj začel z rednim in stalnim Slovenskim gledališčem v Trstu, pridobil zato, da je začel obiskovati dramatično šolo in nato kot dramski igralec nastopati v ondotnem slovenskem gledališču. Hkrati pa so ga nagovorili prijatelji, ki so ga slišali peti v privatnih družbah, naj se gre petja učiti. Kakor je pozneje opisal Milan Skrbinšek njegov prvi nastop v Trstu za poskušnjo, je zapel Šimenc dramatično zelo občuteno novo kompozicijo »Jeftejeva prisega«, katere skladatelj ni bil nikomur znan, pokazalo pa se je, da jo je skomponiral Šimenc sam še na fronti, kjer je pri petju pogrešal novih stvari. Vsekakor zelo zanimiv začetek za bodočega tenorista, za katerega v poznejših obdobjih ni znano, da bi bil kdajkoli še kaj komponiral... V gledališče v Trstu se je torej uvedel s petjem in je tudi nastopil prvič z duetom iz Smetanove »Prodane neveste«, hkrati pa je začel na Tartinijevem konservatoriju v Trstu študirati solopetje. Ravnatelj Luccarini mu je obljubil, da ga bo poučeval brezplačno in je tudi držal svojo besedo. Šimenc je na konservatoriju vztrajal dve leti, postal je pevec, izpremenil se mu je samo glas: iz baritonista je postal — tenorist...

Sodelovanje pri dramskih predstavah Skrbinškovega Slovenskega gledališča v Trstu mu je nudilo priložnost, da je dodobra spoznal oder in se hkrati uveljavil v nekaterih dokaj značajnih dramskih vlogah slovenskega in tujega repertoarja. Naj navedemo, da je pri prvi slovenski uprizoritvi Cankarjeve drame »Hlapci« igral župnika, pri uprizoritvi Cankarjeve farse »Pohujšanje v dolini Sentflorjanski« župana, v Finžgarjevi »Verigi« Mejača, v Govekar-

jevem »Desetem bratu« Obrščaka itd. Poleti 1919 je z velikim uspehom priredil vrsto koncertov v Gorici, Trstu, Kobaridu, Ajdovščini, Prvačini, Logatcu itd., s čimer je obšel domala vse zasedeno ozemlje in uveljavil slovensko petje in besedo v težavnih okoliščinah, ki so se napovedovale za bodoče dni aneksije tega slovenskega ozemlja po Italiji. Pri Slovenskem gledališču v Trstu je vztrajal še eno sezono 1919-20, ko sta ga vodila Marij Sila in Emil Kralj ter doživel požig »Narodnega doma« v Trstu po fašistih, kjer je imelo svoj oder Slovensko gledališče. Ta dogodek bi imel za Šimenca



**Marij Šimenc kot Canio
v Leoncavallovi operi
»Glumači«**

kmalu najbolj neugodne posledice: ko je ves v skrbeh za usodo Slovenskega gledališča pohitel na ulice, so ga nahujskani laški šoviniistični demonstrantj spoznali kot slovenskega igralca in ga pretepli. Komaj jim je ušel, da ga niso ranjenega utopili v morju. Moral se je posloviti od Trsta, kjer za daljše obdobje ni bilo več mesta za slovenskega poklicnega igralca; izselil se je v Jugoslavijo.

Takoj je našel za sezono 1920-21 angažman v Mariboru, kjer je z velikim naporom malo prej Hinko Nučič ustanovil slovensko gledališče in kamor mu je sledil 1920 tudi prejšnji ravnatelj tržaškega gledališča Milan Skrbinšek. Redno nastopanje v tem gledališču je

odkrilo v Šimencu dokaj uporabnega dramskega igralca (prvič je menda nastopil kot Filostrate v Shakespearovem »Snu kresne noči«, poleg nekaterih drugih vlog pa je imel poseben uspeh vnovič kot župan v »Pohujšanju«), hkrati pa pevec, ko je vse bolj začel nastopati v operetah in operah. Najprej je nastopil kot Dumeniel v Heubergerjevi opereti »Ples v operi« in takoj zatem kot Židanski v Parmovi opereti »Caričine amazonke«, medtem ko je izmed njegovih opernih partij omeniti v prvi sezoni zlasti Janka v Blodkovi operi »V vodnjaku«, meniha Aleksija v izvirni slovenski Parmovi operi »Ksenija« in hkrati pesnika v operi istega skladatelja »Stara pesem«. Nič manj se ni uveljavil v naslednji sezoni 1921-22 v Mariboru, ko sta po Nučičevem odhodu prevzela vodstvo gledališča Valo Bratina kot ravnatelj in Milan Skrbinišek kot dramaturg in vodja dramatične šole. Le s to razliko, da je bil skoraj domala na razpolago samo za glasbene prireditve, poleg operetnih (Netopir, Poljska knji, Ptičar, Cigan-baron) zlasti tudi opernih, v katerih se je uveljavil pri prvi uprizoritvi Smetanove opere »Prodana nevesta« v Mariboru kot Janko.

Ta partija je nedvomno prispevala k temu, da se je Šimenčevo ime pohvalno razglasilo med našimi glasbeniki, in je odločila pevčevo nadaljnjo pot. Matej Hubad, tedaj upravnik Nar. gledališča v Ljubljani, ga je jeseni 1922 angažiral za ljubljansko Opero prav na osnovi njegove Smetanove tenorske partije, s katero je v Ljubljani prvič nastopil 8. septembra 1922. Potem ko je v družbi svojih tovarišev opravil veliko pomladansko turnejo opernih pevcev po severvzhodni Sloveniji in se poslovil v Mariboru, je z vrsto novih tenorskih partij v nastroju slovenske osrednje Opere vzbujal ponovno pozornost. Med temi partijami je omeniti: Steva Burja (Jenufa), Faust (Mefistofeles), Cavaradossi (Tosca), Maks (Čarostrelec), Radames (Aida), Sokolović (Zrinjski), chevalier des Grieux (Puccinijeva Manon), Herman (Pikova dama), zlasti pa Franjo v obnovljeni Foersterjevi slovenski izvirni operi »Gorenjski slavček«, ki je bila njegova edina postavitev pglavitne tenorske partije v edini slovenski izvirni operi, v kateri je sodeloval in se hkrati z njo uveljavil zlasti pri najširšem slovenskem gledališkem občinstvu. K temu je predvsem pripomogel njegov sveži glas, neprisiljena odrska podoba Franja in prikupna domačnost, ki je dihala iz vsakega giba njegove figure.

