

OPERA SNG V LJUBLJANI



GIOACCHINO ROSSINI

**ITALIJANKA
V ALŽIRU**

GLEDALIŠKI LIST šte. 1 – 1960-61

42110
+

42110

Dirigent:
Bogo Leskovic

Režiser:
Hinko Leskovšek

Scenograf:
akad. slikar
Maks Kavčič

Kostumograf:
akad. slikar kostu-
mov
Alenka Bartl-
Serševa

Vodja zbora:
Jože Hanc

Korepetitor:
Dana Hubadova

Inspicijent:
Igor Hribar

Izdelava kostumov:
Gledališke krojač-
nice pod vodstvom
Eli Rističeve in
Staneta Tančka

Odrski mojster:
Celestin Sancin

Razsvetljava:
Vinko Dvoršak,
Roman Heybal

Lasulje in maske:
Janez Mirtič,
Emilija Sancinova

GIOACCHINO ROSSINI

ITALIJANKA V ALŽIRU

KOMEDIJA V DVEH DEJANJIH

Mustafa, alžirski bej . . LADKO KOROŠEC
Elvira, njegova žena . . MARUŠA PATIKOVA
NADA VIDMARJEVA
Zulma, Elvirina strežnica MILICA POLAJNARJEVA
Haly, poveljnik alžirskih
gusarjev ZDRAVKO KOVAČ
Lindoro, italijanski suženj JANEZ LIPUŠČEK
Isabella, Italijanka . . . NADA SEVŠKOVA
Taddeo, Isabellin sprem-
ljevalec MARCEL OSTAŠEVSKI
Sužnji, sužnje, evnuhi, haremske žene, mornarji itd.



90-135/1962

ROSSINI OB KONCU STOLETJA

Rossini je poznano ime. Toda v začetku dvajsetega stoletja ni bilo skoraj nikogar, ki bi cenil njegovo delo.

Ljubitelji opere gredo poslušat »Seviljskega brivca« le, če je na lepakih natisnjena slovita Rosina ali če nastopa v vlogi Don Basilia priznani basist. Partituro komaj slišijo, vedo jo na pamet, prebuja se v njihovem spominu in prehiteva igralce, teče pred njimi kot navihlan otrok, bi ga radi, vendar brez zanimanja gledamo in se ga kmalu naveličamo. Od približno 1890., t. j. od zmagoslavne wagnerjanske invazije, zahteva poslušalec od opernih del mnogo bolj izdelano in bolj bogato instrumentacijo. Rossinijevo norčavo glasbo jemlje le kot izgovor za prikazovanje glasovnih sposobnosti italijanskih pevcev opere buffe.

Poleg »Seviljskega brivca« poznajo še njegovo »opero serio«, zgodovinsko opero v stilu velikega spektakla; toda četudi je v »Viljemu Tellu« obilo genialnih domislekov, se zanj ne zmenijo. Dolže ga, da je predhodnik Meyerbeerovih zgodovinskih dram in pompoznih živopisnih slikanic. Ta sodba pa ni povsem točna. »Viljem Tell« je bil l. 1829 novatorsko delo in še danes so nekatera mesta Kaj bi bil občudovani Verdi in vsi italijanski veristi skupaj brez v njem ostala živa zaradi svoje poetičnosti, barvitosti ali strasti. takšne drame?

Nekaj let po prvi svetovni vojni pa je bil Rossini spet v čišlih. Zares, koliko naivnosti in iznenadenja, koliko pretiranega navdušenja in nenadnega odpora zasledimo pri tedanji slabo orientirani in prav malo kulturni publiki. Vsake dve ali tri leta, če že ne vsakih šest mesecev, odkriva bolj ali manj stare in pozabljene avtorje. Vzcveto kot zvončki ali krizanteme in prav tako hitro ovenejo. V naslednjem letnem času pa poženejo spet novi, ki zasenčijo vse ostale, za katere ima tedanji poslušalec le še molk in prezir.

»To pomlad,« so pravili v letu 1929, »je v modi Rossini!« Poglejmo, kako je bilo.

V zgodovini operne glasbe zavzema Rossini važno mesto, in to po pravici. Bil je izredno nadarjen. Ta Italijan, ki je imel v sebi vruga in ki se je za glasbo le malo menil, je bil kljub vsemu glasbeni genij. Zapleten, zbezan, premeten in večkrat preprost kot otrok; enkrat naiven, drugič zloben, takšen je bil ta nestalni človek, čigar menjavanje izobilja domislekov in neplodnosti, ustvarjalnega ognja in dolgotrajnih obdobij lenarjenja, je venomer preseščalo.

Kot mladenič, še skoraj fantalin, piše za šalo, pa tudi iz potrebe, šaljive popevke in italijanski ljubitelji glasbe, pravzaprav brezdelneži italijanskih mestec, ga kujejo v zvezde. S triindvajsetimi leti je ta brezbriznež, ki živi v enem samem vrtincu, ta lenuh,

ki si želi le počivati in živeti v brezdelju, vrgel v svet nad dvajset briljantnih fantazij, imenovanih »opera seria« ali »opera buffa«.

Tem je sledil »Seviljski brivec« (1816), ki je doživel zmagoslavje po vsej Evropi. Maestro ima tedaj štiriindvajset let. Lep je in smehljajoč, brezbrizen je in ne pozna ošabnosti. Rad dobro je, rad ima žene, duhovite pogovore, brezdelje, vesele sestanke, nadvse pa mu ugaja spati, sanjariti in lenariti v postelji...

In glasba?... Nihče ne ve, kaj si ta čudak misli o njej. On pa posluša, vdihava in srka vase glasbo, ki zveni okrog njega. Impresariji mu velevalo potovati. Mudi se na Dunaju in sreča Beethovna (1822), nastani se v Parizu, piše glasbo za tamkajšnji »Théâtre Italien«, si da tamkaj urediti sobo (kajti postelja je zanj eden poglavitnih pripomočkov) in nato lepega dne — ker govore o romantiki in igrajo Webra — napiše »Viljema Tella«. Velik uspeh, genialna stvaritev: star je sedemintrideset let, bogat je in ovenčan s slavo.

Odlično: ničesar več ne dela.

Živi na veliko, redi se, ne ukvarja se več z glasbo, niti s svojo lastno ne. Kljub tej apatiji, kljub vzdevku »debeli satir v pokoju«, zasleduje glasbeno ustvarjanje: takoj zavoha mlade talente... Piše samo še iskrive glasbene domislice. Počiva celih štirideset let in se naslaja ob lenuharjenju prav do svojega šestinšestdesetega leta. Ko prejme red častne legije, mu ženski svet podari ogromno liro iz sladkorja. Ne ganejo ga niti trak in slaščice, niti bronasti kipi, ki mu jih postavljajo. Končno umre leta 1868.

Kakšna beseda bi mu najboljše pristojala?

Bil je »razvajenec«.

Četudi ga je narava sama preveč razvajala in kljub izredni lahkotnosti, je vendar zapustil dve mojstrovini: »Seviljskega brivca« in »Viljema Tella«. Obedve deli vsebujeta bistvo njegovega genija, prvo v zvrsti komičnih del in drugo v zvrsti »romantične opere«.

Kakšna je razlika med usodo prvega in drugega dela! »Seviljski brivec« še vedno ugaja in s slovitimi pevci privlači poslušalce. »Viljem Tell« pa z vsem trudom nastopajočih in z vso reklamo ne more premagati nezanimanja ljubiteljev glasbe dalj kot za en večer ali dva. Bolj prosvetljeni poznavalci glasbe sicer spoštujejo njegovega »Viljema Tella«, a le od daleč in ostanejo raje doma, če jim predlagate, da naj ga poslušajo vnovič ali celo prvič.

Od kod izvirata nenehna priljubljenost komične opere in trdovratna nepriljubljenost tragičnega dela?

»Seviljski brivec« ima vse neizpodbitne prednosti. Njegov libreto, ki sloni na Beaumarchaisovi komediji, je očarljiv in njegova glasba, četudi je površna in v svojih vtisih ne preveč raznovrstna, je prijetna zaradi svoje živahnosti, mladostnosti in enostavnih žuborečih, kot nalašč za prepevanje napisanih melodij. Partitura »Seviljskega brivca« si je ohranila nepretrgan sloves od leta 1816 dalje in živi v spominu starih in mladih, od generacije do generacije...

Kako naj brez vsakršnih predsodkov ocenimo tako znano delo? Preveč smo navajeni njegovih kvalit et in napak, da bi jih mogli oceniti take kot so v resnici. Da bi poizkusili pozabiti, kar nam vsiljuje naš spomin, bi potrebovali volje in nemirne, tankovestne

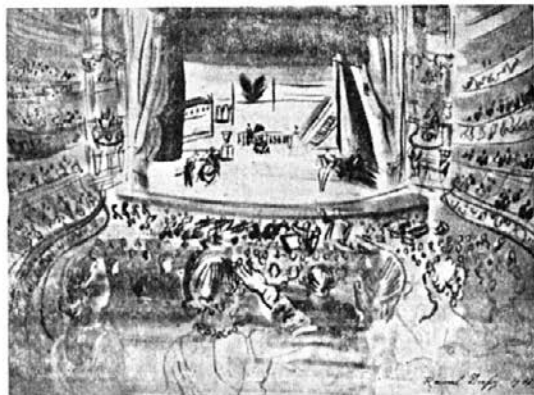
napetosti, ki bi nasprotovala glasbenemu vtisu dela, veljavnega predvsem zaradi svoje mladostne čilosti in blesteče, očarljive lahkotnosti.

Da bi vsaj malo spoznali *opera buffo*, kot jo je Rossini zasnoval in ustvaril, poslušajmo z vso svežino vtisov delo, ki je podobno »Seviljskemu brivcu« in ki mu je pripravilo pot.

Nenaden nastanek te opere, ki je Rossinija veljal le dva tedna dela, so omogočila prejšnja njegova komična dela, in sicer predvsem opera »Italijanka v Alžiru«.

»Italijanka« je nastala leta 1813. Rossini jo je napisal z enaindvajsetim letom. To je improvizacija, kjer mrgoli izgotovljenih formul, saj drugače ne more biti.

Slogovna sličnost, ki je sicer čisto površna, nas včasih sili, da pomislimo na Mozarta. Toda če to ne storimo z izrecnim pridržkom, priznavamo, da ne razumemo nobenega od teh dveh genijev. Kako bi ju približali, ne da bi hkrati ugotovili, da se med seboj povsem razlikujeta? Med glasbo enega in drugega se raz-



prostira svet: to je notranji svet, čudoviti in začarani svet, ki je rodil Mozarta in na katerega Rossini malo misli. Mozart, čigar otroštvo se je hranilo z italijanskimi formulami (in še z mnogimi drugimi) preobrazi *opera buffo*: od svoje prezgodnje zrelosti dalje bogati — ta glasbenik in poet kvartetov in simfonij — komični teater, ki mu ne pomeni le pevske parade — z izraznostjo, lepoto, s čustvi in sanjami.

Takšno delo je tako zelo daleč od italijanske mode, da so Mozartova dela celo po njegovi smrti težko prodirala v Italijo.

Partituro »Italijanka v Alžiru« je Rossini, če naj verjamemo njegovim besedam, improviziral v osemnajstih dneh. Nekatere listine govore tudi o sedemindvajsetih dneh. Slog, ali bolje, formule, je avtor povzel po klišejih, ki so bili tedaj v Italiji priljubljeni že kakih dvajset let, in to v vseh sedemdesetih Cimarosovih operah in neštevilnih posnetkih njegovih neštevilnih posnemalcev. V ta okvir vrže Rossini tu in tam nekaj začetih domislekov in vnese vanje vso svojo živahnost in vnemo.

Uvertura je znana. Njen sijaj potrebuje prostora in zraka; že od nekdaj jo vojaške godbe igrajo v parkih. Še dve drugi mesti terjata našo pozornost: finale prvega dejanja, ki je spretno zgrajeno in polno bleščečega zánosa in trio »Pappataci«, kjer so šaljivi domisleki obenem tudi duhoviti, rahločutni in muzikalni. Ti trije odlomki nam jasno slikajo rossinijevski genij. Obdržali so vso svojo prirojeno svežino: z avtorjevo mladostjo dvajsetih let se nam še vedno smehljajo.

Ostala mesta se začenjajo obetajoče. Toda od druge ali tretje vrstice dalje se improvizatorju muči in zateka se k izgotovljenim formulam. Ta urna in tekoča glasba, prijetna in hrupna, ki se smeje sama sebi, izzveni prehitro in nas tako malo gane, da si po njej zaželimo bolj muzikalne glasbe. Človek bi dal zlatnik, če bi ga imel, da bi mogel čuti pol strani Mozarta.

»Pepelka« vzbuja v nas pripombe, slične gornjim. Tudi v tem delu je mnogo kratkih domislekov, dolgih vstavkov — in mnogo učinkovitih crescendov.

»Viljem Tell« in Rossini, oba — človek in delo — sta resnično nekaj izrednega.

Njegov avtor je z njim ustvaril moderno in romantično obliko velike opere. »Viljem Tell« je leta 1829 pomenil zmagoslavje. Po njem skladatelj ni napisal ničesar več. Zgodovinarji so iskali vzroke njegovemu dolgotrajnemu molku. Rossini je postal bogat in lenoba mu je bila prirojena. Po drugi strani pa je tudi res, da se je Jakob Liebmann Meyerbeer kmalu po premieri »Viljema Tella« z zvijačami in denarjem polastil gledališkega tržišča, da bi v njem zagospodarili njegovi lastni proizvodi. Konkurenca in boj sta bila preozka za malomarnega Rossinija. Pobegnil je z odra in živel odslej udobno, naslajajoč se ob obloženi mizi in v blaženosti počitka.

V enem izmed neizdanih Berliozovih pisem je ta bistroidni borec, ki ga je zgrabilo pariško kolesje, napisal približno tele besede: »Meyerbeerove intrige in spretnosti so prisilile Rossinija, da je pustil vse skupaj.« (Ker pripada Rossinijevo življenje preteklosti, lahko omenimo, da je vzrok dolgemu Rossinijevemu molku fizičnega značaja. V njegovi še neizdani korespondenci je mnogo pisanega o živosrebrnih zdravilih. Hkrati je znano, da je Rossini kmalu postal plešast in da je nosil lasuljo.)

Po letu 1829 in v več kot petdesetih letih si je »Viljem Tell« pridobil mnogo občudovalcev med publiko in med najslavnejšimi skladatelji. Pregarjal pa ga je Meyerbeer, ki je branil svoje plodovite stvaritve pod »zlato zaščito« in ime ravnodušnega Italijana se sčasoma ni več pojavljalo na gledaliških lepakih. Še za časa njegovega življenja so od časa do časa uprizorili le eno ali dve dejanji (od petih dejanj) »Viljema Tella«. Rossini se za to ni menil. Ako mu je kdo omenil in se zgražal nad takšno okrnitvijo te opere, ga je maestro, smehljajoč se, prekinil: »Res?« je dejal, »pravite, da so uprizorili eno dejanje »Viljema Tella«. Ali so uprizorili kar celo dejanje«...

Kakih trideset let po njegovi smrti, ko je wagnerjanski repertoar okoli leta 1900 povsem pokopal Meyerbeerove zgodovinsko-romantične drame, je tudi »Viljem Tell« polagoma padal v pozabljeno.

