



Opera

Gledališki list št. 1 - 1964-65

42110
+
42110

Dirigent:
Bogo Leskovic

Režiser:
Hinko Leskovšek

Scenograf:
akad. slikar Maks
Kavčič

Kostumograf:
Inge Kostinčer-Bregova

Koreograf:
dr. Henrik Neubauer

RICHARD STRAUSS

SALOMA

GLASBENA DRAMA V ENEM DEJANJU PO ISTOIMENSKI
DRAMU OSCARJA WILDA

Prevedel Niko Stritof

Korepetitor:
Dana Hubadova,
Zdenka Lukčeva,
Milena Trostova

Inspicient:
Milan Dietz

Sepetalec:
Brane Demšar

Izdelava scene:
Gledališke delavnice
pod vodstvom ing.
arch. Ernesta Franza

Izdelava kostumov:
Gledališke krojačnice
pod vodstvom Eli Ri-
stičeve in Staneta
Tančka

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Stane Koman

Lasulje in maske:
Tončka Udermanova,
Janez Mirtič

HERODES	SLAVKO STRUKELJ
HERODIAS	MANJA MLEJNIKOVA
SALOMA	VILMA BUKOVCEVA
JOCHANAN	SAMO SMERKOLJ
NARRABOTH	MIRO BRAJNIK
PAZ	BOZENA GLAVAKOVA
	JANEZ LIPUSCEK
PET ZIDOV	LJUBO KOBAL
	GASPER DERMOTA
	DRAGO CUDEN
	ZDRAVKO KOVAČ
DVA NAZARENCA	MARCEL OSTAŠEVSKI
	JOZE STABEJ
DVA VOJAKA	FRIDERIK LUPSA
KAPADOČAN	DANILO MERLAK
SUŽNJA	IVO ANŽLOVAR
PLESALKA	VANDA ZIHERLOVA
	LIDIJA LIPOVZEVA



BORBA ZA ENAKOPRAVNOST GLEDALIŠČA

Zadnja leta veliko govorimo in pišemo o mestu in vlogi kulture v naši socialistični družbi in pri tem se kaj radi s ponosom trkamo na prsi, kakšne uspehe smo vse dosegli na mnogovrstnih njenih področjih. V književnosti se ponašamo s čedalje uspešnejšim prodorom naših najvidnejših literatov na mednarodno prizorišče, ki je bilo nedvomno kronano s podelitvijo Nobelove nagrade pisatelju Andriću. Prav tako dosegajo številna mednarodna priznanja naši likovni pa glasbeni umetniki, toda vse to so praviloma uveljavljanja posameznih nadarjenih ustvarjalcev, medtem ko so rezultati na vseh področjih, kjer je potreben kolektiven napor večjih ansamblov, velikokrat mnogo manj razveseljivi. Saj včasih uspe v ostri mednarodni konkurenci tudi kak naš film ali recimo pevski ansambel, toda vsi ti uspehi so mnogo preveč sporadični, da bi nas uvrstili med kulturno najnaprednejša ljudstva.

Edino področje kolektivnega umetniškega izpovedovanja, ki nas je v zadnjem desetletju nesporno uveljavilo v evropski areni kot enakopravne umetniške ustvarjalce, je prav gotovo področje gledališča. Naši dramski in operni pa tudi baletni ansambli iz leta v leto pogosteje nastopajo vseh po tujini in ocene njihovih stvaritev so večinoma presenetljivo ugodne, tako da nas mnogokje celo zavidajo za doseženo raven našega gledališkega razvoja. Po teh rezultatih sodeč bi moralo biti z našimi gledališči vse v najlepšem redu.

Toda to, žal še daleč ni resnica. Resnica predvsem ni v dejstvu, kakšne pogoje nudi naša družba gledališčem in gledališkim delavcem za njihovo normalno in prav gotovo nelahko delo. Ti pogoji se, v nasprotju z vsako drugo dejavnostjo pri nas, v resnici iz leta v leto slabšajo in povzročajo zdaj že ne le stagnacijo, temveč v mnogih primerih celo padanje dosedanje kvalitete gledališkega dela. Krivdo za tako stanje pa bi bilo moč le v izjemnem primeru pripisati brezbriznosti ali nesposobnosti gledaliških kolektivov. Spričo realnih primerjav z delovnimi in razvojnimi možnostmi na drugih področjih se moramo velikokrat celo čuditi, kaj razen entuziazma še ohranja mnoge gledališke delavce pri gledališču. Zakaj vsi profesionalni zbori in sestanki zastopnikov in predstavnikov naših gledališč vse bolj in bolj izžvenevajo v poraznih ugotovitvah, tako glede splošne materialne baze naših gledališč, kakor tudi načina in možnosti financiranja gledališke dejavnosti in

nasploh dejanske pozornosti, ki ji jo posvečamo. Če npr. ob danes splošno poudarjenem vprašanju, kako naj kolektivi samostojno delijo dohodek po vrednosti dela, gledališča izjavljajo, da nimajo kaj deliti, to prav gotovo ni fraza, temveč je le realna slika njihovega dejanskega stanja. Saj prav gotovo ni več nobena skrivnost, da so sredstva za kulturo v proračunih naših komun praviloma najbolj zapostavljena in v večini primerov v resnici zgolj reprezentančno simbolična. Takega stanja bistveno ne rešujejo tudi ne skladi za kulturo, ki so bili ponekod že ustanovljeni, zakaj tudi ti pridobivajo sredstva samo administrativno in po načelu: kolikor za kulturo ostane. To pa nikakor ni načelo, po katerem bi bilo moč izenačiti gledališča z drugimi delovnimi organizacijami, kakor predpisuje ustava. Nobeno gledališče ne more računati na dohodke po dejanski vrednosti opravljenega dela ustanove, kaj šele, da bi pri tem samo moglo zaračunavati stroške za normalno ali razširjeno reprodukcijo in amortizacijo svojih osnovnih sredstev ali celo ustvarjati dobiček.

O dejanskem materialnem položaju naših gledališč je zelo poučna anketa, ki jo je leta 1962/63 z vso potrebno akribijo izvedla Skupnost poklicnih gledališč Jugoslavije. Ta anketa je zbrala zelo izčrpne podatke o blizu 60 naših gledališčih, ki naj bi bile eminentne kulturne institucije v naši družbi. Razen številnih bolečih kadrovskih problemov, ki se v kvadratnem razmerju množijo od gledališč v republiških središčih do naših tako imenovanih pokrajinskih gledališč, je ta anketa predvsem jasno dokumentirala, da vsa naša poklicna gledališča danes že v resnično zaskrbljujoči in nedopustni meri zaostajajo za celotnim splošnim razvojem in napredkom naše stvarnosti. Zakaj ali ni naravnost značilno zgovoren podatek, da smo v dveh desetletjih po osvojitvi uspeli zgraditi stotine in tisoče najbolj sodobnih tovarn, elektrarn, inštitutov, stolpnic, hotelov, cest, spomenikov, in da ga menda ni v državi tudi najbolj neznatnega podjetja, ki bi v tem času ne bilo vsaj v nekem smislu modernizirano in razširjeno, pri tem pa nismo zgradili še nobenega sodobno opremljenega in urejenega gledališča? Medtem ko imamo ponekod predimenzionirane in včasih celo marmornate kulturne domove, ki večidel leta zevajo prazni, se morajo tudi naši najprominentnejši gledališki ansambli, ki jim je nastopanje pred publiko in za publiko vsakodnevno poslanstva in poklic, stiskati v zastarelih, tehnično in včasih celo higiensko neustreznih stavbah, ki vsa po pravilu datirajo še iz prejšnjega stoletja iz časov stare avstroogrske monarhije? V pogledu negraditve in zanemarjanja gledališč, ki naj bi bila kulturni svetilnik naše socialistične družbe, smo vsekakor brez truda dosegli žalostni primat v Evropi. Toda bojim se, da v evropskih gledaliških in kulturnih razmerah to ni edina negativna postavka, ki nam jo je uspelo doseči.

In pred tem niso vselej obvarovana tudi ne gledališča v SR Sloveniji.

Tudi pri nas v Sloveniji imajo v gledališkem tehničnem osebju kvalificirani in visokokvalificirani delavci, ki so pogostoma v svoji stroki nepogrešljivi strokovnjaki, znatno manjši osebni dohodek kot enakovredni strokovnjaki v proizvodnji; tudi pri nas šolani člani baleta ali zbora v Operi zaslužijo s svojim delom manj kot ponekod drugod kurirji; tudi pri nas je operni orkester manj kot 50 odstotkov zaseden s stalnimi člani in zanj nikakor ne dobimo prirastka, ker naporno delo v gledališču ni v nobenem pogledu vabljivo; tudi pri nas prospe-

rirajo samo tisti redki dramski igralci in cperni pevci, ki imajo z nastopi izven gledališča možnost dodatnih zaslužkov; tudi pri nas se odgovorni delavci v gledališču velikokrat počutijo kot berači, ki prosjajo nujno potrebna dodatna sredstva za potrebe, ki jih delavski svet v podjetju včasih reši zgolj z eno besedo: podražitev proizvoda. Da tako stanje nikakor ni stimulativno in da ne zagotavlja gledališču pri njegovi dejavnosti vselej zadovoljljivih rezultatov, ni potrebno posebej poudarjati. Ali ni dovolj značilno že samo dejstvo, da mnogi gledališki umetniki čedalje pogosteje odhajajo v tujino, čeprav bi jih naša gledališča nujno potrebovala, in da se v republiških centrih absolventom akademij velikokrat bolj izplača ostati brez rednega angažmaja, kakor pa sprejeti slabo plačano delo v »provincialnem« gledališču, kjer ne morejo računati z dodatnim zaslužkom v RTV ali filmu? Ali drugače: ne poznam gledališča, ki bi v svojem letnem finančnem planu moglo nameniti sredstva za formiranje potrebnih in celo predpisanih fondov, mnogokrat celo obveznega rezervnega fonda ne!

Gledališče kakor tudi šola že po svoji naravi ne moreta biti v finančnem smislu pridobitna in akumulativna, toda prav tako tudi nista nikoli povzročila milijardnih deficitov v škodo našemu družbenemu standardu. Če gledališče potrebujemo in hočemo, mu moramo kakorkoli zagotoviti vsaj osnovne ugodne pogoje za delo gledališkega delavca pa moramo v skladu s pomenom, specifikom, odgovornostjo in težavnostjo njegovega posla v resnici in ne samo na papirju izenačiti z vsakim drugim delavcem in strokovnjakom. Sleherni finančni prispevek gledališču nikakor ni podpora gledališkemu delavcem, temveč pomeni v resnici le regres gledalcu, ki v naših razmerah ne zmore plačati ekonomske cene gledališke vstopnice.

Prav gotovo niso finance edini pereči problem naših gledališč, toda vsekakor so že dolgo osnovno in najtežje vprašanje, ki brez njegove trajne rešitve ne moremo pričakovati ne napredka, ne obstanka gledališč.

P. S.: Slovensko narodno gledališče v Ljubljani tudi za leto 1964 ni dobilo potrebnih sredstev od ustanovitelja na osnovi medsebojne enakopravne pogodbe, ampak je na administrativni način dobilo dotacijo, ki ni omogočila nobenega rednega zvišanja osebnih prejemkov. Ob naknadni prošnji za dodatno subvencijo za povišanje osebnih dohodkov vsaj v skladu s podražitvijo življenjskih stroškov pa smo morali finančnemu organu ustanovitelja predložiti poimenski spisek vseh zaposlenih s podatki, za koliko naj bi se povišal vsak posamezni mesečni osebni dohodek vseh 400 zaposlenih. In pri tem danes ob koncu junija ves ta postopek še ni zaključen, ker vse te podatke proučuje za zaprtimi vrati posebna komisija brez zastopnikov gledališča. Šele na mnenje te komisije bo ustanovitelj odločil, koliko denarja naj gledališče dobi. Zato je SNG letos prvič zaključilo sezono, ne da bi moglo podpisati delovne pogodbe z umetniškim osebjem, in torej ne vemo, kdo se bo 1. septembra javil na delo!

Kje je ob taki praksi ustavno zagotovljena samostojnost pri delitvi dohodka po delu ter enakopravnost gledališča kot delovne organizacije in kako naj na ta način gledališče sploh normalno deluje?

Smiljan Samec,
upravnik SNG Ljubljana

(Objavljeno v »Komunistu« dne 10. julija 1964).



RAZMIŠLJANJA OB STOLETNICI

Petnajst let je minilo, odkar je Richard Strauss, legendarna osebnost, v starosti petinosemdesetih let umrl kot utrujen starec, četudi dokaj neopazno na vrhuncu tretjega in zadnjega navala slave in navdihla. V svojem dolgem življenju, ko je dejansko nenehoma užival ugled in srečo, mu je bilo dano — kar usoda nakloni le redkim — da so njegova zgodnja, zrela dela uvrstili — z Beethovnovimi in Brahmovimi simfonijami — v standardni repertoar orkestrrov. Vendarle z žalostjo mislimo na čas, ko je drzni mladi skladatelj leta 1885 z »Burlesko« na vso moč vznemiril publiko in se vprašujemo, če je kdo ob namerno izzivalni skladbi »Aus Italien« dve leti pozneje slutil, da bo skladatelj nekega dne zadovoljno zasedel Brahmov reakcionarni položaj in dobil oznako »Zadnji izmed klasikov«.

Kljub svojemu vodilnemu mestu med nemškimi skladatelji pa se je Strauss mudil v ospredju sodobnega glasbenega dogajanja le v treh sorazmerno kratkih obdobjih. Prvo obsega simfonične pesnitve od leta 1888 do 1898, drugo — po kratkem premoru — zgodnje opere od 1905 do 1911, in zadnje, ki je po preteku tridesetih let vzbudilo dokaj začudenja, obdobje tik pred smrtjo, ko je med leti 1942 in 1949 ustvaril svoja zadnja dela, polna otožne lepote in tako presunljiva, da je njegovo ime ponovno in za kratek čas zablistelo.

Moda v glasbi je običajno nezanesljiva, toda to vzpenjanje in padanje Straussovega položaja ni povsem krivično, četudi nekoliko osupljivo. Bil je nedvomno sestavljen, dvoličen značaj. Od tod izvira dejstvo, o katerem so često razpravljali, da je ta mož, čigar življenje je bilo povsem neromantično in ki je vsemu svetu kazal nezainteresiran obraz, pisal tako čustveno glasbo o vseh mogočih najbolj pustolovskih osebnostih.

Literatura od Cervantesa in Shakespeara do Nietzscheja, mračni dramatski liki iz stare grške mitologije do Molièra, pokrajinski prizori iz sončne Italije in zasneženih Alp, na vse to se je opiral, ko je dan za dnem sedel za svojo pisalno mizo in sistematično polnil strani partiture s svojim tankim, brezhibnim rokopisom.

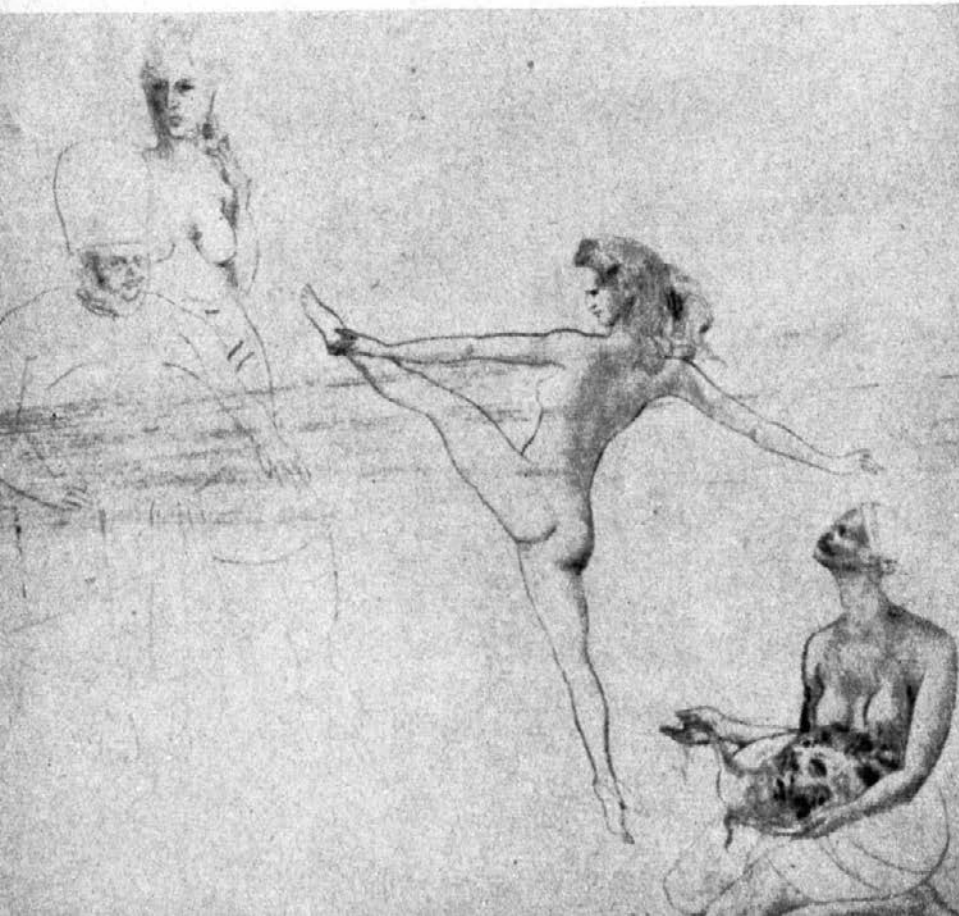
Bil je sestavljena, a nezapletena osebnost: nekako razorožujoče neposreden, celo naiven, imel je nekaj tiste posebne bavarske šaljivosti, ki jo Nemci pripisujejo svojemu »Hanswurstu«. To je po eni strani dalo njegovim skladbam lahkotnost, nekako satirično obeležje, ki ga je iztrgalo iz kolesnic težke po-brahmsovske, po-wagnerjanske glasbe, v kateri je bil rojen. V zgodnji moški dobi in znova tik pred začetkom srednjih let se je preudarno obrnil k vrsti eksotičnih, celo erotičnih snovi. Naklonjenost do nenavadnega, izražena v obliki barvite karikature, mu je pripomogla k slavi in na njej temelje njegove najpomembnejše stvaritve.