Opera slovenskega osrednjega gledališča v Ljubljani je bila tedaj na visoki umetniški ravni, zlasti po prizadevanju Mateja Hubada, da združi na njenem odru vse pomembnejše slovenske pevce in je zanj prav tedaj pridobil odličnega slovenskega basista Julija Betteta. Ta prizadevanja so v veliki meri ovirala dokaj skromna denarna sredstva. To je bil delno vzrok, da so nekateri odlični pevci 1924 odšli iz Ljubljane. Kljub temu, da je uprava Šimencu po njegovi uveljavitvi pri nastopih in na njegove zahteve poviševala njegove prejemke do 3500 dinarjev mesečno — s čimer so bili mnjenja, da je dosežena dovoljena visokost plačne lestvice za Šimenca — je pevec takoj po odhodu iz Ljubljane v Zagrebu dosegel višino plače v znesku 6000 dinarjev mesečno, vsota, ki izdatneje subvencioniranega proračuna hrvaškega gledališča v Zagrebu še daleč ni toliko obremenjevala kot znatno manjša vsota ljubljanski gledališki proračun. Po drugi plati je Šimenc prisluhnil vabljivim glasovom ravnatelja Opere Nar. gledališča v Ljubljani Friderika

Rukavine, ki se je po svoji ženitvi s sopranistko Zdenko Zikovo pripravljala, da po številnih nesoglasjih z vodilnimi slovenskimi glasbeniki odide v Zagreb in prevzame onod vodstvo hrvaške Opere. Izredna možnost, ki se ji je hotel oddolžiti s tem, da pripelje s seboj čim več dobrih pevcev. Menimo, da ni bilo treba mnogo prigovarjanja, da se je Šimenc pridružil tej skupini, zlasti ko je ob svojem prvem gostovanju v Zagrebu 1923 z Zikovo in Rukavino kot dirigentom — gostom dosegel izreden uspeh.

Šimenčeva odločitev za odhod iz Ljubljane je že naprej podala možnosti za pevčev predor v evropsko operno širino, medtem ko je v Ljubljani njegov odhod povzročil veliko zmešnjavo ob iskanju ustreznega tenorja. Težave so bile izredne in kljub iskanju nadomestila, kakršnega bi potrebovala slovenska Opera, ni bilo najti. Tako je bilo vodstvo Opere — navzlic temu, da je na Šimenčev odhod spočetka gledalo zelo ravnodušno — prisiljeno, da se pogodi z uskokom za redna gostovanja; Šimenc je zaključno do sezone 1936-37 z izjemo štirih sezon tudi v redu gostoval v Ljubljani na veliko zadoščenje našega glasbenega in gledališkega občinstva, ki je z veliko prizadetostjo sledilo pevčevemu razvoju in njegovim uspehom zunaj Ljubljane. Izmed pomembnejših partij, ki jih je Šimenc v označenem obdobju pel v Ljubljani kot gost, naj navedemo tiste, ki jih v domači operni hiši prej ni pel: Canio (Glumači), Don José (Carmen), Manrico (Trubadur), Lohengrin (Lohengrin), Eleazar (Židinja), Florestan (Fidelio), Pedro (Nižava), Kalaf (Turan-dot), Othello (Othello), Mića (Ero z onega sveta). Te partije je v veliki meri pel tudi pri sodelovanju na drugih operah, za umetniški uspeh pa so menda bile zanj najpomembnejše partije iz Wagner-



Prizor iz naše uprizoritve S. Prokofjeva opere »Zaroka v samostanu«
(Čuden, Merlak, Janko, Lupša in zbor)

jevih oper Lohengrin, Tannhäuser in Mojstri pevci. Poleg partije Franja v slovenski zgoraj omenjeni izvirni operi je bil v jugoslovanski operni tvornosti pomemben njegov uspeh v partiji Mića v Gotovčevi operi »Ero«, ki jo je pel pri prvi predstavi in pozneje zelo mnogokrat, dokler se ni naposled prav s to partijo poslovil od Ljubljane, kjer je zadnjič gostoval 2. novembra 1947.

Potem ko je Šimenec 1924 odšel v Zagreb, je postal ondod na osnovah, ki si jih je pridobil v Ljubljani, v kratkem času izredno priljubljen pevec jugoslovanske ravni. Poleg njegovega prodornega glasu herojskega tenorja ga je odlikovala izredna igra, velika muzikalnost in neprisiljenost ponašanja. Do določenega časovnega obdobja v solistovskem sestavu Opere Narodnega kazališta v Zagrebu je med obema vojnama nastopal v tem mestu in kot stalni gost v Ljubljani in Beogradu. Pel pa je tudi na različnih tujih opernih odrih v Pragi, Berlinu, Sofiji, Budimpešti, Bologni in drugod ter si pridobil sloves odličnega pevca. Razen tega je v domovini in zlasti v Ljubljani sodeloval na najrazličnejših koncertih in izvajal zlasti domači izvirni koncertni repertoar.

Šimenčev tenor je bil zmagovit v višinah, poln in zaokrožen ter je z njim zmagoval najtežje partije herojske tenorske stroke. Skrbniškova dramatična šola mu je dala podlago, da je postal tudi dober igralec in prav zato očitaval že pri svojih prvi tenorskih nastopih vso neprisiljenost odrskih gibov in igralsko zaokroženost partije, ki jo je pel. Nastopi v Ljubljani — četudi je kot solist sodeloval v opernem ansamblu samo dve sezoni — so mu omogočili pravi razvoj, s čimer je počasi postajal pevec jugoslovanske ravni in si s kvalitetami pridobljene operne kulture in svojega notranjega človeškega bistva na mah osvajal gledališko občinstvo, kjerkoli je nastopal.

Po Osvobodilni vojni je počasi opuščal nastope, četudi je še sodeloval pri ustanavljanju makedonske Opere v Skopju. Prav do zadnjega je nosil v sebi slovensko zavest in je še 1952 nastopil kot igralec pri društvu »Slovenski dom« v Zagrebu ob uprizoritvi Govekarjevega »Desetega brata« v Nučičevi režiji. Huda, dolga in mučna bolezen, ki je postopno povzročala popolno bolnikovo invalidnost, ga je zadnja leta privezala na posteljo, dokler ga ni v sredo, 19. novembra 1958, smrt rešila trpljenja in tihe samote.

JANKO TRAVEN



TRISTOLETNICA PRVE DOMAČE OPERNE UPRIZORITVE V LJUBLJANI

Tri sto let nas loči od pomembne kulturne manifestacije v Ljubljani, ki po svojem zgodovinskem dejstvu zasenčuje marsikateri dogodek javnega življenja na slovenskem ozemlju in hkrati posega v prve začetke do neke mere organiziranega gledališkega življenja v slovenski prestolnici in baročne temelje gledališkega življenja v srcu slovenskih dežel. Gre za uprizoritev po vsej verjetnosti ene izmed laških oper, ki so jo uprizorili kranjski domačini, ne da bi bilo do zdaj ugotovljeno, za katero operno delo gre in kdo izmed sočasnih laških skladateljev je operno glasbo zložil.