Ali je bilo to pravično? Dejali bi, da ne. Po drugi strani pa tudi ne mislimo, da bi ga mogli znova obuditi od mrtvih. Lahko ga uprizarjamo nekaj večerov in mu ploskamo v izrednih okolnostih ter po zaslugi izbranih pevcev. Toda glasbeni okus se je preveč razvil, da bi si to delo, s katerim smo izgubili ves stik, za trajno pridobilo številno publiko. Da bi dočakali njegov povratak na oder, bi moral nov razvoj ponovno obdati s čarom že zastarane formule. Sicer pa ne more nihče predvidevati, kakšna bodo glasbena občutja in umetniška kultura ljudi, ki bodo prišli za nami.

Ob »Viljemu Tellu«, ki je izginil kljub svojim genialnim kvalitetam, mislimo na druga velika lirična dela, ki so prav tako izginila. Ponovno lahko prečitamo občudujoče komentarje, ki jih je pisal Berlioz o Spontinijevi »Vestalki« in nato pregledamo partituro tega dela, ki so ga pred letom 1830 tako občudovali in ki so ga po enem stoletju vsi pozabili. Kako je žalostna ugotovitev, da je delo, ki je bilo nekoč slavno, sedaj le častitljivo truplo. Za nas, ki se mu ne moremo več dajati, da bi ga oživili, je mrtvo.

Tudi naslednje vrstice dokazujejo pozabljenje in smrt, ki čaka kljub njihovi zaslugi skoraj vsa gledališka glasbena dela. Prečitajte ponovno dolge strani Stendhalovega dela »Rossinijevo življenje«, kjer pisatelj analizira kakih petnajst Rossinijevih oper. Ti komentari nas kljub piščevemu bistrovidnemu navdušenju silno dolgočasijo. Zaman polzkušajo priklicati v spomin nekaj, kar za nas ne obstaja več. Stendhal pa nasprotno trdi, da »Rossinijevega slava ni poznala drugih meja kot meje civilizacije.« (To je napisal leta 1823).

Zdaj, več kot sto let pozneje, preden nas bo čas, ki vse uničuje, preveč oddaljil od »Viljema Tella«, poizkušamo spoznati, kakšne so vrednote partiture tega dela. Žal bomo morali pri tem govoriti o stvareh, ki jih nihče več ne pozna. Čitatelj bo dejal: »Čemu te besede, ki ne ustrezajo ničemu več?« Toda, če se mu dozdevajo nepotrebne in dolgočasne, naj pomisli, da bodo njegove lastne sodbe o bivših umetninah čez nekaj let prav tako ničeve. Naj ga te neolepšane besede pripravijo do nekoliko strožjega mišljenja, naj ob njih razmišlja o samem sebi in naj spozna, da mu utegne malce skromnosti in popustljivosti vselej koristiti.

Leta 1829, to je nekaj let pred velikim Mayerbeerovim uspehom, je uprizoritev »Viljema Tella« v Pariški operi pomenila začetek uprizarjanja velikih romantičnih oper, ali z drugimi besedami: velikih »pokrajinskih oper«. Že »Čarostrelec« je vnesel v prisiljeno scenerijo lirične tragedije vso otožnost in grozo gozdov. V »Viljemu Tellu« je vse dogajanje postavljeno v naravo. Malo je del, kjer more človek svobodneje zadihati pod širnim nebom. Tudi tema in nevihta nas ne prestrašita preveč in se takoj umakneta mirnemu in zaupljivemu veselju genija, ki je srečen, ker živi.

Uvertura je ostala slavna vse do dandanes. Začenja s težkim in plemenitim razmišljanjem violončel, ki je genialno zasnovano. Slike slede začuda svobodno ena drugi, dokler se vse to nenadoma ne izpremeni, da bi z vso nestrpnostjo pripravilo poslušalca na bleščeči zaključek. Ta pridrvi kot hudournik, vendar z epsko, junaško veličino in nas povsem prevzame. S svojo mogočnostjo se dotika vsega vznesenega. In vendar nam gre pri tem na smeh: pomisliti moramo na cirkuški galop, na mimohod artistov...

Človek se vprašuje, če obžalovanja vredna, a trdovratna tradicija morda ne zahteva, da igrajo ta finale ravno v nasprotnem smislu, kot pa bi bilo prav. Skoraj vsi dirigenti jemljejo prehiter tempo. To jasno dokazujejo pozavne, ki začno igrati z divjo silo, a ne morejo slediti in utihnejo. Zakaž je Rossini napravil to napako? Potrebno bi bilo igrati finale v zmernejšem tempu in ga variirati... Toda orkester igra hitro, prehitro in vedno bolj se mu mudi, kajti čim hitreje igra, tem večji je učinek.

Vso partituro bi bilo treba podrobno raziskati. To so že večkrat storili. Celo Berlioz je po letu 1830 napisal dolgo študijo o instrumentaciji »Viljema Tella«. Rokopis še obstaja.

Dandanes je za poslušalca najkoristnejše, ako mu označimo, kaj bo škodovalo njegovemu glasbenemu uživanju in da mu svetujemo, naj se za to ne meni. Po drugi strani pa ga moramo opomniti na trajna in številna mesta, polna lepote.

Mnogi ugovarjajo, da je v tem delu precej zastaranega, kar je prišlo povsem iz mode. To je res. Toda to velja le za formule, za pritikline, ki so obleka glasbe. Tudi na Tizianovih ali na Degasovih slikah vidimo nemoderne obleke. In vendar liki v njih žive. V »Viljemu Tellu« je poleg čudovitih zamisli polno vstavkov, pompozni recitativov v plemenitem slogu lirskih tragedij, crescendov, pevskih vaj, čustvenih refrenov, strett... Toda vse to — po tedanji modi ni bilo napisano za poslušanje, to so bila le mašila, da so poslušalci mogli ploskati ali se pogovarjati s sosedi in gledati v lože.

Toda libreto, napisan (nehote) v zabavnem slogu, je spretno sestavljen in je glasbi v oporo. Tudi besede so izbrane tako, da ustrezajo zvočnosti. Poslušalec jih razume. Razume jih tudi zato, ker so združene v melodični liniji, ki je spretno zasnovana za petje in za orkester.

Mnogo je v tem delu zamisli, ki so izrazite, plemenite in lepe. Ob njih zaslutimo spontanega, silnega, inteligentnega in ognjevitega genija, ki brez truda uresničuje svoje poetične težnje. Vsako čustvo, vsako situacijo in pokrajino nam predstavlja povsem naravno, resnično in vselej muzikalno. Vse prvo dejanje je n. pr. polno neodoljivih menjav, miline in čustva: človek ne vidi več scenerije, tako zelo mu glasba sama budi v spomin naravo.

V partituri srečujemo vsak hip odlomke ali strani, ki dokazujejo neomejeno skladateljevo mojstrstvo. — Ker je Rossini Italijan in uporablja italijanizme, ker je avtor komičnega »Seviljskega brivca«, v »Viljemu Tellu« ne posvečamo dovolj pozornosti njegovim možati moči in epski veličini. Seveda naletimo tu in tam na melodramatsko napihnjenost in grandioznost.

Drug tak primer je zbor v finalu. Veliko število poslušalcev ga ne posluša, ker misli na čimprejšnji odhod. Njegovo besedilo je himna svobodi, glasba ga vsega preobraža, da kar žari: z njim vred se dvigamo k luči.

Ta mojstrovina je v sto letih naletela na priznanje in na brezbržnost, a kljub temu je ohranila svojo mogočnost. Skeptični Rossini bi nam leta 1829, ko je delo spet prišlo v modo, dejal: »Izkoristite to. Nikar ne odlašajte. Moda se izpreminja«.

(Prev. in prir. J. Š.)

IZ »ITALIJANKE V ALŽIRU«

Cavatina Izabele

Zla usoda! Ljubezen kruta!
spričo muk, ki jaz jih trpim?
S čim naj rano prebolim?
Kje je bol in noč prečuta

Le zbog tebe, o moj Lindoro,
sem v te strašne zašla nezgode.
Kdo me reši te zle usode?
Kdo pomaga mi v uri tej?

Tu ne smem se zdeti plaha:
čas je dela, ne pa straha!
Zdaj pokazati bo treba,
da je ženski um brez mej.

Saj sem izkušena
za vsako rabo,
lepo izbrušena
za vsako vabo
in znam obvladati
celo moža,
da, da, da, da,
in znam obvladati
povsod moža.

Čeprav so zviteži
in korenjaki,
pred žensko pametjo
so vsi bedaki....
Čeprav so taki,
pred žensko pametjo
so vsi bedaki!

Čeprav nas psujejo,
nas potrebujejo,
nas poljubujejo
in v zvezde kujejo
ter so zaslužnjeni
od nas žena,
da, da, da, da,
so vsi zaslužnjeni
od nas žena.

Halyjeva arija

Te ženske italijanske
so strašno premetene,
za srečo so rojene,
stkane iz tenkih tkiv.

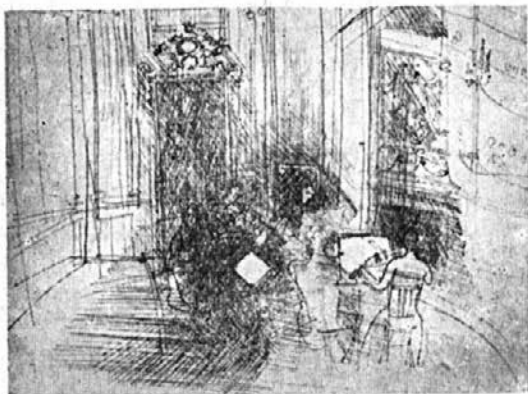
Vsaka je prava mójstrica
za srčne umetnije
in vsakega nabrije,
ki njo bi rad nabril.

Te ženske italijanske
so strašno premetene,
za srečo so rojene,
stkane iz čudežno tenkih tkiv!

Lindorova cavatina

Če sanjaš o dekletu,
ki daleč je nekje na svetu,
v najhujše mulke zajdeš,
kar zmore človek trpeč.
Morda jo kje še najdeš,
morda nikoli več!

Ko žge me trpljenje
v neskončni bolečini,
si lajšam življenje
vsaj s sladkimi spomini,
ki vedno občutek
budijo plameneč!



Taddeova arija

To je strašno, kaj me čaka
v tem strašilu nemogočem!
Ne želim postati spaka:
Kajmakan že biti nočem!
Hvala lepa, hvala lepa za priznanje,
le da zanje, le da zanje ne živim!

(Kak me gleda! Ojoj: požre me!)
Odpustite mi! Poslušajte me!
Odpustite, ne končajte me!
(Še ponorel bom pred njim!)

Brž je treba izbrati stolec:
če odklonim, grem na kolec,
če pa sprejemem, bom držal svečo,
ko bo on užival srečo...
Kam naj grem in kam naj planem?

O ti smolec!
Mar na kolec?
Taddeo, kaj naj storim?
Kajmakan, gospod, ostanem,
da vas s tem vsaj ne zjezim.

Kakšna slava! Kakšno ugodje!
Hvala lepa, o gospodje,
ne trudite se tako!
Da dokažem, kaj vse zmorem,
o gospod, z le-tem tovorom
svoji vnučki grem naproti,
ki uvidi naj vse to.
O Taddeo, bilo bi bolje,
če bi skočil v peklenško dno!

Tercet

- Mustafa: Podcopatnik! O, sijajno!
Podcopatnik! O, sijajno!
Lepa hvala! To je bajno!
To je bajno! Res sijajno!
Toda prosim... Podcopatnik...?
Kaj pomeni ta naslov?
- Lindoro: Ta naslov je silno redek
in dobi ga le tak moški,
ki ni nikdar z ženskami jedek
in ki z njimi ni surov!
- Taddeo: Vi ste mene odlikovali,
zdaj pa boste v isto pali...
Kajmakan in Podcopatnik,
lep sva par, se vam ne zdi?

Mustafa: Italijanke so sijajne,
za ljubezen boljših ni!
Lindoro: Če uidem iz te drajne,
preizkusim te reči!
Mustafa: Podcopatnik!
Lindoro: Res lepa vloga!
Vsak se zlahka nauči.
Mustafa: A povejte mi, zaboga,
kaj ta služba le veli?
Lindoro: Podcopatnik samo uživa
doživetja očarljiva:
mora spati in mora piti,
mora jesti, mora piti in ljubiti!
Podcopatnik noč in dan
mora biti neugnan:
mora jesti in mora piti
in ljubiti noč in dan.
Mustafa: Lepa služba: jesti, piti...
To sprejeti sem voljan.
Podcopatnik noč in dan
hočem biti neugnan...!

(Prevdo: S. Samec)

PRVA UPRIZORITEV ROSSINIJEVE OPERE »L'ITALIANA IN ALGERI« V LJUBLJANI

Rossinijeve opere niso bile med prvimi operami, ki jih je uprizorilo mlado Slovensko gledališče v Ljubljani, ko je po letu 1892 redno imelo svojo vsakodnevno operno sezono. Rossinijevo opero »Seviljski brivec« so napovedali že mnogo prej repertoarni načrti, preden so jo naposled v prvi slovenski obliki le uprizorili v sezoni 1905/06, torej trinajst let pozneje, ko so se začele redne operne predstave Slovenskega gledališča v Ljubljani. Različni so bili vzroki in razlogi za tako zapoznitev, najbolj so postali očitni, ko so se pokazale težave in le delni uspehi prvih uprizoritev te Rossinijeve opere.* Z rastjo in močjo razvoja Slovenske Opere je dobivala tudi slovenska podoba Rossinijevega »Seviljskega brivca« do ločnejšo in trdnejšo umetniško podobo. Opera je kmalu postala del železnega repertoarja tudi pri nas, doživela je doslej pri nas okoli 150 ponovitev. Tako je v vrsti najbolj petih oper v naši Operi; četudi so še uprizorili nekaj Rossinijevih oper, ni nobena njih doživela večje, čezmerno število predstav.

Toda Rossini se ni bil predstavil Ljubljani prvič v letu 1905. To velja le za prvo uprizoritev ene njegovih oper v slovenščini. Od začetka 19. stoletja pa do konca tega stoletja je Ljubljana doživela veliko število uprizoritev različnih Rossinijevih oper, ki so jih domala skoraj vse uprizorjale še v starem stanovskem gledališču na bivšem Kongresnem trgu v Ljubljani gostujoče laške

* Prim. sestavek »Rossinijev »Seviljski brivec« v naši Operi«; Gledališki list, Ljubljana, Opera, 1953/54, štev. 2, str. 36.

Heute Samstag den 7. April 1821, wird in dem hiesigen Schauspielhause von der hier anwesenden
Italienschen Opern-Gesellschaft zum Vortheile des Sängers Carl Mayer.

aufgeführt:

Die Italienerin in Algier. L'ITALIANA IN ALGERI.

Opera in due Atti. La musica del celebre Maestro Rossini.

Personaggi.

Mustafa Bey d' Algeri . . .	Sigr Carlo Mayer.	Lindoro giovine italiano Favorito da	
Elvira moglie di Mustafa . . .	Sigra Teresa Vattori.	Mustafa . . .	Sigr Bert Stella.
Zulma schiava confidente d' Elvira	Sigra Paulina Balloni	Isabella signora italiana . . .	Sigra. Teresa Moren.
Haly capitano dei Corsari algerini.	Sigra. Pietro Franchini.	Tadon compagno d' Isabella . . .	Sigr. Marc. Bartolotti.