Bila pa je še druga stran njegove narave, ki je — vselej bolj ali manj prisotna — postopoma prevladovala nad celotno njegovo dejavnostjo. Mirno življenje, srečno otroštvo in mladeniška doba in potem verjetno ne manj srečen in uspešen potek njegovega dozorevanja, vse to na prvi pogled ni preveč vzburkalo valov, ki bi zaradi prestopa

trpljenja ali zapletenih čustvenih dogodkov mogli poglobiti njegov značaj. Od tod izvira njegovo lahkotno zadržanje, njegovo nagnjenje do udobja — duševnega in telesnega — njegova ravnodušnost do sveta, do dogajanja v njem in celo do ljudi. Medtem ko se je po eni strani ta ravnodušnost izražala v liričnem in toplem, harmoničnem opisovanju, se je včasih spremenila v preveliko pohlevnost in krotkost izražanja.

Njegov nekako zadovoljen pogled na svet izvira iz časa njegovega okrevanja po prvi večji bolezni, leta 1892. Naslednje leto ga je stric Georg, ki je upravljal slovito Pschorrjevo pivovarno v Münchnu in ki je nekoč denarno podprl izdajo Slavnostne koračnice, nagovoril, naj potuje v Egipt. Potovanje je bilo nadvse koristno za njegovo zdravje in za njegovo delo. Toda, ko je opisoval svoje vtise, je bila ena njegovih glavnih pripomb: »Bil sem zelo zadovoljen, da so tam Angleži namesto Egipčanov, tako lahko vselej prebivate v čisti sobi z vsem modernim ugodnjem itd.« Romain Rolland je pozneje pripomnil: »No, tudi to je stališče, ki ga lahko zavzamemo pri ocenjevanju zgodovine človeštva.«

Pablo Picasso: Saloma



Vtis, ki so ga nanj napravile tri večje vojne, katere je preživel, je še zgovornejši. Njegove pripombe k Burski vojni so tipične: »Ta vojna me sploh ne zanima, sprva sem držal z Angleži... Buri so barbarski narod, zaostal, ki še vedno živi v sedemnajstem stoletju. Angleži so zelo civilizirani in zelo močni. Popolnoma prav je, če zmaga močnejši.«

Če pomislimo na te izjave, se ne čudimo, da ni političnim dogodkom v naslednjih letih nikdar močnejše ugovarjal, pa naj se mu je zdel moč, ki je prišla na oblast, dobrohotna ali ne. Med prvo svetovno vojno je pisal banalne vojaške koračnice po naročilu cesarja, ki ga ni preveč spoštoval. V Hitlerjevem obdobju pa je skladal himne in koračnice, da bi se zavaroval pred vmešavanjem. Vendar ne bi bilo prav, če bi samo to stran Straussovega značaja dolžili za občasno upadanje kvalitete njegovega dela. Zgodovina ne kaže, da morajo svetovna načela umetnikov ali glasbenikov vedno neposredno vplivati na globino in izvirnost njihovih del. Ob poznejših njegovih delih se človek čudi, kam je šel ves njegov smisel za humor, vsa ljubezen do karikature in groteske, do veselosti duha, ki se je med navdihom tako uspešno boril proti tevtonski teži, — in kaj je postalo iz najdragocenejše lastnosti: poznavanja človeškega srca in iz zmožnosti glasbenega izražanja nekaterih najglobljih, najganljivejših čustev. Toda nedvomno je Strauss v presledkih svojega življenja vse te lastnosti imel: spomnimo se samo na finale »Don Kihota« ali na veliki trio iz »Kavalirja z rožo«.

Morda je Straussova odločitev v letu 1924, da se bo umaknil iz rednega in aktivnega sodelovanja v javnem glasbenem življenju, v neki meri povezana z občutkom pojemajočega navdiha. Svet, ki mu je pripadal in katerega del se je čutil, je z vojno vred izginil. Pri šestdesetih letih ni bil več v ospredju glasbenega sveta. Ni sočustvoval z umetniškim razočaranjem dvajsetih let, s Hindemithom, Stravinskim, itd.; s takšnimi glasbeniki ni našel stika. Njegov lasten slog ni bil več v ospredju in on sam se ni želel niti vznemirjati niti prodirati na neznanu področja. Ostal je skorajda balzamiran, kot da bi živel še v svetu pred letom 1914, ko se je kdaj pa kdaj pojavil kot nekronani kralj na predstavah ali festivalih svojih del, da bi predsedoval ali dirigiral.

Hitro spreminjajoče se življenje dvajsetih in tridesetih let se ga tudi tedaj skorajda ni dotikalo in on sam je le neznatno vplival nanj. Celo kadar je dirigiral, je orkester imel že vse potrebne vaje za seboj in potrebna je bila le njegova navzočnost za dirigentskim pultom, da ga je vodil s taktirko, ki jo je z obrvmi vred premikal komaj za dober milimeter. Pevci in igralci pa so medtem navdušeno dajali od sebe vse, kar so zmogli — velikemu, staremu možu, ki je že skoraj postal legenda, lik preteklosti, poslednji veliki mojster minulih časov.

Ti doživljaji pa Straussa niso spodbujali. Odpeljal se je z naslednjim vlakom nazaj v svoj razkošni dom v bavorskih Alpah, da bi čimprej sedel h kartam in vrgel svoj priljubljeni skat. Stefanu Zweigu je omenil, morda malo patetično, da se zaveda, kako njegovemu navdihu pojema nekdanja moč. Komaj verjetno, da bi lahko še komponiral simfonična dela kot »Till Eulenspiegel« in »Smrt in spremenjenjek«, ker mu je primanjkovalo ustvarjalne svežine, ki jo zahteva takšna čista glasba. Vendar ga je življenje še navdihovalo.

Vendar se ni mogel več lotiti daljšim tem. »Kar pa lahko storim,« je pripomnil, »je, da uporabljam tako témo, jo parafraziram in iz nje izvlečem vse, kar je v njej.« In ganljivo je dodal: »Mislim, da danes ni nikogar, ki bi se v tem lahko meril z menoj.«

V tem se je pravilno ocenjeval in se resnično poznal. Njegova spretnost, zgrajena na trdnih klasičnih temeljih iz mladosti, je bila vselej sijajna. Če pustimo ob strani psihološko vsebino del, kakor so »Don Juan«, »Till Eulenspiegel«, »Don Kihot« ali »Kavalir z rožo«, so slogovne podrobnosti in instrumentalni sestavi vsake strani same po sebi užitek. To neomejeno mojstrstvo tehnike seveda ni bilo brez nevarnosti. Ni mogel pogledati v partituro, ne da bi se v njem nenehoma porajali novi kontrapunkti, čemur je dejal »prekleta nadarjenost«, ki ga je prečesto-krat spodbujala, da je prenapolnil partituro, čeprav je pozneje v življenju to izkušnjo kruto zatiral.

Bil je tudi mojster kantilene. Celo tedaj, ko je čutil, da je star in da si ne more izmišljati daljših melodij, mu je še ostala večšina prepredanja visoko se dvigajočih napevov, posebno za sopran. Zato se je moral deloma zahvaliti svoji ženi, — odlični operni pevki — z glasom, polnim tiste toplote, ki je v njem vselej priklicala zanesene melodije, na katere naletimo v izobilju v operi »Daphne«.

Ta žena, generalova hčerka, si je prizadevala, da ga pritegne iz buržujskega sveta profesionalnega glashenika in da ga povede v ustrezno okolje pod gorami. V Garmischu je zavzel položaj podeželskega plemiča, ki so ga ljudje spoštovali in se ga do neke mere tudi bali. Kljub živahnosti in razorožujoči lahkotnosti med prijatelji je bil do novih znancev robat, skoraj nevljuden. Tako so ga leta 1945 našli ameriški vojaki, še vedno sredi starih navad, četudi je okrog njega ležala Evropa v razvalinah, le da se je ob vsakem novem razrušenem poslopu namesto jutranjega komponiranja lotil improviziranja na stare teme. Vrh tega se je po muhasti nedoslednosti genija navdih spet vrnil k osemdesetletnemu skladatelju in mu omogočil, da je napisal dela, polna neizrekljive lepote: Koncert za oboo, »Metamorfoze«, in »Štiri zadnje pesmi«.

Kakšen je tedaj bil njegov položaj, ko je bilo že vse povedano in storjeno? Če mu je napetost v mehki njegovega značaja preprečevala ohraniti kvaliteto celotnega dela, naj to poudarjamo, da bi porušili osnovno veličino njegovih najlepših zamisli? Morda bi lahko opazili celo v njegovih priznanih mojstrovinah pomanjkanje vsebine, včasih tudi pomanjkanje okusa, kar je postalo bolj opazno v obdobjih, ko je bil njegov navdih šibkejši. Pravo lahkotnost sloga in značaja njegovih skladb, ki ga je visoko povzdignila nad vse sodobnike v Nemčiji, je moral plačati z določenim pomanjkanjem globine. Njegovo zatekanje, na primer, k vsakdanjosti C-dura, kadarkoli je hotel opisovati vznesenost, ali opiranje na dunajski valček kot na simbol plesa, kar je uporabljal obenem za Nietzschejevega nadčloveka ali za eksotično, orientalsko princeso, sta značilna za nezmožnost dojemanja najglobljega jedra filozofije, ki bi se zrcalilo v njegovem delu, kot pri njegovem ljubljenu Wagnerju.

Toda če so »Smrt in spremenjenje«, »Junakovo življenje«, »Saloma« in »Eelktra« potemtakem nepopolne mojstrovine, so brez dvoma mojstrovine, kakor je bil on sam, četudi občasno, nesporen genij in vrhu tega včasih resnično velik človek. Dejstvo, da je njegov umetniški lik tolikanj kolebal in da ga je tok zgodovine poizkušal pripraviti k prilagodljivosti, za kar pa ni imel pravega čuta, ne zmanjša njegovih dosežkov, ki jih lahko pošteno uvrstimo med najboljše umetniške stvaritve naše zapadne civilizacije.

(Norman Del Mar, prev. J. S.)

POZNAL SEM RICHARDA STRAUSSA

Ko so po vsem svetu slavili stoletnico rojstva Richarda Straussa, me je uredništvo »Tempa« naprosilo, da napišem nekaj spominov na tega velikega glasbenika, ki me je počastil s svojim prijateljstvom in ki tudi v težkih časih ni nehal občudovati Francije in njenega duha.

Moje misli se vračajo v dobo, ki je že davno minula, v leto 1894, ko sem bil študent v Münchnu, da bi se naučil nemščine. Tedaj sem videl tridesetletnega Richarda Straussa, ki se je prvič pojavil v Narodnem gledališču poleg slavnega Hermanna Levija, dirigenta premiere »Parsifala« v Bayreuthu. V Weimarju so pravkar uprizorili Straussovo mnogo obetajočo opero »Guntram«. Njegovi zgodnji simfonični pesnitvi »Don Juan« in »Smrt in spremenjenje« sta že prepričali Cosimo Wagner, da ga čaka velika slava. V Münchnu, kjer je bil rojen leta 1864, je dirigiral predstavi »Tristana« in »Don Juana«. Nad vse prijateljsko je pomagal mladim glasbenikom iz tujine in jim odpiral vsa vrata, potrebna pri njihovem delu, ter jim širil kulturno obzorje. V lirčni komediji »Feuersnot«, v delu, ki je začinjeno z ljudskim duhom, se je ponorčeval iz nekaterih čudaških lastnosti Münchenčanov in si tako nakopal precej sovražnikov.

V juliju 1938 — ko je premiere svojih oper za daljšo dobo zaupal dresdenskemu gledališču — je svojim rojakom v Münchnu poklonil premiero opere »Friedenstag«, ki ni le veliko delo, temveč tudi veliko dejanje. Ko bi le danes mogli čuti njegove nauke!

Ob napovedi premiere »Friedenstag« sem se vrnil na Bavarsko in ponovno obiskal Straussa v njegovi prostorni hiši, obdani z drevesi, ob vznožju Zugspitze. Nekega prelepega popoldneva sem ga našel na vrtu, v udobnem stolu, s kozarcem Pschorrjevega piva ob strani, v rokah pa je držal eno tistih dragocenih beležnic, kjer so nam ohranjeni vsi osnutki njegovih del v hitrem, toda lepem rokopisu. Visok, vitek in vzravnaj naju je pozdravil. Z menoj je bil moj prijatelj,



pokojni doktor Labey (tedaj predsednik kirurške akademije), ki je z naravno preprostostjo, z zaupnim videzom in povsem brez ugovora, kar je njegovemu prijateljstvu dajalo tako visoko ceno, dolga leta občudoval Straussa. On sam je med svojim obširnim študijem napravil osnutek za veliko opero »Danajina ljubezen«, ki jo je tedaj pisal s svojim sodelavcem Josefom Gregorjem, direktorjem Narodne knjižnice na Dunaju. Opero so prvič uprizorili leta 1952 na Salzburškem festivalu, ki jo je leta 1944, na zahtevo nemške vlade, v zadnjem hipu umaknil s programa.

Straussovi prijatelji in tovariši so dobro poznali njegov humor. Naj navedem nekaj primerov. Orkestru, ki je vodil »Salomo«, je dejal: »Gospodje, nobenih nepotrebnih storij — ta opera je preprost scherzo z usodnim razvojem«. Med vajami za »Elektro« je neprestan hrup čistilca v dvorani spravljal dirigenta v obup. »Nikdar ne bo našel skupnega akorda v tej vilinji glasbi«, je rekel smeje se Strauss. Nekega dne, ko je bil dobre volje, je pred znano vzpenjajočo se frazo na načetku »Don Juana« zavpil proti godalom: »Gospodje, prosim tiste, ki so oženjeni, da igrajo to frazo kakor da bi bili zaročeni, potem bo vse v redu!« Da bi ustregel družini Viljema II., ki se je zgražala nad odkritostjo libreta »Kavalirja z rož«, ga je direktor berlinske Opere na mnogih mestih skrajšal. Strauss, ki je tedaj dirigiral v Južni Ameriki, mu je poslal naslednji telegram: »Prosim, da pri naslednji predstavi črtate tudi naslednji odstavek — ansambelski prizor, ki samo ovira dogajanje.« Predlagano in točno določeno črtanje se je nanašalo na trio v zadnjem dejanju — na enega izmed vrhuncev dela. Lahko si predstavljamo direktorjev obraz, ko je prejel telegram.

Več šaljivih pripomb je izrekel tudi o glasbenih kritikih. O enem od njih je dejal: »Komponiram to, kar slišim, on piše to, kar sliši, oba imava popolnoma prav.« Na druge je naperil nekaj zabavnih pušic: »Čudni ljudje so ti estetik. Očitajo mi, da sem v svoji glasbi vselej prisoten. Toda kako je mogoče storiti kaj drugega?« Spoštovanemu odvetniku, ki ga je močno napadel zaradi nekega stavka v znani Beethovnovi simfoniji, je duhovito odgovoril: »Žal, nimamo nobenega dokumenta, nobenega točnega dokaza, ki bi podprl veljavnost zakona. Edino gospodje od tiska, ki imajo posebno zvezo z Olimpom, imajo, zdi se mi, dokončen vpogled«. Proti koncu svojega življenja je z mirno ironijo pripomnil: »Poprej sem bil v sprednjih vrstah. Danes sem v zadnji četi. Vse to me ne zanima. Vselej sem bil pošten, nikdar nisem komponiral z namenom, da bi bil futurističen ali revolucionaren. Nisem prepričan, da tile gospodje delajo prav tako. Mnogo kulturnih norcev je dandanes v glasbi; ljubši so mi pravi norci«.

Znan je velik uspeh, ki ga je doživel Strauss, kadarkoli je obiskal Francijo. Prvikrat je bilo to ob koncu zadnjega stoletja, ko je prišel v Pariz, da bi dirigiral svoje prve simfonične pesnitve in pozneje »Junakovo življenje« in »Simfonijo doma« na koncertih Lamoureux in Colonne. Četudi so bili po temperamentu in nagnjenostih tako različni od njega, so mu vsi: Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Gustave Charpentier, Alfred Bruneau, Claude Debussy, Paul Dukas, Alfred Bachelet, Maurice Ravel, izkazali soštovanje v pismih, ki so bila večkrat natisnjena. Romain Rolland je s svojo običajno plemenitostjo postal njegov prijatelj in ga je nadvse živahno podpiral. Njuna korespondenca je bila nedavno objavljena z velikim uspehom.

Potem ko je bil zaporedoma direktor berlinske Opere in dunajske Opere, se je Strauss leta 1924 odločil, da se osvobodi teh vezi in da se povsem posveti svojemu delu, kajti bil je še vedno plodovit skladatelj. Hotel je biti izven dosega državnega upravljanja, katerega pretiravanja je že obžaloval. Zaradi tega so po letu 1935, takoj po dresdenski premieri, prepovedali njegovo opero »Tiha žena«, ki jo je po smrti svojega sodelavca Huga von Hoffmansthala napisal po spretni priredbi Ben Jonsonove igre, za katero je poskrbel »nesprejemljivi« Stefan Zweig. Istega leta je prišel v Francijo, da bi predsedoval Festivalu mednarodnega sodelovanja skladateljev v Vichyju. Ko sem mu povedal o nedavni smrti mojega nekdanjega učitelja Paula Dukasa (čigar poreklo je poznal), je Strauss takoj izjavil, da bi mu bilo »v čast« dirigirati »Čarovnikovega vajenca« na prvem koncertu. Zaradi tega je nemški ambasador pozneje zapustil koncert. Pokazal mi je nove osnutke za svojo opero »Dan miru« (Friedenstag), za katero je bilo le malo verjetno, da mu bo prinesla podporo nacističnih voditeljev, ki so tri leta pozneje vsi manjkali na premieri te mogočne glasbene freske s čudovito zborovsko himno.

Leta 1939 mu je vedno slabši mednarodni položaj, katerega se je zavedal že več let, preprečil prihod v Pariz, kjer bi moral dirigirati stoto predstavo »Salome« in prisostvovati predstavi svojih dveh eno-dejank »Dan miru« in »Daphne«. Vendarle je s predsedstvom na kompeticiji Gabriela Fauréja v Luksemburgu pokazal, kako ceni tega našega velikega glasbenika, katerega ljubeznivosti ni nikdar pozabil. Prav tako je v Franciji, blizu Versaillesa, dirigiral svojo zadnjo opero »Capriccio« po libretu prijatelja Clemensa Kraussa, in balet »Verklungene Feste«, ki ga je napisal med vojno. Leta 1944 je ponudil

Richard Strauss z dirigentom Clemensom Kraussom v Londonu (1947)



Franciji originalni rokopis partiture za »Alpsko simfonijo« v zahvalo, ker mu je vrnila rokopise iz okupirane cone. To so pomembna dejanja, katerih se je dandanes vredno spominjati.