Zgodovinski podatek o tem redkem kulturnem dogodku v Ljubljani je možno v glavnem črpati iz opisa Lorenza de Churelichza o potovanju habsburškega cesarja Leopolda I. v deželna glavna



**Habsburški cesar Leopold I. v
mladih letih**

mesta svojih južnih pokrajin v letu 1660. »Breve e succinto Racconto Del Viaggio... dell' Augustissimo Imperatore Leopold«, Vienna 1661. Odlomek Churelichzevega opisa o tem se glasi:

Il supremo Capitano di quella Provincia Sign. Conte d' Auersperg invito S. M. C. al suo giardino molto bello e delizioso, del quale le strade erano coperte col panno rosso, dove unque passava S. M. e li, fu rappresentata una giocondissima e molto piacevole Comedia Italiana in Musica.

Potovanje, ki ga opisuje Churelichz, je podvzel cesar Leopold I. leta 1660, potem ko je po nenadni smrti svojega starejšega brata Ferdinanda po očetu Ferdinandu III. nastopil vlado v avstrijskih deželah in postal 18. julija 1658 tudi nemški cesar. Leopold I. naj bi bil po prvotnem sklepu njegovega očeta postal duhovnik in je zato imel že v mladosti jezuitsko vzgojo, ki je sicer pripomogla, da je užival cesarski princ temeljit poduk v nekaterih jezikih in tedanjem razvoju znanosti, ni pa dosegla, da bi bil princ pomembneje

razvil svojo duševnost. Njegove čednosti so bile čednosti vsakdanjega človeka z edino izjemo: z veliko ljubeznijo je gojil glasbo in se preizkušal v skladanju skladb, ki so jih pozneje celo objavili. Vsekakor je bila ta cesarjeva posebnost bržkone povod, da so v njegovo čast kranjski deželani v svojih skromnih mejah možnosti uprizorili prvo opero z domačimi močmi.

Leopold I. (r. 9. junija 1640, u. 5. maja 1705 na Dunaju) je bil komaj 17 let star, ko je prevzel vladarstvo in je dopolnil 20. leto starosti, ko je prišel na obisk v Ljubljano. Njegov obisk južnim pokrajinam je veljal v glavnem sprejemu poklonitve deželnih stanov. Svečanosti so se začele v Nemškem Gradcu za Štajersko že julija, nato je cesar v začetku septembra prispel na Koroško in Celovec ter sprejel tudi poklonitev, potem ko so že davno prej opustili slovesni akt umeščanja deželnega kneza na vojvodskem prestolu na Gosposvetskem polju. Nato je cesar 4. septembra 1660 odptoval čez Ljubelj na Kranjsko v Ljubljano, kamor je prišel 7. septembra.



Volk Engelbert Turjaški, pospeševatelj gledališkega življenja v Ljubljani v 17. stoletju

V Ljubljani je ostal nekaj dni in je 15. septembra odpotoval proti Gorici in Trstu, kjer se je dlje časa mudil in se naposled v začetku oktobra zopet skozi Ljubljano vrnil na Dunaj.

Za Ljubljano je imel cesarjev obisk do neke mere tudi domačnostno ozadje, ker ga je spremljal prvi tajni svetnik — služba enaka današnjemu prvemu ministru — Ivan Vajkard Turjaški (1615–1677), doma s Kranjskega in brat kranjskega deželnega glavarja Volka Engelberta Turjaškega, pri katerem so se stekale ob cesarjevem obisku vse nitje velike svečanosti v Ljubljani. Ta čas je bil Ivan Vajkard — po cesarjevi milosti knez — še v senci cesarjeve naklonjenosti, ki pa mu jo je vladar devet let pozneje odrekel zaradi knezove politične špekulativnosti in mu dovolil le, da je živel v Ljubljani do svoje smrti v pregnanstvu.

Turjačani so zato imeli več kot dovolj razlogov, da se ob cesarjevem obisku zlasti izkažejo in da mu poleg svoje politične vdanosti pokažejo tudi kulturno raven dežele, ki naj bi se tudi v glasbenem

pogledu kosala vsaj s cesarjevim ljubiteljskim zanimanjem za muziko. Ob hkratnem prodiranju nove gledališke in glasbene zvrsti, ki se je v obliki opere dobrega pol stoletja prej udomačila v sosedni Italiji, ni mogoče dvomiti, da bi se ne bil Leopold kljub svoji mladosti še ne srečal s to novo glasbeno zvrstjo. Prav gotovo se je kot ljubitelj muzike že zanimal za opero, o stopnjevanju tega zanimanja dokazuje za šest let pozneje — ne glede na to, da je bila opera že od leta 1631 na Dunaju stalna ustanova na cesarskem dvoru — z veliko svečanostjo izvedena uprizoritev laškega skladatelja Cestija opere »Il Pomo d'oro« leta 1666. To se je zgodilo ob prvi ženitvi Leopolda I. s špansko infantinjo Margarito — pobožnjaški cesar je



Znameniti vrtovi Turjačanov v Ljubljani, kjer so 1660 uprizorili opero na čast prihoda cesarja Leopolda I.

bil trikrat oženjen — in Cesti je zložil svojo opero prav za to priložnost. Skladatelj Cesti je bival nekaj časa tudi na Dunaju in je nekajkrat pri laških besedilih svojih oper uporabil tudi vloške nemških pesmi in napevov cesarjevih poizkusov.

Te okoliščine so bile zunanji povod za uprizoritev opere v Ljubljani po domačinih. Hkrati pa je šlo po črti notranjih vzrokov za to, da se uveljavi Ljubljana tudi v tej novi glasbeni in gledališki vrsti, potem ko je imela morda 1652 ali 1655 priložnost, da je slišala eno ali drugo laško opero. Nedvomno pa je, da se je moral roditi poizkus prve domače uprizoritve ene izmed laških oper v Ljubljani iz splošne ravni gledališke dejavnosti poznejše slovenske prestolnice: če izvezemo domnevne predstave laške opere, je Ljubljana imela v dokaaj rednih rokih še ponavljajoče predstave jezuitskih učencev, ki jim je prednjačila uprizoritev komedije »Lepa Rahela« (na čast infantinji Mariji, nevesti cesarja Ferdinanda III., ko je potovala skozi Ljubljano), od leta 1634 ugotovljene jezuitske zgodovinske igre, začetek gostovanj nemških komedijantov 1653 ali 1662, zlasti pa nedvomen dokaz začetka slovenske gledališke dejavnosti v jezuitskem dnevniku, ki izpričuje najmanj za leta 1657, 1659, 1660, še celo pa za leto 1670 uprizoritve igre »Raj« po domačih študentih zunaj mestnega obzidja »Pod turnom« najmanj enkrat, če ne večkrat, v slovenščini.