Cori di Eunuchi del serraglio — di Corsari algerini — di Schiavi italiani — di Pappatati. Compare
di Schiavi europei — di Marinari.

La Scena si finge in Algeri.

Rispettabilissimo Pubblico!

L'umile Attore, a cui desta tante prove del vostro
compimento vi prega d' onorare la rappresentazione colla
vostra presenza, che egli dal canto suo fidando nella
vostra indulgenza, impiegherà tutto se stesso per meritarsela.

La prima Donna cantará un' aria nuova, così pure
il sottoscritto.

Carlo Mayer.

Hebe! Gnädige! Verehrungswürdige!

Die huldvolle Nachsicht, welche Sie dem unterthänigst
Unterzeichneten durch mehrere Beweise Ihrer Gna-
de zu schenken geruht haben, gibt ihm den Muth, Sie
ehrfurchtsvoll zu bitten, daß Sie die heutige Vorstellung
mit Ihrer Gegenwart beehren mögen, welche sich der eh-
rerbietigst Gefertigte durch das eifrigste Bestreben, Ihre
gnädige Zufriedenheit zu erringen, zu verdienen suchen wird.

Zugleich gibt er sich die Ehre in Unterthänigkeit zu
bemerkten, daß während der heutigen Benefiz-Vorstellung
sowohl die erste Sängerin Therese Moren als auch
der Unterzeichnete eine neue Arie vortragen werde.

Karl Mayer.

Die Kassa wird um 5 Ubr eröffnet. X Der Anfang ist mit Schlag 7 Ubr.

Lepak o prvi uprizoritvi »Italijanke v Alžiru« v Ljubljani l. 1821
ob času ljubljanskega kongresa.

in nemške operne družbe. Vse kaže, da je bila ena prvih uprizoritev Rossinijeve opere »Tancredi«, ki je doživela svojo prvo uprizoritev 6. februarja 1813 v Benetkah, po Dimitzevi zabeležbi l. 1820 v Ljubljani vsekakor v nemščini. Takoj v naslednjem letu 1821 so se zvrstile v Ljubljani številne uprizoritve Rossinijevih oper, ki so s tedaj modernim laškim skladateljem dodobra seznanile ljubljansko občinstvo. Če upoštevamo, da po letu 1812, ko so doživele v odličnih laških opernih hišah svoje prve uprizoritve tri Rossi-

nijeve mladostne opere, do leta 1820 nimamo skoraj nič podatkov o gledališču v Ljubljani in da gre pri tem za osem let razpona, še vseeno moremo trditi, da so Rossinijeve opere kot novost pri takratnih razmerah dokaj zgodaj prispevale v Ljubljano.

Vsekakor je nudil Ljubljančanom posebno priložnost za podrobnejšo seznanitev z Rossinijem v letu 1821 Ljubljanski kongres. Po najvišjem cesarskem povelju so tedaj za kongres pripravili v tedaj še habsburški Zgornji Italiji močno laško operno gostovalno skupino, ki so jo sestavljali laški operni pevci iz opernih gledališč v Milanu in Benetkah in ki je v Ljubljani za časa kongresa gostovala pod vodstvom impresarija Antonija Cuniberta. Ta skupina je najprej v januarju in marcu dvakrat pela v stanovskem gledališču Rossinijevi operi »Seviljski brivci« in »Srečna prevara« (L'inganno felice), najbrž že tedaj v velik kulturni užitek mladih in starih diplomatov, ki jim je prednjačil stari knez Metternich in si tedaj ali pozneje zapisal v svoj dnevnik, da mu je v Ljubljani edini užitek — laška opera.

Zatem je v marcu 1821 gostujoča nemška operna služba pela Rossinijevo opero »Othello, der Mohr Venedig« v nemščini, opero, ki je svojo prvo uprizoritev doživela komaj pet let prej v Neaplju, 1916. leta.

V aprilu in maju 1821 je laška skupina nadaljevala z gostovanjem in je pela najprej Rossinijevo opero »Pepelka Angelika«, ki ji je pridružila prvo uprizoritev Rossinijeve opere »L'Italiana in Algeri« ter v maju prav tako prvo uprizoritev v Ljubljani Rossinijeve opere »Eduardo e Cristina«. Medtem ko je bila prva uprizoritev »Italijanke« v Benetkah 1813 in prva uprizoritev »Angeline« v Rimu 1817, je bila prva uprizoritev opere »Eduardo e Cristina« v Benetkah komaj leta 1819 in je bila zato uprizoritev te opere v Ljubljani pač najbolj zadnja novost.

Toda nas zanima na tem mestu zlasti uprizoritev opere »L'Italiana in Algeri«, ki prihaja po 139 letih v novi slovenski postavitvi vnovič na operni oder v Ljubljani kot jugoslovanska in slovenska premiera.

Ohranjeni lepak nam izpričuje, da so prvič peli to opero v Ljubljani, dne 7. aprila 1821, na korist pevca Karla Maverca, ki je pel alžirskega beja Mustafa in bržčas dosegel neki uspeh, četudi poročila njegovega imena podrobneje ne navajajo. Njegovo ženo Elviro je pela pevka Teresa Fattori, sužnjo Zulmo Paolina Belloni, Alija Pietro Franchini, Lindora Bart Stella, Izabelo Teresa Moren, Tadeja pa Bert. Botticelli. Pregledno poročilo, ki je o gostovanju laške opere izšlo v Ilirskem listu, sicer ne navaja uprizoritve »Italijanke«, izrečno pa hvali pevko Tereso Moren (ki je pela v operi »Edoardo e Cristina« švedskega condotiera Edvarda, v operi »Pepelka Angelina« Angelino), da se je odlično izkazala in dokazala svoj lepo šolani muzikalni talent in prijetni globoki alt.

Že omenjeno poročilo, ki govori v glavnem o pevcih laške skupine, ki so nastopali v Rossinijevih operah naštetega repertoarja, zlasti poudarja nastop skupine v operi serii »Edoardo e Cristina« in zabeleži, da je uprizoritev te heroične opere prekosila vse druge operne uprizoritve, kar se tiče blišča in umetniškega učinka. Po tej opazki sodeč bi mogli sklepati, da so tudi ostale predstave Rossinijevih oper — med njimi opere »L'Italiana in

Algeri« — bile na takem višku, da so jih mogli z uspehom pokazati tako razvajanemu občinstvu, kakor se je sestalo na kongresu iz različnih evropskih prestolnic in diplomatskih posebnosti.

Takoj v naslednji sezoni 1921/22 je Ljubljana ponovno slišala Rossinijeve opere (Tancred, Otelo) v postavitvah gostujoče nemške operne skupine, uprizoritve, ki se jim je 19. in 20. novembra 1825 ponovno pridružila Rossinijeva Opera »Die Italienerin in Algier«. Uprizorila jo je nemška igralska in pevska družba, ki se je v tej sezoni utaborila v Ljubljani pod vodstvom Karla Meyerja. Če navedemo nastopajoče pevce (Mustafa — Essinger, Elvira — Luiza Krasa, Zulma — Tereza Krasa, Ali — Winter, Lindoro — Tröls, Izabela — Crisnitz in Tadej — Klein), storimo s tem uslugo danes že docela pozabljenim nemškim pevcem, ki so po laški uprizoritvi Rossinijeve opere skušali v svojih skromnih mejah z njimi tek-movati.

Ohranili smo jim spomin kot pionirjem prvih uspehov Rossinijevih oper v Ljubljani. Sledili so jim mnogi pevci v premnogi Rossinijevih operah, ki so jih do konca 19. stoletja v laški ali nemški postavitvi peli v Ljubljani.

jt

»ITALIJANKA V ALŽIRU«

(Vsebina opere)

I. DEJANJE

Prva slika (Dvorana v Mustafovem dvorcu): Elvira je žalostna, ker jo njen mož, alžirski bej Mustafa, več ne ljubi. Njena zaupna sužnja Zulma jo zaman skuša utešiti. Mustafa strese nanju svojo jezo ter zaupa Halyju, svojemu kapitanu alžirskih gusarjev, da bo naprtil Elviro za ženo italijanskemu sužnju Lindoru, hkrati pa mu naroči, naj mu poišče primerno mlado Italijanko. Lindoro pa se otepa te gospodarjeve namere, ker je pustil v Italiji nevesto, ki jo ljubi.

Druga slika (Pred dvorcem): Haly je zajel Lindorovo zaročenko Izabelo, ki se je podala iskat svojega izginulega ljubega, a se je pri tem njena ladja v viharju ob alžirski obali ponesrečila. Mustafovi vojščaki takoj uvidijo, da bo Izabela dobra pridobitev za njegov harem. Ko pa Haly izve od Elvirinega spremljevalca Taddea, da sta oba po rodu Italijana, se še bolj razveseli plena, saj je s tem tako rekoč že izpolnil bejevo naročilo.

Tretja slika (Dvorana): Mustafa ponudi Lindoru, da mu vrne prostost, če odpelje Elviro s seboj v Italijo. Elvira ga roti, naj je ne izžene, a Mustafa je neusmiljen, zlasti ko mu pride Haly sporočiti, da je že ujel prelepo mlado Italijanko.

Mustafa sprejme Izabelo, obdan z zborom evnuhov, a ona takoj opazi, kako ga je prevzela s svojo lepoto, zato sklene to izkoristiti. Elvira, Zulma in Lindoro se pridejo posloviti od beja in vtem spoznata Lindoro in Izabelo, da sta se znašla v istem ujetništvu. Izabela hoče vedeti, kdo je ta žena ob Lindoru, in

Mustafa ji mora priznati, da je bila Elvira doslej njegova žena, a da jo je zdaj namenil svojemu sužnju. Užaljena Italijanka predlaga, naj bej kar sam obdrži svojo ženo, njej pa naj da za sužnja Lindora. Ko Mustafa tega ne sprejme, pa Izabela pokaže svojo barvo in ga požene k vragu. Mustafa je zmeden zaradi njene nepričakovane odločnosti in sam prav ne ve, kako bi si pridobil neugnano lepotico.

II. DEJANJE

Četrta slika (Na vrtu): Mustafa se trudi, da bi izpolnil vsako Izabelino željo in imenuje celo Taddea za »Velikega Kajmakana« in svojega namestnika. Taddeo okleva, a končno sprejme ponudeno čast, misleč, da se bo tako laže rešil nevšečnosti in še nemara pridobil zase Izabelo.

Peta slika (Dvorana): Elvira in Zulma sporočita Izabeli, da pride Mustafa k nji na kavo, in jo zato preoblečeta v turška oblačila. Mustafa pride v spremstvu Lindora, za katerega niti ne sluti, da je Izabelin zaročenec. Zato toži Lindoru, kako ga Izabela zavrača, vendar naroči Taddeu, ko bo prišla, naj se na znak izgubi iz sobane. Izabela pride na kavo in Mustafa hoče ostati z njo na samem. Ker pa je povabila s seboj tudi Elviro, se mora Mustafa v navzočnosti svoje bivše žene vesti spodobno.

Šesta slika (Na vrtu): Lindoro se pripravlja na beg z Izabelo. Mustafa bi rad, naj mu Lindoro svetuje, kako bi si pridobil Izabelino ljubezen. Lindoro pa ga potolaži, da ga Izabela skriva že tako vroče ljubi, da ga je sklenila počastiti z visokim italijanskim odlikovanjem in ga imenovati za svojega »Podcopatnika«.

Sedma slika (Dvorana): Mustafa, ki ne ve, kaj pomeni ta naslov, privoli, da ga okrase z lasuljo in ga prisili, da zamiži. Medtem Izabela, Lindoro in Taddeo pobegnejo na ladjo, Mustafa pa ostane samo spomin na lepo Italijanko in kajpak tudi dosedanja žena Elvira.



KRIKA O GOSTOVANJU NAŠE OPERE NA LETOŠNJIH POLETNIH IGRAH V DUBROVNIKU

Po nespornem umetniškem uspehu gostovanja naše Opere na Dubrovniških poletnih igrah leta 1955 in 1959, pri čemer je treba na prvem mestu poudariti uspeh naše uprizoritve Mozartovega »Don Juana« na naravnem prizorišču pred palačo Sponza, je letos ponovno prišla vrsta na Opero SNG iz Ljubljane, da prevzame izvedbo vseh opernih predstav, ki so bile sprejete v festivalski spored letošnjih iger. Umetniško vodstvo naše Opere je že v začetnih razgovorih s predstavniki Poletnih iger predlagalo, da bo Opera



Prizor iz uprizoritve »Italijanke v Alžiru« v Dubrovniku. V naslovni vlogi je zelo uspešno debutirala Nada Sevkova. (Dirigent Bogo Leskovic, režiser Hinko Leskovšek)

dve deli iz svojega programiranega sezonskega sporeda specialno naštudirala, pripravila in tudi scensko ter kostumsko opremila za uprizoritev na izbranih prizoriščih v Dubrovniku, in sicer opero angleškega klasika iz XVII. stoletja Henryja Purcella »Dido in Enej« in prav tako Rossinijevo opero »Italijanka v Alžiru«. Ti dve uprizoritvi naj bi hkrati bili prvi jugoslovanski odrski izvedbi obeh kvalitetnih in vsake v svojem žanru dragocenih, čeprav v svetovnem opernem repertoarju redkeje izvajanih opernih del. Na predlog vodstva Poletnih iger pa je nato naša Opera razširila svoj izbor

se na izvedbi Dvořakove »Rusalka« v parku Gradac in Donizetti-jeve »Lucie Lammermoorske« na trdnjavi Revelin. Tako je torej letos naša Opera v pičlih štirinajstih dneh, kolikor jih je bilo odmerjenih za vaje in predstave na različnih dubrovniških prizoriščih pod milim nebom, izvedla izredno obsežen spored štirih uprizoritev in osmih predstav. Izvedba tega načrta neposredno po končani in naporni sezoni v Ljubljani je terjala posebne pripravljenosti in požrtvovalnosti vsega umetniškega in tehniškega ansambla Opere, mimo posebnih naporov gledaliških delavnic zlasti za pravočasno izdelavo za novi uprizoritvi potrebnih kostumov.

Toda za ocenitev umetniškega uspeha tega gostovanja Opere bo najbolje, če se omejimo na prikaz, kako je vse te štiri različne uprizoritve ocenila strokovna kritika številnih jugoslovanskih in tudi več tujih časopisov, ki so imeli v tem času v Dubrovniku navzoče svoje posebne poročevalce. Razumljivo je, da spričo omejenega prostora v našem Gledališkem listu ne bomo navajali vseh poročil v celoti, temveč da bomo v glavnem opustili vrednotenje posameznih del kot takih in navajali le ocene uprizoritev ter izvajalcev. Nikakor pa ne moremo pred tem še molče mimo dejstva, da so bili v času gostovanja naše Opere v Dubrovniku navzoči poročevalci in kritiki iz malone vseh glavnih mest naših republik: edino iz Slovenije ni bilo nobenega poročevalca, čeprav je, kot rečeno, ljubljanska Opera letos kot edina nastopila v Dubrovniku in je poleg tega tam prikazala še jugoslovansko premiero, ki je dotlej tudi Ljubljana še ni imela priložnosti, da bi jo videla.