Nisem še govoril o njem kot o dirigentu, o tempu in o življenju, ki sta bila značilna za njegove interpretacije, o globoki skrbi za slog, ki se je v njegovi zreli dobi združevala z redko silo izražanja, kar je njegovim stvaritvam dajalo posebno kvaliteto. Sovražil je neodločnost, za lase prilepljene efekte in nepomembne kretnje, toda njegove oči so bile povsod in njegovo uho se ni nikdar zmotilo. Leta 1933, ob petdeseti obletnici Wagnerjeve smrti, so ga povabili, da bi znova stopil na dirigentski pult v Bayreuthu in dirigiral »Parsifala« ter tako znova potrdil občudovanje, ki ni nikdar prenehalo. Ob tej priložnosti je stare obiskovalce Bayreutha in vse gledališko umetniško osebje presenetil s povečanimi tempi v recitativih, kar je precej skrcilo običajno dolžino, vendarle je bilo delo, ki ga je opravil, na taki višini, da so veliki prizori opere obdržali svojo obsežnost in veličino. Nisem pozabil, s kakšno ganjenostjo mu je Eva Chamberlain, Wagnerjeva hčerka, v moji prisotnosti izrazila svojo hvaležnost.

Ko mu je bilo osemdeset let, je Strauss moral prenašati nadloge in razočaranja prostovoljnega izgnanstva. Poleti, leta 1944, je zapustil Garmisch in se naselil najprej v Badnu, pri Zürichu, potem v Lausannu in nato v Montreuxu, kjer je ostal do leta 1949. Na bregu Zenevskega jezera je pisal svoja zadnja dela, ki jih je šaljivo imenoval »posmrtna«, med njimi sijajno meditacijo za godala »Metamorfoze« in ganljive »Štiri zadnje pesmi« za glas in orkester.

Na predvečer svojega petinosemdesetega rojstnega dne, v maju, leta 1949, sta se Zveza narodnih opernih gledališč francoske RTV in Združenje konservatorijskih koncertov odločila, da počasti Richarda Straussa. Strauss, ki se je za ta dogodek zelo zanimal, se je te proslave v Parizu nameraval udeležiti. Toda v zadnjem hipu se je moral, žal, odreči tej radosti, ki si jo je obljubljal. Tu je odlomek iz pisma, ki mi ga je tedaj pisal iz Montreuxa: »Dejstvo, da prenos »Friedenstaga« sovпада s konferenco zunanjih ministrov, je znak usode in rad bi ga imel za veselo opozorilo na svojo umetniško vizijo v letu 1938, s klicem po tako zaželenem miru in sreči, ki sedaj lahko blesti po vsem svetu iz razsvetljenega mesta Pariza«. Upajmo, da se bo ob proslavljanju mojstrove stoletnice leta 1964 njegova želja uresničila v vsej svoji polnosti in v potrebnem razumevanju, ki si ga je želel.

Nekaj ur pred usodnim srčnim napadom osmega septembra 1949 je iste misli zapisal v ganljivem pismu za gospoda Ponceta, ki je bil pravkar imenovan za francoskega visokega poverjenika v Nemčiji. In tako je prav Franciji, kateri je dal toliko dokazov svoje naklonjenosti, Strauss namenil eno izmed zadnjih misli.

Bilo je prav tako v Franciji, na festivalu v Besançonu, ko sem osmega septembra 1949 slišal tragično vest o smrti Richarda Straussa. Po mučni dolžnosti sem moral novico sporočiti prijatelju, velikemu dirigentu Wilhelmu Furtwänglerju, ki je nekaj ur zatem dirigiral koncert. Se vedno vidim njegovo globoko vznemirjenost in slišim njegove besede: »Izgubili smo našega največjega glasbenika, eno izmed najmočnejših osebnosti v glasbi našega časa, čigar delo se bo ohranilo zaradi svoje resnične sile in mojstrstva njegovih stvaritev«. Ničesar več ni, kar bi lahko še dodal oceni iz takšnega vira.

(Gustave Samazeuilh, prev. J. S.)

BOBNI V NOČI

V jeseni 1931. leta je dobil Richard Strauss v dar eno od petdesetih kopij nekega Mozartovega pisma. Ta kopija, ki je bila označena s številko enaintrideset in pri kateri je napisal posvetilo ljubitelj in neutrudni zbiralec avtografav Stefan Zweig, označuje začetek nekega zanimivega, čeprav ne preveč dolgotrajnega sodelovanja.

Pisati o Straussovem sodelavcu pomeni pisati o Hofmannsthallu, o tem, v umetnosti skoro neponovljivem sodelovanju dveh umetnikov, katerih dela se med seboj prepletajo, dopolnjujejo in zraščajo v sintezo dveh umetnin, ki oblikujeta novo umetniško stvaritev. Nenavadno je to sodelovanje in v opernem svetu skoraj edinstveno, če že ne edino. Znano je dejstvo, da je redkokateri komponist imel svojega stalnega, dobrega libretista, sploh pa ne libretista, ki bi bil kot književnik dorejal kvalitetam svojega glasbenega sodelavca. Strauss — Hofmannsthalovo sodelovanje je po kvantiteti eno najplodnejših, zanima pa je tudi sinteza dveh sorodnih estetik. Iz njune korespondence razberemo njune svojstvene poglede na umetnost, pesniško in glasbeno, koncepcije o operni umetnosti, o njeni estetiki in dramaturgiji in tako rekoč prisostvujemo nastajanju nekega opernega dela. S Hofmannsthalovo smrtjo je Strauss izgubil dragocenega sodelavca. Kljub letom in še vedno močni umetniški invenciji sicer neskromni Strauss, ki se zaveda svoje vloge v razvoju nemške simfonike in opere, iskreno prizna, da nima več moči za ustvarjanje absolutne glasbe. Samo še besedilo, že »oblikovana substanca«, mu omogoča dramsko in ilustrativno nadgradnjo. Zato se v svojih zadnjih letih posveča predvsem operi, ki jo sicer šteje za umetniško preživelo obliko, ker je mnenja, da je svoj vrh dosegla v delih Richarda Wagnerja. A njemu se je, kot duhovito pripominja, posrečilo najti lastno pot tako, da je obšel Wagnerja.

Nemški literarni svet je bil takrat bogat z ustvarjalci. In Strauss se je odločil za libretista Stefana Zweiga. Njuno skupno delo: Ben Johnsonova »The silent woman« pa doživlja v svojem nastajanju in koncu naravnost groteskno usodo. Zato se bomo ustavili pri njej, malo znani, toda značilni za kulturno atmosfero tistega časa, za spoznavanje Straussovega človeškega lika, ki mu, čeprav ne vedno upravičeno, odrekajo vse etične kvalitete. (Znana je na primer duhovita, toda do danes še nepotrjena Toscaninijeva izjava: Pred Straussom umetnikom snameš klobuk, a pred človekom ga takoj natakneš spet nazaj.)

Zanimivo bi bilo poiskati vzroke, ki so pripeljali Straussa k Stefanu Zweigu. Razne skupne točke duhovnega sveta Zweiga in Straussa nas privedejo do misli o njunem medsebojnem občudovanju in umetniški sorodnosti. Oba sta neoromantika, ki se nagibljeta k impresionizmu. Ena od Zweigovih lastnosti je blesteč jezik, a Straussova posebnost je briljantnost tona. Zaradi tega oba pogosto (Strauss kaj rad) zapadata zunanji efektivnosti. Oba sta popularna (kar ne zmanjšuje njune vrednosti). Straussa posluša ves svet, Zweig je preveden v skoraj vse jezike. In očitki, ki gredo na račun njune umetnosti, so podobni: Straussu pogosto odrekajo veliko glasbeno umetnost, a Zweiga ne štejejo za pravega književnika (v smislu *die Dichtung*), ampak ga uvrščajo med briljantne publiciste.

Njuno sodelovanje se najbolj izrazilo zrcali v bogati korespondenci. Nastala je v kratkem, toda nenavadnem času in ima mimo svoje dokumentarne vrednosti tudi svojo lastno dramaturgijo: od prvega medsebojnega navdušenja do zadnjega s psevdonimom podpisanega pisma.

V iskanju novih ženskih likov, ki jih je Straussovo operno delo polno, je mojster naprosil Zweiga, naj bi mu v libretu upodobil žensko-hohštaplerko, ali pa veliko damo — vohunko. Svoj čas je to predlagal tudi Hofmannsthalu, a ga ni navdušil. Zweig pa, dosleden v svojem kozmopolitskem hotenju, predlaga Straussu pantomimo, postavljano izven časa in meja, ki bi zajela vse kontraste umetnosti: od apoloničnega do dionizijskega, od tragičnega do razigranega. Zweig predlaga še nekaj: veselo komedijo s klasičnimi tipi: duhovita ženska polna šarma, obkrožena s prav tako znanimi figurami v očarljivem okolju. Po vrsti pisem in osebnih srečanj se Zweig odloči za Ben Johnsonovo komedijo »The silent woman«. Že prva skica je Straussa navdušila. Bil je mnenja, da je ta snov za glasbeno obdelavo celo primernejša od Figara in Seviljskega brica. Sodelovanje se je z uspehom pričelo.

Prva navdušenja skupnega dela so skalili nemiri leta 1933. Toda Zweig prvi hip še ne dojema resnosti situacije. Mnenja je, da agitatorska antisemitska vlada ne bo dolgo. Toda mnogi veliki umetniki že takoj spočetka zapuščajo Nemčijo. Drugi pa se tolažijo z začasnostjo situacije in ostajajo doma. In medtem ko Zweig piše o Erazmu Rotterdamskem, katerega postulat notranjega miru in notranje svobode dviga do simbola svojega lastnega svetovnega nazora, Goebels že sprašuje Straussa, s katerim Zweigom sodeluje: s politično radikalnim Arnoldom, ali s kozmopolitiskim Židom Stefanom. Čas še ni zrel in sodelovanje libretista in glasbenika se nemoteno razvija. Toda propaganda antisemitske vlade, ki vsak dan bolj zgublja začasni videz, je vse bolj močna. V časopisih se vse pogostejše pojavljajo na videz nevažne vesti o usodi tega ali onega Zida. Opera »Molčeca žena« še vedno dobro napreduje. Toda Zweig se že boji, da ne bi njegovo židovsko ime škodovalu mojstru, ki ga občuduje. Še naprej bi bil pripravljen sodelovati z njim, toda samo kot anonimni svetovalec novemu libretistu. V taki atmosferi sta opero »Molčeca žena« dokončala. V vedno močnejši antisemitski gonji pride pri Straussu na dan njegov smisel za precizno presojanje realne situacije: zaveda se moči svojega libretista in ve, da za svoje operno ustvarjanje ne more najti primernejšega sodelavca, zato predlaga Zweigu taktično potezo. Čeprav je privržen novemu režimu, vendar čuti, da ga bo njuno delo preživelo in zato predlaga Zweigu tajno sodelovanje. Vljudno, toda prizadeto odbija Zweig ta predlog, češ da ni vreden velikega Straussovega genija. Toda Strauss vztraja. Ker ne želi izgubiti odličnega sodelavca, se pogovarja z Goebelsom, Goeringom, spet predlaga Zweigu tajno sodelovanje, a Zweig, ki ne želi sodelovati s Hitlerjevo Nemčijo, noče pa tudi užaliti mojstra, nenehoma predlaga nove teme in nove libretiste, ki bi jim seveda lahko anonimno pomagal. Režim, v katerem je Strauss največje umetniško ime, ne ve, kaj bi. Iz zgodovine književnosti je crtano ime Heine, iz zgodovine glasbe Mendelssohn, a žid Zweig naj se pojavi na istem plakatu s Straussom v času, ko so nemške ulice prepljav-

Tenorist Miro Brajnik v naslovni vlogi Sutermeisterove opere »Razkolnikov«



ljane z napisi: *Fuer Juden verboten*. Opera »Molčeča žena« je tik pred izvedbo. Kako naj bi prepovedali njeno izvajanje? Na Zweigu je treba najti črno piko. In verjetno v nemških političnih krogih še nikoli niso toliko brali kot takrat. Preštudirali so vse Zweigove knjige, da bi našli vsaj eno besedo naperjeno proti nemškemu narodu, ali pa vsaj neko opolzko duhovitost. Zaman.

A Straussu so sporočili, naj si o prihodnjem sodelovanju s Zweigom ne dela utvar. Strauss o tem obvešča Zweiga, a kljub temu vztraja pri tajnem sodelovanju.

Hitler je končno s težavo dovolil izvajanje »Molčeče žene«. Premiera je pred vrati, a Strauss zadnji hip zve, da je Zweigovo ime zbrisano s plakatov. Odločno protestira. Napelost je dosegla svoj vrh. Zweig očita Straussu sodelovanje z novim režimom, ta pa odgovarja, da je zanj важен samo talent umetnika. Tega pisma Zweig nikoli ni dobil. Zaplenili so ga in ga izročili Hitlerju. Nekaj dni na to so Straussa prosili, naj se iz »zdravstvenih razlogov« umakne s predsedniškega mesta glasbene komore, a opero »Molčeča žena« so umaknili z repertoarja. Strauss pa kljub temu še vztraja, še vedno prosi Zweiga za tajno sodelovanje. Pisma naj bi podpisovala s psevdonimi. Zweig je na to pismo odgovoril in se podpisal s psevdonimom, toda to je bil tudi konec njunega sodelovanja.

Kljub skupnim umetniškim lasnostim so se v odločilni situaciji njuna pota razšla; oba sta ostala zvesta svojemu prepričanju, svojemu čredu: kozmopolit Zweig svojemu humanističnemu idealu, a realni German Strauss svojemu umetniškemu egoizmu, ki se je zaradi njega prilagajal vsem oblikam oblasti, samo da je lahko ustvarjal.

RICHARD STRAUSS

Ob stoletnici rojstva in petnajsti obletnici smrti enega najpomembnejših nemških skladateljev druge polovice devetnajstega in prve polovice dvajsetega stoletja — se proslavam, koncertom in opernim izvedbam Straussovih del pridružuje tudi naša Opera z uprizoritvijo »Salome«. Zato je prav, če na kratko pregledamo življenje in delo tega virtuoza modernega orkestrskega kolorita, pomembnega zastopnika programskoglasbene smeri na liniji Lisztove simfonične pesmi in neutrudljivega obnovitelja opernega gledališča.

Straussa niso mučili Mahlerjevi dvomi in obupi, niso ga privlačile absolutne simfonične oblike; ni doživel Regerjevih nagnjenj k orglam in baročni polifoniji (čeprav je razvil svoj lastni orkestrski polifonski jezik). S komorno glasbo se je — po mladostnih poskusih — pričel resno ukvarjati šele pod konec svojega dolgega in plodnega življenja. Njegovo razkošno, bleščeče in s čutnostjo napolnjeno ustvarjanje je bilo močno priklenjeno k zemlji in se je redkokdaj dotaknilo filozofskosimbolične problematike. Njegova umetnost — sestavljena iz iskrenosti in pazljivo premišljenih efektov, invencioznosti in eklekticizma, intenzivnega notranjega doživljanja in velike, čeprav kdaj pa kdaj

Sopranistka Zlata Ognjanovičeva kot Sonja v naši uprizoritvi Sutermeisterovega »Razkolnikovca«



hladne virtuoznosti — je do neke mere zrasla kot posledica družbenega okolja, v katerem je od moči kapitalizma okrepljeno, brezbržno in v varno prihodnost prepričano meščanstvo iskalo v umetnosti bolj površinsko igro živcev, kot pa poglobljanje v globine življenjskih pojavov in odkrivanje njihove človeške resnice.

Straussovo življenje ni minevalo v brezupnem pričakovanju razumevanja in priznanja. Čeprav je bil v začetku svoje umetniške kariere tudi on napadan in obsojan, je prav kmalu doživel mnogo pohval, ki so se s časom kopičile in postale kdaj pa kdaj celo pretirane. Bil je nenavadno priljubljen v vseh koncertnih in gledaliških dvoranh sveta, in umrl je z zavestjo, da je v nemotenem in trajnem stiku z vsemi, za katere je pisal, doživel resnično veliko slavo.

Razvoj umetnika Richarda Straussa (1864—1949) je bil povezan z ugodnimi življenjskimi razmerami. Njegov oče je bil glasbenik, in v Münchnu rojeni Richard je že zelo zgodaj dokazal svojo glasbeno nadarjenost, saj je komaj šestleten že pisal krajše skladbe. Ščasoma je postala glasba njegov edini poklic. O tem govorijo njegovi gimnazijski zvezki, ki so bolj popisani z notami kot s predavanji. S priporočilom Hansa von Bülowa je postal mladi Strauss (leta 1885) prvi dirigent dvornega orkestra v Meiningenu. Tu se je neposredno srečaval z orkestrom, ki ga je kmalu virtuosno obvladal in kateremu je pozneje zaupal svoja največja dela. V Meiningenu je spoznal komponista Aleksandra Ritterja, fanatičnega pristaša Wagnerjeve in Lisztove »Novonemške šole«. Pod Ritterjevim vplivom je postal Strauss — ki je malo prej pisal prijatelju komponistu Thuillu, da »čez deset let nihče ne bo vedel, kdo je Richard Wagner« — zanesen oboževalec Wagnerjeve in Lisztove umetnosti in čvrsto odločen zapustiti dotedanje vzornike



Bogdana Stritarjeva kot Oderuhinja
v Sutermeisterovem »Razkolnikovu«

(Dirigent: Rado Simoniti, režiser: Ciril Debevec, vodja zbora: Jože Hanc)

(Schumanna, Mendelssohna, Brahmsa). Nekdanji spoštovalec absolutnih oblik, ki je že ustvaril sonato za klavir in čelo, godalni in klavirski kvartet, koncert za violino in koncert za rog (njegov oče je bil umetnik na tem inštrumentu), pa simfonijo, je postal napreden glasbenik in sovražnik konservativnosti, s katero se je boril kot dirigent tudi v drugih nemških mestih (v Münchnu, Weimarju, Berlinu). Ko je uvidel, s kakšnim nerazumevanjem so konservativni krogi sprejemali ustvarjanje sodobnih komponistov, je v Berlinu ustanovil svoj orkester in z njim izvajal dela mladih glasbenikov. Leta 1898 pa je osnoval Društvo nemških skladateljev, ki naj bi skrbelo za materialno zaščito mladih komponistov. Takrat se je začelo mrzlično obdobje njegovega življenja, ki je leta in leta preizkušalo njegovo železno energijo. Strauss je tedaj z odpornostjo in z močjo volje istočasno in nenehno deloval na raznih področjih. Kot dirigent si je pridobil velik ugled, vadil in vodil je lastna in tuja dela pa odhajal na mnoge tūrneje po Nemčiji in inozemstvu. (Z gostovanja po Ameriki je leta 1904 pisal Schillingsu, da je v štirih tednih imel 21 koncertov z dvajsetimi različnimi orkestri. Hkrati je popotoval noči in dneve in prisostvoval raznim prireditvam, prirejenim njemu v čast). Deloval je tudi na publicističnem in teoretičnem področju. (Leta 1905 je objavil nemški prevod Berliozovega traktata o instrumentaciji, z mnogimi in pomembnimi dopolnitvami). Hkrati je nenehno komponiral in zmagoval ogromne napore pri oblikovanju obsežnih simfoničnih in opernih del. Njegova slava je vrtoglavo rasla, vsepovsod so ga zasipali s častmi, v nemških mestih so organizirali tako imenovane »Straussove tedne«, posvečene izvedbam njegovih del. Leta 1919 je opustil vodstvo berlinske Opere, (kjer je delal od leta 1898) in odšel na Dunaj, kjer je vodil Opero (hkrati z dirigentom Franzom Schalkom) do leta 1924. Takrat je

Edvard Sršen (Drugi jaz Razkolnikova) in Miro Brajnik (Razkolnikov) v Sutermeisterovem »Razkolnikovu«

(Scenograf: Vladimir Rijavec, kostumograf: akad. slikar Alenka Bartlova, korepetitor Zdenka Lukčeva)



zaradi nesporazuma s Schalkom zapustil tudi dunajsko gledališče in se umaknil v mirnejše življenje, ki ga je zvečine posvetil umetniškemu ustvarjanju. Tiho življenje v bavarskih planinah so prekinjale samo občasne turnee, ki so ga presajale v vele mestni vrvež in v oglušujoči hrup odobravanja polnih koncertnih dvoran.