Ta živahna gledališka delavnost, ki je vršičila 1660 v prvi domači uprizoritvi laške opere in ki ji je nudil vsaj delno, posredno podporo po svojem oživljajočem vplivu, da je našla izliva tudi v igerskih nastopih v slovenščini, — je bila sad do neke mere podpiralne in usmerjevalne akcije grofa Volka Engelberta Turjaškega (roj. 22. decembra 1610, umrl 28. aprila 1673). Ta plemič iz pankrapijske ali kranjske veje Auerspergov — leta 1660 je dal naštetiti svoje titule, kakor sledi: svete rimske države državni grof Turjaški in najvišji dedni deželni maršal in najvišji deželni komornik kakor tudi rimskega cesarskega veličanstva tajni svetovalec, uradni predsednik odbornikov in deželni glavar na Kranjskem (prevod po Motetu z izjemo dostavka »državni« grof) — je najpozneje po svoji postavitvi za deželnega glavarja 1649 postal največji podpornik gledališke dejavnosti v Ljubljani, bodi da je šlo za nastope gostujočih igralskih skupin s severa ali juga, bodi za nastope domačih igralskih ljubiteljev. Vlogo tega Turjačana v svoji dobi bi bilo do neke mere in v drugačnih okoliščinah primerjati samo s poznejšo vlogo mecena in pobudnika, ki jo je zavzel Zois.

Po vzoru plemstva dežel Evrope, denarno bolj neodvisnega in kulturno bolj razgledanega, neizvzemši vladarjev tega časa s francoskimi kralji na čelu, za katerimi so ubirali svoje korake habsburški mogotci, se je trudil Volk Engelbert v nehvaležni vlogi gledališkega organizatorja, da bi dal časovno ne termiranim gledališkim nastopom v Ljubljani čimveč poleta in da bi jim pridobil čimveč priznanja. Zlasti mu je zato nudil priložnost prihod cesarja Leopolda I. v Ljubljano. Mecenatsko dajajoč prostor za igrske nastope na svojem velikem vrtu, je skušal zlasti zdaj približati zunanost nove predstave čim bolj v okolju, ki ga nudijo ob podobnih priložnostih dvorne prireditve v državni prestolnici. Temu primerno je dal okrasiti svoj veliki vrt, ki so mu vzdajala aprila 1660 začeta stavbna dela velike nove turjaške palače (poznejšega po potresu



Slavnostna uprizoritev Cestijeve opere »IL POMO D'ORO« ob poroki cesarja Leopolda I. s špansko infantinjo Margareto 1660 na Dunaju. (Po stari podobi.)

1895 porušenega' knežjega dvorca) še bolj pomembnejše ozadje s perspektivo bodočega stavbnega razvoja deželnega glavnega mesta. Toda to nam je z veliko pisateljsko veščino opisal v svoji zgodovinski noveli »Janez Solnce« Ivan Tavčar, četudi je prezrl pomembno vlogo Turjačana v ljubljanskem gledališkem razvoju in podlegel zanimivo izmišljeni in nezgodovinski fabuli svojega koncepta, da bi si z elegantno ironijo slovenskega pisatelja kmečkega rodu ohladil svoj žolč na enega izmed poznejših Turjačanov takisto iz pan-kracijske veje, fevdalca in pesnika liberalne Avstrije, Prešernovega učenca Anastazija Grūna.

Ta vrt Turjačanov je torej bilo prizorišče, kjer so peli prvo laško opero v Ljubljani. Morda se je to zgodilo v vrtnem paviljonu, pa je letni čas še dopuščal uprizoritev na prostem. Vsekakor so 12. septembra 1660 igrali menda najprej patriotsko igro iz habsburške zgodovine »Cesar Rudolf I. Habsburški« (če niso te igre dali v možnih drugačnih prostorih), skoraj pa tudi laško opero. Obema prireditvama je prisostvoval cesar Leopold I. bržčas s svojim spremstvom in odličnimi domačimi povabljenici. Kot igralci in pevci so nastopili deželni uradniki — domačini, o tem so si zdaj novejši raziskovalci gledališke zgodovine Ljubljane edini ter celo dopuščajo domnevo, da je bil del sodelujočih skoraj gotovo slovenskega rodu, s čimer je do neke mere dana možnost, da izvajamo domačo operno uprizoritveno poustvarjalnost že od leta 1660 naprej.

Po mnenju zgodovinarja glasbene umetnosti na Slovenskem Cvetka bi bilo zunaj dvomov, da bi tedanja Ljubljana ne imela dovolj instrumentalistov na razpolago za potrebni orkester, prav tako da bi med domačimi mladimi plemiči ali odličnimi meščani

ne imela za uprizoritev laške opere tedanje glasbene ravni glede pevskih partov dovolj kolikor toliko šolanega naraščaja.

Ce smo pregnali s tem kakršnekoli pomisleke glede sodelujočih pevcev in igralcev, nismo prišli še prav nič bliže glede odrskega in glasbenega vodstva prve operne uprizoritve po domačih močeh v Ljubljani. To vprašanje moramo za zdaj pustiti odprto, dokler nam srečno naključje ne nakloni najdbe novih virov, ali pa bo za večno ostalo pokopano med neugotovljivimi, četudi domala neutajljivimi pomembnimi kulturnimi dogodki domače zgodovine.