A pristopimo k objavljenim ocenam, kolikor smo jih doslej dobili na vpogled, in ki so skoraj brez izjeme zelo ugodne, s tem da bomo šele na koncu povzeli glavne ugotovitve.

Izmed glavnih jugoslovanskih časnikov so redno ocenjevali vse predstave zlasti »Borba« v vseh svojih izdajah, nadalje beograjska »Politika« in zagrebški »Vjesnik«, poleg tega pa še splitska »Slobodna Dalmacija« in seveda »Dubrovački vjesnik« pa nemara še kateri. O prvi predstavi Dvořakove »Rusalka« pravijo:

»BORBA«, BEOGRAD, DNE 15. JULIJA 1960

(D. Papadopolos)

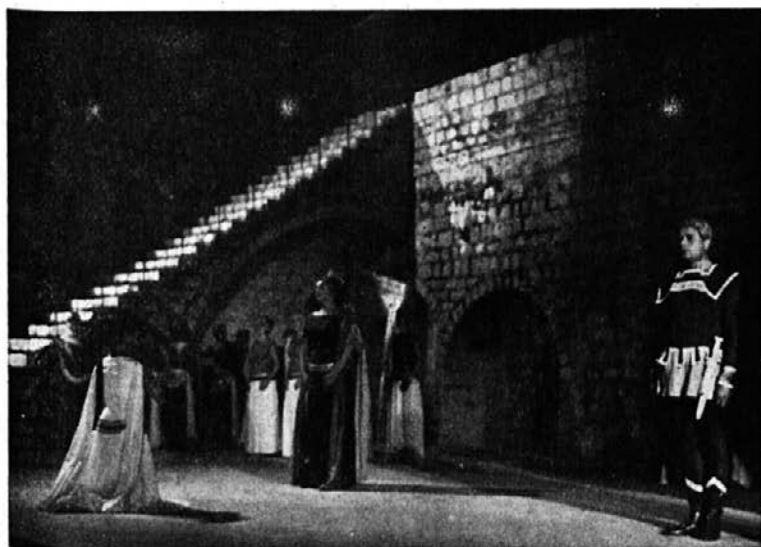
»Prva prireditelj letošnjih Dubrovniških poletnih iger je bila opera »Rusalka« Antonina Dvořaka. Gledali smo jo in poslušali pod starimi bori v parku Gradac, v okolju, ki je idealno za to operno legendo, na prostoru, ki je omogočil, da se v poslušalcu poglobi spomin na vzplamenelo fantastiko otroštva, ko sta bila legenda in mitos živa stvarnost in so naivna tkiva pravljic bila videti bolj resnična kot realna življenjska dejstva, četudi so vsiljevala dokaze, da resničnost in sanjarjenje pogostoma ne gresta v isti korak. Na mesečini po stezah in stopnicah parka Gradac so valovale sence gozdnih vil, iz jezera je vstajal povodni mož, na staro vrbo se je naslanjala njegova hči, nesrečna Rusalka, in čarovnica Ježibaba je bila videti pošastna v svoji kolibi. Vse to se je odvijalo v širokem, svobodnem prostoru, brez gledališkega dekora...«

(V nadaljnjem pravi kritik, da bi te prednosti uprizoritve v parku Gradac mogle biti popolne, če ne bi Dvořakova opera pred-

vsem po libretistični plati bila preveč razvlečena; zato meni, da bi režiser moral opero skrajšati, in pravi):

Režiser Hinko Leskovšek je očitno (najbrž zaradi pomanjkanja časa ali zaradi tehničnih pomanjkljivosti) že obstoječo režijo prenesel naravnost z odra ljubljanske Opere v park Gradac. Razumljivi so razlogi, ki so narekovali, da je bilo tako. Od teh razlogov je najbolj prepričljivo pomanjkanje sredstev, da bi se operno delo posebej pripravilo za naravna prizorišča in njihove posebnosti v Dubrovniku.

Ansambel Opere Slovenskega narodnega gledališča je deloval prepričljivo in vigrano. Od orkestra do epizodnih solistov je bilo



»Dido in Enej« v dubrovniški trdnjavi Revelin. (Hilda Hölzlava kot Dido. Dirigent C. Cvetko, režiser H. Leskovšek)

vse ritmično precizno, intonančno čisto in v dinamiki izniansirano. To velja seveda v prvi vrsti za nosilce glavnih vlog.

Zlasti učinkoviti so bili nekateri prizori, v katerih niso nastopali nosilci glavnih vlog. Na primer oba terceta gozdnih vil (v prvem in tretjem dejanju), v katerih so Zlata Gašperšič, Božena Glavakova in Vanda Zihnerlova vizualno in glasovno povsem ustrezale vlogam, ki so jim bile zaupane. Maruša Patikova kot Kuharček je s svojo igro in ustreznim glasom vnesla mnogo živahnosti v predstavo.

Vilma Bučkovčeva je kot Rusalka še enkrat pokazala svoje visoke pevske in igralske vrline, Miro Brajnik (Princ) pa je bil prepričljiv, čeprav je bilo v njegovem petju čutiti rahel napor. Zdrav-

ko Kovač je bil kot Povodni mož mestoma glasovno še preveč svež, kar ni posebno vplivalo na pozitivne vtise, ki jih je ta večer zapustila njegova kreacija. Elzi Karlovac (čarovnica Ježibaba) ni uspelo, da bi z glasovnimi kvalitetai (morda je bila utrujena ali trenutno indisponirana) pridobila naklonjenost poslušalcev, čeprav ji je efektna vloga nudila za to možnosti.

Koreograf Slavko Eržen je postavil nekaj učinkovitih baletnih točk. Če bi jih bilo več (ponekod bi se jih dalo vključiti, čeprav jih avtor ni predvidel), bi bila predstava vizualno bolj zanimiva. Za ogromno naravno sceno je bila scenografija Maksa Kavčiča siromašna, kostumi Mije Jarčeve pa so bili funkcionalni.

Predstavo je dirigiral Demetrij Žebre zanesljivo, precizno in dinamično reliefno. Tega ni bilo lahko doseči zaradi akustičnih pogojev odprtega prostora in velikih oddaljenosti posameznih delov opernega ansambla. Žebre je brezhibno rešil to zapleteno nalogo.

»POLITIKA«, BEOGRAD, DNE 14. JULIJA 1960

(Andrija Preger)

»Izmed številnih naravnih odrov Poletnih iger je — razen znane trdnjave Lovrijenac, ki je že klasična po svojih predstavah »Hamleta« — prav gotovo eden najlepših tisti v parku Gradac. S svojo



»Lucia Lammermoorska« v Dubrovniku. (N. Vidmarjeva v naslovni vlogi. Dirigent D. Žebre, režiser C. Debevec)

mirno lepoto je ta prelepi mediteranski vrt že leta pričaraval v nepozabni predstavi »Ifigenije« edinstveno jasnost in prosojnost antičnega neba in tragično veličino pokrajine, s tem da je vstavljaj klasične Goethejeve stihe v avtentični okvir. Zdaj je Dvořa-

kovi pravljčni operi, ki je stkana iz srebrnih niti mesečine, nudil nenadomestljivo sceno, ki je na nji bleda in nestvarna svetloba reflektorjev ustvarjala razpoloženje in atmosfero vil in duhov, čarovnic in povodnih mož. Romantični pajčolan poezije je ovijal ta tajinstveni gaj, kjer je, iz pravega jezera in obsijan z žarkii polne lune ter ob trepetanju živega listja bližnjih dreves, vstajal povodni mož in kjer so plesale raj nimfe in vile...



Prizor iz Rossinijeve »Italijanke v Alžiru«

Ni si bilo moč zamisliti lepše in prikladnejše scene pod milim nebom za to lirsko fantastično operno pravljico, za to bajko v tonih, ki je ob pomanjkanju pravega dejanja bila povod velikemu češkemu mojstru, da je obogatil glasbo z vrsto zanosnih melodij, s šopkom bogatih harmonij in s prekrasnimi razpoloženji.

Stara pravljica o vodni vili Undini-Rusalki, katere hladna, toda stanovitna, nečutna vilinska ljubezen, ki je že vnaprej usodno tragično določena, se spopada z nestanovitno, ognjevito in čutno človeško ljubeznijo, ni kajpak tudi tu do kraja izčrpana v ponovni globini vseh svojih mogočih duhovnih aspektov. Toda komponist je vse to obilno nadoknadil z bogastvom glasbene inspiracije, s tem da je ustvaril razkošno lepoto melodije, bogastva zvočne palete in harmonskega jezika. Ta koloritnost in bogastvo, čeprav brez zaostrenih dramskih momentov, delata to delo glasbeno zanimivo predvsem prekrasno ustvarjena atmosfera vilinskega sveta in kraljestva nestvarnih bitij.

To atmosfero, ki je kdaj pa kdaj tiho poetična, a kdaj pa kdaj polna neizrečenih slutenj, je prepričljivo dosegla predstava v parku Gradac. Tu so bili nenavadno uspešni prizori, ki so bili polni navdihnjenj (že od prvega nastopa vil, njihove pesmi in plesa), do tragičnih akcentov v veliki ariji povodnega moža in v veliki Rusalkini žalostinki v začetku tretjega dejanja — da navedemo samo nekatere. Toda kot celota ni mogla ta dovolj suha pripovedka, brez pravega psihološkega zapleta, do kraja obdržati zanimanja občinstva. V tistem delu, kjer je glasba skoraj vse, ni mogla niti čarobno romantična scena — tako nenavadno prikladna za to delo — izpolniti velike napake: pomanjkanje ozadja (školjke), od katerega bi se mogel zvok vokalnih solistov dovoljno odbijati, da bi zadobil polnost in prodornost. Medtem ko je bil orkester zelo dobro postavljen ob ogradi ob strani in je bil njegov zvok prepričljiv in podoben tistemu v gledališču, so bili solisti kot nosilci dejanja postavljeni v akustično neograjen prostor, kar je navzlic lepim glasovnim možnostim bilo v napoto polnemu zvočnemu razvoju njihovih glasov. Kljub tej neakustičnosti okolja je plemeniti metal v glasu izvrstnega Princa (Miro Brajnik) prišel do polnega izraza, prav tako pa sonorne višine protagonistike (Rusalka) Vilme Bukovčeve, ki je bila prepričljiva zlasti v prizorih vile, v katerih je tenkočutno pričarala lik glavne junakinje. Ostali nosilci glavnih vlog (Kneginja — Hilda Hölzlova, Ježibaba — Elza Karlovčeva, Povodni mož — Zdravko Kovač in Danilo Merlak) so bili zelo dobri v svojih partijah (posebej je treba omeniti tri odlične vile), medtem ko je dirigent D. Žebre z izvedeno avtoriteto in temperamentnim zamahom vodil predstavo.

V celoti bi bil uspeh popolnejši, če bi bil vokalno akustični del bolje rešen. Tako bi odlična predstava Ljubljančanov imela svojo polno mero, in bi bila ta stara operna hiša, ki je prva po Pragi že 1. 1908 uprizorila »Rusalko«, v polni luči predstavljena.

»VJESNIK«, ZAGREB, DNE 14. JULIJA 1960

(A. Tomašek)

Po uvodu, v katerem poročevalec ne ocenjuje najbolj ugodno Dvořakove »Rusalka« predvsem zaradi njenih pomanjkljivih dramskih akcentov, nadaljuje:

»Uvrstitev tega dela v letošnji festivalski program vendarle do neke mere opravičuje možnost izredno prikladnega vklopljenja v romantično okolje parka Gradac. Zato scenografu Maksu Kavčiču ni bilo težko, da je z minimalnimi scenografskimi prijemi prilagodil naravno prizorišče zahtevam dejanja, s tem da je prvenstveno pretvoril prikladno razsvetljavo mestnega parka v čarobni svet iz pravljice, katere sugestivnosti so po svoje bili prilagojeni kostumi Mije Jarčeve.

Nasprotno temu so bili pevci pred mnogo težjo nalogo, pogojeno s specifičnimi zahtevami petja na odprtem prostoru, z orkestrom, ki je bil poskusno postavljen ob strani, s čimer je bil resda porušen ustaljeni položaj pevcev proti dirigentu, a je zato hkrati bila odstranjena bariera, ki jo v opernem gledališču ustvarja orkester med pevci in občinstvom.

Ker je razpolagal s širokim prostorom naravnega prizorišča, ga je režiser Hinko Leskošek izkoristil s tem, da je funkcionalno zagotovil predstavi preglednost. Koreografske rešitve Slavka Eržena, ki so same po sebi sprejemljive, so le deloma izpolnile svojo funkcijo opernega dejanja. Zakaj z minimalnim številom plesalcev in stativistov je učinkovala dvorska svečanost (II. dejanje) preveč komorno, pompoznost poloneze pa ni dobila adekvatne vizualne realizacije.

Izvedbo »Rusalk« je vodil dirigent Demetrij Žebre, ki je seriozno izdelal ne preveč hvaležno partituro. Zaradi posebnih akustičnih okoliščin so glasbene kvalitete orkestra prišle do izraza



Asistent – režiser Opere Drago Fišer (na sliki drugi z desne) je v Sarajevu režiral »Lucio di Lammermoor«

prvenstvo v splošnem smislu, namreč v medsebojni igranosti, disciplini in avtentičnem tolmačenju Dvořakovega glasbenega jezika.

Naslovno in hkrati osrednjo vlogo opere je podala Vilma Bukovčeva, ki je izrazno in doživljeno enako naglasila z glasbene

in igralske plati tragično črto v liku Rusalka. Miro Brajnik v vlogi Princa ji je bil dober partner, ki je prej ko prej pokazal nosilnost in moč svojega glasu. Zdravko Kovač je v vlogi Povodnega moža uspešno poudaril elemente dramatike in fantastičnosti, medtem ko je Elza Karlovčeva kot Čarovnica v skladu z značajem svoje vloge, kdaj pa kdaj vplivala bolj didaktično groteskno kot grozljivo.

Nosilci ostalih vlog: Hilda Hözlzova (Tuja knežna), Maruša Patikova (Kuharček), Zlata Gašperšičeva, Božena Glavakova in Vanda Ziherlova (tri gozdne vile) in Marcel Ostaševski (Gozdar) so podali stvaritve, ki so vsej predstavi zagotovile izenačeno raven.

»SLOBODNA DALMACIJA«, SPLIT, DNE 16. JULIJA 1960 (F. Š.)

»Za Dvořakovo delo ni bilo moč najti idealnejšega ambienta od parka Gradac. Pravljica o Rusalki je pod gostimi borovimi krošnjami, med prepletenimi debli in stezicami dobila resnični pečat fantastičnega. Otožna Dvořakova glasba se je pletla s tihim trepetanjem listja in s čudnimi barvami izmišljene pokrajine, s tem da nas je vračala v svet razigrane domišljije, v svet pravljice.