Nenavadno svež in odporen je ustvarjal Strauss prav do smrti. Mogli bi celo reči, da je v zadnjem desetletju življenja, v visoki starosti, prenovil svoje poglede na glasbeno ustvarjanje in pričel sam ustvarjati temeljito drugače kot prej. Namesto široko zasnovanim simfoničnim pesmim in ogromnim opernim partituram, se je posvetil prosojnosti komornega sloga.

Prvo obdobje Straussovega zrelega umetniškega ustvarjanja obsega delo s področja orkestralne programske glasbe. Na svoj osebni način je nadaljeval prizadevanja Franza Liszta pri ustvarjanju enostavnih simfoničnih pesmi. Prav tu je našel pravo delo, pri katerem so se njegove ustvarjalne sposobnosti — predvsem smisel za izražanje z orkestrsko barvitostjo, bogata domišljija in nagnjenje k dramskemu oblikovanju — mogle razvijati v polni svobodi.

Po svojih prvih kompozicijah, simfoniji v f-molu, burleski za klavir in orkester in simfonični fantaziji »Iz Italije«, (izpolnjeni z vtisi, ki jih je mladi umetnik doživel v neposrednem stiku z južnjaško naravo Apeninskega polotoka in s spomeniki njegove davne, veličastne preteklosti), je Strauss napisal prvo pomembno delo v vrsti del za orkester, simfonično pesnitev »Don Juan« (1887—1882), ki je v marsičem značilna za njegovo kasnejše ustvarjanje. Z »Don Juanom« je štiriindvajsetletni mladenič dokazal občudovanja vredno poznavanje orkestra. Že s tem delom je simbolično osvetlil svoje ustvarjanje, v katerem orkester na odru ali izven njega nedvomno igra najvidnejšo vlogo. Hkrati pa je mladi mojster v »Don Juanu« izrazil svoje nagnjenje k oblikovanju glasbenih portretov realnih likov, močno povezanih z življenjem, pa čutnost, impulzivno strastnost, gorečo liričnost, prepletenost erotičnosti in heroičnosti — značilnosti, ki so vidne v mnogih Straussovih orkestralnih skladbah.

Partitura te simfonične pesmi vsa vre v zanosu neukrotljivih želja človeka, ki je »iskal eno v užitku mnogih«. Geslo dela in simbolična nit, ki teče skozi vse takte partiture, sta dva verza iz odlomka Lenauovega »Don Juana«: »Hinaus und fort nach immer neuen Siegen, solange der Jugend Feuerpulse fliegen!« V inspiraciji ob teh stihih je Strauss genialno naslikal zvočno podobo duševnega stanja demonskega in nenasitnega ljubimca, katerega je »dih neke žene, danes vonj pomladi, jutri že dušil kot težki zrak ječec.

V primerjavi s tipom Lisztove simfonične pesmi prinaša »Don Juan« mnogo novega: švicarski muzikolog Gysi navaja poleg drugega tudi izrazitost v uporabi disonance in njenega delovanja, svojevrstno orkestrsko polifonijo, barvitost, koncertni slog nekaterih instrumentov.

Sonja Hočevarjeva (Lena) in Milica Polajnarjeva (Gospa Marmeladova) v naši uprizoritvi Sutermeisterove opere »Razkolnikov«



Med »Don Juanom« in simfonično pesnitvijo »Macbeth«, (ki je bila deloma uglasbena pred »Juanom«, pa pozneje predelana in izvedena leta 1890), v kateri je umetnik s temno glasbo opisal noč in grozo v dušah Shakespearovega zločinskega para, je nastala ena od najbolj popularnih Straussovih kompozicij: simfonična pesnitev »Smrt in spremenjenje« (1889).

Smrt, ki je v »Don Juanu« in »Macbethu« dokončala pokvarjeno življenje junakov, nastopa v vlogi vsemogojne vladarice tudi v tem delu, vendar ne pomeni konca, marveč prehod iz svetega trpljenja v boljši, spremenjeni svet. Začetek partiture opisuje težke trenutke bolnika, ki mu smrt prepušča le toliko časa, da more še enkrat v vrsti spominov zajeti svoje življenje: otroštvo in otroške igre, dozorevanje za življenjski boj, prebujanje ljubezni — vse to oživi, da bi v poslednjem trenutku za vselej prešlo. Glasbeno nadaljevanje predstavlja srečno ostvarjeno nasprotje nove sreče. K partituri so dodani Ritterjevi verzi. Vendar pa je zanimivo, da ti stihii komponistu niso služili kot program in vodič, temveč narobe: nastali so pod vplivom dokončanega Straussovega dela. Komponist je pozneje dovolil, da Ritterjevi verzi postanejo program te simfonične pesmi. S tem, da je to delo zasnoval na dvojnosti trpljenja in odrešitve, na nasprotju teme in svetlobe, minljivosti in večnosti, se je Strauss v »Smrti in spremenjenju« bolj kot v svojih drugih orkestralnih kompozicijah te zvrsti približal Lisztovemu tipu orkestralnega dela.

V omenjenih Straussovih simfoničnih pesnitvah pa je ostala neizrabljena zelo vidna lastnost njegovega talenta: humor. Srečanje s priljubljenim nemškimi srednjeveškim šaljivcem Tillom Eulenspiegelom, čigar borba proti hinavstvu in neiskrenosti je pritegnila toliko pozornosti novejši, napredne evropske književnosti, je bilo v tem smislu posebno pomembno. »Vesele potegavščine Tilla Eulenspiegla« (1894—1895), umetniški rezultat tega srečanja, je nedvomno najbolj uspela Straussova simfonična pesem, biser najčistejšega glasbenega humorja. Strauss je za formalno podlogo uporabil rondo in srečno spojil vsebino z obliko. Seveda ne smemo pomisliti na rondo dunajskih klasikov, v katerem se je glavna tema ponavljala v prvotni ali le malo spremenjeni obliki. Nasprotno: v »Tillu« je vse osnovano na vrhunski moči variiranja in spreminjanja osnovnih motivov, ki genialno opisujejo Tillovo sarkastično naravo, njegovo okretnost in veščino, s katero se je uspešno rešil tudi iz najbolj neugodnih dogodivščin. Straussovo okusno, nikdar prazno žongliranje s temami in instrumenti, je dalo »Tillu« pečat dobronamerne hudomušnosti in šaljivosti, katerih globlji smisel je posmeh zlobi in navidezni morali. Toda Tillov sarkazem je do neke mere tudi Straussov. Ni se bila namreč še zarasla rana zaradi neuspeha opere »Guntram«. Neuspeh tega dela so povzročili zastareli nazori konservativnih kritikov — in Strauss je s Tillovimi puščicami meril tudi na kritike. Skoz bleščečo, prav vtoglavo Straussovo partituro prši smeh v tisoč odtenkih. Tillove pustolovščine se vrste druga za drugo: na konju drvi skoz vpitje lakomnih branjev, ki jim je prekucnil lonce; preoblečen v pridigarja daje moralne napotke, ko pa ga prepoznajo, mora bežati; tudi zaljubi se, pa mu ne uspe prebuditi podobnega čustva; ko ga prvič pokličejo pred sodnike (predstavljajo jih globoki leseni pihalni instrumenti, ki so zelo primerni za karikaturu: trije jagoti, basklarinet in kontrafagot), se Till posmehuje njihovi pedantnosti in odide žvižgajoč svojo veselo pesmico. Pa ga

ponovno primejo in zvezanega privedo pred sodišče. Optimizem ne pomaga več. Človeška hudobija, zloba in nerazumevanje zmagajo — in tako konča Till svoje življenje na vešalih, ob piskajočih zvokih flavte.

Po simfonični pesnitvi »Tako je govoril Zaratustra« (po Nietzscheju, 1896), ki je eno izmed slabših Straussovih simfoničnih del in v katerem je hotel osvetliti čustvene momente Nietzschejeve istoimenske filozofske pesnitve, je napisal svojo morda najbolj komplicirano partituro: »Don Kihot« (1897). Po »Don Juanu« ga je pritegnil še eden od pomembnih likov svetovne književnosti. Navdušila ga je možnost, da bi kongenialno upodobil igro razžarjene domišljije Cervantesovega junaka in pričaral njegove neverjetne pustolovščine, hkrati pa poudaril ostro nasprotje med Don Kihotom in njegovim slugo, predstavnikom zdravega kmečkega razuma. Za formalno osnovo si je izbral obliko teme z variacijami (gre za iste osebnosti v različnih situacijah) in svoje junake vodil skozi deset variacij, uporabljajoč čelo solo, ki opisuje Kihotova ljubezenska čustva in orisuje njegovo duševno stanje pred smrtjo. Straussova orkestralna virtuoznost je v tem delu dosegla vrhunec. Briljantnost, prepletenost motivov, duhovitost instrumentacije v zvezi z doživljaji glavnih oseb, prav fantastični, novi in nepričakovani efekti — vse to upravičeno uvršča »Don Kihota« med najvišje dosežke orkestralne tehnike novjših časov. To pa je hkrati tudi njegova pomanjkljivost. Preveč je v tem delu efektov zaradi efektov, in preveč zunanjega, površinskega, trenutnega.

V simfoničnih pesnitvah, nastalih po »Don Kihotu«, je Strauss prešel na avtobiografsko področje. »Junakovo življenje« (1898) je življenje komponista samega. Razširil je izrazna sredstva, povečal orkestrski aparat in v simfoničnem bloku ogromnih dimenzij prikazal lik junaka, njegove nasprotnike, (ki so spet predmet glasbene karikature), njegovo družico, simbol ljubezni, edine sile, ki more ob junakovi moči vzdržati boj do zmage. Strauss ni pozabil junakovih del; da bi odstranil vsak dvom o tem, kdo je v tej simfonični pesmi nosilec dogajanja, je uvedel vrsto citatov iz svojih poprejšnjih simfoničnih pesnitev, oper in pesmi. Ko je skladatelj prikazal junaka v boju z nasprotniki, ga je umaknil s sveta in njegovega nerazumevanja ter ga pustil, da je ob svoji družici umirjeno dočakal konec življenja. V tem delu so predvsem zanimive strani, na katerih je opisan junakov boj. Tu je avtor vprege v bitko ves impozantni instrumentalni kolektiv in se ni niti najmanj ustrašil drznih spopadov posameznih odlomkov, ki izzivajo ostre disonance. Vtis je zares edinstven. Romain Rolland navaša, kako so ob neki izvedbi, ki ji je prisostvoval, poslušalci vstajali s sedežev in delali nezavedne kretnje.

»Sinfonia domestica« (1903) nas seznaja z družinskim življenjem in njegovimi značilnimi prizori. Čeprav je delo obsežen stavek, ki ga izvajajo brez premora, je notranje razdeljen na štiri povezane odlomke, v katerih lahko naslutimo obrise štirih stavkov klasičnega simfonijskega okvira. V prvem stavku avtor predstavi glavne osebe: moža, ženo in otroka. Drugi stavek je posvečen otroku, njegovim igram in razposajenostim. Po uspavanki se vrste v adagiu trenutki intimne zakonske sreče in nežnosti, pa sanje, ki prinašajo počitek. Nov dan družino prebudi, velika mojstrska dvojna fuga je polna dinamike prebujenih energij, pa tudi konfliktov; nesoglasja pa se zmirijo. Delo se

končuje vedro in polno zaupanja v življenje. Zaradi kvalitete polifonega orkestrskega sloga, drobnega dela v obdelavi tém in ostvarjenih razpoloženj, je »Sinfonia domestica« gotovo med najpomembnejšimi mojstrovimi simfoničnimi pesnitvami.

Poslednja Straussova simfonična pesem avtobiografskega značaja — »Alpska simfonija« (1915) — je do neke mere umetnikova »Pastorala«. V njej opisuje izlet v Alpe in lepote narave. Vendar za razliko od Beethovna, ki je poudarjal, da hoče v svoji šesti simfoniji »več izraza čustvu kot iskanju«, je Strauss storil nasprotno. Prikrito, pa vedno budno hotenje po površinskem, po efektih zaradi efektov, je bilo v tem delu močnejše kot v drugih. Kljub velikemu mojstrstvu instrumentacije je »Alpska simfonija« bolj kuriozum kot pa nov prispevek pravi umetnosti. Čeprav velja to delo za poslednje v vrsti Straussovih simfoničnih pesmi, bi jim lahko dodali še »Slavnostno glasbo ob 2600-letnici obstoja japonskega cesarstva« (1940). Ta kompozicija s svojimi petimi odlomki (Morski pejsaž, Praznik češenj, Izbruh vulkana, Napad samurajev, Cesarska himna) pa ne prinaša novih ustvarjalnih dosežkov.

V zadnjem obdobju svojega ustvarjanja je Strauss napisal nekoliko komornih del s poglobljeno vsebino. Sem sodijo »Metamorfoze« za 23 godalnih instrumentov, delo ogromnega znanja in zanimive domišljajske igre, pa dve sonati za 16 pihalnih instrumentov, koncert za

Drago Čuden (Razumihin) in Boža Glavakova (Mati Razkolnikova) v Sutermeisterovem »Razkolnikovu«



oboo in mali orkester, duet-concertino za klarinet in fagot ob spremeljavi godalnega orkestra in harfe, ter drugi koncert za rog in orkester.

Od drugih instrumentalnih mojstrovih kompozicij moramo omeniti »Svečani preludij«, suite iz glasbene komedije »Zlahtni meščan« in divertimento po Couperinovih motivih za mali orkester.

Straussov umetniški temperament se je izživiljal razen v programskih instrumentalnih skladbah tudi v oblikovanju živih podob na odru. Čeprav sta v umetnikovem ustvarjanju ti dve področji časovno ločeni v toliko, da je do svojega štiridesetega leta napisal vse svoje najpomembnejše simfonične pesnitve in šele nato začel intenzivneje delati na opernem področju ter opuščati simfonijsko programatiko, sta vendarle Strauss-simfonik in Strauss-operni komponist močno, prav nujno povezana. In to zaradi dveh vzrokov. Strauss je namreč v svojih simfoničnih pesnitvah dramatik, saj je v teh delih opisal vrsto likov v izrazito dramskih prizorih njihovega življenja in je z močjo in sredstvi velikega orkestra poudaril vso pisanost in raznolikost dramske dinamike. In prav nemožnost, da bi s samim orkestrom izrazil celotnost dramskih doživljajev, je Straussa prisilila, da je za svoje nadaljnje ustvarjanje izbral edino mesto, na katerem je to mogoče ostvariti — oder. Hkrati pa je v svoje glasbeno gledališče vnašal vse svoje ogromne izkušnje, ki si jih je pridobil pri oblikovanju simfoničnih pesnitev. In to je drugi vzrok močne povezanosti programske simfoničnosti in gledališča v Straussovem umetniškem profilu. Njegov operni orkester je postal nenavadno pomemben činitelj v glasbenoodrskem razvoju dogajanj, ko je z barvo, harmonijo in svojevrstnim polifonskim tkivom poudaril smevna razpoloženja svojih junakov. Ali drugače: Straussov orkester smemo imeti za prvi pogoj nastanka Straussove opere.

Mojstrovo prvo operno delo »Guntram« (1894) vsebuje srednjeveško legendo wagnerjanskega tipa s poudarjeno problematiko odpovedi. V burleskni operi »Feuersnot« (1901), ki je bolj tekstovno kot glasbeno še vedno blizu Wagnerju, je Strauss poskušal zasmehovati vse, ki so ga obsojali zaradi »Guntrama«.

V enodejanski glasbeni drami »Saloma« (1905) se je umetnik otrešel vzornikov in se znašel povsem sam na novi poti. Za libreto mu je služilo istoimensko Wildovo gledališko delo v nemškem prevodu. Strauss ni napisal novega besedila v verzih, tudi ni Wildove drame priredil zaradi posebnih zahtev operne arhitekture. Komponiral je v glavnem vse prozno besedilo angleškega književnika in ohranil močno organsko povezanost teksta. V tem svojem morda najbolj uspelem, najbolj impresivnem odrskem delu, je Strauss našel tematiko, ki je docela ustrezala njegovemu umetniškemu temperamentu. V »Salomi« je komponista pritegnila podoba bolno izkrivljene žene, ki jo žeja po telesnosti privede v hud zločin in perverzno pohoto. Ko ni mogla premamiti in zapeljati ujetega preroka Jochanaana (t. j. Janeza Krstnika), pleše pred svojim očimom, kraljem Herodom, in prejme za nagrado Jochanaanovo glavo. Kar je rekla še živemu preroku, se je zdaj zgodilo: »Poljubila bom tvoje ustne, Jochanaan!« Toda s tem si je zapečatila tudi svojo usodo. Po kraljevem ukazu so jo Herodovi vojaki ubili. Poglavitna vsebina »Salomine« glasbe je v orkestru: v bogati mreži vodilnih motivov in v prepričevalnem glasbenem komentiranju dogodkov in duševnih stanj, v ostvarjanju pogostno menjajočih se razpoloženj, v uspeli karakterizaciji likov.