Takisto smo v največjih zadregah, če iščemo skladatelja, libretista in naslov prve laške opere v domači uprizoritvi. Nedvomno je grof Volk Engelbert potoval po zgornji Italiji in tamkaj slišal laško opero. To bi moglo biti med leti 1630 do 1649, ko je postal deželni glavar in po tej službi zelo vezan na deželno glavno mesto. Nič manj ni možno, da si je eno ali drugo uprizoritev laške opere ogledal na Dunaju, za katero sem omenil, da se je od leta 1631 ustalila na dunajskem dvoru. Presegli bi okvir tega sestavka, če bi se podrobno spuščali v razpravljanje o prvih letih uspehov nove gledališke in glasbene zvrsti, kot jo je pomenila opera po letu 1594, ko so prvič uprizorili v Florenci opero »Dafne« skladateljev Perija in Caccinija ter libretista Rinuccinija. Težišče operne ustvarjalnosti pa se je kmalu pomaknilo iz Florence, kjer so bile operne uprizoritve domala zabava visoke aristokracije, v Benetke, bliže k našim krajem, v Benetke, kjer so operne uprizoritve kmalu postale kulturna zabava množic, meščanov in preprostega ljudstva. Tu, v Benetkah v neposredni bližini slovenskih mej, so že leta 1637 odprli prvo izključno operno gledališče (ali je možna domneva, da si je Turjačan ogledal predstave prav tu?). V Benetkah so peli opere različnih laških skladateljev. Klavdij Monteverdi je n. pr. zložil 1608 opero »Ariana«, ki so jo peli v različnih mestih, v Benetkah je ta opera leta 1640 mesec za mesecem polnila gledališče San Moisé. Monteverdi je zložil tudi kratko svečano skladbico, na pol balet, ki bi mu naslov v slovenščini morda bil »Ples sramežljivcev« (ali so možne tudi določene domneve?) Pri iskanju naslova opernega dela, ki so ga uprizorili v Ljubljani, je dopuščeno neizmerno veliko domnev, ki jih prav nič ne olajšuje dejstvo, da so v letih, ko je bila v ospredju beneška operna šola, uprizorili samo v Benetkah več kakor tri sto različnih opernih del. Morda bo lažje okrepiti posamezne domneve s tem, da bi preiskali repertoar uprizoritev laških oper na Dunaju; zelo verjetno so skušali podati v Ljubljani opero, ki je Leopold I. še ni bil slišal. Še bolj verjetno bi bilo, da so si zaradi razpoložljivih pevskih moči izbrali tako operno delo, ki bi jim izvedbe zaradi tega ne otežkočalo, temveč olajševalo...

Kakor pa je bila prva domača operna uprizoritev v Ljubljani velik kulturni dogodek za mesto in razvoj splošne gledališke kulture našega slovenskega kulturnega območja, tako bi ne bilo prav, če bi ga pretiravali. Dovolj dolgo se je ponavljala v naši kulturni zgodovini fraza, da je Ljubljana doživela operno uprizoritev deset let pred Parizom in so ji po vrsti zapadali naši zgodovinarji prav do Matije Murka. Zasluga Cirila Debevca je, da je to in podobna pretiravanja razpršil, s čimer bi se lahko zedinili na formulo, da je Pariz deset let za Ljubljano iz svojih moči uprizoril opero laškega sloga, medtem ko so v francoski prestolnici menda dvajset let prej doživeli gostovanje ene izmed laških opernih gostovalnih skupin.

Ne glede na to pritiče med jugoslovanskimi mesti Ljubljani prvenstvo v tem, da je 1660 doživela prvo domačo uprizoritev laške opere in da si je s tem ustvarila prepomembno podlago za razvoj slovenske glasbene tvornosti in odrske poustvarjalnosti. Ta razvoj še danes doživljamo v novih pogojih z vso silovitostjo organizirane gledališke in sploh glasbene kulture v glavnem mestu Slovencev.

JANKO TRAVEN

NADA VIDMARJEVA V IZRAELU

Direktorica izraelske Narodne opere — gospa de Philippe — je povabila prvakinja naše Opere Nado Vidmarjevo na gostovanje v Tel Aviv. (Gospa de Philippe je bila tudi sama odlična pevka, ki je nastopala med drugim v Parizu in v Ameriki). Vidmarjevo so v novi državi zelo lepo sprejeli in jo hoteli obdržati dlje časa, pa se je zaradi dela v Ljubljani po enomesečnem gostovanju vrnila domov.



Nada Vidmarjeva kot Lucia v Donizettijevi operi »Lucia di Lammermoor«

Gostovala je (v februarju) pri dvanajstih predstavah v Tel Avivu in po drugih izraelskih mestih. Šestkrat je nastopila kot Violeta v »Traviati«, petkrat kot Mimi v »La Bohème« in enkrat kot Rozina v »Seviljskem brivcu«. Pela je pod vodstvom raznih dirigentov, med katerimi je tudi odlični Romun Paldi. Zelo muzikalno občinstvo, dovzetno za prefinjeno igro, je našo pevko povsod navdušeno sprejelo, še posebej pa v novi Operi v Tel Avivu, ki je lepa in na katero so Izraelci zelo ponosni. (Pred Vidmarjevo je v Tel Avivu gostovala tudi ljubljanskemu občinstvu poznana M. Sunahara, ki je pela Butterfly in Mimi). Na željo direktorice je naša solistka pela v slovenščini, čeprav je imela vse vloge naštudirane tudi v italijanskem jeziku. (V Izraelu je namreč mnogo Rusov, Poljakov, Bolgarov in drugih Slovanov, ki jim je bilo petje v slovenščini razumljivejše od italijanščine.)

Nada Vidmarjeva je pripovedovala še o odličnih tenorjih in izvrstnem baritonu tamkajšnje Opere, pa o velikem poletu in ponosu Izraelcev, ki gradijo svojo novo državo.

Naši odlični pevki ob novem uspehu iskreno čestitamo!

Hkrati objavljamo še nekaj kritik, ki so jih ob gostovanju Nade Vidmarjeve objavili izraelski listi.

UMETNOST IN MARKSIZEM

Iz »Information d' Israël«, 7. februarja 1960.

(Y. L.)

Sopranistka Nada Vidmarjeva, ki trenutno z velikim uspehom gostuje v Izraelski operi, je prispela iz Ljubljane, glavnega mesta v Sloveniji (Jugoslavija). Ljubljanska Opera je dala že eno velikih pevk današnjega časa, Zinko Milanovo.

Josip Vidmar, soprog naše gostje, je znan jugoslovanski književnik. Prav sedaj se razgovarja z ruskimi in kitajskimi teoretiki o odnosu marksizma do umetnosti. Njen brat, Milan Vidmar, je mednarodni šahovski prvak.

To je prvo gostovanje gospe Vidmarjeve v Aziji. Bila je sicer povabljen, da bi pela na Kitajskem, toda iz tehničnih razlogov ni odpotovala tja.

— Vesela sem, da lahko pojem v Izraelski operi, posebno pa me je očaral topel sprejem Mme De Philippe«, nam je dejala gospa Vidmarjeva.

NADA VIDMARJEVA V »TRAVIATI«

Iz »Information d' Israël«, 5. februarja 1960.

(D. A.)

Jugoslovanska pevka Nada Vidmar je v vlogi Violette v Tel Avivski operi dokazala, da je umetnica mednarodnega slovesa. Njen kultiviran koloraturni sopran je čist in izravn, barva njene glasu je lepa in njena muzikalnost je občutena. Bolj je prepričala v dramatičnih prizorih, kakor pa kot koketa. Izredno ganljiva je bila v zadnjem dejanju.