Od nekdanj znano vilo Rusalko, ki se je zaljubila v princa in zaželela, da bi dobila človeško postavo, da bi v nji mogla živeti v ljubezni s svojim princem, je Dvořak komponiral kot tragično pripovedko o nestalnosti človeških čustev, katere žrtev ne postanejo le tako čista bitja kot Rusalka, temveč tudi oni sami. V močni in sugestivni interpretaciji Vilme Bukovčeve so prišle do izraza vse kvalitete nesrečne vile Rusalka. Neposrednost in doživljena moč njene igre sta bili v popolnem razmerju z njenimi bogatimi in rafiniranimi glasovnimi zmožnostmi. Za razliko od ostalih igralcev ni bilo pri Bukovčevi moč opaziti nobenega odvišnega giba, nobene pretirane kretnje. Vse je bilo najlepše umerjeno, na ravni velike in impresivne igre. In celo v drugem ter deloma v tretjem dejanju, kjer so njene reakcije reducirane na nemo igro, je znala za to najti najprimernejša sredstva.

Mimo Bukovčeve je treba poudariti Zdravko Kovača v vlogi Povodnega moža. V njegovi bolečini zaradi Rusalkine usode je sicer bilo nekoliko pretiravanja, vendar je bil večinoma glasovno močan in igralsko zanimiv. V ostalih vlogah so nastopili Miro Brajnik, Hilda Hözlzova in drugi.

Orkster Ljubljanske Opere je dirigiral Demetrij Žebre.

Režija Hinka Leskovška se odlikuje s tenkočutno domišljijo in s smislom za fantastični spektakel. Novi ambient v parku Gradac je pomnožil te kvalitete, zato je moč nedvomno reči, da je to ena izmed najbolj »presajenih« predstavl na Dubrovniških Poletnih igrh. Scenograf Maks Kavčič je nevsiljivo dopolnil nekatere elemente na naravnem prizorišču. Njegova intervencija okoli »jezera« pa je medtem očitno neumerjena, in debelo deblo, ki na desni strani gledališča zaslanja ves zadnji del scenskega prostora, ni tako nujno potrebno, da bi opravičilo svoj obstoj.

(Dr. V. Berdović)

»Operni ansambel Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane je začel svoje gostovanje na Poletnih igrah z izvedbo Dvořákové operne pravljice »Rusalka«. Poučeni z izkušnjo od prejšnjih nastopov na odprtih dubrovniških prizoriščih so Ljubljanci z lahkoto obvladali vse zapreke, ki jih za ansambel, vaje izvedb v gledališki dvorani, pomeni prehod na široki prostor na odprtem. To velja zlasti za povezovanje orkestrske osnove z dogajanjem na sceni, kar je znatno oteženo s tem, da sta orkester in dirigent postavljena ob strani. Da bi se nemoteno odvijala predstava, je potrebna popolna zanesljivost v nastopih in ritmičnih variantah, zakaj sicer ne bi bilo mogoče izogniti se neenakomernemu koraku med pevsko in orkestrsko komponento.

Ansambel ljubljanske Opere se je skrbno pripravil za festivalski nastop in je povsem premagal vse te zapreke, tako da je bila »Rusalka«, ki je bila izvedena v parku Gradac, v tem pogledu brez pripombe. Pri tem je predvsem treba dati priznanje dirigentu Demetriju Žebretu, ki je z zanesljivostjo izkušenega mojstra izdelal glasbeno fakturo te Dvořákové opere. Posamezne izvajalske skupine so bile čvrsto povezane in dosežena je bila celovitost glasbenega izraza. Razen pripombe o intonacijski nepreciznosti pri trobilcih je orkester v glavnem solidno opravil svojo nalogo, medtem ko je zbor, ki je bil postavljen preveč v ozadje, izgubil svoj zvočni relief. Od solistov, ki niso prehajali stopnje solidne povprečnosti, se je z glasovno lepoto in muzikalnim predvajanjem ločila Vilma Bukovčeva v vlogi Rusalka. Miro Brajnik kot Princ, Hilda Hölzlova kot Knežna in Zdravko Kovač v vlogi Povodnega moža so po svojih glasovnih zmožnostih korektno oblikovali zaupane jim vloge, medtem ko se je Elza Karlovčeva kot Čarovnica trudila, da bi z igralskim izrazom nadoknadila glasovno indispozicijo. Izredno lepo je učinkoval tercet gozdnih vil — Zlata Gašperšič, Božena Glavak in Vanda Ziherl — bodisi s svežino glasov in stapljanjem v homogeni izraz, bodisi tudi z gracioznim odrskim šarmom.

Medtem ko je bila glasbena plat te operne predstave skrbno pripravljena, ni moč istega reči za druge komponente. Za scenografa je bila idealna priložnost, da bi v čarobnem okolju v Gradacu poudaril čarobno lepoto gozdnih mlkavnosti, česar žal ni bilo. Kostumi so nedopustljivo zanemarjeni, režiser je zamudil izkoristiti skupne prizore za pričaranje vilinskega kraljevstva in bogastva prinčevega dvora, baletni zbor je bil nespretno vklopljen, a enolična igra svetlobe je oropala sceno dragocenega mističnega ko-



lorita. Zamujena je priložnost, da bi se iz »Rusalk« na Gradacu napravil čarobni spektakel, ki bi po svoji zunanji opremi in vizualnih efekti zapustil globlji vtis.«

O uprizoritvi Donizettijeve »Lucie Lammermoorske«, ki je bila kot druga uprizorjena 13. in 19. VII. na trdnjavi Revelin, pa pravi poročevalci:

»BORBA«, BEOGRAD, DNE 16. JULIJA 1960

(D. Papadopolos)

... V težnji, da bi bile prireditve na Dubrovniških poletnih igrah čimbolj raznovrstne in zanimive, je postavljena letos na spored tudi »Lucia Lammermoorska«. Opero je izvedla ljubljanska Opera v okviru svojega desetdnevnega gostovanja, v katerem je predvideno, da se bodo poleg že prikazane Dvořakove »Rusalk« izvedle še Purcellova »Dido in Enej« in Rossinijeva »Italijanka v Alžiru«.

Za prizorišče, na katerem naj bi se prikazala »Lucia«, je bila izbrana trdnjava Revelin. Prostor bi zares utegnil ustrezati temu delu, če bi režijska postavitve izhajala iz časa, v katerem se godi dejanje opere. Sivi kamniti zidovi trdnjave Revelin so primerni za pričaranje atmosfere škotskih gradov sedemnajstega stoletja. Obokana vrata in stare kamnite stopnice, ki nanje mečejo zidovi čudne sence, bi s pomočjo razkošne dubrovniške mesečine utegnili prenesti poslušalce v atmosfero robate severne mistike, v katere izročilih je Walter Scott našel vsebino za mračno novelo, ki je služila za osnovo libreta »Lucie«. Če bi pa medtem izšli iz mediteransko razpete glasbe in njene nepretenciozne lahkotnosti in frfotavosti, bi katero drugo izmed mnogih naravnih prizorišč na dubrovniških trgih in ulicah nudilo ustrežnejše okvire kot kamnito hladna in asketsko resna trdnjava Revelin. Vendar bi se dalo tako prvo kot drugo koncepcijo dostojno uresničiti, če bi z ustreznimi postopki prilagodili glasbeni tok, tempo dejanja in mizansceno celoviti in preračunani zamisli inventivnega opernega režiserja.

Z upravičenim začudenjem in iznenadenjem lahko ugotovimo, da nismo mogli občutiti take celovite režijske koncepcije v izvedbi »Lucie« na Dubrovniških poletnih igrah. Ta opera je prav zaradi svoje popularnosti terjala, da bi bila posebno studiozno pripravljena za Igre, ker je bilo moč pričakovati, da bo izobraženo mednarodno občinstvo (ki v poletnih mesecih prihaja v Dubrovnik zaradi mednarodnega ugleda umetniških prireditev v tem mestu) v pridobivanju vtisov o ravni naših oper izhajalo prvenstveno iz tistega, kar bo samo videlo in slišalo. Toda videti je moglo ne predstavo, ki bi bila režirana v skladu s posebnimi pogoji prizorišča, temveč hitro adaptacijo tekoče repertoarne predstave ljubljanske Opere.

Če pustimo ob strani praznino v režiji, je ansambel ljubljanske Opere učinkoval v celoti ugodno. Predstava je bila glasbeno vigrana, čeprav ni bilo dovolj briljantne lahkotnosti v podajanju kratkih notnih vrednosti v ansamblih, ki so bili glasovno nekoliko negibki.

Med solisti je dominirala Nada Vidmarjeva v vlogi Lucie. Njen obli polni sopran je vse nekaj drugega kot tisto, čemur se reče koloraturni sopran, toda ona navzlic temu z lahkoto poje

zamotane in naporne kolorature. Njena zelo kultivirana muzikalnost in izrazito nagnjenje k dramatični interpretaciji sta prišla zlasti do izraza v prizoru blaznosti, ki ga je pela in igrala z razkošno lepoto svojega glasu fascinirajoče prepričljivo.

Miro Brajnik (Edgardo) je bil menda indisponiran, kar je bilo zlasti čutiti v visokih tonih, za katere so poslušalci često trepetali. Če bi se rešil stereotipnih opernih manir, bi njegova pojava na odru bila bolj naravna in igralsko bolj prepričljiva.

Samo Smerkolj je kot Henrik Ashton pel muzikalno, z lepo izvajano glasbeno frazo. Na odru je učinkoval naravno in prepričljivo.

Nosilci ostalih vlog (Danilo Merlak, Gašper Dermota, Vanda Zihlerl in Slavko Štrukelj) so se z mnogo izraza vklapljali v glasbeni tok predstave.

Predstavo je glasbeno vodil Demetrij Žebre, zanesljivo, ritmično precizno in muzikalno.«

»VJESNIK«, ZAGREB, 16. JULIJA 1960

(A. Tomašek)

»Pri izbiranju del za izvedbo na festivalu, kot so Dubrovniške poletne igre, bi bilo treba mimo prikladnosti okolja obrniti posebno pozornost tudi k specifičnim lastnostim samega dela. S tega stališča je bil izbor Donizettijeve »Lucie Lammermoorske«, ki jo je 13. t. m. izvedla ljubljanska Opera na Revelinu, v mnogočem srečnejši od izbora Dvořakove »Rusalk«.

... Izvedba te opere terja od pevcev, da so predvsem dobri poznavalci belcantističnega stila, medtem ko so igralske zahteve — razen pri vlogi glavne junakinje — zmanjšane na minimum. Zaradi tega utegne izvedba »Lucie« zadovoljiti, oziroma doseči pravi umetniški efekt in pritegniti občinstvo šele, če je realizacija pevskih partov resnično ne le brezhibna, temveč tudi polna glasovne razkošnosti. S tega stališča je izpolnila zahteve svoje vloge prvenstveno sopranistka Nada Vidmarjeva kot interpretkinja naslovne vloge. Razen tu in tam komaj opaznih znakov indispozicije, je Nada Vidmarjeva svojo vlogo realizirala suvereno, igralsko zelo impresivno in pevsko izredno muzikalno, tehnično zanesljivo in bogato izniansirano. Veliki prizor blaznosti in koloraturna arija (peta slika) sta zlasti pokazala znaten pevsko igralski potencial Nade Vidmarjeve.

Če bi tudi drugi izvajalci v enaki meri zadostili zahtevam svojih vlog, bi ansambel ljubljanske Opere s to izvedbo uresničil veliko predstavo. Zakaj večina ostalih nujnih elementov je bila uspešno rešena. Kajti trdnjava Revelin je nudila ne le monumentalno, temveč tudi akustično primerno okolje, ki ga je scenograf Ernest Franz s spretno izmenjavo minimalnih karakterističnih detajlov lokalno zelo dobro definiral, medtem ko so bogati kostumi Alenke Bartl-Serševe v splošnem (razen nekaterih detajlov) bili zgodovinsko verni.

Glasbeno vodstvo Demetrija Žebreta se je odlikovalo z živahnim tokom odvijanja predstave, s preciznostjo in vigranostjo orkestra z odličnim solom harfistke Helene Lukeš (orkestralni uvod

k drugi sliki) in z zvočno izbalansiranostjo ansambelskih prizorov (sekstet).

V okviru možnosti, ki jih nudi tak tip opere, je režiser Ciril Debevec dal konvencionalno, toda sprejemljivo mizansceno.

Naposled so bile solistične vloge, v katerih so nastopili Samo Smerkolj (Lord Henrik Ashton), Danilo Merlak (Vzgojitelj), Gašper Dermota (Lord Artur Bucklaw), Vanda Ziherl (Alisa) in Slavko Štrukelj (Norman) na zadovoljivi stopnji kvalitete.

Škoda medtem, da je bil nosilec glavne moške vloge, tenorist Miro Brajnik kot Edgardo glasovno občutno indisponiran in da je pri znatnih lapsusih spomina komaj vzdržal predstavo, in da je sicer zvočni zbor bil ponekod 'uspavan'. To je v glasbenem pogledu znatno znižalo raven vse predstave, medtem ko je šesto sliko skoraj povsem razbilo.

Pod naslovom »Izpolnjena pričakovanja« sta bili v »Politiki« hkrati ocenjeni predstavi »Lucie« in »Didone in Eneja«:

»POLITIKA«, BEOGRAD, 18. JULIJA 1960

(Andrija Preger)

»Po mišljenju tistih, ki se drže stare, konservativne operne tradicije, je bilo treba mnogo domišljije gledalcem 'Lucie Lammermoorske', da bi si zamislili številna mesta dogajanja te romantične opere na ploščadi trdnjave Revelin. Mesta dejanja so bila resda samo naznačena z nekaterimi karakterističnimi rekviziti. Toda ali je za to značilno delo italijanskega belcanta, čeprav povsem v obleki vročerkvne francoske romantike tridesetih let, še bistven dekor tajinstvenih parkov in pokopališč, starih škotskih gradov in razkošnih dvoran za sprejeme?

Današnji poslušalec hoče slišati v nizu sladkih Donizettijevih melodij predvsem to večno živo in vselej mlado glasbo radostne pesmi in bo zadovoljen z neke vrste moderno razumljenim shakespearekim dekorjem, ki napeljuje domišljijo samo z oznako najpotrebnejšega. Tembolj, če daje ambient pod vedrim nebom ugoden okvir človeškemu glasu, ki ima mimo vse fantastike in groze sižeja glavno in odločilno vlogo v tem delu.

Kamniti zid trdnjave — ozadje improvizirano naznačenega prizorišča — kot tudi zidovi ob straneh so zagotovili dobro zvočnost bodisi glasov kot orkestra: bujno bogastvo melodike je teklo neovirano, spontano in uspešno, da so se vrstili recitativi in arije, dueti, prizori, amambli in zbori.

Ce ni naključje, da se je opera rodila v Italiji, zemlji belcanta, bo ostalo kot tajni zakon operne umetnosti, da je izvajanje italijanske opere za vsakega pevca in za vsak ansambel preizkusni kamen in pravo merilo vrednosti. Pri tej delikatni in odgovorni nalogi je ljubljanska Opera izpolnila pričakovanja. Izenačeni ansambel je dosegel lepo splošno raven muziciranja, brez vidnih slabosti, zbori so bili sveži in zvočni, zvok orkestra plemenit, z nekaterimi odličnimi solisti (solo harfa v začetku druge slike). Predstavo je nosila v naslovni vlogi naša odlična lirsko koloraturna sopranistka Nada Vidmarjeva. Njen prijetni, zanesljivo postavljeni glas brez tiste ostrine v visokem registru, ki pogostoma dela koloraturne soprane neprijetne, muzikalna in prefinjena fraza,

psihološko izdelana interpretacija kakor tudi odlična igra — vse to je uresničilo ne le glasbeno lepoto partije Lucie, temveč tudi dalo verodostojnost in sugestivnost velikemu prizoru blaznosti, kar predstavlja resnično velik uspeh že glede na zasičenost in otopelost današnjega poslušalca, ki je vaje povsem drugačnih efektov.