Ne glede na morebitne ugovore zaradi izbire teme je treba priznati, da je Strauss realiziral edinstveno odrsko delo, ki mu v dotedanji zgodovini opere ni najti podobnega. Drznost, s katero je komponiral Wildovo »Salomo«, se je v njem spojila z drznostjo, s katero je razširil meje dosežkov opernega orkestra, deklamatorike pevcev in izrazitosti disonance. Disonanca je v »Salomi« nenavadno ostra in rahlja tonalne spone v toliki meri, da glasbeno govorico vodi kdaj pa kdaj prav do vrat atonalnosti.

Z »Elektro« (1909) Strauss ni zapustil področja, na katerem se odvija Salomina tragedija. Zgodovina starih narodov, osrednji lik žene, katero spet obvladuje brezumna strast — tokrat nenasitna želja po maščevanju nad morilci očeta — težka moč disonance, ki se z bogatimi izraznimi sredstvi velikega orkestrskega aparata (več ko stodeset glasbenikov!) globlje, še bolj neizprosno zareže v poslušalčevo dušo, to so elementi, iz katerih raste tragedija Agamemnone hčerke Elektro. Elektro razjedata sovraštvo in blazna želja po maščevanju, dokler po izvršenem maščevanju (med njenimi žrtvami je tudi njena lastna mati) ne umre v norem maščevalnem plesu.

Po »Salomi« in »Elektri« je Strauss začutil, da mora zapustiti težko in zadušljivo ozračje zločinov pa mračnih nagonov in v povezavi z novim libretistom Hugom von Hofmannstahlom (1874—1929) najti nove poti. In res sta okolje in dogajanje v naslednjem mojstrovem odrskem delu — »Kavalir z rožo« (1911) — povsem drugačna. Skok je bil nagel in malone nepričakovan: namesto davne zgodovine vzhodnih narodov in antike, se srečamo z vedrino in lahkomišelnostjo starega Dunaja; namesto pritiska napetega dogajanja, ki se nujno konča z žrtvami in krvjo, najdemo v tem delu erotiko dunajskih salonov, zasmehovanje nespretnega, napihnjenega Ochsja von Lerchenau, ki teka za vsakim lepim ženskim obrazom, pa se znajde v pasti in je razkrinkan prav ob navzočnosti žene, ki jo je kmalu nameraval poročiti; namesto jedkih disonanc, ki razgaljajo razdiralne strasti v srcih Salome in Elektro, nas v partituri »Kavalirja z rožo« preseneti čvrstina tonalitete in docela nov jezik, nov seveda za Straussa, ne pa vselej povsem nov v zgodovini glasbe: arhaizmi, s katerimi komponist oživilja dobo iz polovice 18. stoletja, v katerem se odvija dejanje, nas spomnijo na Wolfganga Amadeusa Mozarta, umetnika, ki ga je Strauss vseskozi občudoval. (Strauss je leta 1930 predelal in dopolnil Mozartovo opero »Idomeneo«). Drugi značilni element v glasbi te opere je ritem dunajskega valčka, ki izvira vsepovsod iz partiture in daje tej glasbeni komediji pečat brezbržnosti in lahkotnosti. (Tu je bil Straussu vzornik njegov soimenjak Johann). V »Kavalirju z rožo« so tudi neuspeli in razvlečeni odlomki, ponekod je preblizu operetni sentimentalnosti, vendar je kot celota v libretu in v glasbi poln bogatih prizorov in razpoloženj, zapletov in dogodkov. Ta svojevrstna sinteza starinske igre, klasične dunajske operete, moderne in sveže instrumentacije, finega Straussovega smisla za karikaturu in glasbeni humor, za preglednost in simetričnost melodijske linije — je nedvomno umetniškovo najbolj popularno odrsko delo in eno izmed tistih, s katerimi je najbolj uspel.

Na dolgi poti svojega ustvarjanja, ki se je na opernem področju zaključila šele leta 1941 s poslednjo opero »Capriccio« (šolska opera »Oslova senca« je ostala nedokončana), je Strauss po »Kavalirju z rožo« podaril gledališču še deset oper in dva baleta. (Opere: »Ariadna

na Naksu», 1912, predelana 1915; »Žena brez sence« 1914—1917, izvedena 1919; *Intermezzo*», 1924; »Egiptovska Helena«, 1928; »Arabella«, 1933; *Molčeča žena*« 1935; »Dan miru«, 1938; »Daphne«, 1938; »Danaína ljubezen«, 1940, izvedena šele 1952 v Salzburgu; »Capriccio«, 1942. — Baleta: »Legenda o Jožefu«, 1914; »Schlagobers«, 1924).

Ceprav vsa ta dela morda niso na višini »Salome« in »Kavalirja z rožo«, pa vendar razodevajo nepretrganega umetnikovega duha, ki želi prenoviti odrsko tematiko in uporabiti vedno nove možnosti, ki jih nudi združitev drame in glasbe. In če so morda nekatera Straussova odrska dela eksperimenti brez bodočnosti ali odsevi velike rutine, so vendarle v nji obeležja trajnejše življenjske moči, ki dokazujejo hkrati tudi eno od temeljnih značilnosti Straussovega umetniškega profila: ogibanje od meglenosti in simbolike, realno gledanje na življenjska dogajanja z zdravim optimizmom in zaupanjem.

Ne moremo se pomuditi ob vseh omenjenih mojstrovih delih. Da bi se na kratko dotaknili problematike njihove raznovrstnosti, omenimo, da je Strauss v »Ariadni na Naksu« poskušal združiti elemente mitološke vsebine stare italijanske opere serie in tako imenovane *comédie dell'arte* z njenimi običajnimi maskami, tj. določenimi tipi (Harlekin, Zerbinetta, Brighella, Scaramuccio) in napisal s to opero eno od svojih najboljših glasbenih del.

Milica Polajnarjeva (Gospa Marmeladova) in Danilo Merlak (Marmeladov) v naši uprizoritvi Sutermeisterove opere »Razkolnikov«



V »Ženi brez sence« je dal svoj delež povelečevanju ljubezni in materinstva (žena brez sence je žena brez otrok). To je storil — kar je pri njem precej nenavadno in redko — na osnovi meglenega Hofmannstahlovega libreta, v katerem se prepletajo elementi simbolike, magije, fatalizma in mita.

»Intermezzo« je nastal ob nekem šaljivem doživljanju iz skladateljevega družinskega življenja. Strauss je sam napisal libreto in poskušal ostvariti nov tip konverzacijske opere, katere glavna teža je v duhovitosti recitativnih postopkov, medtem ko simfonične medigre povezujejo dejanja te — po avtorju imenovane — »meščanske komedije«, in rišejo duševno stanje junakov. Ker je v svojih delih rad poudarjal avtobiografske elemente (»Junakovo življenje«, »Sinfonia domestica«), je v »Intermezzu« predvidel tudi to, da sme glavna moška vloga — dirigent Robert Storch — v maski posnemati avtorja!

Ob koncu svoje dejavnosti na opernem področju je Strauss napisal dve zanosni himni in posvetil prvo miru, drugo pa naravi. V enodejanki »Dan miru« je uglasbil epizodo iz dni westfalskega premirja, s katerim je bila leta 1648 končana tridesetletna vojna. Olajšanje, ki so ga tisoči končno dočakali in občutili po hudih letih odpovedi in težkoč, je komponist prikazal zelo močno in impresivno.

V »Daphni« je dal nov glasbeni okvir stari antični idili, s katero se je pod konec 16. stoletja tudi začelo življenje opere kot samostojne glasbenoodrske oblike. Pretežno enostaven melodijski jezik s pogostnimi arhaizmi in uspelimi pastoralnimi razpoloženji je posebna vrednost tega zanimivega dela.

Svojo kariero opernega komponista je zaključil Strauss s svojevrstnim »Capricciom«, opero v operi, v kateri protagonisti duhovito razpravljajo o tem, komu pripada prvenstvo v opernem delu: glasbi ali poeziji. Eno samo, pa zelo obsežno dejanje »Capriccia« se dogaja v Parizu v obdobju polemik med gluckisti in piccinisti, ko so žolčne razprave o takih problemih razdvajale prestolnico Francije v nepomirljive tabore. Konec opere je hkrati tudi avtorjevo prepričanje: grofica (glavna ženska vloga) dá polno priznanje čisti glasbi in čisti poeziji, v vokalni kompoziciji pa ji je nemogoče pojmovati poezijo ločeno od glasbe, ker čuti njuno pristno, nerazdružno enotnost. S tem dejansko postane vprašanje o prvenstvu odvečno in nepotrebno.

Na koncu omenimo še eno področje Straussovega ustvarjalnega dela: pesem za glas in klavir. To je pravzaprav edina glasbena oblika, ki ji je umetnik ostal zvest prav do kraja svojega ustvarjanja. O tem govori že pregled številkih njegovih opusov, s katerimi je objavil posamične cikluse pesmi (to so opusi 10, 15, 17, 19, 21, 22, 26, 27, 29, 31, 32, 36, 37, 39, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 56, 66, 67, 68, 69, 77). Obsegajo razdobje od leta 1882 do leta 1928. Če pa sem prištejemo še pesmi za glas in orkester, moramo zadnji datum premakniti precej naprej v zadnja leta mojstrovega življenja. V letih 1946—1948 so namreč nastale štiri pesmi za glas in orkester na Eichendorffove in Hessejeve stihe. To je bilo sploh poslednje Straussovo delo.

Strauss je gradil na temeljih Schumannove pesmi in vnašal vanjo svojo osebno noto, obeležja svoje melodike in harmonije, pa bogato lestvico občutkov. V izbiri besedil je dokazal izbran književni okus. Pogo-

sto je komponiral verze novejših nemških pesnikov Dehmila, Lilien-crona, Mackaya, Hencklla. Precej Straussovih pesmi je postalo zelo priljubljenih.

V razvoju nemške glasbe je Richard Strauss ena izmed najpomembnejših osebnosti. Čeprav je bil predstavnik meščanske družbe in njene težnje po nenavadnem in ekscentričnem, po zunanjih efekti in presenečenjih, je bil tudi velik umetnik, ki je v marsičem obogatil izrazna sredstva glasbe, razširil dosežke njene vsebine in nakazal nove možnosti dela. Spodbujen od navdihov izven glasbe, je razvil Lisztov tip simfonične pesmi s svojim ogromnim poznavanjem instrumentacije in prav neverjetno umetniško domišljijo, z najdenjem novih elementov kolorita in kombinatorike. Na opernem področju se je uspešno uprl Wagnerjevemu vplivu in hodil po novih poteh, ki so vedno dokazovale budnost in elastičnost njegove umetniške misli, samostojnost in drznost v izbiri vsebinskih motivov in v nadaljnjem izpopolnjevanju izraznih sredstev.

S svojim vplivom, ki ga je imel na razvoj evropske glasbe ob prehodu v dvajseto stoletje, je Richard Strauss razen osrednje osebnosti takratne nemške glasbe tudi eden izmed najpomembnejših skladateljev v vsej evropski glasbeni umetnosti tistega časa.

(Prev. in prir. Š.)

Miro Brajnik (Razkolnikov) in Zlata Ognjanovičeva (Sonja) v »Razkolnikovu«. (Dirigent: Rado Simoniti, režiser: Ciril Debevec)



SALOMA

(Vsebina opere)

Jeruzalem je poln pritajenega vznemirjenja. Nekdanji nazori in predsodki izginjajo v pričakovanju Novega, ki ga nihče ne pozna in ne razume, ki pa ga vsi slutijo in se ga boje. V palači omahljivega trinoga Herodeža, ki zdaj zapada vplivom rimske posadke, zdaj spet prepirljivemu Židu in z nezaupljivostjo gleda na krščanstvo, vlada razkošno, razvratno slavlje. Na terasi straži stotnik Narraboth. Saloma, Herodiasova hči, hiti ven, v mesečno noč, skrivaje se pred Herodeževimi poželjivimi pogledi. Tedaj zadoni iz podzemeljskega vodnjaka glas ujetega preroka Jochanaan. Salomina radovednost se vzbudi: princesa želi videti nenavadnega moža in se toliko časa dobrika zaljubljenemu Narrabothu, dokler ta kljub strogi prepovedi ne da odpreti temnice in ne privede preroka. Jochanaan se takoj preda togotnemu spokorniškemu pridiganju. Saloma je očarana. V divji strasti si končno zaželi, da bi ga poljubila. Narraboth se v ljubosumju zabode. Prerok prekolne princeso in se vrne v svoj vodnjak.

Herodež pride s Herodiasom na teraso. Ves pijan in pohoten prosi Salomo, naj mu zapleše. Princesa obljubi, vendar le, če ji priseže, da ji izpolni neko željo. Nato zapleše »Ples sedmih tančic«. Herodež je navdušen. Za plačilo zahteva Saloma Jochanaanovo glavo na srebrnem pladnju. Zaman so vsi Herodeževi poskusi, da bi jo pregovoril, zaman ji ponuja polovico svoje dežele. Saloma vztraja na svoji »pravici«. Herodež končno popusti. Rabelj se spusti v vodnjak in se vrne čez nekaj časa z odsekano glavo. Saloma jo zgrabi, Herodež pa ukaže: »Usmrtite to žensko!« Vojaki pokopljejo Salomo pod svojimi ščiti.

SOPRANISTKA MILICA POLAJNARJEVA PROSLAVLJA PETINDVAJSETLETNICO
UMETNIŠKEGA DELA



MILICA POLAJNARJEVA

(Ob petindvajsetletnici umetniškega dela)

Na darove narave, ki jih imamo vselej »pri roki«, se prav zaradi njihove samoumevnosti premalokrat spomnimo in se jih premalo zavedamo. Tako na primer vsak dan izgovorimo stotine in stotine besed, eni manj večje, drugi bolj izbrano, vsi pa izražamo z besedami vse, kar čutimo, vidimo, doživimo. In se ne zavedamo, kako nekaj lepega je človeška govorica, kako lepa je beseda in njen pomen v vsakdanjem življenju pa v najglobljih doživetjih umetnosti. In če se zvok besede prelije v pesem in ima glas take lastnosti, tako barvo, tak izraz, da nam je še posebno prijeten, smo pred novim še večjim darom narave, pred pojočo govorico, ki z vajo in trudom zmore izraziti vso obsežno lestvico človeškega srca, njegovega čustvovanja, hotenja, hrepenenja, ljubezni in prezira.

Človeški glas, najlepši inštrument tega sveta, se je sprostil v komaj šestnajstletni Milici Polajnarjevi v zelo preprostem okolju: na neki veselici na Jesenicah, kjer je dekle takrat živela in hotela postati bolniška sestra... Pa je bila po končani meščanski šoli premlada za prve korake v nego bolnikov; morala bi čakati še dve leti.

In tako se je na tisti veselici vse obrnilo in vse življenje mlade in nadobudne deklice se je od nege bolnikov preusmerilo v šolanje lastnih glasilk, govorice, besed, petja.

Takole je bilo: Na omenjeni veselici jo je slišal neki novinar. (Pela je takrat znani šlager Kreola). In novinar ji je z vso vnemo zatr-



Oporni debut Milice Polajnarjeve je bila vloga Nedde v Leoncavallovih »Glumačih«

jeval, da jo je škoda za kakršen koli drug poklic kot za petje. Naj gre na Konservatorij in naj šola dar, ki ga ima! Pa je rekla deklica, da je starši gotovo ne bi pustili. Novinar pa jo je predstavil dirigentu tedanjega jeseniškega orkestra Radu Kleču. Zapela mu je in dirigent je potrdil njen talent in novinarjevo prepričanje, da mora ta talent v šolo, in to v dobro šolo, v Ljubljano na Konservatorij.

In Milica, mlada in korajžna kot je bila, je šla v slovensko prestolnico in se brez dolgega premišljevanja vpisala na Konservatorij. Pri sprejemnem izpitu so jo vprašali, katero pedagoginjo bi si želela: Wienhausnovo, Födransbergovo ali Trostovo. Ker ji je beseda Trost zvenela najbolj domače, se je takoj odločila zanjo. Pri klavirju pa je bil profesor Pugelj. Bil je lep in Milica je imela veliko tremo, da je od strahu le težko pela. Zato so jo sprejeli v prvi letnik nižje šole. (Pela je znano pesem Vsi so prihajali). Profesorici je glas ugaljal in je svojo učenko sprejemala prav sleherni dan. Neutrudno sta vadili in po dveh mesecih je bila Milica Polajnarjeva pred novo izpitno komisijo, kateri je pela neko Beethovno pesem. Poslušal jo je Matej Hubad in se razburil, ker je bila v nižji šoli. Takoj so jo sprejeli v prvi letnik srednje šole. Se naprej je študirala pri profesorici Angeli Trostovi.

In tako je prišel čas prve produkcije. (Poslušal jo je tudi profesor in komponist Slavko Osterc. Rekel je: »Mislim sem, da bom slišal altistko, pa poslušam nežen liričen glas!«) Prva produkcija je uspela, za njo so prišle še druge. Polajnarjeva je veljala za najboljšo učenko, Morala je peti na vseh koncertih in nastopih Konservatorija.

Po štirih letih nenehnega vztrajnega študija pa je Polajnarjeva pela na produkciji operne šole, in sicer Dvořákov Rusalko. Glasbeniki



Milica Polajnarjeva kot Marinka v Smetanovi
»Prodani nevesti. (Drago Čuden kot Janko)

in pedagogi so poslušali. Poslušali so seveda tudi operni ljudje. Mlada pevka se je po produkciji kar na vem lepem znašla na opernih deskah, kjer je še pred angažmajem pela manjše vloge.

V letu 1939 pa je bila Milica Polajnarjeva dokončno sprejeta in angažirana kot operna solistka, saj so se kritiki v časopisih že lep čas vpraševali, zakaj se to čimprej ne zgodi. Njena prva vloga, njen debut, je bila Nedda v Leoncavallovih Glumačih. Tako je že takoj spočetka nastopila v eni izmed najbolj zahtevnih, pa tudi najlepših sopranskih partij operne literature. Občinstvo in kritiki so bili nad njenim glasom navdušeni. Uspeh je bil tu. Tla pod nogami so postala po začetnem strahu trdna in so ostala prizorišče njenega dela in njenega življenja.