Nastop Nade Vidmarjeve je pokazal našim pevcem, ka je pravi bel canto. Izmed ostalih nastopajočih se je odlikoval predvsem dirigent Ernest Paldi, ki je orkester dobesedno povsem izpremenil.

Od glasbenikov je dosegel najboljše muziciranje, ki so ga zmogli. V Preludiju je bilo občutiti premajhno število violin, vendar je bilo vse ostalo več kot zadovoljivo, za kar zasluži dirigent vse priznanje. Gostji, dirigentu in nastopajočim je publika navdušeno ploskala.

NADA VIDMARJEVA, GOST IZRAELSKÉ OPERE V TEL-AVIVU, V VERDIJEVI »TRAVIATI«

Iz »Jedioth Chadashoth«, 17. februarja 1960.

Yehuda Cohen

Izraelsko opero v Tel-Avivu je spet obiskala pevka iz tujine, da bi nastopila v vlogi Violette (in tudi Mimi v »Bohème«). To je jugoslovanska pevka NADA VIDMARJEVA. Umetnica ima simpatičen ne ravno obsežen, vendar voljan glas. Njena igra razodeva lasten talent in vodstvo razumnega režiserja, ki jo je vodil pri učenju te vloge. Sprva je bila sicer nekolikanj v zadregi in aplavz publike sredi arije v prvem dejanju jo je malce zmedel.

V drugem dejanju je pevka pokazala svojo visoko pevsko in igralsko kvaliteto. Njen dvospev z Germontom je bil resnično na visoki ravni, medtem ko je prizor z Alfredom izzvenel manj zadovoljivo. Njen vzklík »Ljubi me Alfred, kot te ljubim jaz« (ob strastni melodiji, ki jo je Verdi povzel iz predigre k operi), s katerim se za vselej poslovi od ničesar slutéčega ljubimca, ni odjeknil kot izraz srce trgajočega doživetja.

Zelo dober je bil zadnji prizor. Junakinje opernih del, ki jih vsebuje repertoar naše opere, skoraj vse zapored umro na odru in tako se je v ta »mrtvaški spreved« uvrstila tudi Nada Vidmarjeva. Taki prizori nudijo umetniku vsekakor ugodno priložnost, da dokaže svoj igralski talent, saj morajo vsebovati več človeškega in osebnega doživetja kot vsi ostali, če naj bodo verjetni. Nada Vidmarjeva je bila v tem izredno težkem prizoru igralsko in pevsko povsem prepričljiva.

Motil je jugoslovanski jezik, v katerem je pela gostja. Prav tako ni razumljivo, zakaj ni Michiko Sunahara ob svojem gostovanju pela vloge Mimi v italijanskem jeziku (v »Butterfly« je imela japonščina vsaj nekaj čar). Pevci naj bi peli v jeziku uprizoritve ali v originalu, ne pa v nekem tretjem jeziku.

Da je predstava glasbeno uspela, je pripomogel tudi dirigent Ernest Paldi, ki je zelo dober in temperamenten glasbenik.

Vse ostalo se je v tej predstavi od premiere v Izraelski operi ni izpremenilo. Očitnejši sta postali le zanesljivost in gotovost v nastopanju naših pevcev, kar je povsem razumljivo. Lepa zborovska mesta, pa žal, tu in tam še vedno nadomešča akrobatski balet.

»TRAVIATA« Z NADO VIDMARJEVO

Jugoslovanska gostja v Izraelski operi.

Iz »Hakdimah«, 12. februarja 1960.

Alfred Frankenstein

Po odhodu male Japonke Michiko Sunahara gostuje v Izraelski operi jugoslovanska pevka Nada Vidmar. Prvi večer je nastopila v »Traviati«, ki jo je temperamentno vodil dirigent Ernest Paldi.

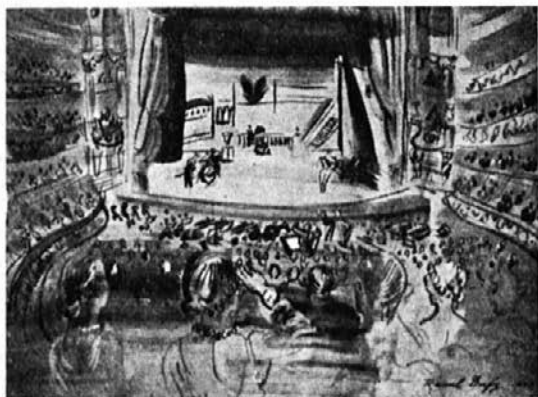
Režiserka, Mme de Philippe, ni imela doslej sreče s svojimi Violettami. Prva iz ZDA je bila nemogoča v svoji okornosti. Druga,

Marylin Tyler, je bila očarljiva subreta, ne pa Violetta Valery. Sedaj pa je prišla k nam tretja Violetta, Nada Vidmar. Prvi vtis ni bil povsem ugoden — ta dama s kamelijami je izžarevala preveč zdravja, da bi ji, ubožici, ki jo muči jetika, mogli verovati, — in velika arija s koloraturami ob koncu prvega dejanja, kakor se to večinoma dogaja, ni čisto uspela. Ampak potem —!

V drugem dejanju smo bili priče nenadni izpremambi, kajti ta Violetta ni pokazala le pristne odrske okretnosti in igralske moči, ne, pokazala je več kot samo to: uspelo ji je ustvariti pravi in resnični človeški lik, ki je prav tako oddaljen od subretske koketnosti, kot od hladnega avtomata koloratur. Ob Nadi Vidmar smo doživeli zrelo ženo z mnogimi življenjskimi in ljubezenskimi izkušnjami, ki daje slutiti, da Alfred Germont ni njen prvi ljubimec; ženo, ki je doživela številne pustolovščine in ki je sedaj v mlademu Alfredu prvič našla resnično ljubezen. Nada Vidmar je s temperamentom in strastjo ustvarila tragičen lik. V njenem dvospevu z Alfredovim očetom smo občutili dostojanstvo in vzvišenost, ki sta prinesli v operno poslopje ob morju v ulici Allenby drobec vzdušja velikih evropskih odrov. Njen linični sopran ni obsežen, a povsem zadostuje za operno hišo, kot je naša. Poleg tega je prijetno obarvan in dokazuje veliko izrazno zmogljivost. Z eno besedo: to je umetnica, ki jo je Tel-Aviv moral spoznati.