Njen partner, tenorist M. Brajnik, žal ni mogel zaradi indispozicije pokazati svojih znanih kvalit. Nosilci ostalih važnejših vlog (Samo Smerkolj, Danilo Merlak, Gašper Dermota) so dobro ustrezali svojim nalogam. Predstavo je inteligentno in prepričljivo vodil Demetri Žebre.

Uspeli napor Ljubljancev, da bi vkalupljeni repertoar opernih gledališč osvežili z nekim delom iz XVII. stoletja, občinstvo ni znalo dovolj ceniti. Zanimiva predstava Purcellove opere 'Dido in Enej' na trdnjavi Revelin se je odvijala pred polpraznim gledališčem.

Čeprav smo praktično vajeni, da se živa glasba začenja šele z mojstri iz XVIII. stoletja, Bachom in Händlom, je izvedba dramsko močnega in glasbeno nenavadno inventivnega dela starega angleškega mojstra pokazala prav nasprotno. S svojimi impozantnimi arijami in prekrasnimi recitativi, mojstrsko izdelanimi zbori, ki zgoščajo v sebi najkrepkejše glasbene in dramske kontraste, in še danes zanimivo, ritmično živo, baletno glasbo — deluje to delo staroklasične pravilnosti oblik tudi na današnjega poslušalca z zvrhano mero svoje dramatike.

Zamisel režiserja Hinka Leskovška ni izšla iz tega teatralnega momenta glasbe, temveč jo očitno vodi ideja, da bi bilo delo postavljeno kot scenski oratorij. Pri tem jo je nemara inspirirala doktrina francoskih mislecev XVIII. stoletja o francoskem narodu kot tipičnem predstavniku duha geometrije, kar je edinstveno prišlo do izraza v francoskem baroku. Toda če to velja za Francoze, ne bi bilo moč isto reči tudi za Angleže. Njihovi baročni mojstri glasbenega gledališča so še preveč vezani na močno kroženje duha njihove renesanse, na velikanski lik Shakespeara, da bi mogli biti v svojem gledališču vezani z racionalnimi doktrinami ali shematizmom. Purcell je tako ustvaril prave človeške like, človeške usode, spopade — ne le okamenale idealne slike družbenih prepričanj in morale svojega časa.

Toda režija je — vodena z doktrino klasicizma — vse podredila najstrožji geometrijski stilizaciji, od mizanscene do kretanj in mimike je vse strogo podvrženo tej vsemoči geometrije in statike: postavitve zborovskih skupin in prizorov v pravokotnih simetričnih figurah, gibanje in koraki glavnih oseb v navpičnih geometrijskih smereh, njihovi gibi in drža rok pa tudi sam izraz obraza. Tej vsemoči geometrije so podvrženi tudi kostumi in baletni koraki. Ples furij v takem pojmovanju je bil dovolj krotak, kakor tudi ples mornarjev in vešč. Močni kontrasti posameznih glasbenih točk so odrsko zmanjšani na neko srednjo mero. Tako ni bilo bistvene razlike med prizori največje sreče in najgloblje bolečine (začetek drugega dejanja), burni prizor lova in ljubezenske sreče Didone in Eneja se je reducirjal na neke vrste svečani ceremoniel,

a ljudski realistični prizor mornarskega veselja (začetek tretjega dejanja) je ostal bled.

Vsemu temu je doprinesel statični, negibno postavljeni del zbora v kostumih iz dobe skladatelja — kar je služilo za okrepitev zborovske zvočne mase — ki je ponajveč dal oratorijski značaj vsej izvedbi s svojo neprekinjeno navzočnostjo na dnu scene.

Toda čeprav je moč imeti o stilni opravičenosti in čistosti koncepciraje najrazličnejša mišljenja, je dejstvo, da konsekvентno gledališko dobro izvedena zamisel sama sebe opravičuje. Tako oratorijsko statično zamišljena odrska postavitev, ki je ob dramsko napeti živosti glasbe hotela dati le pester in lepo stiliziran spektakel za oko, je našla svojo opravičenost v gledališkem geometrijskem ornamentu, ki je ob drami glasbe nudil svojevrsten prizor: ne interpretacijo glasbe, temveč njeno paralelo.

Nemara je s takim pojmovanjem omogočena večja koncentracija k vsebini in vrednosti glasbe, ki je s stilno verno izvedbo pritegnila vso pozornost poslušalcev in jo znala ponesti do vrhunca resničnega vznemirjenja. K temu so prispevali zelo dobri solisti (Hilda Hölzlova — Dido, Zlata Gašperšič — Belinda, Vera Klemenšek — Čarovnica in Samo Smerkolj — Enej), dognani in glasbeno disciplinirani zbori in orkester pod stilno kultiviranim dirigentskim vodstvom Cirila Cvetka, ki je izoblikoval predstavo z mnogo glasbenega okusa.

(Nadaljevanje in konec v prihodnji številki)

Dr. Fran Vatovec:

ELZA BARBIČEVA

(Ob njeni 30 let dolgi umetniški poti)

Dobro se še spominjam dogodka, lko mi je tedanji zaslužni upravnik SNG v Mariboru dr. Radovan Brenčič med sprehodom zaupal: Vesela novica. Novo mlado igralko in pevko dobimo. Boste videli: talent!

Res, Elza Barbičeva nam je pripravila že ob svojem prvem nastopu prijetno presenečenje. Vedro ljubkost, prepričljivo igro, živahni ples in dobro petje je posrečeno združevala v svojih nastopih. Mariborsko občinstvo jo je od vsega začetka vzljubilo in ji dajalo toplo, navdušeno priznanje. Elza Barbičeva je pomenila dragoceno pridobitev za mariborski oder v osemletnem razdobju njenega delovanja na odru SNG. Njene izredno posrečene odrske podobe, izdelane z ljubeznijo in vnemo, so še živo v spominu.

Svojo glasbeno izobrazbo si je pridobila in poglobila na Drž. konservatoriju v Ljubljani, kjer je 28. junija 1930 absolvirala štiri letnike. S 1. oktobrom jo je tedanji upravnik mariborskega SNG dr. R. Brenčič nastavil kot pevko in dramsko igralko. Vsaka interpretacija se ji je posrečila, katerakoli ji je že bila naložena. 31. julija 1938 se je poslovila od kulturnega Maribora, ki jo je zelo pogrešal.

Njena življenjska pot jo je pripeljala v Ljubljano, kjer je podpisala pogodbo kot pevka in uspešno nastopala v opernem gledališču od 1. avgusta 1938 dalje. Po osvoboditvi jo je potegnilo srce v Trst, njeno rodno mesto. Tukaj je sodelovala od 21. julija 1945. leta. Z upravo SNG za Trst in Slov. Primorje je podpisala pogodbo kot dramska igralka. Tukaj se je stopnjevala njena dinamična igralska vnema do vrhunca. Na 90–95 odrih v Trstu, Gorici in njenem slovenskem kulturnem zaledju je s prepričljivim



Elza Barbičeva

uspehom oblikovala svoje zmerom živahne, zmerom ljubke in prepričljive odrske podobe.

Ko je Elza opravila tukaj svoje odrsko poslanstvo, se je vrnila v Ljubljano. Od 1. septembra 1953 dalje je zopet članica ljubljanskega opernega gledališča, kjer je nastavljena kot operna solistka I. skupine.

Toda to je le zunanji okvir njene življenjske poti, ki jo je oplo-dila in polepšala z lepimi, živimi odrskimi liki. Dolga, dolga vrsta se



Barbičeva v Prokofjeva operi »Zaroka v samostanu«



Nicodemi: »Ostržek«



Barbičeva v drami »Globoko so korenine«



Gorinšek-Hubadova »Rdeča kapica«

jih je nakopičilo: v operi in opereti, drami, komediji in mladinski igri. Spominjamo se jih. Živo so nam pred očmi.

Drama — komedija: Rožica v Scheinpflugovem »Okencu«; Mabel v Wildejevem »Idealnem soprogu«; Rezika v Wücknerjevem »Medvedjem plesu«; druga učenka v Kranjčevem »Direktorju Čampi«; Roza v Finžgarjevem »Divjem lovcu«; Punica v Grumovem »Dogodku v mestu Gogi«; Pepca v Nestroj-Štritofovem »Lumpaciju vagabundu«; Tončka v Golarjevi »Vdovi Rošlinki«; 47-krat kot Vida v Borovih »Raztrgancih«; Tonček v Linhartovem »Matičku«; naslovna vloga v Nicodemijevem »Scampolu«; Vukica v Nušičevem »Pokojniku«; Urška v Goldoni-Ruplovih »Primorskih zdrahah«; Marijana v Molièrovem »Tartuffu«; Raka v Nušičevi »Gospe ministrici«; Petroniela v Držičevem »Botru Andražu« itd.



Barbičeva kot Mi v »Deželi Smehljaja«

Mladinska igra: Breda v Gorinšek-Roševi »Desetnici Alenčici«; prvi škrat v Golijevi »Sneguljčici«; v naslovni vlogi Gorinšek-Hubadove spevoigre »Rdeča kapica«; Jožko v Gregorc-Golovinovi »Princesi in zmaju«; Lizika v Wüchnerjevem »Gašperju in Huda-mori«; kuharček v Goljevi »Princesi in pastirčku«; naslovna vloga v Baekersevi »Trnjulčici«; Lizika v Wüchnerjevem »Pastirčku Petru in kralju Briljantinu« itd.

Opera in opereta: Mi v Leharjevi »Deželi smehljaja«; Bronislava v Millöckerjevem »Dijaku prosjaku«; Fiametta v Suppejevem

»Boccacciu«; Siebel v Gounodovem »Faustu«; Ninon v Foersterjevem »Gorenjskem slavčku«; Vanda v Nedbalovi »Poljski krvi«; Špelca v Kozinovi »Majdi«; Grizi v Schubertovi »Treh mladenkah«; Gianetta v Donizettijevem »Ljubavnem napoju«; Ines v Verdijevem »Trubadurju«; Esmeralda v Smetanovi »Prodani nevesti«;



Barbičeva in M. Sancin v opereti »Paganini«

Julietta v Leharjevem »Grofu Luksemburškem«; Vera v Gregorčevih »Melodijah srca«; Bella v Leharjevem »Paganiniju« itd.

Ce je bila v žarišču odrskega dogajanja ali ob obodu: ob vsaki njeni interpretaciji smo zmerom čutili neusahljivo predanost odrski umetnosti. Značilno za njeno odrsko vnemo je, da je bila zmerom pripravljena pomagati, tudi če je bilo treba sesti pri baletnih vajah za odrom za klavir. Elza je tudi izvrstna slikarka, kar razodeva njeno bogato umetniško naravo.

Toda Elza je še zmerom živahna, vedra in polna poustvarjalne prizadevnosti. Zato ji moramo, še zmerom mladi, po njeni 30 let dolgi odrski umetniški poti tem iskreneje čestitati.

SREČANJE Z MARIJEM KOGOJEM

Z Marijem Kogojem sva se spoznala jeseni 1919. Seznanil naju je Engelbert Besednjak. Bilo je to menda po prvem Besednjakovem predavanju v socialnem krožku naše srednješolske organizacije, ki si je pozneje nadela ime »Razor«, vsekakor še pred njegovim odhodom na Dunaj k zadnjemu pravoslovnemu rigorozu. Razgrnil je pred očmi mladih poslušalcev življenjepisa revolucionarja Lenina in sprožil vneto razpravljanje o pogojih ruske revolucije in problematike vodilne osebnosti v revoluciji.

Za oni čas značilno vrenje med mladino, ki je za to dobivala pobude iz svetovnih dogodkov in neurejenih razmer doma, je prinašalo ocenjevanje vodilnih osebnosti pod revolucionarnimi vidiki

tudi na domače dogodke in doživetja. Marij Kogoj je bil ta čas že v ospredju zanimanja, ker smo njegove ostre kritike opernih predstav znali skoraj na izust, privlačeval pa je pozornost mladine že zato, ker je bil Tržičan, torej iz ozemlja, ki ga je po prvi svetovni vojni zasedel okupator. Goričane in Tržičane smo zaradi tega zlasti cenili, še vse bolj pa zato, ker so prinesli določeno živahnost v Ljubljano, motili zaspanost meščanov in dramili mladino. Bili smo z njimi in se navduševali z njihovimi vzori.



Veno Pilon: Marij Kogoj

Ce je tedaj v naši organizaciji Besednjak vodil socialni krožek in če je prav tako Goričan France Bevk vodil literarni krožek, ni bilo prav nič čudno, če je nekako ob istem času prevzel Tržičan Marij Kogoj pevski krožek. Poleg njegovih nastopov kot gledališki in koncertni kritik smo poznali že tudi njegove skladateljske zmožnosti iz objav v naših revijah in njegovih treh solospievov za klavir. Povsem skladno z dotedanjim Kogojevim delom se nam je zdelo, da poleg svojega pedagoškega dela v šoli Glasbene Matice odnosno konservatorija, kjer je predaval harmonijo in zgodovino slovenske glasbe, preizkusi sebe in nas kot dirigent dijaškega pevskega zbora.

Nisem bil član tega zbora, preveč časa mi je jemalo zanimanje za druge stvari. Toda ko so se odločili za javen nastop, so me

pritegnili zraven z nekakšnimi managerskimi posli. Zato sem imel od časa do časa priložnost, da sem poškilil v njihovo pevsko sobo, kjer je začel mladi pevski zbor z vso svojo burno silovitostjo vežbati Marij Kogoj. Ni bilo lahko delo in ko se je začel približevati čas nastopa, sem po Novem letu 1920 z grozo opazil, da je pevška soba nenadoma postala prevelika, kakor tudi je bila prej premajhna. Stevilo pevcev se je venomer krčilo. Delno jih je odganjala stroga pevška disciplina Kogojeva, delno pa jih je redčila dirigentova izbirčna selekcija.

Ob enem takih mojih obiskov v pevski sobi sem opazil, da se suče okoli Kogoja le še kakih deset pevcev. Obregnul sem se zato vanj: »Saj to je še komaj za dober oktet. Ali misliš samo s temi nastopiti?« Kogoj se je postavil v njegovo tipično držo, v kateri ga je pozneje naslikal Veno Pilon, in sunkovito vzkliknil: »Nastopil bom z njimi in če nas bo samo za kvartet!« Pri tem so me zadele strele izza njegovih debelih naočnikov, da sem osramočen tiho odšel.