In Milica je bila Marinka v Smetanovi Prodani nevesti, Musetta in Mimi v Puccinijevi operi La Bohème, pela je v Smetanovem Poljubu, v Webrovem Carostrelcu. Vrstile so se nove vloge: Antonija v Offenbachovih Hoffmannovih pripovedkah, Minka v Foesterjevem Gorenjskem slavčku, Siebel v Gounodovem Faustu, Tatjana v Čajkovskega Evgeniju Onjeginu, Manon v istoimenski Massenetovi operi, Djula v Gotovčevem Eru z onega sveta, Anica v Kozinovem Ekvinokciju, Manica v Poličevem Desetem bratu, Grofica v Mozartovi Figarovi svatbi, Elvira v Mozartovem Don Juanu, Kupava in Pomladna vila v Rimski-Korsakova Sneguročki, Blonda v Mozartovem Begu iz seraja, Micaela v Bizetovi operi Carmen, Arzinoe v D'Albertovih Mrtvih očeh, Kneginja v Dvořakovi Rusalki, Parasja v Musorgskega

Milica Polajnarjeva kot Grofica v Mozartovi »Figarovi svatbi«



Milica Polajnarjeva kot Musetta v Puccinijevi operi »La Bohème«



Soročinskem sejmu. Nastopala je tudi v operah Wolf—Ferrarija, Martinuža, Wernerja Egka in drugih.

Tako smo prišli do vrha, ki se mu pravi Gospa Marmeladova v Sutermeisterovi operi Razkolnikov. Vloga, v kateri je Milica Polajnarjeva dosegla po vsej verjetnosti svoj najvišji uspeh in v kateri je prišla še posebej do veljave njena zrela, resnično doživljena in globoko pretresljiva igra. To je storitev, katere visoko kvaliteto je priznala kritika in publika in s katero je Polajnarjeva znova potrdila svoj resnični talent, svoj razvoj in svojo življenjsko pa umetniško zrelost.

Zato ji ob njenem jubileju, ki ga praznuje z vso svojo tiho skromnostjo, še toliko bolj veseli čestitamo in ji iskreno želimo še vrsto podobnih uspehov!

Š.

Milica Polajnarjeva v vlogi Antonije v Offenbachovih »Hoffmannovih pripovedkah«



DELO OPERE V SEZONI 1963-1964

V sezoni 1963/64 smo pričeli z rednim študijem dne 27. avgusta 1963. Prva predstava je bila »Prodana nevesta« dne 15. septembra 1963 v Ribnici na Dolenjskem (v okviru Dolenjskega festivala). V operni hiši pa je bila otvoritvena predstava Wolf-Ferrarijeva opera »Zdrava na trgu«, Zadnja predstava v naši hiši je bila opera Marjana Kozine »Ekvinokcija«. V Križankah je bil 30. junija 1964 izvajan Svarov balet »Nina« (v okviru III. baletnega bienala). Zaključek sezone 1963/64 je bil dne 20. julija 1964, po prihodu opernega ansambla iz Sovjetske zveze.

PREGLED ANSAMBLA

Direktor: Demetrij Žebre.

Tajnik: Draga Fišer.

Tehnični vodja: Marjan Pliberšek.

Dirigenti: Ciril Cvetko, Bogo Leskovic, Rado Simoniti, Demetrij Žebre, Dr. Danilo Švara (hon.).

Režiserja: Ciril Debevec (hon.), Hinko Leskovšek.

Šef baleta in koreograf: Dr. Henrik Neubauer.

Baletna mojstra: Slavko Eržen, Stefan Suhi.

Zborovodja: Jože Hanc.

Korepetitorji: Hubert Bergant, Boris Borštnik, Zdenka Lukčeva, Dana Hubadova, Milena Trostova.

Lektor: Mitja Šarabon.

Arhivar: Franc Dujec.

Administrator: Anka Višnerjeva.

Inspicienti: Milan Dietz, Miloš Skrbinšek, Ljudomil Škabar (hon.).

Šepetalca: Branislav Demšar, Bogo Švajger.

SOLISTI

Soprani: Vilma Bukovčeva, Vanda Gerlovičeva, Sonja Hočevarjeva, Hilda Hölzlova, Manja Mlejnjkova, Zlata Ognjanovičeva, Maruša Patikova, Milica Polajnarjeva, Nada Vidmarjeva.

Alt in mezzosoprani: Božena Glavakova, Bogdana Stritarjeva, Vanda Ziherlova, Jasna Podolšakova (hon.).

Tenorji: Miro Brajnik, Drago Čuden, Gašper Dermota, Rudolf Franci, Ljubomir Kobal, Rajko Koritnik, Janez Lipušček, Slavko Štrukelj.

Baritoni: Ivo Anžlovar, Vladimir Dolničar, Franc Langus, Marcel Ostaševski, Anton Prus, Samo Smerkolj, Edvard Sršen, Vekoslav Janko (hon.).

Basi: Ladko Korošec, Zdravko Kovač, Friderik Lupša, Danilo Merlak, Jože Stabej (hon.).

OPERNI ZBOR

Moški zbor: Alojz Ambrožič, Andrej Berce, Marijan Cankar, Vladimir Ciglič, Leopold Černigoj, Miro Černigoj, Franc Garibaldi, Anton Gašperšič, Jože Gašperšič, Gabrijel Grmek, Ladislav Jakša, Miro Jenko, Ivan Lesjak, Lado Leskovar, Nevio Manislovič, Dušan Meze, Alojz Milič, Pavel Oblak, Franc Orehek, Marijan Pančur, Danilo Penik, Franc Pir-

nat, Julij Pleško, Jože Povše, Srečko Smrekar, Lovro Sodja, Ivan Škof, Dušan Šprajcer, Josip Stular, Stanko Zakrajšek, Anton Zupančič, Janez Znidaršič.

Zenski zbor: Frančiška Babšek, Marta Bergant, Josipina Bonač, Dolores Budal, Jožica Debeljak, Marija Gazvoda, Tončka Golob, Marija Gorjanc, Erna Hafner, Maruša Hočevar, Silva Intihar, Roza Jugovec, Marija Juvančič, Graziela Košuta, Marija Kovačič, Boža Kristan, Vera Lacič, Majda Leskovšek, Tončka Marincelj, Magda Medvedšek, Slava Mihailovska, Elza Müller, Tončka Pibernik, Rada Povše, Maruša Slabe, Slava Škrjanc, Justina Tomšič, Marica Završnik.

BALET

Solisti baleta: Slavko Eržen, Jaka Hafner, Metod Jeras, Vera Marinc, Janez Mejač, Stanislav Polik, Tatjana Remškar, Breda Sever, Lidija Sotlar, Štefan Suhi, Magda Vrhovec.

Baletni zbor: Franci Ambrožič, Roman Anžur, Maruša Berginc, Milica Buh, Štefan Furijan, Gabrijela Glažar, Marija Grad, Milena Horvat, Ksenija Hribar, Marjeta Klinc, Ivica Knavs, Radivoj Krulanič, Jelena Markovič, Ljudmila Mavrič, Janez Meglič, Nataša Neubauer, Zvone Penko, Miranda Polzovič, Vlasta Prstec, Stefaniya Sitar, Marija Skaza, Dora Stošič, Vida Volpi, Bogomira Zalokar.

CLANI OPERNEGA ORKESTRA

Kajetan Burger (koncertni mojster), Svetozar Benčič (vodja kontrabasov), Janez Vidrih (I. klarinetist), Ivan Lesar (I. fagotist), Jože Zupančič (I. rog), Zoran Ažman (I. trobenta), Helena Lukeš (harfistka).

Nikola Atanasov, Rudi Borštnar, Darijan Božič, Srečko Čulap, Marijan Ivačič, Otmar Herman, Cvetka Kacin, Ivo Kalšek, Francka Košak, Janez Košak, Ernest Krulc, Dušan Lipovšek, Jože Mlakar, Viktor Pokorn, Miljutin Raubar, Borut Rode, Silvo Sopotnik, Engelbert Sörgo, Milan Stibilj, Lojze Velkavrh, Sergej Volpi, Jože Vukan.

STALNI SUBSTITUTI OPERNEGA ORKESTRA

Franjo Bregar (I. oboist), Jurij Gregorc (vodja viol), Albert Jermol (vodja II. violin), Cenda Sedlbauer (soločelist), Ana Štok (I. flavta), Dragiša Miškovič (I. pozavna), Karel Beden (timpanist).

Simon Borzatta, Ivan Bienelli, Jože Balazič, Vladimir Čupič, Walter Giorgini, Darko Glažar, Pavel Godina, Lado Gregorš, Avgust Grintal, Jože Intihar, Jože Jarc, Jože Jovan, Breda Koch, Mirko Korošec, Ivan Kovič, Hilda Lobe, Rihard Lozej, Ladislav Marin, Alojzij Medved, Stanislav Mihelič, Mira Mlakar, Vera Mlakar, Vinko Novšak, Franc Palm, Leander Pegan, Miha Pogačnik, Franc Ravnik, Francka Rojec, Stojan Stenovic, Ivan Trost, Srečko Zalokar, Josip Zupančič.

STROKOVNI ŠEFI TEHNIČNEGA OSEBJA

Odrski mojster: Celestin Sancin. **Šef razsvetljave:** Stane Koman. **Šefa lasuljarja:** Janez Mirtič, Tončka Uderman. **Šefa garderobe:** Ivan Stanič, Mara Učak.

V LJUBLJANSKI OPERI SO GOSTOVALI:

KUD »Stif Naumov« iz Bitole: 1 koncert pevskih zborov, narodnega orkestra s pevci in nastop folklorne skupine

SKUD Akademiki — Ljubljana: 2 koncertna večera
 Djurdjevka Čakarevič iz Beograda: 2 predstavi (Don Carlos) (in
 2 v ZSSR), 1 koncert v ZSSR
 Zagrebška Opera: 4 predstave (Falstaff)
 Nada Zrimšek iz Maribora: 1 predstava (Ero z onega sveta)
 Ruslan Raičev: 1 predstava (Prodana nevesta)
 Skopska Opera: 3 predstave (Don Carlos, Coppelia — balet), Medij
 — Ljubezen — čarovnica (balet)
 Skopska Drama: 3 predstave: Temine, Pokojnik, Svatba krvi
 Velta Vilcin in Harald Ritenberg iz ZSSR: 1 predstava (Labodje
 jezero)
 Ivan Petrov iz ZSSR: 1 predstava (Faust)
 Dragica Sadnikova iz Maribora: 1 predstava (Ero z onega sveta)
 Jože Šutej iz Zagreba: 1 predstava (Ero z onega sveta) in 2 v ZSSR
 Mestno gledališče iz Celovca: 2 predstavi (Maska v modrem)
 Jan Hlavsa iz Prage: 1 predstava (Faust)
 Oder 57 (Cankar in slovenski igralci)
 Michele Molese, član pariške Opere: 1 predstava (Faust)
 Boris Zwetkov iz Narodne Opere Rousse Bolgaria: 1 predstava (Don
 Carlos)
 Valentin Grigorov iz Narodne Opere Rousse Bolgaria: 1 pred-
 stava (Don Carlos)
 Comédie Française: 1 predstava (Un Caprice-Scapinove zvijače)
 Marijan Bujanič iz Zagreba: 1 predstava (Don Carlos)
 Ivan Stefanov, član reške Opere: 1 predstava (Don Carlos)
 Ada Thuma iz Maribora: 1 predstava (Prodana nevesta)

LJUBLJANSKA OPERA JE GOSTOVALA

15. IX. 1963 v Ribnici (Prodana nevesta), 20. XI. in 21. XI. 1963 v Tre-
 visu (Labodje jezero), 21. I. 1964 v Reggio Emilii (Zlati petelin), 22. I. 1964
 v Parmi (Zlati petelin), 23. I. 1964 v Reggio Emilii (Petruška, Dvoboj,
 Ognjena ptica), 24. I. 1964 v Modeni (Zlati petelin), 25. I. 1964 v Parmi
 (Petruška, Dvoboj, Ognjena ptica), 26. I. 1964 v Mantovi (Petruška,
 Dvoboj, Ognjena ptica), 10. II., 11. II., 16. IV., 28. IV. in 7. V. 1964 v Za-
 grebu (Nabucco), 7. III. 1964 v Celovcu (Macbeth), 8. III. 1964 v Celovcu
 (La Gioconda), 8. VII. 1964 v Moskvi (Ero z onega sveta), 9. VII. 1964
 v Moskvi (Zlati petelin), 10. VII. 1964 v Moskvi (Ekvinokcij), 11. VII. 1964
 v Moskvi (Zlati petelin), 12. VII. 1964 v Moskvi (Koncert in Ekvinok-
 cij), 15. VII. 1964 v Kijevu (Ero z onega sveta), 16. VII. 1964 v Kijevu
 (Don Carlos), 17. VII. 1964 v Kijevu (Zlati petelin), 18. VII. 1964 v Kijevu
 (Ekvinokcij) in 19. VII. 1964 v Kijevu (Don Carlos).

Opera je sodelovala v okviru III. baletnega bienala v KRIZANKAH.
 30. VI. 1964 Nina

GOSTOVANJA NAŠIH SOLISTOV V INOZEMSTVU:

Gašper Dermota: ZDA (Koncerti s Slov. oktetom)
 Rudolf Franci: Nemčija
 Ladko Korošec: Bolgarija, Avstrija, Italija, Holandija, Grčija
 Janez Lipušček: ZDA (Koncerti s Slov. oktetom)

V SEZONI 1963—1964 SO DIRIGIRALI:

Ciril Cvetko: 23 predstav (Ero z onega sveta 10, Fidelio 11, Bahčisarajska fontana 1, Koncert v Moskvi 1).

Bogo Leskovic: 31 predstav (Simfonija, Dvoboj, Petruška 12, Tosca 3, Faust 5, Rigoletto 1, Zlati petelin 8, Ognjena ptica 1, Koncert v Moskvi 1).

Rado Simoniti: 34 predstav (Prodana nevesta 5, Nabucco 12, Werther 4, La Bohème 2, Fidelio 1, Tosca 2, Gioconda 1, Razkolnikov 7).

Demetrij Zebre: 50 predstav (Zdraha na trgu 13, Don Carlos 6, Macbeth 15, Rigoletto 3, Prodana nevesta 1, Seviljski brivec 5, Ero z onega sveta 2, Faust 1, Ekvinokcij 4).

Danilo Švara (hon.): 44 predstav (Labodje jezero 14, Fidelio 2, Manon 16, Nina 11, Ohridska legenda 1).

Darijan Božič: 8 predstav (Simfonija, Dvoboj, Petruška 7, La Bohème 1).

Branislav Demšar: 2 predstavi (Macbert 1, Nabucco 1).

PREGLED NASTOPOV IN ZASEDB OPERNIH SOLISTOV:

Soprani:

Vilma Bukovčeva: 55 nastopov: Marinka (Prodana nevesta) 6, Lucija (Zdraha na trgu) 13, Djula (Ero z onega sveta) 11, Fenena (Nabucco) 3, Margareta (Faust) 6, Mimi (La Bohème) 1, Tosca (Tosca) 1, Manon (Manon) 10, Anica (Ekvinokcij) 4.

Vanda Gerlovičeva: 37 nastopov: Elizabeta (Don Carlos) 4, Lady Macbeth (Macbeth) 9, Tosca (Tosca) 4, Fidelio (Fidelio) 14, Gioconda (Gioconda) 1, Abigail (Nabucco) 4, Koncert v Moskvi 1.

Sonja Hočevarjeva: 55 nastopov: Nežka (Zdraha na trgu) 13, Glas (Don Carlos) 6, Zofija (Werther) 4, Esmeralda (Prodana nevesta) 6, Gilda (Rigoletto) 2, Musetta (La Bohème) 2, Carica iz Semahe (Zlati petelin) 1, Pousette (Manon) 10, Rozina (Seviljski brivec) 4, Lena (Razkolnikov) 7.

Hilda Hölzlova: 18 nastopov: Abigail (Nabucco) 9, Lady Macbeth (Macbeth) 7, Elizabeta (Don Carlos) 2.

Manja Mlejnjkova: 33 nastopov: Anna (Nabucco) 5, Tretja vešča (Macbeth) 9, Grofica Ceprano (Rigoletto) 4, Musetta (La Bohème) 1, Javotte (Manon) 10, Prva žena (Ekvinokcij) 4.

Zlata Ognjanovičeva: 16 nastopov: Pastirček (Tosca) 1, Javotte (Manon) 6, Mimi (La Bohème) 1, Marinka (Prodana nevesta) 1, Sonja (Razkolnikov) 7.

Maruša Patikova: 35 nastopov: Esmeralda (Prodana nevesta) 1, Gaspérina (Zdraha na trgu) 12, Tebaldo (Don Carlos) 6, Zlati petelin (Zlati petelin) 8, Prikazen (Macbeth) 1, Pousette (Manon) 6.

Milica Polajnarjeva: 26 nastopov: Anna (Nabucco) 8, Vešča (Macbeth) 7, Marmeladova (Razkolnikov) 7, Druga žena (Ekvinokcij) 4.

Nada Vidmarjeva: 42 nastopov: Gilda (Rigoletto) 2, Fenena (Nabucco) 10, Marcelina (Fidelio) 14, Mimi (La Bohème) 1, Carica iz Semahe (Zlati petelin) 7, Rozina (Seviljski brivec) 1, Manon (Manon) 6, Koncert v Moskvi 1.