Želel bi si le, da bi se ostali nastopajoči mogli približati njeni ravni. Jakob Roden bo najbrže do konca svojega življenja menil, da sta piano in pianissimo le dva izmed evropskih malomeščanskih predsodkov in se bo tudi v bodoče velikopotezno izogibal Verdijevim opombam v partituri, saj je skladatelj umrl že leta 1901. Vendar je zato odgovorna režiserka Edis de Philippe. V salonu Violette Valery, kjer vsak posamezni služabnik poje v radostnem sozvočju z ostalimi gosti in poleg tega varno prenaša napolnjene kozarce, bi tega kmečkega mladeniča kmalu odslovili. Nedvomno pa ima Roden dober glasovni material, ki spominja na „tenore robusto“ vlog kot so Manrico, Radames itd.

š.



GLAVAKOVA, BRAJNIK IN KOROŠEC V HOLANDIJI

Mezzosopranistka Boža Glavakova, tenorist Miro Brajnik in basist Ladko Korošec so v aprilu odpotovali v Holandijo, kjer so v Hilversumu — središču holandskih radijskih in televizijskih postaj — nastopili v radijski postaji KRO na javnem koncertu — snemanju. Koncert je vodil naš dirigent Bogo Leskovic. Peli so izključno arije iz oper Modesta Musorgskega, in sicer Glavakova arijo Marine iz Borisa Godunova in arijo Marfe iz Hovanščine, Brajnik dve ariji Dimitrija iz Borisa Godunova in arijo iz Hovanščine, Korošec pa arijo Pimena in arijo Varlaama iz Borisa Godunova, pa arijo Hovanskega iz Hovanščine.

Uspeh vseh treh pevcev je bil izreden. Saj se le redko zgodi, da nastopajočim solistom aplavdirata tudi zbor in orkester, kar se je zgodilo pri nastopu naših prvakov. Po koncertu so jih gostitelji pogostili in jih z iskrenim navdušenjem povabili na novo gostovanje v prihodnji sezoni. Poudarili so, da podobne glasove malokdaj slišijo — ali pa sploh nikdar. V prijaznem pomenku je nekdo vzkliknil:



Basist Ladko Korošec in tenorist Miro Brajnik sta z mezzosopranistko Boženo Glavakovo in dirigentom Bogom Leskovicem z velikim uspehom gostovala v holandskem radijskem in televizijskem mestu Hilversum

»Vam vse pôje — prav do pêt na nogah!« Vsi so bili veseli, da so sprejeli medse tako odlične pevce.

Tako so naši solisti spet bogatejši za lepo doživetje, naša Opera pa za nov uspeh svojih članov. Vsem trem in dirigentu Leskovicu prîsrčne čestitke!

š.



**Mezzosopranistka
Božena Glavakova**

MIRO BRAJNIK KOT LENSKI V PARIŠKI KOMIČNI OPERI

Ko je sloviti dirigent G. Sebastian gostoval v Beogradu, je med drugim poslušal tudi magnetofonske posnetke opere »Evgenij Onjegin« v izvedbi ljubljanske Opere. Lenski tenorista Mira Brajnika mu je pri poslušanju tako ugajal, da ga je povabil v Pariz, kjer naj bi gostoval v isti vlogi in pod Sebastianovim vodstvom.

Tako je naš pevec v aprilu nastopil v pariški Komični Operi pri predstavi Čajkovskega opere »Evgenij Onjegin«, in sicer v vlogi Lenskega. Pel je z najboljšimi francoskimi pevci, v vlogi Tatjane pa je gostovala prvakinja sofijske Opere Popova. Brajnik je bil navdušen nad izvrstnim ansamblom in čudovitim orkestrom, ki ga je mojstrsko vodil dirigent Sebastian.

Uspeh našega tenorista je bil tako velik, da je bil ponovno povabljen na gostovanje in bo v Parizu nastopil še v tej sezoni. Poudaril je potrebnost gostovanj naših opernih solistov v tujini. Sam je govoril z mnogimi tujimi pevci, ki niso imeli pojma o na-

šem razgibanem gledališkem življenju. Zelo so bili začudeni, ko jim je pripovedoval o naših opernih hišah in o velikem vzponu ter razvoju operne umetnosti v Jugoslaviji.

Mi pa našemu pevcu ob tako odličnem nastopu v pariški Komični Operi iskreno čestitamo in mu želimo ob ponovnem gostovanju v Parizu najlepši uspeh!



Miro Brajnik kot Lenski v Čajkovskega operi
»Evgenij Onjegin«

LJUDJE ZA KULISAMI

REKVIZITER JERNEJ LOGAR

II.

Pod konec lanske sezone smo se v intimni slovesnosti na našem opernem odru poslovili od enega tihih, nevidnih, pa prepotrebnihi članov našega ansambla, ki je sedemintrideset let z vsemi svojimi močmi pomagal našemu gledališču in pripomogel njegovim uspehom. V pokoj je odšel rekviziter Jernej Logar, človek, ki je imel

na skrbi vse, kar potrebujejo pevci za svoje nastope pri odrskih vajah in pri predstavah, pa naj bo to pismo ali palčica ali šopek in še mnogo tega.

Povabili smo skromnega Jerneja Logarja na razgovor. Rad je prišel in pripovedoval, da malokdo ve, koliko zaslug za kvaliteto uprizoritev imajo odrski ljudje pred vsako predstavo. Delo teh ljudi se odvija pogostno v zelo težkih, včasih nepredvidenih okoliščinah in zahteva mnogo okretnosti pa iznajdljivosti v vsaki situaciji. Včasih je potrebno v najkrajšem času spremeniti celotno prizorišče.

Tudi Logar je bil eden teh zavednih in marljivih članov opernega kolektiva. Leta 1922 je prvič stopil na oder naše Opere in si pod vodstvom takratnega odrskega mojstra Lebna ogledal celotne naprave in se seznanil z delom na odru. Potem je bil dodeljen skupini delavcev, in sicer kot dekorater. Prva predstava, pri kateri je sodeloval, je bila Musorgskega opera »Boris Godunov« (sezona 1922-23). Po enem letu je prevzel skrb za odrsko pohištvo, ki »igra«



**Rekviziter
Jernej Logar**

pri predstavah. Dolgo vrsto let je mojster brezhibno opravljal omenjeno delo, poleg tega pa še pripravljaval razne rekvizite, ki so bili potrebni za uprizoritve. Med okupacijo, ko se je moral tedanji rekviziter umakniti v ilegalo, je Logar prevzel tudi službo rekviziterja. Po osvoboditvi je ostal rekviziter in je z vso ljubeznijo izpopolnjeval in večal zbirko rekvizitov, od katerih jih je nekaj izredne vrednosti.

Tako je Logar v sedemintridesetih letih nenehnega dela sodeloval pri več ko 8000 predstavah! Lani pa je odšel v nadvse zasluženi pokoj.

Zvestemu in neutrudnemu sodelavcu želimo, da bi se po dolgem in uspešnem delu zdrav in vesel odpočil, hkrati pa se mu za vse, kar je storil za našo hišo, iz vsega srca zahvaljujemo! š.