Približal se je čas koncerta v marcu 1920. V mladostnem navdušenju smo najeli veliko dvorano hotela »Union«, tedaj največjo dvorano v Ljubljani. Naneslo pa je, da je imela Glasbena Matica v isti dvorani dva svoja koncerta s pevskim zborom, solisti in orkestrom, in sicer v času pred našim nastopom in po našem nastopu. Matica si je dala postaviti za nastop svojega mnogoštevilnega aparata nad majhnim odrom v dvorani, ki je še danes ohranjen, velik, amfiteatralno se dvigajoč oder, ki bi ga morala za našo prireditev odstraniti, takoj nato pa za svoj drugi nastop zopet postaviti, kar bi bilo združeno z velikimi stroški. Matej Hubad je zato skušal zadevo urediti z nami na najbolj enostaven in cenen način. Kot manager našega zbora sem se pogajal z njim in ker me je poznal z internih nastopov šole Glasbene Maticе, sva zadevo načelno hitro uredila. Preostajalo je le še, da uredim zadevo s Kogojem kot dirigentom našega pevskega zbora. Sla sva si ogledat položaj v unionsko dvorano in na kraju samem sva hitro našla primeren izhod iz položaja. S Kogojevim pristankom smo se domenili s Hubadom, da bodo podrli za naš nastop samo prednji del njihovega postavljenega odra, kolikor ga je bilo postavljenega čez mali, nizki hišni oder in ki je bil namenjen kot prostor za orkester. Ostali amfiteatralno se dvigajoči del matičnega odra pa naj bi ostal – in zdelo se je, da je Kogoj tako prikrojena zunanost odra za nastop njegovega dijaškega pevskega zbora kar ugajala. Oder se je sicer tik pred prvo vrsto sedežev za gledalce vzpel strmo kvišku, skoraj do višine človeka, zgoraj pa je bilo za meter praznega prostora, dokler se oder za tem ni začel amfiteatralno dvigati. Da bi se vrste dviganja odra gledalcem v dvorani ne videle, sva jih s Kogojem prekrila s pomočjo ponjav, visečih s stranskega balkona in navadno prekrivajočih ozadje nizkega hišnega odra. Naposled je bil Kogoj s prizoriščem svojega prvega javnega dirigentskega nastopa v Ljubljani zadovoljen. Matica še bolj, ker sva ji prihranila denar za razdiranje in zopetno postavljanje amfiteatralnega odra, meni pa je ostala neutešljiva radovednost, kako se bo naš pevski zbor znašel v tem velikem prostoru z visokim, improviziranim odrom.

Zdi se, da je tudi Marij Kogoj nosil svoje skrbi s seboj, ki pa jih ni odkrito razgrinjal. Neposredno pred začetkom koncerta je kazal vso zavidljivo vodstveno mirnost in odločnost, nevidno je vplivala ta mirnost tudi na člane njegovega zbora. Njih do neke mere nemirna mirnost pa se je skrivala za gosto množico dijaških šal, ki so jih bruhal iz ust kot za stavo, in z njimi silili tudi Kogoj, to pot v njegov nekoliko zadržani smeh.

Prireditve je bila pri pogrnenih mizah in dvorana se je tik pred začetkom hitro polnila. Ko so minule ostale točke sporeda in se je približal nastop Kogojevega zbora, sem stal pod balkonom na nekdanjem prostoru stojišča v dvorani. S tega mesta sicer nisem imel popolnega pregleda poslušalcev v dvorani, videl pa sem docela v središču vse dogajanje na improviziranem odru. Hitro so pristopili pevci na vzvišeni prostor, kakor sem ga prej opisal, in obkolili svojega dirigenta. Bilo jih je natanko dvanajst, s Kogojem kot dirigentom torej trinajst.

Ko so začeli peti, so jih poslušali v dvorani domala z zadržanim dihom. Prizor, ki se jim je na odru nudil, je bil svojevrstno grotesken. V veliki, v primeru z maloštevilnim zborom skoraj orjaško dimenzionirani dvorani, se je postavil majhen zbor na vzvišenem odru. Ta zbor dvanajstih pevcev se je strnil s svojim dirigentom kakor v veliko stisnjeno pest. Četudi so bili v zboru domala višješolci, torej visoki, vitki mladeniči, ki so po stasu preraščali nekoliko nizkega Kogoja, jih je dirigent vse preraščal s svojimi gibi in dirigentskimi zamahljaji, četudi niso bili prav vsem gledalcem očitno vidni. Toda tisti, ki so znali prisluhniti petju na odru, so utegnili uganiti, s kakšno pevsko rafiniranostjo in rutiniranostjo je znal Kogoj sredi svoje dirigentske dolžnosti posegati v pevske parte posameznih glasov svojega zbora in kako bliskovito je znal pomagati posameznim glasovom, kjer je to bilo po njegovem dirigentskem vodilu in subtilnem reproduksijskem soustvarjanju potrebno. Kdor je prisluhnil še natančneje, je razložil Kogojev glas, kadarkoli je priskočil določenemu glasu zbora v pomoč. Ti njegovi posegi so bili hitri in predirni — še zdaj mi zazveni včasih njegov pevski glas v ušesih. Toda navzlic temu je bil ves nastop kot ena celota in dirigentovi pevski posegi so pripomogli k večji izrazitosti prednašanja in celotnemu ugodnemu vtisku.

Ves nastop zbora — ne glede na sestavo sporeda, ki je vključeval nekaj slovenskih narodnih pesmi ne sicer v načinu časovnega in sporednega slogovnega prereza, kakor ga je pozneje na svojih koncertih uporabljal France Marolt — je razodeval novo, docela samostojno pojmovanje pevske reprodukcije in se je v tem nedvomno približeval poznejšim dognanim nastopom Maroltovega akademskega pevskega zbora.

Dimenzije velike dvorane majhnemu zboru pevcev niso prav nič škodile in tedajci sem razumel Kogojovo jezno ugotovitev, da bo nastopil tudi samo s kvartetom, če bo po sili razmer do tega prišlo. Akustičnost dvorane je nastopu samo pomagala k uspehu in je ob temeljito naštudiranem sporedu samo potrjevala dejstvo, da more tudi maloštevilen zbor uspeti, če ga je umel dirigent izoblikovati v poslušen instrument njegove umetniške volje in ga poprej uvesti v podrobnosti pevske reproduktivne naloge.

Razumljivo je, da tudi poslušalci niso ostali ravnodušni in da so, potem ko so se privadili nekaterim zunanjim, malce novodobnim

oblikam prednašanja, hitro našli pot do nenavadne umetniške ostrine prednašanja. Morda niso mogli docela predreti v dinamične vzgibe Kogojevega dirigentskega zanosa in poedinosti reprodukcijske tehnike njegovega pevskega prednašanja, kakor ga je poprej v dolgih urah vaj z vsemi razpoložljivimi pedagoškimi sredstvi izsilil iz grl svojega maloštevilnega dijaškega pevskega zbora. Na koncertu je izzval nastop zbora burno odobravanje.

K temu uspehu je pripomoglo več činiteljev, ki smo jih navedli, nič manj pa ne očitna stroga discipliniranost nastopa mladih pevcev. Naj omenim še eno zunanjo posebnost, ki je bila za naše koncerte pevskega zborov dosihmal novost: niti dirigent niti pevci zbora niso uporabljali pri nastopu not. Tudi s tem so v tehniko petja kolikor toliko poglobljene poslušalce opozorili na te in podobne možnosti nove tehnike prednašanja. Iz orjaške pesti, v katero so se združili maloštevilni pevci na odru, so torej vreli glasovi, kakor da so prihajali sami od sebe po nerazložljivih zakonih narave in umetniškega navdiha.

Koncert je prinesel do neke mere Mariju Kogoju veliko zadoščenje, ki ga sicer ni razodeval v bučnih izrazih. Preveč je bilo kritične narave v njem, da bi tudi pri takem delu, ki ga je stalo sorazmerno izredno veliko število ur dela in ga držalo dlje časa v veliki ustvarjalni napetosti, ne bil iskal pomanjkljivosti, ki niso ustrezale njegovemu pojmovanju dognanosti. Toda po koncertu je bil razigran. V tem je morda bilo zadoščenje za težave, ki so mu jih prav tedaj povzročali njegovi nasprotniki z vedno očitnejšim rovarjenjem proti njemu kot kritiku in človeku. Komaj dva meseca po koncertu je bil Kogoj prisiljen opustiti svoje delovanje kot gledališki kritik pri enem izmed ljubljanskih dnevnikov — tudi sicer so se nad njegovo glavo zbirali grozeči oblaki sovraštva njegovih osebnih in načelnih nasprotnikov. Drugi del tega zapisa naj pove nekaj več o teh dogajanjih.

Janko Traven

EMIL RUMPEL

(1890—1960)

V 71. letu svoje starosti je umrl v Ljubljani, dne 26. maja 1960 zvečer, slovenski operni pevec-basist Emil Rumpel po hudi in dolgotrajni srčni bolezni (angina pectoris). Starejša generacija obiskovalcev našega opernega gledališča je ohranila v spominu marsikatero njegovih kreacij, medtem ko je pri mlajši generaciji zapadel v pozabljenje, ker že dolgo časa ni več nastopal. Posvetil pa je dobršen del svojega umetniškega delovanja napredku Slovenske Opere v Ljubljani in bo zato njegovo ime ostalo zabeleženo v slovenskih gledaliških analih.

Emil Rumpel se je rodil 14. aprila 1890 v Ljubljani ter je obiskoval tu ljudsko šolo, realko in Mahrovo trgovsko šolo. Bil je že uradnik v Ljubljani, ko se je z vsem svojim nacionalnim zanosom udeležil septembrskih protinemških demonstracij v Ljubljani 1908, ki so pomenile do neke mere preobrat v dotedanjem suženjskem slovenskem življenju, nedvomno pa so docela pre-

usmerile notranje duševno življenje slovenske mladine. Zaradi odločnega protinemškega nastopa je Rumpla zasledovala policija, zato se ji je začasno umaknil v Celovec, kjer je takoj našel zaposlitev. Ko se je vrnil v Ljubljano, je tu zopet stopil v pisarniško službo, ki jo je pa še pred prvo svetovno vojno zamenjal s službo v Trstu, dokler ni med prvo vojno odšel na Dunaj, da bi si ondod v stopnjevano odgovornejših vodstvenih mestih velike trdke mineralnih olj utrdil svoj položaj v gospodarstvu po svojih komer-



Basist Emil Rumpel kot povodni mož v Dvořakovi »Rusalki«

cialnih študijah in gibčnosti v svojem trgovskem poklicu, ki mu je bil spočetka namenjen. Četudi je med obema vojnama nekajkrat sledil svojemu notranjemu klicu na umetniško pot, je kljub temu vnovič prevzemal odgovorna vodstvena mesta v gospodarstvu, spočetka v Mariboru, po letu 1924 pa v Ljubljani. Čvrst in odločen patriot, kakor je bil, se je Rumpel že zgodaj vključil v gibanje odpora med okupacijo in je ostal ves čas Osvobodilne vojne pristaš protifašistične fronte, na katero ga je privezalo levičarsko prepričanje in revolucionarna neomajnost. Po Osvobodilni vojni je bil

do svoje upokojitve 1950 v službah Glavne uprave kmetijskih strojnih postaj in Republiškega ribarskega podjetja.

Ta zunanji obris Rumplovega življenja nam prikaže pokojnika le v delnih potezih njegove življenjske poti kot trgovskega zaposlenca in gospodarstvenika. Toda to je bil le del Rumplovega življenja, katerega dokajšnji obseg je zavzemala Rumplova delavnost kot pevca. Že zgodaj so postali pozorni njegovi znanci na njegove pevske možnosti in tako ga je njegov glas v mladosti privedel v razne pevske šole. Spočetka je v Ljubljani obiskoval šolo Glasbene Matice, kjer ga je Matej Hubad začel učiti solo-petja. Študije petja je nadaljeval v Celovcu, nato vnovič pri Hubadu, za časa svojega bivanja v Trstu pa na Tartinijevem konservatoriju, onod in naposled pri Stegerju na Dunaju.

Še za časa službe v Trstu ga je mladi Mirko Polič privabil k Slovenskemu gledališču v Trstu, ki je začelo raširjati svoj repertoar tudi na glasbene prireditve. Rumpel je bil kot absolvirani konservatorist za sezono 1912/13 angažiran in je nastopal v operetnih vlogah. Ko je Polič začel z opernimi uprizoritvami še v isti sezoni, je Rumpel v Zajčevi operi »Zrinjski« prvič pel partijo sultana Sulejmana, v sezoni 1913/14 pa poleg te tudi partijo Gašparja v operi »Čarostrelec«. Kljub temu, da Dramatično društvo v Trstu ni nadaljevalo z opernimi predstavami, si je pridobil Rumpel s svojimi prvimi nastopi ustrezno igralsko veščino, ki mu je dobro služila v naslednjih letih. Zlasti je bila za Rumpla že v teh letih značilna resnost, s katero se je posvečal svojemu umetniškemu pevskeemu in odrskemu delovanju, resnost, ki jo je pokazal že leta 1911 v Ljubljani ko je z vso živahnostjo mladega slovenskega pevca protresel v publicistično-kritičnem listku v dnevniku »Jutro« operne pevce, delujoče pri opernih predstavah Slovenskega gledališča v Ljubljani v sezoni 1910/11. V tem svojem pregledu je odkril Rumpel tudi svoje predorno oko in je vse te pevce postavil v meje njih možnosti, pri zapostavljanjih pa preroško napovedal njih bodoči vzpon (to velja zlasti za Rudolfa Bukška, poznejšega slovenskega opernega pevca odlične kakovosti, ki si je med obema vojnama zaman prizadeval, da bi se vrnil v Ljubljano).

Po prvi svetovni vojni, ko so se odpirali novi razgledi, je prihitel v Ljubljano z Dunaja tudi Rumpel in stavil svoje sile na razpolago domovini. V Ljubljani je bil angažiran v zadnjih mesecih sezone 1918/19 in v sezoni 1919/20, nakar je bil v sezoni 1920/21 v Osijeku, v sezoni 1921/22 in delno v sezoni 1922/23 pa v Mariboru. Potem je bil Rumpel za časa svojega ponovnega bivanja v Ljubljani po letu 1925 do leta 1933 od sezone do sezone angažiran v Operi Narodnega gledališča v Ljubljani, ali pa je sodeloval pri njenih predstavah pogodbeno.

Že s svojimi prvimi partijami, ključnih je Rumpel odpel v Ljubljani 1919, je opozoril nase in Marij Kogoj mu je napovedoval, da se bo razvil v dobrega basista (Postiljon iz Longimeauja). Pozneje je kritika poudarjala prožnost njegovega lepega in zvencega glasu, četudi je pripominjala, da mu godijo lirične basovske partije. Ne glede na to je Rumpel naštudiral in pel okoli 50 opernih partij, med katerimi so bile poleg naštetih najbolj značilne: Kecal (Prodana nevesta), knez Gremin (Evgenij Onjegin), Lindorf, Copelius, Dappertutto, Mirakel (Hoffmannove pripovedke), povodni

mož (Rusalka in Laterna), Ferrando (Trubadur), Daland (Večni mornar), Mefisto (Faust), Lothario (Mignon), polovski kan (Knez Igor), Ramfis (Aida), Collin (La Bohème), van Bett (Car in tesar), Hundling (Walkira), ded Mraz (Sneguročka), Bartolo (Seviljski brivec), kardinal Brogni (Židinja), kralj Timur (Turandot), med slovenskim repertoarjem poleg navedenih zlasti še Sveslav (Porin), kraljevič Marko (Miloševa ženitba), hadži Toma (Koštana), mag Čelij (Zaljubljen v tri oranže), med slovenskim pa oče Kosek (Nabor) in Štrukelj (Gorenjski slavček) itd.