PREGLED REPERTOARJA

St. Komponist	Naslov dela	Avtor prevoda	Datum uprizoritve		Dirigent
			premiera	ponovitve	
1. B. Smetana	PRODANA NEVESTA	N. Stritof	15. IX.		R. Simoniti
2. Wolf-Ferrari	ZDRAHA NA TRGU	S. Samec	12. X.		D. Zebre
3. J. Gotovac	ERO Z ONEGA SVETA	R. Petelinova	15. X.		C. Cvetko
4. G. Verdi	NABUCCO	S. Samec	19. X.		R. Simoniti
5. G. Verdi	DON CARLOS	S. Samec	22. X.		D. Zebre
6. G. Verdi	MACBETH	M. Sarabon	31. X.		D. Zebre
7. J. Massenet	WERTHER	N. Stritof	3. XI.		R. Simoniti
8. G. Verdi	FALSTAFF	M. Nehajev	7. XI.		J. Šajnović
9. G. Verdi	RIGOLETTO	S. Samec	17. XI.		B. Leskovic
10. G. Puccini	TOSCA	S. Samec	24. XI.		B. Leskovic
11. Ch. Gounod	FAUST	S. Samec	30. XI.		B. Leskovic
12. L. Beethoven	FIDELIO	S. Samec	12. XII.		C. Cvetko
13. G. Puccini	LA BOHEME	N. Stritof	24. XII.		R. Simoniti
14. R. Korsakov	ZLATI PETELIN	M. Sarabon	16. I.		B. Leskovic
15. G. Rossini	SEVILJSKI BRIVEC	N. Stritof	2. II.		D. Zebre
16. A. Ponchielli	LA GIOCONDA	S. Samec	8. III.		R. Simoniti
17. J. Massenet	MANON	N. Stritof	15. III.		D. Švara
18. H. Sutermeister	RAZKOLNIKOV	P. Oblak	28. V.		R. Simoniti
19. M. Kozina	EKVINOKCIJ	S. Samec	27. VI.		D. Zebre
20.	KONCERT V MOSKVI		12. VII.		B. Leskovic C. Cvetko
					BALET
1. G. Bizet, R. Banfield, I. Stravinski	SIMFONIJA, DVOBOJ, PETRUSKA		23. X.		B. Leskovic
2. P. I. Čajkovski	LABODJE JEZERO		15. XI.		D. Švara
3. D. Švara	NINA		12. IV.		D. Švara
4. S. Hristić, B. Asafjev, I. Stravinski	OHRIDSKA LEGENDA, BAHČISARAJSKA FONTANA, OGNJENA PTICA		18. IV.		D. Švara C. Cvetko B. Leskovic

V SEZONI 1963—1964

Režiser	Scenograf	Kostumograf	Stevilo predstav	Obisk	Opomba
C. Debevec	M. Pliberšek	N. Souvanova	7	5.538	
H. Leskovšek	M. Kavčič	M. Jarčeva	13	5.128	
C. Debevec	S. Jovanović	M. Jarčeva	12	9.554	
C. Debevec	V. Rijavec	A. Bartlova	13	10.992	
C. Debevec	V. Rijavec	A. Bartlova	6	5.564	
H. Leskovšek	V. Molka	M. Jarčeva	16	6.551	
C. Debevec	M. Pliberšek	M. Jarčeva	4	1.888	
K. Spaič	R. Sablić	V. Pavelić	4	2.269	V izvedbi zagrebske Opere
D. Fišer	D. Sokolić	A. Bartlova	4	2.295	
C. Debevec	M. Pliberšek	M. Kobičeva	5	2.441	
C. Debevec	E. Franz	M. Jarčeva	6	3.697	
H. Leskovšek	V. Rijavec	A. Bartlova	14	6.048	
V. Habunek	V. Popović	A. Bartlova	3	2.014	
H. Leskovšek	M. Kavčič	M. Jarčeva	8	10.257	
C. Debevec	E. Franz	S. Dekleva	5	2.535	
C. Debevec	V. Rijavec	A. Bartlova	1	800	
C. Debevec	E. Franz	M. Jarčeva	16	8.624	
C. Debevec	V. Rijavec	A. Bartlova	7	2.554	Prva izvedba v Jugoslaviji
H. Leskovšek	M. Kavčič	M. Jarčeva	4	7.479	
			1	2.300	
		Opera	149	98.528	
D. Parlić	D. Ristić	D. Ristić	19	9.358	
M. Jovanović	M. Pliberšek	M. B. Jovanović	14	8.410	
M. Jeras	M. Pliberšek	A. Bartlova	11	4.739	Krstna izvedba
P. P. Mlakar M. Jeras H. Neubauer	V. Zedinski M. Pliberšek V. Rijavec	M. Jovanović A. Bartlova M. Jarčeva	1	278	Proslava Staneta Polika
		Balet	45	22.785	
		skupaj	194	121.313	

Mezzosoprani in alti:

Božena Glavakova 45 nastopov: Dvorna dama (Macbeth) 16, Šarlota (Werther) 4, Magdalena (Rigoletto) 4, Siebl (Faust) 6, Laura (Gioconda) 1, Ljudmila (Prodana nevesta) 1, Eboli (Don Carlos) 2, Mati (Razkolnikov) 7, Tretja žena (Ekvinokcij) 4.

Bogdana Stritarjeva 75 nastopov: Ljudmila (Prodana nevesta) 6, Uršula (Zdraha na trgu) 13, Doma (Ero z onega sveta) 11, Vešča (Macbeth) 14, Marta (Faust) 6, Amelfa (Zlati petelin) 8, Berta (Seviljski brivec) 5, Slepa mati (Gioconda) 2, Oderuhinja (Razkolnikov) 7, Jela (Ekvinokcij) 4.

Vanda Zihlerlova 41 nastopov: Hata (Prodana nevesta) 6, Pastirček (Ero z onega sveta) 12, Vešča (Macbeth) 5, Giovanna (Tigoletto) 4, Pastirček (Tosca) 4, Rosette (Manon) 10.

Jasna Podolšakova (hon.) 17 nastopov: Vešča (Macbeth) 11, Rosette (Manon) 6.

Tenorji:

Miro Brajnik 39 nastopov: Janko (Prodana nevesta) 5, Ero (Ero z onega sveta) 9, Macduff (Macbeth) 10, Faust (Faust) 4, Razkolnikov (Razkolnikov) 7, Ivo (Ekvinokcij) 4.

Drago Čuden 62 nastopov: Botra Pepka Potepka (Zdraha na trgu) 13, Ismaele (Nabucco) 8, Malcolm (Macbeth) 11, Borsa (Rigoletto) 2, Jaquino (Fidelio) 14, Carjevič Gvidon (Zlati petelin) 1, Guillot (Manon) 6, Razumihin (Razkolnikov) 7.

Gašper Dermota 24 nastopov: Borsa (Rigoletto) 2, Malcolm (Macbeth) 5, Ismaele (Nabucco) 5, Guillot (Manon) 10, Janko (Prodana nevesta) 2.

Rudolf Franci 31 nastopov: Don Carlos (Don Carlos) 4, Werther (Werther) 4, Cavaradossi (Tosca) 3, Florestan (Fidelio) 14, Rudolf (La Bohème) 1, Chevalier des Grieux (Manon) 4, Koncert v Moskvi 1.

Ljubomir Kobal 44 nastopov: Abdallo (Nabucco) 1, Schmidt (Werther) 4, Spoletta (Tosca) 5, Prvi jetnik (Fidelio) 10, Vašek (Prodana nevesta) 2, Isepo (Gioconda) 1, Drugi gardist (Manon) 10, Malomešan (Razkolnikov) 7, Pavo (Ekvinokcij) 4.

Rajko Koritnik 47 nastopov: Edek (Zdraha na trgu) 13, Macduff (Macbeth) 6, Vojvoda (Rigoletto) 4, Astrolog (Zlati petelin) 8, Mario Cavaradossi (Tosca) 2, Enzo (Gioconda) 1, Chevalier des Grieux (Manon) 12, Don Carlos (Don Carlos) 1.

Janez Lipušček 12 nastopov: Vašek (Prodana nevesta) 5, Rudolf (La Bohème) 2, Grof Almaviva (Seviljski brivec) 5.

Slavko Strukelj 54 nastopov: Cirkuški ravnatelj (Prodana nevesta) 7, Botra Katka Pegatka (Zdraha na trgu) 13, Glasnik (Don Carlos) 6, Abdallo (Nabucco) 12, Carjevič Gvidon (Zlati petelin) 7, Fiorello (Seviljski brivec) 5, Prvi delavec (Ekvinokcij) 4.

Baritoni:

Ivo Anžlovar 66 nastopov: Flandrijski odposlanec (Don Carlos) 6, Grof Ceprano (Rigoletto) 4, Sciarrone (Tosca) 5, Wagner (Faust) 6, Alcindor (La Bohème) 3, Poveljnik straže (Seviljski brivec) 5, Natakar Omaka — nema vloha (Zdraha na trgu) 13, Sel in Morilec (Macbeth) 2,

Stražnik in Pijanček (Nina) 7, Policaј (Razkolnikov) 7, Stražar (Zlati petelin) 8.

Vladimir Dolničar 25 nastopov: Flandrijski odposlanec (Don Carlos) 1, Sel in Morilec (Macbeth) 14, Stražar (Rigoletto) 4, Ječar (Tosca) 5, Zuane (Gioconda) 1.

Franc Langus 45 nastopov: Miha (Prodana nevesta) 7, Macbeth (Macbeth) 10, Rigoletto (Rigoletto) 4, Nabucco (Nabucco) 8, Lescaut (Manon) 6, Medvedar (Razkolnikov) 7, Sima (Ero z onega sveta) 1, Flandrijski odposlanec (Don Carlos) 2.

Marcel Ostaševski 33 nastopov: Albert (Werther) 4, Valentin (Faust) 6, Marcel (La Bohème) 3, Carjevič Afron (Zlati petelin) 2, De Bretigny (Manon) 13, Figaro (Seviljski brivec) 3, Flandrijski odposlanec (Don Carlos) 2.

Anton Prus 74 nastopov: Indijanec (Prodana nevesta) 7, Flandrijski odposlanec (Don Carlos) 6, Duncan in Prikazen (Macbeth) 16, Johann (Werther) 4, Marullo (Rigoletto) 4, Angelotti (Tosca) 5, Drugi jetnik (Fidelio) 14, Schaunard (La Bohème) 3, Klerik (Gioconda) 1, De Bretigny (Manon) 3, Duhovnik (Razkolnikov) 7, Tretji delavec (Ekvinokcij) 4.

Samo Smerkolj 51 nastopov: Vitez pl. Toman (Zdraha na trgu) 13, Nabucco (Nabucco) 5, Macbeth (Macbeth) 6, Scarpia (Tosca) 5, Don Pizzaro (Fidelio) 14, Marki Posa (Don Carlos) 4, Niko (Ekvinokcij) 4.

Edvard Sršen 39 nastopov: Sima (Ero z onega sveta) 11, Marki Posa (Don Carlos) 1, Carjevič Afron (Zlati petelin) 6, Figaro (Seviljski brivec) 2, Barnaba (Gioconda) 1, Lescaut (Manon) 10, Drugi jaz (Razkolnikov) 7, Koncert v Moskvi 1.

Vekoslav Janko (hon.) 14 nastopov: Krušina (Prodana nevesta) 7, Flandrijski odposlanec (Don Carlos) 4, Benoit (La Bohème) 3.

Basi:

Ladko Korošec 59 nastopov: Kecal (Prodana nevesta) 7, Janez (Zdraha na trgu) 13, Marko (Ero z onega sveta) 5, Sparafucile (Rigoletto) 2, Rocco (Fidelio) 14, Car Dodon (Zlati petelin) 8, Bartolo (Seviljski brivec) 5, Cerkovnik (Tosca) 1, Frano (Ekvinokcij) 4.

Zdravko Kovač 38 nastopov: Banquo (Macbeth) 9, Monterone (Rigoletto) 2, Don Fernando (Fidelio) 14, General Polkan (Zlati petelin) 2, Bazilio (Seviljski brivec) 2, Grof des Grieux (Manon) 8, Colline (La Bohème) 1.

Friderik Lupša 80 nastopov: Fabricij (Zdraha na trgu) 13, Marko (Ero z onega sveta) 7, Veliki duhoven (Nabucco) 13, Pater in inkvizitor (Don Carlos) 6, Zdravnik (Macbeth) 16, Zupan (Werther) 4, Cerkovnik (Tosca) 4, Sparafucile (Rigoletto) 2, Colline (La Bohème) 2, General Polkan (Zlati petelin) 6, Bazilio (Seviljski brivec) 3, Vlaho (Ekvinokcij) 4.

Danilo Merlak 47 nastopov: Zaccaria (Nabucco) 13, Filip II. (Don Carlos) 4, Banquo (Macbeth) 7, Mefisto (Faust) 5, Monterone (Rigoletto) 2, Alviso (Gioconda) 1, Grof des Grieux (Manon) 8, Marmeladov (Razkolnikov) 7.

Jože Stabej (hon.) 6 nastopov: Veliki inkvizitor in pater (Don Carlos) 6.

(Sestavila A. Višnerjeva)



ODMEVI Z GOSTOVANJA LJUBLJANSKE OPERE V SOVJETSKI ZVEZI

Ljubljanska Opera je uprizorila od 8. do 19. julija t.l. v Moskvi in Kijevu 10 predstav »Era z onega sveta«, »Zlatega petelina«, »Ekvinokcija« in »Don Carlosa« ter koncert baleta in opernih arij.

»SOVJETSKA KULTURA« je ob gostovanju ljubljanske Opere priobčila 16. julija 1964 obširen članek R. Šaverdjana pod naslovom: »Glasbeno bogastvo Jugoslavije«, ki pravi naslednje: Lahko proučujemo razne dežele po zemljepisnih kartah in učbenikih zgodovine, lahko potujemo po raznih deželah in se spoznamo s tamkajšnjimi ljudmi, mesti in prirodo. Toda nič manj ne obogati naše predstave o nekem narodu, o njegovem karakterju, temperamentu, običajih in kulturi tudi poznavanje likovne metnosti, glasbe, literature... To je razlog, zakaj je pravkaršnji prihod ljubljanskega opernega gledališča v Moskvo izzval takšno zanimanje. To gledališče je bistveno obogatilo naše predstave o jugoslovanski umetnosti in nam pokazalo, kakšna neizčrpna glasbena bogastva ima jugoslovanski narod. Gostovanje nas je prepričalo o najvažnejšem — o visokem mojstrstvu Ljubljancev, ki so nam predstavili njihove široke ustvarjalne zmožnosti in sposobnost ansambla, da rešuje tudi najbolj komplicirane in odgovorne naloge.

V čem je osnova uspeha jugoslovanske skupine, ali je v njenem delu kakšna posebna tajna, ki je mi še ne poznamo? Pri pregledu smo videli, da take »tajne« ni. Naši gosti uporabljajo enostavno stare in dobro poznane principe, a ostvarjajo jih v svojem vsakodnevnem delu metodično, čisto. Vse je le v tem, da je delo regularno, točno in pravilno naloženo, v tem, kar pogosto imenujemo pravilno organiziran proizvodni ustvarjalni proces.

Splošno znano je, na primer, kakšen je pomen kakovosti glasbenega vodstva za operni kolektiv. Ljubljanci to odlično vedo. Sodeč po predstavah, ki smo jih videli, imajo v njihovem gledališču tri vodje, ki to obvladajo s prvovrstno nadarjenostjo. Vsak izmed njih ima svojo funkcijo v repertoarni politiki gledališča. »Ero z onega sveta« Jakova Gotovca, klasična predstava jugoslovanske glasbene literature, osnovana na realističnem odkritju posebnosti nacionalne folklore, je bleščeče podal Ciril Cvetko. »Zlati petelin«, mojstrovina svetovnega klasičnega repertoarja, je zazvenel pod vodstvom Boga Leskovića. Novatorsko delo Marjana Kozine »Ekvinokcij« (enakonočje) je izpolnil s pretresljivo močjo Demetriij Zebre. Ravno ti dirigenti predstavljajo organizatorje uspeha ljubljanskega kolektiva. Ravno iz njih v prvi vrsti izhaja znanje, da verno in skrbno razkrijejo avtorjevo zamisel, da skrbno prečitajo partituro in jo prinesejo do poslušalca v mnogo-obrazju njenih barv, ritmičnih in dinamičnih odtenkov. Prekrasno — barvito in izrazno — igra orkester, rahločuten interpretator kompliciranih peripetij scenskega dogajanja. Skupaj s tem se čuti, da se oblast dirigentov razprostira daleč za predele orkestra, da prav ona oprede-

Predsednik Nikita Hruščov s soprogo Nino na odru po predstavi Kozinovega »Ekvinokcija« ob gostovanju naše Opere v Moskvi



Iluje obrise pevskih vlog, uravnoveša zvok glasov in jih vodi v nerazdružljivo edinstvo z instrumentalnim zvokom, opredeljuje jasnost in tožnost ansamblov, — z eno besedo, združuje vse komponente glasbene predstave v harmonično celoto.

Tudi ne smemo mimo vrlin zbora, katerega ubran, monoliten barvit zvok se je pokazal pri ustvarjanju masovnih narodnih scen. Posebno zaslugi za to ima zborovodja Jože Hanc.

Brez dvoma je, da bi glasbeni vodje ne uspeli dobiti tako jarke upodobitve svojih zamisli, če bi ne imeli tako gibkega, popustljivega in občutljivega materiala, kakršnega so predstavili po njihovem razporedu umetniki gledališča. Lahko se prepiramo o vrlinah in nedostatkih glasu tega ali onega pevcu, a večini med njimi ne moremo oporekati izjemne muzikalnosti, točnosti izpolnjenja; lepo obvladajo svoje glasove, in celo ob prisotnosti včasih sorazmerno skromnih naravnih darov znajo doseči odlične umetniške rezultate. Visoka muzikalna kultura ljubljanskih umetnikov je nesporna. Ona priča o prisotnosti velikih in globokih pevskih tradicij v državi. Tu, vidimo, znajo vzgajati kadre opernih vokalistov in vodijo uspešno vzgojo pevcev širokega profila.

Razen tega se jugoslovanski umetniki počutijo svobodne v recitativno-deklamatorski maniri in občutljivo in naravno intonirajo zelo kompliciran glasbeni tekst. O širini umetniških zmožnosti pevcev priča sposobnost mnogih med njimi do scenske preobrazbe in do tega, da ustvarijo najbolj različne, po vsebini včasih kontrastne like. Tak je velik dramski talent Bogdane Stritarjeve, ki ga je vsestransko razkrila v tragični vlogi Jele (*»Ekvinokcij«*). Ravno tu smo si lahko najbolj polno predstavili lepoto njenega glasu (nasičeno z močnim mezzosopranskim zvokom) ter o izrednih umetniških darovih. A v dveh prej zaigranih vlogah je pevka uspešno nastopila v komični igralski vlogi, ko je zaigrala partije prostodušne Dome (*»Ero z onega sveta«*) in hišnice Amelfe (*»Zlati petelin«*). Lastnik po timbru jasnega glasu Rajko Koritnik je izpolnil v ljubljanskem ansamblu tako različne vloge po stilu in ustvarjalnih nalogah kot sta Zvezdogled v *»Zlatem petelinu«* in Don Carlos v istoimenski Verdijevi operi. Take mnogostranske zmožnosti karakterizirajo tudi dramski sopran Vilme Bukovčeve; vesela in koketna Djula (*»Ero z onega sveta«*) je bila posebno privlačna v dramski vlogi mlade Anice (*»Ekvinokcij«*).