PRVA REVIIJA JUGOSLOVANSKEGA OPERNEGA BALETA

(Ocenjevanje baletnih ansamblov, koreografov in solistov)

Kakor znano, bo v okviru VIII. Ljubljanskega festivala od 30. junija do 10. julija 1960 izvedena prva nagradna revija opernih baletnih ansamblov glavnih mest, t. j. Beograda, Zagreba, Ljubljane, Sarajeva in Skopja. (Titograd za zdaj, žal, nima opernega baleta).

Na osnovi temeljitih posvetov s strokovnjaki praktično operativne reputacije je potrdil Upravni odbor Ljubljanskega festivala poseben pravilnik o ocenjevanju baletnih ansamblov, koreografije ter solistk in solistov. Ta pravilnik precizno opredeljuje postopek ocenjevalne komisije (žirije) za odločitev darilnih in nagradnih priznanj ob nastopu že omenjenih opernih baletov v skladu z razpisom Ljubljanskega festivala z dne 28. oktobra 1959. Naloga te žirije bo predvsem presoditi in oceniti kvalitetne umetniške dosežke ansamblov, koreografije in solistov.

Žirija se bo sestajala k svojemu posvetovanju pred vsako predstavo in po njej. Žirija šteje pet članov — zastopnikov, ki so jih imenovala posamezna operna vodstva. Po pravilniku morajo biti ti zastopniki glede na svoj odnos do ansambla nepristranski strokovnjaki.

Strokovne in točkovno izpričane ugotovitve žirije bodo osnova za darilna in nagradna priznanja. Za vseh pet ansamblov so glede na dosežke razen denarnih nagrad predvidena tudi počastitvena in spominska darila v obliki velikega in malega zlatega, velikega in malega srebrnega ter velikega bronastega zmaja.

Razen tega ta pravilnik nadrobno opredeljuje glede sodelujočih ansamblov in posameznikov: kaj je celotno nastopajoči »corps de ballet«, nadalje katero solistko oz. solista lahko označujemo za klasičnega, karakternega ali epizodnega. Tudi so nadrobno zajeti v pravilniku kriteriji presoje in ocenjevanja za najboljši baletni ansambel, za najboljšo koreografsko zasnovo ter najboljše soliste. Žirija bo ocenjevala vsak vidik po točkah od 1 do 10. Točka 1 velja za najslabšo, točka 10 pa za najboljšo oceno. Pravilnik natančno predvideva maksimalno stopnjo dosegljivih točk, ki jih lahko doseže v določenih primerih tekmujoči »corps de ballet«. Žirija zbere in pregleda po vsaki predstavi ocene ter jih izroči pooblaščenemu delegatu Ljubljanskega festivala v žiriji.

Po končanem ocenjevanju in zapisu vseh ocen v posebno zbirno listo bo dne 10. julija v Viteški dvorani v Križankah slovesna izročitev daril in nagrad ansamblov in posameznikom.

Za Ljubljanski festival pomeni I. revija jugoslovanskega opernega baleta novo preizkušnjo. Tega se dobro zavedamo. Upati je, da smo sredi priprav realno premerili svojo pot.

BELEŽKA

Hannover. Hannover je iz ekonomskega vidika povprečno mesto in ima manj prebivalcev kot Köln in Frankfurt. Je pa prestolnica umetnosti in njegova opera ima najbolj popoln in najzanimivejši repertoar v Nemčiji. Balet vodi Yvonne Georgi. Ta odlična glasbenica je vso svojo kariero posvetila nemškemu baletu. V Hannovru, kjer že več kakor šest let vodi balet, je ustvarila precejšnje število pomembnih baletov, od katerih naj omenim »Carmina burana« (po Orffovi glasbi), »Ruth« (po glasbi Heima Erbseja), »Bakhus in Ariana« (po glasbi Alberta Roussela) in več libretov z elektronsko glasbo Henka Badingsa. Najbolj presenetljiva pri njeni koreografiji je njena muzikalnost, ki se nikdar ne spotakne, čeprav jo omejuje zamotanost del, ki jih izbira. To velja še prav posebej za »Ruth« (po Erbsejevi glasbi), katere premiere so uprizorili istočasno na Dunaju in v Hannovru. V obeh mestih je poskrbela za koreografijo Yvonne Georgi in povsod je požela velikanski uspeh. To njeno delo dosega mednarodno veličino in pomembnost.

Baletni zbor hannoverske Opere je kvaliteten in poln vitalnosti in predstavlja fin instrument za koreografa. Če njegova tehnika kdaj ne dosega potrebne višine, jo za to odškoduje umetniški čut posameznikov in čudovita vera v lastno delo, ki jo ima vsak umetnik.

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.



10 tableta

Phenalgol

PROTIV BOLOVA

„Lek“ LJUBLJANA Odobr. KZL: 373/54

Dobite ga v vsaki lekarni!



TOVARNA PISALNIH STROJEV

LJUBLJANA - SAVLJE, telefon 382-255

proizvaja:

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

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

KRAŠ

RUM-KO!

odlična kombinacija za Vas!

RUM-KO!

*izvrsten čokoladni desert,
polnjen z rumom
ali konjakom!*

RUM-KO!

proizvaja „KRAŠ“!

Male Rezke
velika želja

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREM

NART

sport

KREMA

NART

sport

KR



OBVSAKI PRII KI OBVSAKEM VREMENU



TOVARNA
KOVINSKE
EMBALAŽE

LJUBLJANA

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
ZAROMETE, 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.

„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

Grosistično trgovsko podjetje z barvami in laki

MAVRICA

LJUBLJANA,

Resljeva cesta 1

Telefon 21-256, 21-488

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

SKLADIŠČE EN-GROS

Ljubljana, Parmova 9 (Javna skladišča), tel. 32-561

SKLADIŠČE EN-GROS

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

V letu 1960 začne Državna založba Slovenije izdajati novo zbirko

»Kiosk«

Knjige iz te zbirke bodo po vsebini privlačne in napete ter zelo poceni.

V letošnji sezoni bodo izšle:

Mihail Šolohov: ČLOVEKOVA USODA

**Friedrich Dürrenmatt: SODNIK IN NJEGOV
RABELJ**

Erich Kästner: UKRADENA MINIATURA

Erskine Caldwell: LJUBEZEN IN DENAR

Branko Ćopić: OSLOVSKA LETA

Zane Grey: ŽELEZNA CESTA

Posamezna knjiga bo veljala 200 dinarjev.

Prednaročila sprejema:

*Državna založba
Slovenije,*

LJUBLJANA, MESTNI TRG 26.



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