Poleg svojega pevskega sodelovanja pri Slovenskem gledališču v Mariboru je Rumpel ondot v sezonah 1921/22 in 1922/23 režiral naslednje operete, v katerih sam ni nastopal: Poljska kri, Ptičar in Mamzelle Nitouche (vse tri za Povhetom), samostojno pa je režijsko postavil opereto Cigan baron, operi: Prodana nevesta (prva uprizoritev te opere v Mariboru 28. aprila 1922) Car in tesar, Hoffmannove pripovedke in Faust. Po načinu tedanjega časa in ob uporabi tedanjih razpoložljivih odrskih in denarnih sredstev so bile Rumplove režije ustrezne svojemu namenu, četudi brez vsakršnih posebnih novotarij.

V Trstu in Mariboru je Rumpel nekajkrat nastopil tudi kot pevec na koncertih in sodeloval v delavskem kulturnem društvu »Svoboda« v Mariboru, kar je bilo za tiste čase posebnost. Nič manj niso Rumpla, ko je bil v Ljubljani 1919/20 blagajnik krajevnega pododbora Združenja gledaliških igralcev SHS, v Osijeku 1920/21 pa njegov predsednik, zanimali socialni problemi naših igralcev in je z igralcem Radom Bregarcem skušal najti najboljšo rešitev vprašanja penzije za gledališke igralce, vprašanje, ki je za igralce zunaj treh osrednjih državnih gledališč v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani viselo v zraku in ključalo po rešitvi.

Ne samo ob tej stanovski priložnosti je Rumpel pokazal, da je globoko čuteč človek, pozitivna sestavina njegovega značaja, ki jo je dokumentiral tudi ob raznih drugih priložnostih. Prinesla mu je zahvalo prizadetih. Četudi je bil iz različnih vzrokov mnogokrat razočaran pri svojih prizadevanjih in četudi njegovo zgodnje slovo od gledališča v letu 1933 ni bilo lahko, zlasti ne zanj (kazalo je na zunaj, da je prostovoljno), in se je zato zmožen slovenski pevec zares prehitro ločil od našega gledališča, mora ostati Rumpel kot človek in kot pevec zapisan v spominu vseh, ki so ga poznali!

Janko Traven



MAJNA SEVNIKOVA V ŠVICI

Stuttgarter Zeitung 4. julija 1960:

Nova züriška komorna Opera je v času svoje letošnje poletne sezone v gledališču na prostem v parku Meilen pri Zürichu uprizorila v krstni izvedbi baletno pantomimo »Nuit blanche« švicarskega skladatelja Wernerja Kögija. Komponist je tudi avtor libreta.

Koreografija preproste zgodbe, ki pripoveduje o ponočnem sestanku plašne deklice in njenega vihravega ljubimca, o nočnem čuvaju, ki moti idilo mladih dveh in o kipu Diane, ki nastopa kot »dea ex machina« — je bila zaupana Ireni Roth, ki je spretno povezala plesne elemente, izvedene v klasični tehniki s pantomimo, ki jo je narekoval libreto.



*Majna Sevnik in Ronald Reay v baletu »Nuit blanche«
Wernerja Kögija*

Za interpretacijo glavne vloge so povabili slovensko plesalko Majno Sevnik iz Ljubljane. S sigurno tehniko, umetniškim izrazom in osvajajočo gracijo je podala svojo vlogo in odločilno doprinesla k uspehu tega malega baleta. Druge vloge so izvedli priznani plesalci različnih švicarskih gledališč. Muzikalno vodstvo je bilo v občutljivih rokah Armina Brunnerja.

Der Bund, Bern — 5. julija 1960:

V letni sezoni nove züriške komorne Opere je bila v čarobnem parku Meilen krstna predstava baletne pantomime »Nuit blanche«

švicarskega komponista Wernerja Kögija. Dirigiral je Armin Brunner. Komponistovo delo je nastalo pod vplivom moderne francoske šole. Zanimivi zvočni efekti, spretna orkestracija, posrečeni domisleki v ritmih, vse to odlikuje partituro. Zgodba o nočnem rendez vousu dveh zaljubljenecv, ki ga moti nočni stražar, položaj pa rešuje kip Diane, je skoraj preveč banalen libreto za zahtevno glasbo. Irene Roth je ustvarila koreografijo, ki je značaja dela popolnoma ustrezala. Znani plesalci: Regine Ohann, Ronald Reay in Willy Preisig so odlično podali svoje vloge. Vse pa je prekosila za to vlogo posebej povabljen slovenska plesalka Majna Sevnik. Njeno veliko plesno znanje se na idealen način združuje z izredno izrazno močjo, s sposobnostjo najfinejšega vživljanja v značaj vloge in z osvajajočim šarmom.

Die Tat, 7. julija 1960.

Pri opisovanju prireditev Parktheatra v Meilenu poročilo navaja tudi baletno pantomimo »Nuit blanche« zürškega komponista Wernerja Kögija. Pri kratkem kritičnem prikazu koreografske stvaritve in njene interpretacije piše med drugim: ... za čudo lepo stvaritev je pokazala Majna Sevnik, kot na primer v tehnično in umetniško dovršenem prikazu hrepenenja po izgubljenem ljubimcu v 5. sliki.

V poročilu **Neue Züricher Zeitung**, 6. julija 1960, je v pohvali plesalcev na prvem mestu omenjena Majna Sevnik.

H koncu pripominjamo, da je Majna Sevnikova ponovno povabljen v Švico, kjer naj bi v novi sezoni koreografirala neko baletno delo.

Iskreno čestitamo!

Dr. Henrik Neubauer:

NOVE OPERNE IN BALETNE PREMIERE V MOSKOVSKIH GLEDALIŠČIH

V Moskvi, prestolnici Sovjetske zveze, obstajata dve gledališči, ki uprizarjata operne in baletne predstave. To sta Veliko gledališče (Bolšoj teatr), ponos ne samo Moskvičev, temveč vseh sovjetskih državljanov, in Muzikalno gledališče, ki nosi ime ljudskih umetnikov Stanislavskega in Nemirovič-Dančenka. Obe gledališči imata svoj stalen, železni repertoar. Tako lahko inozemski obiskovalci vedno občudujejo v šestnadstropnem Velikem gledališču s pozlačenimi ložami, balkoni in udobnimi naslanjači in stoli, prevlečenimi s temnordečim žametom — predvsem bisere ruske operne in baletne umetnosti. Stalno se vrstijo zvoki »Labodjega jezera«, »Giselle«, »Rdečega maka«, »Plamenov Pariza«, »Bahčisarajske fontane«, »Romea in Julije«, »Kamnitega cveta«, pa še »Don Kihota«, »Chopiniane«, »Valpurgine noči«, »Bronastega jezdeca« in »Steze groma«, zvokj »Ivana Susanina«, »Borisa Godunova«, »Hovanščine«, »Pikove dame«, »Čarodejke«, »Evgenija Onjegina«, »Kneza Igorja«, »Dekabristov«, »Ruslana in Ljudmile«, »Pravljice o carju Saltanu«, »Sneguročke« in »Alde«, »Traviate«, »Carmen«.

»Figarove svatbe«. Vsak dan enkrat, v soboto in nedeljo pa po dvakrat, odpre zlata zavesa z vtkanimi emblemi SSSR pred gledalčevimi očmi 24 m širok oder.

»Labodje jezero« slišijo obiskovalci lahko tudi v Muzikalnem gledališču, kjer se dvorana ne more ponašati z bliščem, pa zato morda še bolj priteguje vse oči na oder. Vendar v tem »Labodjem jezeru« vsi zvoki niso tako zelo znani. Veliki plesni duet Črnega laboda in princa je tu postavljen na doslej popolnoma pozabljeno glasbo, ki jo je že leta 1880 Čajkovski dopisal posebej za to sceno. Ta duet daje skupno z zelo zanimivo in čisto koreografijo poseben čar tej izvedbi znanega baleta. Ostale temelje baletnega repertoarja sestavljajo izvedbe »Korzarja«, »Esmeralde«, »Jeanne d'Arc«, »Windsorskih nagajivk«, »Doktorja Ajbolita«, »Šeherezade«, »Brega sreče« in »Straussiane«. Opere pa lahko izbiramo med »Tosco«, »Madame Butterfly« (tu nosi naziv »Čio-Čio-San«), »Seviljskim brivcem«, »Periccolo«, »Zarjo«, »V burjo«, »Evgenijem Onjeginom«, »Vojno in mirom«, »Sicilijanskimi večernicami«, »Družino Tarasov« in celo »Bocacciem« ter »Ciganom baronom«.

V lapski sezoni je kolektiv Velikega gledališča postavil novo opero Ziganova — »Džalilj« — o slavnem sinu tatarskega ljudstva, v sezoni 1959/60 pa je bila prva operna premiera, veliko delo Sergeja Prokofjeva po romanu Leva Tolstoja »Vojna in mir«. To mogočno delo je po uprizoritvah v nekaterih drugih gledališčih tokrat prvič zazvenelo v reprezentančnem teatru. Težko je soditi o upravičenosti prenosa romana na operne deske, zato pa lahko toliko lažje govorimo o odlični izvedbi, za katero so se vsi potrudili z vsemi svojimi močmi. Na prvem mestu velja gotovo omeniti verjetno enega najboljših opernih orkestrov na svetu pod vodstvom Melik-Pašajeva. Po izvedbi sodeč se zdi, da jim partitura Prokofjeva sploh ni delala težav. Andreja Bolkonskega je pel predvsem v sceni predsmrtne agonije odlični E. Kibkalo, Natašo Rostovo pa mlada pevka Vinogradova, ki je tudi na nedavni turneji v ZDA in Kanadi požela mnogo uspehov. Težave v pevskem, a še bolj igralskem oziru, sta s serioznostjo in izkušnostjo prebrodila A. Krivčenja in P. Lisčičijan v vlogah Kutuzova, oziroma Napoleona. Obsežno režijsko delo — postaviti opero v 13 slikah — je opravil ljudski umetnik B. Pokrovskij, kateremu je bil v veliko pomoč scenograf V. Rindin. Na odru so se podirale hiše v goreči Moskvi, uprizorjen je bil pravi snežni metež, zastave so plapolale v vetru, a vsi ti tehnični efekti, tuji našemu pojmovanju, niso mogli zabrisati silnega vtisa tega glasbenega giganta.

Takoj po tej premieri je kolektiv gledališča že pristopil k prvemu delu. Zopet je to Prokofjev, in sicer krstna predstava njegove opere »Povest o pravem človeku«. To opero je Prokofjev napisal koncem 40-tih let po istoimenski povesti B. Polevoja. Dirigiral bo G. Roždestvenskij, režiral G. Ansimov, načrte za dekoracije je naredil N. Zolotarev.

V letošnji sezoni bo pripravila opera Velikega gledališča poleg nekaterih obnovitev še Wagnerjevega »Lohengrina« in Rimski-Korzakovega »Povest o nevidnem mestu Kitežu« z istimi ustvarjalci, ki so pripravili že »Vojno in mir«.

(Nadaljevanje)



Renovirano
reprezentančno gostišče

»NA GRADU«

vam nudi

prvovrstno hrano in originalna vina. — Posebne sobe za zaključne družbe na voljo

Trgovsko podjetje

»KURIVO«

LJUBLJANA
uprava Masarykova št. 15

nudi

vse vrste kuriva
in gradbenega materiala
na veliko in malo.

Kvaliteta prvovrstna,
cene najnižje.

Pohištite z naročili!

Proti bolečinam vseh
vrst (glavobolu, zobobolu,
revmatičnim bolečinam,
nevralgijam itd.)

zahtevajte
v lekarnah

le originalno škatlico
tablet **COFFALGOL**
ali tablete z močnejšim
učinkom **PHENALGOL!**

Izdeluje: **Lek**
Tovarna farmacevtskih
in kemičnih proizvodov

LJUBLJANA

OPTIK

Lojze Babnik

GRADIŠČE 2
POLEG DRAME

IZDELUJE
OČALA IN IZVRŠUJE
VSA OPTIČNA
POPRAVILA

Pred predstavo in po predstavi se lahko okrepčate v našem bifeju
na Cankarjevi cesti pri Operi



TRGOVSKO PODJETJE

Delikatesa
LJUBLJANA

in druge naše poslovalnice v mestu, označene s tem znakom, Vas
solidno postrežejo z vsem delikatesnim blagom in izbranimi pijačami

ELEKTRONABAVA

**Podjetje za uvoz elektroopreme in elek-
tromateriala, nakup in prodaja proiz-
vodov elektroindustrije FLRJ**

Ljubljana - Resljeva c. 18-II

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava Ljubljana

Skladišče: Črnuče — tel. 382 172

dobavlja

ves električni material iz uvoza in domačega trga

SATURNUS

T O V A R N A K O V I N S K E E M B A L A Ž E L J U B L J A N A

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehransko industrijo, gospodinjsko embalažo, bonboniere za čokolado, kakao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvodimo električne aparate za gospodinjstva kot n. pr. električne peči.

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilске žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače

PRED PREDSTAVO IN PO NJEJ

OBIŠČITE

GOSTILNO *Tavčarjev bram*

*P*RISTNA DALMATINSKA VINA

PLITVE-HVAR

V LJUBLJANI, GORNJI TRG 6

GROSTISTIČNO
TRGOVSKO POD-
JETJE Z BARVAMI
IN LAKI

m **AURICA**

LJUBLJANA - RESLJEVA CESTA 1

TELEFON 21-256, 21-488

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

SKLADIŠČE EN-GROS

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

SKLADIŠČE EN-GROS

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

Male Režke
velika želja

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREMA

NARTA

sport

KREM

NART

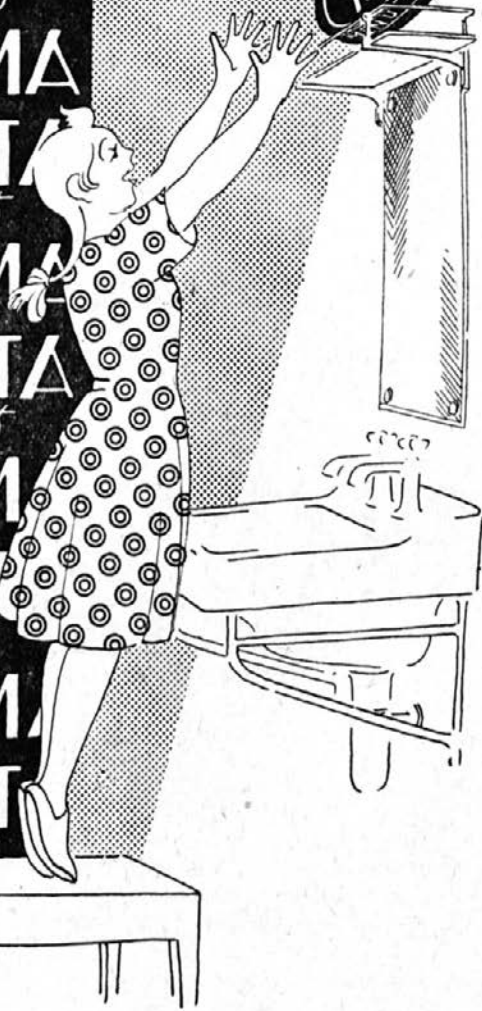
sport

KREM

NART

sport

KR



OB VSAKI PRILOŽENOSTI: OB VSAKEM VREMENU



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