Omenimo talentirane base — Friderika Lupšo (Marko iz *»Era z onega sveta«* in vojvoda Polkan v *»Zlatem petelinu«*), Ladka Korošca (car Dodon, kapitan Frano v predstavi *»Ekvinokcij«*). Nada Vidmarjeva ima jasne koloraturne višine. Prepričljivo je podala vlogo Semahan-ske carice. Všeč sta nam bila tudi Edvard Sršen in Josip Šutej v vlogah mlinarja in Miče v operi *»Ero z onega sveta«*. Zadnji ima krepak dramski tenor, višine (zgornje note) jemlje zelo lepo in brez napetosti. Izrazito poje partijo Iva v operi *»Ekvinokcij«* Miro Brajnik.

Svojevrstnost pokazanih predstav je še v tem, da v njih v bistvu ni drugorazrednih vlog. Ravno *»enakopravnost«* vseh umetnikov je opredelila izjemno enak ansambel vsega kolektiva, dobro slišnost glasov v masovnih in pogovornodeklamatorskih, duetnih scenah.

Predsednik Nikita Hruščov čestita naši sopranistki Vilmi Bukovčevi po predstavi *»Ekvinokcijae«* v Moskvi

V delu režiserjev gledališča razločno čutimo naslednji princip: scenski obris predstave mora biti scela vsklajen z zamislijo dirigenta in tudi zavisi od nje, stil vsake predstave mora ustrezati duhu same glasbe, izražajoč principe komponista. Sicer pa je tudi scenografska podoba predstave zgrajena na istih predpostavkah, kar rojeva izjemno celoto in obenem tudi svojeobraznost vsake predstave, ki se ne ponavlja. Prizadevanja dirigenta, režiserja in scenografa so usmerjena v ustvaritev občin nalog.

Tako sta v operi »Ero z onega sveta« režiser (Ciril Debevec) in scenograf (Ernest Franz) v skladu s karakterjem glasbe stremela k temu, da ustvarita izbočene žanrsko-naravne orise. Naj navedemo dva primera. Zavesa se dvigne — na odru sede dekleta v vrtu pred Markovim domom, veselo pesem pojejo, a tedaj se vračajo s polja moški po utrujajočem dnevnem delu. V obeh primerih režiser zaustavlja dogajanje in ustvarja reliefne skulpturne skupine. A ob prihodu glavnih junakov te skupine ožive in se prično gibati.

Različnost v scenski opremi »Zlatega petelina« in »Ekvinokcija« je posebej opazna zaradi tega, ker sta v svojstvu režiserja in scenografa pri obeh predstavah nastopila Hinko Leskovšek in Maks Kavčič. Opera Rimski-Korsakova je rešena v okviru ostrosatirične pravljice. V predstavi je mnogo bistroumnih mizanscen, jasnih dekoracijskih sprememb. A tudi tu se ob glasbi zaključnega zbora režiser ne boji ustvariti statične grupe ljudstva, ki je obstala v negibnih pozah, kot da bi odrevenela od groze in zmedenosti. V predstavi »Ekvinokcij« je življenje herojev psihološko ostro in napeto. V tej postavitvi nosi veliko emocionalno »pezo« tudi dekoracija. Jambor z raztrganimi jadri in pira-

Sprejem našega ansambla v Kremeljskem dvorcu ob zaključku gostovanja ljubljanske Opere v Moskvi. (Na desni Jekaterina Furceva, zvezni minister za kulturo Sovjetske Zveze)



mida dvigajočih se mrež, kot da so obešene, da se suše, konkretizirajo kraj dogajanja (majhno ribiško naselje). Uspešna je konstrukcija v sredini odra — v polkrogu nameščen pód, ki se postopoma dviga z leve proti desni, daje možnost, da se organizira v vseh treh dejanjih različno odrsko dogajanje. Med predstavo ta pod predstavlja s pomočjo dveh, treh konkretnih detajlov breg morskega pristanišča, da se spremeni v kočo mojstra jadrnic Iva ali v sobo kapitana Franja. Tu je oprema scela zadržana v lakoničnih pogojnih tonih, ki pomagajo ustvariti široko posplošeno psihološko dramo in osredotočiti pozornost na duševne doživljaje glavnih junakov.

Dve operi jugoslovanskih komponistov, ki sta zazveneli v Moskvi kot da očrtujejo v glasbeni ustvarjalnosti te dežele dva različna pola, med katerima, lahko smatramo, da obstaja mnogo svojeobraznih in originalnih ustvarjalskih pojavov. »Ero z onega sveta« — delo polno življenja Jakova Gotovca, je napisano v klasičnih tradicijah in potrjuje samobitnost jugoslovanske glasbe. Opera je skoz in skoz nanizana z nacionalno karakternimi pesmimi in plesi, »poslušanimi« pri ljudstvu. Vendarle komponist ne gre po poti pasivnega kopiranja narodnih načinov. Ustvarja simfonično razvite scene, obširne ansamble in arije. Velika je vloga orkestra v tej operi.

Zelo močen vtis zapušča opera »Ekvinokcij« Marjana Kozine — izrazit pojav sodobne glasbene ustvarjalnosti. Povest o življenju in čustvih navadnih ljudi vzdiguje komponist do višin prave tragedije. V glasbi M. Kozine se zdi, da prevladujejo vplivi Šostakoviča, a komponist je samostojen in samobiten v svoji zamisli in v metodah, s katerimi to zamisel ustvari. Naša operna gledališča se morajo pozanimati

Po predstavi Gotovčevega »Ero z onega sveta« v Moskvi





za to sijajno upoštevanja vredno stvaritev jugoslovanskega avtorja in razmisliti o tem, da bi ostvarila to uprizoritev.

In tako je moskovsko gostovanje Ljubljancev končano. Slovensko narodno gledališče nas je navdušilo s svojeobraznostjo mnogostranskih darov svojih komponistov, dirigentov, izpolniteljev — pevcev. Ko smo odhajali od predstav, smo vsakokrat čutili, da smo res najbolje spoznali jugoslovanske prijatelje. Napravili smo čudovito potovanje v glasbeni svet Jugoslavije.

Pravda UKRAJINE je priobčila 17. 7. 1964 pod naslovom »Prijetno poznanstvo« — prvi nastop opere Slovenskega narodnega gledališča v Kijevu, naslednje vrstice V. Sumčenko: Tam zunaj izza sten gledališča je bučala ploha, a v močno osvetljeni dvorani je vladalo praznično razpoloženje. Tu se je zvečer 15. julija pričelo gostovanje operne skupine Slovenskega narodnega gledališča. V imenu Ukrajinskega gledališkega združenja, kolektiva teatra opere in baleta z imenom T. G. Ševčenko, v imenu Kijevčanov je jugoslovanske umetnike pristrčno pozdravil narodni umetnik USSR M. P. Stefanovič. V odgovor je nastopil dirigent in direktor ljubljanske Opere Demetrij Žebre. Jugoslovanski godbeniki so zaigrali himne SSSR, USSR in SFRJ. Predstavi so prisostvovali svetnik jugoslovanskega poslaništva v SSSR M. Maksić in N. Gribenar, minister kulture USSR R. V. Babijčuk, minister zunanjih del USSR L. F. Palamarčuk.

(Prev. H. N.)

Nadaljevanje kritik in posnetkov z gostovanja naše opere v Sovjetski zvezi bomo objavili v prihodnji številki.

Predsednik Nikita Hruščov med člani naše Opere po predstavi Kozinovega »Ekvinokcija« v Moskvi

COMMERCE

LJUBLJANA, TITOVA C. 3
zastopstvo inozemskih tvrdk
telefon 32-024

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

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

IZDAJA POPULARNO KNJIŽNO ZBIRKO

KIOSK

Zbirka predstavlja kvaliteten izbor krajših pripovednih tekstov iz domače in tuje književnosti:

- Willa Cather: MOJA ANTONIJA (roman — že izšel)
- Rex Stout: LOV NA ZAPIK (roman — že izšel)
- Aleksander Solženicin: EN DAN IVANA DENISOVIČA (novele — že izšle)
- Matevž Hace: TIHOTAPCI (povest — že izšla)
- Robert Neumann: DRUGA STRAN MESECA (roman — že izšel)
- Lojze Kovačič: KLJUČI MESTA (novele — že izšle)
- Theodor Dreiser: JENNIE GERHARDOVA (roman — dvojni zvezek — v tisku)
- Iris Murdoch: GRAD IZ PESKA (roman)
- Giovannino Guareschi: DON CAMILLO IN PEPPINO (humor. roman)

KIOSK obsega letno deset zvezkov. To so solidne broširane izdaje z lakiranimi platnicami in s kvaliteto pa zanimivo vsebino. Naročniki celotne zbirke dobe vseh deset zvezkov za ceno 4000 din, ki jo lahko poravnajo tudi v osmih mesečnih obrokih po 500 din.

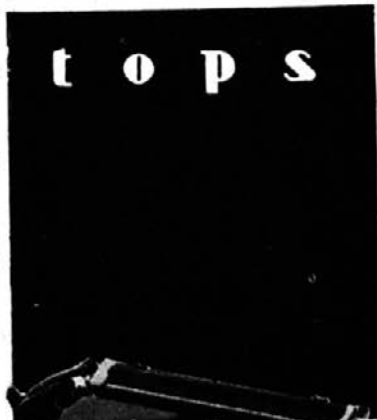
Za prihodnje leto se obeta v zbirki KIOSK pester in kvaliteten izbor krajših pripovednih del iz klasične in moderne literature. Naročila za zbirko sprejema:

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

Ljubljana, Mestni trg 26



M-1



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA

mal potovalni
strojček za
individualno delo
doma ali na
potovanjih, je
vsakomur
najboljši
spremljevalec.

ELEKTRONABAVA

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

LJUBLJANA, TITOVA 1

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Črnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

NAS NASLOV:

JUGOREKLAM

LJUBLJANA, KIDRIČEVA 5

TELEFON 21-965

Izdelujemo vse vrste em-
balaže v barvnem tisku.
Lastna litografija. Za vse
reklame se obračajte na
nas. Tisk — časopisni
oglasi, kino reklama. Na-
ročila sprejemamo ZA CE-
LOTEN TERITORIJ SFRJ

MERCATOR

VELETRGOVINA

**LJUBLJANA,
AŠKERČEVA 3**

VAM V PROSTORIH
SVOJIH POSLOVNIH ENOT
»EMONA«, »GRMADA,
»HRANA«, »JELKA« GORNJI
GRAD, »LITIJA«, »LOGATEC«,
»POLJE«, »ROŽNIK«, »STRAŽA«
PRI NOVEM MESTU IN
»SPECERIJA«
NUDI VSE GOSPODINJSKE
POTREBŠČINE, GALANTERIJO
IN KOLONIALNO BLAGO.

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

Trgovsko podjetje

TOBAK

LJUBLJANA

Telefon 30-956

vam nudi v svojih
skladiščih in
maloprodajalnicah
kvalitetne tobačne
izdelke vseh
tobačnih tovarn

SLAŠČIČARNA

Bežigrad

TITOVA 101 — TELEFON 37-862
SE PRIPOROČA!

ZA PRIJETNA IN SIGURNA POTOVANJA NUDI
PODJETJE

AUTOCOMMERCE

LJUBLJANA, TRDINOVA 4

AVTOMOBILE SVETOVNO ZNANIH
ZAHODNONEMSKIH ZNAMK

MERCEDES

— TOVARNE DAIMLER-BENZ A.G., STUTTGART in

DKW

— TOVARNE AUTO - UNION G.m.b.H.,
INGOLSTADT

Zahtevajte prospekte in pojasnila.

TITAN - KAMNIK

TEHTNICE trgovske-avtomatske, balančne in gospodinske — Uteži za tehtnice

KUHINJSKE POTREBŠČINE mlini za orehe — mlini za mak — mlini za kavo — mesorezke itd.

KLJUČAVNICE stavbene in za pohištvo v različnih izvedbah — Okovje za pohištvo

SPOJNI DELI za vodovodne instalacije (Fittings)

RAZNI TEMPER ODLITKI kot Ewart verige — odlitki za armature daljnovodov itd.

GRADBENO INDUSTRIJSKO PODJETJE

GRADIS

CENTRALA, LJUBLJANA

BOHORIČEVA 28 — TEL. 33-566

s svojimi poslovnimi enotami gradbeno vodstvo Ljubljana, Celje, Maribor, Skopje, Jesenice, Kranj, Koper, Ljubljana-okolica ter obrati Obrat gradbenih polizdelkov, Lesni obrat Škofja Loka, Kovinski obrati Ljubljana in Maribor, Strojno-prometni obrat ter biro za projektiranje, študij in razvoj gradi in projektira visoke in nizke ter industrijske gradnje ter vrši prodajo stanovanjskih, poslovnih in drugih objektov.

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTICNIH
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

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

Kupujte vse modno blago v naših poslovalnicah:

ROKAVICAR, Titova cesta 10, telefon 23-415. Pletenine, trikotaža, rokavice
PIONIR, Titova cesta 17, telefon 21-597. Vsa oblačila za otroke, igrače
NOGAVICAR, Nazorjeva ulica 3, telefon 21-414. Nogavice vseh vrst
JELKA, Miklošičeva 34. Modno blago vseh vrst
MAJA, Miklošičeva 10. Specialna trgovina za ženske rokavice, nogavice, perilo, pletenine

ČZ „URADNI LIST SRS“

ima na zalogi med drugimi publikacijami tudi tele:

Dr. J. Juhart: Zakon o pravnem postopku s pojasnili
Fr. Sever: Poglavitni pismeni akti v kazenskem postopku
Dr. V. Androjna in M. Zalik: Splošni upravni postopek
Ustava SFRJ in SRS
Dr. St. Cigoj: Obligacijsko pravo

Na zalogi so tudi knjige s področja zdravstva, socialnega zavarovanja in šolstva. — V razglasnem delu uradnega lista objavljamo naslove vseh naših izdaj. — Zavod je tudi založnik revij »Pravnik« in »Javna uprava«.

ČZ »Uradni list SRS«
Ljubljana, Erjavčeva 15 a

TOVARNA BARV IN LAKOV

COLOR

MEDVODE — SLOVENIJA — JUGOSLAVIJA

IZDELUJE FIRNEZE, OLJNATE BARVE,
PODVODNE BARVE, LAKE, EMAJLE,
STEKLARSKI KIT, UMETNE SMOLE,
NITRO LAKE, SPIRITNE LAKE,
TRDILO ZA OBUTEV

**SPLOŠNO
GRADBENO
PODJETJE
GROSUPLJE**



GROSUPLJE

projektiramo in
izvajamo vsa
gradbena dela

Telefon Grosuplje 13
Tekoči račun
pri Narodni banki
Grosuplje 600-21

1-18

tiskarna toneta tomšiča

LJUBLJANA
GREGORČIČEVA 25 a

Telefoni: 20-552
22-990
22-940



Telefon
71-006
Brzjav
Tesnilka Medvode

TOVARNA TESNIL IN PLASTIČNIH MAS

Naši izdelki:

tesnilne plošče »PAROLIT« v kvalitetah 10, 25, 40,
acidit, oolit in armirani
slojaste plastične mase »IZOTEKST«, »IZOCART«
frikcijski materiali (obloge sklopk, zavorne obloge)
tesnila za industrijo motorjev in motornih vozil,
rezervni deli

Zahtevajte prospekte in cenik!

*Zavod za raziskavo
materiala
in konstrukcij*

Ljubljana, Dimičeva 12

Telefon 32-677

**Tovarna hladilnikov
LTH**

ŠKOFJA LOKA

Preden si nabavite hladilno opremo za gostinstvo ali trgovino, si preskrbite naše ponudbe

Izdelujemo hladilno opremo za trgovine, bolnišnice, gostinstvo, laboratorije itd.

Za vse naše izdelke dajemo jamstvo

Saturnus

TOVARNA KOVINSKE EMBALAŽE LJUBLJANA

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

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



NARTA
KOZMETIKA



wellaton

CREME



Protiv - Kolor šampon

ZA VAŠO PRIČESKO

ŽIČNICA

LJUBLJANA, TRZAŠKA 69

Telefon 21-686, 22-194

Izdelujemo, projektiramo in montiramo industrijske, gozdne, turistične in športne žičnice in žerjave.

Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.



VSI NAŠI IZDELKI SO PRIZNANO VISOKE KVALITETE.

Izdelujemo vse vrste prej, posebno iz staničnih vlaken in leacrila VNm 16/5 — 50/1, grobe mikane preje iz leacrila in meraklona v Nm 1.6 — 5, kakor tudi sukano prejo na raznih formatih, sintetične sukanče in kodranko,

ELEKTRARNA MEDVODE

M E D V O D E
Telefon: 71-008, 71-028



MONTAŽNO TEHNIČNO PODJETJE „TO PLOVOD - ELEKTROSIGNAL“ LJUBLJANA - Črtomirova 6

Projektira in montira:

- instalacije centralnega ogrevanja, sanitarnih naprav, plina, prezračevanja in klimatskih naprav.
- naprave za kotlovnice na trdo in tekoče gorivo, komunalne naprave tople vode
- električne instalacije za razsvetljavo, moč, signalizacijo za industrijo in standard
- komandne in ostale razdelilne naprave za procesno industrijo
- kalorične in regulacijske naprave za industrijo in komunalne zgradbe.

Proizvaja:

- termične posode, cisterne, rezervoarje in vse vrste tlačnih posod
- cirkulacijske črpalke
- temperaturne regulatorje
- naprave za regulacijo pritiska in nivoja vode
- razdelilne baterije in omare za n. n. mrežo
- komandne omare in pulte za industrijo
- infra grelce, tranzistorske megafone, svetlobo- o- klicne naprave
- elektronske merilnike nivoja za tekoče in zrnaste medije
- varnostne naprave proti požaru in vlomu
- antenske skupinske naprave in TV pretvornike
- mavčne plošče za ventilacijo in dekoracijo
- v lastni livarni vse vrste odlitkov sive litine, ki jih po želji obdelamo.

MEDZADRUŽNI LESNI KOMBINAT

Jelovica

ŠKOFJA LOKA

Izdelujemo:

lesene montažne objekte,
stavbno pohištvo, sobno pohištvo,
lesno embalažo, furnirje vseh vrst,
vezane plošče, panel plošče,
gradbene plošče Jugolit





AH, KAKŠEN UŽITEK...!

**ČOKOLADA
DESERTI
BONBONI
KARAMELE
KEKSI**

KRAŠ

Lastnik in izdajatelj: Uprava
SNG v Ljubljani. Predstav-
nik Smiljan Samec. Urednik:
Mitja Šarabon. Slika na ovit-
ku: (Operni avditorij) Janez
Kališnik. — Tisk in klišej
CP DELO. — Vsi v Ljubljani.

